

Roussel (Hrsg.) · Kreativität des Findens

Morphomata

Hrsg. von Günter Blamberger und Dietrich Boschung

2



Martin Roussel (Hrsg.)

unter Mitarbeit von
Christina Borkenhagen

Kreativität des Findens
Figurationen des Zitats

Wilhelm Fink

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt beim Autor.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Umschlaggestaltung: Miriam Röttgers / Kathrin Roussel
Satz: Dr. Martin Roussel
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5305-1

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

Figuren des Zitats

Martin Roussel Philologie des Findens. Figurationen des Zitats – eine Propädeutik	15
Hans Ulrich Reck »Ein Gedanke ist doch nicht die kürzeste Verbindung zwischen zwei Zitaten« – aber manchmal eben doch. Eine Motiv-Betrachtung in achtundzwanzig (28) Schritten	33
Anselm Haverkamp <i>Shylock's Pun</i> – Nicht Figur, nicht Zitat. Theorie der flüchtigen Figur	61
Uwe Wirth Zitieren Pfropfen Exzerpieren	79

Philologie des Zitats

Teruaki Takahashi Zitate als Grundstruktur der japanischen Hybridkultur. Überlegungen anhand von Bashōs Reisetagebuch »Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland«	101
Kosuke Tsuchida »Newness« Created by the Shared Past. The Formation of a Quotation Database in Medieval <i>Waka</i>	113
Oliver Kohns Zitate des Erhabenen (Longinus, Burke, Kant, Hegel)	129
Matthias Bickenbach Die zitierte Angst – im Schauerroman und jenseits	147
Thomas Schestag Pausen. Baudelaire und Poe	177

Randgänge des Zitats

Henry Sussman

Vier Punkte über das Schicksal des Zitats
im Zeitalter seiner virtuellen Realität 197

Carol Jacobs

EGOYAN : GODARD : DREYER 209

Volker Pantenburg

Filme zitieren. Zur medialen Grenze des Zitatbegriffs 245

Bettine Menke

Vorkommnisse des Zitierens, Stimmen – Gemurmelt.
Zu Marthalers ›Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn!
Murx ihn! Murx ihn ab‹ 259

Dan O'Hara

Skeuomorphology and Quotation 281

Thierry Greub

Zumthors Zitate. Architekturzitate am Beispiel
von Peter Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle bei Wachendorf 295

Im Zitat

Thomas Meinecke im Gespräch mit Christina Borkenhagen

Das Oszillieren zulassen 333

Beiträgerinnen und Beiträger

339

VORWORT

Zitate findet man beim Blättern, beim Stöbern oder Blümeln, beim beiläufigen Überfliegen oder indem der Blick aus der Zeile rutscht. Natürlich gibt es auch den Fall, dass man genau ein Zitat sucht – als Beleg etwa –, aber dann ein anderes findet oder auch genau dieses eine nicht. Manche Zitate sucht man nicht, sondern ihr Finden stellt sich ein, wie man unversehens über einen Stein oder eine Baumwurzel stolpert. Was für ein Geflecht ist das, in das man derartig, zufällig, *hineinstolpert*? In einem doppelten Sinn bietet sich hierfür der Begriff der Figur an: Figuren als Fragmente eines Ganzen, einer Gestalt, die man im Finden des Bruchstücks jedenfalls nur erahnen kann; sodann Figuren, die eingedenk des Zufalls, der sie ihrer Herkunft und der Einbettung ihres Entstehungskontextes entflechtet, von den Spuren ihrer Findung her neu erschlossen sind. Und bei all dem sind es Zitate, die immer zwischen Aussagekontexten, zwischen Texten stehen. Denn nicht der Urheber, den die Zitation zuschreibt, spricht, sondern der Zitierende, indem er seine eigene Autorschaft einklammert.

Solche heterogenen Ebenen innerhalb von Zeichengefügen werden typographisch durch Anführungszeichen markiert, die im ›eigenen‹ Text den ›fremden‹ ausweisen. Anführungszeichen sind allgemeine Operatoren, die konkrete Aussagen funktional einklammern. Wie Satzzeichen werden Anführungszeichen, Guillemets, Gänsefüßchen, einfach oder doppelt, nicht artikuliert. Kommunikationstheoretisch erfüllen sie eine Metafunktion, indem sie das semiotische Gefüge eines Textes intertextuell markieren und eine doppelte Autorschaft bezeichnen. Philologisch ist dieses ›Meta‹ prekär: Denn qua Anführung rückt eine Phrase, ein Passus aus der Spur, indem er verwiesen ist. Die Form dieses Verweises bleibt formal; Zitate können überprüft werden, ›verifiziert‹, sagt man. Zitate können auch falsch, gefälscht sein (oder nicht gekennzeichnet, ›plagiiert‹, wie man weiß), und die Spannweite dieses Raumes zwi-

schen Wahrheit und Lüge, implizit und explizit zwingt das Zitat ins Figurative: Figur als Bruchstück (man müsste das Ganze, die Gestalt restituieren), Figur als Inspirationsquelle (ihr ›Passen‹ hat etwas Überraschendes und weist über sich hinaus). Von hier aus ist der Titel einer ›Kreativität des Findens‹ gedacht. Theoretische oder systematische Aspekte einer Kreatologie sind weniger intendiert, wenngleich der Ansatz bei der konkreten Figur fürs Grundsätzliche offen ist – zumal bei ›ästhetischen Objekten‹, dem Gegenstandsbereich dieses Bandes. Das was Robert Musil ›induktive Gesinnung‹ nannte, ist hier Voraussetzung der Erschließung, denn ohne Insistenz des Beispiels gegenüber dem Gesetz, des Idioms gegenüber dem Kategorischen, des Einzelnen gegenüber dem Allgemeinen entfällt die Relevanz des ästhetischen Objekts, des Kunstwerks, der Literatur oder des Films, der Inszenierung oder des Monuments.¹

Mehr kann der Leser finden, der in dieses Buch hineinblättert oder hineinstolpert. Die einzelnen Beiträge sind in drei Bereiche eingeteilt: ›**FIGUREN DES ZITATS**‹ im Sinne von theoretischen Aspekten der Figurationen des Zitats eröffnen den Band, unter der Rubrik ›**PHILOLOGIE DES ZITATS**‹ sind primär literaturwissenschaftliche Aufsätze versammelt; die beiden Beiträge japanischer Forscher setzen hier Akzente im Kulturvergleich und betreffen die Zitation als Grundfigur japanischer Kulturation. Mit ›**RANDGÄNGEN DES ZITATS**‹ schließt der Band. Das Wort ›Randgänge‹ soll dabei nicht Peripheres andeuten, sondern auf die medien-spezifischen Problemstellungen hinweisen, die gemäß visuell(er)en Gegen-

1 Dieses Verständnis, wie sich kulturelle Entwicklung in ästhetischer Wahrnehmung zur begrifflichen Fassung verhält, deutet Günter Blamberger im Hinblick auf Kants ›ästhetische Idee‹ in der ›Kritik der Urteilskraft‹: »Insofern ästhetische Ideen durch keinen ›bestimmten Gedanken‹ bzw. ›Begriff‹, über den wir schon verfügen, fassbar sind, setzen sie paradoxerweise die Begriffsbildung, das ›Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft)‹ über die Zeiten hinweg neu in ›Bewegung‹. Sie sind damit auch prinzipiell offen für Neudiskursivierungen [...]. In der Tradierung ästhetischer Ideen in Artefakten gibt es ein Wechselspiel von Bedeutungszuschreibung und Abzug ebenso wie eines von Formgewinn und Verlust« (Günter Blamberger: *Gestaltgebung und ästhetische Idee. Morphomatische Skizze zu Figurationen des Todes und des Schöpferischen*. In: Günter Blamberger und Dietrich Boschung [Hrsg.]: *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. München 2011, S. 11–46, hier S. 16).

standsbereichen wie Film, Theater oder Architektur die Möglichkeiten, Modalitäten und Grenzen der Zitation ausdrücklicher auszuhandeln sind.

Was sonst in Vorworten oder Einleitungen üblich ist: die Kurzparaphrase in eigenen Worten, darf hier, im Anklang des Themas, das Fremde im Eigenen ausstellen und in Zitaten zur Sprache kommen. In fünfzehn Beiträgen finden sich also fünfzehn Figuren, die aus- und zugeschnitten zitiert, gleichsam als Entrée dieses Bandes dienen.

»Zu zitieren bedeutet nämlich beides: zu lesen und zu schreiben, schreibend zu lesen, als Leser zu schreiben.«

Martin Roussel

»Was anderweitig in begrifflicher Hinsicht kaum Sinn ergibt – nämlich dass Medium Form ist – ist im Prozess der Figurationen des Kreierens und Zitierens unausweichlich anzuerkennen.«

Hans Ulrich Reck

»Es kann sich [...] bei der literarischen Konkretion (bei der Literatur als Konkretion) nie je um Figur und Zitat handeln, sondern immer nur [...] um die flüchtige Figur der Literatur.«

Anselm Haverkamp

»Damit wird die Pfropfung zu einer Figuration des Zitierens *und* des Exzerpierens, ja sie wird zum Bindeglied zwischen der *greffe citationelle* im Sinne eines rekontextualisierenden Kopierverfahrens und einer *ars excerpenti*, die mit dem Akt des Zitierens zugleich eine [...] Re-Kombination antizipiert. Das heißt, dass die *greffe* [...] sowohl für die Möglichkeiten der Wiedereinschreibung von Wissensbeständen als auch für die Techniken der Text- und Wissensverarbeitung steht.«

Uwe Wirth

»Wir haben anhand einiger repräsentativer Stellen in Bashōs Reisetagebuch ›*Oku no hosomichi*‹ gesehen, wie sich eine Hybridkultur bildet und welche wichtigen Rollen in der japanischen Literaturtradition nicht nur wirklich zitierte, sondern auch unziterte und latente Zitate spielen.«

Teruaki Takahashi

»The *waka* genre contains few elements of what modern thinkers consider 'originality,' at least at first glance. Acts of composition by individual poets are equal in their ability to confer new attributes upon words, which then become part of, and overwrite portions of, the common database to which they belong.«

Kosuke Tsuchida

»Das Erhabene ist bei Longinus [...] sowohl eine Praktik des Zitierens wie auch eine Theorie des Zitats [...]. Und es ist sehr verführerisch[,] [...] Longinus' Theorie für die vollkommene Verkörperung *des* Mythos der Literatur schlechthin zu halten – für die Verkörperung der Kraft, aus den *toten Buchstaben* den *lebendigen Geist* auferstehen zu lassen [...]: [...] Aber erst, wenn man aufhört, an diese Mythologie der Wiederbelebung durch die Technik des Zitats zu glauben, kann man ihre *Struktur* verstehen.«

Oliver Kohns

»[W]ie im Bereich der Liebe sagt auch die Angst stets, was alle sagen. So stellt sich jenseits der intertextuellen Befunde, dass und welche Schauerromane einander zitieren, gerade in dieser literarischen Gattung heraus, dass die Darstellung der Angst selbst immer und nicht nur im Schauerroman erstaunlich stereotyp und also von einer Wiederholungsstruktur geprägt ist.«

Matthias Bickenbach

»Die Sprache, als Milieu und Medium der Übertragung, ist von *Pausen* durchsetzt. Doch nicht nur das Replikat der Impression, die unumgehbare Notwendigkeit, sie zu *zitieren*, nämlich sie außer Gebrauch zu setzen, um sie in Gebrauch zu nehmen, unterbricht die Übertragung als Inbegriff der Kommunikation, in deren Dienst alle Sprecher aller Sprachen zu hantieren und zu handeln, zu sprechen und zu schweigen aufgerufen sind, sondern der *Zitiervorgang*, das *Durchpausen*, setzt die Vorlage, indem sie unter Druck gesetzt wird, unberechenbaren Abweichungen aus.«

Thomas Schestag

»Das Zitat ist also ein ausgeschnittenes Muster (wie bei *copy and paste*) einer (meist) größeren Komposition, artikulierbar in einer bestimmten Mediensprache bzw. in einem Hybrid von verschiedenen. [...] Als Verkleinerung des Werks wird das Zitat, was die kognitive Psychologie ein *prompt* oder Stichwort nennt.«

Henry Sussman

»Was ist ein Raubkopiebild? Was bedeutet es, eine SMS zu schicken? Was bedeutet es zu verbinden oder in diesem Sinne verbunden zu sein? Für wen sind diese SMS bestimmt, und wen erreichen sie? [...] – Fragen, die wir wiederholt gezwungen sind, uns zu stellen. Das Hüpfen und Springen zwischen den Bildschirmen und Schauplätzen, nochmals verdoppelt durch unsere Zuschauerschaft, und wiederum verdoppelt durch die Nachrichtenkommentare der Szene, scheinen weniger eine Verbindung als eine Verstrickung zu sein.«

Carol Jacobs

»Die ›Filme‹ [...] müssen deshalb weniger als klar konturierte Objekte und Gegenstände einer Operation denn als Subjekte und Agenten des Zitierens aufgefasst werden. Nur Bewegung kann Bewegung zitieren.«

Volker Pantenburg

»Jede Ex-Zitation und deren Figuration spielt sich ab an der Grenze zwischen der Potentialität des Sagens und dem jeweiligen Redeereignis, das diese jeweils aktualisiert und diese verstellt haben wird. Sie bearbeitet diese Grenze zwischen intentionaler Erfülltheit und leerer Rede, Gerücht, Gemurmel, Geräusch.«

Bettine Menke

»If we abstract from the concept of skeuomorphism a general principle, that where a function is rendered obsolete, its residual traces become ornament, we might observe that such a principle obtains widely both in nature and culture.«

Dan O'Hara

»Vergleicht man die [...] Elemente des Äußeren der Haldensteiner Burg mit Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle, so lassen sich [...] Zitate der Burgruine Haldenstein identifizieren. [...] Doch [...] eine solche Kenntnis reicht [...] nicht aus [...]. Einzig ein wie auch immer gearteter Hinweis auf den Ursprungsort der vom Künstler in den Bau einverwobenen Zitate macht es möglich, diese in ihrem neuen architektonischen Kontext als solche sichtbar zu machen.«

Thierry Greub

»Als Schriftsteller habe ich allerdings die Freiheit, ohne Anführungszeichen zu zitieren, nicht alles restlos klären zu müssen. Ich kann auch das Oszillieren zulassen – das ist vielleicht die Freiheit der Kunst.«

Thomas Meinecke

Ein Großteil der versammelten Beiträge geht auf eine Tagung am Internationalen Kolleg Morphomata der Universität zu Köln zurück. Dankbar bin ich den Fellows und Mitarbeiter/innen des Kollegs für Diskussionen und Anregungen über das ganze vergangene Jahr hinweg. Besonderer Dank gilt Christina Borkenhagen, sodann Patrick Hohlweck, der an der Ideenfindung zur Tagung mitgewirkt hat, sowie Günter Blamberger und Dietrich Boschung für die Aufnahme in die ›Morphomata«-Reihe.²

Martin Roussel

2 Als Beitrag zu den Morphomata-Studien führt der Band eine Debatte fort, die den Diskussionsrahmen des Kollegs von Beginn an begleitet hat: die Frage, wie konkrete Formen und Gestaltungsprozesse aufgrund ihrer sinnlichen Qualitäten in Texten adäquat zu thematisieren seien. Vgl. zum Konzept: »Das zugrunde liegende griechische Wort *μόρφωμα* (Plural: *μορφώματα*), das auch bei Himerios anklingt, bezeichnet die durch einen Prozess der Gestaltwerdung und Gestaltung entstandene rekurrente und wirkmächtige Form [...]. Ein entscheidender Vorteil [des Neologismus] liegt gerade darin, dass der Terminus [...] bisher in kulturwissenschaftlichen Diskussionen nicht verwendet [...] worden ist. Das eröffnet die Möglichkeit, von konkreten Texten und Objekten auszugehen, durch die Analyse exemplarischer Phänomene den Begriff genauer zu modellieren und ihn davon ausgehend theoretisch zu präzisieren« (Dietrich Boschung: Kairos als Morphom der Zeit – eine Fallstudie. In: Günter Blamberger und Dietrich Boschung [Hrsg.]: *Morphomata*, wie Anm. 1, S. 47–90, hier S. 48).

FIGUREN DES ZITATS

»» *Read books, repeat quotations*

Draw conclusions on the wall ««

MARTIN ROUSSEL

PHILOLOGIE DES FINDENS

Figurationen des Zitats – eine Propädeutik

»Man darf hier weiter ausgreifen und sich darauf besinnen, daß das Unterbrechen eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung ist. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus. Es liegt, um nur eines herauszugreifen, dem Zitat zugrunde. Einen Text zitieren schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen.« Walter Benjamin

I. Das ganze Leben ist ein Zitat

Das ganze Leben ist ein Zitat – und das ist kein Zitat. Ich habe es bei Urs Widmer gelesen, wenn auch nicht wörtlich; ich habe es nicht nachgeschlagen, und vielleicht steht es dort wörtlich so – aber wäre es dann noch Zitat? – Nun habe ich also dieses Zitat nicht überprüft, und das hängt mit der Geschichte zusammen, die in diesem Zitat, das keines ist, erzählt wird. Eigentlich ist das schon die Geschichte *in nuce*. Und die Geschichte zur Paraphrase, wie man dieses Zitat, das keines ist, vielleicht besser nennen müsste und die am Ende dieser Geschichte dann doch Zitat gewesen sein wird, kann man so erzählen:

Urs Widmer erzählt die Geschichte seines Vaters, der in seiner Jugend einen Initiationsritus habe vollziehen müssen. Aus der Stadt sei er alleine durch Gewitter und unwegsame Landschaften in sein Heimatdorf gelaufen, wo sich die Gemeinde in der Kirche versammelt habe, um ihn in ihrer Mitte aufzunehmen. Während der Zeremonie wird gesungen. Wörtlich heißt es: »Der Gesang hatte [...] einen Text, der sich

ebenfalls unaufhörlich wiederholte, zischelnde Laute in einer Sprache, die Karl [so heißt der Vater] nicht verstand.«¹ Just als Karl denkt, die Zeremonie sei zu Ende, hebt sein Onkel »ein schwarzes Tuch« hoch und holt

»darunter ein großes, ebenfalls schwarzes Buch hervor, einen regelrechten Folianten mit Goldschnitt und Lesebändchen, auf dessen Rücken Karls Name stand. *Karl*. »Das ist das weiße Buch«, sagte der Onkel so laut, als spreche er zur ganzen Gemeinde. »Es heißt so, weil es lauter weiße Seiten enthält. Du wirst, bis zu deinem Tod, jeden deiner Tage darin aufschreiben. Lang, kurz, nach deiner Art. So wie wir alle hier dies tun. Kurz, lang, nach unserer Art. Auch die, die nie schreiben gelernt haben, machen jeden Abend ihre drei Kreuze. [...] Nie wird jemand lesen, was du schreibst, vor deinem Tod [...] Nach deinem Tod, dann erst. Dann allerdings. Dann liest jeder und jede – auch die, die nicht lesen können, auf ihre Art –, wie dein Leben war. [...]«²

Nachdem Karl die ersten Zeilen in das Buch mit Feder und Tinte eingetragen hat, bemerkt der Onkel noch, das Buch schließend: »Allerdings wenn du so weiterschreibst, so viel und so groß, ist dein Buch bald voll. Mehr Seiten als diese hast du nicht für dein Leben.«³ – Dass Urs Widmers Buch über seinen Vater mit dem Ende von Karls Leben anfängt, kann man jetzt schon ahnen – im Moment, wo es lesbar wird, für alle. Was wäre das für ein Buch, das für »jede[n] und jede« tatsächlich lesbar ist, wenn nicht das Buch des Lebens, dessen Metaphorik von Urs Widmer wörtlich, schwarz auf weiß, aufgeblättert wird. Karl heißt dieses Buch des Lebens, von dem bei Widmer die Rede ist, oder genauer: »*Karl*«, und das ist »sein« – der Erzähler als Refiguration des Autors – Vater, und so trägt das Buch noch einen anderen Namen: »Das Buch des Vaters«, lässt es sich dem Titel nach zitieren. Es handelt sich hierbei nicht exakt um die Figur einer *mise en abyme*, sondern um deren genealogisch verschobene Variante: eine Figur mit Brechung (so wie sich Wellen am festen Land brechen), und diese Brechung wird zwischen dem Leben und der Literatur, der Wirklichkeit der Biographie und der der Fiktion wirklich. Denn nur ohne die Rahmungen der Konstruktion, die Autor und Werk, das Leben und die Literatur unterscheiden lassen, spiegeln sich beide Bücher, das eine im anderen, das andere

1 Urs Widmer: *Das Buch des Vaters*. Zürich 2004, S. 29.

2 Ebd., S. 31.

3 Ebd., S. 32.

im einen, wo sich der Rahmen ins Bild einfaltet oder das Bild selbst den Rahmen vorgibt. – Die meisten und besonders die letzten Seiten dieses Buch, so erfährt man vom weißen Buch, sind, am Ende von Karls Leben, so klein geschrieben, als wolle sich das Leben im Buch verstecken, die Schrift die weißen Seiten lückenlos und schwarz ausmalen. Zwischen Buchdeckeln, zwischen Weiß und Schwarz erstreckt sich also das ganze Leben, auch zwischen Groß und Klein, zwischen Vater und Sohn (in der Brechung, die der Tod, das Ende des weißen Buches für den Vater bedeutet).

Also ist das ganze Leben ein Zitat, und das heißt nicht nur, dass Urs Widmers Buch über seinen Vater Karl unausgesprochen Zitat – Paraphrase – des schwarzen weißen und zuletzt vollgeschriebenen Buches ist; denn zuletzt scheint das Leben sich selbst zu zitieren, wenn die schwarze Schrift auf den weißen Seiten des schwarzen Buches, das ja das Buch des Lebens ist, dieses nahezu vollständig ausfüllt. Die Schrift zitiert im eigentlichen Sinn die weißen Seiten, der Text die Natur und das Buch die Welt. Und das wiederum trifft sich mit dem Sinn dieser Geschichte der Initiation, die darauf hinausläuft, dass Karls Leben wie das aller anderen Skribenten – ob sie nun schreiben können oder nicht – so aufgeschrieben ist, dass es für alle lesbar ist. Was aber kann das heißen – ›für alle lesbar‹? Die letzte Bedeutung des Rituals, des Schreibens und der Gemeinschaft enthüllt das schwarze Tuch auf dem Altar, unter dem das schwarze Buch mit den weißen Seiten liegt: Wie das Leben in der Kirche anfängt, so wird es hier enden. Eine Nebengeschichte zeigt Karl, wie er ins Dorf kommt und um die Häuser Säрге gestapelt sind, leere Säрге. Auch Karl besitzt einen – seinen – Sarg, und dies seit dem Tag seiner Geburt. Wie sich derart Geburt und Tod ineinander fügen, tritt hervor, was lesbar ist: das Leben und der Tod, die schwarze Schrift und das weiße Papier; und das ist die ganze Geschichte von jedem Einzelnen. Schrift und die Kreuze, die gemalt werden, wo nicht geschrieben werden kann, illustrieren sich gegenseitig: Die Kreuze symbolisieren, was die Schrift – als ganze Erzählung – zu lesen gibt; die Schrift gibt den Kreuzen ihre unendliche Mannigfaltigkeit der Geschichten. Die Mannigfaltigkeit (der Geschichten) und die Einheit (des Aufschreibens) geben die Figur des Lebens als Zitat vor. Eine solche Figur ist erkennbar kraft der *réécriture*, die das Leben universell – für alle lesbar – macht. Und diese Universalität vermittelt sich mit jedem ein-

zelen Buch, mit jedem Satz und Wort, das diese Lesbarkeit in die Geschichte nur eines Lebens zurückversetzt.⁴

Solche Figuren der Zitation sind mit den Beiträgen dieses Sammelbandes avisiert, sollen im wörtlichen Sinn zur Ansicht gebracht werden. An die Stelle des Prozesses, etwas oder jemanden zu zitieren, tritt hier die Refiguration als eine Rekombination von in der Zitation markierten Elementen, die neu arrangiert werden.⁵ Zitieren bewegt sich gemäß Fragen der Reichweite: wo der eine Text anfängt und der andere beginnt. Ein Zitat zu finden, bedeutet deshalb immer, ihm ein fremdes Gesicht zu geben und darin die Gestalt des Neuen einzusetzen: in der Frage ›wie zitieren‹. So findet innerhalb des Zitats eine Bedeutungsverschiebung statt: das Zitat als das, was es sagt (wo es herkommt) und als das, wie es gesagt wird, das heißt indem jemand zitiert. Anführungszeichen – in ihrer historischen wie systematischen Varietät und variierenden Funktionalität und Gebräuchlichkeit – sind hierfür nur literal formale Indikatoren; die Figuren der Zitation als *réécriture* sind notwendig mannigfaltige, da sie von der Refiguration abhängig sind. Das Ideal eines reinen, von Bedeutungsverschiebungen unbehelligten Zitats wird in jeder (Figur der) Zitation verzeichnet, aufgeschoben oder avisiert – ich wiederhole: zur Ansicht ausgestellt. Eine Kreativität des Findens orientiert sich im *avis* – in der Ansicht, Auffassung, Mitteilung – des Zitats zwischen der Geste der Zitation, die formal wiederholt und der *figura*, mit der es ins Neue einrückt.⁶

4 Dem Figurativen liegt eine Zeitlichkeit (der *réécriture*) zugrunde: »Nicht von ungefähr hatte [Paul] de Man von einer ›Rhetorik der Zeitlichkeit‹ gesprochen und dabei auf den Wechsel zwischen verschiedenen *Figuren* der Wiederholung und Verschiebung (Metapher, Allegorie, Katachrese, Prosopopöie) angespielt, welche Zeitlichkeit gewissermaßen Gestalt geben« (Sibylle Benninghoff-Lühl: »Figuren des Zitats«. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede. Stuttgart, Weimar 1998, S. 24). Benninghoff-Lühl bietet eine schöne Sammlung solcher Figuren; sie schärft auch den im literaturwissenschaftlichen Kontext meist stillschweigend in Anschlag gebrachten Begriff des Zitats: »Motto, Epigramm, Allusion, Plagiat, Sentenz, Geflügeltes Wort, Redewendung, direkte und indirekte Rede [...] bilden zugleich den Gegenstand der Reflexion wie auch sein Abbild, seine Figur (ebd., S. 16).

5 Im ›Arrangieren‹ klingt die Herkunft mit: lat. *ad* und frz. *ranger*: etwas wird zur oder in Ordnung gebracht. Zitieren ist dieser Vorgang, der dem Zitieren seinen neuen Ort gibt und das Neue in eine alte Form zurückschreibt.

6 »Dass die beiden ältesten Belege uns *nova figura* bieten, kann ein Zufall sein; bedeutsam auch wenn es ein Zufall ist, da das neu Erscheinende, sich Wandelnde am Beständigen der ganzen Geschichte des Wortes das Gepräge

II. Schreiben ist Zitieren: Hektographie

Seine eigene Lebensgeschichte zu Papier zu bringen, bedeutet nichts anderes, als das Leben zu verzeichnen – verzeichnen im doppelten Sinn: die Akte seines Lebens zu führen und dem Leben eine Wandlung, eine Wendung hinzuzufügen, es abzuwandeln in die Form des Jemeinigen. Schreiben ist deshalb im Kern Zitieren. In der Sprache des Druckereizitalters könnte man – um dieser Figur ein Bild zu geben, mit dem sich die Leistungen und Verzeichnungen der Zitation vergegenwärtigen lassen – von einem Hektographen sprechen. Unter Hektographie versteht man ein Kopierverfahren, bei dem die Tinte oder Farbe direkt auf eine seitenverkehrte Matrize aufgetragen wird, mit der dann Abdrucke erzeugt werden; etwa 100 Stück, mehr Kopien lassen sich nicht herstellen. Darum ginge es also (das wäre aus dieser Figur zu lernen): wie das, was »zu schlecht« wird, zu sehr abweicht gemäß einer Logik des Neuen aus der Zitation herausbricht,⁷ oder wie solche Bruchstücke gefunden und als der Vergangenheit Entstiegene doch nur das Neue namenlos demonstrieren: monströse Wucherungen des Vergangenen.⁸

gibt« (Erich Auerbach: *Figura*. In: ders.: *Neue Dantestudien*. Istanbul 1944, S. 11–71, hier S. 12). »Gegen den Strich von Auerbachs *figura* hatte Curtius die Latenz der Latinität eher abgeschwächt gefunden, zu Klischees verkommen. Tatsächlich wird die Latinität als geronnene Latenz vom *discarded image* zur versatilen ›Leeform‹, die den *Ulysses* von Joyce den *Metamorphosen* Ovis mehr verpflichtet zeigt als Homer«, problematisiert Anselm Haverkamp die Bedeutsamkeit von ›Figuren‹ in der Geschichte. Als Geschichte von »Fortschritt und Gewinn oder Verlust und Verfall« gedeutet, wie Haverkamp mit Foucault-Verweis andenkend, geht der ästhetisch-poetologische Vergleichsrahmen von *discarded images* jedoch verloren: von der ›Odyssee‹ zu ›Ulysses‹ (Anselm Haverkamp: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M. 2002, S. 12). – Vgl. zum »Aspekt der Beweglichkeit, der den Begriff ›figura‹ (im Gegensatz zu ›forma‹) kennzeichnet, und zum anderen [zum] [...] Aspekt der Neuheit, der ›figura‹ als ›nova figura‹ begleitet und auszeichnet«: Gabriele Brandstetter und Sibylle Peters: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002, S. 7–30, hier S. 8.

7 Alle Verfahren, die digitale Codierung mit einschließen, bleiben hiermit unbezeichnet. Da Digitalisierung selbst nur einen Rechenschritt darstellt und auf Verfahren der Versinnlichung – ein zwischen Berechnung und sinnlicher Affektion situiertes *interface* – angewiesen ist, nimmt die Welt digitaler Zitation notwendig sinnliche Figuren der Zitation in Anspruch.

8 In Abgrenzung zu einer rekombinatorisch gedachten Aufpfropfung betont Derrida das ›Lebendige‹ am Grund einer Logik des Neuen, die nur über das Monströse theoretisierbar sei: »[U]n monstre, [...] ce n'est pas seulement



Abb. 1: Roneo Copier (USA 1906)

Die Idee der Verzeichnung bis hin zur emblematisch verdeutlichten Refiguration, die die Vorgänge des Kopierens, der *réécriture* oder des Zitierens affizieren, hat der belgische Künstler Marcel Broodthaers in vielen Arbeiten entfaltet. So zitiert er in einem seiner Bücher, dessen Titel den gleichen Text einsetzt wie der Innenteil, einen Vers aus Baudelaires Sonett ›La beauté‹ aus den ›Fleurs du Mal‹: »Je hais le mouvement qui déplace les lignes« [Ich hasse die Bewegung, die Linien versetzt].⁹ Im Buchinnenteil figuriert zunächst Baudelaires ›La beauté‹ als »Fig. 1«, während die folgenden Seiten eine Reihe an »Figs.« (etwa: A, 12, 0 usf., sich wiederholend, scheinbar ohne *sinnvolle* Reihenfolge) in graphisch gleichmäßiger Anordnung: in der Figur 3-2-3 auf jeder Seite präsentieren, an deren Boden mittig die Wörter – eines pro Seite – »Je«, »hais«, »le«, »mouvement«, »qui«, »déplace«, »les« und »lignes« gesetzt ist. Am Ende der wenigen Seiten folgt mit der Beigabe »Fig. 2« noch einmal das *ganze*

cette figure chimérique en quelque sorte, qui greffe un animal sur un autre, un vivant sur un autre. Un monstre c'est toujours vivant [...].« Und weiter überlegt er, »que l'avenir est nécessairement monstrueux : la figure de l'avenir, c'est-à-dire ce qui ne peut que surprendre, ce pour quoi nous ne sommes pas préparés [...] s'annonce sous les espèces du monstre« (Jacques Derrida: Points de suspension. Entretiens. Hrsg. von Elisabeth Weber. Paris 1992, S. 400).

9 Charles Baudelaire / Marcel Broodthaers: Je hais le mouvement qui déplace les lignes. Hamburg 1973. – Im Anklang an Thomas Schestag könnte man formulieren: Broodthaers *Satz* setzt Baudelaires ›La beauté‹ als *Pause* (vgl. Schestags Beitrag in diesem Band).

Sonett ›La beauté‹, nun mit einer Ersetzung: Im vorletzten Vers ist »*toutes choses*« (alle Dinge) ersetzt durch »*les étoiles*« (die Sterne) und rot gedruckt; »Fig. 1« präsentierte den Vers »Je hais le mouvement qui déplace les lignes« in roter Hervorhebung.

Wäre das also Schönheit, *beauté*: der Moment, wo im Semantischen der *beauté* (dem [Titel des] Sonett[s]) das Sinnlich-Konkrete (die Differenz von Fig. 1 und Fig. 2) aufscheint? Und wäre dies der Moment, wo das Zitat, durch die Mannigfaltigkeiten seiner Aneignungen, seiner Refigurationen – *toutes choses* – wieder in die Einheit seiner Form (das ganze Sonett) zurückkehrt? Und wäre dies zugleich der Moment, wo die *réécriture* in ihrer ewigen Unvergänglichkeit – »Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !«,¹⁰ schließt das Sonett – un/abweichlich ›in den Sternen steht‹, in die Sterne (*les étoiles*) geschrieben wird? Diese Fragen jedenfalls wären die Figur dieses Zitats.

Broodthaers refigurative Zitation folgt Maßstäben höchster Genauigkeit, die zuletzt das Prinzip der Verdeutlichung als Zusatz (die Refiguration) zum Ausschnitt (aus Baudelaires Sonett) hervortreten lässt. Zu dieser Zitatfigur, die das vermeintliche Original in der Genauigkeit, die zwischen *copy and paste* passiert, in der Figur eines gespaltenen Ursprungs zeitigt, gibt es ein medientechnisches Gegenstück: den Druck mit ›Stereotypmatern‹, wie er für die weitverbreiteten Kolportageromane des 19. Jahrhunderts erfunden wurde. Es handelt sich um Matrizen, die die Errungenschaften des Drucks mit *beweglichen* Lettern wieder rückgängig machen, um höhere Auflagen drucken zu können, ohne dass für eine Buchseite Lettern neu konfiguriert werden müssten. Das ›linien-treue‹ Einzelstück bei und zwischen Baudelaire und Broodthaers findet hier sein Gegenstück, das ohne Original auskommt, indem es der (medientechnischen) Figur möglichst umstandsloser Vervielfältigung und Distribution unterworfen ist:¹¹

»Dabei werden von den in Lettern gesetzten Seiten [...] sogenannte Matrern aus hitzebeständigem Material geprägt. Diese lesbaren Prägungen von kompletten Seiten werden mit flüssigem Metall, einer Legierung aus Blei, Antimon und Zinn,

10 Charles Baudelaire: Les Fleurs du mal. In: ders.: Œuvres complètes. Hrsg. von Claude Pichois. Bd. I. Paris 1975, S. 21.

11 Gerhard Klußmeier: Nachwort. Die Editions-geschichte von Karl Mays »Waldröschen«. In: Karl May: Waldröschen oder die Rächerjagd rund um die Erde. Nachdruck Leipzig 1989, Bd. VI, S. I–XXXI, hier S. IIIf.

ausgegossen, das dann – gehärtet die Druckform ergibt. [...] Je nach Härtegraden waren damit zwischen 20 000 und 300 000 Drucke möglich.«

Als ›eigensinnig‹ erweist sich hierbei, dass die Stereotypmater einer Druckseite es verunmöglicht (und das bei abnehmender Druckqualität), einmal ›gehärtete‹ Fehler zu beheben: »Druckfehler und verstellte (verrutschte) Buchstaben, die in der Stereotypmater nicht zu korrigieren sind.«¹² Indem sie die buchstäbliche Zitation Faktoren erhöhter Beschleunigung und dem Verschleiß des Materials aussetzt, bewahrt und verstärkt die Stereotypmater *le mouvement qui déplace les lignes*. Der ›Ver-rat‹ an der Linientreue schreibt sich entsprechend als »Ver_rath«, als



Abb. 2: Nach unten aus der Zeile gerutschter Buchstabe ›r‹. Aus: Karl May: *Waldröschchen oder die Rächerjagd rund um die Erde*. Nachdruck Leipzig 1989, S. 2573 (Markierung MR)

in die Figur der Zitation ein. Nur vordergründig erscheint die Sachlage geklärt. Denn folgt man in der Zitation des Wortes »Verrath« linientreu den Vorgaben von Syntax und Lexikon, so überliest man die vertikale Defiguration, die auf die Designifikanz der Kolportage bezogen ist. Um auf das vorliegende Beispiel und seine Geschichte zu sprechen zu kommen: In die Reihe seiner ›Werke‹ wollte Karl May das ›Waldröschchen‹ nicht eingereiht sehen. Nur der qua Pseudonym nicht autorlich stabilisierte Text sollte zitierbar sein. Damit wird der dem Verfall seiner *auctoritas* ausgesetzte Text zitierbar nicht mehr als im emphatischen Sinn ›Werk‹, sondern nur in dessen Defiguration, die je nach Lieferung (insgesamt 109) und (nicht gekennzeichneten) Auflage neue Umstände generieren konnte.¹³

¹² Ebd.

¹³ »Ja, es kommt viel auf's Weben von Umständen an. ›Unter Umständen‹, das ist ein wichtiges Wort«, beleuchtet Robert Walser im Räuber-Roman (1925 geschrieben, 1972 entziffert und publiziert) die Figur des Figurativen (Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1924–1932. Im Auftrag des Robert Walser-Archivs der Carl Seelig-Stiftung/Zürich neu entziffert und hrsg. von Bernhard Echte und Werner Morlang. 6 Bände. Frankfurt a.M. 2003. Bd. 3,

Das Prinzip zititierfähiger Autorität – bei Broodthaers und Baudelaire auf die Spitze eines Verses getrieben – weicht hier der Anonymität refigurierender Zitation. Fehler der Kopie sind hier drucktechnisch manifest, die *greffe citationelle* (Derrida) liefert sich in hohem Maß kontingenten Faktoren aus. Viele der Kolportageromane wurden deshalb ohne Autornennung ausgeliefert oder refigurierten die Autorität des Autors: Karl Mays weltumspannender ›Waldröschen‹-Roman – im Untertitel: ›oder die Rächerjagd rund um die Erde. Großer Enthüllungsroman über die Geheimnisse der menschlichen Gesellschaft‹ (1882–1884) – nannte als Autor (in gewisser Weise ein Stilzitat seines eigenen Textes): Capitain Ramon Diaz de la Escosura.¹⁴

Die Hervorhebungen in den Zitaten aus Karl Mays Roman de-/markieren die Zitation. Broodthaers arbeitet gleichfalls mit Markierungen, um remarkierend die Zitation zu verschieben: Die rote Farbe des Drucks ist neue Farbe für den Hektographen, ein Neudruck, der den Ort der Schrift im Zitat nicht verwischt, sondern ver- und aufgeschoben sein lässt. Trotz dieser Einschreibung des Neuen gerade im Wesen der Zitation, wie sie Broodthaers – und von hier aus betrachtet auch Urs Widmer – ins Werk setzen, zeigt sich hierin eine kulturelle Hektographie, gemäß der jede Kopie immer ein wenig schwächer, verwaschener wird, und die Suche nach der Vorlage immer schwieriger. Eine ganze Geschichte der Moderne und ihrer Werte wie ihrer Wertlosigkeit ließe sich so nachzeichnen.

Doch lässt sich diese Figur, dass Schreiben im Grunde zitieren ist, analytischer fassen. Genauer heißt es dann, dass Zitieren die dem Schreiben und dem Lesen gemeinsame Grundfigur ist. Zu zitieren bedeutet nämlich beides: zu lesen und zu schreiben, schreibend zu lesen, als Leser zu schreiben. Ich zitiere hierzu aus Antoine Compagnons Standardwerk ›La seconde main‹ von 1979. Unter dem Stichwort *réécriture*, wiederschreiben, liest sich dort eingetragen:¹⁵

S. 112). Vgl. hierzu (und zur Logik der Zitation von ›Umständen‹) Martin Rousel: Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrophie. Basel, Frankfurt a.M. 2009, S. 442).

14 Die Figur dieses Autornamens passt zum Text, der über weite Strecken in Spanien und Mexiko spielt; als Authentizitätsgeste spielt der Name eventuell auf den spanischen Schriftsteller und Politiker Don Patricio de la Escosura (1807–1878) an.

15 Antoine Compagnon: *La seconde main, ou le travail de la citation*. Paris 1979, S. 34.

»Écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture ; elle conjoint l'acte de lecture et celui d'écriture. Lire ou écrire, c'est faire acte de citation. La citation représente la pratique première du texte, au fondement de la lecture et de l'écriture ; citer, c'est répéter le geste archaïque du découper-coller, l'expérience originelle du papier, avant que celui-ci ne soit la surface d'inscription de la lettre, le support du texte manuscrit ou imprimé, un mode de la signification et de la communication linguistique.«

Schreiben ist immer und per definitionem Wiederschreiben, *écrire c'est toujours récrire* – ohne dass es je vom Zitieren zu unterscheiden wäre. Vielleicht wäre Zitieren eher der Aufschub des Schreibens oder die – in der Fremdzuweisung – Verweigerung, je-eigenes Schreiben zu sein. In einem Wortspiel: nicht *différence*, sondern *différance* des Schreibens. Zu zitieren bedeutet also eine doppelte Geste: einen Schnitt und eine Anknüpfung, eine Trennung und Verbindung. Wer im Schreiben – in kulturellen Praktiken überhaupt – nur das eine sieht, vergisst das andere. Ein Zitat mag das verdeutlichen, verzeichnen: Hellsichtig überträgt Robert Walser in der Maske des Schülers Fritz Kocher diesen Grundvorgang des kulturellen Lebens in die Bilderbuchwelt einer Schule, in der das Leben gelernt werden soll. Einer von Fritz Kochers Aufsätzen (1904 im Insel-Verlag als Walsers erstes Büchlein erschienen) trägt den Titel »Die Schule«. Er beginnt mit einem Zitat: »Über den Nutzen und die Notwendigkeit der Schule«, so lautet das Thema an der Wandtafel.«¹⁶ Natürlich vertritt Fritz Kocher eine klare Auffassung: »Ich behaupte, die Schule ist nützlich. [...] Sie bereitet mich auf das bevorstehende öffentliche Leben vor: das ist noch besser.«¹⁷ (Nur nebenbei bemerkt: Die rhetorische Finesse verlagert den Topos, der niemand gehören kann, ausdrücklich in die erste Person Singular, die ja die Nützlichkeit der Schule herausarbeiten soll. Gilt also das Topische – der zugehörige Topos: *non scholae, sed vitae discimus*¹⁸ – oder das Subjektive – die Behauptung der Maske, die Fritz Kocher ist –, das allgemein Bekannte oder das Idiomatische der Ich-Rede?)

16 Robert Walser: Fritz Kochers Aufsätze. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Jochen Greven. Bd. 1. Zürich, Frankfurt a.M. 2003, S. 18.

17 Ebd., S. 18.

18 Bekanntlich ist ein Topos nicht exakt zitierbar; hier kehrt er ein Seneca-Zitat (»*non vitae, sed scholae discimus*«) um (Epistulae morales ad Lucilium, 106,12).

Allerdings weiß Fritz Kocher: »Ich gehe gern zur Schule und verlasse sie gern.«¹⁹ Diese Doppelfigur des Zu- und Abwendens kehrt in vielfältigen Variationen in dem Drei-Seiten-Text wieder. So kann er zuletzt folgern: »Vom Nutzen einer Sache sprechen zu wollen, die notwendig ist, ist überflüssig, da alles Notwendige unbedingt nützlich ist.«²⁰ Fritz Kochers Aufsatz hat am Ende also nichts als das Zitat an der Wandtafel zitiert – freilich, indem er es zitiert hat, lief der Hektograph mit: Nichts ist mehr lesbar, wenn der Aufsatz ›Die Schule‹ über die Nützlichkeit der nützlichen, notwendigen Schule selbst überflüssig ist; die Schule ist der Rede nicht wert, das Zitat in der Zitation zur Hohlform geworden. »Alle klugen und wahrheitsliebenden Schüler müssen so oder ganz ähnlich sprechen«, bemerkt Fritz Kocher noch altklug.²¹ – Nur wenige Jahre später schrieb eine andere Walser-Figur, Jakob von Gunten, in seinem berühmten Tagebuchroman die Fortsetzung, die noch eigenwilligere Verzeichnung dessen, was als Original schon nicht mehr erkennbar ist:

»Wir Eleven oder Zöglinge haben eigentlich sehr wenig zu tun, man gibt uns fast gar keine Aufgaben. Wir lernen die Vorschriften, die hier herrschen, auswendig. Oder wir lesen in dem Buch ›Was bezweckt Benjamenta's Knabenschule?‹«²²

Auf ein Zitat läuft also auch in Jakob von Guntens Tagebuch, das Robert Walser gewissermaßen zitiert (wie ein Autor seinen Ich-Erzähler, der hier, autorlich, ein Ich-Schreiber ist, zitieren muss) alles hinaus; es ist das einzige in dem ganzen Roman.²³

III. *Hécatomgraphie*

Zitieren lässt sich überall, wo geschrieben wurde oder wird. So ließe sich die von mir angeführte Zitat-Serie von Widmer über Baudelaire zu Compagnon und Walser leicht verlängern, und man erhielte eine Serie

19 Walser: Fritz Kochers Aufsätze (wie Anm. 16), S. 18.

20 Ebd., S. 20.

21 Ebd.

22 Robert Walser: Jakob von Gunten. Ein Tagebuch. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Jochen Greven. Bd. II. Zürich, Frankfurt a.M. 2000, S. 8.

23 Vgl. zur Bedeutung dieses einzigen Zitats als Funktion einer formalen Einheit, gewissermaßen einer ›hermeneutischen Formalisierung‹ Martin Rousel: »Was bezweckt Benjamenta's Knabenschule?« Heterogonie und Bedeutung der Schrift in Robert Walsers Tagebuchroman *Jakob von Gunten*. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 58 (2008), H. 2, S. 187–206.

von Figurationen des Zitats, die um »die Spanne zwischen zitationeller Etablierung eines Namens und der Anonymität des Zitats als *Topos*« kreisen, wie Bettine Menke einmal schrieb.²⁴ Damit könnte die Praxis des Zitierens weniger einem matrizenartigen Kopierv erfahren ähneln als vielmehr einer Verzeichnung von Grundfiguren, weniger einer Hektographie als vielmehr einer ›Hécatomgraphie‹, wie der französische Schriftsteller und Drucker Gilles Corrozet sein Buch der 100 Embleme aus dem Jahr 1540 nannte.²⁵

Corrozet versammelt zu Holzschnitten Sentenzen, Gedichtverse und Denksprüche aus allen Zeiten. Doch ist eine solche Kunst der Kombinatorik des Tradierten, die Figur und Sinn, Bild und Wort neu arrangiert und koordiniert, nicht mein eigentliches Ziel. Deutlich machen wollte ich eine kulturelle Logik, die diesseits von Teleologien und allzu starr formulierten Semiotiken einen Zugriff auf ›Kultur‹ erlaubt, der nicht von ›Ordnung‹ im allgemeinen und systemischer ›Organisation‹ ausgeht, sondern von Konkretion und Kontingenz, von dem wie kulturelle Dinge, Artefakte und Formen in ihren Referenzsystemen des Wissens gegeben und weitergegeben sind: singular, auch wo sie sich als Effekt von Iterabilität aufweisen lassen.

Ein Werbeplakat von J. R. Holcomb & Co. aus dem Jahr 1876 verspricht unter dem Namen ›Transfer Tablets‹: »A Perfect Copying Process«, und: »EVERY MAN HIS OWN PRINTER« (Abb. 5). Was hier in Handarbeit herzustellen versprochen wird, ist nichts weniger als die Verbindung von Kopie und Singularität. Denn anders als die Kopisten des Mittelalters (zumindest vor der Revolution des Lesens im 12. Jahrhundert),²⁶ die keine Vorstellung ihrer individuellen Praxis und des

24 Bettine Menke: Zitierfähigkeit: Zitieren als Exzitation. In: Andrea Guttenberg und Ralph J. Poole (Hrsg.): Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen. Berlin 2001, S. 153–171, hier S. 167.

25 Gilles Corrozet: Hecatographie. C'est à dire les descriptions de cent figures & hystoires, contenant plusieurs appotphthegmes, proverbes, Sentences & dictz tant des anciens, que de modernes. Paris (bei Denys Janot) 1543. Publiée avec préface et notes critiques de Charles Oulmont. Reprint Paris 1905. – Die ersten Editionen 1540, 1541, 1543 (evtl. 1544) variieren (nicht nur) den Titel (*hecatographie*, *hecatographie*).

26 Vgl. zur Bedeutung des Bruches in der Geschichte des Lesens und des Textes, der sich im 12. Jahrhundert vollzieht und bereits für die Scholastik konstitutiv ist Ivan Illich: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos »Didascalion«. Aus dem Englischen übertragen von Ylva Eriksson-Kuchenbuch. München 2010 (1990: L'Ere du livre).

damit verbundenen Gestaltungsrahmens haben mochten, perfektioniert die *Tablet*-Maschine – auch anders als die Schreibmaschine unter der Regie des Zehnfingersystems²⁷ – die Handarbeit in der Idee der *perfect copy*. Die Prothese steht am Ende der Geschichte der »Wesenszusammengehörigkeit der Hand mit dem Wort als der Wesensauszeichnung des Menschen«.²⁸



Abb. 5: Holcomb-Transfer-Tablet-Hektograph (USA 1876)

27 In gewisser Hinsicht stimmt es, in der Schreibmaschine eine Befreiung aus dem anthropologischen Paradigma zu sehen: »Die entindividualisierte Schriftmaschine, also die Schreibmaschine, gibt dem Schreibenden Anonymität, Kontingenz oder Freiheit seines Handelns zurück« (Martin Roussel: Schreibmaschine und Handschrift. Drei Szenen zur Ethologie des Schreibens. In: Georg Mein und Heinz Sieburg [Hrsg.]: Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität. Bielefeld 2011, S. 133–152).

28 Martin Heidegger: Parmenides (Freiburger Vorlesung WS 1942/43). Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1919–1944. Bd. 54. Hrsg. von Manfred S. Frings. Frankfurt a.M. 1982, S. 125.

Der heutige *Tablet-PC* greift die Idee des *Tablet*-Hektographen wieder auf; zugänglich ist hier aber nicht mehr die materielle, matrizenartige Codierung von Schrift bzw. eines Textes, sondern die Codierung des kommunikativen Raumes insgesamt: Das Fenster zur Welt liegt in der Hand, die navigiert.

Zitate, Zugehörigkeiten, Grenzen unterliegen hier den Gesetzen der Simulation. Umgekehrt treten die Leistungen der Zitation hervor – einschließlich der Gesetze und Mechanismen von Autorität und Autorisierung wie von Supplement und Figuration. Ich zitiere hierzu Volker Pantenburg und Nils Plath:

»Das vermeintlich Singuläre erscheint als ein Effekt der Iterabilität, und jede Unterschrift verlang – um als die Signatur eines Eigennamens gelten zu können – zugleich immer nach einer Gegenzeichnung von fremder Hand«.

Und:

»Was mit den Ohren Nietzsches als die ewige Wiederkehr zu hören wäre, erzeugt aber immer neue Effekte. Wenn man *immer wieder* nur genau und lange genug hinhört, respektive liest.«²⁹

Was also dann? Wie wäre eine konkrete Figur in einem Text eingedenk der Tatsache zu bezeichnen, dass ihre Wiederholung »immer neue Effekte« zeitigt? – Die Antwort könnte sein: im Zitat als einer Grenzmarkierung, einer Grenzzone oder einem Spielraum, dessen *marge* oder Rand der des Symbolischen ist, in seinen Markierungen, seinen Ein- und Zu- und Ausschnitten, zum Beispiel, und in all seinen Beispielen. Die formalen Operatoren der Zitation, Anführungszeichen, Guillemets, Gänsefüßchen, einfach oder doppelt, bestimmen sich gemäß dieser Markierung nicht als metatextuelle oder metasprachliche Funktionen, sondern sie figurieren einen Ort der Sprache – und das heißt: an der Grenze. Zwischen Lesern, zwischen Autor und Rezipient, Inter-Texten, aber auch zwischen dem Universellen der Sprache (ihrem Code, ihren Gesetzen und Öffnungen) und ihrer Verzeichnung im Idiom, ihrer Markiertheit in der Modalität, Affirmation oder den Bruchlinien der Zitation.

29 Nils Plath und Volker Pantenburg: Aus zweiter Hand. In: dies. (Hrsg.): *Anführen – Vorführen – Aufführen: Texte zum Zitieren*. Bielefeld 2002, S. 7–23, hier S. 23.

IV. Propädeutik

Von hier aus empfiehlt sich ein (beinahe) letztes Zitat, das sich in die emblematische Figuration dieses Textes einfügt. Es fasst das bisher vom Zitat Gesagte nicht nur zusammen, sondern thematisiert die grundlegende Verlegenheit des Zitierenden, die man in der Frage zusammenlaufen lassen könnte: ›Wer spricht?‹ Wer also sagt, schreibt oder liest diesen Satz aus Walter Benjamins ›Einbahnstraße‹? »Zitate in meiner Arbeit sind wie Räuber am Weg, die bewaffnet hervorbrechen und dem Müßiggänger die Überzeugung abnehmen.«³⁰

Während gängige kulturwissenschaftliche Konzepte wie das der symbolischen Formen, des kulturellen Netzes oder kultursemiotische Ansätze von Begriffen wie ›Text‹, ›Lesbarkeit‹ oder dem ›Symbolischen‹ ausgehen,³¹ zeigt sich im Benjamin-Zitat gerade der Bruch kultureller Ordnung als Voraussetzung für Bedeutung. Der Unterschied liegt in der Auffassung des Zeichens: Dient die Lektüre als Paradigma kultureller

30 Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. Frankfurt a.M. 1955 (1928), S. 108.

31 »Wie wird der Zwischenraum zwischen Kulturbegriff und Kulturwissenschaft«, fragt Uwe Wirth in seiner Einführung in die Kulturwissenschaften, »in einen Denkraum transformiert?« (Uwe Wirth: *Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung*. In: ders. *Kulturwissenschaft. Eine Auswahl grundlegender Texte*. Hrsg. von Uwe Wirth. Frankfurt a.M. 2008, S. 9–67, hier S. 63) Die Frage ist bereits die Antwort, indem sie dem *Raum des Begrifflichen*, dem »Denkraum«, einen Vorrang vor der *Kontingenz des Materials* einräumt, der in der Trennung des Begriffs des Gegenstandsbereiches (Kultur) und der Logik kulturwissenschaftlichen Arbeitens begründet liegt. Alternativen sind prekär; sie müssten bei der Frage ansetzen, was die Rede von ›der Kultur‹ legitimiert und wie sich Begriff und Gegenstandsbereich (Referenz) unterscheiden sowie mit einer Dekonstruktion der (impliziten oder expliziten) Leitunterscheidung zwischen Kultur und Natur operieren (einschließlich der damit einhergehenden Unterscheidungen des Bewussten und Unbewussten, des Organischen oder des Systems und des Willkürlichen oder des Ereignisses). – Vgl. zu möglichen Konsequenzen für ein kulturwissenschaftliches Paradigma die programmatischen Artikel in: Günter Blamberger und Dietrich Boschung (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. München 2011; etwa den Hinweis auf »Lektüre[n]«, »die innerhalb des Symbolischen bereits eine Destruktion der Form ansetz[en]«; demnach »müsste doch – etwa für die Philologien fraglos sein, dass Einigkeit nur vom Gegenstand her – im Ausgang von sich selbst – zu gewinnen ist: letztlich im Zitat, dessen Form niemals das Eigene sein kann, niemals das bloß Fremde bleibt« (Martin Rousel: »Agens der Form«. *Kontingenz und Konkretion kultureller Figurationen*, ebd., S. 147–174, hier S. 174).

Wahrnehmung, oder gibt es eine zwar signifizierende, aber nicht signifikante Logik figurativer Konkretion, die für eine Skulptur genauso anzusetzen ist wie für die Zeichen eines Buches?³²

Die alte Idee der *Humaniora*, *humanities* oder *humanités*, die um die Frage oder das Rätsel kreist, das selbst die Antwort ist, kennt die Bedeutung, die dem Beispiel, dem Idiom im Verhältnis zum Begriff oder zum Kategorischen zukommt.³³ Das Humane ist in der Geschichte des ›Humanismus‹ niemals das Eindeutige gewesen, sondern metaphysisch, theologisch oder kritisch auf Räume der Selbstdeutung bezogen gewesen. Wenn die *profession* nicht gänzlich ohne *profession de foi* zu denken ist,³⁴ definiert sich Wissen nicht bedingungslos oder absolut, sondern in einer Öffnung auf das Unvollendbare des Wissens, auf den Ort, »an dem nichts außer Frage steht.«³⁵ Und das gilt, obwohl oder gerade weil es einen solchen Ort nicht realiter gibt. Die Frage öffnet den Denkraum, der in seiner Bedingtheit von ihr, der Frage, einerseits, andererseits aber einer Logik des Zitats abhängt. Denn im Zitat scheint die Notwendigkeit der zuspitzenden Behauptung: »Philologie ist Dekreation«³⁶ – Nullpunkt des Wissens – am deutlichsten auf:

32 »Es gibt kein ›Meta‹ im Sinne eines überlegenen Standpunkts ›Darüber‹, sondern nur mehr ein ›Meta‹ als ›Dazwischen‹: als *unmarked space in between*, der für das Herstellen von bedeutsamen Beziehungen offen ist« (Wirth: Vorüberlegungen zu einer Logik der Kulturforschung, wie Anm. 31, S. 66). Dem wäre rückhaltlos zuzustimmen, müsste man nicht darauf insistieren, dass a) das *in between* einer zeitlichen Logik unterliegt, also etwa von einer Ethologie oder einer Kritik der Zeitenthobenheit des Begriffs gesteuert würde, und b) der *marked space* an sich selbst etwas konstitutiv *unmarked* lassen muss: den Ort seiner Einschreibung, seine Zeitlichkeit, *dynamis* oder das (noch) Ungedachte seiner Möglichkeiten. Die Öffnung liegt also nicht *in between*, sondern in der De-/Figuration jeder Semiotik oder Logik.

33 Das deutsche Wort ›Humanwissenschaften‹ schließt in der Regel die (im angelsächsischen Sinn) kritischen Wissenschaften oder die im weiten Sinn Kunstwissenschaften aus; ihr Begriff vom Menschen ist ein primär empirischer.

34 Vgl. Jacques Derrida: Die unbedingte Universalität. Aus dem Französischen von Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M. 2001, bes. S. 15. Man kann hierin den augustinischen Nachklang hören, dass Glaube, Hoffnung und Liebe das Fundament der Wissenschaft bildeten (vgl. Augustinus: *De doctrina christiana*, I, Kap. XXXV).

35 Derrida: Die unbedingte Universalität (wie Anm. 34), S. 14.

36 Werner Hamacher: [Für – Die Philologie]. Frankfurt a.M. 2009, S. 43 (gekürzt in: Jürgen Paul Schwindt [Hrsg.]: Was ist eine philologische Frage? Frankfurt a.M. 2009, S. 21–60). »Alle Linien [...] müssen von der Autopolemik der Sprache, als die sich die Philologie betätigt, zerstoßen, zerschnitten, zersprengt,

»Das Gesagte wird im bloßen Sagen und Fortsagen außer Kraft gesetzt, wie alles, was der Papagei von Félicité in Flauberts ›Un cœur simple‹ wiederholt [...]. Echo, Zitat, Spiegel sind keine harmlosen Utensilien zur Verschönerung einer Erscheinung, sie sind die Instrumente einer Entleerung, Deposition und Verunendlichung des Gesagten im bloßen Sagen. [...] An ihnen kann die reflektierte [...] Philologie erkennen, was sie treibt, und wie es um ihre Antwort auf die Fragen steht, die ihr von den Texten gestellt werden.«³⁷

Die *Humaniora* hatte Kant als »Propädeutik zu aller schönen Kunst« bezeichnet.³⁸ Diese Grundfigur des Propädeutischen vor dem Absoluten, Finalen oder Ganzen verzeichnet alle Figurationen des Zitats, sie ist deren dezentrale Grundfigur, Modus der »Verunendlichung des Gesagten im bloßen Sagen«. Man könnte hierin eine Alternative zu einer Ethik des Zitats sehen, wie sie von der literaturwissenschaftlichen Forschung intensiv diskutiert wurde; denn während eine Ethik wie eine Hermeneutik von einer realen oder virtuellen *community* ausgeht, aus der heraus und für die gesprochen oder geschrieben wird,³⁹ verpflichtet sich eine Philologie des Zitats dem Gefundenen, wie es zeitlos zwischen den Zeiten verlorengegangen ist und refiguriert wird. Die Figuration, der augustinische Logos *prophorikós*, geht dem Logos *endiathetós*, dem ›inneren‹ Gedanken, uneinholbar voraus. Die Hingabe ans Wort in

zerstothen, aufgerissen und aufgedeckt« werden (ebd., S. 39; Kursivdruck zitiert aus: Friedrich Schlegels ›Philosophischen Lehrjahre«, Nr. 641).

37 Hamacher: [Für – Die Philologie] (wie Anm. 36), S. 44f.

38 Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Werke. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd. X. Frankfurt a.M. 1974, S. 300. Friedrich Schlegels Gegenthese, die der Philologie das für die Geschichte transzendentalphilosophische Konstituens zuschreibt: »Es bleibt ewig wahr; als Affect und als Kunst ist die [Philologie] Fundament und Propädeutik und Alles für die Historie« (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler u.a. Bd. 18 = Abt. 2: Schriften aus dem Nachlass. Philosophische Lehrjahre. 1796–1806. München u.a. 1963, Nr. 929, S. 106).

39 Fragen der Ethik, der Praxis und der Geschichte (oder Etymologie) der Zitation sind zuletzt ausführlich behandelt worden, etwa in: Gutenberg/Poole (Hrsg.): Zitier-Fähigkeit (wie Anm. 24); Klaus Beekman und Ralf Grüttemeier (Hrsg.): Instrument Zitat. Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren. Amsterdam u.a. 2000; (mit Blick auf das Performative und damit den prekären Status der Figur ›Zitat‹) Pantenburg/Plath (Hrsg.): Anführen – Vorführen – Aufführen (wie Anm. 29); Joachim Jacob und Mathias Mayer (Hrsg.): Im Namen des Anderen. Die Ethik des Zitierens. München 2010.

seiner (sinnlichen) Figur beschreitet die Grenzlinie der Sprache; sie zu restituieren wäre Programm eines philologischen Ethos, die Philologie des Zitats aber Teil einer Ethologie, von der aus sich all jene Objekte der Forschung bestimmen ließen, die sich in den eigenen Worten notwendig entziehen – auch im Zitat.⁴⁰

40 »[W]as ausgesagt ist, ist nicht alles. Das Ungesagte erst macht das gesagte zum Wort, das uns erreichen kann« (Gadamer Lesebuch. Hrsg. von Jean Grondin. Tübingen 1997, S. 26).

HANS ULRICH RECK

»EIN GEDANKE IST DOCH NICHT DIE KÜRZES-
TE VERBINDUNG ZWISCHEN ZWEI ZITATEN« -
ABER MANCHMAL EBEN DOCH

Eine Motiv-Betrachtung in achtundzwanzig (28) Schritten

1. Das titelgebende Zitat entstammt – dem Vernehmen und auch meinem Erinnern nach – einer Rede von Ernst Bloch, die der damals gerade Noch-Staats-Philosoph der DDR 1956 an einem Nationalkongress für Philosophie gehalten hat. Adressiert hat er ihn an Walter Ulbricht und die Seinen. Es muss eine Brandrede gewesen sein. »Lieber Genosse Ulbricht, eine Idee ist nicht die kürzeste Verbindung zwischen zwei Marx-Zitaten«, soll Bloch in der Rede zum Jahreskongress für Philosophie vor der Nomenklatura der DDR zum Parteitag und an die Adresse Walter Ulbrichts damals gewettert haben, neben weiteren Ausfällen gegen ein stalinistisch verkleidetes Kleinbürgertum. Den Ausdruck habe ich in seiner historischen Quelle nicht überprüft. Die Angelegenheit ist jedenfalls bei Ernst Bloch 1975 oder 1976 in seinem Tübinger Kolloquium, an dem ich teilnahm, nicht nur kolportiert, sondern kasuistisch zitiert, erörtert und vom Philosophen selber bestätigt worden. So höre man mit eigenen Ohren und glaube, was sich als Zitat vielleicht nicht nachweisen lässt, wenn man denn auf die Suche nach einer zitierfähigen Quelle geht. Es wäre einfach schade um den Ausdruck und seine Idee. Also lasse ich die Suche im Interesse der Sache und begnüge mich mit einem möglicherweise apokryphen, aber keinesfalls entstel-

lenden Zitat. Und, ganz nebenbei: Auch falsche Dokumente sind, im Grunde wenigstens, wahr.¹

2. Ausführungen wie die von Gérard Genette zur Literatur auf zweiter Stufe,² zum Meta-Text der Fiktionen und der stilsichernden Variation des Zitierens innerhalb einer poetologischen Rede,³ verzweigen sich mit sichtlicher Lust an subjektiver Lektüre-Ordnung, die Genette auch stets als solche benennt, ins Uferlose. Dem Kern nach laufen sie alle auf ein einziges Argument hinaus: Dass noch nicht einmal im Selbstpastiche, Selbstzitat oder der Selbstkopie Zitieren und genuines Neu-Erfinden wirklich, gar der Substanz nach unterschieden werden können. Alles ist Wiederschreiben, Variation. Diesen Prozess permanenter Umformung und damit eben auch Recodierung, Ablagerung früherer Schichten der Bezugnahme arbeiten auch die Intertextualitätstheorie⁴ und das Modell der Chronotopologie von Michail Bachtin⁵ bis Julia Kristeva (vgl. Kristeva 1969) als bewegende Momente der Poetologie und der dialogischen Referenzialität aller Literatur, also auch des unvermeidlichen Zitierens, heraus, da jedes Schreiben Neu- oder Wiederschreiben ist, jeder Text als Re-Text oder Wieder-Gebrauchs-Text bezeichnet werden kann. Mit den Worten Michail Bachtins: »Der Text lebt nur, indem er sich mit einem anderen Text (dem Kontext) berührt. Nur im Punkt dieses Kontaktes von Texten erstrahlt jenes Licht, das nach vorn und hinten leuchtet, das den jeweiligen Text am Dialog teilnehmen lässt.«⁶ Und selbst identische Wiedergabe, also Abschreiben bei sich und anderen hat epistemologisch in der Ordnung der Zeit als eine aktualgenetische Schöpfung den Makel an sich, das genuin Unauthentische, das als Zitat erscheinen müsste, nicht von der erneuernden Stilsicherung strikte unterscheiden zu können. Denn das Zitat wird Text, wenn es dem ursprünglichen Kontext enteignet und unsichtbar gemacht wird. Der Text des Kontextes erscheint also innerhalb eines

1 Vgl. E.L. Doctorow: Falsche Dokumente. In: Kopfbahnhof-Almanach 5 (1992): Fünf Jahrhunderte Einsamkeit. Die europäische Kultur in der Erfahrung der anderen, S. 218–221.

2 Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a.M. 1993.

3 Vgl. Gérard Genette: Diktion und Fiktion. München 1987.

4 Vgl. Tzvetan Todorov: Mikhaïl Bakhtine. Le princip dialogique. Suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine. Paris 1981, S. 95–115.

5 Vgl. Michael Holquist: Dialogism. Bakhtin and His World. London, New York 1990; Renate Lachmann (Hrsg.): Dialogizität. München 1982.

6 Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a.M. 1978, S. 353.

neuen Textes immer Kraft des Prinzips der Intertextualität. Die einfachste Form einer effektiven Präsenz eines Textes in einem anderen Text, zugleich die einfachste und wörtlichste Form, ist deshalb »die traditionelle Praxis des Zitats«. ⁷ Solche Stilsicherung durch Anverwandlung eines Kontextes in einen Text mittels Zitieren operiert in minimalen Schritten und tendiert dazu zu verschwinden, wohingegen der Nachweis des Zitierens als Ordnung der Verzettelung und Rubrizierung, also wahrheitsfähige Archivtreue, den Blick auf die Kraft jeden Stils schlicht verstellte. Die Legitimitätssichernde, angemessene Bezeichnung der Quellen verunmöglicht den Blick auf die Bewegung des Textes, der lebendig erst wird innerhalb der Selbsterzeugung einer Fiktion, die sich nicht mehr um den Nachweis von Anleihen bemüht. Auf dem Hintergrund einer letztlich Unauflösbarkeit von kreierender Figuration, Zitation und Verborgtheit nicht-legitimierter Übernahmen von Fremdem, schon Vorgedachtem entfaltet sich das Panorama der Topoi, Motive, Strategien und Muster. In stetiger Anlehnung an und Verweis auf Gérard Genette ergänzen sich Motive des willentlichen und unwillentlichen Verschiebens und Verdichtens ⁸ mit denen der Camouflage und Tarnung, mit Pastiche und Formen zitierender Ironie, Mimikry, Assimilation und Adaption. Genette erörtert in einer erweiterten Theorie der Intertextualität außerdem Transtextualität, Supplement, Transposition, Auf- und Abwertung, Satire und Persiflage, Selbstpersiflage und Amplifikation, Erweiterung, Transstilisierung, Transmetrisierung, Transposition, aber auch Aspekte und Formen des Paratextes (Titel, Untertitel, Zwischentitel, Vorwort, Nachwort, Marginalien, Fußnoten, Register, Anmerkungen, Motti, Illustrationen) – allesamt Kategorien und Ausdrucksformen, die auch für eine Theorie der Übersetzung wesentlich sind. Bild- und Textbewegungen erweisen sich als Konstruktionen eines »unbeendbaren« Zitierens. Genette vereint dies alles kasuistisch (anwendungsspezifisch, technisch, produktionsästhetisch) im Horizont »hyperästhetischer Praktiken«. ⁹

3. Der Prozess der Selbsegewährwerdung und –vergegenwärtigung des Autos ist beschreibbar als die immer stärkere Bindung an das Me-

7 Genette: Palimpseste (wie Anm. 2), S. 10.

8 Vgl. zu »Verdichten, Verschieben« im Ausgang aus der Traumerörterung im Kontext des Onirischen: Hans Ulrich Reck: Traum. Enzyklopädie. München 2010, S. 686–694.

9 Vgl. Genette: Palimpseste (wie Anm. 2), S. 513ff.

dium, in welchem ein Autor sich ausdrückt.¹⁰ Das hat nichts mit postmoderner Pluralisierungsrhetorik zu tun, sondern mit der Entdeckung des immer stärkeren Zuwachses, jedenfalls der endgültig werdenden konstitutiven Bedeutung des Rezipienten für das geschaffene Werk. Der Prozess geht vom Künstler auf das Werk, vom Werk auf den Erfahrungsprozess und – innerhalb von diesem – auf den Rezipienten über. Das literarische, bildnerische, mediale Kreieren aktualisiert und reaktualisiert also die medial vorbestimmten Möglichkeiten. Die im kulturwissenschaftlichen Diskurs derzeit überaus aktuelle und universal prä-sente Rede vom Performieren, von Performanz und Performance – dra-piert in eine eher verzweifelte denn naive Rückkehr zur Autonomie des Körpers – ist in Tat und Wahrheit Indikator für die stetig verfeinerte Modellierung der transformationellen Bedingungen der Handlungs- und Artikulationsstrukturen in Sprache, Medialität, Poetik und Poesie. Die lebendig sich bildende Metapher¹¹ ist ein Spiel mit diversen Rezeptionshorizonten. Die Figuration des Zitats als eine der wesentlichen Funktionsweisen übertragener Rede ist ein Anwendungs- und Spezialfall der Metaphernbildung.¹² Die aspektuale Verbindung von tiefenstrukturellen (Substanz) und oberflächlich bedingenden (Ausdruck) Faktoren im Wahrnehmungsprozess eines Gebildes (Zeichen, Zeichensystem, Bild, Geste, Handlung, Sprechweisen, nonverbale Figurationen, Figurationen des Zitierens) vollzieht sich transmedial, typologisch und beispielsetzend. Kreieren ist Figurieren von Wiedererschaffendem, also Durchlauf durch Referenzen bis hin zu Zitationen, aber auch mimetischen, mit-, nach- und vorbildenden Konstellationen eines Ideellen, mag dieses auch schon – und auch gar oft schon – gedacht worden sein. Zitationen im Prozess der Kreierens unterscheiden sich also nur danach, ob sie literarisch in einem entsprechend auf Unterscheidung von Eigenem und Übernommenem beruhenden Korpus grundiert oder eben mythologisch – anonym, ursprungslos, nicht-zitierbar – verfasst sind. Mythische Kraft der Idee kennt keine Zitation. Sie gewönne nichts durch Explikation des Übernommenen als Zitat. Mythische Kollektivität als mythologische (stetig sich verflüchtigende) Urheber-schaft, be-

10 Vgl. Felix Philipp Ingold: Im Namen des Autors. Arbeiten für die Kunst und Literatur. München 2004.

11 Vgl. Paul Ricoeur: Die lebendige Metapher. München 1986; Geneviève Haag u. a.: Travail de la Métaphore. Paris 1984.

12 Vgl. Sybille Benninghoff-Lühl: Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede. Stuttgart 1998.

zeugtes Weltmodell, kennt keine Auszeichnung des Zitierten gegenüber einem Neuen. Es reicht die identische Wiederholung als Bezeugung der mythisch gesicherten Authentizität. Literarisierende Zitation würde hier nicht allein diejenige Säkularisation bewirken, als welche Kritik, Philologie und Hermeneutik den Korpus eines mythisch Heiligen verschriftlichen und kritisierbar werden lassen, sondern löste mitsamt der Säkularisation vor allem das Säkularisat – wohl restlos – auf. Wo die welt- und wesensbestimmenden Autoritäten zitiert werden (würden), dort jedenfalls existierte keine mythische Wirkung und mythologische Überlegenheit oder Vorgeordnetheit einer gerade nicht zitationell säkularisierbaren Deutungssphäre von ›Leben‹.

4. Die medial gesteigerte Wahrnehmung der medialen, unverfügbaren Bedingtheit des Autors im Kreierungsprozess durch Verstärkung der Vorprägungen, Übernahmen, Anleihen, Zitationen bringt Felix Philipp Ingold in einer überaus bedeutsamen Abhandlung mit dem typologischen Künstlerpaar Daidalos und Ikarus in Verbindung. Die Vorherrschaft des Ikarischen vor der re-zitierenden Rückbindung an klassische Formen, an Gesetz und Konstruktion – anders gesagt, die prototypologische Opposition des Experimentellen gegen das referierende, memorierende, zitierende, extrapolierende, exzerpierende Wissen – markiert die historische Entwicklungstendenz und zeigt, dass das Ikarische eine Ressource ist, die jederzeit reaktiviert werden kann. Kern des Modells ist »die Emanzipation des ikarischen Willens von der Autorität daedalischen Wissens; der Vorrang der Zeugung vor der Geburt, des Erlebens vor dem Erlernen, der Selbstrealisierung vor der Werkrealisierung, des freien Schöpfertums vor dem angelernten Künstlertum«. ¹³ Besonders akut und aktualisierend wirkt sich das Syndrom der dualkomplementären Künstlerrollen auf die intime Symbiose von Flug euphorie (Anti-Gravitation als Credo der Künstler-Avantgarden von 1900 bis 1940), selbstreferentieller Syntax und modernistischer Souveränität des ästhetisch entfesselten Subjekts, stellvertreten im ikarischen Künstler, aus. Ingold vermerkt hierzu weiter: »Während also das daedalische, primär imitative Schaffen jahrhundertlang wegen seiner Nähe zur handwerklichen Auftragsarbeit, aber auch wegen seines mangelnden Wahrheitswerts von den Weihen der Kunst ausgeschlossen blieb, konnte umgekehrt Ikarus kraft seiner Verbundenheit mit dem Luft- raum, dem natürlichen Element der Inspiration, zum mythischen Pro-

13 Felix Philipp Ingold: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München, Wien 1992, S. 69.

totyp des Ekstatikers und Dichters werden, obwohl (oder gerade weil) er kein eigenes Werk hervorgebracht hat, sondern einzig durch das Wagnis einer reinen Schöpferfart, des ›loswerfenden Loslassens‹ vorbildlich geworden ist.«¹⁴

5. Beispiele für diese Typologie lassen sich leicht finden: Malewitsch und El Lissitzky, erst recht Majakowski: ganz ikarische Energie-Dynamisatoren. Le Corbusier und Mies van der Rohe: ganz daedalische Konstrukteure. Die Surrealisten und Expressionisten: zur Gänze ikarische Exzentriker. Später darf gewiss das Ikarische als das entscheidende Motiv gelten, das auf den Rezipienten übergeht, der ja, nicht erst seit Malraux auch theoretisch geadelt, die Auslagerung des Prozessualen aus dem Werk im gepriesenen Vorrang der Generierungsprozesse vollendet und damit selber zum Arrangeur und Monteur der Fragmente im offenen Prozess existenzialistischer Kunstvereinnahmung wird. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass seitdem und damit alle Werkerfindung Recodierung geworden ist, dass Nutzung an Montagen als Prinzip zeitgenössischer, technisch bewaffneter, in freien, verdeckten und gar auch verschwiegenen Zitationen sich ergehender Autor- und Urheberschaft verwiesen bleibt. Es dominiert von daher im europäischen Konstruktivismus und seinen dadaistischen Ausformungen seit der Mitte des ersten Weltkriegs allenthalben das Montageprinzip. Der Künstler wird Arrangeur, Regisseur, Monteur. Und entsprechend, nach der Öffnung des Kunstwerks, auch der Betrachter. Diese Verschiebung ist für die Figuration des Zitierens ebenso wie den Prozess des Kreierens formal, strukturell und typologisch bestimmend.

»Der Sprung – das ziellose Abheben, die Horizontüberschreitung, die hybride Vermengung des Disparaten, die Rechtfertigung des Widerspruchs – wurde zum Grundgestus der Moderne schlechthin, die kontrastbildende Versetzung zur Grundoperation der avantgardistischen ›Kunst-Ismen‹: man vergegenwärtige sich bloß die Dominanz des Montageprinzips (und damit eben auch des Sprungs, des Schnitts als dessen unabdingbare Prämisse).«¹⁵

In der Konsequenz bedeutet das:

»Der Autor im herkömmlichen Sinn wird abgelöst von einem neuen Künstlertypus, der im Film- und Theaterregisseur, im Photographen und im Typogra-

¹⁴ Ebd., S. 20

¹⁵ Ebd., S. 40.

phen, im Arrangeur und im Monteur seine ideale Verkörperung findet. Die Herstellung eines Werks, der Vollzug eines Werks wird wichtiger als dieses selbst: Das Werk verliert seine zentrale, durch eine fixe Autorenposition determinierte Perspektive«¹⁶

und wird zunehmend auf zunächst Partizipations-, dann Konstruktionsleistungen von Interpreten und Rezipienten ausgedehnt. So wie der Künstler, wird über wenige Generationen hinweg – sagen wir: von Cézanne bis zur Conceptual Art – das Werk selbst zum ewig Unabschließbaren, zum Weg seiner Konstruktion, zur Prozessualität seines Verfahrens, das kein Ende und kein Werk mehr findet, zumindest keines, das der Determinierung durch den Künstler folgt. »Die rigorose Abwertung des künstlerischen Schöpfertums wie auch der künstlerischen Schöpfung zugunsten des autonom gesetzten künstlerischen Verfahrens, das nun – äußeren (lebensweltlichen) Zufällen und inneren (material- und strukturbedingten) Notwendigkeiten gehorchend – zum einzigen ›Helden‹ der Kunst wird, steht in unmittelbarer Abhängigkeit vom ›ikarischen‹ Selbstbewusstsein der avantgardistischen Moderne insgesamt, die ihre ›daedalischen‹ Väter, statt sich kritisch mit ihnen auseinanderzusetzen und ihre Position zu revidieren, zumeist unbesehen aus der Gegenwart ausschloß, um ein ›neues Ur‹, eine Zukunft ohne Herkunft zu begründen ...«¹⁷

6. In kreativitätstheoretischen¹⁸ wie wissenschaftstheoretischen Überlegungen zur Entstehung des Neuen¹⁹ entsteht das Neue – poetologisch und semiotisch betrachtet – durch die Einführung noch nicht bekannter oder festgelegter Signifikanten in bestehende Codes. Symbolische Interaktion als Aktivierungspotential künstlerischer Medien ist charakterisiert durch die ständige Erzeugung/Reproduktion von Elementen selbstorganisierter Erkenntnis, die eingebettet ist in eine spezifische Kommunikation. Das gilt systemisch, nicht territorial, für Künste, Literatur, aber auch für zahlreiche nicht-plagiative Recodierungen in Wissenschaften. Immer geht es dabei um ein Verweisen auf systematisierte Formen, Repertoires. Eine dieser Einsicht angemessene medientheoretische Betrachtung des Kreierens zieht dessen Dynamik, Beweg-

16 Ebd., S. 72f.

17 Ebd., S. 74.

18 Vgl. Hans Ulrich Reck: Index Kreativität. Köln 2007, S. 324ff.

19 Vgl. Thomas S. Kuhn: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte. Frankfurt 1976.

lichkeit und Aktivität in Betracht. Drei Kategorien spielen dabei eine besondere Rolle: Unterscheidung, Aspektualisierung und Polysemie. Bilder wie Sprachen, Sprechweisen, Ausdrücke gehen aus einer engen Verbindung von Medium und Form hervor. Was anderweitig in begrifflicher Hinsicht kaum Sinn ergibt – nämlich dass Medium Form ist – ist im Prozess der Figurationen des Kreierens und Zitierens unausweichlich anzuerkennen. Die Elemente der Ausdrücke sind zugleich formale Bedingungen desjenigen Mediums, in dem Elemente formbestimmend organisiert werden. Die systemtheoretische Unterscheidung zwischen Medium, das Elemente lose koppelt, und Form als einer engen und strikten Koppelung scheidet hier am Kurationsprozess. Form ist ein Treffen von Unterscheidungen, ein Markieren im unmarkierten Raum. Das Treffen von Unterscheidungen bleibt den medialen Bedingungen und der Form verbunden. Ein Ausdruck existiert nur in einem Ausdrucksraum.²⁰ Das Zeichnen einer ersten Markierung ist die Artikulation einer grundlegenden Differenz, unterscheidet Zeichen und unmarkierte Sphäre. Jede weitere Distinktion ist formalisierbar als Unterscheidung, welche den Raum von dem in ihm gezeichneten Element abspaltet. Insofern ist ›kreierendes Finden‹ immer ein Prozess der Mediatisierung von Darstellungen. Für die zweite Kategorie, die ›Aspektualisierung‹, benutzt man mit Gewinn das linguistische, sprachtheoretische Modell von Louis Hjelmslev, das in aller Knappheit auf folgenden Punkt gebracht werden kann: Sowohl für Inhalt wie für Ausdruck von Figurationen ist eine formale wie eine substantielle Fundierung anzunehmen. Poetik, Figuration als Zeichensystem ist nicht Wirklichkeit schlechthin, sondern wird wahrnehmbar gegenständlich, indem sich substantielle Komponenten und formale Dispositionen als Ausdruck und Inhalt *vorübergehend* (aspektual bestimmt, attributiv bestimmend) zu einer Einheit zusammenfinden.²¹ Diese Einheit kann als Medium bezeichnet werden und ist dessen eigentliche und grundlegendste Bestimmung, die sich durch die Verschiedenheit der einzelnen Vorkommnisse hindurch als solche Bestimmung erhält. Mit der ›Polyse-

20 Vgl. Aby Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke. Baden-Baden 1980; dazu: Hans Ulrich Reck: Von Aby Warburg ausgehend: Bildmysterien und Diskursordnungen. In: Kunstforum International 114 (Juli/August 1991): Imitation und Mimesis, S. 198–213.

21 Paraphrase nach André Vladimir Heiz: Der Widerstand hängt an einem Faden. Semiotische Bindungspunkte zum Phänomen Gewebe. In: Tuchführung. Textgilgestaltung. Kat., Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1993, S. 3–13.

mie« schließlich verhält es sich so: Ein Ausdruck oder eine Figuration kann je nach Kontext verschiedene Bedeutungen haben. Das bedingt eine interne Doppelcodierung: Sich-Selbst-Gleichheit und Heterogenität, welche Pluralität und damit Kontextoffenheit zulässt. Ein Zeichensystem muss eine bestimmte Beschaffenheit haben, damit es kontextoffen ist – welche Qualität nicht den Kontexten selbst entspringt. Die typische Ambivalenz der bereits beschriebenen modernen Künste gründet darin, dass nur Polysemie und nicht eine mono-semische Identität die Übertragbarkeit von Erkenntnissen im Medium der Wahrnehmung ermöglicht. Eine Welt von Figurationen ohne Polysemie würde das Prinzip der Signalökonomie verletzen, würde doch das Vokabular ins Unendliche ausgedehnt. Eben dies markiert auch die wesentliche Stellung des Zitierens innerhalb dieses kreierenden Prozesses einer Kunst des Neu-Findens oder -Erfindens. Zitationen sind nämlich nichts anderes als Platzhalter oder Marken für eine Polysemie, die in allen ihren Verzweigungen hinein Verbindung von Text und neuem Kontext ermöglicht, deren Dynamik also für überaus bedeutsam angesehen wird. Figurationen werden wirksam als typologische Konstrukte, als paradigmatische Modelle – das können sie jedoch, scheinbar paradox, nur in singularer Gestalt erreichen. Figurationen des Neukreierens sind, so zeigt sich nachhaltig, prozessuale und dynamische Größen, spezifische Weisen des Herausbildens und Verknüpfens von partikularen Zusammenhängen. Diese aspektualen Verknüpfungen vollziehen sich nicht allein in der Sphäre der Wortsprache, sondern auch in allen anderen, medialen und poetischen Gebieten. Insofern kann das Modell von Louis Hjelmslev von Sprache auf Figuration, vom Kreieren auf das Zitieren übertragen werden. Es gibt also eine für die gesamte Sache und die vorliegende Thematik bezeichnende ›starke‹ Verbindung von Kreativität des Findens und Figuration des Zitierens.

7. Die Künste im 20. Jahrhundert, allen voran die bildende, tendieren – was semiotisch die Sphäre des Zitierbaren erweitert – zu einer antinaturalistischen Aussagenform. Ästhetische Formalisierungen, syntaktische Binnenuntersuchungen und zeichenspezifische Formanalysen haben die naturalistische Imitationsschulung abgelöst. Ästhetische Erfahrung des Unvergleichlichen ist an die Stelle der allegoretischen Einübung in persönlichkeitsbildende Stoffe getreten, wie sie eine Kunst im Dienste moralischer Prägungen gefördert hat. Die Geltung des Könnens sowohl in der Produktion (Imitation von Natur; Schein) wie in der Rezeption (Anverwandlung an den Bildungsstoff; mimetischer Nach-

vollzug moralischer Ordnung) hat der individuellen Sicht je spezifischer Thematiken, gemäß der nach subjektiven Gesichtspunkten systematisierten Gestaltungsform, Platz gemacht. Welterzeugung als poetische Kreation verweist nunmehr auf eine spezifische Wirklichkeitssicht, einen spezifischen Erkenntnisanspruch. Die Logik des künstlerischen Materials gibt die Ordnung vor, die vordem der Verweisfunktion auf Reales zuzumessen war. Auch mythologisches Material wird seitdem durch den Formzusammenhang gefiltert und expliziert. Daraus resultiert ein permanentes Training der Rezeptionsvermögen durch Darstellungen der Lektüre von Formfindungen und Zeichenverwendungen.

8. Nach solchen und weiteren einschlägigen Erfahrungen der Künste und Wissenschaften im 20. Jahrhundert bedeutet Kreieren demnach vorrangig: Inszenieren, Arrangieren, Edieren und Re-Edieren. Und immer wieder: Neuthematisierungen durch Rückgriffe. Die Kräfte haben sich verschoben, das Dispositiv erscheint gewandelt. Die privilegierte, ontologisch starre Position eines hierarchisch und autoritativ allem Prozessualen enthobenen, genuinen und originären Erfinders ist überholt. Zwangsläufig treten unter anderem Paraphrase, Pastiche, Palimpsest und weiteres an seine Stelle, vorrangig aber das Medium der Sprache und der Bilder selber. Die Figuration des Zitats gründet im Prozess des Zitierens. Dieser ist vielfältig, unüberschaubar. In extremis geht er in eine gelungene Montage über, kommt also in einem eigenständig erzeugten Neuen zu seinem Recht, zu dem nichts ausdrücklich Neues hinzugesetzt worden ist. Im schlechten Falle verharrt er im Unbewältigten eines Eigenen, das verstellt ist: hybride Deformation seiner selbst. Jedenfalls gilt: Die schöpferische Leistung des Zitierens muss Konsequenzen der Nutzung von Archiven und Bezügen auf einen Korpus in einem strikte öffentlichen, also politischen Gebrauch ziehen. Dem widmet sich die Theorie der ausdruckspsychologisch intensivierten Bildformeln, für die Warburgs Konzept der ›Pathosformel‹ einen Spezialfall formuliert.

9. Aby Warburg hat mit dem Begriff der ›Pathosformel‹ ein wichtiges, empirisch-theoretisches Gerüst zur Untersuchung der unbewussten, also figurativ ebenso wirksamen wie gleichzeitig zitationsunfähigen Wanderschaft von Formeln, Symbolen und Inszenierungsformen visueller Repräsentation geschaffen. Zwar wurde das Modell von Warburg zur Darstellung des Nachlebens der Antike im Rahmen einer Ausdruckspsychologie des europäischen Menschen entschieden für den partikularen (immer *auch* kontingenten) Selbstbegründungszusammen-

hang der Neuzeit entworfen. Es bleibt zu prüfen, wieweit es über diese Epoche, selbst über diesen Kulturkreis hinaus ein für die Dialektik zivilisierten Seelenlebens prototypisches Aktivierungsmodell hinsichtlich der Wirkweise der Imagination und ihrer visuellen Modellierung in Bildern – mithin generalisierbar – ist. Arbeitet nicht die banale Werbung mit analogen formalen Wirkungssteigerungsformeln? Bleibt in deren Niederungen etwas vom Enthüllungswert schreckvoll magischen Bildbanns übrig? Hat nicht Warburg mit dem Hinweis auf das magisch Zeichenhafte als einen universalen Pol menschlichen Bewusstseins selber Hinweise auf die Formalisierbarkeit der Darstellungsmuster z. B. Botticellis oder Ghirlandajos geliefert? Ist nicht die Universalisierung mimetischer Bilderfahrungen eine Ästhetisierung derjenigen Triebgründe von ›Kultur‹, die einem kritischen Zugriff durcharbeitender Erledigung dann unterzogen werden müssen, wenn ein analytisch-rettendes und nicht ein ästhetisch-darstellendes Interesse die Leitlinie abgibt? Der Begriff der ›Pathosformel‹ bezieht sich auf die Struktur eines unbewussten Gedächtnisses, das im Sinne eines ›stummen Wissens der Symbolik‹²² funktioniert. Immer wieder ergibt sich der Fall, dass etwas Authentisches geschaffen wird, das sich objektiv als Imitat, als Variante einer rekonstruierbaren Formel, herausstellt – und zwar immer dann, wenn der Rekurs auf das Ursprungsgut nicht über Zitationen hergestellt werden kann. Als Imitat, das zugleich Neuschaffung und Transformation seiner Vorprägung ist, entzieht es sich hier der Intention und Rechtfertigung durch Zitationstechniken. Das war Legitimationsgehalt jener Kreativkopien, in denen seit dem Mittelalter künstlerische Schulung als technisch adaptive Selbstbefähigung einerseits, ästhetische Persönlichkeitsbildung andererseits erarbeitet wurden – dazu unten mehr. Die Verschiebung kultureller Standards von der Renaissance bis zu Romantik und Moderne hat bewirkt, dass an die Stelle imitativer Genauigkeit und der Kunst der identischen Erhaltung eines Individualtypischen die permanente Abwandlung, die Kreation der je individuellen Einzelheit getreten ist. Solches Setzen auf Authentizität bewirkt aber gerade den unkontrollierten Einfluss der vorgeprägten Typen auf die subjektive Imagination. Kulturgeschichtliche Analysen in der Art Warburgs unterlaufen auf produktive Weise das etablierte Werteschema der Abgrenzung zwischen bedeutsamen Schöpfungen und wertlosen Nachahmungen, weil sie plausibel machen, dass Schöp-

22 Vgl. Dan Sperber: Über Sombolik. Frankfurt a. M. 1975.

fung Variation im Bereich der festgelegten Imitationsreihen ist, Mimesis Strategie innerhalb eines nicht unbegrenzten Repertoires.

10. Für die findende Heuristik oder die Heuristik des Findens als epistemische wie wissenschaftstheoretische Methode, stellt die Strategie der Zitation als Ausbildung von Figurationen eine wesentliche Technik dar. Sie lebt fort in der Bedeutung, die das Zitat als eine veritable Fama oder Stigmatisierung des Uneigentlichen an sich hat. Klar gilt: Jede Nicht-Markierung einer Übernahme fremder Gedankenformulierungen ist Dissimulierung des Zitationsgebotes und wegen dieser Diebstahl. Angesichts der wachsenden Berge wie Schluchten von Archiven und Recodierungen, Multiplikation eines bereits Gedachten, Bearbeiteten, dem ein Eigenes – unter Konstantbleiben der anthropologischen Notwendigkeit einer Initiierungs-Erfahrung – nur noch Nuancen in der Sache abzugewinnen vermag, dürfte ein nicht unwesentlicher Grund für Dissimulierung des Übernommenen, also Nicht-Eingestehen des Unauthentischen darin liegen, dass von Generation zu Generation unvermeidlicherweise die Melancholie und Niedergeschlagenheit exponentiell wachsen in der Vermutung, alles sei schon gedacht, gesagt, formuliert, oft besser, als man selber es vermag. Also assimiliert man sich die Vorleistungen, bis sie vermeintlich zu eigen Erarbeitetem werden. Nicht in der Wissenschaft, aber in der Figuration des Neuen und dem Kreieren eines Findens bleibt Aufgabe, eine eigene Sprache zu erfinden.

11. Die plurale Benennbarkeit der Dinge und das semiotische Universum von sukzessiven Bedeutungsveränderungen durch Montage, Zitation, Re-Kombination schaffen vielgliedrige Bezüge zwischen Bild und Text, Text und Text, Bild und Begriff, Begriff und Text, Bild und Bild: Zeitsprünge eröffnen Bedeutungsräume. Man kann deshalb das ›Poetische‹ auch ganz einfach als ein ausdrücklich wahrgenommenes Resultat solcher Abweichungen zwischen zwei Standpunkten oder Blickwinkeln sehen – oder als Wirksamwerden eines neuen Aktanten oder gewandelten Aspekts verstehen.

12. Dem entsprechen zwei konträre Weisen des Umgangs mit Zitation als Figurationen des Zitierten. Einmal die Markierung einer entliehenen Formulierung. Und zweitens die Paraphrase einer Gedankenwelt mittels Re-Inszenierung eines vorrangig atmosphärisch Umspielten, das nochmals – als es selbst wie in jeweils ›meinem‹ neuen Zusammenhang – eine besondere Wirkung entfalten soll. Ziele und Zwecke dieser beiden Weisen im Umgang mit dem Zitieren sind verschieden. Exzessives Zitieren sichert nicht nur, real oder scheinhaft, autorita-

tive Kundigkeit und Kennerschaft im jeweiligen referierten Korpus, sondern auch eine komplementär inverse Tarnung: Nicht ein Fremdes wird angeeignet in Gestalt nicht-ausgewiesenen Zitierens, sondern ein Eigenes hinter der atmosphärischen Ausreizung repetitiver Zitatcollagen verborgen. Es gibt in der Geschichte der Philosophie für solch exzessiv repetierendes Zitieren zum Zwecke der Bezeugung von Kennerschaft privilegierte Kandidaten: unter anderem Hegel und Hölderlin, Wittgenstein und Heidegger, Bloch und Adorno, Marx und Marcuse. Also alles idiosynkratische Denker, die mit einem unverwechselbaren Jargon ausgezeichnet sind. Dass sie sich diesen erarbeitet haben, ist eine genuine Leistung. Sie kehrt allerdings im Zitatenkarrussell nicht selten als Karikatur wieder. Der Jargon aller Eigentlichkeit setzt sich dann an die Stelle bisheriger wahrheitsfähiger, kritisch zu erörternder Propositionalität. Was sowohl in der bisherigen Erkenntniskritik wie in der analytischen Philosophie, aber auch bei Spinoza, Descartes oder einer metaphysikkritischen, ebenfalls überaus sprachbewussten Stilistik bei Nietzsche in aller Eigenheit immer noch bestimmend, ja entscheidend bleibt – der überprüfbare Wahrheits-Aussage-Wert von Behauptungen –, wird nun zugunsten eines selbstbezüglichen Gestus preisgeben. Die Anverwandlung eines Stils durch Zitieren – Hegels, Hölderlins etc. –, von dem man nicht selten auch beim zweiten Blick noch meinen muss, es diene vorrangig einer poetischen Hermetik, nicht aber dem Erkennen, markiert stets den Punkt des Umschlagens. Der genaue Nachvollzug schlägt um in eine Verschiebung, die sich an den Gegenstand assimiliert, bis schier kein Gegenstand außerhalb dieser Assimilierung mehr übrigbleibt. Wer Hegel mittels Anklangs an den Wortlaut seines Stils, also Zitieren des Originalen, charakterisiert, der verliert in der Tendenz und zunehmend und irgendwann *immer* einen Gegenstandsbezug außerhalb des Zitierten. Es gibt dann keinen empirischen Bezug mehr, keine Probleme, über die sich wissenschaftlich, also kritisch auf empirischer Basis, reden ließe. Was bleibt, sind Idiosynkrasie und die Intra-Kommunikation unter Adepten, die solches für erschöpfend halten, wohingegen es alle anderen wirklich erschöpft. Mich persönlich motivierte solcher Stil atmosphärisch ritualisierter Kennerschaft durch exzessives Zitieren und Paraphrasieren unter Assimilation des jeweiligen Jargons des Gegenstands anstelle einer kritischen Aneignung zu einem entschiedenen Abschied von solcher Art Philosophie. Unabhängig davon und darüber hinausgehend bleibt das Problem, dass der Bezug, den ein Hegel auf eine Empirie der Wissenschaften, also episte-

mische Konstrukte durchaus hatte und hat, wenn auch m.E. nicht in der ›Wissenschaft der Logik‹, hinter den sich selbst erschöpfenden Gegenstand Hegel zurücktritt und dort verschwindet. Bleibt dann nur übrig: Hegel durch Hegel statt das Reale durch Hegel zu erklären und Hegel am Realen zu messen. Wo nur noch intimisierender Nachvollzug dem Gegenstand ›gerecht‹ zu werden behauptet, gibt es keinen Gegenstand mehr. Alles wird Jargon. Jargon ist das Gegenteil eines Problembezugs, wenn auch, von der Grundlage her, idiosynkratische Fixierungen unvermeidlich und sehr oft stilistisch kennzeichnend wie produktiv sind bei Erreichen einer externen, eigene Kontexte erzwingenden Unverwechselbarkeit. Auch wenn man den spezifischen Erfahrungsgewinn durch neue Metaphorisierungen kognitiv hoch einschätzt: Wissenschaftlich geht es nicht um Jargon und Atmosphäre, sondern um Erkennen und methodische Auswertung der Forschung. Tropen und Stilmismen – also Darstellungsweisen – gehören zur mentalitätsgeschichtlich keineswegs nachgeordneten oder zweitrangigen Rhetorik einer Figurationsstilistik. Inhaltlich aber muss immer ein Problembezug auf empirisch Gegenständliches außerhalb eines Jargons aufgefunden und gezeigt werden können, wenn es um Epistemisches geht. Andernfalls reduzierte sich jeder Kontext, jede mögliche Kontextualisierung auf die interne Sprachregelung und damit wäre Kontextualität vernichtet durch Behauptung der absoluten Herrschaft einer je selbstreferenziellen Sprache. Der Text wäre dann sakrosankt und würde sowohl das Zitieren wie den Bezug auf diverse Kontexte in der monolithischen Geltung schlicht dissimulieren – und zwar mit aller Kraft.

13. Solche Selbstreferentialität ist immer auch Kennzeichen der kognitiven Funktion bewältigter Zitation und bezeugt den Vorrang der Heuristik des Findens vor der Rückbezüglichkeit auf ein schon Bestehendes, das zitativ anverwandelt wird. Im anderen Fall, dem eines extensiv rekombinierenden Zitierens oder Collagierens von Zitiertem, geht es ausschließlich um den internen Selbstbekräftigungsgehalt oder die Autorität des Zitierten. Aus deren Unantastbarkeit würde eine Vergleichgültigung der differentiellen Erkenntnisanstrengungen hervorgehen. Zwei Strategien des Zitierens leiten sich daraus ab. Erstens die Instrumentalisierung des zitierten Gehalts in eigener Argumentation, die, ob nun in genuiner Neuformulierung oder in ausweisender Zitation, doch stets die Kreativität des Findens bezeugte. Ich würde diese erste Möglichkeit bezeichnen als striktes und *starkes* Durchhalten des eigenen Gedankens. Die zweite Möglichkeit bildet das Re-Arrangement einer

Darstellung, die unerlässlich ist, aber überaus begrenzt und die letztlich vielleicht gar maschinell bewältigt werden könnte, da sie sich in sich selber erschöpft. Diese Möglichkeit bezeichne ich als *schwache* Unterwerfung unter die Vorgabe und oft auch nachgezeichnete Atmosphäre eines formulierten Gedankens anstelle der Prüfung seines Sachgehaltes und -verhaltes. Zur Sphäre der *schwachen Autorschaft* gehören auch Konvention, reproduzierte Topoi, Gesten sowie alle Formen nachzeichnender Adaption, wie schon mit Verweis auf Hegel, Wittgenstein, Bloch, Adorno, Heidegger, Hölderlin bezeichnet: Jargon als Grenzwert.

14. Die Dualität von *starker* und *schwacher Autorschaft*, starkem und schwachem Zitieren ist kennzeichnend für das in der Selbstbegeisterungsgemeinschaft der Adepten nach wie vor hymnisch überzeichnete, viel gepriesene und stark mystifizierte ›Passagenwerk‹ Walter Benjamins. Angeblich als reines Montagebuch geplant, das der Behauptung nach neue Eigenheiten von Paris zu Tage fördern sollte, eine für Paris-Forscher längst nicht mehr nachvollziehbare Behauptung,²³ erweist sich in aller, gewollten wie ungewollten Deutlichkeit, dass die wirkliche Originalität des Werkes nicht in der Montage der Zitate, nicht in der Fülle des Zitierten liegt, sondern in der Rubrizierung der Aspekte, Kapitel, der Verzettelung, Klassifikation, dem Anschreiben der Archivalien und ihrer Vernetzung in einer Rekombinations-Kartographie. Als Re-Montage zitierten Materials ist das Werk, zieht man nur seine zusammengetragenen Stoffe in Betracht, durchschnittlich und keineswegs originär, wie jeder Paris-Kenner schnell erkennt. Es bleibt darin also *schwach*. Interessant oder *stark* wird das Werk epistemisch erst, dann aber entschieden, durch kognitive Eigensituierung. Dies leisten – neben den eigenwilligen, bekanntermaßen grandiosen Abhandlungen im Umfeld und Kontext des Werks (zu Baudelaire, zur Geschichtsphilosophie, zur Sozialgeschichte und Ästhetik des 19. Jahrhunderts) – nicht die Zitate. Auch entspringt solches nicht dem Material selber. Vielmehr wird das erst geleistet durch die Markierungen, die Verbindungen, Siglen, Chiffrierungen der Verweisungen. Nicht die Verbindung zwischen zwei aneinander stoßenden Zitaten macht den Gedanken aus, sondern eine explikative und explizite Markierung, eine Auszeichnung mit Siglen, die als Vernetzung explizit die immer reversiblen, nie wirklich prädeterminierten Verbindungsmöglichkeiten erschöpfen können. Benjamin führt Beweise mittels zitierten Materials. Er setzt auf die Figur der Zitationen.

23 Vgl. zuletzt Eric Hazan: *Il n'y a pas de pas perdu*. Paris 2008.

Aber er täuscht sich über deren Produktivität. Mag sein, dass die Behauptung originären Zitierens nur Antrieb und formale wie spielerische Vorgabe war ohne tiefere Gründe. Aber ob nun mit Kommentierungen oder Zitationen, also Text oder Rekontextualisierung: immer muss der eigene Gedanken stärker sein als der re-arrangierte Stoff. Ein lehrreiches Beispiel für diese starke Verwendung und Beherrschung des Materials im Zitieren, Verweisen, Referieren. Paraphrasieren liefert Günter Blambergers Durchgang durch die literarische Begründung und Selbstreflexion künstlerischer Schöpfungskraft vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.²⁴ Die *schwache* Weise der Autorschaft besteht dagegen im leeren Kreisen und Verbleiben im zitierten Material. Benjamin wählt für das Passagenwerk eine doppelte Codierung: *Schwache Autorschaft* bezüglich der Remontage eines in sämtlichen Quellen prinzipiell bekannten Materials. *Starke Autorschaft* in Bezug auf die Ausbildung eines Korpus, der erst verdeutlicht, welches ästhetische, städtehistorische, geschichtsphilosophische und epistemologische Interesse Benjamin an dem Projekt wirklich hatte. Es ging ihm nämlich, wie er selber herausstrich, nicht um das Bild von Paris, sondern um die ›wahre‹ Urgeschichte der erwachenden, selbstbewussten, sich selbst sicheren Moderne als einer Archäologie des 19. Jahrhunderts, um ein kritisches, nicht-mythisierendes Äquivalent zur Archetypologie eines ebenfalls *starker Autorschaft* verpflichteten Denkers wie Carl Gustav Jung. Es ging ihm um eine Revolutionstheorie der modernen Urbanität und deren dezentrierter, ästhetisch intensiv geschulter Subjekte. Anders gesagt: Es ging ihm nicht um Räume, sondern um Handlungsweisen, nicht um Topoi, sondern um Dynamiken.

15. Entscheidend für die Doppelcodierung – wie in Benjamins ›Passagenwerk‹, aber auch allen anderen vergleichbaren Beispielen – ist die Rückbindung an die Siglen, die Verzettelung, die Klassifikation, also letztlich gerade nicht der Zitations-, sondern der Figurations- und vor allem der Materialbegriff, der die Form stofflicher Organisation umschreibt und die ›Dichte‹ (Verknüpfungsintensität) der Organisation des Materials. Zuweilen also kann es durchaus sein, dass die kürzeste Verbindung zwischen zwei Zitaten eine Idee ergibt. Als Idee ist sie aber nicht das Zitierte und entspringt nicht dem Zitat, sondern hängt immer ›am‹ Zeichen, ›an‹ der Sigle, ›am‹ Verweis auf eine Verbindbarkeit. Es ist

24 Vgl. Günter Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.

die artifizielle, zusätzliche Markierung, welche verknüpft, festlegt, setzt, nicht nur suggeriert, vorschlägt oder behauptet, dies werde dem Zitieren gegenständlich gerecht, ohne dass diesem eine Gegenständlichkeit explizit (differenziell) abverlangt würde. Niemals kann man unbedingt sagen, dass die kürzeste Verbindung zwischen zwei Zitaten der Gedanke ist. Aber zuweilen – und dann in solchen Fällen: immer – muss man sagen und anerkennen: wenn diese Verbindung zu rechtfertigen ist, dann nicht als kürzeste, sondern als die beste ...

16. Neufindungen und Figurationen der Anverwandlung eröffnen im Sinne der geschilderten Doppelcodierung eine Original/I/ität der Figur des Findens, die mit der unauflöselichen Verbindung von Text und Intertext zusammenhängt. Es gibt eine inverse Assimilation, die dem Zitieren entspricht, beispielsweise in den Gestalten von Karikatur, Enthüllung, Entstellung. Karl Kraus pflegte mit Vorliebe eine Technik, durch schieres Zitieren eine verhasste, feindliche Position der Lächerlichkeit preiszugeben und sie in ihrem eigenen Wortlaut ›authentisch‹ zu vernichten. Das unverstellte Zitat erscheint in seinem Kontext als Persiflage, deren Maxime, frei paraphrasiert, wie folgt formuliert werden kann: ›Meine vernichtendste Maßnahme ist, dass ich zitiere, was ich verwerfe‹. Das Verfahren allerdings erreicht, wie Kraus in ›Die dritte Walpurgisnacht‹ reflektiert, seine Grenze an einer Realität, die keinen Realismus mehr kennt, sondern reine, aber intern von niemandem als solche beobachtete oder wahrgenommene Karikatur (zugleich reale Fiktion) ist: ›Zu Hitler fällt mir nichts ein‹, weil Hitler Karikatur und als solche blutiger Ernst ist. Das grauenhafteste erweist sich hierbei als das lächerlichste, keinerlei Dekonstruktion kommt ihm mehr bei, auch nicht die affirmative Übersteigerung, nicht mehr die radikale Affirmativität, erreicht durch reines Zitieren, in welchem der Gestus sich enthüllt, der hinter den Setzungen wirkt. Parodie mittels Zitationen hat auch der Kollwitz-Schüler Clément Moreau (eigentlich Karl Meffert) in seiner im Exil der 30er Jahre gezeichneten affirmativen Selbstpersiflage ›Mein Kampf‹ (nachgedruckt mit einem Vorwort von Max Frisch 1975) geübt, wenn auch hier die textlich nicht weiter kommentierten Zitationen aus Hitlers ›Mein Kampf‹ durch entsprechende, wiederum in Ernst affirmativ umschlagende Zeichnungen konterkarikiert werden.

17. Jede Nutzung einer Zitation – verschärft im Falle der Verwendung von Bildern, in bekannter ›normaler‹ Weise bei Texten – gibt ein Beispiel ab für alte und neue soziale, politische, ikonostategische Konflikte. Zwar ist zunächst kreatives Kopieren in der bildenden Kunst

und ihrer Geschichte Gewohnheit, Modell, Form einer durchaus üblichen Schulung. Identisches Kopieren ergibt nicht-identische Anverwandlung erlernter Ausdrucksformen, Stilismen, Bildsprachlichkeiten. Das aber ist medial bedingt und nur für bildende Kunst typisch. Das identische Kopieren (Abschreiben) von Texten und Partituren in der Musik ergibt keine Nicht-Identität, keine Abweichung, keine Differenz, also nichts Neues. Beim vermeintlich identischen Kopieren von Bildern dagegen ergibt sich unvermeidlicherweise Neues, so dass man gerade, wie Joshua Reynolds empfiehlt, ein akkurates Kopieren zu üben habe, weil daran der eigene Charakter des werdenden Künstlers durch Assimilation an den Stil der großen Meister unvermeidlicherweise sich bilde.²⁵ Gerade der Eklektizismus garantiere für die sich im übenden Kopieren als werdende eigenständig Entfaltenden ein charaktervolles Neues. Zur allseitigen Bildung des Künstlers gehört demnach das Kopieren als Technik der Entwicklung eines künstlerischen Ideals, das sich besser im Eklektizismus als in einer ›rohen genialischen romantischen Individualität‹ bildet. Allerdings dürfe man nicht mechanisch kopieren, sondern müsse sich in den Geist des Originals hinein versetzen, so Reynolds nach der Deutung durch Edgar Wind,

»um sich etwas von der Größe seines Stils anzueignen. Ja, er glaubte, dass eben dies den Wert des Kopierens ausmache: dass man durch den mechanischen Vorgang in die geistige Haltung des Originals geradezu gedrängt werde, ob man wolle oder nicht. Er empfahl seinen Schülern bei einer Komposition, die sie selbständig erfunden hatten, so viele Teilstücke wie möglich von Michelangelo zu übernehmen, um dann den Rest eigenmächtig zu ergänzen.«²⁶

18. Oft aber sind Nutzungen von Bildern in dem Sinne restriktiv reguliert, dass dem Bild nur die Kontextualisierung mittels Wortsprache, nicht aber mittels anderer visueller Ausdrücke zugestanden wird. Der Kontext (Bild) muss dann zum Text werden. Visualisierung von Visualität als Kontextbildung des Bildnerischen und Bildlichen kennt bis heute kein freies Zitationsrecht. Die damit verbundenen Probleme können verdeutlicht werden anhand der ›Histoire(s) du Cinéma‹ von Jean-Luc Godard, einem Werk, das aus tausenden von ineinander gefügten

²⁵ Vgl. dazu Edgar Wind: Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie. Hrsg. von John Michael Krois und Roberto Ohrt. Hamburg 2009, S. 150ff.

²⁶ Ebd., S. 152.

(und keineswegs nur ›aneinander gereihten‹) Zitationen besteht, mittels welcher sich ein bildnerischer Kommentar, eine kognitive Form von visuell kommentierender Visualität ohne Auflösung in Wortsprache ergibt. Ein Verfahren, das man dem ›großen Künstler‹ Godard in adäquater Anerkennung seiner genuin künstlerischen Leistung zugesteht, visuell Neues durch Rekombination von visuell Zitiertem zu erschaffen, was man aber solchen Gestalten singulär und als Ausnahme vorbehält. Generell geht es beim Problem des visuellen Zitierens oder Recodierens, das sich als so sperrig im Vergleich zu den textuellen Recodierungstechniken erweist, um folgendes.

19. Das Bildliche ist in kulturhistorischer Bewertung ästhetisch isolierte Autonomie und zugleich heteronom bezüglich seiner Erkenntnisleistungen. Die Zeugenschaft des Bildes muss der heutigen Urheberrechtsregelung und Doktrin nach verbalisiert und beschrieben werden. Dem entspricht, dass jede Eigenheit in der Präention von Autorschaft nicht auf Darlegung aus sich heraus beruht, sondern auf Authentizität des Geschaffenen durch jemand anderen bezogen und reduziert wird. Schöpferkraft der Bilderfindung muss nicht nur in der Kunst, sondern generell als absolut schützenswerte Leistung aus Urheberschaft betrachtet werden, sofern eben nicht eine Autonomie der Erzählung über und mit dem Bild etwas anderes schafft. Das beschreibt einen generellen und genuinen Verbalisierungszwang von Bildern. Gegenüber der Visualität in einer massenmedialen Gesellschaft, die einerseits hemmungslose Ikonophilie und Ikonophagie betreibt, andererseits kognitive Denkformen in Gestalt von Bildmontagen ohne Text, also Entfaltung der kognitiven Formkraft des Bildlichen aus sich selber heraus ablehnt und auch pönalisiert, bezeugt diese Auffassung eine Mentalität und soziale Existenzform, die bis in die letzten Winkel ihrer Existenz hinein geprägt sind von einer massiven ikonologischen Angst vor Bildern. Das imaginäre Museum und die Kunst der Fiktionen, die André Malraux noch vor Marshall McLuhan als neuen zeitgenössischen Stil im Umgang mit den Bildern in dem von ihm grandios erörterten ›Musée imaginaire‹ (1948) beschreibt, werden als Erkenntnisleistungen schlichtweg und durchgängig negiert. Ein Kunsthistoriker, der sich über Jahrzehnte und Zehntausende von Bildern hinweg Zusammenhänge wesentlich in Gestalt von Bildmontagen verdeutlicht, gilt nicht als authentischer, kreativer Neuschöpfer, wenn er nicht solches explizit in Worte fasst, also auch verbalisiert. Und er gilt auch nicht als berechtigter Nutzer von Zitationsfreiheiten, wenn er sich mit der Aussagekraft der Bilder als

Bilder begnügt. Ausgeschlossen aus dem Sinndiskurs werden Verwendungsweisen von Bildern, die bildlich, aus den Bildern heraus oder zusammen mit anderen Bildern, also konstellativ, immer jedoch innerbildlich argumentieren oder die Autonomie der Bilder in genuinen Konstellationen sichtbar machen oder sichtbar werden lassen. Das spiegelt sich im Urheber- und Nutzungsrecht, also der Regulierung von Zirkulationsweisen der Bilder. Illustrieren ist, so scheint es die geltende Regelung nahe zu legen, wenn man in Bildern wortlos denkt, Zitieren, wenn man dies an den Bildern auch dann verbalisiert, wenn man den Bildern mit Worten Gewalt antut. Stellte Arnold Gehlen kritisch eine Kommentarbedürftigkeit bestimmter Kunst als deren größte Schwäche, ja geradezu als zeitgeschichtlich skandalöse und irreversible Dekadenz fest, so wird für eine zitierende Bildnutzungsfreiheit in entsprechend gegenteiliger Bewertung vorausgesetzt, dass die Bilder immer und unbedingt verbalisiert werden müssen, weil sie anders nicht als genuin epistemische Potenzen und auch ihre Konstellation/Montage/Remontage nicht als Erkenntnisleistung an sich gelten können. So sagen Bilder zuletzt gar nichts als Bilder, sondern nur als Stoffe oder Exempel für Verbalisierungen. Bilder ohne Kommentierung werden dementsprechend behandelt als visuelle Reizgrößen. Die Urheberrechts- und Nutzungsrechtskultur unserer Epoche leugnet mittlerweile auch weltweit die genuin interne, epistemisch-kognitive und epistemologische Formierung der Bilder, die selber als Zeugen einer Kritik oder Kommentierung anderer Bilder, Formzusammenhänge etc. betrachtet werden können. Seit der Ikonologie Aby Warburgs und den Untersuchungen der Gestaltpsychologie ist allerdings erwiesen, dass visuelle formbildende Bezüge in kognitiver Bedeutsamkeit durch rein bildhafte, bildliche und bildnerische Konstellierungen herausgearbeitet werden können, sie also prinzipiell eigenständig möglich sind. Wesentliche Instrumente einer dem gerecht werdenden Kunstgeschichte sind seit den 1960er Jahren der Diapositiv-Leuchttisch und das Foto-Kopier-Gerät. Kunstgeschichte im ›Zeitalter von Xerox‹²⁷ ist wie selbstverständlich – und das heißt: intuitiv vor jeder expliziten Kenntnisaufnahme – eingebunden in die Praktiken und Überlegungen eines Aby Warburg und André Malraux. Das Museum im Kopf und vergegenständlicht vor sich auf dem Tisch, imaginär wie imaginativ, markiert eine Entwicklung von Betrachtungskategorien in eigentlichen Bildkonstellationen.

27 Vgl. Hugh Kenner: Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox. München 1969.

20. Die Frage lautet also für das ›Denken in Bildern‹, das sich als textfreie Montage von Bildlichem äußert: Wann ist etwas ein ›Zitat‹? Und wann eine gebührenpflichtige Illustration? Dazu gibt es generelle Erfahrungswerte: Es sind im Zweifelsfalle weder Verlage noch Autoren, die ein Zitationsrecht festlegen, sondern die mit reichlichen administrativen und dann auch juristischen Möglichkeiten ausgestatteten, beauftragten und nicht selten auch subalternen Akteure der Urheber- und Nutzungsrechteverwaltungsgesellschaften. Diese können sich Bilder, die Bilder als Bilder kommentieren und nicht als Textvorgaben und diskursive Stoffe behandeln, schlechterdings nicht vorstellen. Was nicht explizit kommentiert wird, darf aus generellen Gründen nicht als zitiertes Abbild gelten. Damit wird, wie gesagt, eine spezifische Denkweise, eine kognitive Auffassung von Kunstgeschichte als einer Kraft der Rekombination von Bildern ausgeschlossen. Die juristischen Kenner und Berater weisen mit Vehemenz darauf hin, dass der Abdruck von Bildern nur dann in der Nutzung frei ist, wenn sie als Zitate gewertet sind. Zitate sind aber nicht Gegenstand von Bildlichem oder visuellen Konstellationen, sondern ausschließlich von sprachlichen Kommentaren. Text muss das Bild auflösen, thematisieren. Nur die Versprachlichung kann eine genuine Eigenständigkeit des Nutzers von Bildern ausweisen. Was innerhalb des Visuellen verbleibt, wird als Leistung anderer behandelt.

21. Die Wahrheit liegt allerdings – in genauer Komplementarität dazu – auch darin, dass solche Thematisierungen die Bilder überhaupt erst bekannt und interessant machen. Aber eben dies gilt nicht als eigenständiges Schaffen, nicht als genuine Schöpfung. Solange nicht der Kommentar des Kunsthistorikers diskursiv ›die Bilder zum Sprechen‹ bringt oder auch zwingt, solange gibt es grundsätzlich kein Zitationsrecht und keine Praktik der kognitiven Vermittlung von Bildsinn durch die Bilder selber. Damit zurück zum angekündigten Beispiel von Jean-Luc Godard. Godards achteilige ›Histoire(s) du Cinéma‹ sind als vierbändiges Buch (französisch, dann deutsch/französisch/englisch), als fünf Audio-CDs umfassende Tonspur und als kinematographisches Werk auf Videokassetten (wenn auch in schlechter Qualität) veröffentlicht und vertrieben worden, sowie, Ende 2009, endlich auch als DVD-Set, bei Suhrkamp, in ausgezeichneter Bildqualität, aber synchronisiert, verständlicherweise/leider also ohne Stimme von Godard. Das Werk arbeitet die Geschichte des Kinos im Kopf auf. Mit deutlichem und auch expliziertem Bezug zu André Malraux rekonstruiert Godard seine Sicht auf das Kino durch die Montage von zahlreichen Einzelbildern

und Bildsequenzen. Er greift dabei in die Bilder ein. Oft aber versammelt er Ausschnitte, die konstellativ sind. Sein Kommentar besteht in der Eigenwilligkeit des Arrangements. Was bei Godard durch die meisterliche Ausführung als Künstler akzeptiert wird, wäre jedoch in der Anwendung auf eine wissenschaftliche Thematisierung nicht zulässig. Diese wird dem Verdacht unterstellt, zu so etwas gar nicht fähig zu sein, die Bilder also nur auszubeuten als visuelle Reize, die auf das jeweilige Einzelbild, nicht auf die Konstellation und schon gar nicht auf den dadurch bewirkten epistemischen Prozess, also sich weitende Erkenntnis, bezogen werden. Godard weist in seinem ausführlichen Gespräch mit Youssef Ishaghpour zur Archäologie des Kinos und dem Gedächtnis des 20. Jahrhunderts deutlich auf diese Sachverhalte hin, gesättigt durch Erfahrungen als Filmkünstler, dessen Drehbucheingaben immer wieder abgelehnt, respektive gar nicht zur Eingabe zugelassen wurden, weil sie auf visuellen Montagen und einem konstellativen Bilderdenken beruhten, aber keine Verbalisierung als geschriebenes Drehbuch aufwiesen, die in der Regel als Beurteilungsgrundlage für ein Fördergremium zwingend vorgeschrieben ist. Auch hier also ist der Zwang zur Versprachlichung offenkundig unabdingbar. Godard plädiert gelegentlich dafür, die erkenntnisstiftenden Bezüge zwischen Bildern und Texten in Gestalt von Illustrationen zu realisieren, »aber nicht nach der Art, dass etwa von Marilyn Monroe die Rede ist und man ihr ein Photo unterlegt, sondern indem ich ein Photo von etwas anderem einsetzte, um dadurch bereits eine Idee einzuführen... Nach dem Krieg, nach der Befreiung waren eine Zeitlang die sogenannten *films poétiques* in Mode, darin gab es ein Gedicht oder einen Text und daneben, ganz simpel, eine Illustration. Sie nehmen also ein Gedicht oder einen Text und setzen einfach Photos oder Bilder darunter. Dann merken Sie entweder, dass banal ist, was Sie tun, dass es nichts ist, oder aber Sie stellen fest, dass das beigegebene Bild in den Text eindringt und der Text plötzlich wieder aus den Bildern heraustritt und dass diese so simple Illustrationsbeziehung nicht mehr besteht. Dies schult Ihre Fähigkeit zu denken, zu reflektieren und sich etwas vorzustellen, schöpferisch zu sein. Diese einfache Form, sei es mit einem Interviewer, sei es mit einem illustrierten Gedicht, lässt Sie auf einmal etwas entdecken, an das Sie nicht gedacht hatten.«²⁸ Was hier noch als Bildtextbeziehung beschrieben wird, gilt erst recht für die schockhaft eröffneten Möglichkeiten, aus Bildkonstel-

28 Jean-Luc Godard und Youssef Ishaghpour: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich, Berlin 2008, S. 12.

lationen geschärfte Wahrnehmungs- und kognitive Prozesse hervorgehen zu lassen.

22. Mit Lust am Paradoxon formuliert Godard zur Autonomie des Bildes als des plastisch Werdens einer epistemischen Anschaulichkeit: »Ich habe das deutliche Gefühl, dass das Bild es erlaubt, weniger zu reden, aber etwas besser zu sagen.«²⁹ Und weiter, zur Gewohnheit der diskursiven Kontrolle und des verbalen Festlegens visueller Ambivalenzen: »Man behauptet, man sähe nichts, weil man heute nicht mehr in der Lage ist, ein Photo und einen Text ohne Deutungsabsicht zu betrachten ... Man braucht eine Bildlegende, sei es als Einrahmung, oder als Anreiz. Man muss wissen, ob es sich um Tennis handelt oder um Rugby. Einfach zwei Spieler, die sich den Ball zurückspielen, das kennt man nicht. Man ist immer weniger zu einem Urteil fähig ...«³⁰ Godard verweist zur Verdeutlichung dieses Gedankens auf das französische *entendement*, das Sehen und Hören, das Vernehmen und Verstehen zugleich meint. Es geht ihm um Gleichwertigkeit oder ›Brüderlichkeit‹ zwischen Text und Bild, Schrift und Photo. »Beide sind absolut gleichrangig, was zwar die Historiker verwirrt, nicht aber die Filmleute.«³¹ Kinematographie ist für Godard wie die Malerei, ein Akt des Improvisierens, des unmittelbaren Variierens, das nicht absolut vorausgeplant werden könne oder müsse.³² Die Konstellation der Bilder ermöglicht, auf genau diejenige Weise des Kommentierens zu verzichten, welche die juristische Nutzung der Bilder als Zitate voraussetzt oder erzwingt. Dabei geht es Godard gerade nicht um das, was an den bisherigen einzelnen Bildern das diesen Vorbehaltene ist, sondern um eine Funktion des Neuen, welcher der Konstellation entspringen kann. »Ich brauche mit meinen Histoire(s) keine Bilderklärungen.«³³ Godard situiert das Problem nicht innerhalb der Künste oder als ein Phänomen zwischen diesen und anderen Sparten, sondern artikuliert es inmitten der epistemischen Dispositive des Abendlandes, dem Denken von, über und in Bildern. Er stimmt der Auffassung zu, dass für einen Philosophen die Wahrheit der Ordnung der Begriffe angehöre, weshalb die Philosophen seit Platon oft Bilderfeinde gewesen seien. Godards Wahrheit gehört der Ordnung der Bilder an. Diese sind Gedankenbilder, also Denkformen,

29 Ebd., S. 76.

30 Ebd., S. 39.

31 Ebd., S. 37.

32 Vgl. ebd., S. 25.

33 Ebd., S. 30.

nicht Veranschaulichungshilfen für diskursiv in anderer Medialität Auszudrückendes. Das Bild hat seine eigen gegründete Gestalt nicht in seiner Verwendung oder Beherrschbarkeit durch Hermeneutik, Text und Sprache, sondern als Bild in sich, das heißt als ein die Prozesse der Metaphorisierung beflügelndes ›drittes Bild‹, das aus der Konstellation der Bilder hervorgeht.

23. Gérard Genette hat in seiner Rhetorik der Übernahmen und Schichtungen, von Zeichenprozessen und vor allem literarischen Poetiken auf zweiter Stufe eine thematische von einer rhematischen Ebene unterschieden.³⁴ Die thematische Ebene der figurativen Rhetorik ermöglicht das Zitieren, das sich, wie üblich, auf einzelnes bezieht. Die davon unterschiedene rhematische Paraphrase, vorwiegend als Pastiche, ist auf Stil bezogen und ermöglicht einen medialen Manierismus, den man als explizit sichtbar werden lassende Verweisung auf ein dargestelltes, verwendetes, zitiertes oder umspieltes Formenmaterial kennzeichnen kann. Da Manierismus eine besondere Weise der transformationellen Verwendung von Stilformen und Strukturen darstellt und somit für die Figur des Zitierens wichtig ist, soll seine Gestalt hier um wenigens ausgedeutet werden, jedoch ohne dass auf spezifische kunstgeschichtlichen Faktortypen eingegangen werden kann.³⁵

24. Manierismus lässt sich definieren durch die Abgrenzung von bloß formaler Selbstreferentialität im Zeichengebrauch oder einer nur formalen Entwicklung von Meta-Zeichen-Modellen. Manierismus ist eine inhaltliche Konzeption und artikuliert eine Vision, ein spezifisches Interesse. Die Zeichen des Manierismus zielen auf Deformation und Dekonstruktion gefügter Ordnungen, die sich durch ein Übermaß an harmonikal Kategorien (klassizistische Symmetrie etc) auszeichnen. Es gibt keine einheitliche manieristische Doktrin, gehört doch zur Begriffsbestimmung des Manierismus die *maniera*, die individuelle Handschrift und Sichtweise. Formal fallen Verdrehungen, Überdrehtheiten, Radikalisierungen und Eigenwilligkeiten auf. Im Manierismus spielen

34 Vgl. Genette: Diktion und Fiktion (wie Anm. 3).

35 Vgl. Hans Ulrich Reck: Das Hieroglyphische und das Enzyklopädische. Perspektiven auf zwei Kulturmodelle am Beispiel ›Sampling‹ – eine Problem- und Forschungsskizze. In: Matthias Fuchs und Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Sampling. Arbeitsbericht 4 der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, Hochschule für angewandte Kunst Wien. Wien 1995, S. 6–29 (erweitert und umgearbeitet in: Hans Ulrich Reck: Bildtheorie oder Kunstphilosophie? München 2007, S. 165–212).

also Zitation und Anverwandlung eine besondere Rolle. Man kann deren Verhältnis als dialektisches kennzeichnen im Verweis auf eine sowohl aktive wie passive Anpassung, die in ihren Polen mit Idiosynkrasie und Pastiche bezeichnet werden kann. Singuläre Neuschöpfung (als Pol der Idiosynkrasie) und Diebstahl (als angeblich ›unbemerkt‹ Pastiche) entsprechen sich demnach über Kreuz und markieren die Spannungsbreite und Leistungsfähigkeit der kategorialen Verwiesenheit. Weiter gehören zu den manieristischen Repertoires Wiederholungen, Zitationen, Steigerungen und Zerstörungen bereits entwickelter Form-Konzepte. In Anwendung auf Gegenwartsleistungen: Die Kunst der Moderne ist, durch die Schübe der Individualisierung, insgesamt als manieristisch zu kennzeichnen. Auch die Wiederherstellung beziehungsweise Neugewinnung objektiver Ordnungen ist letztlich ein Durchgangsmedium für subjektiv sich setzende Beobachtungen.

25. Manierismus ist demnach nicht nur ein Habitus, ein psychosoziales Ausdrucksprofil oder eine Handlungscharakteristik. Auch ist er weniger ein Stil als vielmehr eine Reflexionsfigur, weniger eine Appropriation von Traditionen als eine antizipierende Konstruktion. Er artikuliert seine Utopie in Gestalt von Verwerfungen und Zersetzungen, bezieht diese aber durchaus auf eine offene Dynamik der Kultur- und Naturentwicklung. Manierismus ist das geschärfte Bewusstsein einer Krise und erzwingt epochale Selbstrelativierungen. Individuelle Sprechweisen – damit sind hier neben den textlichen auch visuelle Ausdrücke gemeint – dekonstruieren frühere Bildformen, um noch nicht fassbare Energien zu kanalisieren. Die historisch zugänglichen und ästhetisch aufgearbeiteten Manierismen belegen deren Widerspruchsfähigkeit gegen geschlossene Doktrinen und Systeme. Durch die systemische Nähe von Manierismus und Postmoderne bietet sich die Frage an, wie das Verunsicherungspotential der Manierismen für eine kommunikative Neubewertung der Künste des Neuen, des Figurierens der Zitationen und der Heuristik des Findens genutzt werden kann. Kulturell ausgeweitet stellt sich weiter die Frage, wie die aktuelle elektronische Medienproduktion im Spannungsfeld wachsender fundamentalistischer Ordnungs-Suggestionen, routinierter Indifferenz und sich radikalisierender Dekonstruktion verstanden werden könnte. Die künstlerische und ästhetische Konzeption des Manierismus könnte anti-fundamentalistische Energien auch im politischen und sozialen Kontext entfalten. Damit gewänne gerade die Kunst des Zitierens wieder eine starke kommunikative Funktion. Konzepte des Manierismus könnten demnach

auch als Lockerungs-Training und Entlastungs-Strategie angesehen und genutzt werden.

26. Es gibt andere, weitere und diverse Figurationen des Zitierens in den bildenden Künsten als Modellierung des Bildproblems. Ich nenne hier nur folgende Möglichkeiten, ohne weiterführende Deutung oder Auslegung. Als erste Möglichkeit ist zu erwähnen Malewitschs Null-Ikone als *Abweisung* aller Zitierbarkeit. Ein zweiter Aspekt realisiert sich im fragmentarischen Hermetismus als *Unterlaufen* der Zitierbarkeit, wofür prominent Duchamps ›Großes Glas‹ stehen darf. Eine gänzlich anders geartete dritte Möglichkeit stellt das archäologische Fragment als konstruiertes Zitat im Prozess einer *imaginierten* Zitierbarkeit dar, wie es in der simulativen Rekonstruktion mittels ›träumerischem *Imaginieren*‹ eines antiken Rom durch Giovanni Battista Piranesi vorliegt. Eine vierte Weise des Zitierens in den bildenden Künsten stellt die strategische Affirmation als radikale *Bejahung* aller Nutzungen (Möglichkeiten wie Handlungen, Strukturen wie Performanzen) dar. Hierfür liefert die schon erwähnte Kunst im Xerox-Zeitalter ein Beispiel. Weiter gehören dazu; Warhol, Campbell, Serialitäten. Zu schweigen von den zahlreichen Techniken der Neuschöpfung durch digitale Nachbearbeitung, also konzeptuelle Verschiebung eines weitgehend identischen Materials, das mit wenigen Eingriffen in seinem originalen Bestand auch dann verändert wird, wenn der quantitativ größte Teil des Zitieren/Übernommenen unverändert erhalten bleibt wie im Falle der ›Corrected Pictures‹ von Michael Schirner.³⁶

27. Im weiteren Ausblick auf solche und andere digitale Techniken wird nur besonders deutlich, was es mit der Figur des kreierenden Zitierens auf sich hat: Im Universum der Speichertechnologien sind Texte, Schreiben, Lesen nur möglich als Remontieren mittels und in digitalen Apparaturen und Medien. Dennoch: Autorschaft bleibt individuell, unverzichtbar, evident und unersetzbar. Aber die Figur des Autors wird selber zum formalisierbaren und inszenierbaren Stoff einer ›Kunst des zitierenden Uneigentlichen‹, die natürlich auch ist eine ›Kunst durch Medien‹. Kollektive Autorschaft – die schon beginnt bei der ersten Re-Kontextualisierung eines fremden Textes durch Übernahme desselben in einen eigenen – als eine Form der Kooperation verwandelt den Produzenten in den Zeugen, Urheberschaft in Kommentar, Erfindung in Kritik. Wissenschaftlicher Erkenntnisfortschritt

36 Vgl. Michael Schirner: BYE BYE. Hrsg. von Markus Peichl. Berlin 2010.

entscheidet sich nicht an der Frage der formalen Kohärenz oder Formierung von Datenflüssen, sondern an der extern überprüfbaren Referenz von Aussagen auf – damit oder dafür – kompatible Gegenstände. Das beinhaltet auch: In jedem Text muss der in diesem assimilierte Kontext als solcher, das heißt als zunächst fremder Text, reaktualisierbar bleiben. Die Tatsache, dass ohne Medien, ohne zwischengeschaltete Technologien, Speicherapparate, Sende- und Empfangsvorrichtungen, keinerlei Kommunikation, auch nicht Poiesis oder Epistemologie, funktionieren, bedeutet, dass neben den Codes der Signalübermittlung vor allem die Gesten, Rhetoriken und alle orientierenden Formatierungen von Erfahrungen über ›Objektivität‹ entscheiden. Das bedeutet: Das Zitieren als eigenen Text lesbar erhalten. Es dominiert deshalb eine Permanenz des (Ein-)Schreibens mittels Transformationen. Anders gesagt: *Écriture* und *inscription* treten an die Stelle der Schrift als des bisherigen Mediums des Mediums. Das hat natürlich eine Grenze bei Medien, deren Systemarchitektur für Nicht-Eingeweihte vollkommen undurchdringlich geworden ist und deren rigide Programmierungszwänge eine externe Dominanz von Eliten erzwingen. Ein Zugriff auf technologische Medienmaterialitäten ist aber niemals möglich ohne Aufbau des Interfaces, das heißt einer Kontaktmaterie zu einem Betrachter. Daraus folgt, dass eine Heuristik des Entwerfens, die sich als dynamisch prozessierende Imagination versteht, sich permanent in den Konstruktionsbedingungen der Programmarchitekturen und der Rechner bewegen muss.

28. Zum Beschluss seien einige erweiternde Bemerkungen gesetzt zum Thema des Findens und Erfindens. Hinter der Figur des Zitierens verbergen sich nicht nur epistemische Aspekte, sondern auch Motivationen, Triebe, ein Begehren nach Autorität, Renommee, Wille und Macht. Es handelt sich also im Feld des Zitierens immer auch um ein Narzissmusproblem, Man möchte alles selber sagen, aber alles ist schon einmal gesagt worden. Und damit entschieden mitgezeichnet vom Früheren. ›Gezeichnet‹ wird hier gebraucht im skeptischen und physiognomiekritischen Sinne Georg Christoph Lichtenbergs: verzeichnet, entstellt, verkrüppelt. Im Angesicht des Unbezeichnenbaren kommt das Kreativitätskonzept des figurierenden Erfindens zu einem Stillstand. Bleibt also neben der Kunst der permanent verfeinerten Doppelcodierung die Zurückweisung der Parteinahme für irgendeinen der beiden isolierten Pole: Innovative Neuordnung eines vorgeblich Eigenen, das sich oft als Variationen, wenn nicht gar als unbewusste Kopie entlarvt

oder routinierte Variation eines ewigen Zitierens. Gegen die undialektische Alternative muss eine andere Position entfaltet werden: Die Kunst, etwas in der Schwebelasse belassen zu können.

ANSELM HAVERKAMP

SHYLOCK'S PUN – NICHT FIGUR, NICHT ZITAT

Theorie der flüchtigen Figur

*I. Prospekt: Anamorphose – nicht Figur, nicht Zitat **

Lassen Sie mich die Sache schräg angehen: in der Konkretion, nicht in der Theorie. Denn jede Konkretion ist schräg und Theorie immer die Theorie einer Schräglage, sofern sie sich auf die Konkretion der Sachlagen – denn wofür brauchten wir sie sonst? – einlässt. Die Konkretion ist perspektivisch ungeklärt, nämlich bestenfalls konventionell vorgeklärt und in Form der Vorurteile allfälliger Vorklärungen literarisch unerheblich. Die Schräge der Konkretion – die in ihr unabsehbare, als solche *nicht gewärtigte* Rücksicht auf allfällige Darstellbarkeiten – gibt die Vorderansicht einer Tiefe, der eine ana-morphotisch verzerrte

* Der folgende theoretische Entwurf variiert ein Beispiel, das ich als einen im engeren Sinne juristischen Fall in einer anderen methodischen Einstellung behandelt und unter dem Titel ›Methodos, Setzung nicht durch Gewalt: Verfahren in Literatur und Recht‹ in Erfurt und München vorgetragen habe. Aus diesem Grund erscheint hier nicht nur der theoretische Teil, sondern auch die Durchführung des zweiten Teils in deutlich anderer Akzentuierung; das Beispiel selbst, Shakespeares ›Kaufmann von Venedig‹, ist aufgrund seiner ungeheuer reichen, wechselvollen Rezeptionsgeschichte ergiebig genug, ja es bietet sich wie wenige andere an als Grundlage methodischer Vergleiche wie hier der literatur- und der rechtstheoretischen Art. Eine englische Fassung der allgemeineren Hinsicht ist inzwischen als Kapitel meines Buches ›Shakespearean Genealogies of Power: A Whispering of Nothing in *Hamlet*, *Richard II*, *Julius Caesar*, *The Merchant of Venice*, and *The Winter's Tale*‹ bei Routledge-Law (London 2010) erschienen, wo der Fall eine Epoche in der kanonischen Entwicklung des Autors Shakespeare darstellt. Auch die vorliegende Version ist Cornelia Vismann gewidmet.

Oberfläche aufsitzt. Die Darstellungsentstellung der Anamorphose – so wie die ihr von Shakespeare denkwürdig eingezeichnete Anachronie – präsentiert eine zerstörte Figuration, die zersetzt, angefressen, unterwandert ist durch eine unvordenkliche Latenz, die fatale Hypothek vergangener, in der Vergangenheit verschollener Zukünfte. Die zur Aktualität drängende Latenz ist der Deckname einer in der Konkretion blinden, weil tief in sie eingesunkenen, undurchsichtigen Historizität von in die Präsenz der Repräsentation nur gezwungenen, phänomenal unsicheren Gegebenheitsweisen. Systemtheoretisch ist Latenz deshalb nichts als ein Name für die Unangewiesenheit jedes Funktionierens auf Durchsichtigkeit. Die Analyse ist auf Sichtbarmachung angewiesen; das Funktionieren allein und für sich genommen ist es nicht.¹ Lassen Sie mich deshalb von der Komplexion des Historischen in der Konkretion ausgehen, um den post-figuralen Pointen – nicht zu reden von den Kollateralschäden der falschen Figuren – besser gewachsen zu sein.

Der Fall selbst, an den ich diesen Sachverhalt in Richtung einer Theorie der flüchtigen Figur verlängern will, die Geschichte vom Juden Shylock in Venedig, ist so bekannt, dass ich ohne weitere Umstände in die metahistorische Spur eintreten kann, in der das figurale Moment – nicht Figur, nicht Zitat – fassbar und mit den Mitteln der Kunst sichtbar wird als eine flüchtige Figur, um dann doch widerstandslos in die Kryptis vollendeter Unsichtbarkeit zu versinken, bevor Theorie sie – denn dafür ist die Theorie da – für die Analyse retten kann. Die politische wie die linguistische Paradigmatik der epochalen Situierung von Shakespeares Theater entspricht der des barocken Trauerspiels für Walter Benjamins Behandlung der Allegorie und deren diagnostisch-analytische Eignung zu dem, was Benjamin ›dialektisches Bild‹ zu nennen kam.² Es kann sich, so meine kurze Ausgangsthese, mit deren Konsequenzen Sie besser vertraut sind als mit der These selbst, bei der literarischen Konkretion (bei der Literatur als Konkretion) nie je um Figur und Zitat handeln, sondern immer nur – von Ovids Metamorphose der Daphne bis zu Paul de Mans Poetik der Flucht – um die flüchtige Figur der Literatur: um ein »kaum begonnenes Profil«, zitierten Rilkes Sonette Ovid, und so

1 Vgl. Thomas Khurana: Latenzzeit – Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Nachträglichkeit der Latenz. In: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hrsg.): Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff. Berlin 2007, S. 142–147, hier S. 142f.

2 Vgl. Anselm Haverkamp: *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M. 2002, Kap. 2.

wird er zitiert von Paul de Man.³ Fängt man sie ein auf der Flucht, die flüchtige Figur, so wird »inscription« zu »description« bei de Man, und es stellt sich heraus: »Description [...] was a device to conceal inscription« – oder auch: »figural evasion [...] takes the subtly effective form of evading the figural.«⁴ Das also – »evading the figural« – wäre in etwa (for better or worse) das Schicksal des Juden Shylock: ein »kaum begonnenes Profil« (sagte Rilke), dem ich mich jetzt zuwende.

Als die sprachlich wichtigste Spur der flüchtigen Figur fasse ich die Nicht-Figur des Pun auf, in dessen literarischer Konkretion Shakespeare den Juden Shylock auftreten lässt, der seine dauerhafte Aktualität nicht zuletzt dieser Flüchtigkeit des Pun verdankt. Sie führt in die frühe Neuzeit, in die historische Konstellation einer epochalen »Sprachsituation« mit ihren in die Avantgarde der letzten Moderne wirksamen theoretischen Konsequenzen.⁵ In ihr hat man die Flüchtigkeit des Pun amüsiert oder irritiert – je nach Vorbelastung – zur Kenntnis genommen (selbst Empson war nicht nur amüsiert über den Stand der Dinge), aber man ist ihr nicht nachgegangen; zu sehr hängt man an einer so manifesten Figur wie dem Juden von Venedig, als dass man dieser nach allen Regeln der Kunst durchkreuzten Allegorie, die Shakespeare in dieser Figur im anamorphotischen Zustand der Flüchtigkeit – ihrer Latenz nämlich – präpariert hat, auf die allzu offensichtliche sprachliche Spur kommen wollte. Das liegt daran (wie sich im Nebenhinein jeder ernsthaften Analyse des Phänomens Pun ergibt), dass diese Nicht-Figur nicht den Hauch, nicht den Anschein von Verbindlichkeit oder Absehbarkeit hat, wie das jede andere Figur noch in der Brechung, Überschreitung oder Negation üblicher Bedeutungsbildungen aufweist. William Empson, der bis heute unerreichte Erforscher der Sprachsituation namens Ambiguität, legte den Finger auf die wunde Stelle, als er anlässlich eines mehr als deutlichen Puns erwog, »if it had been justified by derivation, as it perhaps claims to be, it would have been alright.«⁶ Das heißt, selbst die Anwandlung einer historisch fiktiven Etymologie, wie sie Heidegger so freizügig praktizierte, leistet noch, was der Pun so antwortlos wie verantwortungslos ignoriert: jede, sei es virtuelle, Bindung

3 Paul de Man: *Allegories of Reading*. New Haven, CT 1979, S. 53ff.

4 Paul de Man: *The Resistance to Theory*. Minneapolis, MN 1986, S. 51.

5 Hans Blumenberg: *Sprachsituation und immanente Poetik* [1966]. In: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M. 2001, S. 120–135.

6 William Empson: *Seven Types of Ambiguity*. London 1929, 1961, S. 204.

an »hinterrücks motivierte« Bedeutungsnuancen, und damit allerdings auch jede ideologische Befangenheit.⁷

Freuds ›Fehlleistungen‹ haben deshalb eine exemplarische Bedeutung; sie supponieren individuell (lebensgeschichtlich), was sprachsituativ (epochal) außer Sicht und Kontrolle geraten und nicht mehr rückrechenbar ist. Als eine Art kollektiver Kindermund vernetzen Puns die unzuverlässigen Echos, akustischen Nebeneffekte, die der gemeinen Ambiguität Empsons entgehen. In ihrer Beobachtung ist der Dramatiker Shakespeare realistischer als jede Realität und doch bestenfalls surreal, weil ideologisch unkenntlich und ideologiekritisch ganz unzurechnungsfähig. Denn Puns charakterisieren nicht wie obszöne Gesten irgendwelche populären Rollenbilder; eher haben sie einen diagnostischen Wert für die ›Geistige Situation der Zeit‹ (Karl Jaspers' Formel, die bis Habermas vorgehalten hat, von 1933 bis 1968). Situativ in einem starken Sinne ist die überindividuelle, interaktive, und vor allem institutionelle Bindung und Ordnung der Dinge, so dass die diffizilste Analyse im Sprachlichen mit der objektivsten Sphäre der Zeit darin aufeinander trifft – in dem Sinne etwa, in dem die Philosophie nach Hegels berühmtem Diktum ›ihre Zeit‹ ist, ›in Gedanken erfasst‹.⁸ Das trifft vorzüglich die Sphäre des Rechts in Shylocks Fall – an der Stelle der verdeckten heilsgeschichtlichen Allegoresen, zu denen figurative Analysen alle Mal neigen, und vollends im Gegenzug zu den Psychoallegorien des Alltagslebens, aus denen die Romane ihre an- und abschwellenden Konjunkturen nähren.

Damit will ich ungesäumt in die Materie eilen, in der Shakespeares Text die Macht des Puns beweist. Zu dessen Entdeckung und Einschätzung ist allerdings ein ganzes Bündel von historischen Vorfragen durchzugehen: zur Rolle des Theaters, zur Situierung des Motivs, nicht zuletzt der in diesem Fall besonders aufschlussreichen Wirkungsgeschichte. Hat dieser Fall den Vorzug, dass er bekannter nicht sein könnte, so hat er

7 Pierre Guiraud: *Etymologie et ethymologia: Motivation et rétro-motivation*. In: *Poétique* 11 (1972), S. 405; Jonathan Culler: *The Call of the Phoneme. Introduction*. In: *On Puns: The Foundation of Letters*. Hrsg. von Jonathan Culler. Oxford 1988, S. 1–16, hier S. 12.

8 Vgl. Rüdiger Bubner: *Philosophie ist ihre Zeit, in Gedanken erfaßt* [1970]. In: Karl-Otto Apel (Hrsg.): *Hermeneutik und Ideologiekritik*. Frankfurt a.M. 1971, S. 210–243; *Theorie und Praxis—eine nachhegelsche Abstraktion*. Frankfurt a.M. 1971, S. 37f.

doch den damit verbundenen Nachteil, dass die Klärung der Darstellungsabsicht eine Menge an analytischen Umständen macht.

II. Szene: Latenz macht Theater

Shylocks skandalöser Preis, so finden wir in Hegels ›Rechtsphilosophie‹ vermerkt, aber seither weithin vergessen, zitierte ein problematisches Relikt der Zwölf-Tafel-Gesetze im römischen Recht, ein Relikt wie das des ›Homo Sacer‹, das Giorgio Agamben jüngst zum Leitfossil einer ganzen rechtshistorischen Formation erklärt hat. Shylocks Prozess im ›Kaufmann von Venedig‹ ist zweifellos ein markanter Fall der neuzeitlichen Verwicklung von Recht und Literatur, mitsamt den darin entstandenen methodischen Verwirrungen. Ebenso erhellend wie irreführend und in der Rezeption missverstanden ist der Modus der Verfahrens-Thematisierung mit den Mitteln der theatralen Vorführung. So hat man lange die prozedurale Korrektheit im Detail des von Shakespeare als ein Theater auf dem Theater inszenierten Verfahrens gegen den Juden Shylock für einen Beweis realer, zeitgenössischer Verhältnisse oder Befürchtungen gehalten.⁹ Die archaische Einmischung – das Pfund Fleisch als Pfand – erschien nun als der Beweis eines fundamentalen Antisemitismus des Autors und seiner Zeit. Tatsächlich ist im Lichte eines mehr auf die Verfahrensmomente gerichteten Augenmerks vor allem die offenkundige, bewusste Engführung von Interesse, in welcher Shakespeare die verdeckten gemeinsamen Ursprünge von Recht und Literatur in dieser skandalösen Konstellation zur Aufführung bringt. Das Theater seit Shakespeare lässt an dieser Sachlage als »the oldest precedent for [the] comparison between the methods and procedures of poetry and those of the law« keinen Zweifel.¹⁰ Das ist im Folgenden in seiner figurativen Konsequenz zu verfolgen.

Die städtisch begrenzte Verräumlichung, in der Aristoteles Recht und Literatur implizit zusammenschließen kann, ja in diesem begrenzt-

9 Das letzte umfassende Dokument der juristischen Geistesbeschäftigung mit Shylock im 19. Jahrhundert ist Rudolf Eberstadt: Der Shylockvertrag und sein Urbild. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 44 (1908), S. 1–35, der mit einem Überblick über die juristische Diskussion der römischen Untergründe des Stücks im früheren 19. Jahrhundert nach Hegel einsetzt: Simrock, Ihering, Kohler, Strasser sind die wichtigsten.

10 Kathy Eden: Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition. Princeton, NJ 1986, S. 4ff. (Ergänzung AH).

ten Sinne städtisch-politisch bestimmen und als verallgemeinerungsfähig zeigt, wird in der ›Institutio‹ Quintilians auf den Raum des Gerichts begrenzt.¹¹ Man muss die gleichzeitige Klage des Tacitus über den Verlust des altrepublikanischen politischen Raums im Ohr haben, mitsamt der von Lucan auf Augustinus gekommenen Verachtung der Verrohung dieses Raumes in Brot und Spielen, dann wird die weitreichende Restitution des Theaters in dem von Quintilian auf den Gerichtsraum beschränkten und in dessen Grenzen juridisch ausdifferenzierten Ort ermessbar, welche die elisabethanische Bühne als eine städtische Bühne bedeutet: Auf ihr wird der rhetorische Raum des römischen Gerichts – in den Termini römischer Verfahren und ihrer taciteischen Kritik – ›dramatistisch‹ neu besetzt, wie Kenneth Burke treffend das neu gewonnene Leitmedium der Bühne charakterisiert hat.¹² In Shylocks Venedig ist dieser Sachverhalt von Shakespeare in die Form eines uralten, notorischen römischen Skandalon gebracht; es ist der Modus des Skandalon, der die archaische Konfiguration von Recht und Literatur an den Tag bringt. Er erhellt, dass Literatur in ihrem Verhältnis zum Recht skandalös ist, denn sie bringt, was Benjamins ›Kritik der Gewalt‹ heraus gebracht hat, »etwas Morsches im Recht« heraus – »something rotten in the state of Denmark« zitiert er Hamlet.¹³

Shylocks skandalöser Preis, das ist Hegel in der Tragweite nicht entgangen, zitiert ein Bruchstück der Zwölf-Tafel-Gesetze im römischen Recht, das ein für unser Verständnis eher kurioses Schulstück der Law Schools in Shakespeares London gewesen sein muss. Wie die Figur des ›Homo Sacer‹ zehrt die Attraktion des Zwölf Tafelgesetzes nicht von den schauerlichen Belegen seines Vollzugs – denn diese fehlen hier wie da ganz – sondern von der Freilegung einer prä-historischen Latenz in der Rechtspraxis, als deren Ort die Quelle Agambens, der Antiquar Pompeius Festus, ein aktuelles Interesse seiner Zeit – und nicht irgendwelche dunklen Ursprünge – anspricht. Er bezeugt für die nach-augusteische Zeitenwende, in die das Christentum eintrat, eine

11 Rüdiger Campe: In der Stadt und vor Gericht: Das Auftauchen der Bilder und die Funktion der Grenze in der antiken Rhetorik. *Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 6 (2008), H. 2, S. 42–52, hier S. 47.

12 Kenneth Burke: *Four Master Tropes* (1939). *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, CA 1945.

13 Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt* (1922). In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1. Frankfurt a.M. 1972, S. 179–204. Vgl. Anselm Haverkamp: *Gewalt und Gerechtigkeit: Derrida–Benjamin*. Frankfurt a.M. 1994.

Konstellation, ohne die der Erfolg der neuen Religion und ihrer Bindemittel undenkbar wäre. Der denkwürdige Hinweis Hegels macht auf eine anhaltende Virulenz aufmerksam, die man im London der Zeit aufsuchen muss, will man Shylocks Skandal nach seiner Quelle erhelten; genug hier, dass es diese prähistorische Crux im römischen Recht gibt, auf die noch Hegel reagiert, und sei es auch eher aus Interesse an Shakespeare als an den antiquarischen Quisquilien. Eine ganze Reihe von Latenzmustern der politisch-theologischen Semantik ruht einer römischen Krypta auf, die ihrerseits einen älteren – und also per se nicht erst christlichen – rechts-antiquarischen Kern birgt, der aus dem unaufgeklärten Dunkel der Geschichte eine Attraktion bezieht, der wir im Werk Shakespeares auf die Spur kommen. Aber das ist nicht alles, was hier im Spiel ist.

Hegel referiert in seiner Vorlesung aus einer bei Cicero belegten, bei Quintilian zitierten und von beiden mit klassischer Autorität beglaubigten Debatte

»das abscheuliche Gesetz, welches dem Gläubiger nach der verlaufenen Frist das Recht gab, den Schuldner zu töten oder ihn als Sklaven zu verkaufen, ja wenn der Gläubiger mehrere waren, von ihm sich Stücke abzuschneiden und ihn so unter sich zu teilen, und zwar so, daß, wenn einer zu viel oder zu wenig abgeschnitten hätte, ihm kein Rechtsnachteil daraus entstehen sollte (eine Klausel – fügt Hegel selbst in Klammern an – welche Shakespeares Shylock, im Kaufmann von Venedig, zugute gekommen wäre und – zeigt Hegel seine Kenntnis des Texts an dieser Stelle – von ihm dankbarst akzeptiert worden wäre)«. ¹⁴

Wie viel mehr Hegel an dieser Abschweifung lag als an der Abscheulichkeit im Ganzen, verrät der Zusatz, denn das Mehr oder Weniger des Abschneidens ist ja Shylocks ganzes Problem – ein Problem nicht ohne gewisse, krasse Ironie angesichts der Waage der Gerechtigkeit, auf der präzise das eine Pfund zu liegen kommen soll. Sie verrät das tendenziöse, allegorische Ausgangsdesign, das der Ironie voraus liegt und daran hängt alles. Denn die Ironie dieser Geschichte fällt umso schwerer ins Gewicht, als ein *pound* soviel wie ein *pun* heißt und wiegt – wenn die Bedeutung dieser Metapher zu Shakespeares Zeit auch noch im Fluss

14 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1955, 1967, Einleitung § 3, S. 26 (meine Zusätze in Parenthese, Hegels Klammer; AH).

ist und den besonderen Witz aus dramatisch abgründigen Situationen wie dieser erst gewinnt, in denen ›verbaler Wucher‹ – das ist hier der Punkt – den Teufel mit Beelzebub austreibt.¹⁵

Hegels Hinweis ist entscheidend, weil er der erste ist, der Shylocks Plot in der Rezeption der Zwölf Tafelgesetze situiert, einer abenteuerlichen Geschichte, deren phantasmatischen Charakter Marie Theres Fögen erst ganz jüngst herauspräpariert hat. Mitnichten ist es so, wie es auf den ersten Blick aussieht, dass es die Tafeln als eine positive Quelle gäbe; sie sind wenig mehr als ein »virtueller Text« (sagt Frau Fögen), den »kein Römer je gesehen« hätte, der im Gegenteil nur in der Form referierender und reformulierender Bruchstücke bekannt ist und seine ersten historischen Rekonstruktionsversuche im späten 15. Jahrhundert Shakespeares erfährt, um dann erst im 19. Jahrhundert die begeisterten Fortschritte zu machen, die bis heute faszinieren.¹⁶ Was die historische Begeisterung angeht, so ist neben Hegels Skepsis vor allem das Befremden von Theodor Mommsen bemerkenswert, der die bis heute gültige Ausgabe der Zwölf Tafeln herstellte: »es ist, als fände das Recht eine Freude daran, überall die schärfsten Spitzen hervorzukehren.«¹⁷ Nun geht die Notorietät des von Hegel im Blick auf Shylock zitierten Gesetzes auf keinen anderen als Quintilian zurück, seine einzige, aber doch charakteristische Erwähnung der Tafeln, die dieses Gesetz als ein Beispiel aufführt für »a legal action« (formuliert Donald Russells neueste Übersetzung für die ›Loeb Classical Library‹), die »not justifiab- le« erscheint: *non laudabilia natura, sed iure concessa*, sagt Quintilian tro-

15 Vgl. Marc Shell: Verbal Usury in the Merchant of Venice (1980). In: ders.: Money, Language and Thought from the Medieval to Modern Era. Baltimore 1993, S. 47–83.

16 Marie Theres Fögen: Römische Rechtsgeschichte. Göttingen 2002, S. 69ff.

17 Ebd. Der Erfolg und die anhaltende Faszination, welche die Rekonstruktion des skandalösen archaischen Rechtsuntergrunds reichen von Francois Hotmans und Jacob Gottfrieds ersten Versuchen 1564 und 1616 bis über die von Mommsen veranstaltete Standardausgabe hinaus und bezeugen trotz vieler Bedenken die nicht zu erschütternde Überzeugung vom »altehrwürdigen Dokument nationalrömischer Gesetzgebung in lebendiger innerer Verbindung« – so der letzte Tusculum-Herausgeber Rudolf Dill: Das Zwölf Tafelgesetz. München ⁵1976 (1944), S. 13. Der Kommentar zu Tafel 3, worauf das zitierte Gesetz lokalisiert wurde, verschweigt in diesem Fall immerhin Mommsens Eindruck nicht und kommt zu dem Schluss: »Übrigens scheint es niemals zu diesen äußersten Konsequenzen gekommen zu sein« (S. 81).

cken: »a law which public moral sentiment rejected«. ¹⁸ Wenn Russell heute noch kommentiert: »Q. clearly regards this old law as allowing the debtor his 'pound of flesh'« (90.82), dann zitiert er nicht nur wie selbstverständlich Shakespeare mit, sondern folgt er auch »klarerweise« der positivistischen Auslegung des 19. Jahrhunderts, an einem Punkt, an dem Quintilian selbst mit dem *mos publicus* seine entschiedene rhetorische Distanz zu dieser dubiosen Quelle eingeführt und festgehalten hatte. ¹⁹ Wenn auch kaum mehr für Hegel, so war Quintilian an den Inns of Court Londons eine moralische Autorität, an der römische Sitte und Rechtsempfinden zu ermaßen waren. Und Quintilian seinerseits lässt keinen Zweifel am didaktischen, zu diesem Zweck extremen, kontrafaktischen, nicht zu sagen rein fiktiven Charakter dieses Beispiels. Man mag sich ein Schauermärchen wie das des Juden von Venedig als einen scholastischen Anwendungsfall denken, der einen gewissen Aufforderungscharakter aufweist (sagen heute Didaktiker), wobei wohlgemerkt nicht der Realitätsgehalt der antiquarischen Quelle wichtig wäre, sondern die von Quintilian zu Bedenken gegebene Problemlage, die seit Cicero notorisch die eines nur noch vom entfernten Hörensagen nützlichen ›alten Liedes‹ war – *ut carmen necessarium* – welches, gäbe es den Effekt der archaischen Überhöhung und Zweck des didaktischen Memorierens nicht, gar keiner mehr kennen würde. ²⁰

Die meta-historisierende Vorklärung ist unumgänglich, wenn man sich, was ich hier nicht völlig vermeiden will, den Kollateralschäden im Rezeptionsschicksal des Juden Shylock zuwendet, das Shakespeares Darstellung mit einer sehr spezifischen Latenz belastet hat, mit der des Holocaust in den Klischées des im ›Kaufmann von Venedig‹ manifesten Antisemitismus, um die keine Lektüre mehr herum kommt und deren Auftauchen an die Oberfläche des Denkbaren schon lange vor ihrem Wahrwerden bei sensiblen Lesern wie Heinrich Heine registriert ist. Es ist eine absolut zentrale Beunruhigung, malt sie doch die Spur einer Vorgeschichte des Unausdenkbaren im Herzen des Kanons

18 *Institutio oratoria*, 3.6.84; Quintilian: *The Orator's Education*. Übersetzt von Donald A. Russell. Cambridge, MA 2001, II, S. 91.

19 Diese Distanz war in der Kommentargeschichte Quintilians vor Hegel eigentümlich umstritten. Der letzte große Kommentar Georg Ludwig Spaldings (in 5 Bänden, Leipzig 1798–1829), I, S. 534, wie auch sein Vorgänger, die epochemachende Ausgabe von Peter Burmann (2 Bände, Leyden 1720), I, S. 261, überließen die erschöpfende Behandlung der Sache dem berühmten Rechtsgelehrten Cornelis van Bynkershoek in seinen ›*Observationes Juris Romani*‹ von 1710.

20 Vgl. Cicero: *De legibus*, 2.23.59.

an die Wand. Denn was immer Shakespeares Absicht oder die Wirkung in seiner Zeit gewesen sein mag, ist auf Dauer überschwemmt von der Wucht des nachträglich Offensichtlichen. So hat erst jüngst der Londoner Rechtshistoriker Anton Schütz den Anlass einer Legendre-Festschrift dazu genutzt, die Verlegenheit ins Akute zu verschärfen. Er greift ein in dies Szenario der anschwellenden Nachträglichkeit in dem prägnanten Moment, den Heine überliefert.²¹ Das passt, denn die Romantik war der Ort, an dem die Latenz Shakespeares in der Moderne ihre erste exemplarische und bis heute andauernde Reflexion erfuhr; an ihrem Ende findet sich in Heines Prosa diese Reflexion unabsehbar wie für den heutigen Tag gebündelt. Und es ist kein Wunder, dass unter den romantischen Stimmen, die Heines Text in sich versammelt, in diesem Fall die der Rahel Varnhagen die treffendste Zeugin wäre.²²

Mit trefflichen, auch überzeugenden Entschuldigungen des Autors ist wenig getan und dem problematischen Sachverhalt nicht gedient. Der prompte Hinweis eines John Dover Wilson, keines anderen, im Jahr 1938, »He merely exposes the situation«,²³ ermangelt eben dieses, des Situationsverständnisses. Denn gewiss, Shylock »is the inevitable product of centuries of racial persecution«, aber: »Mercy, mercy in the widest sense, which embraces understanding and forgiveness« ist ebenso gewiss nicht »the only possible solution of our racial hatreds and enmities«, zu schweigen davon, dass Shakespeare sie in diesem Stück zu bieten unternähme. Der Lustort Belmont im letzten Akt bietet ja kein happy ending – weder im ordinären weitesten, noch im hier dringlichen, spezielleren Sinne. Man möchte sagen (sollte wünschen, müsste postulieren), dass die unmäßige, äußerste Überspannung der Rezeption, die radikale historische Überhöhung der Rezeptionsschwelle, eine neue eigene Pointe im Herzen der exponierten Situation hervorbrächte – sie erzwänge in eben dem Umfange, in dem sie in der dramatischen Darstellung in die Latenz gezwungen lag. Stanley Cavells profunde Einsicht in die Nachträglichkeit der dramatischen Darstellung Shakespeares, »deferred representation« die im ›Hamlet‹ zur expliziten

21 Anton Schütz: *Structural Terror: A Shakespearean Investigation*. In: *Law, Text, Terror: Essays for Pierre Legendre*. Hrsg. von Peter Goodrich, Lior Barshack und Anton Schütz. Oxford 2006, S. 71–92.

22 Klaus Briegleb im Kommentar seiner Gesamtausgabe von Heines Schriften. Bd. IV. München 1971, S. 890 ad 259.

23 John Dover Wilson: *The Merchant of Venice in 1937 (1938)*. In: *Shakespeare's Happy Comedies*. London 1962, S. 94–119, hier S. 114.

theatralen Pointe wird, hätte für unsere Tage im Venedig Shylocks die tiefste Darstellungs-Entstellung erfahren.²⁴

Was mich zurückbringt zu dem hier relevanten Pun von dem einen Pfund, das bereits in der Überlieferung der Zwölf Tafeln des alten Rom die Balance der *Iustitia* in die größte Gefahr gebracht hatte. Es überließ die Justiz, wie im sprichwörtlichen Fall der *clementia Caesaris*, einer unwägbaren Ironie der Vernunft, und das musste den Rechtsstudenten im Publikum ein vergleichbares Gaudi bereiten, so wie das logische Pensum des Merksatzes vom »Sein oder Nicht-Sein«, der in Hamlets Monolog für Untiefen eher denn Tiefe sorgt. Kasuistik ist der durchgängige Zug in den überlieferten Varianten der Geschichte, die sich in der Drastik der Unwiegbarkeit des strittigen Pfundes ergehen und das Drama in die Farce einer höchst-richterlichen Entscheidung zwingen: einer staatlich zunächst augenzwinkernd zugelassenen, am Ende aber allein vom Dogen zu verantwortenden und ins nötige, zeitgemäße Gleichgewicht gebrachten Mock-Gerechtigkeit – grade das richtige für die Rechtsstudenten im Publikum – an welcher Shakespeare selbst kein gutes Haar lässt. Denn so *apt* Portias souveräne Gnaden-Proklamation daher kommt – das denkwürdige *But Mercy is above* einer Theatergöttin *ex machina* – so leer tönt sie, und leitet sie über in die Welt der Jeunesse dorée von Belmont, deren anhaltende Blindheit die letzte Pointe des Stücks ist, dessen tragische, unkomische Konstellation sie nämlich nur bestätigt, auf eine ungewisse Dauer stellt und um nichts in der grausamen Komik erleichtert. Nehmen wir den Pun also nicht auf die leichte Schulter, wie es die Gattung der Komödie nahelegen könnte, ohne dass die Irritation des Pun viel dazu täte.

Julia Lupton hat sich der bahnbrechenden Arbeit gewidmet, den Typ der Shakespearean negotiation herauszuarbeiten, welche in der Figur Shylocks einen neuen, umwerfenden Gründungsheiligen moderner Zivilgesellschaften hervorgebracht hat:

»Shylock undergoes not so much a forced conversion as a *procedural* one – er ist ein Verfahrenskonvertit – pointing to forms of naturalization that might be nominal rather than national, driving a wedge between demos and ethnos, between political and cultural forms of belonging.«²⁵

24 Stanley Cavell: *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*. Cambridge 2003 (1987), S. 187ff.

25 Julia Reinhard Lupton: *Citizen-Saints: Shakespeare and Political Theology*. Chicago, IL 2005), S. 72 (Hervorhebung AH), im Folgenden ausführlich S. 101.

Dies nicht in der einseitigen Version des am Juden der eigenen Hypokrisie überführten und sodann zu sich selbst gebrachten Christentums (wie die von René Girard zur Blüte gebrachte Lösung lautete).²⁶ Die komische Seite an Shylocks *discontented contentment* muss für Julia Lupton tiefer begraben liegen, weit unterhalb der unfreiwilligen Ironie des in Venedig Verhandelbaren:

»When Portia strips Shylock of his corporate privileges and Antonio offers naturalization in its place, the play begins not only to imagine the foundations of Jewish emancipation, but also to calculate its costs. Emancipation, too, can be framed as a loss of sorts [...] but, like Shylock's life story, it, too, is not simply a tragedy.«

Komödie als »not simply a tragedy« erfordert die theatralische Zurücknahme in eine Latenz, deren mythischen Andrängens sie sich gleichwohl erfolgreich erwehrt – um den Preis eines »wohlfeilen« (wird Lessings Nathan sagen) Begriffs des Tragischen (auch er ist nicht *pun*-frei in diesem Punkt).

Lassen wir also die analytischen Feinheiten der Frühgeschichte des Liberalismus für den Moment dahin stehen.²⁷ Der mit dem herzerreißenden Humor Heines aus der Krypta des römischen Rechts befreite Gründungsheilige bürgerlicher Wirtschaftsmoral ist eine Kunstfigur, die oszilliert zwischen moralischer Allegorie und dramatischem Charakter, in der entschieden durchkreuzenden Inszenierung eines Vollzugs, zu dem es *nicht* kommt: die als die grotesk thematisierte Latenz, die sie zu verkörpern gedacht ist, *kollabiert* und vom Drama zurückfällt in die allegorische Figur des unerlösten und drob komisch missgelaunten Charakters. Der *character crucis* der Taufe, dem Shylock *nolens volens* unterworfen wird, bleibt ihm ein Kreuz; darunter ruht er in der Krypta des Gründungsheiligen der Wirtschaftsmoderne. Statt des Kreuzeszeichens, an seiner genauen Stelle, steht der Pun der Unwiegbarkeit als Signum und Spur der unbezwungene Latenz, als deren Chiffre er flüch-

26 Dagegen Richard Halpern: *Shakespeare Among the Moderns*. Ithaca 1997, S. 176ff.

27 Vgl. Edward Andrew. *Shylock's Rights: A Grammar of Lockian Claims*. Toronto 1988, S. 54ff.; Gerald Hartung: *Die Naturrechtsdebatte: Geschichte der Obligatio vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Freiburg i.Br. 1998, »Exkurs zu Shylock«, S. 266–274.

tig den im altrömischen Recht ruhenden, juristisch blinden Einschluss zitiert.

Der unglaubliche, jeder historischen Plausibilität spottende Sachverhalt, mit dem Hegel sich nicht weiter aufhalten mochte: wie dies ebenso unbelegte wie unbewältigte, beispiel-lose Exempel urtümlicher Rechtsverhältnisse zum antisemitischen Klischee zu taugen begann – dieses prä-historische Rätsel wird von Shakespeare dramatisch: i. e. mimetisch im rechtsförmig Prozeduralen, Schritt für Schritt, seiner problembeladenen Signifikanz überführt, und dabei wächst dem juristischen Fall eine exemplarische Überschüssigkeit zu, die man nicht anders als literarisch nennen kann.²⁸ Späte Echos auf die verhandelte Sachlage – Shylock »becomes the model for the liberal complaint against liberalism« – ergeben bestenfalls schwache Proben aufs falsche Exempel. Shakespeares Pun liegt den Aktualisierungen solcher Art gründlich voraus; er macht keine halben Sachen, er stellt keinen partiell aufgeklärten Stand der Dinge zur Disposition, der sich im Nachhinein aufrunden ließe oder abzurunden zwänge. Die Pointe keines der vielen Puns liegt präziser und ist tiefer angesetzt als die Shylocks; seine Dramatisierung inszeniert die Gattung des Pun als die exemplarische Größe einer paradoxen Beispiel-losigkeit: einer aufs Äußerste kalkulierten Singularität, die den Kaufmann in der Gestalt Shylocks zu einer inszenierten, ausagierten Emblematisierung tendieren lässt, mit einer post-allegorischen Fermate, die uns bis heute in Atem hält und alles Drama im Stück am Ende suspendiert. Ihre Moral ist die im Pun sprachlich bezeichnete eher denn eine theatralisch schon realisierte Latenz, aus der die venezianische Szenerie im Untergrund des römischen Rechts aporetisch die Figur des Juden erstehen lässt.²⁹ Am Ende weiß er nichts zu sagen, als um Dispens aus der Allegorie zu bitten, in die er sich – *volens volens* – mit einem Publikum, das bis heute völlig ungewitzt ist, verstrickt findet: »I pray you give me leave to go from hence, / I am not well« (4.I.391.2).³⁰ Eine Figur, der schlecht geworden ist.

28 Grundlegend Hans Lipps' Abwägung ›Beispiel, Exempel, Fall und das Verhältnis des Rechtsfalles zum Gesetz‹ (1931). In: ders.: Die Verbindlichkeit der Sprache. Frankfurt a.M. 1958 (1944), S. 39–65, hier S. 45ff.

29 Das ist die tiefenhistorische Dimension, die Stephen Greenblatts Vortrag ›The Limits of Hatred‹ freilegt. In: ders.: Shakespeare's Freedom. Chicago, IL 2010, S. 57ff.

30 William Shakespeare: The Merchant of Venice. Hrsg. von John Russell Brown. London 1955. Zitate im Folgenden nach dieser Ausgabe.

In dem sorgfältig inszenierten Trugschluss, den Portia als fiktive RichterIn darbietet, vollzieht sich die Rechtsprechung explizit als eine dramatische Fiktion, Theater auf dem Theater: »Enter Portia, dressed like a doctor of laws« (4.1.163). In ihr kommt die Kunst der Pointe, die Shylocks Skandal als Pun erweist und im Pun beweist, zur Entfaltung, und Portia, bei all ihrem großbürgerlichen Charme, all ihrer prozessualen Abgefemtheit – ein pures Vergnügen, wie gesagt, für das bewanderte Publikum – Portia ist ihr *nicht*, und sie *kann* ihr nicht, der Kunst dieser Pointierung, die hinter ihrem Rücken ihr Spiel mit ihr so treibt, wie sie es selbst eben noch mit dem Juden getrieben hat, gewachsen sein. Der Pun ist ihr über – eine Moral von der Geschichte, die sich angesichts des Rechts, das es in der ihm eigenen Dringlichkeit – als *due process* – verlangt, abgründig auftut mit der ganzen archaischen Gewalt unvordenklich vollzogener Prozesse – gerade recht für Leute, die wie wir, sagte Hans Blumenberg gelegentlich von der »Sorge«, die über den Fluss geht: »ihre eigenen Schrecknisse unter ihren Fundamenten zu versiegeln nicht aufgehört haben.«³¹

Der ganzen Raffinesse des inszenierten Prozesses ist so natürlich noch nicht gerecht geworden, denn es ist ein *double plot*, mit dessen Hilfe die Waage ins Gleichgewicht gebracht wird. »In the twinkling of an eye, the angel reverts to the Doctor of Laws«, zeigt Harold Goddard in einer tiefgründigen, bis heute unerreichten Analyse: »Portia the lover of mercy is deposed by Portia the actress.«³² Die Anwältin der Gnade wird ihrer Macht decouvriert von der SchauspielerIn: ihre Liebe zur Gnade ist ein Theater und das Theater der einzige mögliche Ort der Gnade, was aber hier auch schon heißt: Das Theater ist mehr als bloß ein Theater. Auf ihm setzt sich eine Latenz in der Rechtsordnung durch, die allein das Theater, und zwar punnend als der Kindermund der Geschichte, an den Tag bringt. Das ist der Sinn des Prozesses der theatralen Mimesis an die Verfahren der Justiz, und das Neue an dem Verfahren der theatralen Mimesis ist die Ausdifferenzierung des Latenten im *double plot*.³³ Die dramatische Sackgasse, woraus – in Gewärtigung des zäsurierenden Momentes – der Umschlag ins Mock-Urteil erfolgt, ist eine kontrafaktische Bedrohung, worin sich der *pun* als ein solcher ent-

31 Hans Blumenberg: Die Sorge geht über den Fluß. Frankfurt a.M. 1987, S. 117.

32 Harold C. Goddard: The Meaning of Shakespeare. Chicago, IL 1951, I, S. 106ff.

33 Vgl. William Empson: Some Versions of Pastoral. London 1935, Kap. 2.

larvt und den forcierten Realismus der Szene, der sich auf dem Rücken der allegorischen Substruktur bis zu diesem Moment – und auf ihn zu – entwickelt und gehalten hat, zurück kippen lässt in ein stehendes, emblematisches Bild; ›Dialektik im Stillstand‹ war der unübertroffene Begriff Benjamins dafür. Der Pun erfüllt und vollendet die sprachliche Struktur der Latenz, die Benjamin Dialektik nennt, und die ›abgeschmackte Allegorie‹ der Iustitia (wie man sie zu nennen pflegte im 18. Jahrhundert) mag einmal nichts weniger oder nicht viel anderes gewesen sein als das stehende Bild einer solchen Dialektik des Umschlags. In Shylocks Fall ist die Struktur, worin der Pun dramatisch konstitutiv wird, zum Skandal geballt, in dem das römische Leitfossil auf die Schwelle der Latenz tritt und die »Illatenz« der Motive verrät, ein »Heraustreten aus der Latenz in die Illatenz des aktuellen Selbstbewußtseins«, sagt Johannes Lohmann, Heideggers Sprachphilosoph, dessen These von der sogenannten Aletheia-Struktur der Sprache an den grammatischen Errungenschaften des Lateinischen gewonnen ist und ein linguistisches Analogon zur Rechtsentwicklung beschrieben hat, wie es schon im Titel des Festus, ›De verborum significatione‹ präsent war.³⁴

Der Pun Shylocks, sagte ich, ist auf eine kalkuliert paradoxe Weise exemplarisch. Denn an einem in der Tat beispiel-losen Exempel, einem Fall, für den es kein Beispiel gibt, bevor es zur krassen antisemitischen Aktualisierung der Geschichte kommt, führt der *pun* vom *pound* den Vollzug in der Bedrohlichkeit der ihm innewohnenden Latenz vor, um ihn sodann ernstlich nicht vollziehen zu können, ja im Vollzugscharakter des Sprechakts der Bedrohung zu durchkreuzen – im Unterschied zu dem eingefahrenen beispiel-haften, von der List der traditionellen Beispielvernunft getragenen »Umweg über die Sprache der literalen Kultur«, den Rüdiger Campe wenig später im Paradigma des Wahrscheinlichen auf ein neues Gleis gebracht fand.³⁵ Die Pointe des Pun, der für diesen einen Fall nahtlos *wahr* macht, vor- und aufführt, dass *pun* Pointe *heißt*, ist in ihrem dramatischen Vollzug als Pointe erfolgreich, *ohne* es in der vorgeführten Sache zu sein, sein zu müssen, ja sein zu dürfen – andernfalls sie nämlich am eigenen Vollzug scheitern müss-

34 Johannes Lohmann: Philosophie und Sprachwissenschaft. Berlin 1965, 1975, S. 88, der an dieser Stelle mit ›Illatenz‹ erklärtermaßen Heideggers *Alétheia* übersetzt und um Hegel ergänzt.

35 Vgl. Rüdiger Campe: Spiel der Wahrscheinlichkeit: Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist. Göttingen 2002, hier S. 85.

te und in der Platttheit des Geschehens unterginge. Die dramatische Fiktion des Urteils, die hier den dubiosen Akt seiner altrömischen Einsetzung mit nachempfindet – Portia trägt nicht von ungefähr den Namen der Tochter des alten Cato, deren römische Seite Shakespeares ›Julius Caesar‹ in Szene setzen wird – sekundiert hier nur (wie dann in ›Julius Caesar‹) den politischen Gegebenheiten; sie gibt klein bei, so dass deren ideologische Verblendung im letzten Akt den vollzogenen Abbruch der Sache in das bodenlos Komische einer ihrer illusionären Begrenzung kaum bewussten, sich ihrer fröhlich unbewussten Lebenswelt ziehen kann.

Simple gesagt ist Shylock eine Allegorie der Latenz, allerdings in der Form einer selbst-destruktiven Installation, die sich im Vollzug der Selbst-*darstellung* als eine *Ent*-stellung darstellt und im Vollzug stecken bleibt. In der Ausgestelltheit unterbricht die Darbietung sich, intermittierend, *im* eigenen Vollzug. Die dramatische Reflexion, deren wesentliche technische Errungenschaft Cavells »deferred representation« ist, bricht sich an der Latenz – einer Latenz, die in der Nachträglichkeit ihrer Wirkung unerbittlich, Zug um Zug, zum Zuge kommt. Die tragische Notwendigkeit indessen, die in ihr auf diese Weise komisch: in nackter, gnadenloser Zwangsläufigkeit zur Darstellung kommt und die dargestellte Geschichte bis zur Unkenntlichkeit entstellt, kommt nicht zur Vollendung auf der Bühne, sondern wuchert über sie hinaus; sie folgt ihr immer neu auf dem Fuße. Was bleibt auf der Bühne, ist der tote Rückstand der Entstellung, Ideologie.

Von diesem traurigen Rückstand nahm Benjamins ›Kritik der Gewalt‹ ihren Ausgang; denn dieser ist selbst wieder gewalttätig und skandalös in der »Mimesis ans Tödliche«, wie Adorno befand.³⁶ An die Stelle der Phantasmen einer unauslöschlichen gründungsmythischen Gewalt ist die selbstreflexive Mimesis des juristischen Verfahrens getreten. Auf der Bühne ist es zur Agentur ihrer gewaltbefreiten, dem Suspens gewidmeten actio geworden. Der dramatischen Funktion der ironisch selbst-dekonstruktiven Allegorie entspricht die lexikalische Substruktur des Puns, der als der eigentliche Held der Komödie auftritt und den Köder der Rechtsförmigkeit abgibt.

³⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1970, 2. rev. Aufl. 1972, S. 201. Vgl. Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch*. Bielefeld 2010, Teil IV.

III. Lexikalischer Annex

Für den Eintrag *pun* ergänzt das OED eine in diesem Werk seltene, konjekturale Fußnote zur Vorgeschichte des Wortes, derzufolge *pun* als »clipped word« aus dem italienischen *puntilio* entstanden wäre, was »a small or fine point« bedeuten konnte.³⁷ Als Ausdruck belegt erst »soon after 1660«, präsentiert sich die Sache bei Shakespeare im Fluss. Onions Shakespeare-Glossar kennt die metaphorisierte Grundbedeutung des *punto* noch aus dem Fechtlexikon: als »stroke or thrust with the point of the sword«, wobei – lexikalisch unverbunden und dadurch eminent *pun*-trächtig – die lautliche Äquivalenz von *pun* und *pound* mit erfasst ist, was den Pun des *punto* verstärkt durch den Punch des *pounding*.³⁸ Die technisch ausgefeilte, an den Handbüchern der Zeit orientierte Fechtmetaphorik trägt nicht nur die notorischen sexuellen Konnotationen, sondern sie dient der poetologischen Spezifikation, wie sie entscheidend im ominösen *punto riverso* am Schluss des Hamlet eine ironische Allegorie des tragischen Ausgangs nicht nur, sondern poetologischer Flüchtigkeit des Figuralen bietet.³⁹ Wie Hamlet zeigt, führt der *pun* ein Verfahren vor Augen oder genauer – in Analogie der »auricular tropes« in Puttenham's »Art of English Poesie« – vor *Ohren*: Shylocks *pound* ist ein laut-gerechter, selbst-reflexiver Pun auf das Verfahren des *pun*, sofern er in der Pointe mit der Spitze des Schwerts, dem *punto*, konkurriert. So auch die spezifischere juristische Pointe, bei der Portia von »just a pound« spricht und das präzise Pfund ohne Blutverlust literal genommen haben will, auf das die Spitze des Schwertes im rhetorischen Schlagabtausch vor dem Gericht zielt: »nor cut thou less, nor more / But just a pound of flesh« (4.I.323-4).

Im Vor-urteil der alttestamentarisch unerlösten Literalität nimmt Portia die brutale Latenz altrömischer Sakralität aufs Korn (was ein anachronistischer Wechsel der Waffen wäre) und droht sie beim Wort zu nehmen. Das lateinische *punctum*, zu Griechisch *trauma*, welches die Schwertspitze verursacht, ist »a small hole made by pricking or piercing« – eine Wunde, womit der Text droht und deren andauernde Dro-

37 O.E.D. The Oxford English Dictionary. Oxford ²1989, XII, S. 832.

38 Charles Talbot Onions: A Shakespeare Glossary. Oxford ³1986, S. 213.

39 James L. Jackson: They Catch One Another's Rapiers. In: Shakespeare Quarterly 41 (1990), S. 281-298.

hung er seiner Wirkung als unsichere Hypothek hinterlässt.⁴⁰ Der Held des Stücks, das agens der dramatischen Darstellung, ist flüchtig wie ein flüchtiger Pun. Er deutet an, mehr noch: er »pflanzt« (sagt Empson einmal) ein Trauma vor aller Zeit.⁴¹ Dessen schlechte und zwangsläufig falsche Deckerinnerung kann die allegorische Figur des Juden nur bieten. Noch die Allegorie des Lesens, die von Boccaccios Novellistik bis zu Freuds Urszene die Rückwärtigkeit des Vollzugs – *a tergo* – ins Bild setzt, kann nicht anders als die Latenz in unvordenklicher Vorzeitigkeit situieren statt sie, wie Shakespeare das Theater, als eine allgegenwärtige Schwelle in den Szenen des sprachlichen Vollzugs zu gewärtigen.

40 P.G.W. Glare: Oxford Latin Dictionary. Oxford 1982, S. 1520; Le Petit Robert. Paris 201975, S. 1336.

41 William Empson: The Structure of Complex Words (London 1951). Hrsg. von Jonathan Culler. Cambridge, MA 1989, S. 68.

UWE WIRTH

ZITIEREN PFROPFEN EXZERPIEREN

»Was wäre ein Zeichen, das nicht zitiert werden könnte?«, fragt Jacques Derrida in seinem 1972 erschienen Aufsatz ›Signature événement contexte‹, um kurz darauf festzustellen:

»Jedes Zeichen, sprachlich oder nicht, gesprochen oder geschrieben (im geläufigen Sinn dieser Opposition), als kleine oder große Einheit, kann zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.«¹

Zitieren wird hier als eine Bewegung des Herausnehmens aus einem Kontext und Einfügens in einen anderen Kontext beschrieben – und für diese doppelte Geste, die dem Akt des Zitierens zugrundeliegt, verwendet Derrida die Metapher der Pfropfung: »Auf dieser Möglichkeit möchte ich bestehen«, heißt es in ›Signatur Ereignis Kontext‹: der »Möglichkeit des Herausnehmens und des zitathaften Aufpfropfens [*greffe citationelle*], die zur Struktur jedes gesprochenen oder geschriebenen Zeichens gehört«². Damit wird die Pfropfung zu einer Figuration, zu einer Verkörperung dessen, was im Akt des Zitierens und durch den Akt des Zitierens geschieht, wobei den Anführungszeichen eine besondere Funktion zukommt: Sie signalisieren, dass das Zeichen oder die

1 Jacques Derrida: *Signature événement contexte*. In: ders.: *Marges de la Philosophie*. Paris 1972, S. 365–393. Im Folgenden zitiert nach der deutschen Neuübersetzung in Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*. In: ders.: *Limited Inc*. Wien 2001, S. 15–45, hier S. 32.

2 Ebd.

Zeichenkette, die zwischen Anführungszeichen gesetzt wurden, anders interpretiert werden soll als sie bisher interpretiert wurde. Anführungszeichen signalisieren also einen Wechsel des »Deutungsrahmens«.³ Das gilt für einfache Anführungszeichen, die eine ironische Distanzierung signalisieren ebenso wie für die doppelten Anführungszeichen. Die doppelten Anführungszeichen zeigen nicht nur einen Wechsel des Deutungsrahmens an, sondern sie zeigen auch an, dass das, was zwischen die doppelten Anführungszeichen gesetzt wurde, nicht von dem stammt, der spricht oder schreibt.⁴ Sie zeigen ein »von jemand anderem« an: sei es, um diesem anderen damit die Ehre der Urheberschaft zu geben und damit zugleich sein Copyright zu respektieren;⁵ sei es, um dem anderen die Verantwortung für das, was zwischen den Anführungszeichen steht, zuzuschreiben. Insofern zeigen doppelte Anführungszeichen zugleich die Distanz und die Differenz zwischen zitierendem Subjekt und zitiertem Subjekt an.

Im Rahmen der analytischen Sprachphilosophie wird diese Distanz als Differenz zwischen der Überzeugung des Sprechers und dem, was im sogenannten »Anführungskomplex«⁶ zwischen zwei Anführungszeichen steht, gefasst. Gesprochene oder geschriebene Worte werden von Sprechern oder Schreibern *gebraucht* (*to use*), um ihre Überzeugung darzustellen. Anführungszeichen signalisieren, dass die zwischen ihnen stehenden Worte nicht die Überzeugung des Sprechers oder Schreibers wiedergeben, sondern dass sie die Überzeugungen eines anderen Sprechers oder Schreibers *erwähnen* (*to mention*). Mit anderen Worten: Die Anführungszeichen verwandeln ganz grundlegend den logischen Status dessen, was zwischen sie gesetzt wurde. Dabei ist sich die Sprachphilosophie keineswegs einig, was für eine Transformation die Anführungszeichen bewirken. Während gemäß der von Alfred Tarski vertretenen Eigennamentheorie des Zitierens der in Anführungszei-

3 Aleida Assmann: Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), H. 4, S. 535–551, hier S. 537.

4 Zur Geschichte der Anführungszeichen vgl. Volker Pantenburg: Zur Geschichte der Anführungszeichen. In: Volker Pantenburg und Nils Plath (Hrsg.): Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren. Bielefeld 2002, S. 25–44.

5 Vgl. Ulrike Dünkelsbühler: Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida. München 1991, S. 74.

6 Arnold Günther: Der logische Status des Anführungszeichens. In: Zeitschrift für Semiotik 14 (1992), S. 123–140, hier S. 131.

chen stehende Anführungskomplex der metasprachliche ›Eigename‹⁷ des angeführten Ausdrucks ist, behauptet die auf Norman Quine zurückgehende Bildtheorie des Zitierens, dass das, was zitiert wird, überhaupt nicht mehr sprachlich-konventionaler, sondern ikonischer Natur sei: »A quotation is not a *description*, but a *hieroglyph*; it designates its object not by describing it in terms of other objects, but picturing it.«⁸ Quines Schüler Donald Davidson hält eine dritte Variante bereit, die sogenannte Zeigetheorie des Zitierens. Danach erhalten die Anführungszeichen eine ganz besondere Funktion: Sie verweisen selbstreflexiv auf ihre eigene Rahmungsfunktion: »quotation marks create a context in which expressions refer to themselves.«⁹ Für Davidson bedeutet das zugleich, dass Anführungszeichen als deiktische singuläre Termini gewertet werden müssen, nämlich als eine Art graphisches Demonstrativpronomen, das auf das, was zwischen den Anführungszeichen steht, deiktisch verweist: »the inscription inside does not refer to anything at all, nor is it part of any expression that does. Rather it is the quotation marks that do all the referring.«¹⁰ Die Verweisungsfunktion der Anführungszeichen hat hier eine dreifache Ausrichtung: Nach innen hin setzen die Anführungszeichen das Zitierte gewissermaßen in Klammern und ändern damit den logischen Status des Einklammerten. Nach außen hin zeigen die Anführungszeichen an, dass das, was zwischen den Klammern steht aus einem anderen Kontext stammt. Und schließlich, drittens, zeigen die Anführungszeichen selbstreflexiv an, dass sie Klammern sind, mit denen man die beiden gerade genannten nach innen und außen wirkenden Rahmungshinweise geben kann.

Werfen wir vor dem Hintergrund des bisher Gesagten noch einmal einen Blick auf die eingangs zitierte Passage:

7 Vgl. Alfred Tarski: Die semantische Konzeption der Wahrheit und die Grundlagen der Semantik. In: Johannes Sinnreich (Hrsg.): Zur Philosophie der idealen Sprache. München 1972, S. 53–100. Die Voraussetzung für die lange Zeit dominante Eigennamentheorie Tarskis war die These, dass in jeder Äußerung, die wir über ein Objekt machen, der Name des Objekts verwendet wird und nicht das Objekt selbst. Deshalb muß die Metasprache in der Lage sein, »für jede Aussage der Objektsprache einen Namen zu konstruieren« (S. 68).

8 Willard Norman Van Quine: *Mathematical Logic*. (1940). Boston 1981, S. 26.

9 Donald Davidson: Quotation. In: *Theory and Decision* 11 (1979), S. 27–40, hier S. 31.

10 Ebd., S. 37.

»Jedes Zeichen kann zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sät-tigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen.«¹¹

Offenbar ist hier nicht nur die innere und äußere Verweisfunktion von Anführungszeichen gemeint, sondern vor allem eine Dynamik, die das Zitierte aus seinem ursprünglichen Kontext herausbricht und in einen anderen Kontext bewegt. Die Anführungszeichen sind für Derrida eher so etwas wie eine nachträgliche Kennzeichnung dieser Bewegungsdynamik, die in vielerlei Hinsicht dem entspricht, was Kristeva als »permutation de textes« fasst.¹²

Zugleich ist Derridas These von der allgemeinen Zitathaftigkeit der gesprochenen und geschriebenen Sprache aber auch eine Reaktion auf John Austins 1962 veröffentlichte Vorlesung »How to do things with words«, in der dieser den bis heute einflussreichen Begriff der performativen Äußerung prominent macht.¹³ Performative Äußerungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie sprachliche Handlungen sind, die von den Interaktionsteilnehmern konventional festgelegte Formen der Verbindlichkeit einfordern. Insofern besitzen performative Äußerungen eine, wie Austin es nennt, »illokutionäre Kraft«. ¹⁴ Nur deshalb kann der Standesbeamte »Kraft seines Amtes« den Bund der Ehe schließen.

Nun gibt es bestimmte Kontexte, in denen performativen Äußerungen keine illokutionäre Kraft besitzen – oder in denen sie ihre Kraft verlieren. Dies gilt etwa dann, wenn Äußerungen zitiert werden, oder wenn performative Sprechakte auf der Bühne vollzogen werden. Ein auf der Bühne gegebenes Heiratsversprechen bleibt in der Alltagswelt – etwa bei der Steuererklärung – folgenlos. Diese pragmatische Folgenlosigkeit bezeichnet Austin als »unernsten« respektive »parasitären« Gebrauch von Sprache:

»In einer *ganz besonderen Weise* sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. Jede Äußerung

11 Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (wie Anm. 1), S. 32.

12 Julia Kristeva: *Der geschlossene Text*. In: Peter V. Zima: *Textsemiotik und Ideologiekritik*. Frankfurt a.M., S. 194–229, hier S. 194.

13 John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart 1979, S. 27.

14 Vgl. John L. Austin: *How to Do Things with Words* [1962]. Oxford 1975, S. 148 zu Beginn der 12. Vorlesung.

kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird [...] der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.«¹⁵

In ›Signatur Ereignis Kontext‹ kritisiert Derrida die von Austin vertretene Sprachauffassung – insbesondere mit Blick auf die Implikationen, die die Formulierungen ›gewöhnlicher Gebrauch‹ und ›parasitäre Ausnutzung‹ bergen. Zitathafte Äußerungen, ebenso wie Äußerungen in ›nicht-gewöhnlichen‹ Kontexten wie der Bühne oder der Literatur, hören nämlich gemäß der von Austin vertretenen Gebrauchstheorie auf, als sprachliche Äußerungen zu funktionieren, sobald sie zwischen Anführungszeichen gesetzt werden.¹⁶

Derrida dagegen dreht die Argumentation um: Er behauptet, dass gesprochene oder geschriebene Zeichen überhaupt nur dann funktionieren können, wenn sie ›wiederholbar‹ sind, und das heißt für ihn: wenn sie dem Gesetz der allgemeinen Iterabilität respektive der allgemeinen Zitathaftigkeit gehorchen.

»Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine ›codierte‹ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als ›Zitat‹ identifiziert werden könnte?«¹⁷

Hier lassen sich drei Beobachtungen machen: *Erstens* verwendet Derrida an dieser Stelle den Begriff des ›Zitats‹ in ganz besonderer Weise: Er bezieht sich auf die von der Sprachakttheorie ins Spiel gebrachte Differenz zwischen *Gebrauch* und *Erwähnung*, die mit Hinweis auf die *Iterabilité* nivelliert werden soll. Dabei soll das Iterierte »in gewisser Weise« als »›Zitat‹« identifizierbar werden.

15 Austin: Zur Theorie der Sprechakte (wie Anm. 13), S. 43f.

16 Searle bringt diese Auffassung des Zitierens wie folgt auf den Punkt: »Das Wort selbst wird *angeführt*, und dann wird darüber gesprochen; und daß es als ein Wort aufzufassen ist, das angeführt wird, und nicht als eines, das als konventionales Mittel der Referenz verwendet wird, zeigen die Anführungsstriche. Das Wort verweist weder auf etwas anderes noch auf sich selbst« (John Searle: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay [1969]. Frankfurt a.M. 1971, S. 119).

17 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (wie Anm. 1), S. 40

Zweitens deutet der Umstand, dass der Ausdruck »Zitat« selbst in doppelten Anführungszeichen steht, möglicherweise darauf hin, dass Derrida den Begriff des ›Zitats‹ an dieser Stelle gar nicht *gebraucht*, sondern nur *erwähnt*. Sei es als fremdartiges, dem Diskurs der analytischen Sprachphilosophie entlehntes Wort; sei es als ironische Indienstnahme dieses Wortes, wobei es dann eigentlich in einfachen Anführungszeichen hätte stehen müssen; sei es als Signal an die Leserin und die Leser, dass Derrida den Zitatbegriff in einem ›weiteren Sinne‹ verwenden will.

Drittens koppelt Derrida den so gefassten Begriff des Zitats an das Konzept eines ›iterierbaren Musters‹ – im Original steht *modèle itérable*.¹⁸ Hier stellt sich die Frage, inwiefern das *modèle itérable* als alternative Bezeichnung für einen allgemeinen Zeichen-Typ aufzufassen ist, unter den individuelle, wiederholt vorkommende Zeichentoken subsumiert werden müssen, wenn sie identifiziert werden sollen. In diesem Falle wäre Derridas Zitatbegriff eine Metapher für die Wiederholbarkeit von Zeichen in verschiedenartigen Verwendungskontexten.¹⁹

Pfropfung als Figuration des Zitierens

An dieser Stelle kommt nun die eingangs erwähnte Figuration des Zitierens, die Aufpfropfung, ins Spiel. Sie ist Derridas Metapher für die allgemeine Iterabilität sprich: die allgemeine Zitathaftigkeit des Zeichens. Aufgrund dieser Iterabilität lässt sich, so Derrida,

»ein schriftliches Syntagma immer aus der Verkettung, in der es gefaßt oder gegeben ist, herausnehmen, ohne dass es dabei alle Möglichkeiten des Funktioniierens und genau genommen alle Möglichkeiten der ›Kommunikation‹ verliert. Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder es ihnen *aufpfropft*.«²⁰

Die Pfropfung steht hier für die Möglichkeit einer ubiquitären »Kraft zum Bruch«²¹ mit externen (historischen, räumlichen, sozialen), aber auch internen, sprachlich-syntagmatischen Kontexten. Mehr noch: Sie

18 Vgl. Derrida: *Signature événement contexte* (wie Anm. 1), S. 388f.

19 Vgl. Uwe Wirth: *Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung*. In: Gisela Fehrmann und Erika Linz (Hrsg.): *Original-Kopie. Praktiken des Sekundären*. Köln 2004, S. 18–33.

20 Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (wie Anm. 1), S. 27.

21 Ebd.

wird als strategische Metapher ins Feld geführt. In meinen Augen gelingt Derrida mit der Einführung der Aufpfropfung als Figuration des Zitats eine argumentative Pointe, denn im Rekurs auf die *greffe citationnelle* erscheint Austins Begriff der parasitären Sprachverwendung in einem anderen Licht. Die Untersuchung parasitärer Sprachverwendungen gehört nach Austin nicht ins Bereich der Sprachphilosophie, sondern in ein anderes Wissensgebiet, das er ironisch als »Lehre der *Auszehrung*« (*doctrine of etiolations*)²² bezeichnet. Der Begriff der *etiolation* steht für die Schwächung von Pflanzen durch das sogenannte ›Ins-Kraut-Schießen‹: Die Pflanzenstengel werden kraftlos und tragen keine Frucht mehr. Der Tenor der Metapher vom *parasitären Gebrauch* ist also die Assoziation von organischer und illokutionärer Kraft. Der Parasit lebt vom Saft seiner Wirtspflanze, deren Kraft er dadurch schwächt.

Derridas Indienstnahme des Aufpfropfens als Metapher für die allgemeine Zitathaftigkeit der Sprache, nimmt eine Umwertung der Rede vom *parasitären Gebrauch* vor: Die Aufpfropfung führt gerade nicht zur *Entkräftung* des Stammes, sondern zu einer Potenzierung der Wachstumskräfte, die Stamm und Pfropfreis miteinander verbinden. Der Pfropfvorgang besteht nämlich darin,

»dass man Teile von zwei Pflanzen verletzt und dann so zusammenfügt, dass sie miteinander verheilen. Der eine Teil wird als Unterlage bezeichnet. Er ist eine Art Gastgeber, der im Boden wurzelt und den anderen Teil, den Reis, mit Nährstoffen versorgt.«²³

Der ›Gastgeber‹ ist nichts anderes als die ›Wirtspflanze‹, auf die der Reis als ›freundlicher Parasit‹ gepfropft wird. Die Verbindung zwischen den beiden Teilen wird durch die Wundheilungskräfte des verletzten Kambiums hergestellt, also jener Schicht direkt unter der Rinde, die den eigentlich lebendigen Teil eines Baumes ausmacht. Das heißt, das verletzte Kambium der Unterlage muss mit dem verletzten Kambium des Pfropfreises unmittelbar in Berührung kommen, um verwachsen zu können. Die Voraussetzung hierfür ist der Einsatz spezieller Werkzeuge, etwa das sogenannte Kopuliermesser, mit dem sowohl in die Unterlage als auch in den Reis passgenaue Kerben geschnitten werden. Dabei

22 Austin: Zur Theorie der Sprechakte (wie Anm. 13), S. 43f.; Austin: How to do Things with Words (wie Anm. 14), S. 22.

23 Oliver Allen: Pfropfen und Beschneiden. Time-Life Handbuch der Gartenkunde. Amsterdam 1980, hier S. 62.

bringt die Kultivierungstechnik der Pfropfung einen Begriff der Schnittstelle ins Spiel, der ein weites Feld poetologischer, kulturwissenschaftlicher und medientechnischer Implikationen eröffnet.²⁴ Die Schnittstelle steht für die Notwendigkeit, ein »Dazwischen« zu organisieren,²⁵ und das heißt in diesem Fall: Übergänge herzustellen, um die Zirkulation von Säften und Kräften zu ermöglichen. Insofern verdankt sich die Aufpfropfung nicht nur einer »Kraft zum Bruch«²⁶, die sich in der doppelten Geste des Herausnehmens und Wiedereinschreibens äußert, sondern die Aufpfropfung stiftet eine neue Einheit zwischen zwei Zeichenkörpern.

Während Austins Sprechakttheorie davon ausgeht, dass der Vorgang des Zitierens zu einem *illokutionären Kraftverlust* von Äußerungen führt, dass das Zitieren eine *parasitäre Form* der Zeichenverwendung ist, wird die Pfropfung bei Derrida zur Metapher einer Bewegungsfigur, die gerade durch die rekontextualisierenden Akte des Herausnehmens und Einfügens von Zeichenkörpern die Zirkulation kommunikativer Kräfte in Gang hält respektive überhaupt erst herstellt. Auf einer figurativen Ebene besteht dabei eine funktionale Analogie zwischen den sogenannten *Veredelungsstellen* beim Pfropfen und den Anführungszeichen des Zitats, also jener Schnittstelle, an der die Unterlage passgenau mit dem Pfropfreis verbunden und verklebt wird, um schließlich zu verwachsen. Die Anführungszeichen sind nicht mehr nur signalhafte typographische Rahmungshinweise für den logischen Status des Zitierten; sie sind zugleich Symptome einer semiotischen Dynamik, die das Funktionieren gesprochener und geschriebener Zeichen in verschiedenartigen Kontexten sichert: eine Dynamik, auf die im Akt des Zitierens durch die sichtbaren Anführungszeichen verwiesen wird. Dies deckt sich in gewisser Hinsicht mit einem Aspekt von Davidsons Zeigetheorie des Zitierens, wonach gilt: »the quotations marks [...] do all the referring«.²⁷

Mit den Anführungszeichen als sichtbaren Symptomen kommt nun aber auch – und hier geht es über Derrida und Davidson hinaus –

24 Vgl. hierzu Uwe Wirth: Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte. In: Lorenz Engell, Bernhard Siegert und Joseph Vogl (Hrsg.): Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?). Weimar 2006, S. III–121.

25 Régis Debray: Für eine Mediologie. In: Claus Pias (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart 1999. S. 67–75, hier S. 67.

26 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (wie Anm. 1), S. 27.

27 Davidson: Quotation (wie Anm. 9), S. 37.

eine eigentümliche Körperlichkeit ins Spiel: Der rekontextualisierbare Wortkörper. Eben diese *bewegte Wortkörperlichkeit* lässt die Pfropfung zu einer Figuration des Zitats werden. Besonders deutlich wird dies in Antoine Compagnons 1979 erschienenem Buch ›La Seconde Main ou le travail de la citation‹. Auch Compagnon nimmt – übrigens ohne auch nur ein einziges Mal Derrida zu erwähnen – den Begriff der *greffe* in Dienst, um die Arbeit des Zitierens zu beschreiben: eine Arbeit, über die man, so Compagnon, nur metaphorisch sprechen könne.²⁸ So erscheint ihm der Akt des Zitierens als »opération liminaire«,²⁹ das Zitat selbst als Fremdkörper im Text: ein Fremdkörper, der an seinen Kontext assimiliert werden muss, damit er von ihm nicht abgestoßen wird.³⁰

Damit erhält der Ausdruck *greffe* eine zweite, im Französischen durchaus gängige Verwendungsweise: die *greffe* als Organtransplantation. Compagnon beschreibt die textuelle Praktik des Zitierens gleichermaßen als chirurgische Intervention und als empirische Intervention des Künstlers, als »geste archaïque du découper-coller«. ³¹ Etwa als Collage-Technik, wie wir sie in der Avantgarde-Malerei und im Dadaismus antreffen,³² oder aber in Romanen wie Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹.

Eine etwas weniger archaische Form dieser Geste ist heute all jenen bekannt, die mit dem Computer schreiben, nämlich das *copy and paste* respektive *cut and paste* unserer Textverarbeitungsprogramme: Formulierungen, die die doppelte textuelle Bewegung des Herausnehmens und Wiedereinfügens von Textausschnitten bezeichnen, mit denen sich ›unendlich viele Neue Kontexte zeugen‹ lassen, und dabei auf die materialen Metaphern des Schneidens und Klebens zurückgreifen.

Vor dem Hintergrund dieser, für uns mittlerweile alltäglich gewordene Schreibpraktiken, sei darauf verwiesen, dass Derrida in seinem zeitgleich mit ›Signatur Ereignis Kontext‹ erschienen Aufsatz ›La Dis-sémination‹, soweit geht, nicht nur das Zitieren, sondern das Schreiben überhaupt mit der Pfropfung gleichzusetzen: »Écrire veut dire greffer.

28 Antoine Compagnon: *La seconde main, ou le travail de la citation*. Paris 1979, S. 18.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 31.

31 Ebd., S. 17.

32 Juliane Vogel: *Anti-Greffologie. Schneiden und Kleben in der Avantgarde*. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin 2011, S. 159–172, hier vor allem S. 166ff., wo Vogel auf den »Paarungstopos von Schere und Klebstoff« eingeht, wie er im Kontext dadaistischer Klebearbeit auftaucht.

C'est le même mot«,³³ heißt es dort. Diese Gleichsetzung nicht mehr nur von Zitieren und Pfropfen, sondern von Schreiben und Pfropfen, erscheint zunächst als Übertreibung. Allerdings ändert sich diese Einschätzung, sobald man bedenkt, dass der Ausdruck *greffe* im Französischen – neben seiner botanischen und seiner chirurgischen Bedeutung – auch der Bezeichnung für eine Schreibkanzlei dient. Der *greffier* ist ein Schreiber, der Schriftstücke kopiert, registriert und archiviert.³⁴ *Greffer* heißt also nicht nur im metaphorischen, sondern auch im wörtlichen Sinne so viel wie ›Schreiben‹. Insofern gilt: Schreiben heißt Abschreiben und Abschreiben heißt Zitieren. Aus der anfänglichen figurativen respektive metaphorischen Einführung des Pfropfbegriffs für das Zitieren – als doppelte Geste des Herausnehmens und Wiedereinfügens – ist nun die Gleichsetzung von Schreiben und Pfropfen in einem durchaus wörtlichen Sinne geworden. Das Mittelglied dieser Gleichsetzung ist die Prämisse: Schreiben heißt Zitieren – eine Prämisse, die Derrida mit der Rede von der allgemeinen Zitathaftigkeit aller Zeichenpraktiken begründet, die aber auch von Roland Barthes vertreten wird, wenn er sein Konzept einer nicht-originellen, intertextuellen Schreibweise entfaltet: eine Schreibweise, die aus anonymen Zitaten besteht, ja, aus »citations sans guillemets«. ³⁵ Diese anonymen Zitate ohne Anführungszeichen bilden einen »tissue de citations«, ³⁶ einen Zitatteppich, der die Rolle und die Funktion des Autors in Frage stellt. Barthes ersetzt den Autor durch einen zitierenden *scripteur*, dessen einzige Macht im »Mischen der Schriften« besteht.³⁷ Umgekehrt wird der

33 Jacques Derrida: La Dissémination. In: ders.: La Dissémination. Paris 1972, S. 319–407, hier S. 395. Deutsch: Jacques Derrida: Dissemination. In: ders.: Dissemination. Wien 1995, S. 323–414, hier S. 402.

34 Vgl. das Lemma ›greffier‹ in Denis Diderot und Jean le Rond D'Alembert (Hrsg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une société de gens de lettres. Paris 1751ff. Bd. 7, wo es heißt: »Greffier (scriba, actuarius, notarius, amanuensis) (Jurisprud.) est un officier qui est préposé pour recevoir & expédier les jugemens & autres actes qui émanent d'une jurisdiction; il est aussi chargé du dépôt de ces actes qu'on appelle le greffe« (S. 924).

35 Roland Barthes: De l'œuvre au texte [1971]. In: ders.: Essais Critiques IV: Le Bruissement de la langue. Paris 1984, S. 69–77, hier S. 73.

36 Roland Barthes: La mort de l'auteur [1968]. In: ders.: Essais Critiques IV (wie Anm. 35), S. 61–67, hier S. 65. Deutsch: Roland Barthes: Der Tod des Autors [1968]. In: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 185–193.

37 Barthes: La mort de l'auteur (wie Anm. 36), S.65.

Leser für Barthes zu einem »Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verlorenginge«. ³⁸ Wie es scheint, knüpfen *scripteur* und *lecteur* gemeinsam an einem Zitatteppich aus *déjà lues*, der die Fragen nach dem ›Woher‹ und ›von Wem‹ obsolet macht.

Ausgehend von der These, Literatur sei ein intertextueller Zitatteppich kommt Gérard Genette das Verdienst zu, eine Typologie unterschiedlicher Formen von literarischer Zitathaftigkeit vorgeschlagen zu haben. In seinem Buch ›Palimpseste. Littérature au second degré‹ fasst er im Anschluss an Kristeva Intertextualität als »effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text«. ³⁹ Und gleich danach schreibt er:

»In ihrer einfachsten und wörtlichsten Form ist dies die traditionelle Praxis des *Zitats* (unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe); in einer weniger expliziten und auch weniger kanonischen Form [als] *Plagiat* [...], das eine nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Entlehnung darstellt; und einer noch weniger expliziten und weniger wörtlichen Form als *Anspielung*.« ⁴⁰

Hier sind nun zwei Dinge bemerkenswert: zum einen werden mit Plagiat und Anspielung zwei Formen des Zitierens ohne Anführungszeichen literaturtheoretisch in den Blick genommen; zum anderen beschreibt Genette die Anspielung, namentlich die Parodie und die Travestie, als besondere Form der Intertextualität, die er als ›Hypertextualität‹ bezeichnet – und verwendet dabei den Begriff der *greffe*. Unter ›Hypertextualität‹ versteht Genette die Beziehung zwischen einem Text B, dem Hypertext, und einem Text A, dem Hypotext, wobei, »Text B Text A auf eine Art überlagert, die nicht die des Kommentars ist.« ⁴¹ Für den Ausdruck ›überlagern‹ steht im Französischen »se greffe«. ⁴² Der Hypertext überlagert den Hypotext wie eine Aufpfropfung, wobei Genette das *se greffe* explizit als Metapher mit provisorischem Charakter bezeichnet. Die Aufpfropfung wird hier also zu einer Figuration nicht nur des Zitats, sondern einer Textualität zweiten Grades, die sich aus unterschiedlich-

38 Ebd.

39 Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [1982], Frankfurt a.M. 1993, S. 10.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 15.

42 Gérard Genette: Palimpsestes. La Littérature au second degré. Paris 1982, S. 11f.

ten Formen zitathafter Überlagung gebildet hat und sich unterschiedlichster Techniken des Zitierens bedient: Neben expliziten Zitaten mit Anführungszeichen (und Quellenangabe) sind hier plagiathafte Zitate ohne Anführungszeichen (und ohne Quellenangabe) zu nennen, indirekte Zitate in Form von Anspielungen, Mischformen wie die des Exzerpierens, sowie bestimmte Formen einer monumentalen Zitathaftigkeit, die sich Techniken des Collagierens bedient, um Text-Fragmente und -Ausschnitte zusammen mit ihrem Zeichenträger zu präsentieren.

Dabei zeigt sich nun aber auch, dass Derridas Behauptung *Écrire veut dire greffer* genau genommen zweierlei bedeuten kann: Zum einen lässt sich das Pfropfen auf den medialen Akt des Einschreibens von Schrift in eine Trägermaterie beziehen. Dann wird das Trägermedium, etwa ein weißes Blatt Papier, zur Unterlage, auf die Zeichen mit einer Geste der *Scriptio* aufgepfropft, nämlich aufgeschrieben respektive eingeschrieben werden. Zum anderen kann das Pfropfen aber auch als Permutationsbewegung zwischen bereits beschriebenen Blättern erfolgen, in dem man eine zitierte Passage quasi als »immutable mobiles«⁴³ an einen anderen Ort desselben Blattes oder eines anderen Blattes bewegt. Eben diese Art der Inskription bezeichnet Derrida in ›Signatur Ereignis Kontext‹ als *greffe citationelle*.

Die Bewegung von bereits Beschriebenem kann ihrerseits wiederum auf zweierlei Weise geschehen: als Abschreiben, bei dem es zu einer Verdoppelung, einer Kopie des Originals, kommt oder als zitathafte Herausschneiden, bei dem eine Lücke, eine ›monumentale Leerstelle‹, im Ursprungskontext zurück bleibt. Während das zitathafte Herausschneiden einem collagierenden respektive montierenden *Cut-and-paste*-Modell folgt,⁴⁴ bei dem bereits Geschriebenes zusammen mit seinem ›originalen‹ Trägermedium durch ein gewaltsam-kraftvolles Herausnehmen und Wiedereinfügen *bewegt*, genauer gesagt, *verschoben* wird, findet beim zitathaften Abschreiben eine Verdoppelung des Geschriebenen, ein *copy and paste* statt. Dies kann entweder als abmalendes Kopieren⁴⁵

43 Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a.M. 2002, S. 372.

44 Vgl. hierzu etwa den Sammelband von Anke te Heesen (Hrsg.): cut and paste um 1900. Der Zeitungsausschnitt in den Wissenschaften. Kaleidoskopien (4). Berlin 2002.

45 Nelson Goodman: Weisen der Welterzeugung [1978]. Frankfurt a.M. 1998, S. 67

im Sinne des Faksimilierens (als *greffe materielle*, wie ich es nennen möchte), oder aber als wörtliches Zitieren erfolgen, bei dem von den materialen Eigenschaften des ›originalen‹ Trägermediums sowie anderen graphischen und typographischen Aspekten des Schriftbildes abstrahiert wird. In dem zuletzt genannten Fall wird die Pfropfung zu einer, von der Materialität der Schrift abstrahierenden permutativen Textbewegung, zu einer zitahaften *greffe textuelle*, die immer auch die Möglichkeit einer *greffe intertextuelle* impliziert, da die in Bewegung gebrachten Zitamente ja in der Regel anderen, fremden Texten entstammen und nun in den gerade entstehenden Text hineinbewegt – eingeschrieben – werden. In eben diesem Sinne werden die agrikulturellen Praktiken des Pfropfens zum Bewegungsmuster für unterschiedlichste Praktiken der Textverarbeitung, also für jene *dynamische Produktivität*, die Kristeva als »permutation de textes« bezeichnet.⁴⁶

Erstaunlicherweise spielt für Derrida die mediale Differenz zwischen der *greffe materielle* und der *greffe textuelle* keine zentrale Rolle, und das, obwohl die Rede von der »Kraft zum Bruch«⁴⁷ eigentlich ein ganzes Ensemble von materialen respektive körperlichen Vorstellungen aufruft, die das pfropfende *paperwork* betreffen:⁴⁸ angefangen von den muskulären Gesten, die beim Herausreißen oder Herausschneiden von Zeichenkörpern aus ihrer ursprünglichen syntagmatischen Verkettungen involviert sind, bis hin zu den Materialitäten, die bei der Wiedereinschreibung eine Rolle spielen: dem Klebstoff oder der Heftklammer, mit der Papierschnipsel zu einem neuen Syntagma verbunden werden.⁴⁹ All diese Gesten lässt Derrida bei der Gleichsetzung von Schreiben und Pfropfen unberücksichtigt. Dabei liegt es meines Erachtens nahe, die Materialität der *greffe*, also das Schreiben respektive das Aufzeichnen im Sinne einer graphischen Praxis der *scription* ebenso wie das Herauslösen als körperlichen Akt des Ausreißen oder Ausschneidens systematisch in die Untersuchung der zitahaften Rekontextualisierungsbewegungen der *greffe textuelle* mit einzubeziehen.

46 Julia Kristeva: Der geschlossene Text. In: Peter V. Zima (Hrsg.): Textsemiotik und Ideologiekritik. Frankfurt a.M. 1977, S. 194–229, hier S. 194.

47 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (wie Anm. 1), S.27.

48 Zum Begriff des *paperwork* vgl. Bruno Latour und Steve Woolgar: Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts. New Jersey 1986 (1979), S. 47ff.

49 Vgl. zu den verschiedenen körperlichen Praktiken, die hierbei eine Rolle spielen: Anke te Heesen: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierprojekt der Moderne. Frankfurt a.M. 2006, S. 27, wo die verschiedenen »Handarbeiten des Gelehrten mit Papier, Tinte und Schere« beschrieben werden.

Eine anschauliches Beispiel für die Relevanz dieser körperlich-materiellen Aspekte liefert der 1811 erschienene Roman ›Leben Fibels‹ von Jean Paul: ein Roman, der als parodistische Figuration einer Aufpfropfungspoetik interpretiert werden kann. ›Leben Fibels‹ erzählt eine fiktive Geschichte der Schrift und des Schreibens, nämlich die Erfindung der Abc-Fibel durch einen gewissen Herrn Fibel, der freilich alles andere als ein Genie ist, sondern ein bloßer Abschreiber, ein *greffier* im wörtlichen Sinne.⁵⁰

Indes gelingt es Fibel, mit Hilfe einer Erbschaft und dem Kauf einer Taschendruckerei im Selbstverlag eine schmale (16 Seiten umfassende) Abc-Fibel drucken zu lassen. Als diese im Fürstentum zur Pflichtlektüre geworden ist, geriert sich Fibel nicht mehr als Abschreiber, sondern als Autor. Zur Mehrung seines Ruhms lässt er von einem seiner Mitarbeiter – einem gewissen Magister Pelz – eine vierzigbändige Biographie über sein Leben verfassen. Allerdings werden diese in Kriegswirren zerstreut: Französische Marodeurs hatten auf ihrem Rückzug die Lebensbeschreibung Fibels »zerschnitten und aus dem Fenster fliegen lassen«,⁵¹ woraufhin die Dorfbewohner die »übriggebliebenen Quellen« auflasen und »zu Papierfenstern, Feldscheunen und zu allem« *verschnitten*.⁵²

Jean Paul, der die Rolle eines fiktiven Herausgebers übernimmt, berichtet in seinem Vorwort, wie er bei einem jüdischen Papierhändler namens Judas die Reste der vierzigbändigen Biographie Fibels entdeckt und ihm »um den Ladenpreis«, nämlich den Materialpreis für das Papier, die Erlaubnis abkauft, »alles Gedruckte aus den Werken auszuziehen, nämlich auszureißen«.⁵³ Jean Paul beschließt, als zweiter Biograph, aus den schriftlichen Überresten der ersten Biographie eine zweite Beschreibung von Fibels Leben »zusammenzuleimen«, die »aus ausgezogenen Blättern ausgezogen« ist.⁵⁴ Diese Form des Zusammenschreibens der schriftlichen Überreste wird – ganz im Sinne Antoine Compagnons – als zitierende Geste des Collagierens beschrieben. Mehr noch:

50 Vgl. Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. München 2008, S. 354–374.

51 Jean Paul: Leben Fibels [1811]. In: ders.: Werke in zwölf Bänden. Hrsg. von Norbert Miller. München 1975. Bd. II, S. 374.

52 Ebd., S.375.

53 Ebd.

54 Ebd.

Uns begegnet die Pfropfung als Figuration eines poetischen Verfahrens, das *second hand* arbeitet. Die einzelnen Kapitelüberschriften von Jean Pauls ›zweiter Biographie‹ protokollieren dabei den jeweiligen Fundort der Fragmente. Besonderes Interesse verdient in unserem Zusammenhang das »20. oder Pelz-Kapitel«. Dort lesen wir:

»Dieses ganze Kapitel wurde in einem Impf- oder Pelzgarten im Grase gefunden und schien zum Verbinden der Pelz-Wunden gedient zu haben, was einer leicht fein-allegorisch deuten könnte, wenn er denn wollte.«⁵⁵

Der Ausdruck Pelzen ist – genau wie der Ausdruck Impfen – im 18. Jahrhundert ein Synonym für die Agrikulturtechnik der Aufpfropfung.⁵⁶ Damit lenkt das »20. oder Pelz-Kapitel« die Aufmerksamkeit auf das poetische Verfahren, das Jean Paul anwendet, indem er die verstreuten Fragmente zusammenliest und in ein neues Syntagma (seine zweite Lebensbeschreibung Fibels) einfügt. Neben dieser Inszenierung einer monumentalen Form des Zitierens, nämlich der doppelten Geste des Zusammenlesens von Papierschnipseln und des Zusammenschreibens der darauf befindlichen Textpassagen, die das Verfahren der Aufpfropfung als *greffe materielle* anpeilt, kommt hier noch eine zweite Figuration ins Spiel: das Exzerpieren, das sowohl als epistemische und als poetische Praktik der Textverarbeitung eine Parallelfigur zum Zitieren darstellt.

Pfropfen als Figuration des Exzerpierens

Ein deutlicher Hinweis darauf, dass in ›Leben Fibels‹ neben dem Zitieren auch das Exzerpieren als Textverarbeitungsverfahren thematisiert wird, findet sich in der Formulierung, mit der Jean Paul das Auffinden der Textfragmente beim Papierhändler umschreibt: das Zusammenleimen dessen, was »aus ausgezogenen Blättern ausgezogen«⁵⁷ ist stellt eine direkte Übersetzung des Ausdrucks ›Exzerpieren‹ dar. In ›Zedlers Universallexikon‹ – ein Werk, das Jean Paul übrigens mit großer Be-

55 Ebd., S. 464.

56 Vgl. das Lemma ›Baumpfropfen‹ in: Johann Heinrich Zedler: Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste. Leipzig, Halle 1732–1754 (ND Graz 1961–1964), Bd. 3, Sp. 762.

57 Jean Paul: Leben Fibels (wie Anm. 51), S. 375.

geisterung exzerpierte⁵⁸ – lesen wir unter dem Stichwort ›Exzerpieren‹, es handle sich dabei um eine »Bemühung« des Gelehrten,

»da man aus dem, was man gelesen, einen Auszug macht, und solches dem Gedächtnis zum Besten aufzeichnet, damit solches zu rechter Zeit kann wieder gefunden, und gebraucht werden.«⁵⁹

Es entsteht eine »Sammlung von denen Gedancken andrer«, wobei explizit darauf hingewiesen wird, dass der Gebrauch »andrer Leute Gedankchen« nicht bedeute, »sie vor die unsre[n] auszugeben«. ⁶⁰ Wie das Zitat so manövriert auch das Exzerpt fremde Textpassagen auszugsweise in einem neuen Rahmen, wobei der Rahmenwechsel neben der Transformation des zitierten Materials zugleich bewirkt, dass dieses ganz oder teilweise absorbiert wird. »Absorption« und »Transformation« können dabei nicht nur im Sinne Kristevas als Vollzugsformen einer *überindividuellen* Produktivität intertextueller Bezugnahmen verstanden werden,⁶¹ sondern auch als *individuelle Produktivität* im Sinne eines subjektiv zusammengestellten Florilegiums. So behauptet Novalis in seinen ›Blüthenstaub-Fragmenten‹, der Geist folge dem Reiz »zu absorbieren«, da sein »unaufhörliches Geschäft« in der »Verwandlung des *Fremden* in ein *Eignes*« bestehe.⁶² Genau dies vollzieht sich im Rahmen der in ›Leben Fibels‹ geschilderten Zitier- und Exzerpierverfahren: Fremde Stoffe werden durch eine besondere Technik der Absorption und Transformation in Eigenes verwandelt. Zugleich wird im Verlauf dieser Transformation die Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden thematisch. So heißt es mit Blick auf das von Fibel in seiner Jugend praktizierte Lektüreverhalten, er habe alles gelesen, »was er poetisches, juristisches, chemisches Gedrucktes aus dem Gewürzladen, seiner Lese-Bibliothek«, ⁶³ in die Hände bekommen konnte. Offenbar wird Fibels Lektüre durch die Kontingenz der Makulaturblätter be-

58 Vgl. Götz Müller: Nachwort. In: ders. (Hrsg.): Jean Pauls Exzerpte. Würzburg 1988, S. 318–347, hier S. 345.

59 Lemma ›Excerpiren‹, in Zedler: Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste (wie Anm. 56). Bd. 8, Sp. 2321.

60 Ebd., Sp. 2322.

61 Kristeva: *Séméiôtiké – Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, S. 146.

62 Novalis: Schriften. Hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel und Hans-Joachim Mähl. Stuttgart 1977ff. Bd. II, S. 646.

63 Jean Paul: *Leben Fibels* (wie Anm. 51), S. 388.

stimmt, die als Gewürztüten in seinen Besitz kommen und dadurch die materiale Grundlage seines Exzerpten-Schatzes konfigurieren:

»Nicht für jeden Gelehrten ist ungeachtet ihres kleinen *Laden*-Preises Makulatur eine Lektüre; aus Mangel an Titelblättern, und weil sie, wie das Epos, bald mitten, bald hinten anfängt, kann der Mann nichts daraus zitieren und saugt sich elend voll Kenntnisse, ohne imstand zu sein, nur einen Tropfen wieder aus sich zu drücken mit beigefügtem Zitat.«⁶⁴

Mit dieser ironischen Beschreibung der Fibel'schen »Privatenzyklopädie«⁶⁵ wird auch auf die Differenz verwiesen, die zwischen einem aneignenden Exzerpieren als Zusammenlesen ohne Anführungszeichen und Herkunftsnachweis sowie der gelehrten Praxis des Exzerpieren als einem Zitieren, das die Grenze zwischen Eigenem und Fremden respektiert, besteht.

Zugleich spiegelt das von Fibel dem Jüngeren praktizierte, aneignende Verfahren des Zusammenlesens die zusammenlesende und zusammenleimende Textverarbeitungsstrategie des zweiten Biographen Jean Paul: Dieser unterwirft die von den Marodeurs in »fliegende Blätter«⁶⁶ und durch den Papierhändler Judas in Makulatur verwandelte erste Biographie Fibels einer Prozedur der aufpfropfenden Wiedereinschreibung in einen neuen, von ihm selbst gestalteten Rahmen. Dabei kommt es zu einem bemerkenswerten *re-framing*: Der fiktive Herausgeber Jean Paul koppelt das auf der Ebene des *discours* in Szene gesetzte aufpfropfende Texterzeugungsverfahren, das der syntagmatischen Logik des Arrangierens folgt, mit der paradigmatischen Logik des Exzerpieren. Hier zeigt sich, dass sowohl das Zitieren als auch das Exzerpieren offenbar der gleichen Bewegungsdynamik gehorchen: Wie das Herauslösen von Textteilen aus seinem Syntagma kann das Exzerpieren als erster Schritt einer Pfropf-Prozedur gefasst werden: Es bewirkt eine »Dissoziation der Schrift zu Schrift-Stücken«,⁶⁷ wobei die dissoziierten

64 Ebd.

65 Vgl. Götz Müller: Jean Pauls Privatenzyklopädie. Eine Untersuchung der Exzerpte und Register aus Jean Pauls unveröffentlichtem Nachlaß. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) II (1986), S. 73–114, hier S. 82.

66 Jean Paul: Leben Fibels (wie Anm. 51), S. 376.

67 Götz Müller: Mehrfache Kodierung bei Jean Paul. In: ders. (Hrsg.): Jean Paul im Kontext. Würzburg 1996, S. 77–96, hier S. 77.

Schriftstücke aus ihrem jeweiligen thematischen Kontext herausgelöst werden, um sie bei Bedarf in einen anderen diskursiven Zusammenhang einzufügen. Mit dem Akt des Exzerpierens werden, wie Müller mit Bezug auf die Exzerpiertechnik des realen Autors Jean Paul schreibt, Schrift-Stücke »aus Kontexten unterschiedlichster Beschaffenheit«⁶⁸ herausgelöst, dissoziiert und in den Kontext der Exzerptbände übertragen. Dabei führt die »radikale[] Dekontextualisierung« der exzerpierten Wissensbestände nicht nur zu einer »Auflösung der hierarchischen Strukturen des Wissens«;⁶⁹ sondern fordert, um das Wiederfinden des Exzerpierten zu ermöglichen, eine Art der »gelehrten Buchführung«:⁷⁰ Man schreibt seine Exzerpte nicht nur in ein Exzerptenbuch, sondern legt in einem zweiten Buch ein alphabetisches Register der Exzerpte an. Dieses Register wird zum Schlüssel für das in den Exzerptbänden angehäufte enzyklopädische Wissen, denn es ordnet »die chaotisch angehäuften Wissenspartikel zu neuem Sinn«.⁷¹ Dergestalt wird das Exzerpierverfahren Jean Pauls zum ersten Schritt einer witzigen poetischen Wissensverarbeitung, mit der sich Ähnlichkeiten auch zwischen weit entfernten Wissensbereichen finden lassen. »Die Möglichkeiten witziger Metaphorik« liegen, so Müller, »im Register als vorsortierte Readymades schon bereit. Während das Exzerpierverfahren dissoziiert, assoziieren das Register und der Witz die *disiecta membra*«.⁷² Bemerkenswert erscheint mir dabei die Tatsache, dass sich hier eine Verbindung zwischen der Figuration des Zitats und der Kreativität des Findens andeutet: Die gerade beschriebene doppelte Dynamik des Dissoziierens und Assoziierens gleicht der Dynamik der *greffe citationelle*.

68 Ebd.

69 Hans-Walter Schmidt-Hannisa: Lesarten. Autorschaft und Leserschaft bei Jean Paul. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 37 (2002), S. 35–52, hier S.39.

70 Vgl. hierzu Vincent Placcius: *De Arte Excerptandi*. Vom gelahrten Buchhalten. Stockholm, Hamburg 1689 sowie Helmut Zedelmaier: Buch, Exzerpt, Zettelschrank. In: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hrsg.): *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln 2002, S. 38–53, hier S. 45f. und Anke te Heesen: Fleiß, Gedächtnis, Sitzfleisch. Eine kurze Geschichte von ausgeschnittenen Texten und Bildern. In: Anke te Heesen (Hrsg.): *cut and paste um 1900* (wie Anm. 44), S. 146–154.

71 Müller: Nachwort (wie Anm. 58), S. 322.

72 Müller: Mehrfache Kodierung bei Jean Paul (wie Anm. 67), S.78.

Schluss

Wie das Zitieren, so vollzieht auch das Exzerpieren einen Bruch mit dem Kontext, um anschließend Wiedereinschreibungen in andere syntaktische Ketten, aber auch in andere Assoziationskontexte vorzunehmen. Damit wird die Pfropfung zur Figuration einer Bewegung, die als materiale Praktik des Herausreißen und Zusammenleimens⁷³ beschrieben werden kann, aber auch als konzeptionelles Wiedereinfügen, das im Rekurs auf bereits Geschriebenes respektive auf Ready-mades ein neues *Mischen der Schriften* erlaubt: ein Mischen, das sowohl auf der abstrakten Ebene des Zitierens als auch auf der konkreten Ebene des Collagierens vollzogen werden kann, das heißt, als konzeptionelles und als materiales *cut and paste*. Damit wird die Pfropfung zu einer Figuration des Zitierens und des Exzerpierens, ja sie wird zum Bindeglied zwischen der *greffe citationelle* im Sinne eines rekontextualisierenden Kopierverfahrens und einer *ars excerpendi*, die mit dem Akt des Zitierens zugleich eine künftige, womöglich kreative, vielleicht aber auch nur gelehrte Re-Kombination antizipiert. Das heißt, dass die *greffe* nicht mehr nur die semiotische Metapher der ›wesensmäßigen Iterabilität‹ von Zeichen ist, sondern zu einer epistemischen Metapher wird, die sowohl für die Möglichkeiten der Wiedereinschreibung von Wissensbeständen als auch für die Techniken der Text- und Wissensverarbeitung steht. Eben dadurch wird die Pfropfung in meinen Augen zu einer Zentralfigur jeder Poetik des Wissens: zu einer Figur, die ein konnotationsreiches Konzept liefert, wie sich Wissen *materialiter* archivieren und zugleich so zuschneiden lässt, dass alle Möglichkeiten künftiger Wiederverwendung, künftiger Kommunikation und Zirkulation, offen gehalten werden.⁷⁴ Dieses offene Konzept impliziert eine Ordnung des Wissens, die dem Modell des Zettelkastens folgt: ein Modell, in dem Wissensbestände in Form von Exzerpten, nämlich als aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgebrochene und herausgezogene *immutable mobiles* (etwa in Gestalt *fliegender Blätter*) bereitgestellt werden,⁷⁵ um auf nicht vorhersehba-

73 Vgl. te Heesen: Der Zeitungsausschnitt (wie Anm. 49), S. 29.

74 Vgl. hierzu Markus Krajewski: Zitatuträger. Aus der Geschichte der Zettel/Daten/Bank. In: Volker Pantenburg und Nils Plath (Hrsg.): Anführen – Vorführen – Aufführen (wie Anm. 4), S. 177–196, hier S. 184ff.

75 Vgl. hierzu die Ausführungen von Helmut Zedelmaier, der ausführlich den Übergang von Exzerptenbüchern zu losen Zetteln in der frühen Neuzeit beschrieben hat. Vgl. Zedelmaier: Buch, Exzerpt, Zettelschrank (wie Anm. 70), S. 44f.

re Weise unendlich viele neue epistemische und poetische Kontexte zu zeugen. In eben diesem Sinne schreibt Niklas Luhmann: »Der Zettelkasten gibt aus gegebenen Anlässen kombinatorische Möglichkeiten her, die so nie geplant, nie vorgedacht, nie konzipiert worden waren.«⁷⁶

⁷⁶ Niklas Luhmann: Kommunikation mit Zettelkästen: Ein Erfahrungsbericht. In: Niklas Luhmann (Hrsg.): Universität als Milieu. Kleine Schriften. Unter Mitarbeit von André Kieserling. Bielefeld 1992, S. 53–61, hier S. 58.

PHILOGIE DES ZITATS

» *to quote a phrase* «

TERUAKI TAKAHASHI

ZITATE ALS GRUNDSTRUKTUR DER JAPANISCHEN HYBRIDKULTUR

Überlegungen anhand von Bashōs Reisetagebuch ›Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland‹

Die japanische Kulturtradition wurde seit alters her durch die Rezeption anderer Kulturen besonders aus Korea und China und seit Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem aus dem europäisch-amerikanischen Westen geprägt. Da sie sich dadurch auszeichnet, dass sie spontan Elemente anderer Kulturen in sich aufnimmt, wurde sie auch von Shūichi KATŌ als »Mischkultur«¹ bezeichnet. Heute würden wir eher von einer ›Hybridkultur‹ sprechen. Die Integration fremdkultureller Elemente kommt dabei vor allem durch ›Zitate‹ zustande, wenn man darunter über sprachliche Textzitate hinaus jede Verfahrensweise versteht, durch die man Vorlagen in sich aufnimmt, die aus eigenen Kulturüberlieferungen, aus fremden Ländern oder auch von anderen Zeitgenossen jeder kulturellen Zugehörigkeit herrühren können. In diesem Sinne tragen Zitate fundamental zur Kulturbildung bei und dürfen als Grundstruktur der Hybridkultur gelten.

Im Folgenden wird anhand von Bashō MATSUO (1644–1694) oft für genuin japanisch gehaltenem Reisetagebuch ›*Oku no hosomichi*‹ (›Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland‹) konkret illustriert, wie Zitate Kultur bilden. Bashō MATSUO ist ein japanischer Haiku-Dichter aus dem 17. Jahrhundert und unter seinem Künstlernamen Bashō weltbekannt. Sein Meisterwerk mit dem in den Teich springenden Frosch gilt auch in Deutschland als Paradebeispiel für das Haiku-Gedicht schlechthin:

1 ›*Zasshu-bunka*‹, das heißt ›Mischkultur‹ lautet der Titel des japanischen Buches von Shūichi KATŌ: *Zasshu-bunka. Nippon no chiisana kibō* [Mischkultur. Japans kleine Hoffnung]. Tokyo 1956.

»*Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto.*«

»Der alte Weiher:

Ein Frosch, der grad hineinspringt –
Des Wassers Platschen.«²

Der Haiku-Dichter Bashō schrieb auch Essays, in die nicht zuletzt Haiku-Gedichte eingewoben wurden. Sie werden, weil sie von Haiku-Dichtern stammen, *haibun* genannt, wobei mit *ku* im japanischen Wort *haiku* ›Vers‹ und mit *bun* im Wort *haibun* ›Text überhaupt‹ bezeichnet wird. Zu den *haibun* gehören Bashōs Reisetagebücher, deren vollendete Gestalt das 1689–1694 entstandene und gleich nach seinem Tod 1695 erschienene Spätwerk ›*Oku no hosomichi*‹ zu erkennen gibt.

Bei der folgenden Betrachtung dieses Meisterwerks der japanischen Reiseliteratur werden einige exemplarischen Stellen, an denen sich verschiedene Arten der Kulturmischung beobachten lassen, ausgewählt und analysiert.

I. Zitate und latente Sinnimplikationen

»Monate und Tage sind Gäste, die auf ewig vorübergehen, und auch Jahre, die kommen und gehen, sind Reisende.«³

Bashōs Reisetagebuch ›*Oku no hosomichi*‹ beginnt mit diesen berühmten Worten, die allerdings nicht von ihm selbst, sondern aus einem Gedicht des chinesischen klassischen Dichters Lǐ Báí (701–762) stammen, der im Zeitalter der Tang-Dynastie lebte. Die ersten beiden Verse des chinesischen Gedichtes lauten folgendermaßen:

2 Haiku. Japanische Dreizeiler. Ausgewählt und aus dem Urtext übertragen von Jan Ulenbrook. München ¹1979, S. 172.

3 Im vorliegenden Beitrag liegt den Bashō-Zitaten die folgende Ausgabe zu Grunde: MATSUO-Bashō-shū [MATSUO-Bashōs Werke]. Bd. 2 Hrsg. von Nōichi IMOTO u. a. Tokyo 1995 u. 1997 (Shinpen Nihon-koten-bungaku-zenshū [Neue Sammlung klassischer Werke japanischer Literatur; 71], S. 75). Bei der deutschsprachigen Übersetzung der Zitate aus ›*Oku no hosomichi*‹ wird die von G. S. Dombrady aus dem Japanischen übertragene und mit einer ›Einführung‹ und ›Annotationen‹ versehene Ausgabe (Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland. Mainz 1985, ²2001) herangezogen und deren Übersetzung ggf. sinngemäß modifiziert. Die betreffende Stelle wird jedes Mal angegeben. Hier: Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland, S. 43.

»Nun sind Himmel und Erde das Gästehaus für alle Wesen,
Tage und Monate sind Gäste, die auf ewig vorübergehen.«⁴

Indem Bashōs Reisetagebuch mit den beiden Versen eines chinesischen Klassikers eingeleitet wird, nimmt es ein fremdkulturelles Element in sich auf, das seinen Grundton bestimmt. Dazu tragen allerdings nicht nur die explizit zitierten und in den Text des Reisetagebuchs aufgenommenen Worte bei, sondern mitzudenken ist auch der erste Vers des altchinesischen Gedichtes, der sowohl den »Himmel« wie auch die »Erde«, das heißt das ganze Universum als »Gästehaus für alle Wesen« bezeichnet. Hier verweilen »alle Wesen« ebenso wie Reisende nur vorübergehend, wobei man nicht weiß, woher sie kommen und wohin sie gehen.

Dieses ›Anfangszitat‹ wurde einmal von einem deutschsprachigen Bashō-Übersetzer für das »Leitmotiv des ganzen Werks«⁵ gehalten. Es ließe sich hinsichtlich seiner literarischen Funktion auch mit dem westlichen ›Motto‹ vergleichen, das nicht selten aus einem Zitat besteht und einem Werk zur Kennzeichnung seines Inhalts und seiner Intention vorangestellt wird.

Die Arbeit an der Integration des altchinesischen Kulturgutes und somit an der Bildung einer Hybridkultur bleibt in Bashōs Reisetagebuch aber nicht beim bloßen Zitieren stehen. Sie wird dadurch fortgesetzt, dass die chinesischen Verse auf die Bedeutung der eigenen Reise des japanischen Dichters hin interpretiert bzw. uminterpretiert werden. Da auf Reisen oft ›Kahn‹ und ›Pferd‹ benutzt wurden, wird zunächst die ›Reise‹ an sich als ›Haus‹ für diejenigen bezeichnet, die, laut Bashōs Formulierung, »ihr ganzes Leben auf dem Kahn dahinschaukeln lassen oder mit ihrem am Zügel gehaltenen Pferde das Greisenalter empfangen«.⁶ Zur Bildung der Hybridkultur trägt dann nicht zuletzt der Hinweis auf die ›Alten‹ in der Anfangspassage bei, ohne dass sie mit Namen genannt würden. Manche von ihnen sind auf Reisen gestorben. Zu ihnen sind Bashōs Lieblingsdichter sowohl aus Japan als auch aus China zu zählen. Denn Bashōs Verehrung galt nicht nur den japani-

4 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 75, Anm. 1. Dombradys Annotation 1 in: Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 42.

5 G.S. Dombradys Annotation 2 in: Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 42.

6 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 75; Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 43.

schen Dichtern Sanekata von Fujiwara (? –998), Saigyō (1118–1190) und Sōgi (1421–1502), sondern auch den chinesischen Klassikern Lǐ Báí und Dù Fū (712–770),⁷ die alle unterwegs in der Fremde ihr Leben beenden mussten. Auch in ›*Oku no hosomichi*‹ werden ihre Worte zitiert, und es finden sich Anspielungen auf sie. Alle diese Dichter sind implizit mitgenannt, indem in der Anfangspassage des Reisetagebuchs allein das Wort die »Alten« steht. Hier könnte man von einer latenten Sinnimplikation sprechen, die sich auch im Zitat aus dem Gedicht von Lǐ Báí insofern beobachten lässt, als der zitierte Vers nicht für sich, sondern im Zusammenhang mit dem im chinesischen Original vorangegangenen, aber nicht mit zitierten Vers zu verstehen ist.

Auch die Sprache dieser Anfangspassage ist deutlich im sino-japanischen Stil gehalten, der durch die Adoption der chinesischen Sprache ins Japanische⁸ entstanden ist. Schließlich wird die ideelle Lebensansicht, nach der das Leben für eine Reise zu halten ist, dadurch auf den Autor selbst bezogen, dass sein dringender Wunsch, den Vorbildern der alten klassischen Dichter zu folgen, zur Sprache gebracht wird. Bashō schreibt nämlich:

»Auch mir will seit Jahren, wohl durch den an Wolkenfetzen zu erkennenden Wind angeregt, die Sehnsucht danach nicht gestillt werden, auf Wanderschaft getrieben zu werden [...].«⁹

Hier findet man einen langen Satz, dessen Sprachstil sich allmählich dem ursprünglich japanischen annähert und dessen Inhalt die Reisevorbereitung des Autors konkret darstellt.

So werden durch die Vorlage der im Gedicht des altchinesischen Klassikers Lǐ Báí manifestierten Lebensanschauung sowohl die Perspektive des japanischen Dichters Bashō auf sein persönliches Leben als auch seine Interpretation des Lebens der chinesischen und der ja-

7 Vgl. MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 75, Anm. 3.

8 Zur Adoption der chinesischen Sprache ins Japanische vgl. meinen Beitrag zu einem Kölner Kolloquium: Teruaki TAKAHASHI: Adoption der Fremdsprache als Übersetzung. Kontrastive Gegenüberstellung von japanischen und europäischen Beispielen. In: Ryozi MAEDA, Teruaki TAKAHASHI und Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan. München 2007, S. 35-48.

9 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 75; Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 43, 45.

panischen Lieblingsdichter entscheidend bestimmt. Diese Haltungen werden dann durch die Lektüre von ›*Oku no hosomichi*‹ beim Bashō-Leser eingepägt, der wiederum bei der Betrachtung seines eigenen Lebens dem in Bashōs Reisetagebuch präsentierten Muster folgen wird. Wie man sieht, werden gerade in der Anfangspassage von Bashōs Reisetagebuch die durch das ganze Werk hindurch zu beobachtende Integration einer japanischen und einer chinesischen Dichtertradition sowie die Verfahrensweise der Bildung einer Hybridkultur angekündigt.

II. *Uta-makura* und Anspielungen

Auf der in ›*Oku no hosomichi*‹ aufgezeichneten Reise durch das japanische ›Hinterland‹ werden fast in jeder Etappe Stätten aufgesucht, die historische Bedeutsamkeit erlangt haben und in der Tradition der japanischen Dichtung immer wieder besungen oder beschrieben wurden. Bereits in der ältesten Sammlung japanischer Gedichte ›*Manyōshū*‹ (›Sammlung von tausend Blättern‹) aus dem 8. Jahrhundert finden sich Gedichte, welche bestimmte Ortsnamen enthalten, die in Werken späterer Epochen wiederholt genannt und thematisiert wurden. Die Nennung dieser Namen hat man dann zu einem poetischen Mittel erhoben, um vor allem Wiederholungen und Variationen der virtuell evozierten Vorstellungen von ihnen ästhetisch zu genießen. So werden die dazu ausgewählten Ortsnamen poetologisch *uta-makura*, das heißt wörtlich übersetzt ›Gedichtkopfkissen‹, genannt. Das Gedicht lehnt sich an einen Ortsnamen an, von dem in anerkannten Meisterwerken überlieferte Vorstellungen bereit stehen und der somit als eine sichere ›Kopfstütze‹ (*makura*) fungieren kann. Zu *uta-makura* gehören schließlich nicht nur die Ortsnamen, sondern auch bestimmte Natur- und Kulturgegenstände, zum Beispiel Berge, Flüsse, Bäume oder Steine ebenso wie Tempel, Schreine oder Gedenktafeln, die sich manchmal auf lokale Legenden bzw. historische Episoden beziehen und heute als ›Sehenswürdigkeiten‹ bezeichnet werden.

So werden nicht nur literaturgeschichtlich geprägte Vorstellungen evoziert, indem ein *uta-makura* genannt wird, sondern auch die überlieferten Meisterwerke mitgelesen, die zur Manifestation der betreffenden Vorstellungen beigetragen haben. In diesem Sinne haben *uta-makura* eine Funktion, die mit derjenigen des Zitates vergleichbar sein dürfte.

Da solche literaturgeschichtlich geprägten Vorstellungen durch die Verwendung von *uta-makura* vorgegeben werden, fungieren sie auch als Vorlagen für aktuelle Erfahrungen eines Ortes bzw. eines Gegenstandes und tragen einerseits dazu bei, aktuelle Wahrnehmungsrahmen zu prägen. Andererseits werden sie dadurch verzerrt oder, besser gesagt, verändert, dass sie in ein neues Gedicht einbezogen werden, das auf Grund einer neuen realen oder auch virtuellen Erfahrung des Ortes, des Natur- oder des Kulturgegenstandes entsteht.

Bashōs Reise auf ›*Oku no hosomichi*‹, nämlich ›Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland‹ zeichnet sich dadurch aus, dass viele der besuchten und besichtigten Orte bzw. Natur- und Kulturgegenstände seit alters her als *uta-makura* gelten. Deshalb finden sich nicht nur in den Haiku-Gedichten, sondern auch im Prosatext des Reisetagebuchs zahlreiche ›Gedichtkopfstützen‹. Ein interessantes Beispiel ist die »Kiefer von Takekuma«, die an der Erdoberfläche in zwei Stämme geteilt ist und wegen dieser markanten Gestalt als sehenswert gilt. Über sie berichtet Bashō folgendermaßen:

»Gerade hier, an der Kiefer von Takekuma, war mir, als ob ich aus einem Schlaf erwachte. Gleich von der Erdoberfläche her wächst sie doppelstämmig geteilt empor. Daran erkennt man, dass sie ihre ursprüngliche Gestalt nicht verloren hat. Sogleich fiel mir der Priester Nōin ein. Vielleicht deshalb, weil ein zur alten Zeit hierher als Gouverneur vom Landgebiet Mutsu Entsandter den Baum fällen und ihn als Pfeiler einer Brücke über den Fluss Natori-gawa zurichten ließ, dichtete Nōin: ›Von der Kiefer ist diesmal keine Spur mehr.‹ Mir wurde gesagt, dass diese Kiefer von Zeit zu Zeit gefällt und an gleicher Stelle wieder neu gepflanzt würde.«¹⁰

Der erste Satz vom Erwachen aus dem Schlaf spielt auf eine Passage im Abschnitt 15 von Kenkō YOSHIDAS (ca. 1283–nach 1352) Essay ›*Tsurezuregusa*‹ (›Betrachtungen aus der Stille‹) an, die den Reiseantritt mit dem erfrischenden Gefühl beim Erwachen aus dem Schlaf vergleicht.¹¹

10 MATSUO-Bashō-shū: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 90; Bashō (wie Anm. 3), S. 121.

11 Es liegt auch eine deutschsprachige Übersetzung vor: Kenkō YOSHIDA: Betrachtungen aus der Stille. Aus dem Japanischen übertragen erläutert und mit einem Nachwort versehen von Oscar Benl. Frankfurt a.M. 1985, hier S. 15. Auf diese Anspielung wird hingewiesen in: MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3),

Bashō verspürte erst, als er die »Kiefer von Takekuma« sah, das Gefühl, sich auf einer erfrischenden Reise zu befinden. Nicht zu vergessen ist, dass das *uta-makura* »Kiefer von Takekuma« an eine Reihe von Werken früherer Zeiten denken läßt, welche diese Naturerscheinung ansprechen. Sie könnten als unziterte Zitate bezeichnet werden, weil sie im Reisetagebuch nicht angeführt, aber mitgedacht werden. Eines von ihnen stammt von Suemichi TACHIBANA (?–1068?) und könnte in deutschsprachiger Prosaübersetzung folgendermaßen lauten:

»Wie ist jetzt die zweistämmige Kiefer von Takekuma, fragt ein Bewohner der Kaiserstadt. Man antwortet: ›*Miki*«.«¹²

Miki lautet in japanischer Sprache, die im Grunde keine morphologische Unterscheidung zwischen Singular und Plural beim Substantiv kennt, einerseits das Wort für ›drei Bäume‹ und andererseits dasjenige für ›Stamm‹.

Weil hier das Substantiv für »Stamm« in semantischer Hinsicht ans Wort für ›drei Bäume‹ angehängt wird, nennt dieses poetische Kunstmittel *kake-kotoba*, das heißt ›Wort-anhängen‹ bzw. ›angehängtes Wort‹. Zuerst wird der kultivierte »Bewohner der Kaiserstadt« durch die Antwort überrascht, dass die Kiefer jetzt ›drei‹ Stämme habe. Er erkennt aber sogleich das Missverständnis und holt Atem, indem ihm klar wird, dass mit dem Wort *miki* nicht ›drei Bäume‹, sondern lediglich ›Stamm‹ gemeint ist.

Auf diese Feinheit des Wortspiels bezieht sich das folgende Lob von einem buddhistischen Mönch späterer Zeit, Priester SHINKAKU (955–1043):

»Gut besungen ist die Kiefer von Takekuma, wenn die zwei Stämme als *miki* bezeichnet werden.«¹³

Am Schluss des Kapitels notiert Bashō zwei Haiku-Gedichte zur »Kiefer von Takekuma«. Zum Abschied schenkte ihm zuerst sein dort beheimateter Schüler Kyohaku (? –1696) das folgende Haiku:

S. 90, Anm. 4; Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 120, Anm. 135.

12 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 90, Anm. 5.

13 Ebd.

»Zeig meinem Meister jene Kiefer von Takekuma, du spätblühende Kirsche!«¹⁴

Darauf antwortet der Meister:

»Seit der Kirschblüte habe ich auf jene zwei Kiefern gewartet – drei Monate lang.«¹⁵

Hier weist Bashō drauf hin, dass er sich seit der Saison der Kirschblüte darauf gefreut hatte, die »Kiefer von Takekuma« zu sehen, und dass seitdem drei Monate vergangen waren. Dabei knüpft er einerseits an das oben erläuterte Wortspiel der früheren Dichter an, das sich auf die mit dem Zahlwort »drei« versehenen Worte »drei Bäume« und das akustisch gleich lautende Wort für »Stamm« bezieht, und spielt andererseits auch auf das Zahlenspiel von zwei und drei in den beiden mitzulesenden Werken an.

Darüber hinaus sollte man beachten, dass in der japanischen Sprache das Substantiv für »Kiefer« ebenso wie das Verb für »warten« *matsu* heißt. Das Verb wird in semantischer Hinsicht sozusagen an das Substantiv »Kiefer« »angehängt«, sodass hier das poetische Kunstmittel *kake-kotoba* (»Wort-anhängen« bzw. »angehängtes Wort«) ins Spiel gebracht wird – nicht zuletzt in Anspielung auf die meisterhafte Verwendung dieses Kunstmittels, die sich bezüglich des Wortes *miki* in dem erwähnten Gedicht aus früherer Zeit beobachten lässt. Die dichterische Tradition des *uta-makura* wird zusammen mit dem Kunstmittel *kake-kotoba* auch von Bashō fortgeführt.

Eine mit *uta-makura* vergleichbare Funktion könnte man auch den chinesischen Ortsnamen zuschreiben, die in Bashōs Reisetagebuch bei der Beschreibung der Landschaft von Matsushima, sinngemäß heißt es »Kieferninseln«, eine bedeutende Rolle spielen. Hierbei handelt es sich um den chinesischen See Dōngtíng hú und den Westsee sowie um den Fluss Zhèjiāng. Die beiden Seen und die Mündung des Flusses wurden wegen ihrer landschaftlichen Schönheit bzw. wegen ihrer wunderbaren Ansicht nicht zuletzt von chinesischen Klassikern, die auch in Japan als kanonisch galten, gern besungen und gerühmt. Bashō leitet das Kapitel folgendermaßen ein:

14 Ebd., S. 90; Bashō Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 123.

15 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 91; Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 123.

»Wie es auch seit alters her immer wieder gesagt worden ist, stellt Matsushima die schönste Landschaft in Japan dar und kommt selbst Dǒngtíng hú und dem Westsee keinesfalls nach. Von Südost wird das Meer hereingelassen. Drei Meilen beträgt der Durchmesser der Bucht, in welcher der Flut des Flusses Zhèjiāng staut. Unerschöpflich ist die Zahl der Inseln. Bald ragen sie wie Zeigefinger gegen Himmel empor, bald kriechen sie bäuchlings auf den Wellen. Bald liegen sie doppelt übereinander oder schichten sich dreifach, links liegen sie getrennt, rechts zusammengezogen. Die einen tragen die anderen bald auf dem Buckel, bald in den Armen, wie sie Kinder und Enkel lieben. Dunkelgrün stehen die Kiefern, deren Äste und Zweige durch den salzigen Seewind durchrüttelt und so verkrümmt sind, als ob sie nicht natürlich, sondern durch Menschenhand wunderschön geformt würden. Die landschaftliche Ansicht sieht so reizend und fast betäubend aus wie ein geschminktes Antlitz weiblicher Schönheit.«¹⁶

Die Rede vom »Antlitz weiblicher Schönheit« rührt von einem altchinesischen Gedicht von Sū Shì (1036–1101) her, in dem der Westsee mit einem Frauengesicht verglichen wird, das »bald stark, bald schwach geschminkt« wurde.¹⁷

In Bashōs Beschreibung wird die schöne Landschaft von Matsushima gleichsam durch die Brille des altchinesischen Gedichtes gesehen und so dargestellt, dass die altchinesische Tradition der Landschaftsbetrachtung in die japanische integriert wird. Dabei entsteht andererseits auch eine Vorstellung von der chinesischen Naturerscheinung des Westsees nach dem von Bashō geprägten und somit japanisierten Muster. So bildet sich eine Hybridkultur der Landschaftsbetrachtung.

III. Vorlagen der Landschaftsbilder

Der Wasserfall namens *Urami-no-taki*, das heißt »Von hinten anzusehender Wasserfall«, wird in Anspielung auf die Verse des chinesischen Dichters Lǐ Báí dargestellt. Im altchinesischen Gedicht heißt es:

»Der springende Strom senkrecht dreitausend Fuß tief herunter,
man fragt sich, ob der Sternenstrom vom Himmelsscheitel herunterfalle.«¹⁸

16 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 95f.; Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 149 u. 151.

17 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 96, Anm. 4.

18 MATSUO-Bashō-shū (wie Anm. 3), S. 80, Anm. 5.

Während das chinesische Gedicht sich durch den kühnen Vergleich eines irdischen Wasserfalls mit dem Absturz des Sternenstroms auszeichnet, wagt Bashō zuerst nur, den japanischen Wasserfall mit dem im altchinesischen Gedicht auf den himmlischen Sternenstrom bezogenen Wasserfall zu vergleichen. Dieser durch Mittelbarkeit gekennzeichneten Zurückhaltung entspricht auch die um dreißigfach kleinere Höhe des Wasserfalls, der in Japan dennoch, weil dort alles viel kleiner ist als in China, gigantisch und gewaltig erscheint, wozu auch die Felsenlandschaft beiträgt. Trotz all dieser Unterschiede lässt sich nicht übersehen, dass die altchinesische Vorlage den Rahmen von Bashōs Betrachtung und Darstellung der japanischen Wasserfall-Landschaft entscheidend prägt, ohne selbst zitiert zu werden. Denn die Darstellung des japanischen Dichters lautet folgendermaßen:

»Von oberhalb einer Felsgrotte springt der Strom hundert Fuß tief in einen ganz blauen Bergsee herunter, den tausend Felsen einfassen.«¹⁹

Die Formulierung »hundert Fuß tief [...] herunter« erinnert jeden japanischen Menschen klassischer Bildung sofort an das altchinesische Gedicht des kanonisierten Klassiker Lǐ Báí. Wenn man dann als Bashō-Leser bzw. als literarisch Gebildeter diesen japanischen Wasserfall beachtigt, so wird auch seine Betrachtungsweise von Bashōs Darstellung und folglich mittelbar von Lǐ Báí geprägt. Auf diese Weise entsteht eine kulturelle Tradition der Ansicht des japanischen Wasserfalls *Urami-notaki*, in der nicht nur die japanische Literatur, sondern auch die chinesische Dichtung durch ihren Einfluss auf die Bildung der japanischen Hybridkultur konstitutiv wirkte und heute noch wirkt.

Andererseits stellt sich der japanische Bashō-Leser auch den von Lǐ Báí besungenen chinesischen Wasserfall in Analogie zum Bild des von Bashō gezeichneten heimischen Wasserfalls vor, sodass die Darstellung des japanischen Dichters ihrerseits die virtuelle Ansicht der chinesischen Wasserfall-Landschaft in Japan entscheidend bestimmt.

Wir haben anhand einiger repräsentativer Stellen in Bashōs Reisetagebuch ›*Oku no hosomichi*‹ gesehen, wie sich eine Hybridkultur bildet und welche wichtigen Rollen in der japanischen Literaturtradition nicht nur wirklich zitierte, sondern auch unzitierte und latente Zitate

¹⁹ Ebd., S. 80; Bashō: Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland (wie Anm. 3), S. 67.

spielen. Wir könnten auch in der westlichen Literaturtradition mit der japanischen Zitatenkunst vergleichbare Phänomene suchen. Die kontrastive Parallelisierung der japanischen und der westlichen, nicht zuletzt deutschen Zitatenkunst und -tradition würde uns sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen ihnen zu erkennen geben und somit zum interkulturellen Verständnis beitragen.²⁰

20 Die vorliegende Arbeit versteht sich, indem sie japanische Kulturphänomene in deutscher Sprache beschreibt und erläutert, zugleich als eine Fallstudie zur von mir konzipierten ›Kulturkomparatistik‹, deren Aufgabe u.a. darin besteht, eigene und fremde Kulturphänomene miteinander auf kontrastive Weise, d.h. auch wenn sie zueinander in keinem historisch nachweisbaren Wirkungsverhältnis stehen, zu vergleichen. Dadurch werden Eigenschaften der miteinander verglichenen Kulturphänomene differenzierter erfasst als bei deren isolierter Betrachtung und möglicherweise erst dadurch neu entdeckt. Auch bei einer Beschreibung bzw. Erläuterung eigener Kulturphänomene (z.B. japanischer Zitatentradition) in einer Fremdsprache (etwa in deutscher Sprache) steht das Beschriebene bzw. Erläuterte mit fremdsprachlichen und folglich fremdkulturellen Vorstellungen und Bedeutungsstrukturen in einem Konfrontationsverhältnis und in diesem Sinne dem Fremdkulturellen auf kontrastive Weise gegenüber. Näher zu Konzeption der ›kontrastiven Kulturkomparatistik‹ vgl. Teruaki TAKAHASHI: *Japanische Germanistik auf dem Weg zu einer kontrastiven Kulturkomparatistik. Geschichte, Theorie und Fallstudien.* München 2006.

KOSUKE TSUCHIDA

›NEWNESS‹ CREATED BY THE SHARED PAST

The Formation of a Quotation Database in Medieval *Waka*

I. Introduction

In reviewing modern literary theory, it seems evident that a belief in ‘originality’ has already been lost. Since language helps convey the essence of shared experiences, imprints of the past are certainly engraved, in some way, on whatever is written. For this reason, the act of intentionally quoting something written in the past tends to be evaluated positively. On the other hand, when one tries to create a work by, in part, quoting something, there is in the process a constant worry or apprehension as to why this new work is being created. If there is a contemporary poem in which representations used in the past are quoted including half of the entire past work, it must be regarded justly as a plagiarism.

However, in the traditional Japanese poetry of *waka*, such quotations were both generally and actively used. A piece of *waka* poetry comprises only 31 syllables, divided across five lines of text containing five, seven, five, seven and seven syllables; within those lines, groups of words are often quoted from older works, unaltered. The quoted old *waka* poems are called *honka*, and the act of deliberately quoting the words is called *honka-dori* or ‘taking the *honka*.’ These two factors—namely, quoting the excellent works of old poets and creating value in one’s own work—converge in the conscious act of taking *honka*.

The style of *honka-dori* came to the fore during the *Shin kokin* period, between the late 12th and early 13th centuries. The central figure to establish this style was Sadaie Fujiwara, who was known as Teika (1162–1241). Concrete and practical references to *honka-dori* are found in his theory books of *waka*.

Certainly, it was Teika who recognized *honka-dori*'s potential and began to use this style actively. However, its style did not always align with Teika's personal rules and ideals. Theory from Tameie Fujiwara (1198–1275), Teika's firstborn son, with regards to *honka-dori* is noteworthy, because on the surface, Tameie seems to follow Teika's lead; however, he came to generate a form of *honka-dori* that was distinct from that of Teika. This paper, by making reference to the arguments of both representative leaders and the *honka-dori wakas* related to them, will clarify the aspects of each style.

Following the *Shin kokin* period, taking *honka* became commonplace in the composition of *waka*. This situation suggests that a quotation 'database,' used as a foundation in the composition of *waka*, had been created. Developments in the methods used by Teika and Tameie correspond to qualitative changes in the elements comprising the database. Finally, we look to understand the creativity generated by accessing and using this database, by examining changes to that database's various aspects.

II. Teika's Method: Renewing the Kokoro of Old Poems

Teika's primary aim was to compose *wakas* with new *kokoro* that had never before been formulated, by inheriting and using the words that the old poets had used in theirs.¹ In Japanese, *kokoro* usually means 'mind' or 'heart,' and this word is used frequently in the *waka* world. This paper makes use of the commonly held definition of *kokoro* as the full content of a *waka*, which includes both what it describes and what it expresses. What, then, are implications of creating new *kokoro* with old words, and how is it possible to do so? Let us refer to the classification of *honka-dori*, provided by Tonna (1289–1372), who was one of the leaders of *waka* in the 14th century.

In *Gumon kenchu*, one of Tonna's books of *waka* theory, he lists five different ways in which one can compose *honka-dori wakas*; Teika's *wakas* are considered examples of the following category:

1 The ways in which *honka-dori* progressed or remained unchanged in the *Shin kokin* period can be inferred from Teika's writings. On this, see Kosuke Tsuchida: *Inherited Words and Renewed Kokoro—The Variety of Honka-dori in Japanese Medieval Waka*. In: *Bigaku Kenkyu* Vol. 7. Ed. Department of Aesthetics, graduate School of Letters. Osaka 2009, p. 1–11.

“The *waka* that has a new *kokoro*; the poet relives the *kokoro* of the *honka*, but does not submit to it blindly.”²

Only in this category is there a reference to new *kokoro*, and in the other categories Teika’s *wakas* are not provided as examples. This classification is reconstituted by arranging the original typology of *Seia sho*, another book by Tonna. In *Seia sho*, the original category that most closely resembles it is as follows:

“The *waka* that has an exquisite *kokoro*, written by a poet who relives the *kokoro* of the *honka* without becoming immersed in it. Such can always be found in *Shui guso*.”³

Shui guso is Teika’s *waka* collection. Thus, in creating this category, Tonna must be bearing in mind Teika’s *honka-dori wakas*, regarding them as those that have new or exquisite *kokoro*. It suggests that Tonna sympathises with Teika’s aim of seeking out a new *kokoro* by *honka-dori*. A close analysis of the examples provided in this category, therefore, makes Teika’s aim of creating ‘new’ *kokoro* clear.

In both *Gumon kenchu* and *Seia sho*, the following two pairs are taken as examples:⁴

A.

The *honka-dori waka*:

Ozora wa / Ume no nioi ni / Kasumi-tsutsu / Kumori mo hate-nu / Haru no yo no
tsuki

(Teika Fujiwara: 1162–1241)

Translation: The sky being misty with the scent of Japanese plum, the spring night’s moon is cloudy.

(大空は 梅の匂ひに 霞みつつ 曇りもはてぬ 春の夜の月)(藤原定家)

Its *honka*:

2 To examine the text of ‘Gumon kenchu’ and ‘Seia sho,’ I referred to: *Karon Kagaku Shusei*, Vol. II. Tokyo 1999. All translations are my own.

3 Ibid.

4 Ibid. Notes regarding poets or poems are my own.

Teri mo se-zu / Kumori mo hate-nu / Haru no yo no / Oboro-zukiyo ni /
Shiku mono zo naki

(Chisato Oe: a poet from the early 10th century)

Translation: Nothing can be compared to a spring night with the hazy moon being not bright but cloudy.

(照りもせず 曇りもはてぬ 春の夜の 朧月夜に しくものぞなき)(大江千里)

B.

The *honka-dori waka*:

Koma tome-te / Sode uchi-harau / Kage mo nashi / Sano no watari no / Yuki
no yugure

(Teika Fujiwara)

Translation: There is no shade to stop my horse and shake the snow from my sleeves, in the snowy evening at Sano crossing.

(駒とめて 袖うちはらふ かげもなし 佐野の渡りの 雪の夕暮)(藤原定家)

Its *honka*:

Kurushiku-mo / Furi kuru ame ka / Miwa no saki / Sano no watari ni / Ie mo
ara-nakuni

(Okimaro Naga: This *waka* was in *Man-yo shu*—the oldest extant anthology, which was made in the late 8th century.)

Translation: I'm in trouble, not being able to take refuge from the rain at cape Miwa. I wish there were a house at Sano crossing.

(苦しくも 振りくる雨か 三輪の崎 佐野の渡りに 家もあらなくに)(長意吉麻呂)

In example A, Teika takes three words from the *honka* and arranges them into '*kumori mo hate-nu haru no yo no tsuki*.' These words bring to mind the whole of the *honka*, because it is well known. This means that these 11 syllables express the *kokoro* of the *honka*, which is the admiration for a dreamy spring night. Then, Teika expresses a different kind of beauty from a fantastic scene, by transplanting the setting of the *honka* into an original scene, with the sky being misty with the scent of Japanese plum.

In this *waka*, what is ‘new’ is not the *kokoro* which Teika had created by himself, but the mixture of originality and the *kokoro* of the *honka*: the fantastic scene denotes a very new *kokoro* that appears to overlap with the *honka* scene and move delicately from there.

In example B, there is only one borrowed phrase in Teika’s *waka*: ‘*Sano no watari*.’ This phrase, a place name, alerts the reader to the setting of the *honka*: a lonely trip where there is no shelter from the rain, falling without mercy. In Teika’s *honka-dori*, the setting is changed from the fuzzy image captured in the phrase ‘*Sano* crossing,’ to a crisp new scene of a bleak winter evening.

The ‘new’ *kokoro* in this *waka* cannot be formed without the old *kokoro* that is brought to mind by the phrase ‘*Sano no watari*.’ In line with the scene in the old *waka* at *Sano* crossing, the snowbound gray scene in twilight rouses much more loneliness than if it were in some different location, that is, by using a different phrase.

As stated earlier, a ‘new’ *kokoro* does not appear until it is mixed with the *kokoro* of the *honka* and they influence each other. In those works of Teika that achieve such ‘newness’, the old *kokoro* is, so to speak, ‘renewed’ by reusing it and mixing original words with old ones.

Let us now examine the rules of *honka-dori*, as provided by Teika. He provides various rules from a practical viewpoint. Among them, a rule concerning the relationship between the *kokoro* of a *honka* and the *waka* that takes it is especially noteworthy. In *Maigetsu sho*, Teika says that:

“There must be an expert way of composing a *waka* about a flower by taking *honka* about a flower, or a *waka* about the moon by taking *honka* about the moon. You should compose a fall or winter *waka* by taking from a spring *waka*, or one of miscellaneous items or a season by taking from one of love, furthermore, compose in such a way as to make it possible for listeners to recognize the *honka* easily.”⁵

Breaking his own rule, however, the previous example was a spring *waka* taken from a spring one, and a travel *waka* taken from a travel one. On the *honka-dori* of renewing old *kokoro*, it is imperative to try to stay within the work’s original realm and to compose while expressing the

5 To examine the text of ‘*Maigetsu sho*,’ I referred to: *Shinpen Nihon Koten Bungaku Zenshu*, Vol. 87. Tokyo 2001; and *Nihon Kagaku Taikei*, Vol. 3. Tokyo 1973. All translations are my own.

old work's *kokoro*. In fact, among the *wakas* in Teika's own self-chosen collection, most are composed in such an 'expert way'—that is, in the way of renewing old *kokoro*. More than 100 years following Teika's death, Tonna grasped precisely Teika's sentiments in his own formulation of new *kokoro*, and recognized Teika's work as being of the highest value. This method is considered representative of taking *honka* in medieval *waka*.

III. Tameie's Method: Enriching Words and Reusing the 'Mould' of Old Poems

Tameie Fujiwara succeeded Teika and realised the prosperity of the House of Fujiwara as a leader of *waka*. Like Teika's works, *Eiga ittei*—that is, Tameie's book of *waka* theory—also was distributed widely in the medieval *waka* world. In this section, by referring to *Eiga ittei*, we will examine another form of *honka-dori* in medieval *waka*.⁶

In *Eiga ittei*, Tameie takes the following three pairs as examples of ideal *honka-dori*.

C.

The *honka-dori waka*:

Na mo shirushi / Mine no arashi mo / yuki to furu / Yamasakura-to no / Ake-
bono no sora

(Teika Fujiwara)

Translation: It is worthy of the name of *yamasakura-to*. In the storm around the mountain, cherry blossom are falling like snow. Like opening a door, here is the dawning sky.

(名もしるし 峰の嵐も雪とふる 山桜戸の あけぼのの空)(藤原定家)

Its *honka*:

Ashibiki no / Yamasakura-to wo / ake oki-te / Waga matsu kimi wo / Tare ka
todomuru

(Author unknown: this *waka* was in *Man-yo shu*)

Translation: Opening the door made from mountain cherry wood, I'm waiting

⁶ To examine the text of 'Eiga ittei,' I referred to: *Nihon Kagaku Taikai* (ibid. 5), and Miyoko Iwasa: *Fujiwara no Tameie Chokusen-shu-ei, Eiga ittei Shin-chu*. Tokyo 2010. All translations are my own.

for my lover, but who causes him to tarry?

(あしびきの 山桜戸を あけをきて わがまつ君を たれかとどむる)(作者表記無)

D.

The *honka-dori waka*:

Chiru hana no / Wasure-gatami no / Mine no kumo / So wo dani nokose / Haru no yamakaze

(Yoshihira Kujo: 1184-1240)

Translation: The cloud on the peaks is like the memento of the falling flowers.

Leave that at least, spring mountain wind.

(散る花の 忘れ形見の 峰の雲 そをだに残せ 春の山風)(九条良平)

Its *honka*:

Aka-de koso / Omowa-m naka wa / Hanare-name / So wo dani nochi no / Wasure-gatami ni

(Author unknown: this *waka* was in *Kokin waka-shu*, the first anthology compiled by imperial order in the early 10th century)

Translation: While we love each other without becoming bored, I hope to leave you with at least this as a memento.

(飽かてこそ 思はむ中は 離れなめ そをだに後の 忘れ形見に)(よみ人知らず)

E.

The *honka-dori waka*:

Sakurabana / Yume ka utsutsu ka / Shirakumo no / Tae-te tsune-naki / Mine no harukaze

(Ietaka Fujiwara: 1158-1237)

Translation: Are those cherry blossoms in a dream or a reality? I do not know.

The white clouds have

disappeared and the transient spring wind blows around the mountain.

(桜花 夢かうつつか 白雲の たえてつねなき 峰の春風)(藤原家隆)

Its *honka*:

☐Kaze☐ fuke-ba / ☐Mine☐ ni wakaruru / ☐Shirakumo no☐ / ☐Tae-te☐ tsure-☐naki☐ / Kimi
ga kokoro ka

(Tadamine Mibu: a poet of the 9th and 10th centuries; this *waka* was in *Kokin waka-shu*)

Translation: As the wind blows, the white clouds become distant from the mountain and disappear. Your heart has become distant from me, in the same way.

☐風☐吹けば ☐峰☐に別るる ☐白雲の たえて☐つれ☐なき ☐君が心か☐(壬生忠岑)

All *honka-dori* examples are *wakas* of spring, composed by borrowing words from love *wakas* as *honka*; example C is Teika's. The fact that Tameie dares to select this *waka* as an ideal example among the innumerable *honka-dori wakas* of Teika's seems to show the direction in which he seeks to take *honka*. The implication is that he does not look to follow faithfully the rules provided by Teika, so much as try to find the potential to achieve a valuable new poem by making a *kokoro* that has no relationship with the *kokoro* of a *honka*, even as he takes words from it.

Then, in what aspects of such *honka-dori* does he recognize value? It is suggestive that the word '*mezurashi*' ('unusual') is frequently found in *Eiga ittei*. For example, he says the following:

"On composition, you should make your works absolutely original, by utilizing your *kokoro* and contemplating. However, because a new *kokoro* is rarely born, even if the forming *kokoro* is the same as the old one, you should try to compose a *waka* with an unusual ring to it when arranging the words."⁷

Thus, even when using the same *kokoro* as old poems, he tries to substitute 'unusualness' for the 'newness' of *kokoro*. We can see this 'unusualness' by examining his examples as extensions of these arguments.

In Teika's *waka* in example C, two words, '*yamasakura-to*' and '*ake*,' are taken, but it is difficult to specify the *honka* just by these two words, because this old *waka* was not well known at that time. Taking such a word is against Teika's own rule, which states that 'you should compose in such a way as to make it possible for listeners to recognize the *honka* easily'. Thus, it is thought that this *waka* was composed with

7 Ibid.

no attempt whatsoever to renew the *kokoro* of the *honka*; indeed, he had no cognizance of taking *honka*.

In this *waka*, however, it is important that the connection between ‘*yamasakura-to*’ and ‘*akebono*’ be made evident. The word ‘*yamasakura-to*’ is naturally what is opened in the *honka*, but in Teika’s work, it becomes what is opened at dawn, because the word ‘*ake*’ can mean ‘dawn.’ Moreover, by adding the traditional idea that falling cherry blossoms resemble falling snow, Teika produces ‘*yamazakura*,’ as ‘cherry blossoms,’ from the word ‘*yamasakura-to*,’ which just described ‘the door made from mountain cherry wood.’ Thus, by using old words bereft of the context of the old *kokoro*, the same words acquire new attributes and meanings. This is one aspect of Tameie’s ‘unusualness.’

In example D, the words taken by Yoshihira are ‘*so wo dani*’ and ‘*wasure-gatami*.’ It is much easier in this example than in example C to specify the *honka* via the two words used, because this *honka* was very famous. In Yoshihira’s work, however, the two words do not express the full *kokoro* of the *honka*—namely, the feeling of love for each other.

In comparing Yoshihira’s *kokoro* with the old one, what ‘*wasure-gatami*’ and ‘*so wo dani*’ interactively describe does not change, although they do have different contexts. In both *wakas*, something is the memento of something, and someone hopes to do something about it at least. It means that when these two phrases emerge together, a ‘mould’ is set for the meanings of the words that come into play. He composes by filling the ‘mould’ with a typical variation on a spring *waka*, which is a feeling of regret at falling cherry blossoms, and with a typical metaphor involving cherry blossoms and white clouds. Applying the ‘mould’ previously used in the love *waka* to a spring one, the spring *kokoro* assumes ‘unusualness.’

In example E, the arrangement of the words ‘*yume ka utsutsu ka shirakumo*’ is of primary importance. There is no reference in *Eiga ittei*, but these words are thought to be taken from the following *waka*.

F.

Yo-no-naka wa / Yume ka utsutsu ka / Utsutsu tomo / Yume tomo shira-zu /
Ari-te nakere-ba

(Author unknown: this *waka* was in *Kokin waka-shu*)

Translation: Is the world a dream or a reality? I do not know whether it is a

reality or a dream. The world exists, while not existing.⁸

(世の中は 夢かうつつか うつつとも 夢とも 知らず ありてなければ)(よみ人知らず)

In this old *waka*, the ‘mould’ has been produced by the words ‘*yume ka utsutsu ka shira-zu*,’ which mean ‘I do not know whether something is a dream or a reality.’ Ietaka uses the ‘mould’ as the base idea of his composition, and fills it with cherry blossoms that fall soon after their full bloom. Then, he connects ‘*shira-zu*’ (‘I do not know’) to ‘*shirakumo*’ (‘white clouds’), the latter of which is a metaphor for cherry blossoms. After ‘*shirakumo*’ draws the word of the *honka*, he delicately alters ‘*tae-te tsure-naki*,’ making it into ‘*tsune-naki*,’ he also produces ‘*mine no harukaze*’ (‘spring winds around the mountain’) as what is transient.⁹ Thus, when the ‘moulds’ are composed, the common subject of spring can be seen in the new work, from a new angle.

As seen previously, with regards to *honka-dori* making different *kokoro* from *honka*, words can acquire new attributes and meanings, and there is a ‘mould’ by which combinations of word-forms themselves can be reused within a different context. As a result, the *kokoro* can acquire new aspects, even if it has already been used time and again. Tameie considers such *honka-dori* ideal, as they offer the writer the possibility of deriving value from their elements. This is another form of medieval *honka-dori*.

IV. The Formation of a Quotation Database, in the Methodological Development of Honka-dori

In almost all the *wakas* of the *Shin kokin* period, we can find some influence from old works; it can also be said that this is a trend not seen prior to this period. Moreover, of the *wakas* chosen by *Shin kokin* poets as representative works and compiled in their collections, more than half were compiled by *honka-dori*. These factors indicate that in the *Shin kokin* period, it was not so much that *honka-dori* was adopted as a com-

⁸ *Shin Nihon Koten Bungaku Taikei*, Vol. 5. Tokyo 1989; *Shinpan Kokin waka-syu*. Tokyo 2009. The translation and note are my own.

⁹ In both ‘Mini shu’ and ‘Hyabukan jika-awase,’ which are Ietaka’s collections, the fourth phrase in this *waka* is “Tae-te tsure-naki,” which is the same as that of the *honka*; however, it can be said that connecting it to the last phrase, “Mine no harukaze,” is not problematic.

positional method; rather, the act of quoting classics had become a commonplace part of the composition, and the vector of consciousness in composition always seemed to come to a point in the past. As a result, the poets who ‘longed for old *wakas*’ were no longer able to stop reviewing and searching through the ‘good works’ of the past. In parallel, a large number of old works accumulated and came to be seen as a ‘database’ for composition; this occurrence corresponds exactly with the fact that Teika and Tameie considered *keiko*—that is, referring usually to good *wakas*—as more important than any other compositional practice.¹⁰ These events, taken together, make it possible to consider Teika’s and Tameie’s methods as ways to access the ‘quotation database.’ From this viewpoint, we will attempt to compare these two methods.

Teika’s method looks to achieve ‘newness’ by renewing old *koko-ro*; how does he access the database? Referring to the examples quoted in the first section, we can discuss it by making inferences about the compositional process.

Ozora wa / Ume no nioi ni / Kasumi-tsutsu / Kumori mo hate-nu / Haru no
yo no tsuki

It is reasonable to infer that Teika decided to compose the *waka* of the hazy moon on a spring night, because he had chosen the subject of ‘spring’ prior to initiating his composition. He would have searched old *wakas* and found a famous one that expressed admiration for the beauty of a night with a hazy moon. It shows that in his compositional process, he would have searched the old *waka*, giving primary attention to the *kokoro* associated with his chosen theme; after that, he would have drawn the words from this *waka* and arranged them in a way that made it ‘possible for listeners to recognize the *honka* easily’.

10 In ‘*Kindai shuka*,’ one of Teika’s book of *waka* theory, he says that the *waka* poems from the period in which ‘*Sandai shu*’ (‘*Kokin waka-shu*,’ ‘*Gosen waka-shu*,’ ‘*Shui waka-shu*’) was compiled are excellent; he argues that simply by imitating these works, one could naturally compose good poems. In ‘*Eiga no taigai*,’ he similarly points to ‘*Sandai shu*’ as a work to emulate and reference, saying that, “You should imitate the styles of old and superior poets. (You should imitate the good styles of *wakas* of all ages and places.)” In ‘*Maigetsu sho*,’ Teika states that good *wakas* are naturally made only if one does not fail in performing *keiko*. Some as Teika, in ‘*Eiga ittei*,’ Tameie says, “Some people say composition does not always depend on knowledge and *waka* is born from heart, but one cannot be seen as an expert without *keiko*.”

Koma tome-te / Sode uchi-harau / Kage mo nashi / Sano no watari no / Yuki
no yugure

Prior to composition, it was decided that this *waka* would have the subject of ‘winter.’ The scope of ‘winter’ would impose too large a database search on the author, and the word ‘*Sano no watari*’ has no relationship to winter in the *honka*. Therefore, it is thought that Teika had thought of formulating the *kokoro* of ‘winter travel’ first, whereupon he would have searched old works and found the work about travel.

For both *honka-dori*, what was searched in the compositional process was the *kokoro* of old *wakas* that correspond to the primary theme. Following that search for *kokoro*, the selection and arrangement of words took place. It is reasonable, as Tonna explains with respect to these *honka-dori wakas*, that ‘the poet relieves the *kokoro* of the *honka*’. Before transforming an idea into words, an old *kokoro* has already served as the compositional foundation—superseding even the poet himself. When composition is initiated within this context, it is methodologically natural to conclude that he will attempt to relieve the *kokoro* that the old poem expresses.

Let us now turn to Tameie’s method.

Na mo shirushi / Mine no arashi mo / yuki to furu / Yamasakura-to no / Ake-
bono no sora

As mentioned in the second section, in this *waka*, Teika is not cognizant of renewing the old *kokoro*. The selection of words relates closely to the subject chosen before composition was initiated—that is, ‘*sankyō no haru no akebono*’, or ‘dawn on a spring day in a mountain hut.’ He finds the word ‘*yamasakura-to*’ in the process of transforming ‘*sankyō*’ into a word of *waka*. Upon finding this word, he likely found it straightforward to connect it to the ‘*akebono*’ of the subject by using the relationship between ‘*to*’ and ‘*ake*’ (‘door’ and ‘open’). Clearly, what is searched by taking this compositional method is not *kokoro*, but the words themselves.

Chiru hana no / Wasure-gatami no / Mine no kumo / So wo dani nokose /
Haru no yamakaze

In this *waka*, what is searched first is also old words, because it is difficult to consider how the theme of ‘spring’ would lead the poet directly to the love *waka* ‘*Aka-de koso*’. The word ‘*wasure-gatai*’ (‘memento’) is found from his first idea, which is a typical variation of a spring *waka*—that is, the feeling of regret at the falling of cherry blossoms—and a customary metaphor drawing together cherry blossoms and white clouds (as ‘*wasure-gatami*’) functions to draw in the word ‘*so wo dani*,’ based on the renown of the *honka*.

Sakurabana / Yume ka utsutsu ka / Shirakumo no / Tae-te tsune-naki / Mine
no harukaze

The way by which one accesses the database is the same as in the aforementioned examples. To express the transience of fallen cherry blossoms, Ietaka found words that acted as a ‘mould’—namely, ‘*yume ka utsutsu ka shira-zu*,’ from the old *waka*. When the word ‘*shirazu*’ connects with ‘*shirakumo*,’ the word that can be connected to ‘*shirakumo*’ is searched again; almost automatically, the word ‘*tae-te tsune naki*’ can be found in the old *waka*.

As discussed, the two methods differ completely in terms of what is searched in the database. This implies that in the methodological development of *honka-dori*, the quality of the database elements would necessarily change. It was *kokoro* that an old *waka* would first express, but it, so to speak, would ‘fall apart’ and become a collection of individual words.

What, then, are the aspects of each database? The database in which old *kokoro* that form one *waka* are searched as data seems to take an orderly form, such as in an anthology. However, it is naturally difficult to derive feedback on renewed *kokoro* from the database; this is because the feedback there refers to old *kokoro* that have been renewed and stored as information that can be searched, reused and renewed again.

This is theoretically possible, but the renewal of *kokoro* must be continuous, and the renewed form must be based on the *kokoro* of the old *waka*. In order to achieve such continuous renewal, one needs to simultaneously use words from both the old *waka* and the corresponding *honka-dori waka*, within the formal parameter of 31 syllables; as a result, there is scarcely any room for the poet’s own words. It can be

said that the aspects of the database comprising old *kokoro* are static, and that it cannot change its state in the *Shin kokin* period.

Meanwhile, it can be assumed that a database consisting of individual words would not take the form of an anthology. In the database, the words of old *wakas* always ‘float’ as if in a dictionary, waiting to be applied to a new context. Once words are reused in a new context, they acquire new attributes that are later added to the database. A ‘mould’ comprising a combination of old words is also applicable to any context, depending on the idea at hand; the result of the application can also become part of the database. By repeating this cycle, the new connections among and attributes of words can be continuously reused; such a database, possesses an organic construction that constantly expands.

It is clear, which database can function efficiently when a writer’s compositional process involves an incessant ‘looking back’ at the past. Since the body of old *wakas* had been regarded as a compositional ‘database,’ the consequences of the methodological changes between Teika and Tameie could not be reversed.¹¹

V. Conclusion

Even in the contemporary study of Japanese literature, it is often said that following the *Shin kokin* period, the artistic esteem of medieval *waka* quickly diminished.¹² This ‘fall from grace’ is thought to be related closely to changes in the elements of the lexical database. In this database containing individual old words, the connections among those words become clearer as they are more frequently accessed, and those connections themselves can draw new words into use. In this sense, such a database appears to be a self-organising system. The *waka* genre contains few elements of what modern thinkers consider ‘originality,’ at

11 Moreover, in accessing this database, Teika’s method is not excluded. The searched words can properly express the *kokoro* of the old *waka* to which they belong. It should be said that because of the qualitative changes made to the database, the old *kokoro* expressed and exemplified by words in the old *wakas* came to be treated as an attribute of individual words that constituted the database.

12 Iwasa: *Fujiwara no Tameie Chokusen-shu-ei, Eiga ittei Shinchu* (ibid. 6), says that although there exist today many ‘representative’ *wakas* from the *Shin kokin* period, few people can immediately bring to mind representative *wakas* of Tameie. If this is the case with Tameie, surely it is also the case with other poets following *Shin kokin* period.

least at first glance. Acts of composition by individual poets are equal in their ability to confer new attributes upon words, which then become part of, and overwrite portions of, the common database to which they belong. It is thought that the compositional subject changes from a single poet into a group of them. However, it can by no means be said that compositional creativity was or has been lost.

In a self-organising lexical database, networks form amongst words; those networks tend to be both close-knit and flexible and are based on a very large number of examples. A poet who accesses such a database can find that, when searching for words to express a *kokoro*, there are many lexical connections, many of which are unexpected. In terms of composition, poets do not create new arrangements of words; rather, they discover them by tracing networks of old words in the database. Therefore, the reuse of a previously expressed *kokoro* can help a poet create an idea that surpasses anything his personal limits of original thinking could have produced. By creating a quotation database that arose out of a 'longing for old *wakas*,' individual expression achieved the potentiality of becoming constantly 'new.'

OLIVER KOHNS

ZITATE DES ERHABENEN

(Longinus, Burke, Kant, Hegel)

I.

Dem Erhabenen widmet Ernst Robert Curtius einige aufgrund ihrer Übellaunigkeit immer noch sehr lesenswerte Seiten seines Klassikers ›Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter‹. Curtius grenzt dabei das spätantike Rhetoriklehrbuch ›Vom Erhabenen‹ des Pseudo-Longinus energisch von seiner ästhetisch und philosophisch prominenten Rezeptionsgeschichte ab. »Wir verfolgen das Nachleben des ›Longinus‹ im 18. Jahrhundert nicht weiter«, notiert Curtius missmutig und summiert die gesamte moderne Geschichte des Erhabenen kurzerhand unter der Kategorie ›Missverständnis‹ und *Mittelmäßigkeit*: »Er ist viel erörtert und missverstanden worden. [...] ›Longinus‹ ist von der unzerreißbaren Traditionslinie der Mittelmäßigkeit abgewürgt worden.«¹ In diesem Zusammenhang zitiert Curtius einen Ausschnitt aus Jonathan Swifts Gedicht ›On Poetry‹ (1733), das satirisch zu einem höchst unphilologischen Umgang mit dem antiken Traktat über das Erhabene aufruft:

»A forward Critick often dupes us
With sham Quotations *Peri Hupsous*:
And if we have not read *Longinus*,
Will magisterially out-shine us.
Then, lest with *Greek* he over-run ye,
Procure the Book for Love or Money,

¹ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen, Basel 1948, ¹¹1993, S. 403.

Translated from *Boileau's* Translation,
And quote *Quotation* on *Quotation*.²

Besonders die letzte Strophe dieses Gedichts erzeugt Mehrdeutigkeit und Ambivalenz. »And quote *Quotation* on *Quotation*«: Diese Sentenz kann zunächst als Aufforderung verstanden werden, ein Zitat nach dem anderen zu zitieren, gewissermaßen *additiv* Zitationen anzuhäufen. Aber die Verdopplung und Verdreifachung des Wortes (»zitiere *Zitat* auf *Zitat*«) ergibt zugleich eine gewisse Rekursion: zitiere ein Zitat, kann das heißen, zitierte nochmals das Zitierte. Aus dieser Lesart von Swifts Gedicht würde folgen, dass der *gesamte* Diskurs des Erhabenen – und sogar Longinus' ›Urtext‹ – zu einem Diskurs aus Zitaten erklärt wird, zu einem zitierten, geliehenen oder sogar entwendeten Diskurs.

Damit lässt sich Swifts Text radikaler interpretieren, als Curtius es nahelegt. Swifts Gedicht erscheint in Curtius' Abrechnung mit der Rezeption von Longinus' Traktat als Beleg dafür, dass nicht allein Boileau, sondern auch sämtliche »Zeitgenossen und Nachfolger« die Abhandlung ›Vom Erhabenen‹ »nicht gelesen oder nicht verstanden«³ hätten. Ausgerechnet in Curtius' ›Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter‹ eine Abrechnung mit dem Zitieren des Zitierten – dem Prinzip *Stellenlektüre* insgesamt schließlich – vorzufinden, ist nicht ohne eine gewisse Ironie. Möglicherweise ist die von Swifts Gedicht aufgeworfene Frage nach dem Verhältnis des Erhabenen zum Prinzip des Zitierens und des Zitathaften mit Curtius' Polemik gegen die ästhetische Tradition des Erhabenen damit aber noch nicht ausreichend beantwortet. Die folgenden Ausführungen versuchen daher, das Verhältnis des Erhabenen zur Zitation zu klären, ohne damit eine polemische Abrechnung mit einer ›Traditionskette der Mittelmäßigkeit‹ zu verfolgen.

II.

Die Frage nach dem Zitat ist eine genuin philologische Frage: Sie eröffnet einen Blick auf die *Textualität* eines Textes, das heißt auf seine Ver-

2 Jonathan Swift: On Poetry: A Rhapsody [1733]. In: ders.: The Poems of Jonathan Swift. Hrsg. von Harold Williams. Bd. 1–3. Oxford 1958. Bd. 2, S. 633–659, hier S. 648f.

3 Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (wie Anm. 1), S. 403.

webung mit anderen Texten, und damit zugleich auf seine innere textuelle und kontextuelle Diskontinuität.⁴ Diese philologische Perspektive verwandelt Texte jeder Art graduell in *Literatur*: Die unmittelbare Referenz auf ein Objekt wird suspendiert, stattdessen rückt die sprachliche und textuelle Verfasstheit des Textes in den Mittelpunkt.⁵ In Bezug auf philosophische Texte kann die Frage nach dem Status des Zitats deshalb eine alternative Lektüre ergeben, die sich querstellt zur hergebrachten philosophiehistorischen Sichtweise, indem gewissermaßen mikroskopisch die textuelle Verwebung auch philosophischer Texte in den Blick gerät.

Kaum eine hergebrachte philosophische Thematik bietet sich für diesen philologischen Zugriff auf den ersten Blick weniger an als das ›Erhabene‹, und gerade aus diesem Grund – das sollen die folgenden Ausführungen beweisen – wird die Frage nach dem Zitat sich hier als fruchtbar erweisen. Das Erhabene hat in den theoretischen Diskursen des ausgehenden 20. Jahrhunderts eine Renaissance erfahren.⁶ In diesen theoretischen Diskursen der letzten Jahrzehnte wurde das Erhabene entweder als eine *ästhetische* Grundkategorie diskutiert – vor allem im Anschluss an Lyotard –,⁷ oder als eine *emotionale* Kategorie (im Zusam-

4 »Zitieren ist zerreißen«, schreibt programmatisch Hans-Jost Frey: »Der zitierte Text wird zerstückelt, der zitierende durch Fremdes unterbrochen. [...]. Zum Zitieren gehört die Mißachtung des Zusammenhangs, aus dem das Zitat stammt, als seine Ermöglichung« (Hans-Jost Frey: *Der unendliche Text*. Frankfurt a.M. 1990, S. 51).

5 Die Frage nach dem Status des Zitats im Text richtet sich damit gegen die antiphilologische Annahme, Sprache sei »bloß das Derivat einer Bedeutung«: »Der Tod des Wortes in der Bedeutung, dem die Philologie immer wieder Vorschub geleistet hat, indem sie sich selbst in die Position des *infans* gegenüber der allmächtigen Matrix der Bedeutung gebracht hat; dieser Tod der Philologie im Matertext ist die – sehr reale – Konsequenz aus dem Phantasma des Semantizismus, es gebe originäre und suisuffiziente Bedeutungen« (Werner Hamacher: *Für – die Philologie*. In: Jürgen Paul Schwindt [Hrsg.): *Was ist eine philologische Frage?* Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung. [o. O.] 2009, S. 21–60, hier S. 26).

6 Vgl. Glenn W. Most: *Nach dem Erhabenen. Stationen in der Laufbahn eines Gefühls*. In: *Neue Rundschau* 112 (2001), H. 3, S. 125–143, hier S. 143.

7 Für Lyotard ist das Erhabene die zentrale Kategorie moderner Kunst schlechthin: »Das widersprüchliche Gefühl, wodurch sich das Unbestimmte ankündigt und entzieht, war von Ende des 17. bis Ende des 18. Jahrhunderts der Angelpunkt der Reflexion über die Kunst, und vielleicht ist das Erhabene die Weise künstlerischer Sensibilität, die die Moderne kennzeichnet« (Jean-

menhang einer philosophischen Anthropologie).⁸ Erkennbar folgt diese Alternative den Diskursen über das Erhabene aus dem 18. Jahrhundert, in denen das Erhabene entweder als Qualität eines *überwältigenden* Objekts beschrieben wurde (Burke) oder als Erfahrung eines Subjekts mit einer nicht zu bewältigenden Vorstellung (Kant). Beide Konzeptualisierungen erscheinen problematisch, insofern das Erhabene bei näherer Betrachtung weder eine ästhetische Kategorie sein kann (insofern das Erhabene nicht erst seit Kant als das gerade *nicht* ästhetisch, das heißt sinnlich Fassbare begriffen wurde) noch ein Gefühl (es sei denn, man würde die Möglichkeit eines Gefühls annehmen, dass erst in den Diskursen des 17. Jahrhunderts »erfunden« wurde). Eines ist diesen Konzepten jedoch gemeinsam: Sie beschreiben das Erhabene als *überwältigende* Gewalt (der Natur oder eines Kunstwerks) oder als Kapazität zur imaginären Antizipation der eigenen physischen Vernichtung – und damit immer als eine Kategorie an der Grenze zwischen Subjekt und Welt, niemals jedoch als einen *textuellen* Effekt.

Aber eben dies *ist* das Erhabene zu Beginn seiner Geschichte, in dem Rhetoriklehrbuch »Vom Erhabenen« (*Peri hupsos*) des (Pseudo-) Longinus aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert. Von den Wurzeln des Konzepts als rhetorische Kategorie ist in den ästhetischen und anthropologischen Diskursen des Erhabenen in der Moderne jedoch

François Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 38 (1984), S. 151–164, hier S. 156). Vgl. zu ästhetischen Konzepten des Erhabenen im Anschluss an Lyotard etwa: Karl Heinz Bohrer: Das Erhabene als ungelöstes Problem der Moderne. Martin Heideggers und Theodor W. Adornos Ästhetik. In: ders.: Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a.M. 1994, S. 92–120; Erich Kleinschmidt: Die Krypta des Erhabenen. Zum Ort des Sublimen in der »Moderne«. In: Hartmut Kircher, Maria Klanska und Erich Kleinschmidt (Hrsg.): Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900. Köln, Weimar, Wien 2002, S. 37–55; Torsten Hofmann: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Berlin 2003.

8 Vgl. Most: Nach dem Erhabenen (wie Anm. 6), S. 127f.: »Definieren wir die Erhabenheitserfahrung als komplexe, nämlich Freude, Schrecken und Überschwang vereinigende, emotionale Reaktion auf etwas, das entweder unsere eigenen oder überhaupt alle menschlichen Fähigkeiten derart transzendiert, dass es unsere normalen kleinlichen Selbstbehauptungs- und Selbsterhöhungsinstinkte außer Kraft setzt, um uns völlig zu exaltieren, dann wird deutlich, wie ausgesprochen verwickelt, ja widersprüchlich der mit der Erfahrung des Erhabenen verbundene Gefühlszustand eigentlich ist.«

nur wenig zu ahnen. Es gibt im wesentlichen zwei Unterscheidungen, zwei Parameter, die üblicherweise herangezogen werden, um die Geschichte des Erhabenen zu erzählen: *erstens* der Gegensatz zwischen dem Erhabenen als ästhetische Qualität eines Objekts oder als Eigenheit einer Erfahrung eines Subjekts (so lässt sich die Geschichte des Erhabenen als eine *Subjektivierung* der Kategorie erzählen);⁹ *zweitens* der Gegensatz zwischen der rhetorischen Beschreibung des Erhabenen in der Antike und seiner ästhetischen Konzeptualisierung in der Moderne (und so lässt sich die Geschichte des Erhabenen – von Longinus bis Kant – als die einer »Enthethorisierung«¹⁰ des Konzepts erzählen).

Dabei sind die intertextuellen Kontinuitäten des Erhabenen von Longinus über Burke, Kant, Hegel bis zu den modernen Beschreibungen des Konzepts nicht zu übersehen. Das Repertoire der Beispiele für das Erhabene ist über Jahrhunderte hinweg eindeutig limitiert: Als Auslöser jener charakteristischen, ambivalenten Vermischung von Unlust und Lust, von Vernichtung und Erhebung, die womöglich als eine Art Minimumkonsens zur Bestimmung des Erhabenen dienen kann,¹¹ werden immer wieder gewaltige Berge, ausbrechende Vulkane, der unendliche Ozean oder der stürmische Ozean angegeben. Diese »literarische[n] Stereotype von Erfahrungen«¹² rücken die philosophischen Entwürfe des Erha-

9 Vgl. Michael Hofmann: Zur Aktualität einer Poetik des Erhabenen. Schiller, Hugo, Johnson, Tabori. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 49 (2003), S. 202–218, hier S. 202: »Erhaben in dem zu entwickelnden Sinne ist nicht mehr die Majestät einer göttlichen Gewalt oder das Grandiose einer gewaltigen Naturerscheinung; das komplexe Beziehungsgefüge des Erhabenen wird vielmehr aktiviert in der Konfrontation eines Subjekts mit einem Gegenstand, der sich jeglicher Einordnung durch die menschliche Vernunft entzieht.«

10 Most: Nach dem Erhabenen (wie Anm. 6), S. 135; Christine Pries: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 1–30, hier S. 3. Vgl. auch Gernot Böhme: Kants *Kritik der Urteilskraft* in neuer Sicht. Frankfurt a.M. 1999, S. 83: »Kants Theorie des Erhabenen ist ein relativ spätes Produkt einer Entwicklung dieses Begriffs, durch die er aus der Rhetorik in die Naturästhetik hinüberwanderte. War in der Tradition des Longinus *erhaben* ein Ausdruck, den man zur Charakterisierung eines Stils verwendete [...], so wurde er [...] auf der Linie More, Dennis, Addison, Shaftesbury zu einem Charakteristikum von Naturgegenständen bzw. der Natur oder dem Raum im ganzen.«

11 Vgl. Pries: Einleitung (wie Anm. 10), S. 10f.

12 Böhme: Kants *Kritik der Urteilskraft* in neuer Sicht (wie Anm. 10), S. 89.

benen notwendigerweise in die Nähe zur Literatur: Sie bewirken eine Anreicherung des philosophischen Textes mit Fiktion.¹³

Um diese Fragen der Intertextualität in diesem allgemeinen Sinn, um Fragen der Bildlichkeit und Metaphorik des Erhabenen soll es im Folgenden nicht gehen. Die ›mikroskopische‹ Aufmerksamkeit auf *Zitate* in den Diskursen des Erhabenen ermöglicht eine gänzlich andere Perspektive auf das Verhältnis der ›rhetorischen‹ und ›ästhetischen‹ Traditionslinien des Konzepts. Dabei könnte sich mehr zeigen als nur ein intertextuelle Relation zwischen verschiedenen theoretischen Ansätzen: Die wortwörtliche Aneignung und Vererbung von Aussagen über das Erhabene verweist jenseits aller Metaphern des Monumentalen auf eine – in seiner Bedeutung für die Idee des Erhabenen womöglich noch nicht vollständig erfasste – Theorie der *Wirksamkeit* und Kraft der buchstäblichen Aussage und des geschriebenen Wortes.

Hegels ›Vorlesungen über die Ästhetik‹ rücken das Erhabene geradezu programmatisch in eine ästhetikhistorische Perspektive: Dabei greift Hegel zitierend auf Longins Rhetoriklehrbuch ›Vom Erhabenen‹ zurück – und zitiert ein Zitat aus Longins Traktat. Hegel behandelt die Ästhetik des Erhabenen im Zusammenhang mit der jüdischen Religion und nennt die Idee, »Gott« werde hier als »Schöpfer des Universums« bezeichnet, den »reinsten[n] Ausdruck der Erhabenheit selber.« Diese Verbindung expliziert Hegel, indem er zu einem Zitat aus Longins Traktat überleitet:

»Zum erstenmal verschwinden jetzt nämlich die Vorstellungen des *Zeugens* und bloßen natürlichen Hervorgehens der Dinge aus Gott und machen dem Gedanken des *Schaffens* aus geistiger Macht und Tätigkeit Platz. ›Gott sprach: es werde Licht! Und es ward Licht, führt schon Longin als ein allerdings schlagendes Beispiel der Erhabenheit an.«¹⁴

Tatsächlich zitiert Longinus in seinem Traktat ›Vom Erhabenen‹ dieselbe Passage aus dem Buch ›Genesis‹ mit einer scheinbar vergleichbaren Intention. In dem vorangegangenen Abschnitt kritisiert Longinus die Darstellung der Götter bei Homer als zu menschlich, und fährt fort:

13 Vgl. Hoffmann: Konfigurationen des Erhabenen (wie Anm. 7), S. 56.

14 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. 20. Bde. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael. Frankfurt a.M. 1986, Bd. 13, S. 48f.

»Weit edler als diese Verse vom Götterkampf sind solche, die das Göttliche makellos, wahrhaft groß und rein darstellen, wie etwa die Verse über Poseidon [...]. Ebenso hat auch der Gesetzgeber der Juden, gewiß nicht der erste beste, weil er die Macht des Göttlichen würdig auffaßte, diese auch sprachlich geoffenbart, indem er gleich am Beginn seiner Gesetze schrieb: »Gott sprach« – was? »Es werde Licht, und es ward Licht; es werde Land, und es ward«.¹⁵

Die Zitation des Satzes bei Hegel ist verschachtelt: Es handelt sich um ein Zitat von Longinus, das ein Zitat aus der Bibel ist, welches aber als wörtliche Rede aus dem Mund Gottes abermals ein Zitat darstellt. *Erhabenheit* bedeutet hier offenbar eine besondere *Macht* und Gewalt der Sprache: »Macht und Tätigkeit«, kommentiert Hegel, von der »Macht des Göttlichen« spricht Longinus. Diese überwältigende, übermächtige Macht der Sprache beruht vollkommen auf einer suggerierten Identität von Wort und Ding: Das Wort erscheint hier als »wirklichkeitsschaffend«,¹⁶ insofern das Aussprechen des Wortes durch Gott das angesprochene Ding zuallererst *erschafft*.¹⁷ Die *aufgeschriebene* Wiedergabe der Worte Gottes – ihre Zitation – kann diese Identität von Wort und Ding jedoch nicht mehr beanspruchen: Schöpferisch und erschaffend waren die Sätze Gottes notwendigerweise nur in ihrem ersten Aussprechen. Das »Erhabene« ist demnach hier – in den zitierten Passagen aus Longins und Hegels Texten – weniger die Begegnung mit einer vernichtenden Kraft der Natur als vielmehr ein sprachliches, und genauer *textuelles* Prinzip: die durch fortgesetzte Zitation (Zitation der Zitation) ermöglichte Erinnerung der einmalig schöpferischen Potenz der Sprache.¹⁸

15 (Pseudo-)Longinus: Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart 1988, S. 25–27.

16 Stéphane Mosès: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt a.M. 1994, S. 94.

17 »In diesem »Es werde« und in dem »Er nannte« am Anfang und Ende der Akte erscheint jedesmal die tiefe deutliche Beziehung des Schöpfungsaktes auf die Sprache«, schreibt entsprechend Walter Benjamin (Walter Benjamin: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen [1916]. In: ders.: Kairos. Schriften zur Philosophie. Frankfurt a.M. 2007, S. 7–22, hier S. 14).

18 »Zitate können eine bemerkenswerte performative Kraft entwickeln«, kommentiert in diesem Sinn auch Paul de Man das *Fiat Lux* in Hegels Abschnitt über das Erhabene: »es lassen sich sogar gute Gründe dafür anführen, daß nur Zitate eine solche Kraft besitzen« (Paul De Man: Hegel über das Erhabene. In: ders.: die Ideologie des Ästhetischen. Hrsg. von Christoph Menke. Übers. von Jürgen Blasius. Frankfurt a.M. 1993, S. 59–79, hier S. 70).

III.

Als ein textuelles Prinzip in diesem Sinn zeigt sich das Erhabene zunächst an seinem historischen Ursprung: in Longins antikem Traktat ›Vom Erhabenen‹. Longinus bestimmt das Erhabene als »das Großartige«, welches »unwiderstehliche Macht und Gewalt ausübt und jeglichen Hörer überwältigt«. ¹⁹ Das Erhabene ist hier demnach – das griechische Wort *hypsos* bedeutet soviel wie »das Große«, »Höhe«, »Gipfel« – der »Gipfel der Rede« ²⁰ und bezeichnet eine überwältigende Gewalt der Rede: das Maximum der Persuasion.

Auf die Frage, wie dieses Maximum zustandekommt, findet Longinus eine komplexe Antwort. Er zitiert die Meinung, es gebe »nur einen Weg« zu diesem, »die Naturanlage«: ²¹ Damit wäre eine »Kunstlehre des Erhabenen« *a priori* unmöglich, weshalb Longinus ankündigt, »das Gegenteil beweisen« ²² zu wollen. Genau das macht Longinus allerdings nicht, denn er behauptet nicht die vollständige Erklärbarkeit des Erhabenen durch die Techniken der *téchne*, sondern vielmehr die *Verschränkung* beider Kräfte. Die »wichtigste Erkenntnis«, schreibt Longinus, »daß [...] manche Stileigenschaften allein auf der Natur beruhen, können wir nur aus der Kunstlehre gewinnen«. ²³ Im Erhabenen, im Maximum der rhetorischen Energie, werden für Longinus ›Kunst‹ und ›Natur‹ – auf eine nahezu schon *spekulative* Art und Weise ²⁴ – ununterscheidbar: »Dann nämlich ist Kunst am Ziel, wenn sie Natur scheint; die Natur wieder ist vollendet, wenn sie die Kunst unmerkbar einschließt«. ²⁵

Das Erhabene ist für Longinus entsprechend kein Erzeugnis der ›Natur‹ – wie sollte er sonst eine Kunstlehre darüber schreiben? –, aber auch kein Produkt der ›Kunst‹ – schließlich »zerteilt« das Erhabene »den ganzen Stoff wie ein plötzlich zuckender Blitz«: ²⁶ Es bricht *per definitionem* aus der Ordnung der Rede aus und ist daher *a priori* anti-

19 (Pseudo-)Longinus: Vom Erhabenen (wie Anm. 15), S. 7.

20 Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel, Frankfurt a.M. 1995, S. 67.

21 (Pseudo-)Longinus: Vom Erhabenen (wie Anm. 15), S. 7.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 9.

24 Vgl. Groddeck: Reden über Rhetorik (wie Anm. 20), S. 67.

25 (Pseudo-)Longinus: Vom Erhabenen (wie Anm. 15), S. 61.

26 Ebd., S. 7.

systematisch. Als »Übermaß an Größe«²⁷ kann es notwendigerweise mit keinem Maß gemessen werden und entzieht sich einer systematischen und didaktisch zubereiteten Kunstlehre. Das hat Folgen für die Struktur und den Aufbau von Longins Traktat: Da es eine Kunstlehre des Erhabenen in strenger Systematik nicht für möglich erklärt, beschränkt es sich auf die Diskussion von *Exempla*, von *singulären* Beispielfällen erhabener Sprache. Aus diesem Grund spricht Longinus ausdrücklich von den »erhabenen Stellen«, welche »Vollendung und Gipfel sprachlicher Gestaltung«²⁸ seien: Kein Text *als ganzer* ist für Longinus »erhaben«, sondern immer nur eine bestimmte, zitierbare Stelle, die aus dem Ganzen »wie ein plötzlich zuckender Blitz« energisch herausbricht.²⁹ Damit betreibt Longinus, wie Neil Hertz formuliert, eine »mehr oder weniger gewalttätige[] Auflösung literarischer Körper in ›Zitate‹«.³⁰ Entsprechend besteht der Traktat ›Vom Erhabenen«, wie Glenn Most bemerkt, »aus wenig mehr als einer Zitatmontage kurzer Exzerpte [...], gefolgt von etwas, das als Interpretation gilt, in Wirklichkeit jedoch die Gestalt bewundernder Ausrufe vorzieht«.³¹

»And quote *Quotation on Quotation*«, heißt es in Swifts Gedicht über Longinus: Tatsächlich ist das Erhabene in dem Traktat ›Vom Erhabenen« wesentlich ein Phänomen des Zitierens und des Zitationellen. Im Zentrum des Erhabenen, wie Longinus es konzipiert, steht die *Verewigung* von Sprache: Nur durch die »erhabenen Stellen«, betont Longinus, erringen die »größten Dichter und Schriftsteller [...] Unsterblichkeit«³² für ihren Ruhm – und der Grund für diese Unsterblichkeit ist die spezifische Affinität des Erhabenen zur Mnemonik: Das Erhabene ist dasjenige, »was zu langem Sinnen aufregt, wogegen man

27 Ebd.

28 Ebd., S. 5.

29 Vgl. Most: Nach dem Erhabenen (wie Anm. 6), S. 131: »Offensichtlich ist das Erhabene für Longinus nicht so sehr eine Eigenschaft des literarischen Werks in toto als vielmehr einer kurzen, besonders treffenden und erinnernswerten Passage, die der Leser leicht behalten und sich ins Gedächtnis rufen kann, um sich daran wiederholt zu ergötzen, zu stärken und zu trösten.«

30 Neil Hertz: Eine Longinus-Lektüre. In: ders.: Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene. Übers. von Isabella König. Frankfurt a.M. 2001 (1985), S. 9–33, hier S. 26.

31 Most: Nach dem Erhabenen (wie Anm. 6), S. 131.

32 (Pseudo-)Longinus: Vom Erhabenen (wie Anm. 14), S. 5.

nur schwer, besser gesagt, gar nicht, aufkommt und was sich dem Gedächtnis fest und unauslöschlich einprägt«. ³³

Die pathetische Notwendigkeit dieses Einprägens geht von der Sterblichkeit des Sprechenden und Schreibenden aus: Das exemplarische Zitat in Longinus' Abhandlung ist daher seinem Wesen nach testamentarisch. ³⁴ Entsprechend entstammen nahezu *alle* Beispiele, die Longinus auflistet, dem Mund eines Sterbenden: »Laß im Licht uns wenigstens sterben«, ³⁵ heißt es bei Homer; »Nein, die Zunge ist mir gebrochen«, ³⁶ bei Sappho; »Eine dünne Planke nur schützt uns vor dem Hades«, bei Aratos, ³⁷ »Weh mir, sie wird mich töten! Wohin fliehn?«, bei Euripides. ³⁸ Homer wird ausdrücklich dafür gelobt, dass er Seefahrt als ständige Lebensgefahr darstellt: er »malt Seefahrer, die immer und bei fast jeder Woge vielfachen Todes sterben«; ³⁹ das »Schweigen des Aias in der ›Totenbeschwörung‹« wertet Longinus konsequenterweise als »groß [...] und erhabener als jede Rede«. ⁴⁰ Noch die rhetorischen Figuren, die Longinus dem Erhabenen zuordnet, haben eine strukturelle Affinität zum Testamentarischen – wie die Figur der Apostrophe, die durch einen »Eid bei den Helden Griechenlands« exemplifiziert wird: Erhaben ist die Apostrophe, indem sie die gefallenen »Vorfahren« durch die Anrede »vergöttlicht«. ⁴¹ »Sublime words are words of the end«, resümiert Michel Deguy bündig. ⁴²

Das Erhabene (in der Version Longins) ist in diesem Sinn ein *emphatisches Zitat*: seine Wirksamkeit wird bewirkt durch das, was Jacques Derrida als *Iterabilität* beschrieben hat: die zur Definition jedes Zeichens

33 Ebd., S. 17.

34 Vgl. Michel Deguy: *The Discourse of Exaltation (Μεγαληγορευ)*: Contributions to a Rereading of Pseudo-Longinus. In: *Of the Sublime: Presence in Question*. Übers. von Jeffrey S. Librett. Albany 1993, S. 5–24, hier S. 10: »The poet is the witness who passes on the legacy of their eternal final word. The witness – poet, historian, novelist – has heard the supplication at the implacable knees of death. He inscribes its trace on the gravestone of the page. [...] There is always, then, a relation between the sublime and the testamentary.«

35 (Pseudo-)Longinus: *Vom Erhabenen* (wie Anm. 14), S. 27.

36 Ebd., S. 31.

37 Ebd., S. 35.

38 Ebd., S. 45.

39 Ebd., S. 35.

40 Ebd., S. 21.

41 Ebd., S. 51.

42 Deguy: *The Discourse of Exaltation* (wie Anm. 34), S. 10.

gehörende Notwendigkeit, auch nach dem völligen Verschwinden jedes ›Senders‹ und jedes ›Empfängers‹ in neuen Kontexten immer noch lesbar sein zu können.⁴³ Longins Theorie des Erhabenen lädt diese Logik jeder Zitation mit einem spezifischen Pathos auf, indem er sie in eine – bereits bei Aristoteles formulierte – metaphysische Zeichentheorie einfügt, derzufolge die Unterscheidung zwischen Signifikat und Signifikant mit den Unterscheidungen Stimme/ Schrift, Seele/Körper, Intelligibles/Sinnliches parallelisiert wird.⁴⁴ Das Erhabene erscheint dann als ein derart starkes – ›großes‹ – Zeichen, dass es diese Unterscheidungen durch seine gewaltige Kraft durchkreuzen kann: Indem es die Erinnerung an den erhabenen Moment ›unauslöschlich‹ in die Gedächtnisse der Zuhörer und Leser einbrennt, *überträgt* und *transportiert* es eine see-lische Substanz und gibt ihr – nach der Vernichtung ihrer ursprünglichen physischen Existenz – einen neuen, *unsterblichen* Körper.

Aus dieser Perspektive inszeniert das Erhabene, wie Longinus es konzipiert, die Literatur als ein Drama: Literatur wird hier als eine Gewalt inszeniert, der es gelingt, die Schwäche der *physis* (die Sterblichkeit des Körpers) nicht nur anzunehmen und auszuhalten, sondern schließlich triumphierend durch über-physische Kraft zu überwinden. Das Erhabene ist bei Longinus demnach sowohl eine Praktik des Zitierens wie auch eine Theorie des Zitats: Und es ist sehr verführerisch und naheliegend, das eine durch das andere zu erklären und Longinus' Theorie für die vollkommene Verkörperung *des* Mythos der Literatur schlechthin zu halten – für die Verkörperung der Kraft, aus den *toten Buchstaben* den *lebendigen Geist* auferstehen zu lassen, auch und gerade nach Jahrtausenden des Todes und des Vergessens: »Man atmet Lebensluft über zwei Jahrtausende hinweg, nicht den Moder der Schulen und Bibliotheken«, schreibt etwa Curtius über Longinus.⁴⁵ Aber erst, wenn man aufhört, an diese Mythologie der Wiederbelebung durch die Technik des Zitats zu glauben, kann man ihre *Struktur* verstehen.

43 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a.M. 2001 (1967), S. 24f.; vgl. J. Hillis Miller: *Speech Acts in Literature*. Stanford, CA 2001, S. 78: »Iterability is nothing more [...] than the possibility for every mark to be repeated and still to function as a meaningful mark in new contexts that are cut off entirely from the original context, the ›intention to communicate‹ of the original marker of the mark.«

44 Vgl. Derrida: *Grammatologie* (wie Anm. 43), S. 16–35.

45 Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (wie Anm. 1), S. 402.

IV.

Hier schließt sich die Frage an, wie sich die *modernen* Entwürfe des Erhabenen zu dieser Praktik und Theorie des Zitierens verhalten. Edmund Burkes ›Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful‹ (1757) gilt als einer der wichtigsten Texte in der Erhabenheitsdebatte des 18. Jahrhunderts.⁴⁶ Burke löst das Erhabene zunächst dezidiert aus dem Rahmen der Rhetorik und bestimmt es zentral als ein *Gefühl*.

»Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion, which the mind is capable of feeling«,⁴⁷

definiert Burke. Damit wandert das Erhabene vom Medium Sprache zum empfindenden Subjekt: Zugleich erweitert sich das Potential des Erhabenen immens, *jedes* schreckliche und gefährliche Objekt kann zum Auslöser des Erhabenen werden. Nichtsdestotrotz räumt Burke ein, dass kein Medium Affekte mächtiger übertragen kann als Sprache – »The proper manner of conveying the *affections* of the mind from one to another, is by words«⁴⁸ –, wodurch die rhetorische Dimension des Erhabenen gewissermaßen durch die Hintertür doch wieder einbezogen werden kann. Entsprechend überrascht es nicht, dass auch Burkes ›Enquiry‹ sich wesentlich als eine Zitatensammlung präsentiert.

Durch diesen Einbezug von Sprache ändert sich – eher implizit als explizit – der Charakter des Erhabenen in Burkes ›Enquiry‹. Burkes Definition des Erhabenen betont dessen *negatives* Potential: Das Erhabene in der Natur, führt Burke aus, bewirkt »astonishment«, welches wiederum als Seelenzustand definiert wird, »in which all its motions are suspended, with some degree of horror«.⁴⁹ Wenn das Erhabene bei Burke allerdings *ausschließlich* mit *terror* und *horror* verbunden sein würde,

46 Vgl. Jörg Heininger: Erhaben. In: Karlheinz Barck (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden. Stuttgart, Weimar 2001, S. 275–310, hier S. 288f.

47 Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. Hrsg. von Adam Phillips. Oxford, New York 1990 (1757), S. 36.

48 Ebd., S. 56.

49 Ebd., S. 53.

müsste dies als eine Verkürzung des Konzepts bewertet werden.⁵⁰ Durch die Unterscheidung zwischen einer unmittelbaren Gefahr und der *Repräsentation* dieser Gefahr bringt jedoch auch Burke eine ›erhebende‹ Wirkung des Erhabenen ins Spiel: Das Erhabene ist damit diejenige schreckliche Gefahr, die nicht *wirklich* tötet und die gewissermaßen in der Repräsentation *gebannt* bleibt. »[I]f the pain and terror are so modified as not to be actually noxious«, schreibt Burke,

»if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine, or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror«.⁵¹

Die emotionale Wirkung von Burkes Konzept des Erhabenen hängt in diesem Sinn zentral von der Unterscheidung zwischen Aktualität und Potentialität ab. Die Technik des Zitats erfüllt dabei, vergleichbar zu derjenigen bei Longinus, eine doppelte Funktion: Burkes Zitate erzählen eine Geschichte des Schreckens und der Gefahr, aber zugleich bewirken sie – insofern sie eine Repräsentation des *terrors* geben und nicht ihn selbst – deren Bannung und ermöglichen damit »delightful horror«. Burkes Darstellung des Erhabenen ist daher eine Sammlung von Zitaten, die die Ausübung einer gewaltigen, alles menschliche Maß übersteigenden *Kraft* zum Ausdruck bringen. Insofern das Erhabene aber wesentlich die *Repräsentation* dieser Kraft ist (und gerade nicht sie *selbst*), zielen Burkes »Beispiele« immer wieder auf sprachliche Äußerungen der Gewalt: Das Erhabene ist – bei Burke wie bei Longinus – seinem Wesen nach *zitationell*.

»In the scripture«, heißt es etwa im Kapitel über ›*Power*›,

»wherever God is represented as appearing or speaking, every thing terrible in nature is called up to heighten the awe and solemnity of the divine presence. The

50 Vgl. Monika Fludernik: Ästhetik und Rhetorik im 18. Jahrhundert: Edmund Burke, das Erhabene und die Französische Revolution. In: dies und Ruth Nestvold (Hrsg.): Das 18. Jahrhundert. Trier 1998, S. 215–251, hier S. 243: »Was Burke nicht genügend herausstreicht, was in der Tradition des Erhabenen jedoch zentral ist, betrifft dessen *erhebende* Funktion: die Naturgewalt *erschlägt* nicht nur, sie erhebt den Betrachter auch in ein Zwiegespräch mit Gott.«

51 Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (wie Anm. 47), S. 123.

psalms, and the prophetical books, are crouded with instances of this kind. *The earth shook* (says the psalmist) *the heavens also dropped at the presence of the Lord*«. ⁵²

Während die Erhabenheit Gottes hier immerhin in seiner »*representation*« hörbar und erkennbar bleibt, zeigt sich der ganze *terror* und *horror* des Göttlichen genau dann, wenn sich nichts mehr zeigt. An anderer Stelle zitiert Burke eine Szene aus dem Buch Hiob, die er als »*amazingly sublime*« ankündigt: ⁵³ »*In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth upon men, fear came upon me and trembling [...]. Then a spirit passed before my eyes. I heard a voice, – Shall mortal man be more just than God?*« ⁵⁴

Der eigentliche und wahre Schrecken ist nicht die Erscheinung und »*representation*« Gottes, sondern sein *Schweigen* – seine Gewalt jenseits jeder Repräsentation, die jederzeit *reale* Gewalt zu werden droht. ⁵⁵ Allerdings wird auch dieser Schrecken in Burkes Text doch wieder – indem er zitiert wird, indem er in die Form des Literarischen überführt wird – *repräsentierbar*. In diesem Sinn befindet sich das Erhabene bei Burke stets an der äußersten Grenze der Repräsentation: genau an dem Punkt, wo die Darstellung auf das Jenseits des Darstellbaren trifft.

Dieses »Nicht-Darstellbare« ist bei Burke jedoch nicht – wie später in seiner transzendentalen Variante bei Kant oder in seiner raunenden Variante bei Lyotard – etwas *a priori* der menschlichen Wahrnehmung Entzogenes. Das Jenseits der Repräsentation ist hier eher der *reale* Schrecken, die Möglichkeit der physischen Vernichtung. In diesem Sinn beschreibt Burke an einer Stelle den absoluten *terror* als die Rückführung des Ichs auf seine eigene *Natur*:

52 Ebd., S. 63f.

53 Ebd., S. 58.

54 Ebd.

55 In diesem Sinn zitiert Burke einige Verse aus Vergils »Aeneis«: »*Dii quibus imperium est animarum, umbraeq; silentes! / Et Chaos, et Phlegeton! loca nocte silentia late?*« (Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, wie Anm. 47, S. 65); »Götter im Seelenreich und ihr, tief schweigende Schatten / Chaos und Phlegeton auch, ihr stummen, nächtigen Weiten« (Vergil: *Aeneis. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Johannes Götte. Düsseldorf, Zürich* ⁹1997, S. 237, VI. Buch, V. 264).

»But whilst we contemplate so vast an object, under the arm, as it were, of almighty power, and invested upon every side with omnipresence, we shrink into the minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him.«⁵⁶

Das »Zusammenschrumpfen« in die »Winzigkeit unserer eigenen Natur« bedeutet die durch nichts zu widerrufende Erkenntnis der eigenen *physis*: die Natur ist der eigentliche *terror*. Daher ist die Beschreibung eines Pferdes im Buch Hiob für Burke erhaben: »In this description the useful character of the horse entirely dissappears, and the terrible and sublime blaze out together«, kommentiert Burke eine Passage aus dem Alten Testament.⁵⁷

Während in dieser Passage die Ambivalenz zwischen dem Schrecken des Erhabenen und seiner Bannung in der Repräsentation (»*description*«) wirksam bleibt, entfaltet sich der Schrecken des Natürlichen dort, wo es nicht als Darstellung wirkt: »The noise of vast cataraacts, raging storms, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind, though we can observe no nicety or artifice in those sorts of music. The shouting of multitudes has a similar effect.«⁵⁸ Die Zusammenstellung von Volksmenge und Wasserfall überrascht nur auf den ersten Blick. Es liegt nahe, die hier genannten Naturphänomene als Metaphern einer politischen Bedrohung zu verstehen, die in der »*multitude*« schließlich beim Namen genannt wird: Es geht jeweils um ein Jenseits der Repräsentation, um Rauschen und Lärm, um brutale und sinnlose Gewalt, kurzum: um die Gefahr des Umschlags des Politischen in rohe Natur. Daher ist die *multitude*, der revoltierende Mob, ebenso Sinnbild für das Erhabene wie an anderer Stelle das mehr oder weniger offen rassistische⁵⁹ Beispiel der »*negro woman*«:⁶⁰ Beide repräsentieren das *Unrepräsentierte*, die Bedrohung des politischen Umsturzes und Umschlag des Politischen in den Hobbes'schen Naturzustand. Als Theorie und Praxis politischer Repräsentation und Zitation ist das Er-

56 Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (wie Anm. 47), S. 63.

57 Ebd., S. 60.

58 Ebd., S. 75f.

59 Vgl. Monika Ehlers: Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Kleist – Stifter – Poe. Bielefeld 2007, S. 76f.

60 Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (wie Anm. 47), S. 131.

habene Burkes damit in die politische Lage des vorrevolutionären 18. Jahrhunderts eingeschrieben.

Kants Version des Erhabenen scheint auf den ersten Blick vollständig mit der hier skizzierten Tradition des Erhabenen als Zitation zu brechen. Das Erhabene Kants entfernt sich dezidiert von der ästhetischen Diskussion der Thematik. Kants »Analytik des Erhabenen« zitiert noch einmal die klassischen *Topoi* – »Kühne, überhängende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt«⁶¹ –, aber das Interesse gilt hier nur flüchtig erhabenen *Objekten*. Das Erhabene Kants ist ein Drama, das vollständig innerhalb des *Subjekts* stattfindet: Die Einbildungskraft erweist sich angesichts des maßlos Großen oder maßlos Mächtigen als überfordert, das Vermögen erweist sich als *Unvermögen*. Aber die Quelle dieses Scheiterns ist letztlich eben nicht die äußere Natur – denn die Unendlichkeit z.B. des Ozeans kann ja gerade nicht *wahrgenommen* werden –, sondern die *Vernunft*, welche das Subjekt »zwingt [...], das Große der Sinnenwelt in einem Ganzen zu vereinen«.⁶² Das erhabene Objekt ist damit lediglich eine *Idee*, die erst in dem Drama des Erhabenen auf eine *negative* Art und Weise – durch das *Scheitern* der Einbildungskraft – vorstellbar wird. Kein Wunder also, dass die ästhetische Tradition des Erhabenen hier kaum noch eine Rolle spielt, und dass Kants Theorie des Erhabenen (wie auch seine Theorie des Schönen) nahezu ohne Zitate auskommt. Allerdings kann gesagt werden, dass auch Kants Theorie des Erhabenen von der Struktur des Erhabenen bei Longinus abhängt. Der Übergang vom Endlichen zum Unendlichen, der bei Longinus ein rein sprachliches Ereignis darstellt, wird hier zu einem dramatischen Vorgang innerhalb des Subjekts. Die Gewalt der Sprache wird hier als eine Kraft des Subjekts interpretiert, aber dadurch wird das Subjekt in gewisser Weise durch eine rhetorische Struktur organisiert.

61 Immanuel Kant: Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Text und Kommentar. Hrsg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti. Bd. 1–3. Frankfurt a.M. 2001, Bd. 2, S. 596 (KdU 104).

62 Gilles Deleuze: Kants Kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen. Übers. von Mira Köller. Berlin 1990, S. 107.

Dass die Struktur des Erhabenen auch bei Kant textuell gedacht werden kann, zeigt ein sehr interessantes Zitat in der Analytik des Erhabenen. In einer Fußnote zu § 49 schreibt Kant:

»Vielleicht ist nie etwas Erhabeneres gesagt, oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als in jener Inschrift über dem Tempel der *Isis* (der Mutter *Natur*): ›Ich bin alles, was da ist, was da war, und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt.«.⁶³

Der ›erhabene‹ Sprechakt zeugt hier allerdings nicht mehr von einer überwältigenden Kraft, welche das Subjekt über die Grenze des Todes in die Unendlichkeit zu führen verspricht. Der Satz sagt vielmehr – analog zu Kants Interpretation des Erhabenen – eine völlige *Unerreichbarkeit* des Unendlichen aus, die in der Aussage – *negativ* – doch vorstellbar wird. Die Aufmerksamkeit auf das Zitat kann demnach auch hier eine textuelle Dimension des Erhabenen zum Vorschein bringen. Die tradierte Erzählung der Geschichte des Erhabenen als ›Entrhetorisierung‹ muss von hier aus grundlegend in Frage gestellt werden.

63 Kant: Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie (wie Anm. 61), Bd. 2, S. 667f. (KdU 197).

MATTHIAS BICKENBACH

DIE ZITIERTE ANGST – IM SCHAUERROMAN UND JENSEITS

»In meines Bruders Zimmer sah ich ein fremdes Buch auf dem Tische liegen; ich schlug es auf, es war ein aus dem Englischen übersetzter Roman: Der Mönch! - Mit eiskaltem Schauer durchbebte mich der Gedanke [...]«¹

Dass Schauerromane andere Schauerromane zitieren, ist weder unbekannt noch ungewöhnlich. Ludwig Tieck zitiert Carl Grosses ›Genius‹, E.T.A. Hoffmann lässt in ›Die Elixiere des Teufels‹ seine Aurelie Matthew Gregory Lewis' ›Der Mönch‹ lesen. Der Roman verweist auf eine Vielzahl von Schauerromanen, u.a. auf Schillers ›Geisterseher‹, auf Apels und Launs ›Gespensterbuch‹, konkret auf den ›Freischütz‹, sowie ebenfalls auf Grosse.² Auf den 1796 erschienenen und schon 1797 übersetzten Skandalroman von Lewis bezieht sich u.a. auch Heinrich von Kleist im ›Findling‹. Lewis seinerseits verweist im ›Monk‹ bereits auf den deutschen Räuberroman.³

Das vielfältige Genre der Schauerliteratur zwischen Räuber-, Gespenster- und Geheimbundroman kann, nach seiner Gattungsbegründung durch Horace Walpoles ›The Castle of Otranto‹ (1764), insgesamt

1 E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels. In: ders.: Werke 1814–1816. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M. 2007, S. 241.

2 Vgl. ebd., S. 558, den Kommentar zu den Quellen und Anregungen Hoffmanns. Briefe weisen seine breite Kenntnis der Schauerliteratur nach. Zu Grosse speziell vgl. Klaus Kanzog: E.T.A. Hoffmann und Carl Grosses ›Genius‹. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 7 (1960), S. 16–23.

3 Vgl. Matthew Gregory Lewis: Der Mönch. München 1971, hier S. 132ff. Zu Lewis vgl. Peter K. Jansen: »Monk Lewis« und Heinrich von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 1984, S. 25–54, sowie Wolfgang Nehring: Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns ›Die Elixiere des Teufels‹. In: Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/93), S. 36–47.

als intertextuell organisierte Topik beschrieben werden, in der das ›angenehme Grauen‹ durch stereotype unheimliche ›dunkle‹ Orte (Burgen, Klöster, Katakomben) und ebenso stereotype psychische Konstellationen wie Handlungsführungen (der grausame Bösewicht und die verfolgte Unschuld, der genealogische Fluch einer Familie) stets erneut inszeniert wird.⁴ Bekanntlich wurde das Genre damit ebenso erfolgreich wie als Trivalliteratur abgewertet.⁵

Im Folgenden soll die Perspektive jedoch weniger auf die Wirkungsästhetik des Schauerromans und seine transnationale Intertextualität ausgerichtet sein,⁶ sondern im Kontext der Frage nach der Kreativität und Problematik des Zitierens das Verhältnis von Angst und Zitat selbst im Vordergrund stehen. Die Frage ist, ob auch das, was in jedem Schauerroman bis heute buchstäblich notiert wird, nämlich, dass jemand Angst habe, bereits als Zitat zu werten ist. Das widerspricht zunächst der alltäglichen Erwartung. Angst wird nicht als zitiert, sondern als präsent, originäres und ureigenes Gefühl angenommen. Auch die literarische Ästhetik des Schauers figuriert die notierte Angst stets als Präsenz und eigenes Gefühl. Zitierte Angst erscheint als paradox und

4 Für Jean Pauls ironische Zitationen des Schauerdiskurses vgl. Matthias Bickenbach: Jean Pauls ›Titan‹ und die Maschinen des Schauers. In: Barry Murnane und Andrew Cusack (Hrsg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München 2011, S. 269–291. Die allgemeine Motivik und Topik des Schauerromans weist bereits die erste wissenschaftliche Arbeit nach. Hansjörg Garte: Kunstform Schauerroman. Leipzig 1935. Gartes morphologische Arbeit ist an André Jolles Morphologie der ›einfachen Formen‹ orientiert, bei dem sie als Dissertation entstanden ist. Zum Begriff ›Schauerelement‹ als »semantische Einheit«, die »darauf abzielt, beim Leser eine bestimmte Art von Angst, Schauer, hervorzurufen«, vgl. Wolfgang Trautwein: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. München 1980, hier S. 17. Das Genre als ›Textmaschine‹ einer umgekehrten Empfindsamkeit betont Hans von Trotha: Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman. München 1999, hier S. 259–291.

5 Zur Konjunktur der Schauerromane um 1800 vgl. Jörg Schönert: Behaglicher Schauer und distanzierter Schrecken. Zur Situation von Schauerroman und Schauererzählung im literarischen Leben der Biedermeierzeit. In: Alberto Martino (Hrsg.): Literatur der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Tübingen 1977, S. 27–92.

6 Die internationalen Transferprozesse sind in der neueren Forschung als Spezifikum des Genres herausgestellt worden. Vgl. Avril Horner (Hrsg.): European Gothic. A spirited exchange 1760–1960. Manchester 2002.

widersinnig, ein Gefühl aus zweiter Hand, dass es gerade nicht sein will und darf.

Doch wie im Bereich der Liebe sagt auch die Angst stets, was alle sagen.⁷ So stellt sich jenseits der intertextuellen Befunde, dass und welche Schauerromane einander zitieren, gerade in dieser literarischen Gattung heraus, dass die Darstellung der Angst selbst immer und nicht nur im Schauerroman erstaunlich stereotyp und also von einer Wiederholungsstruktur geprägt ist. Die ›entsetzliche‹ und typischerweise ›unaussprechliche‹ Angst zitiert dabei stets eine Beklemmung sowohl der Sprache als auch des Körpers. Die Beklemmung des Körpers führt zu den physiologischen Anzeichen, der Starre und Leichenblässe, die auf die Stockung des Blutes verweist, auf die Beklemmung des Herzens, und damit zum Topos des ›eiskalten Schauers‹ führt, der in allen Schauerromanen bis heute den Geängstigten den Rücken herabläuft. Der Doppelsinn von ›Schauer‹, als innerer Schreck und unwillkürlicher körperlicher Reaktion (vulgo Gänsehaut), wird seit Edmund Burkes Kopplung der Wirkungen des Schreckens als Theorie des Erhabenen in der europäischen Literatur nach 1760 breit ausbuchstabiert.⁸ Grosse zitiert Burkes Theorie des Erhabenen dreißig Jahre nach ihrem Erscheinen 1788 noch einmal gleich ganz, indem er dessen Schrift als Übersetzung unter eigenem Namen erscheinen lässt.⁹ Jenseits dieser Ästhetik des Schreckens im Zeichen des Erhabenen reduziert sich das Vokabular innerhalb des Spektrums der fließenden Unterscheidungen zwischen Schreck, Entsetzen, Grauen, Schauer und Angst, auf erstaunlich wenige und überaus konstante Topoi. In Lewis' ›Monk‹ heißt es mustergültig:

»In panischer Angst blickte er um sich, gewärtig eines so haarsträubenden Anblicks, daß er darüber den Verstand verlieren mochte! Ein eisiger Schauer überlief seinen Körper und hilflos sank er auf die Knie [...].«¹⁰

7 Zum Problem der Liebeskommunikation vgl. Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1982.

8 Vgl. dazu Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987, S. 186–202. Zum Erhabenen und Burke siehe auch den Beitrag von Oliver Kohns in diesem Band.

9 Vgl. Carl Grosse: *Über das Erhabene. Mit einem Nachwort* hrsg. von Carsten Zelle. St. Ingbert 1990.

10 Lewis: *Der Mönch* (wie Anm. 3), S. 346.

Schon »wollte ihr eben alles Grauen vergehen, als es mit einemmal so entsetzlich und so schneidend zu pfeifen begann, daß es ihr eiskalt über den Rücken lief«, formuliert etwa Hoffmann an einer von vielen Stellen in den ›Serapionsbrüdern‹.¹¹ Die Belege ließen sich mühelos vermehren. Der ›eiskalte‹ Schauer, das ›totenblasse‹ Aussehen, das Zittern und die Gänsehaut sowie das immer wieder genannte, wohl aber kaum in der Realität nachgewiesene Phänomen, das noch Charles Darwin beschäftigen wird, nämlich das Sträuben der Haare, sind nicht nur physiologische Anzeichen der Angst, sondern die formelhaften sprachlichen Topoi, die sie stets herbeizitieren:

»Aber – des gräßlichen Anblicks! – vor mir! – vor mir stand Viktorins blutige Gestalt, nicht ich, er hatte die Worte gesprochen. – Das Entsetzen sträubte mein Haar, ich stürzte in wahnsinniger Angst heraus, durch den Park.«¹²

Hoffmanns ›Elixiere‹ fügen hier noch das Stocken der Sprache vor Entsetzen hinzu. Schon Schiller fasst die rekursive Attraktivität und Wirksamkeit der Topoi zusammen:

»Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte; das abenteuerlichste Gespenstermärchen verschlingen wir mit Begierde, und mit desto größerer, je mehr uns dabei die Haare zu Berge steigen.«¹³

Man sieht leicht, dass die Angst in der Literatur stets bereits die zitierte Angst ist. Das geht bis heute so:

»Tomoko erschauerte, und ihr war kalt. [...] Sie hatte den Eindruck, als befände sich irgendetwas hinter ihr. [...] Mit ihren 17 Jahren hatte Tomoko keine Ahnung, was nackte Angst ist, aber sie wusste, dass es Ängste gibt, die durch die Einbildungskraft verstärkt werden. [...] Um ihre Schultern herum schien ein teuflischer Kälteschauer aufzusteigen, der ihren Rücken erfasste und schließlich ihre Wirbelsäule hinabzukriechen begann [...]. Ihre körperlichen Reaktionen waren zu stark, als dass sie sie bloß ihrer Einbildungskraft hätte zuschreiben können.«¹⁴

11 E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M. 2008, S. 255.

12 E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels (wie Anm. 1), S. 95.

13 Friedrich Schiller: Über die tragische Kunst. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5. München ⁹1993, S. 372.

14 Kōji Suzuki: The Ring. München 2003, S. 11f.

Diese Szene stammt aus Kōji Suzukis Roman ›The Ring‹ von 1991, der zur Vorlage von insgesamt fünf japanischen Verfilmungen und zweier Hollywood-Remakes der Verfilmung Hideo Nakatas wurde, die inzwischen ihrerseits als Klassiker des Horrorfilms gelten.¹⁵ Der Schauerroman zitiert daher nicht nur die Angst, die als älteste Regung der Menschheit gilt (zumindest wenn es nach H.P. Lovecrafts ›Literatur der Angst‹ geht¹⁶), sondern ruft das gesamte Spektrum gemischter Gefühle hervor. Als umgekehrte Empfindsamkeit erfindet der Schauerroman die Sprache oder Diktion der dunklen Emotionen, die einerseits nahezu formelhaft stets wiederholt, dass Angst eben Angst ist, andererseits dieses Phänomen, das sich bekanntlich überträgt, selbst auf seine Leser überträgt. Das Zitieren der Angst tut insofern dem Gefühl der Angst wenig Abbruch. Als Wiederholung der Angst stellt sich vielmehr ein Phänomen heraus, dass dem breiten Spektrum des Zitierens *jenseits* der wissenschaftlichen Regeln und Markierungen nahe steht, insofern *citatus* das Herbeirufen von etwas meint. Da zudem die Abwesenheit der Ursache für Angst geradezu ihr Charakteristikum und ihre Definition darzustellen scheint, ist den Zusammenhängen zwischen Angst und Zitation als Herbeirufung eines Anderen einerseits sowie der Notwendigkeit der Wiederholung genauer nachzugehen.

Gerade weil Angst als individuelles und ursprüngliches Phänomen gilt, wirft der Schauerroman die Frage nach der zitierten Angst auf. Die zitierte Angst erscheint stets als ›echte‹, einmalige und originale, die in stets neuen Situationen und Romanen immer wieder dieselben Worte findet. Jenseits des literaturhistorischen Diskurses namens Schauerroman und des Diskurses über die »Lust an der Angst«¹⁷ steht damit

15 Zu den Differenzen zwischen Buch und Film und dem Bezug zur Angst vgl. Matthias Bickenbach: Terror nicht Horror. Die Technologie die Angst und ihre Mediengeschichte in ›Ring‹. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 0 (2009). Schwerpunkt Angst. Hrsg. von Bernhard Siegert und Lorenz Engell. Hamburg 2009, S. 167–184.

16 Vgl. Howard Philipp Lovecraft: Die Literatur der Angst. Frankfurt a.M. 1995. Lovecraft spricht in seinem literaturgeschichtlichen Überblick von einer ›kosmischen Angst‹ (*supernatural horror*), die er der Tradition der Schauerliteratur entgegensetzt.

17 Vgl. Richard Alewyn: Die Lust an der Angst. In: ders.: Probleme und Gestalten. Frankfurt a.M. 1974, S. 307–330. Zur Ästhetik des Schreckens übergreifend ist grundlegend Carsten Zelle: Angenehmes Grauen. Vgl. auch Jürgen Klein: Der Gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. Darmstadt 1975 und

ein impliziter Zusammenhang zwischen Zitat und Angst in Frage. Er wird zunächst als Logik des Gespenstischen näher zu beschreiben sein.

I. Stimmen zitieren, mit und ohne Gespenstern

»Man entdeckt, was man sucht: man findet, woran
man nicht denkt.«Lessing¹⁸

Der Normalgebrauch und übliche Begriff des Zitats stützt sich auf ein tiefes Vertrauen in die Kontrolle über Texte. Als Verweis auf Autoritäten und Quellen dient das Zitat in der Wissenschaft der Untermauerung der eigenen Position und Argumentation, ein Beleg, der das Eigene durch Andere stützt. Der Grund des Zitierens ist somit eine historische Praxis des Textumgangs, eine Spielregel oder Kulturtechnik der Schriftlichkeit, die tief in die Unterscheidungen von Original und Kopie, Autorschaft und Plagiat, Fremd und Eigen verstrickt ist. Damit aber ruft das Zitat alle Probleme des Mediums Schrift auf den Plan, die es lösen helfen soll durch die Markierung der ›fremden Rede‹ im eigenen Text. Besonders eigenwillige oder interessante Zitate mögen dann auch die eigene Kreativität des Findens ausweisen.

Doch sind nicht alle Worte bereits Zitat? Welches Regime der Markierungen könnte der Notwendigkeit der allgemeinen Pflicht, alles Zitierte anzuzeigen, gerecht werden? So führt die Reflexion der Funktion des Zitats als Kontrolle der Unterscheidung zwischen fremdem und eigenem Text zum Kontrollverlust der ›eigenen‹ Sprache. Exakt dies ist bereits in diesem Text der Fall, ganz einfach, weil das Bemühen, den Gebrauch und üblichen Begriff des Zitats festzulegen, sich in die Abhängigkeit von Metaphern begibt, die mit ›Quellen‹, ›Grund‹ und ›Beleg‹ oder dem Bild der Verstrickung operieren, dessen Herkunft eigens zu klären wäre.¹⁹

Horst Conrad: Die literarische Angst: das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf 1974.

18 Gotthold Ephraim Lessing: Berengarius Turonensis [1770]. In: ders.: Sämtliche Schriften. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker. Berlin 1886–1924, Bd. II, S. 57–112, hier S. 73.

19 Zur Logik der Quelle im Kontext der Literatur vgl. Nikolaus Wegmann: Bücher sichten – Quellen. In: ders.: Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter. Köln 2000, S. 9–46, sowie Nikolaus Wegmann und Thomas Rathmann (Hrsg.): Quelle. Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein

Der Zusammenhang zwischen Kontrolle und Kontrollverlust durch Zitation soll im Folgenden an einem besonderen Exempel vorgestellt werden: Kann man Angst zitieren? Die einfache Frage ruft für die Alltagskommunikation sofort die Unterscheidung von Fremd und Eigen hervor, indem Angst als ureigenes Gefühl bestimmt ist und das Zitat als Verwendung eines anderen Gefühls, das mithin das eigene in Frage stellt. Wie bei der Liebe ist das Zitieren der Angst in kommunikativen Zusammenhängen verdächtig und verboten, weil es die Aufrichtigkeit des Sprechers in Frage stellt. Der Verdacht des Zitats ruft den Verdacht der Verstellung oder gar der Ironie hervor, weshalb man auf den Satz ›Ich habe Angst‹ im normalen Leben besser nicht antwortet: ›Du zitierst‹. Was jedoch im Leben nahezu ausgeschlossen ist, das gehört im Fall von fiktionaler Literatur zu den Standards. Doch wo der wissenschaftliche Gebrauch des Zitates die Kontrolle durch Nachweis der ›Quellen‹, sprich der Autornamen und Werktitel, nebst den Anführungszeichen, verpflichtend vorsieht, weil sonst Plagiate entstehen, kennt das Zitieren in der Literatur ein weit größeres Spektrum des Gebrauchs. Wo das wissenschaftliche Zitieren die Gespenster oder (verdrängten) Probleme des ›eigenen‹ Sprachgebrauchs nur von Ferne berühren mag, ruft das Zitat in der Literatur das Gespenst des Kontrollverlustes hervor, nämlich exakt in der Frage, was es als Begriff und Kategorie des Sprachgebrauchs alles umfasst bzw. wie es sich, das Gespenst, eingrenzen lässt.

Zitate sind Gespenster der Schrift. Um ihre Probleme hervorzu-rufen genügt es, Hermann Meyers Klassiker ›Das Zitat in der Erzählkunst‹ von 1961 aufzuschlagen. Meyer hebt in seiner ›strukturanalytischen‹ Studie bereits zu Beginn hervor, dass es ein sehr breites Spektrum literarischen Zitierens gibt, das alle Anspielungen umfasst, also etwa u.a. »Referat, Allusion, Pastiche, Parodie, Plagiat«.²⁰ Aber auch die engere Bestimmung des Zitats, die darunter die »wortlautliche Anführung« fasst, brauche, so Meyer, »nicht wörtlich genau zu sein«.²¹ Damit ist ein erstaunliches Paradox angesprochen. Die genauen Gründe für die Abweichungen vom Wortlaut seien oft genug »recht interessant«, gera-

Leitbegriff in der Diskussion. Beiheft zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 12 (2004).

20 Hermann Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Frankfurt a.M. 1988 (zuerst 1961), S. 15.

21 Ebd.

de weil »nicht bloß der Inhalt«, sondern auch der Kontext und dessen Strukturen »bis zu einem gewissen Grade wiedergeben ist.«²²

Das Zitat ist mithin selbst kreativ. Und zwar auch in dem Maße, in dem es sich nicht auf eine bestimmte Praxis festgelegter, identischer Wiederholung festlegen lässt, sondern »bis zu einem gewissen Grade« auf Kontexte bezogen, den identischen Wortlaut variiert. Insofern trägt jedes Zitieren die schöne Ambivalenz seiner Etymologie des lateinischen *citatus* in sich, die zwar gerne als ›wörtlich angeführte Stelle‹ in Lexika vermeintlich klar übersetzt wird, damit jedoch bereits die *übertragene* Bedeutung des Wortes bezeichnet, da die wörtliche Lesart nichts anderes als ›herbeirufen‹ und ›zur Erscheinung bringen‹ heißt.

Wenn zitieren ›herbeirufen‹ und ›zum Erscheinen bringen‹ heißt – in autoritativer Form (jemanden vor Gericht zitieren) oder in spiritistischer Form der Präsentmachung eines Abwesenden, dann hat Zitieren immer auch etwas von Geisterbeschwörung an sich. Insofern kann man sich nicht wundern, wenn das Zitat nicht allein der Kontrolle der Ratio untersteht, sondern einer Rhetorik der Irritation, die naturgemäß eine jede spiritistische Sitzung mit sich bringt, wenn sie Geister anruft.

In der Tradition des Phonozentrismus war dieser Status des Wiedergängers in der Schrift verdeckt durch ein Denken der (originären) *Stimme* im Text, die sprach, wenn zitiert wurde. Dies aber ist etwas anderes. Nicht nur die Anführungszeichen, die rein schriftlich das Zitat markieren, entfallen dabei. Die ›Stimme‹ wiederholt den Wortlaut einer Stelle, aber die Form der Wiederholung imitiert zugleich die Quelle als Ursprung. Als *Imitatio* waren die Zitate der Autoritäten daher stets zugleich Traditionsbegründung und Legitimation der eigenen Autorität, vor aber allem Verweis auf das kulturelle Gedächtnis als Kanon. Als so genanntes ›hohes Geistergespräch‹ konnte so seit der Renaissance Zwiesprache mit den großen Geistern seit der Antike gehalten werden.²³

Diese Vorstellung wurde obsolet Ende des 18. Jahrhunderts, als literarische Texte zu Schriften wurden und nicht mehr länger als ›Reden‹, nach Gottfried Alexander Baumgartens berühmter Definition, definiert wurden. Noch Johann Georg Sulzers ›Allgemeine Theorie der Schönen Künste‹ (1771–1774) kennt den Begriff ›Text‹ nur als Vorlage

22 Ebd.

23 Vgl. Karl Otto Brogssiter: Das hohe Geistergespräch. Studien zur Geschichte der humanistischen Vorstellungen von einer zeitlosen Gemeinschaft der großen Geister. Bonn 1958.

für eine Aufführung (für Liedtext und Noten), während Dichtungen, nach Baumgartens Definition, wohlgeformte ›Reden‹ sind.²⁴ Moses Mendelssohn formuliert exakt die Grenze, die nach 1794 überschritten werden wird.

»Die schönen Wissenschaften, worunter man gemeinlich die *Dichtkunst* und *Beredsamkeit* verstehet, drücken die Gegenstände durch willkürliche Zeichen, durch Worte und Buchstaben aus. Da nun eine vernünftige Zusammensetzung vieler Worte, eine Rede genannt wird; so gerathen wir hier ganz ungezwungen auf die bekannte *Baumgartensche* Erklärung: die *Dichtkunst sey eine vollkommen sinnliche Rede* [...].«²⁵

Erst zwanzig Jahre nach Sulzers Lexikon wird sich, unter Beteiligung Schillers, im Kontext der Entstehung des Urheberrechts die Ansicht durchsetzen, dass Texte Texte sind, nämlich grundsätzlich Schrift. Nur diese nämlich kann als geistiges Eigentum geschützt werden. Reden sind Allgemeingut, aber die schriftliche Form kodiert einen genauen, nachprüfbaren Zusammenhang, der als solcher Urheberrechte beanspruchen kann.²⁶ Zitate rückten damit, trotz einer bei weitem älteren Tradition der Praktiken des Zitierens und der Anführungszeichen, in ein verändertes Verhältnis.

An die Stelle eines kollektiven Gedächtnisses, die das Zitierte ›im Ohr‹ hat, rückt der Status des Anführungszeichens nicht nur textuell als Unterscheidung des fremden Textes vom eigenen, sondern das Anführungszeichen selbst ist schon der Verweis. Was in Fußnoten ausformuliert ist, die Angabe der Quelle, kodiert das Anführungszeichen im Text als Supplement. Als performativer Akt verweisen Anführungszeichen darauf, dass sie auf etwas anderes verweisen, dass jedoch nachprüfbar irgendwo anders so (oder ähnlich) steht. Fußnoten sind daher reine Gedächtnisstützen für ein kollektives Gedächtnis, das es nicht mehr gibt und auch nicht geben kann, weil der Kanon der relevanten Texte nicht mehr geschlossen und unüberblickbar geworden ist. Die ›Stim-

24 Johann Georg Sulzer: Art. Dichtkunst, Poesie. In: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. 2 Bde. Berlin 1771 und 1774, hier Bd. 1, S. 250.

25 Moses Mendelssohn: Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 1. Berlin 1929, S. 175.

26 Vgl. Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn 1981, S. 11ff.

men« des hohen Geistergesprächs telefonieren ohne Anschluss. Die Ordnung der Texte weist ihnen ihre Adressen oder Autorschaft zu und die ›Bibliotheca universalis‹, Conrad Gesners Erfindung, entsteht.²⁷

Allerdings sind Paginierung, Stellenmarkierung und Fußnoten nicht erst Kinder des Buchdrucks. Die Geschichte des Textes läuft der Geschichte der Theorie des Textes voraus. Ebenso läuft die Vorstellung der Stimme im Text uns nach, mindestens bis zu Hans Georg Gadamer. In ›Wahrheit und Methode‹ heißt es:

»Alles Schriftliche ist [...] eine Art entfremdete Rede und bedarf der Rückverwandlung der Zeichen in Rede und in Sinn. Weil durch die Schriftlichkeit dem Sinn eine Art von Selbstentfremdung widerfahren ist, stellt sich diese Rückverwandlung als die eigentliche hermeneutische Aufgabe.²⁸«

Als Stimmen ohne Körper brauchen Texte – und Zitate – den Körper des Lesers, um real oder präsent zu werden. Die »Rückverwandlung«, von der Gadamer spricht, überführt Zeichen in »Rede und Sinn«, also ›lebendigen‹ Zusammenhang. Als ob Texte nicht durch ihre Zeichen strukturiert wären. Texte sind selbst ja das Paradigma für eine Kontextgebung der Zeichen, deren Problem freilich, seit Platons Schriftkritik reflektiert, die Kontextungebundenheit ist. Gadamers »Rückverwandlung«, die auf drei Zeilen zweimal benannt wird, recurriert auch nicht nur auf diese schräge Grundlage einer Unterscheidung, die höchst problematisch ist, da sie an das theologische Modell der Transsubstantiation erinnert, ja, es zitiert. Rede und Sinn werden hier ja als ›Verlebendigung‹ der ›toten Buchstaben‹ gedacht. Das Gesprochene ist im Sprechenden und durch ihn anwesend, indem es ›aufgeführt‹ wird. Gadamer fordert die Verkörperlichung einer fremden Stimme durch die eigene ein. Man kann das eine Séance nennen, bei der Gespenster erscheinen (sollen). Im Kontext humanistischer Leitvorstellungen aber fordert Gadamer eigentlich nur den schönen Traum, dass Literatur gelebt werde. Diese ›Verlebendigung‹ kann als Metaphysik des Sinns kritisiert werden, wie es Jacques Derrida bezüglich der Verdrängung der

27 Vgl. dazu Helmut Zedelmaier: *Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit.* Köln, Weimar, Wien 1992.

28 Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode.* Tübingen ⁵1986, S. 397.

Schrift und der Problematik der Zeichen im Zeichen des abendländischen Phonozentrismus gezeigt hat.²⁹

Der Unterschied, den dies für das Zitat macht, ist minimal und doch entscheidend. Während die Vorstellung der lebendigen Stimme einen Geist erscheinen lässt, wo nur ein Gespenst haust, lässt das Denken der Schrift das Gespenstische des Zitats selbst erscheinen. Derrida zufolge ist jedes Zeichen wiederholbar, oder es wäre keines. Das Zitat nun ist das Skandalon der identischen Wiederholung der Zeichen, die es jedoch ebenfalls nicht geben kann. Aufgrund der Zeitlichkeit des Sprechens, Schreibens und Lesens, ist jede Wiederholung eine Veränderung des Kontexts, in dem die Zeichen erst ihre genauere Bestimmung erfahren. Zitate markieren also im Text nicht nur die Wiederholung des einst geschriebenen, sondern sie zeigen die Montage an, die den Unterschied zwischen der Stelle im Originaltext und dem zitierten Text markiert, also die Differenz in der Wiederholung. Zitate, so kann man resümieren, sind niemals Geist, sondern immer Gespenst: Wiedergänger eines Sinnes, der sich entzieht. Möglicherweise rührt daher die Reserve, die Derrida dem Begriff des Zitierens zukommen lässt, obwohl oder gerade weil nach Derridas Analyse der iterativen Schrift-Struktur des Zeichens ein jedes Zeichen immer schon ein Wiedergänger ist.³⁰ Ein Zitat wäre demnach die Wiederholung des Wiedergängers und damit – strukturell wie phänomenal – nicht der Sonderfall eines Sprachgebrauchs, sondern Exempel des Regelfalls. Die Grenze zwischen Zitat und originären Sprechen oder Schreiben wird damit allerdings gespenstisch unsicher.

In ›Signatur Ereignis Kontext‹ legt Derrida die erwähnte iterative Struktur der Schrift dar. Zweimal zitiert Derrida dabei das Zitieren. Interessant ist, dass diese wortlautliche Benennung jedoch nicht ohne Hervorhebung geschieht. Das Zitat wird bei Derrida einmal kursiviert und das andere Mal in Anführungszeichen gesetzt. Beide Male handelt es sich um zentrale Aussagen Derridas:

»Jedes linguistische oder nicht-linguistische, gesprochene oder geschriebene [...] Zeichen kann als kleine oder große Einheit *zitiert*, in Anführungszeichen ge-

29 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a.M. 1967.

30 Zu Derridas Zitatpraktiken ausführlich Rainer Totzke: *Logik, Metaphysik und Gänsefüßchen. Derridas Dekonstruktion und der operative Raum der Schrift*. In: Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer (Hrsg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München 2005, S. 171–186.

setzt werden; dadurch kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen, unendlich viele neue Kontexte auf eine absolut nicht saturierbare Weise erzeugen.«³¹

Was nichts anderes bedeutet, als dass »es nur Kontexte ohne absolutes Verankerungszentrum gibt.«³² Das kursiv gesetzte »zitiert« markiert hier die Verschiebung der Opposition von Original und Kopie zur entscheidenden Einsicht in die grundsätzliche Wiederholungsstruktur des Zeichens. Kurz darauf, im Rahmen der Analyse von Austins Sprechakttheorie, verweist Derrida dann auf die Möglichkeit, »daß jede performative Äußerung (und a priori jede andere) »zitiert« werden kann.«³³ An dieser Stelle aber steht das »zitiert« in Anführungszeichen und zitiert nicht den Zitatcharakter, den es inhaltlich aussagt, sondern eine uneigentliche Verwendung des Begriffs: Auch jeder Sprechakt zitiert – gleichsam. Das untergräbt und bestreitet die bei Austin strikt ausgeschlossene Wiederholung performativer Sprechakte. In der Ambivalenz des Zitats als einer Wiederholungsstruktur der Sprache, die zwischen eigentlicher und uneigentlicher Wiederholung ambivalent ist, also die strikte Unterscheidung zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung des Zitats gerade nicht festlegt, markiert das Zitat das Gespenst der Sprache, das Gespenst des Zeichens selbst, das herbeiruft, zitiert, das Wiederholte jedoch in Differenz zu sich selbst stets doppelt markiert. Die Kreativität des Zitats ist daher keine Sache der Pragmatik und nicht ausschließlich eine des Zitierenden und dessen Kreativität, sondern liegt in der Unheimlichkeit der Wiederholung, die stets eine ist, ohne notwendigerweise eine kontrollierbare oder nicht entstellte Wiederholung zu sein.

Wenn das Zitat also ein Gespenst ist, nach Derrida, etwas, das uns angeht, da es uns ansieht,³⁴ dann kann man erstens Zitate finden, wo man sie nicht vermutet. Aber man kann zweitens auch dann Gespenster sehen, d.h. Zitate finden, wo möglicherweise keine sind.

Letzteres unterläuft auch Jacques Derrida, wie zum Beweis. »Die Tode von Roland Barthes« thematisieren Roland Barthes' »Helle Kammer«, und Derrida verweist dabei darauf, dass Barthes »fast immer« bestimmte Begriffe, wie »Geschichte« oder »Natur«, in Großbuchstaben

31 Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*. In: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien u.a. 1988, S. 291–314, hier S. 304.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 308.

34 Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster*. Frankfurt a.M. 1995, S. 22ff.

gesetzt habe, »auch noch in ›Die helle Kammer«.³⁵ Es folgt ein langes Zitat als Beleg. Die Großbuchstaben habe Barthes genutzt, so Derrida, um die Begriffe gleichsam in Anführungszeichen zu setzen und sie als *zitierte Begriffe* sichtbar werden zu lassen, als Begriffe des Diskurses, zum dem Barthes in Differenz stehe.

»Er benutzte also die Großbuchstaben, die ich selber nur aus Nachahmung gebraucht habe, bereits um nachzuahmen, um zu zitieren. Es sind Anführungszeichen [...] und benennen eine Loslösung und Skepsis.«³⁶

Das ist eine Beobachtung, die sicherlich stichhaltig für den Umgang Barthes' mit kategorialen Begrifflichkeiten ist. Doch in der französischen Originalausgabe der ›Chambre Claire‹ gibt es keine Großbuchstaben. Das belegende Zitat in Derridas Text ist ein Gespenst. Nur in der deutschen Übersetzung Derridas, die die deutsche Übersetzung von Barthes' ›Heller Kammer‹ zitiert, stehen die Großbuchstaben tatsächlich vor Augen. Woher sie in dieser deutschen Übersetzung stammen, ist unklar. Und da Derrida kaum diese deutsche Übersetzung für seinen französischen Text über Barthes' französischen Text verwendet haben dürfte, stellt sich hier eine ganze gespensterhafte Unheimlichkeit der Wiederholung ohne Ursprung ein.

Im Zeichen der Nachahmung, das Derrida mit Barthes hier für das Zitat bemüht, steht auch die Angst, zumindest in der Literatur. Ein erstes Beispiel aus der Schauerliteratur mag dies illustrieren und den Kontext des Gespenstischen von Zitaten, die es vielleicht nicht gibt oder gibt, wo man sie nicht vermutet, aufnehmen.

II. Exkurs: Das Hu! in der deutschen Literatur

»Hu! wie dich schaudert, wie dich friert!« Droste-Hülshoff³⁷

Das ›Hu!‹ als Schreckenslaut ist eine Lautmalerei, die rhetorische Figur der Onomatopöie, die den Wortklang einem Phänomen nachahmt. Das ›Hu!‹ aber ahmt nicht nur einen Ton nach, nämlich »jämmerliches heu-

35 Jacques Derrida: Die Tode von Roland Barthes. Berlin 1987, S. II.

36 Ebd.

37 Annette von Droste-Hülshoff: Sämtis. Der Frühling. In: dies.: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Hrsg. von Günther Weydt und Winfried Woesler. München 1973. Bd. I, S. 76.

len«,³⁸ und gilt damit übertragen »am gewöhnlichsten« als »schauder, plötzlich packendes entsetzen ausdrückend«, sondern ist auch bereits die Nachahmung eines Naturlautes, der im Kontext des Unheimlichen Verwendung findet, indem das ›Hu!‹ den Ruf des Uhus nachempfunden ist, der wiederum »zitternd schreit«.³⁹ Als Nachahmung des unheimlichen Nachtvogels, der im Volksglauben eben nicht die Eule der Minerva symbolisiert, sondern Unglück und Tod ankündigt, zitiert der Laut also das Tier, dessen Namen seinen Laut zitiert.⁴⁰ So kann in diesem Kreislauf der Nachahmungen das ›Hu!‹ denkbar mimetisch die Angst selbst an- und herbeirufen und als exemplarischer Laut für sie eintreten.

»Und sogleich ward die Eule gerufen. Als sie ernsthaft und finster, wie ein verhaßtes, gefürchtetes, von allen andern verlassenes Tier, mit ihren Jungen zu der Kapelle mit schweren Flügeln hereinrasselte und mit dem Schnabel klappte und hu hu schrie und die Augen verdrehte, flohen die Vögel zitternd und bebend in alle Löcher und Winkel; Gackeleia verkroch sich schreiend hinter der Schürze ihrer Mutter, welche sich selbst die Augen zuhielt.«⁴¹

In den ›Nachtwachen des Bonaventura‹, jenem 1804 erschienenen Roman, der neben Hoffmanns ›Elixieren des Teufels‹ der nahezu einzige deutsche Beitrag zur so genannten schwarzen Romantik darstellt, heißt es in der 10. Nachtwache, zentrale Themen des Romans bündelnd:

»Gebt mir einen Spiegel ihr Fastnachtsspieler, daß ich mich selbst einmal erblicke – es wird mir überdrüssig nur immer eure wechselnden Gesichter anzuschauen. Ihr schüttelt – wie? steht kein *Ich* im Spiegel wenn ich davor trete – bin ich nur der Gedanke eines Gedanken, der Traum eines Traumes – könnt ihr mir nicht zu meinem Leibe verhelfen, und schüttelt ihr nur immer Eure Schellen, wenn ich denke es sind die meinigen? – Hu! Das ist ja schrecklich einsam hier im Ich, wenn ich euch zuhalte ihr Masken, und ich mich selbst anschauen will –

38 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Reprint München 1984. Bd. 10, Sp. 1848.

39 Ebd.

40 Vgl. Hanns Bächthold-Stäubli (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Reprint Berlin 1986, Sp. 1287ff.

41 Clemens Brentano: Gockel und Hinkel. In: ders.: Werke in vier Bänden. Hrsg. von Friedhelm Kemp. München 1963–1968, hier Bd. 3, S. 516.

alles verhallender Schall ohne den verschwundenen Ton – nirgends Gegenstand, und ich sehe doch – – das ist wohl das Nichts das ich sehe!«⁴²

Alles hier mag Zitat sein. Das Ich im Spiegel erinnert an Jean Pauls Viktor im ›Hesperus‹, der im Zeichen des Doppelgängermotivs die Angst und den Schauer angesichts des Spiegelbildes ausformuliert. Viktor

»schauerte vor diesen fleischfarbenen Schatten seines Ich. [...] Oft besah er abends vor dem Bettegehen seinen bebenden Körper so lange [im Spiegel, MB], daß er ihn von sich abtrennte und ihn als eine fremde Gestalt so allein neben seinem Ich stehen und gestikulieren sah.«⁴³

Der Ich-Verlust wiederum verweist auf Ludwig Tiecks ›William Lovell‹ und die Problematik, die Fichtes und Schellings Selbstbewußtseinsphilosophie aufgeworfen hatten und die zum Problem des Nihilismus im Kontext der Frühromantik führte, den Tiecks ›Lovell‹ inszeniert.⁴⁴ An diese Kontexte und Romane erinnert hier das Ich als *mise en abyme* einer setzenden und einer gesetzten Größe oder eben als »Gedanke eines Gedankens« und »Traum eines Traumes« in den ›Nachtwachen‹ erscheinend.

All das mag hier in diesem Roman Ernst August Klingemanns also bereits zitiert sein und wirkt dennoch selbst als schauerliche Atmosphäre und abgründiger Gedankengang. Doch auch das ›Hu‹ ist möglicherweise bereits zitiert und zwar denkbar konkret, wenn auch ohne Anführungszeichen. Klingemann nämlich studierte um 1799 in Jena. Dort hat er auch und vor allem Clemens Brentano getroffen und ein gemeinsames Zeitschriftenprojekt geplant. Das ›Hu‹ ist daher hier nicht nur eine allgemeine Pathosformel für den Schauer, sondern eine konkrete Referenz an Clemens Brentanos ›verwilderten Roman‹, den ›Godwi‹, der drei Jahre zuvor, also 1801, erschienen war. Denn der ›Godwi‹ beginnt exakt mit diesem ›Hu‹ in einer Szenerie, die an den Schauerroman erinnert:

42 Ernst August Friedrich Klingemann: Die Nachtwachen des Bonaventura S. 130f.

43 Jean Paul: Hesperus. In: ders.: Werke. Bd. 1. München 1960, S. 712.

44 Der Begriff des Nihilismus taucht bekanntlich erstmals in einem Brief Jacobis an Fichte auf.

»Hu! es ist hier gar nicht heimisch, ein jeder Federstrich hallt wider, wenn der Sturm eine Pause macht. Es ist kühl, mein Licht flackert auf einem Leuchter [...]. In dem Gemache, in dem ich sitze, herrscht eine eigene altfränkische Natur; es ist, als sei ein Stück des funfzehnten Jahrhunderts bei Erbauung des Schlosses Eichenwehen eingemauert worden, und die Welt sei draußen einsteilen weitergegangen. Alles, was mich umgiebt, mißhandelt mich [...].«⁴⁵

Worauf es ankommt, das ist jedoch nicht die letzte Sicherheit, ob es sich bei Klingemann um ein bewußtes Zitat und eine Referenz an Brentano handelt oder um eine zufällige Figuration des allgemein verbreiteten Schauerlautes. Wie wäre dieser Beweis auch zu führen? Ein derartiger Versuch würde nicht nur empirische Probleme des Nachweises auf, sondern möglicherweise alle Fragen, die das Zitieren als eng umrissene bewußte und markierende Praxis zu klären schien. Statt also einer nur zu vermutenden Authentizität des Zitats zu folgen, soll ein anderer Effekt der Wiederholung, für den die zitierte Angst eintreten kann und für den die onomatopoetische Anrufung des Schreckens als »Hu!« exemplarisch stehen kann, in den Blickpunkt gerückt werden. Es ist nichts weniger als der Übergriff der Sprache wie des Zitats auf den Körper des Lesers. Das Verhältnis von Angst und Zitat ist daher genauer zu klären.

III. Die drei Geschichten der Angst

»Was ist es denn? Nichts. Und welche Wirkung hat Nichts? Es gebiert Angst.«⁴⁶

Die Angst ist üblicherweise nicht des Zitats verdächtig. Angst lähmt und gilt als Urgefühl. Als anthropologische wie psychologische Größe erscheint sie als unhintergebarer Affekt und subjektive Gewissheit. Letzteres aber erklärt auch die Angst vor Gespenstern. Doch was ist Angst genau? Das Wörterbuch benennt ein »unbestimmtes, oft grundloses Gefühl des Bedrohtseins« und fasst das Phänomen damit als Pa-

45 Clemens Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*. Ein verwilderter Roman. Hrsg. von Ernst Behler. Stuttgart 1995, S. 17.

46 Søren Kierkegaard: *Der Begriff Angst* [1844]. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 7. Düsseldorf 1952, hier S. 39.

radoxie von Unbestimmtheit bei gleichzeitiger Unbezweifelbarkeit.⁴⁷ In der bekannten Unterscheidung zwischen Furcht und Angst zementiert sich der Begriff der Angst in der Moderne als Gestaltlosigkeit. Furcht sei bestimmbar (Frucht vor etwas), Angst nicht. Doch dies wird sich noch als Fiktion herausstellen.

Als ›Urgefühl‹ des Menschen erscheint die Angst heute als Erbe der Evolution. Schutzinstinkt und Schmerzwarnung sind dem Körper angeboren und verlieren sich auch in Aufklärung und Moderne nicht. Die Angst kehrt immer wieder. Sie erscheint als Gespenst der unbestimmten Bedrohung der Existenz und als ein Drittes zwischen Leib und Geist.

Neben der psychologischen Forschung ist Begriff der Angst durch die philosophische Tradition bestimmt worden. Bekanntlich hat Kierkegaard die Angst als Wesen der Existenz des Menschen in diese dritte Position zwischen Leib und Geist gebracht und damit eine philosophische Tradition gestiftet, die zum Existentialismus, konkret zu Heidegger und Sartre führte. Hier wurde sie zum Grund des Daseins wie des Bewußtseins, das sich nach Kierkegaard an der schieren Potenzialität der Freiheit entzündet: Angst ist »die Wirklichkeit der Freiheit als Möglichkeit für die Möglichkeit.«⁴⁸ Noch *jenseits* aller physiologischen oder psychologischen Todesangst grundiert dieser Terror der Freiheit als Monstrum aller Möglichkeiten bei Kierkegaard einen metaphysischen und a-historischen Augenblick, der zugleich als Erbsünde und Erlangung des Bewußtseins gedacht ist. Die Enge oder Beklemmung, die Angst hervorruft und selbst ist, ist die Bestimmung des Horror vacui zur Bestimmtheit von Etwas.

Jenseits dieser philosophischen Bestimmung der Angst als Grund allen Daseins herrschen nur innerweltliche Ängste. Doch auch die Angst vor dem Tod wie die Verlustangst, beides so genannte ›Gene-

47 Vgl. etwa Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. München 1986, S. 166. – Zum historischen Überblick vgl. Jean Delumeau: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts. Reinbek 1985, sowie Georges Duby: Unseren Ängsten auf der Spur. Vom Mittelalter bis zum Jahr 2000. Köln 1996.

48 Kierkegaard: Der Begriff Angst (wie Anm. 46), S. 40. Zu Kierkegaards Konzeption, dem theologischen Kontext und den Bezügen zu Schelling vgl. Jochem Henningfeld: Die Wesensbestimmung des Menschen in Kierkegaards ›Der Begriff Angst‹. In: Philosophisches Jahrbuch 94 (1987), S. 269–284. Umfassend dazu auch Michael Bösch: Søren Kierkegaard: Schicksal – Angst – Freiheit. Paderborn u. a. 1994.

ralängste«, sind ebenso als unvordenkliche Phänomene konzeptualisiert, die keiner Nachahmung, keiner Kopie folgen, sondern als original und individuell gelten.

Diese gemeinsame Geschichte der Angst spaltet sich in drei Diskurse auf. Erstens in eine Philosophie, die auf ›Welt-Angst‹ und Existenz ausgerichtet ist, zweitens in die Analyse innerweltlicher Ängste seit der Psychologie Freuds und des Behaviorismus. Heute setzen Verhaltensbiologie und Genetik die Suche nach der Konkretisierung der Ängste fort.

Doch jenseits der beiden großen wissenschaftlichen Diskurse gibt es eine dritte Geschichte der Angst. Sie spekuliert nicht über Urgründe und sie beobachtet nicht empirisch am lebenden Objekt. Sie fragt nicht danach, was Angst ist, sondern wie sie dargestellt wird. Die dritte Geschichte der Angst ist die eines Topos.

Hier zeigt sich die Angst stets als zitierte Angst. Als Gefühl ohne Bestimmung und Ausdruck ist sie, wie die Seele selbst, eine Leerstelle, an die sprachlich immer nur dieses eine Wort als Platzhalter gesetzt werden kann oder deren Varianten in den Nuancen von Schrecken, Entsetzen, Schauer oder Grauen.

Einmal mehr erscheint die Angst gemäß ihrer Definition als gestalt- und sprachlos. Sie kennt nur wenige Worte und Ausdrucksformen. Sie ist die Sprachlosigkeit selbst. Stumm und namenlos, ohne Figur und Form jenseits des sie bezeichnenden einen Wortes ›Angst‹. Diese eklatante Einsilbigkeit der Angst hat zu einer bekannten Unterscheidung geführt, die sie von der konkreteren Form namens Furcht unterscheiden will. Doch die allzu bekannte Leitunterscheidung zwischen Furcht als auf konkrete Bedrohung bezogenes Gefühl im Unterschied zur Angst als auf Unbestimmtheit der Gefahr bezogene Emotion ist eine Hilfskonstruktion oder Fiktion. Das ›Historische Wörterbuch der Philosophie‹ sagt es bündig:

»Die verbreitete Scheidung zwischen A[ngst] als gegenstandslosem, frei flottierenden Gefühl und Furcht als einem gegenstandsgerichteten, läßt sich weder im Hinblick auf die Verwendung der Begriffe in der gesamten Literatur noch vom allgemeinen Sprachgebrauch her aufrecht erhalten.«⁴⁹

49 Heinz Häfner: Art. Angst, Furcht. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter u. a. Basel 1971ff. Bd. 1, S. 310–314, hier S. 310.

Die Formlosigkeit der Angst teilt sich noch dem Versuch sie zu differenzieren mit. Die Differenz zwischen Furcht und Angst zeigt sich letztlich als historischer und literarischer Topos, der in seinem Bekanntheitsgrad auf nichts anderes zurückzuführen ist, als auf den Schauerroman. Es ist Ann Radcliffes Unterscheidung zwischen *horror* und *terror*, die in der Unterscheidung zwischen Furcht und Angst heute ungewollt zitiert wird.⁵⁰

Auch in der Geschichte der visuellen Darstellung der Angst (für die es von Seiten der Physiognomik als statischem System keine Vorgabe gibt), werden Angst, Schrecken, Furcht und Entsetzen immer wieder gleich dargestellt. Mindestens seit der Zeit der Schauerromane, seit Johann Heinrich Füssli und Francisco Goya, ist die Desorganisation des Gesichts, die aufgerissenen Augen, der geöffnete Mund, das sichere Anzeichen für die Ent-Setzung der Physiognomik. Edward Munchs ›Der Schrei‹ (1893) mag für das 20. Jahrhundert die bekannteste Ikone für diese stereotype Ikonografie der Angst geworden sein.

Die Differenzierungen zwischen Furcht und Angst erscheinen also auch visuell aussagekräftig, aber mit fließenden Übergängen. Angst, Furcht, Schrecken, Schauer oder Grauen kennen nur minimale Unterschiede im Ausdruck. Charles Darwin hat in seinem Buch ›Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren‹ (zuerst 1872) verschiedene Gruppen des Ausdrucks studiert und differenziert.⁵¹ Die Angst selbst erscheint bei ihm nur am Rande erwähnt, sie verteilt sich auf Gemütsbewegungen zwischen »Gedrücktsein, Sorge, Kummer, Niedergeschlagenheit, Verzweiflung« (Kapitel 7) und »Überraschung, Erstaunen, Furcht, Entsetzen« (Kapitel 12), wobei Teile des elften Kapitels mit »Verachtung, Abscheu« möglicherweise ebenfalls in das Spektrum der Angst fallen. Darwin betont allerdings gerade die fließenden Skalen und die »Verwandtschaft« in den Gemütsbewegungen:

50 Nach Radcliffe ist *horror* die schwächere Form der Angst, die als mit Ekel vermischtes Grauen durch reale und körperliche Bedrohungen hervorgerufen wird, während *terror* das schlechthin unfassbare und daher um so stärkere Angstgefühl als Spannungszustand meint. Vgl. dazu Norbert Miller: Der befreiende Schrecken. Ann Radcliffe: Der Italiäner oder der Beichtstuhl der schwarzen Büssermönche. München 1968, S. 641–668, hier S. 655.

51 Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren. Kritische Edition von Paul Ekman. Frankfurt a.M. 2000.

»Wird die Aufmerksamkeit plötzlich erregt und ist sie scharf, so geht sie allmählich in Überraschung über, diese wieder in Erstaunen, und dies endlich in bestürztes Entsetzen. Der letztere Seelenzustand ist dem Schrecken verwandt.«⁵²

Während Darwin den geöffneten Mund, das gleichzeitige Einhalten des Atems und die dabei mitunter erzeugten Geräusche wie ›Oh‹ oder ›whew (wjuh)‹ sowie die stets erhobenen Augenbrauen ausführlich kommentiert, mag die heutige Forschung das Auge allein als sicheres Anzeichen für Angst identifizieren. Im Unterschied nämlich zu allen Schreckensreaktionen der beweglichen Teile des Gesichts als Reaktion auf Anstrengung, die ausbleibt (so Darwins Erklärung), ist die Reaktion der Pupillen ein untrügliches Zeichen, ganz einfach, weil die Angstreaktion damit anzeigt, dass hier gar kein Gefühl, sondern ein Reflex vorliegt.⁵³

Darwins Buch arbeitet auch mit visuellem Material. Unter anderen bezieht er sich im Text auf Versuchsanordnungen, die ein Dr. Duchenne mittels Galvanisation als Stimulation der Gesichtsmuskulatur zur Simulation von Gefühlsausdrücken angestellt hat. Diese heute bekannten Bilder wurden von Adrien Tournachon, dem Bruder Nadars, fotografiert und sind als ›Mécanisme de la physionomie[sic] humaine‹ in Paris 1854 erschienen.

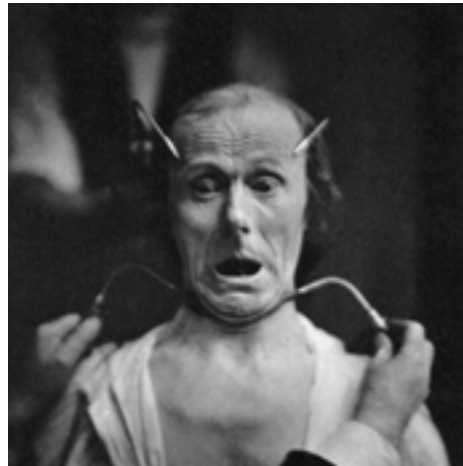


Abb. 1: Terror. Aus: Maria Morris Hambourg, Françoise Heilbrun und Philippe Néagu (Hrsg.): Nadar. München 1995, Tafel 5

52 Ebd., S. 313.

53 Vgl. hierzu die Diskussion von Paul Ekman in ebd., S. 320f.



Abb. 2: Fear. *Ebd.*, *Tafel 4*

Die moderne kritische Ausgabe von Paul Ekman montiert diese Bilder ein, wo Darwin sie nur zitieren konnte oder sie drucktechnisch als Holzstich umsetzen ließ.⁵⁴ Die Genauigkeit der Bilder mischt sich in die Ungenauigkeit sprachlicher Topoi ein, klärt das Problem der Unterscheidungen zwischen Gefühlen jedoch nur scheinbar. Probleme der grafischen Umsetzung bleiben ebenso bestehen wie Unterschiede in der Wahrnehmung des Ausdrucks. Die Differenzen zwischen Schrecken, Furcht und Angst scheinen gering und sind kaum mit Bestimmtheit festzulegen. Wie Darwin ausführt, wurde eine der Originalfotografien der Versuche Duchennes 24 Personen gezeigt. 20 gaben an: »intensive Furcht oder Schauder«, drei sahen »Schmerz« und eine »äußeres Unbehagen«. Bei einer anderen Abbildung aus der Serie sahen von 15 Personen zwölf »äußere Furcht oder Schauder«, drei »Seelenangst und großes Leiden«.⁵⁵ Angst oder Schrecken ist nicht nur sprachlich stereotyp, sondern auch visuell und im pathognomischen Ausdruck *selbstähnlich*. Das erklärt eine stete Erkennbarkeit ohne genaue Differenzierung. Auch Ekman selbst geht in seinem Nachwort auf die Frage der Universalität von Gefühlen ein und legt neuere Ausdrucksstudien vor, welche die Angst als transkulturelle Universalie erkennen lassen.

54 Vgl. *ebd.*, S. 336, »Schrecken« und S. 343 »Entsetzen und Todesangst«.

55 *Ebd.*, S. 337f.



Abb. 3: »Diese und ähnliche Photos mit Ausdrucksformen wurden den Versuchspersonen jeweils 10 bis 15 Sekunden lang gezeigt. Jeder Betrachter mußte zwischen Zorn, Angst, Trauer, Abscheu, Überraschung, Freude wählen. [...] Dem kulturübergreifenden Befund zufolge zeigt A Freude, B Abscheu, C Überraschung, D Trauer, E Zorn und F Angst.« (Paul Ekman, in: Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen, wie Anm. 51, S. 42f).

Darwins Ausführungen bieten jedoch noch mehr. Den Begriff ›Angst‹ behandelt er nicht eigens. Im Abschnitt über ›Furcht, Schrecken‹ geht er jedoch zunächst auf die Etymologie der Begriffe ein. Furcht bzw. *fear*, so heißt es dort, »scheint von dem abgeleitet zu sein, was plötzlich und gefährlich ist«, während Schrecken bzw. *terror* auf das »Zittern der Stimmorgane und des Körpers« zurückzuführen sei.⁵⁶ Dieser Schrecken ist hier das Synonym für Angst: »Ich gebrauche das Wort ›Schrecken‹ für die äußerste Furcht.«⁵⁷ Diese wird wenig später als Steigerung zur »Seelenangst des Schreckens« beschrieben.⁵⁸

Die physiologischen Reaktionen werden von Darwin im Zusammenhang mit dem Erstaunen ausgeführt: Augen und Mund sind weit geöffnet, die Augenbrauen sind gehoben. Bewegungslosigkeit, kalter

56 Ebd., S. 326.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 328.

Schweiß und das Aufrichten der Haare sowie das Zittern der »oberflächlichen Muskeln« werden diskutiert und der Zusammenhang von beschleunigter Atmung und trockenem Mund als Störungen der normalen physiologischen Abläufe ins Feld geführt. Die kalten Hände verweisen nach Darwin auf eine vermehrte Durchblutung der Beine als Bereitschaft zur Flucht: »Bei Angst fließt das Blut in die Beine, um uns fluchtbereit zu machen.«⁵⁹

Wie auch immer hier der Forschungsstand einer Physiologie der Angst zu beurteilen sein mag, zumal in Hinsicht auf Darwins hier eingeführte transkulturelle Identität der Reaktionen in unterschiedlichen Nationen, interessant ist hier, dass Darwin es sich nicht nehmen lässt, auf die Kontinuität der Zeichen in der Literatur hinzuweisen: »Einige Zeichen der Furcht verdienen noch etwas weiterer Betrachtung. Dichter sprechen beständig vom Sträuben der Haare.«⁶⁰ Doch schon vorher, zur Beschreibung dessen, was Furcht ausmacht, bedient sich Darwin einer scheinbar authentischen Schilderung eines Mr. A. J. Munby aus einem zeitgenössischen Brief, der als Zeugnis oder Original einführt und zitiert wird. Dieser Brief bietet jedoch nicht nur, wie Darwin anführt, »eine anschauliche Schilderung des Schreckens«, sondern vielmehr die gesamte Topik des Schauerromans. Die Szene spielt, wie kaum anders zu erwarten, in einem regelrechten Geisterhaus: »Es war in Tabley Old Hall, in Cheshire, in einem mittelalterlichen Haus, das unbewohnt ist [...], voll ausgestattet mit altem Mobiliar.«⁶¹ Hier befindet sich der Briefschreiber in Trauerkleidung und mit einem Hut, wie ihn »Mephistopheles in der Oper trägt«, vor einem hellen, farbigen Fenster, bewegungslos in Gedanken. Eine alte Dame stößt auf ihn und erschreckt sich, Munby beschreibt ihre vielfältigen Reaktionen, das Aufrichten des Körpers, die Spreizung der Hände, den offenen Mund usw. ausführlich.

»Den Kopf hatte sie leicht zurückgeworfen, die Augen waren aufgerissen und rund, den Mund sperrte sie weit auf. Sie hatte eine Kappe auf, und ich kann nicht sagen, ob ihr Haar sich erkennbar sträubte.«⁶²

Doch obwohl die ganze unheimliche Szenerie im Herrenhaus als Kontext reflektiert wird, ist der von diesem »lebhaften Eindruck« überrasch-

59 Ebd.

60 Ebd. 332, es folgen mehrere Zitate Shakespeares.

61 Ebd., S. 326, Fußnote.

62 Ebd.

te Erzähler von seiner Einmaligkeit überzeugt: »denn ich habe in dieser Hinsicht nie etwas so Merkwürdiges gesehen, weder zuvor noch später.«⁶³ Was daran liegen mag, dass hier die literarische Erscheinung des Schauers denkbar imitatorisch ins ›wirkliche‹ Leben gerufen wurde.

Wie auch immer konstant oder universal Angstreaktionen sein mögen, ihre Kontinuität beweist sich nicht nur in ihrer paradoxen Eindeutigkeit bei Uneindeutigkeit des Phänomens, sondern auch in der Überkreuzung der Beschreibung aus fiktionalen und realen Zusammenhängen. Die Angst, die Darwin beschreibt, beschreibt bereits Shakespeare, der authentische Brief Munbys beschreibt die Angst nach den Maßgaben der Schauerliteratur und stellt seine Erfahrung dennoch als einmalige heraus. – Sicherlich tun Unterscheidungen in und zwischen den Diskursen not. ›Weltangst‹ und ›Angst vor mir selbst‹ etwa unterscheidet die metaphysische Angst als Gegenstand der Philosophie von den innerweltlichen Ängsten um Leib und Leben.⁶⁴ Doch die dritte Geschichte der Angst muss nicht unterscheiden. In ihr können alle Ängste gleich gelten, weil sie sich, wie Furcht und Schrecken zudem, stets auf das Wort selbst zurückbeziehen. In dieser *literarischen* Geschichte der Angst fällt erst das geringe Spektrum der Worte auf. Und die beherrschende Figur der Darstellung von Angst ist ebenso schlicht wie resistent die Figur der Benennung. Insofern zitiert die Angst sich immer schon selbst und ruft sich selbst hervor, indem sie sich beim Namen nennt oder buchstäblich evoziert.

Denn das Wort Angst zitiert tatsächlich. Genauer gefasst zitiert das Wort Angst einen Zustand, dessen Wörtlichkeit immer schon in die Metapher übersetzt wurde und so, in diesem ›Sprung‹ der metaphorischen Übertragung, als Bezeichnung für das an sich Ausdruckslose einsteht. Denn das Wort ›Angst‹ verweist sehr konkret und in zahlreichen Sprachen *identisch* auf das Körpergefühl der Enge. Damit verweist das Wort auf die Verengung des Halses und damit auf die doppelte Störung des (existentiellen) Atems wie der Bedingung der Möglichkeit des Sprechens selbst. ›Angst‹ ist die Klemme oder Beklemmung, die nicht sprechen kann. Angst, wörtlich genommen, ist mit Würgen, Drosseln, mit dem Zuschnüren der Kehle verbunden, mit der Beklemmung der Atem-

63 Ebd., S. 327.

64 So der Vorschlag von Walter Schulz: Die Dialektik von Geist und Leib bei Kierkegaard. Bemerkungen zum »Begriff Angst«. In: Michael Theunissen und Wilfried Greve (Hrsg.): Materialien zur Philosophie Søren Kierkegaards. Frankfurt a.M. 1979, S. 347–366.

und Sprachorgane, dem die Beklemmung des Herzens metaphorisch folgt. Tatsächlich verweisen alle Etymologien gleichermaßen auf diese physiologischen Reaktion des Körpers – ob im Griechischen, im Lateinischen oder im Indogermanischen: Ob *αγγεν* oder *angor*, *angere*, *angestas*, *angustia* oder *anxiety*, *angoisse*, althochdeutsch *angust*, indogermanisch *angh*, alle sprachlichen Figuren der Angst führen auf das Synonym ›eng‹ zurück, das mithin stets von dem Begriff Angst zitiert wird.⁶⁵ Wenn Angst an sich sprachlos ist, so braucht sie feste Formen, um sich auszudrücken. »Und auch ich selbst, ich wüsste sie nicht hervorzubringen, ohne sie auf irgendeine Weise zu arrangieren.«⁶⁶

Diesem ›Arrangement‹ und der Übertragung der zitierten Angst auf den Zitierenden soll im Folgenden abschließend anhand einer Fallgeschichte nachgegangen werden, die eine gespenstische Erfahrung Ludwig Tiecks beim Zitieren von Grosses Geheimbundroman ›Der Genius‹ betrifft.

IV Zitierte Ängste: Der Fall Tieck-Grosse

1795 beginnt Ludwig Tieck seinen Roman ›Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne alle Abentheuerlichkeiten‹ mit einer Zitation oder Herbeirufung des gerade so populären Schauerromans. Tieck bzw. sein Autor und autobiografischer Erzähler namens Peter stilisieren die Attraktivität des Genres als Kontrast zur eigenen Lebensgeschichte »ohne alle Abentheuerlichkeiten«. Die Annahme, dass Leser, die jenes lieben, vom Vorliegenden enttäuscht sein werden, liegt nahe. Im Zeichen dieses Kontrastes beginnt Tieck den Roman:

»Lieber Leser, du glaubst nicht, mit welcher innigen Wehmut ich dich diese Blätter in die Hand nehmen sehe, denn ich weiß es voraus, daß du sie wieder wegwerfen wirst, sobald du nur einige flüchtige Blicke hinein getan hast.«⁶⁷

65 Vgl. Grimm und Grimm: Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 38). Bd. 1, Sp. 358, vgl. auch H. Häfner: Art. Angst, Furcht (wie Anm. 49), S. 310.

66 So Jacques Lacan zur ›Orographie‹ der Angst. Vgl. Lacan: Das Seminar. Buch X. Die Angst (Auszug). In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 0 (2009), S. 61–66, hier S. 63. Vgl. dazu auch den Kommentar von Bernhard Siegert, ebd., S. 67–72, sowie Peter Widmer: Angst und Begehren, ebd., S. 87–101, zu Freud und Lacan.

67 Ludwig Tieck: Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abentheuerlichkeiten. In: ders.: Werke in vier Bänden. Bd. I: Frühe Erzählungen und Romane. Hrsg. von Marianne Thalmann. München 1963, S. 135–141, hier S. 75.

Das »ich weiß es voraus« dieses Erzählers benennt das Wissen um die Erwartungshaltung des Lesepublikums: »Um deine Gunst zu gewinnen, müßte ich meine Erzählung ungefähr folgendermaßen anfangen«. ⁶⁸ So folgt an Ort und Stelle das Zitat eines fingierten Romans als Zitation des Erzählmusters der populären Ritter- und Schauerromane. Die Passage ist im Text abgesetzt und eigens mit Anführungszeichen versehen:

»Der Sturmwind rasselte in den Fenstern der alten Burg Wallenstein. – Die Mitternacht lag schwarz über dem Gefilde ausgestreckt, und Wolken jagten durch den Himmel als Ritter Karl von Wallenstein auf seinem schwarzen Rosse die Burg verließ und unverdrossen dem pfeifenden Winde entgegentrabte. – Als er um die Ecke des Waldes bog, hört er neben sich ein Geräusch, sein Roß bäumte, und eine weißliche Schattengestalt drängte sich aus den Gebüsch hervor.« – –⁶⁹

Das Erzählmuster der Schauerromane, die Spannung erzeugen, indem sie von Ereignis zu Ereignis springen, wird hier samt der dunklen Atmosphäre und der Erscheinung der natürlich weiblichen und weißlichen Gestalt persifliert. Mit ihr wird nicht nur das Gespenst und die typische, bei Tieck hier schon wörtlich so benannte ›verfolgte Unschuld‹ herbeizitiert, sondern generell Stil und Effekt des Schauerromans. Als Muster werden explizit Walpoles ›Castle of Otranto‹ sowie Christian Heinrich Spieß' ›Petermännchen‹ (1791) und Carl Grosses ›Der Genius‹ (1791ff.) benannt.⁷⁰ Der Erzähler bricht das fingierte Zitat des fiktiven Schauerromans ab und kommentiert: »Ich wette, du wirst es mir nicht vergeben können, daß ich diese interessante abenteuerliche und ungeheuerliche Geschichte nicht fortsetze«. ⁷¹

Tieck kritisiert und polemisiert hier also gegen das Genre, in dem es nicht auf poetologische Wahrscheinlichkeit ankommt, sondern der Leser sei es »zufrieden, wenn es ihm nur recht schauerlich und grauerlich zumute« werde.

Was Tieck im ›Peter Lebrecht‹ veranstaltet, wird in der Forschung zu diesem Text regelmäßig als Parodie der Gattung behandelt.⁷²

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Vgl. dazu ausführlich Matthias Bickenbach: Reflexion und Narration. Die Enttäuschung des Lesers als Autonomieästhetik in Ludwig Tiecks ›Peter

Abgesehen davon, dass, nach Genette, eine Parodie jedoch stets einem konkreten Text und nicht einer Gattung insgesamt gilt, so dass man hier genauer von Persiflage reden muss, zitiert das fingierte Zitat Tiecks nicht nur das Erzählmuster der Gattung, sondern was bei Tieck vielmehr mit erscheint oder vom Zitat herbeigerufen wird, ist nicht nur Diktion des Schauerromans, sondern auch jene Angst, die sich auf den Zitierenden übertragen kann. Genauer gesagt zitiert Tieck hier einen Affekt, dem er selbst drei Jahre vor Erscheinen des ›Peter Lebrecht‹ bei der Zitation von Grosses ›Genius‹ unterlegen ist. Wenn es im ›Lebrecht‹ heißt: »Der Marquis von Grosse hat dem Geschmack aller Lesegesellschaften eine andere Richtung gegeben, aber sie haben sich zugleich an seinem spanischen Winde den Magen verdorben«⁷³ und an anderer Stelle: »Hast du nicht, lieber Leser, statt dieses versprochenen Kuchens, eine Schüssel ausgemerzter tauber Nüsse im Genius und andern Erzählungen dieser Art gefunden?«,⁷⁴ dann scheint Tiecks Erzähler eindeutig auf Distanz zu diesem Textmodell zu gehen. Doch der Effekt eines am »spanischen Winde« verdorbenen Magens verweist ebenso eindeutig auf eine unheimliche, gespenstische Erfahrung Tiecks beim Zitieren des Romans in einer rund acht Stunden währenden Vorlesung des gesamten Romans vor Freunden.

Dass sich die Wirkungsmacht der zitierten Emotionalität auf den Leser übertragen kann, mag dabei auch der untergründigen Thematik des Geheimbundromans mit seiner auf der ersten Seite bereits explizit genannten ›unsichtbaren Hand‹ geschuldet sein. Der Protagonist Karlos wird durch sie mit einer immensen Bandbreite an Manipulation der Emotionen konfrontiert. Auf wenigen Seiten kann er zwischen Furcht, Schrecken, Ohnmacht, Hoffnung, Lebens- und Liebesglück jäh wechseln. Karlos ist stets betroffen von den Inszenierungen der dunklen Mächte, die ihm ihrerseits die schauerliterarischen Topoi oder rätselhafte (›chaldäische‹) Zeichen, unheimliche Kostüme und schwarze Kapuzen und unheimliche Orte oder Labyrinth zeigen, dabei stets aber auch die Unsichtbarkeit der Bedrohung, also das Gespenstische selbst als stärkste Form der Angsterzeugung inszenieren.⁷⁵

Lebrecht«. In: Wezel-Jahrbuch Bd. 12/13 (2009/10). Erzählen im Umbruch 1770–1810. Hrsg. von Rainer Godel und Matthias Löwe. Hannover 2011, S. 175–200.

73 Tieck: Peter Lebrecht (wie Anm. 67), S. 76.

74 Ebd., S. 131.

75 Vgl. Rainer Godel: Anthropologiebasierte Kontingenz. Neue Erklärungsversuche für das Unheimliche am Beispiel von Carl Grosses ›Der Genius‹.

Man kann Grosses ›Genius‹ jenseits seiner nahezu stagnierenden Handlung, die stets Ähnliches wiederholt, figurativ als Inszenierung der Struktur des Zitierens von Angst lesen. Die Abhängigkeit des Protagonisten von den Inszenierungen, die Angst wie Genuß manipulieren, betonen insgesamt nichts anderes als die Manipulierbarkeit der ›eigenen‹ Emotionen selbst. Wilde Gärten, verfallene oder ›morsche‹ Gebäude, kurzum ›romantisch‹ genannte verfallene Kultur- und Naturzitate erzeugen ihre Wirkung, und nichts anderes als die Erzeugung von Wirkung oder Affekten ist Inhalt des Romans: »Alles trat zusammen, die Eindrücke der Umstände meiner Seele unvergänglich zu machen«, heißt es resümierend schon in den Anfängen des umfangreichen Romans.⁷⁶ Doch der Protagonist Karlos reflektiert, ohne sich dagegen wehren zu können, bereits die Manipulation seiner Sinne, was wiederum zur Erzeugung der Angst führt: »Ein unwillkürlicher Schauer überlief mich, indem ich dies bemerkte.«⁷⁷ Eine Stelle, die diese regelrechte Konditionierung der Angsterregung nicht nur inszeniert, sondern als Inszenierung ausspricht, sei Pars pro toto hier angeführt. Sie zeigt, dass die Reflexion der Wiederholung der Wirkung nicht entkommt. Nach einer stürmischen Liebesbegegnung mit einer allzu willigen jungen Frau, die mit einem unfreiwilligen Blutopfer Karlos' endet, heißt es aus der Retrospektion des Erzählers heraus:

»Unter den Entzückungen dieser Umarmung, im rasenden Taumel aller Befriedigungen, welche, tief in dem Wesen der Menschheit verwachsen, Glied an Glied heften, um das bis zum Wahnsinn verrückte Geschöpf in einem Meere ohne Ufer untergehen zu lassen, unter tiefen Zuckungen aller Adern [...] wurden mir Bande umgeknüpft, deren mich viele Jahre niemals ganz haben entledigen können; und das feine Gewebe des kunstreichsten, lange Zeit vorgeübten [!] Verstandes ging von diesem [...] Aneinanderdrange der geheimsten Fibern meines Körperbaues aus. Nachher bedurfte man nur einer kaum merkbaren Erinnerung daran, um mich ganz ausser mich selbst zu setzen [...] Unendlich künstlich hatte man Ursachen mit Wirkungen berechnet [...].«⁷⁸

In: Barry Murnane und Andrew Cusack (Hrsg.): Populäre Erscheinungen (wie Anm. 4), S. 81–98.

⁷⁶ Carl Grosse: Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C* von G**. Frankfurt a.M. 1982, S. 105.

⁷⁷ Ebd., S. 106.

⁷⁸ Ebd., S. 124.

Eine solche Anthropologie des ganzen Menschen, die die gesamte Vielfalt der Emotionen zwischen Angst und Lust geradezu mechanisch konditioniert, mag man als übertriebenes, triviales und bodenloses Spiel der Worte abklassifizieren, wie Tieck es im ›Peter Lebrechtscheinbar tut, wenn er einklagt, »statt dieses versprochenen Kuchens, eine Schüssel ausgemerzter tauber Nüsse im Genius« gefunden zu haben. Die zitierte Angst ist dann nur noch ein künstliches Gewebe der Worte. Und doch vermag die Möglichkeit der Manipulation eigener Emotion durch fremde Mächte oder Worte als Konditionierung oder Herbeirufung der Angst durch »kaum merkbare[n] Erinnerung« auch den Leser Ludwig Tieck von der zitierten zur realen Angst zu führen und insofern die Konditionierung des Romans ins Leben selbst zu rufen, also aus dem Gespenst des Zitats das Erscheinen des Gespenstischen selbst zu bewirken.

In einem über mehrere Seiten ausgeführten Bericht über die Lesung von Carl Grosses ›Genius‹ schildert Tieck im Juni 1792 in einem Brief an seinen Freund Wackenroder, wie er einigen Freunden »beide Teile hintereinander« des gerade frisch erhaltenen Romans vorliest. Die Lesung oder das vollständige Zitat des Textes dauerte von nachmittags um vier bis nachts nach zwei, also fast 10 Stunden. Tieck liest, ungeachtet dessen, dass seine Zuhörer nach Mitternacht »alle Augenblick an einzuschlafen« drohten, weil der Roman »eigentlich keine Handlung, kein Fortgang der Geschichte« enthalte, immer weiter.⁷⁹

Nach dieser Lesung kann Tieck weder sprechen noch denken: »[A]lle Szenen wiederholten sich vor meinen Augen«. Zunächst ist der Leserausch, sicherlich auch bedingt durch die rein körperliche Anstrengung des lauten Lesens, ein beglückender: »[I]ch lag in den lieblichsten Träumen eingewiegt«, so heißt es, und zwar so, wie er es nur selten in den »schönsten Stunden der Begeisterung« empfunden habe. Tieck stilisiert das Erlebnis als Rauschzustand im Sinne der Epiphanie: »[I]ch stand so viele Stufen höher als gewöhnlich.«⁸⁰ Er hat einen regelrechten Produktivitätsschub ›eigener‹ Gedanken, der eine buchstäbliche Inspiration und »Begeisterung« mit »tausend Ideen« und »tausend Pläne[n]« bewirkt. Doch die eigenen Ideen sind nur Zitate. Dies wird deutlich, als die »rosafarbene[n] Bilder« sich jäh wandeln. Tieck kann sich vom Ein-

79 Ludwig Tieck: Brief an Wackenroder vom 12.6.1792. In: Klaus Günzel: König der Romantik. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Berlin 1981, S. 100.

80 Ebd., S. 101.

druck des zitierten Romans nicht lösen. Als er sich endlich schlafen legen will, »plötzlich – noch schaudre ich, wenn ich daran denke«, heißt es im Brief, versinken alle grünen Hügel und »alles ward um mich lebendig«, das heißt gespenstisch. Schatten jagen, das Zimmer und er selbst fliegen in eine »schwarze Unendlichkeit« und »alle meine Ideen stießen gegeneinander«. Die Konfusion der eigenen Ideen, die sich als Zitate entdecken, führen zurück in den Schauer: »[I]ch fühlte es, wie mein Haar sich aufrichtete«. ⁸¹

Die Szene steigert sich immer weiter, beinahe sticht Tieck seine Freunde mit einem Degen nieder, womit er eine Szene aus dem Roman wiederholt, also körperlich und gestisch zitiert. Das Fazit lautet: »Ich war auf einige Sekunden wirklich wahnsinnig.« ⁸² Doch damit nicht genug. Als sich Tieck völlig ermattet ins Bett legt, tritt er, träumend oder wachend, in das Reich des Todes ein, er imaginiert eine Todeserfahrung: »Sobald ich die Augen zumachte, war mir, als schwämme ich auf einem Strom, als löste sich mein Kopf ab und schwämme rückwärts, der Körper vorwärts.« ⁸³ Die Augen öffnend, sieht er ein weites Totengewölbe und »drei Säрге nebeneinander« mit Gebeinen. Kurzum: »Alle Schrecken des Todes und der Verwesung umgaben mich«. ⁸⁴

Gleich ob der Brief hier selbst literarisch inszeniert oder ob Tieck fantasiert: Die zitierte Angst induziert in den Leser Tieck ihr ganzes Arsenal an Topoi, vom Sträuben der Haare über das Schauern bis hin zu Totenköpfen und Särgen. Man kann, wie Tieck es daraufhin selbst tut, eine Disposition zum Wahnsinn unterstellen. Doch jenseits der psychologischen Spekulation zeigt diese Fallgeschichte exemplarisch auf, dass das Herbeirufen der Zeichen der Angst, die zitierte Angst nicht von der »echten« oder eigenen Angst unterscheiden kann. Die zitierte Angst ist insofern buchstäblich kreativ, sie erschafft, was sie herbeiruft. Das aber heißt auch, dass man sich über die Wirkungen eines Zitats niemals sicher wird sein können.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 102.

83 Ebd., S. 103.

84 Ebd.

THOMAS SCHESTAG

PAUSEN

Baudelaire und Poe

Wer spricht, spricht unter Druck. Dieser Druck ist nicht in erster Linie *Zeitdruck*, der das Sprechen der Forderung unterstellt, anzufangen, um aufzuhören. Wer eine Sprache spricht, *in* einer Sprache spricht, gleichgültig wie leicht das Sprechen fällt, spricht unterm Druck, den Eindruck zu verbreiten, die Sprache zu beherrschen. Beherrschung heißt in diesem Fall, dem wiederholten Eindruck, den Lettern, Silben, Worte hinterlassen, nachzugeben, der Druckvorlage, Druckvorgabe zu entsprechen und den Schematismus typisierter Rede aufrechtzuerhalten. *Beherrschen* heißt in diesem Fall *Gehorchen*. Wer spricht, spricht unterm Druck, der Impression, die Eindruck machte, zu entsprechen: Eindruck zu machen. So sehr aber, so sehr *also*, wer spricht, unter Druck spricht, so sehr setzt, wer spricht – und schreibt – Lettern, Silben, Wörter unter Druck. Der Druck, unter dem, wer spricht, spricht, ist der Druck, Druck auf die Impressionen, die Eindruck machten, auszuüben. Nachahmen heißt im Fall der Sprache, Druckvorgaben, die beeindruckten, unter Druck zu setzen, um den wiederholten Eindruck, den sie hinterließen, zu wiederholen. Wer eine Sprache sprechen, *in* einer Sprache sprechen lernt, lernt zu *pausen*. Wer spricht, *paust*. Wer gesprochen hat, hinterlässt *Pausen*.

Diese Pausen *zitieren* einander. Wer Impressionen – pausend – unter Druck setzt, um einen Abklatsch zu erzeugen, den Abklatsch in Umlauf zu setzen oder unter Verschluss zu halten, ruft die Impression, *indem* sie, als Zeichen oder Wort, in Gebrauch genommen wird, beim *Namen* auf. Jede Letter, jede Silbe, jedes Wort unterbricht, im Augenblick der Anwendung, die Übertragung, die es auslöst und durchsetzt.

Die Sprache, als Milieu und Medium der Übertragung, ist von *Pausen* durchsetzt. Doch nicht nur das Replikat der Impression, die unumgehbare Notwendigkeit, sie zu *zitieren*, nämlich sie außer Gebrauch zu setzen, um sie in Gebrauch zu nehmen, unterbricht die Übertragung als Inbegriff der Kommunikation, in deren Dienst alle Sprecher aller Sprachen zu hantieren und zu handeln, zu sprechen und zu schweigen aufgerufen sind, sondern der *Zitiervorgang*, das *Durchpausen*, setzt die Vorlage, indem sie unter Druck gesetzt wird, unberechenbaren Abweichungen aus. Die Treue zur Vorlage, durch pausendes Verfahren – und kein Verfahren, das größere Treue beweist –, ist untreu. Das Zitieren vorliegender Impressionen, die Eindruck machten, durch pausendes Nachfahren, ruft nicht die Impression beim Namen auf, sondern Abweichungen hervor, die keinem Gesetz der Abweichung gehorchen.

Charles Baudelaire, der über 17 Jahre, zwischen 1848 und 1865, dem Übersetzen ins Französische der Prosaschriften Edgar Allan Poes gewidmet hat; der die Publikation dieser Übersetzungen, in fünf Bänden, durch drei biographisch-poetologisch angelegte Essays begleitete; der in einem Brief an die Mutter, 1863, den Plan seiner sämtlichen Werke so zusammenfasst: »mes oeuvres, telles qu'elles sont actuellement, c'est à dire dix vol[umes] (cinq vol[umes] de Poe [...] et cinq vol[umes] de moi«¹; der zwei Jahre später, 1865, in einem Brief an den Verleger Michel Lévy einräumt: »J'ai consacré beaucoup de temps à Edgar Poe, parce qu'il me ressemble un peu. Je ne suis pas traducteur« [Ich habe Edgar Poe viel Zeit gewidmet, weil er mir ein wenig gleicht. Ich bin kein Übersetzer]²; *Baudelaire*, dessen Name vorm Hintergrund dieser ersten Impressionen, wenn eine treue Pause angefertigt wird, schon das Echo eines andern wirft, der ihm gleicht: *Poedelaire*³ –; Baudelaire rückt seine Übersetzungen der Schriften Poes, von Anfang an, seit 1848, ins irritierende Zeichen der *Pause*. Im Vorspann zu seiner ersten Übersetzung einer Schrift von Poe, »Révelation magnétique«, in der Zeitschrift »La Liberté de penser«, erläutert Baudelaire die Aufgabe des Übersetzers:

1 Charles Baudelaire: *Correspondance II*. Hrsg. von Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Jean Ziegler. Paris 1973, S. 284 ([Paris], 3. Januar 1863); im folgenden Baudelaire: *Correspondance*.

2 Baudelaire: *Correspondance II*, S. 461 ([Brüssel], 15. Februar 1865).

3 Siehe auch Fritz Gutbrodt: *Poedelaire: Translation and the Volatility of the Letter*. In: *diacritics* 22, H. 3–4 (Fall–Winter 1992), S. 49–68.

»Il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral. Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J'ai préféré faire du français pénible et parfois baroque et donner dans toutes sa vérité la technie philosophique d'Edgar Poe« [Vor allem gilt es, dem Buchstaben des Textes zu folgen. Manches wäre auf andere Weise verdunkelt worden, hätte ich meinen Autor paraphrasieren wollen, anstatt mich sklavisch an den Buchstaben zu halten. Ich habe ein verrenktes, machmal barockes Französisch vorgezogen, um die ganze Wahrheit von Edgar Poes philosophischem Verfahren zu geben].⁴

Übersetzung ist für Baudelaire nicht Paraphrase, sondern – *servilement attaché à la lettre* – ein *pausendes* Verfahren, das durch Treue zur Vorlage Entstellungen der Sprache, in die übersetzt wird, auslöst. Solches Pausen heißt im Französischen *calquer* und *décalquer*. Doch schon den Inbegriff von Poes Schreiben fasst Baudelaire, in demselben Vorspann, in das Verb *décalquer* zusammen. Er trägt Poe einer Liste von Autoren ein, die alle eines teilen: »Tous ces gens [...] décalquent la nature, la pure nature. – Laquelle ? – La leur« [Alle diese Leute pausen die Natur. – Welche Natur? – Ihre]. Dies Pausen dient nicht der Fertigung treuer Kopien der eigenen Natur, sondern der Durchsetzung eines gewissen *supernaturalisme*: »Dans les œuvres de plusieurs d'entre eux, on voit la préoccupation d'un perpétuel supernaturalisme« [In den Schriften einiger dieser Autoren herrscht ein Zug zum *supernaturalisme* vor]. Seiner Durchsetzung geht eine Suche voraus, deren Ausrichtung Baudelaire im nächsten Satz beschreibt:

»Cela tient [...] à l'esprit primitif de *chercherie*, qu'on me pardonne le barbarisme, à cet esprit inquisitorial, esprit de juge d'instruction qui a peut-être ses racines dans les plus lointaines impressions de l'enfance« [Das liegt an einem unüberwindlichen Drang zur *Sucherei*, man sehe mir den Barbarismus nach, halb inquisitorisch, halb nach Art eines Untersuchungsrichters, der vielleicht in den fernsten Eindrücken der Kindheit wurzelt].⁵

4 Edgar Allan Poe: Œuvres en prose. Übersetzt von Charles Baudelaire. Hrsg. von Yves-Gérard Le Dantec. Paris 1951, S. 1078; im Folgenden Poe: Œuvres en prose.

5 Ebd., S. 1077. – Siehe auch Thomas Schestag: foulée – pour Philippe Beck. In: Il particolare 23–24 (2011), S. 101–118.

Dieser *supernaturalisme* ist, genau genommen, *sousnaturalisme*, denn die Suche gilt den frühesten, das heißt zuunterst, zutiefst gelegenen Kindheitseindrücken, *Impressionen*, um die ersten Impressionen, die nicht nur beeindruckten, sondern den Eindruck der Beeindruckung hinterließen, unter Druck zu setzen, den Bann der Impression zu brechen und über die prägende Natur des ersten Eindrucks Aufschluss zu erhalten. Die Recherche des Schreibenden sucht im *Gepräge* das *Gebrechen*, um durch einschneidendes Nachfahren der ersten Impressionen deren Teilbarkeit zu erfahren und Spuren der Teilbarkeit der frühen Spur zu hinterlassen. Baudelaires Übersetzen der Schriften Poes im Zeichen der *Pause* ist von Anfang an geprägt durch eine eigentümliche Verdoppelung. Denn schon Poes Schriften sind ihm nicht Originale, sondern ihrerseits *Pausen*, die der Unterdrucksetzung, vor die jüngeren und jüngsten Eindrücke zurück, der frühen und frühesten Impressionen in das Kind gelten, um durch das, was man den *Charakter* der Natur des Schreibenden nennen könnte, aber auch durch den beeindruckenden Charakter der Lettern, Silben und Wörter, die im Schreiben unter Druck gesetzt werden, Risse zu legen. Der einschneidenden Unterdrucksetzung frühester Impressionen, von der Poes Schriften zeugen, entsprechen Baudelaires Übersetzungen durch ein Verfahren, das in die unterliegenden Vorlagen (der englischen Texte), die schon aus einschneidender Vertiefung in unterliegende Vorlagen resultieren, einschneidet. *Übersetzung* heißt für Baudelaire einschneidende Unterdrucksetzung einschneidender Unterdrucksetzungen: Pausen von Pausen zu fertigen. Die lapidare Auskunft Baudelaires *Je ne suis pas traducteur* [Ich bin kein Übersetzer], gewinnt ihr eigentümliches Gewicht durch Hinweis auf die Befremdlichkeit *pausenden* Schreibens.

Doch das verwickelte Verhältnis zwischen Poe und Baudelaire, weniger im Zeichen der *Übersetzung* als der *Unterdrucksetzung*, wird durch einen Hinweis kompliziert, der im Brief an Michel Lévy, vom 15. Februar 1865, dem Satz *Je ne suis pas traducteur* unmittelbar vorausgeht: »J'ai consacré beaucoup de temps à Edgar Poe, parce qu'il me ressemble un peu« [Ich habe Edgar Poe viel Zeit gewidmet, weil er mir ein wenig gleicht]. Dass Baudelaire Poe *viel* Zeit gewidmet hat, weil Poe Baudelaire *ein wenig* glich, präzisiert die Übersetzungen Baudelaires, die keine sind, zu Untersuchungen in eigener Sache. Ein Brief Baudelaires aus dem Jahr zuvor, an den Kunstkritiker Théophile Thoré, gibt über das verwickelte Verhältnis zwischen Poe und Baudelaire, im Zeichen der *imitatio*, genauer Auskunft. Thoré hatte sein Lob der Gemälde Ma-

nets im *Salon de Paris* in einem Nachsatz durch den Hinweis eingeschränkt, es handle sich dennoch um *Pastiches* der Arbeiten von *Goya*, *Velasquez* und *El Greco*. In seinem Brief an Thoré unterstreicht Baudelaire, Manet habe niemals Bilder von *Goya* und *El Greco* zu Gesicht bekommen, und fährt fort:

»Vous doutez de tout ce que je vous dis ? Vous doutez que de si étonnantes parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien ! on m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe ! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant« [Sie zweifeln an allem, was ich Ihnen sage? Sie zweifeln daran, daß es in der Natur solch erstaunliche geometrische Parallelen gibt? Nun, mich beschuldigt man, mich, Edgar Poe zu imitieren! Wissen Sie, warum ich Poe mit solcher Hingabe übersetzt habe? Weil er mir ähnlich war. Als ich zum erstenmal ein Buch von ihm aufschlug, sah ich, mit Grauen und Entzücken, nicht nur Situationen, die ich geträumt hatte, sondern SÄTZE, die ich gedacht, und die er zwanzig Jahre zuvor aufgeschrieben hatte].⁶

Dass Poe mir gleicht, heißt offenbar nicht, dass er Sätze, die ich zwanzig Jahre später dachte, – *avant coup* – geahnt und nachgeahmt hat, heißt aber offenbar auch umgekehrt nicht, dass er mir zuvorgekommen war und mir – *après coup* – nichts übrig blieb, als ihn zu imitieren. Wir gleichen einander, doch nur ich, weil ich noch lebe, kann versuchen, dieser Ähnlichkeit auf den Grund zu kommen. Deshalb gleicht, so sehr ich ihm gleichen mag, Poe mir, der dieser Ähnlichkeit nachgeht. Worin beide einander gleichen, ist dies: die *aussetzende* Erfahrung des Schreibens in einer Sprache als *pausendes* Verfahren, und die Beschreibung dieser Erfahrung. Diese durch Ähnlichkeiten im *Pausvorgang* ausgelöste Suche, die nicht Treue zur Unterlage durch Fertigung einer Kopie unter Beweis zu stellen sucht, sondern die Unterlage *unter Druck setzt*, um den Druck der Fertigung beeindruckender Impressionen, die einander zum Verwechseln ähnlich sehn, zu lockern –; diese Suche bewegt sich nicht im Rahmen einer Theorie (und Praxis) der Nachahmung, einer Lehre vom Ähnlichen oder des mimetischen Vermögens, weil sie außerstande bleibt, ein Urbild des *Pausens* freizulegen. Sie geht anders vor.

⁶ Baudelaire: Correspondance II, S. 386 (*Bruxelles, Taverne du Globe* [um den 20. Juni 1864]).

Der Text, in dem Poe diesem pausenden Verfahren die vielleicht eindrucksvollste Beschreibung gewidmet hat, trägt den Titel ›The Man of the Crowd.‹⁷ Der Erzähler, er nennt sich *rekonvaleszent*, der eines Herbstabends am Fenster eines Londoner Caféhauses sitzend ein gelassenes aber inquisitorisches Interesse an allen Dingen zeigt, vertieft sich mit der einfallenden Dämmerung in die Betrachtung und Beschreibung einer Menschenmenge, die vor dem Fenster im entzündeten Gaslicht als ein undurchsichtiges Geschiebe und Gedränge auftaucht. Für diese Menge – *crowd* – bietet der Text außer dem Titelwort eine Zahl (auf der Schwelle zur Unzahl) von Entsprechungen auf: *throng* (Gedränge) – *tide* (Strömung) – *tumultuous sea* – *masses* – *class* – *tribe* – *race* – *mob* – *large bands* und, unter anderem auch, *press*. Der Inbegriff dieser *crowd* ist die *Presse*: ein drängend-gedrängtes Ineinander aus Typen und Charakteren. An der Entzifferung und Einteilung, in Klassen und Rassen, in Gruppenzu- und -unzugehörigkeiten, orientiert sich zunächst der Blick des lesenden Erzählers, der seinen Weg durch die einander beeindruckenden Impressionen als einen Abstieg auf der Skala gesellschaftlicher Schichten beschreibt. Er sucht gleichsam Fühlung mit den zuunterst und zutiefst liegenden, frühesten Impressionen. Die skalierende Betrachtung vorüberziehender Gesichter und Gesichte wird durch ein auftauchendes Gesicht, das den Erzähler beeindruckt wie keines, weil es der Rubrizierung spottet, unterbrochen. Was unterm Auftauchen dieses Gesichts zu Buche schlägt, ist – *on account of the absolute idiosyncrasy of its expression* – der Eindruck, dass es sich nicht verbuchen lässt: der Eindruck, den sein Ausdruck im Erzähler hinterlässt, hat nicht seinesgleichen. Das Auftauchen des Gesichts zerschlägt den Vorsatz gliedernder Verzeichnung der Menge, Masse oder *Presse* in ein Buch über sie: in ihm setzt der Wille zu zählen, aufs Zählen zu zählen, der Wille zu erzählen aus und geht der Eindruck eines numerischen Kalküls, das die Menge gliedert, in den Eindruck eines zahllosen unzusammenhängenden Gewimmels über. Der Eindruck, den das unbeschreibliche Gesicht auf das Gesicht des Erzählers macht, ist so groß, dass er aufbricht: das Haus verlässt und die Verfolgung des Unbekannten durch die Menge aufnimmt. Beide sind jetzt Teil der Menge, Masse oder *crowd*, in ihr unterwegs, doch der Erzähler hängt weder mehr dem Glauben an eine *Teilmenge* noch an die Menge *selbst* noch an eine Menge aller Mengen

⁷ The Selected Writings of Edgar Allan Poe. Hrsg. von Gary Richard Thompson. New York, London 2004, S. 232–238; im Folgenden: The Selected Writings of Edgar Allan Poe.

an. Die ziellose Verfolgung durch die Nacht und den folgenden Tag, ohne dem zurückgelegten Weg ein Muster abgemerkt zu haben, bricht der Erzähler, zu Tode erschöpft, ohne dem Eindruck, den das Gesicht des andern in ihm hinterlassen hat, auf die Spur gekommen zu sein, mit Einbruch der Dämmerung des nachfolgenden Abends ab. Was in dieser Pause oder Unterbrechung passiert, ist (in den Worten des Erzählers) der Hindurchgang des unbeschreiblichen Gesichts durch den Erzähler, als wäre er nicht da:

»And, as the shade of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solmen walk« [Mit Einbruch der Dämmerung des zweiten Abends war ich zu Tode erschöpft und blickte, indem ich innehielt, ihm zugewandt, dem Wanderer geradewegs ins Gesicht. Er nahm keine Notiz von mir, sondern setzte seinen Gang (durch mich hindurch) unbeirrt fort].

Das englische Verb *to walk*, das nicht nur den Gang des Fremden, sondern die Bewegung der Gehenden durch Tag und Nacht beschreibt, bedeutet nicht einfach den Vorgang des *Gehens*, sondern vor das Gehen zurück ein eigentümliches Auf-der-Stelle-treten, nämlich nicht anders als das deutsche Verb *walken* den Vorgang des Zusammendrückens und Ineinanderwirkens, das Pressen, Stampfen, Kneten, Wälzen und, im engeren terminologischen Sinn, das Verfilzen der Wollstoffe durch Treten mit den Füßen im Walkerhandwerk, also bei der Tuchherstellung, -reinigung und -färbung. Baudelaires durchpausende Übersetzung des Titels ›The Man of the Crowd‹ durch ›L'homme des foules‹ unterstreicht in *crowd* nicht nur das *Pressierte*, das den Entscheid zwischen Einzahl und Vielzahl der Menge aussetzt, sondern bietet unter dem Nomen *foule* mit dem Verb *fouler* ein Synonym des Englischen *to walk* in der unterliegenden Bedeutung des Zusammenpressens, Stampfens, Tretens, *Walkens* auf. *Foulage* bedeutet im Französischen den Vorgang des Kelterns und Walkens, *fouleur* ist der Walker, *fourleuse* und *fourlon* die Walke: entsprechend nennt das lateinische Nomen *fullo* den Tuchwalker, *fullonia* das Tuchwalkerhandwerk. Aus der lateinischen Walker-Terminologie ist aber noch ein anderes Verb überliefert, das den Vorgang des Walkens als Färben und Umfärben vorliegender Stoffe nennt: *interpolare*, das seit Tertullian, der das Verb substantivierte, als *Interpolation*, den stillschweigenden Einschub von Texten in Texte nennt. Der

Hinweis auf das Gewimmel im Wortuntergrund des Nomens *foule* mag helfen, das Verfahren der Poe-Übersetzungen Baudelaires genauer zu fassen. Die *Pause – décalquage* –, als Unterdrucksetzung einer Unterlage durch Einschub eines durchsichtigen Blattes, ist das Resultat einer Dazwischenmischung: *Interpolation*.⁸

Das Unfassbare, Untypische und irgendwie Charakterlose des entgegengehenden, entgegnenden, entgehenden Gesichts, das den Namen ›The Man of the Crowd‹ trägt und durch den im Bann der Impression Befangenen hindurchgeht, sucht der Erzähler in den letzten Zeilen dadurch einzuholen und zu fassen, dass er es einer Typenlehre zuschlägt: »This old man«, I said at length, »is the type and the genius of deep crime. [...]« [«Dieser alte Mann«, sagte ich zuletzt, »ist der Typ und Genius abgrundtiefen Verbrechens [...]«]. Doch in den ersten Zeilen der Erzählung, wiederum in Worten des Erzählers, war die Einsicht festgehalten worden: »And thus the essence of all crime is undivulged« [Und so bleibt jedes Verbrechen, seinem Wesen nach, unenthüllt]. Wenn jedes Verbrechen seinem Wesen nach verborgen bleibt, also nicht das *Wesen* des Verbrechens verborgen bleibt (den in der Verborgenheit läge eben die Enthüllung seines Wesens), sondern verborgen bleibt, ob das Verbrechen *im Wesentlichen* etwas – oder nichts – verbirgt, dann lässt der Eindruck, den der *Typ*, den die *Type* des abgrundtiefen Verbrechens im Beeindruckten hinterlässt, weil Eindruck der *Bodenlosigkeit* des Eindrucks, sich nicht ermessen. Dieser Schluss gewinnt aber erst in der Umkehrung an Gewicht: jede Impression – durch *Typen*, Charaktere, Lettern, Spuren – bleibt, weil sie den Eindruck der Bodenlosigkeit verbreitet, unentdeckt. Der Eindruck, den ein Eindruck, den jeder Eindruck hinterlässt, bleibt, wie das Verbrechen seinem Wesen nach, unentdeckt. Das ist aber nicht das letzte Wort der Erzählung. Es liegt in ihrem ersten Wort, in dem Wort *crowd* verkapselt. Denn *crowd* ist, bei genauerem Hinsehn, und das ist vorm Hintergrund der Entdeckung eines Unentdeckten im Eindruck, den jeder Eindruck hinterlässt, nicht ohne Belang, *Pastiche* oder *Pause* eines andern, unterliegenden Worts. Im ›Oxford English Dictionary‹ findet sich unter dem Lemma *crowd* folgender Hinweis: »Anglo.-Fr. *crudde*, app. corresponding to OF. *crute*, *crote* [Krypta, Grotte], later *croute* = Pr. *crota*, It. *grotta*: – late L. *crupta*, *grupta*, for L. *crypta*: see CRYPT. [...] An underground vault, a

8 Siehe auch Thomas Schestag: Interpolationen. Walter Benjamins Philologie. In: ders. (Hrsg.): Philo:xenia. Erste Folge. Basel, Weil am Rhein 2009, S. 33–99.

crypt«. ⁹ Wird die vorliegende Überschrift ›The Man of the Crowd‹ unter Druck gesetzt und eine Pause angefertigt, dann zeichnet sich, im Untergrund der Überschrift, eine andere ab: ›The Man of the Crypt‹. Dass das Wort *crowd*, unter Druck gesetzt, nachgibt und in der Pause sich das Wort *crypt* abzeichnet, ist kein Beispiel für den entstellenden oder aussetzenden Charakter des Pausvorgangs, sondern dessen emblematische Verdichtung: unter dem ausgeübten Druck auf ein unterliegendes Gedränge aus Charakteren – *crowd* oder *press* – zeichnen sich immer, unter die Unterlage noch der frühesten Impression zurück, Spuren einer *Krypta* ab. *Pausen* zitieren *Krypten*. Sie präzisieren, was als ein Schriftstück vorliegt – *script* –, zum *script*.

Die Erfahrung, dass der lesende fechtende Blick des Erzählers, der den Weg der Augen durch das undurchsichtige Gedränge einer Menge – *crowd* – vor dem Fenster eines Londoner Caféhauses als stufenweisen Abstieg durch die ineinanderspielenden, durch Unterdrückung, Indifferenz und Auflehnung gezeichneten Schichten der Gesellschaft beschreibt, im Untergrund der *crowd* auf ein Verlies, auf eine *Krypta* stößt, hat Poe, sechs Jahre nach der Erstpublikation von ›The Man of the Crowd‹, der im November 1846 erschienenen Erzählung ›The Cask of Amontillado‹ als architektonischen oder archäologischen Grundzug eingetragen. ¹⁰ ›The Cask of Amontillado‹ entspringt der durchpausenden Vertiefung des lesend Schreibenden in ›The Man of the Crowd‹. Die *Pause*, der *Zeit* nach später entstanden, verbreitet auf den ersten Blick immer den Eindruck einer *Überschreibung*. Sie liegt vor als ein *Palimpsest*. Doch dieser Eindruck täuscht. Was sie vorlegt, sind Spuren einer Analyse, die aus der Vertiefung in die vorliegende, nämlich unterliegende Schrift oder Schicht, vor sie zurück, als Fragment einer Untersuchung resultiert, die den Entstehungsbedingungen der Unterlage auf der Spur ist. Die *Pause* ist, in die Erzählung vom Abstieg des Erzählers mit einem gewissen *Fortunato*, zur Zeit des Karnevals in Venedig, in die verwinkelt angelegten Keller seines Hauses eingebunden, der *kryptischen* oder *kryptonymischen* Faktur nicht nur der *Pause*, sondern des pausenden Verhältnisses zur Sprache (die beeindruckt,) gewidmet. Das Nomen *cask* – ein Fass, und Weinfass –, dessen Evoka-

9 The Oxford English Dictionary. Band IV. Oxford ²1989, S. 67. – Siehe auch Thomas Schestag: Sorites. In: Wilhelm Büttemeyer und Hans-Jörg Sandkühler (Hrsg.): Übersetzung – Sprache und Interpretation. Frankfurt a.M. u.a. 2000, S. 227–255.

10 The Selected Writings of Edgar Allan Poe, S. 415–421.

tion den Abstieg ins Labyrinth der Katakomben unter dem *Palazzo* des Erzählers auslöst, wirft übrigens, kaum unter Druck gesetzt, im Englischen das Echo des Verbs *to calk*, dem das französische *calquer* entspricht: beide nennen den Vorgang des *Pausens*.¹¹ Alle Requisiten der

11 Im Zusammenhang mit Untersuchungen, die er im Schnittpunkt von Textkritik, literarischer Übersetzung und Psychoanalyse situierte, hat Nicolas Abraham 1951 eine etwa 150 Seiten umfassende Loseblattfolge aus Anmerkungen, handschriftlichen Aufzeichnungen und Begriffsentwürfen unter dem Titel ›Glossaire de paradigmatique‹ [Glossar zur Paradigmatik] angelegt. Im *paraterminologischen* Zentrum dieses Glossars steht das Wort *calque*. Die von Abraham entworfene *Paradigmatik*, als Name einer unbekannt Disziplin, zwischen Phänomenologie und Psychoanalyse gelegen, zielt in ein ungesäumtes Feld kommender Untersuchungen zur Entstehungsbedingung von Dichtung, ausgehend von deren Übersetzung in andere Sprachen. Aus der Perspektive der *Paradigmatik* wahrgenommen, stehn ›Original‹ und ›Übersetzung‹ nicht als Vor- und Abbild zueinander, sondern Abraham entziffert im Übersetzen eine *Phänomenologie des Pausens*, deren Aufgabe darin liegt, durch Unterdrucksetzung des ›Originals‹, in einer anderen Sprache entstanden, dessen Entstehungsbedingung freizulegen, mit ihr aber zugleich die Entstehungsbedingung der ›Übersetzung‹. Schon das ›Original‹ hat die Faktur einer ›Übersetzung‹. Deren Übersetzung, als *pausendes* Verfahren, legt in den *Pausen*, die aus der Unterdrucksetzung der Vorlage resultieren, im Idealfall das *irreale Modell*, in den Ursprung beider, von ›Original‹ und ›Übersetzung‹ verkeilt, frei; weder ›Original‹ noch ›Übersetzung‹, sondern ein Drittes: das *Paradigma* vorursprünglicher Unterdrucksetzung oder Beeindruckung, dem ›Original‹ und ›Übersetzung‹ so entspringen, daß sie, im Augenblick des Ursprungs, das *Paradigma* verwerfen. Abraham nennt dieses *Paradigma* auch *la structure idéale du calque parfait* [Idealstruktur der perfekten Pause]. Sowohl die ›Übersetzung‹ wie das ›Original‹ bahnen, als *paradiktische* Werke, Wege zum *Paradigma* der *perfekten Pause*, die mit dem Einblick in das, was Baudelaire im Vorwort seiner Übersetzung – oder *Pause* – von Poes ›Révélation magnétique‹ »les plus lointaines impressions de l'enfance« [die fernsten Eindrücke der Kindheit] nennt, zugleich Einblicke in die *Pathogenese* dieser *parasprachlichen* Eindrücke oder *Impressionen* eröffnen soll.

Die Arbeit am ›Glossar zur Paradigmatik‹ hat Nicolas Abraham nicht fortgesetzt. Im Verlauf von Untersuchungen, die er gemeinsam mit Maria Torok aufnahm, trat an die Stelle dessen, was im ›Glossar‹ von 1951 *calque* heißt, zuletzt, nämlich in der *paradigmatischen* Deutung der Traumaufzeichnungen von Freuds berühmtestem Patienten (›Aus der Geschichte einer infantilen Neurose‹, des sogenannten ›Wolfsmanns‹), die 1976 als ›Cryptonymie. Le verbiere de l'homme aux loups‹ [Kryptonymie. Das Verbarium des Wolfsmanns] erschien, die Krypta – *crypte* –. Es liegt nahe anzunehmen, daß der Weg, den Abrahams *paradigmatische* Untersuchungen zwischen dem *calque* des Glossars von 1951 und der *crypte* des ›Verbariums‹ von 1975 nahmen, durch jene Gegend führte, in der Charles Baudelaire nicht erst seine ›Übersetzungen‹, sondern schon die ›Originals‹

Vorlage, ›The Man of the Crowd‹, finden sich, kaum entstellt, auch in ›The Cask of Amontillado‹ wieder. Nicht der Erzähler folgt diesmal einem Unbekannten durchs Gedränge, um zuletzt, zu Tode erschöpft, im Gesicht des Unbekannten den Typ und Genius abgrundtiefer Verworfenheit – *the type and the genius of deep crime* –, also die Ziffer der unentzifferbaren Ziffer zu entziffern; sondern der Erzähler verkörpert jetzt genau diesen *Typ: Fortunato* heißt der Unglückliche, den der Erzähler unterm Vorwand, ihn als einen Weinkenner aus einem jüngst erworbenen Fass Amontillado kosten zu lassen, um Aufschluss über dessen Güte zu erhalten, in das unterste hinterste Verlies einer Flucht aus Krypten lockt, um ihn dort festzuketten und lebendig einzumauern. Der Text bleibt, unter dem ironischen Epitaph ›The Cask of Amontillado‹, das als ein Köder aus Worten *Fortunato* in die Tiefe drängt, ohne ihn dort auf die Sache selbst stoßen zu lassen, als ein *Grab*, das zwischen einer versiegelten und erbrochenen, ein- und freigemauerten Krypta zögert, zurück. Obwohl die Leser diesmal zu Komplizen des Verbrechens werden, sozusagen im Geheimnis sind – *Montrésor* heißt der Erzähler – und der Erinnerung an die Einmauerung des Opfers in die zutiefst gelegene Krypta beiwohnen, bleibt auch in dieser Erzählung vieles verschlossen. Vom Verstehen abgeschnitten sind zunächst die Leser, denen nicht nur der Beweggrund für die Tat verborgen bleibt, sondern die am Vorsatz, mit dem *Du* oder *Ihr*, das den zweiten Satz der Konfession eröffnet und den anonymen Adressaten nennt, der zwischen Ein- und Vielzahl schwankt, sich zu identifizieren, scheitern:

»The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul« [Die tausend Kränkungen Fortunatos hatte ich so gut ertragen wie ich

nale‹ der Prosaschriften Edgar Allan Poes als *Pausen* entwirft. In der Auseinandersetzung mit den *Krypten* in Poes Erzählung ›The Cask of Amontillado‹ nimmt Baudelaires *pausendes* Übersetzen eine eigentümliche Wendung: wo Poe den Erzähler des ›Originals‹ einen gewissen Fortunato bei lebendigem Leib einmauern läßt (an die Rückwand der abgelegensten *Krypta* im Untergrund seines Hauses gekettet) –; genau dort trägt Baudelaire der ›Übersetzung‹ Allusionen auf ein anderes ›Original‹ ein: auf das Gedicht ›De profundis‹ der ›Fleurs du Mal‹ (Hinweise auf das unveröffentlichte ›Glossaire de paradigmaticque‹ im Nachwort von Nicholas T. Rand und Maria Torok: *Paradictique. Du Glossaire de paradigmaticque, du Verbier de l'homme aux loups*, zu Nicolas Abraham: *Rhythmes. De l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*. Paris 1985, S. 139–161).

konnte; doch als er sich zur Beleidigung verstieg, schwor ich Rache. Ihr, die Ihr das Wesen meiner Seele so gut kennt].

Vom Verstehen abgeschnitten ist auch das Opfer, Fortunato:

»It must be understood that neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good will. I continued, as was my wont, to smile in his face, and he did not perceive that my smile *now* was at the thought of his immolation« [Weder durch Wort noch Tat, das muss hier in Betracht bezogen werden, hatte ich Fortunato Grund gegeben, an meiner Gutwilligkeit zu zweifeln. Ich lächelte auch weiterhin, wie aus Gewohnheit, ihm ins Gesicht, ohne dass er wahrnahm, dass mein Lächeln *jetzt* dem Gedanken an seine Zermalmung galt].

Doch abgeschnitten vom Verstehen ist auch der Erzähler. Während einer Pause auf dem Abstieg in die untersten Gewölbe ereignet sich das Folgende:

»I broke and reached him a flacon of De Grâve. He emptied it at a breath. His eyes flashed with a fierce light. He laughed and threw the bottle upwards with a gesticulation I did not understand. / I looked at him in surprise. He repeated the movement – a grotesque one. / ‘You do not comprehend?’ he said. / ‘Not I,’ I replied« [Ich brach und reichte ihm ein Fläschchen *De Grâve*. Er leerte es auf einen Zug. Seine Augen blitzten wild. Er lachte und warf die Flasche mit einer Geste aufwärts, die ich nicht verstand. / Überrascht sah ich ihn an. Er wiederholte die Bewegung – die etwas Groteskes hatte. / »Begrift Ihr nicht?« sagte er. / »Ich nicht«, erwiderte ich].

Der Abstieg in die Tiefe, aus Stollen und Gewölben, mündet in eine Krypta: »We passed through a range of low arches, descended, passed on, and descending again, arrived at a deep crypt« – die das Echo des *deep crime* wirft. Doch in der Tiefe dieser Krypta tut sich eine nächste auf: »At the most remote end of the crypt there appeared another less spacious«; der Erzähler nennt sie *this interior crypt*. Die Flucht aus Krypten – es liegt nah, von einer *crowd of crypts* zu sprechen – findet auch in der innersten untersten kein Ende, keinen Halt. Der an die Rückwand der Krypta Gekettete nimmt Geheimnisse mit ins Grab. Unter andern das Geheimnis der Geste, die, in den Worten des Erzählers, etwas *Groteskes* hat: sie hat etwas von einer *Grotte*, oder *Krypta*: der Eingemauerte

wird in der Krypta am Ende der Krypta selber als eine Krypta, die Grottesken Grotten Krypten birgt, zurückgelassen.

In der Kommentarliteratur zu ›The Cask of Amontillado‹ ist immer wieder darauf hingewiesen worden, Poe habe dem Charakter *Fortunatos* Züge seines Hauptgegners im sogenannten Krieg der Literaten – ›War of the Literati‹ (1846) –, des Literaten *Thomas Dunn English* eingetragen.¹² Was der Erzähler unter dem Namen *Fortunato* der innersten Krypta der Erzählung einkalkt, wäre nichts Geringeres als eine Verkörperung des *Englischen*, der englischen Sprache. In der englischen Sprache geschrieben, erzählt ›The Cask of Amontillado‹ den Vorgang der Verkapselung *des Englischen* in eine inwendigste äußerste Krypta unter dem Haus des Erzählers, der in jedem aufgerufenen, wie aus einem Grab vergegenwärtigten, *zitierten* Wort der englischen Sprache eine undurchsichtige und unverständliche *Grotteske* – kryptische Gesten – mitaufruft, die das *pausende* Verfahren des Schreibenden – das aus andern Gründen oder Gräbern unterhalten wird – vergrößert. Das *pausende* Schreiben (oder Sprechen) sucht jedes Wort der Sprachen, die es heimsuchen, – heim. Diese eigentümliche Verdoppelung des heischenden, heimsuchenden Charakters der Wort- und Zeichensprachen im *pausenden* Sprechen (oder Schreiben) hält eine Stelle gegen Ende der Erzählung fest:

»A succession of loud and shrill screams, bursting suddenly from the throat of the chained form, seemed to thrust me violently back. For a brief moment I hesitated – I trembled. [...] I reapproached the wall. I replied to the yells of him who clamored. I re-echoed – I aided – I surpassed them in volume and strength. I did this, and the clamorer grew still« [Eine Reihe lauter schriller Schreie, die plötzlich aus der Kehle der angeketteten Gestalt vorbrachen, schien mich mit Gewalt zurückzustößen. Ich zögerte für einen Augenblick – ich zitterte. [...] Wieder näherte ich mich der Wand. Ich erwiderte die Schreie dessen, der da rief. Ich warf ihr Echo – stützte sie – übertraf sie an Kraft und Volumen. So tat ich, und der Rufende ward still].

Die Passage rückt den Erzähler in die Rolle eines gnadenlosen Gottes, der die Schreie des Verzweifelten nicht erhört, sondern sich in sie ver-

12 Bibliographische Hinweise auf Spuren des ›War of the Literati‹ in ›The Cask of Amontillado‹ verzeichnen die Anmerkungen zu dieser Erzählung in: Edgar Allan Poe: Das gesamte Werk in zehn Bänden. Hrsg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller. Bd. 5. Olten und Freiburg i. Br. 1976, S. 1147.

tieft, sie wiederholt und übertönt: er fertigt *Pausen* der Klagerufe. Das Verb *to clamor* und das Nomen *clamorer* zitieren an dieser Stelle, unüberhörbar, nicht nur die erste Zeile, sondern die Disposition des Psalm 130 (der vor allem bei Totengebeten und im Begräbnisritus Anwendung findet): *De profundis clamavi ad te Domine*.

Wie geht Baudelaires, von der zweischneidigen Treue zum Buchstaben der Vorlage gelenkte, Unterdrucksetzung dieser Erzählung, ›The cask of Amontillado‹, aus der seine Übersetzung, ›La Barrique d'amon-tillado‹¹³ als *Pause – calque* – entspringt, vor? An einer Stelle seiner Übersetzung gibt Baudelaire einen Wink auf das Eigentümliche seiner Vorgehensweise im Fall dieser Erzählung: er trägt ihn der Übersetzung jenes Satzes ein, in dem der Erzähler festhält, dass Fortunato außerstande war, das Lächeln im Gesicht des Erzählers als ein Lächeln wahrzunehmen, das der Gedanke an die bevorstehende Opferung – *immolatio* – des andern dem Erzähler ins Gesicht treibt: »I continued, as was my wont, to smile in his face, and he did not perceive that my smile now was at the thought of his immolation«. Baudelaire übersetzt die Wendung *and he did not perceive that my smile now was at the thought of his immolation* so, dass er die Partikel *at* durch das Verb *traduire* – übersetzen – ersetzt: »Je continuai, selon mon habitude, à lui sourire en face, et il ne devinait pas que mon sourire désormais ne traduisait que la pensée de son immolation«. Baudelaires durchpausendes Verfahren setzt die Partikel *at* so unter Druck, dass er sie auf das Verb *traduire* durchstößt. Dadurch, dass Baudelaire in die Übersetzung der Erzählung das Verb *traduire* einführt, das in der übersetzten Unterlage fehlt, gibt der Satz *jetzt* (unter anderem auch) Aufschluss über das Verhältnis von Baudelaires Übersetzung zur englischen Vorlage: der Erzähler des englischen Textes rückt, ohne es zu merken, in die Rolle des unglücklichen Fortunato, und der Übersetzer in die des Erzählers: die Übersetzung – eine *Pause* – tut dem englischen Text an, was der Erzähler Fortunato antut. Die französische Übersetzung lächelt der englischen Vorlage aus jedem Wort der Übersetzung, wie gewohnt, entgegen, doch das Lächeln *übersetzt*, ohne dass der englische Text es wahrnimmt, fortan nichts anderes als den Gedanken an die *immolatio* der Unterlage. Zugleich aber setzt auch Baudelaires Übersetzung, nicht anders als Poes Erzählung, die Untersuchung der Beweggründe *pausender* Verfahrensweise als Inbegriff des (unvermeidlichen und unumgehbaren) Verhältnisses zur

13 Poe: Œuvres en prose, S. 385–391.

Sprache, die beeindruckt, fort. Nichts anderes vermerkt die Wendung von der *Übersetzung* des Gedankens an die *immolatio* der Unterlage in der Pause. Was genau aber geht im Untergrund der Unterlage, mit dem die Pause Föhlung nimmt, vor?

In Baudelaires *Pause* gewinnt ein Detail der Vorlage an Gewicht – es gerät, genau genommen, unter Druck, und zerschellt –, von dem noch keine Rede war. Fortunato trägt, weil die Erzählung in die Zeit (oder *Auszeit*) des venezianischen Karneval fällt, ein Kostüm: »He had on a tight-fitting parti-striped dress, and his head was surmounted by the conical cap and bells«. Der Hinweis auf diese konische, mit Schellen besetzte Kappe, wie auf das Klingen der Glöckchen, begleitet den Abstieg der beiden Protagonisten in die Katakomben, unterwegs zur inneren Krypta, als ein Refrain. Viermal wird dieser Hinweis wiederholt: »and the bells upon his cap jingled as he strode«; »He paused and nodded to me familiarly, while his bells jingled«; »The wine sparkled in his eyes and the bells jingled«; und ein letztes Mal, kurz bevor er den letzten Stein in die aufgemauerte Wand der Krypta setzt, und die Erzählung schließt, wirft der Erzähler, der auf den wiederholten Anruf des Eingemauerten beim Namen keine Antwort mehr erhält, eine Fackel durch die Öffnung ins Verlies, »and let it fall within. There came forth in return only a jingling of the bells«. Die Monotonie dieses *Refrains* – *and the bells [...] jingled – while his bells jingled – and the bells jingled – a jingling of the bells* – wird in Baudelaires Pause, der semantischen Ausrichtung des Verbs *refringere* entsprechender, unterbrochen und aufgebrochen. Den ersten Halbsatz, der das Thema des Refrains anschlägt – »and his head was surmounted by the conical cap and bells« – übersetzt Baudelaire so, dass er *bells* durch *sonnettes* ersetzt: »et sa tête était surmontée d'un bonnet conique avec des sonnettes«. Die *sonnettes* werfen das Echo der poetischen Form des Klang- oder Klinggedichts: *Sonett*. Weiter unten, schon während des Abstiegs in die unterirdischen Gewölbe, entspricht Baudelaire der Wendung »and the bells upon his cap jingled as he strode« [und die Schellen auf seiner Kappe klangen, indem er schritt] durch: »et les clochettes de son bonnet cliquetaient à chacune de ses enjambées«. Unter der Ersetzung von *sonnettes* durch den Reim *clochettes* klingt aber die Erinnerung an das poetologische Verbarium auch an dieser Stelle fort: die Übersetzung der Wendung *as he strode* durch *à chacune de ses enjambées* wird unterwandert durch Erinnerung an das *Enjambement*. Der Satz, in dem Fortunato, noch weiter unten, eine Pause einlegt – »He paused and nodded to me familiarly, while his bells

jingled« – setzt im Französischen das Auseinanderbrechen des Refrains fort: »Il fit une pause, me salua familièrement (les grelots sonnèrent)«. Die beiden letzten Wiederholungen des Refrains variiert Baudelaire so, dass er an dem Wort *sonnettes* festhält, den Fächer der Verben, die den Klang nicht nur bedeuten, sondern selber klingen, aber weiter öffnet: »and the bells jingled« – »et les sonnettes tintaient«; und: »There came forth in return only a jingling of the bells« – »Je ne reçus en manière de réplique qu'un cliquetis de sonnettes«. Über dem Wort *sonnettes* schließt Baudelaire die Krypta.

Doch dieser Einschluss des Wortes *sonnettes* in die Krypta öffnet das Verlies der englischen Vorlage in der französischen Übersetzung – oder *Pause* – auf eine Krypta mehr. Am 9. April 1851 hatte Baudelaire in der Zeitschrift ›Le Messenger de l'Assemblée‹ ein Sonett unter dem Titel ›La Béatrix‹ erscheinen lassen, das im Juni 1855, jetzt unter der Überschrift ›Spleen‹, in der ›Revue des Deux Mondes‹ wiederabgedruckt wurde und zwei Jahre später, unter einem wiederum anderen Titel, ›De profundis clamavi‹, Teil der ersten Ausgabe der ›Fleurs du Mal‹ war.¹⁴ Drei Monate zuvor, im März 1857, war der zweite Band von Baudelaires Poe-Übersetzungen, ›Nouvelles histoires extraordinaires‹, erschienen, der auch ›La Barrique d'amontillado‹ enthielt. Wann und warum Baudelaire den Entschluss gefasst hat, das Sonett unter einem dritten Titel in die ›Fleurs du Mal‹ aufzunehmen, ist nicht bekannt. Das Sonett aber wirft nicht erst unter diesem Titel ein Echo der Schreie des unglücklichen Fortunato, sondern schon der erste, *La Béatrix*, variiert, unter der Anspielung auf die *Beatrice* in Dantes ›Comedia‹, den Namen des Eingemauerten. Genau dort, in der untersten innersten Krypta des Hauses, wo Poe den Erzähler von ›The Cask of Amontillado‹ Fortunato einmauern lässt, kalkt Baudelaire der *Pause*, die er von Poes Erzählung in einer andern Sprache anlegt, das Sonett ›De profundis clamavi‹ ein: dem Prosatext von Poe – ein *Poem*. Von dort, aus der Krypta unterm Haus (der Sprache) des Erzählers, kehrt es wieder. Was in dem abgedichteten verlassenen Verlies überlebt, ist keine menschliche und nicht die Stimme Gottes, sondern unter dem Wort *sonnettes*, in den Glöckchen, die nicht leben und nicht sterben, die weder tot sind noch lebendig, und die nicht *sind*, weder da noch fort, ein Klingeln oder Klang, der die narrativen Ketten, an denen nicht nur die Erzählung, sondern (in ihr) auch der Eingemauerte liegt, durchstößt. Das Sonett ist nicht nur ein Gedicht

¹⁴ Charles Baudelaire: Œuvres complètes I. Hrsg. von Claude Pichois. Paris 1975, S. 32f.

und *als* Gedicht Teil der ›Fleurs du Mal‹, sondern auch eine *Pause* des Psalm 130, die das *Klagelied* um den *Klang* der Klage öffnet und das Wort *crime* um ein Reimwort in ihm aufbricht: um das Wort *rime*. Das ist das eigentümliche Verbrechen *am* Verbrechen, das in Baudelaires pausendem Schreiben – und Lesen – Spuren hinterlassen hat, die nicht aufhören, Spuren zu lassen.

RANDGÄNGE DES ZITATS

»» *A cat's meow and a cow's moo,*
I can recite 'em all ««

HENRY SUSSMAN

VIER PUNKTE ÜBER DAS SCHICKSAL DES
ZITATS IM ZEITALTER SEINER VIRTUELLEN
REALITÄT

I.

Die herausragende Bedeutung der Technologie im Rahmen der Geisteswissenschaften ist – wie es unter anderen Kittler gelehrt hat – die einer Quelle oder Matrix von Metaphern. Es ist nicht nur wichtig, wie wir Telekommunikationen betreiben, unsere Wecker stellen und unsere Bibliotheksbücher bestellen. Noch wichtiger ist es, welche Figuren wir aus der herrschenden Technologie und seinen Medien herausziehen. Hinter der Technologie liegt ein ganzes Netz von Macht-, Kommunikations-, und Darstellungsbeziehungen, das ich ›*Prevailing* (oder herrschendes) *Operating System*‹¹ nenne. Dieser Begriff ist zunächst eine technologisch nuancierte Optimierung von Wörtern, die wir bereits recht gut kennen und oft verwenden, z.B. ›*Épistème*‹ bei Foucault; ›Hegemonie‹ zuerst bei Gramsci und dann bei Laclau; ›ideologischer Staat-*apparat*‹ von Althusser; und seit neuerem ›*Weltreich*‹ (oder ›*Empire*‹) bei Hardt und Negri.

Das *Prevailing Operating System* betrifft eine ganze Lebensweise, das Zusammentreffen von kulturellem Gebrauch und sozialpolitischen Beziehungen. Jedes *Prevailing Operating System* erweitert und führt eine komplexe Übersetzung der Begriffe und Ereignisse der gesamten Technologie in einer neuen Lebensweise und einem kulturellem Netz durch. Als Walter Benjamin z.B. in seinem ›*Passagen-Werk*‹ eine revolutionäre

1 Vgl. Henry Sussman: *Around the Book: Systems and Literacy*. New York 2010, S. 1–72. Herzlichen Dank an Christina Borkenhagen für ihre unentbehrliche und geduldige Hilfe bei der Vorbereitung dieses Textes.

Zurschaustellung (bzw. einen Bildschirm) historischer, literarischer, soziologischer und kultureller Materialien erfasste und kategorisierte – man würde das heutzutage eine Website über Paris im 19. Jahrhundert, aber in seinen Druckmedien, nennen – verfügte er über einen vor allem photographischen und cinematographischen Wortschatz, um seinen Versuch zu beschreiben. Sowohl eine neue Auflage als auch Anordnung des Buches verlangte eine Übersetzung in die Figuren und Figurationen, die von den neuen Medien ausströmten: »Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen.«²

»Der Film: Auswicklung aller Anschauungsformen, Tempi, und Rhythmen, die in den heutigen Maschinen präformiert liegen, dargestellt dass alle Probleme der heutigen Kunst ihre endgültige Formulierung nur im Zusammenhange des Films finden.«³

II.

Was wären z.B. die Eigenschaften des Buches unter aktuellen kybernetischen Bedingungen? Zuerst wäre das Buch eine Zone der Intensität von schriftlichem *Processing* (*Intensität* in Deleuzes/Guattaris Gebrauch, von Spinoza stammend), zur selben Zeit wirkten die Verschlüsselung des *Inputs* und die Möglichkeit der Überraschung. Der *Input* ins Buch ist an sich schon eine Konjunktion: Andere Bücher und Informationen sind unentbehrlich für seine Synthese, abgesehen von der Rücksicht auf die Intentionalität des Autors, und zusätzlich zur aufgeladenen (*uploaded*) programmatischen Kraft (oder Fähigkeit als Programmierer) des Lesers. Letzteres schließt methodologische und theoretische Paradigmen ein, sowohl die allgemeine Gelehrsamkeit des Lesers als auch seine bibliographische Datenbank. Dagegen ist der *Output* des Buchs das offene Sternbild der Mutationen – durchaus willkürliche Rekombinationen, Folgerungen, vorher undenkbbare Kreuzungen und Zufälle – zualtererst ermöglicht durch die Verschlüsselungen und andere Rekonfigurationen des Buches, die innerhalb seiner idiomatischen Zone oder Gegend stattgefunden haben.

2 Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Bd. I. Frankfurt a.M., 1982, S. 574 (N1a,8).

3 Ebd., S. 498 (K3,3).

Die Wirkung des Buchs, sein Moment, ist nichts anderes als die Menge der Mutationen und Überraschungen, die es hinter sich lässt. In Hinblick auf die aktuelle Systemtheorie: Das Buch erkennt einen Komplex von verschiedenen Verträgen an, die alle, wie seine Architektur und seine sozialen und ästhetischen Konventionen, von seinem Einband oder seiner Bindung ausgehen; es hat teilweise vor einer zentralen Organisation bzw. einem *Operating System*, ebenso vor einer gewissen linearen Entwicklung kapituliert. Das Buch ist daher ein geschlossenes System, das sich in ein offenes ausbreitet.

Niemand widmet dem aktuellem vielfältigen und simultanen Druck auf Systeme mehr Aufmerksamkeit als Anthony Wilden. Unter den gesellschaftlichen, technologischen und schriftlichen Systemen, die er untersucht, befindet sich das Buch. Die gegensätzlichen Kräfte, die er in seiner Kommunikationstheorie aufspürt und dechiffriert, bestimmen zurückgezogene Systeme, die auch fähig sind zu lernen und sich anzupassen. In Wildens Überblick über den Fluss systematischen *Inputs* und *Outputs* ist *negatives Feedback* keine reine Quelle der Unterdrückung. Es ist eine potenzielle Schnittstelle mit dem Realen. *Positives Feedback* andererseits bietet nicht nur Bestätigung und Anerkennung. Durch endlose Ausbeutung and Akkumulation kann es ein gesundes System zur Implosion bringen. Wenn wir eine Art Ethik daraus ziehen können, wie Wilden das Schicksal des Systems verfolgt, geht sie Gregory Bateson zufolge in die Richtung systematischer Offenheit. Aber als Philosoph der Kommunikation ist Wilden zu sensibel, um diese Öffnung in ein monolithisches Schema zu stellen:

»In order to characterize this process, we can use the methodological distinction between the closed system and the (reproducible) open system to set up the following circular definition: All systems produced by any form of evolution are (1) reproductive (capable of supplication with or without errors), and (2) adaptive (they have memory and are capable of learning at the homoerotic level and of evolution at the morphogenic level). Such systems are characterized by emergence in two senses: (1) the emergence of new characteristics as the system follows the "program" of its instructions (e.g., the child's coming to speak, sexual maturity, the "working-through" of mercantilism), or (2) the evolution of the system to a stage of complexity or organization not forming part of its "program" (industrial, technological, political revolution).«⁴

4 Anthony Wilden: *System and Structure. Essays in Communication and Exchange*. London 1972, S. 373.

Nichtsdestotrotz bietet dieser Paragraph einen Entwurf von Wildens spezifischem Modell des ›offenen‹ Buches: ein Buch, das seine zukünftige Ansichten und Alternativen im Schicksal seiner Inschrift lernt; das sein eigenes *Épistème* entwickelt; das sich an seine Umwelt anpasst, während unterschiedliche Interpretationen und kritische Haltungen aus seinem Einband strömen. Seine Einführung in der Ära, in der Erfindungen wie kybernetische *Datenbanken* und das *World Wide Web* das Buch ersetzen, Bücher als Umgangsreferenzinstrumente dienen würden, war eine unheimliche Antizipation Wildens. Einerseits umschließt seine elektronische Verfasstheit das *World Wide Web* in einer Bindung. Diese können wir als *Hardware* oder als die willkürliche, technologische Materialität begrifflich fassen, mit der wir auf Dateien zugreifen, Zugang zu ihnen erlangen und sie speichern. Der Einband des *Webs* wäre andererseits der Code der Konventionen, der unsere elektronischen Personae und unser Verhalten *online* bestimmt. Es kann sein, dass das *World Wide Web* mit seinen kybernetischen Peripheriegeräten ebenso ›gebunden‹ ist wie das traditionelle, paginierte Buch; aber das rhizomatische elektronische Universum, auf das ein Ordner zugreift, ist noch riesiger in seiner Kapazität und offener in seiner Verfasstheit. Auch insofern es die Links *zwischen* Stücken und Anhäufungen der Informationen verzweigt.

Processing. Zone. Display (vielleicht, nach Heidegger, *Bildbeschränkung*). Übersetzung, im Sinne von Benjamins Medienstudien, als interlineare Unentscheidbarkeit *zwischen* Medien und linguistischen *Operating Systems* statt zwischen nationalen Sprachen wie in der traditionellen komparatistischen Disziplin. Skizzen, nie vollendet, immer als Adaptionen zwischen einer Stufe der Vollkommenheit und einer anderen, unbewusst und immer davor, im Verhältnis endloser Revision. Unter diese Begriffe können die hiesigen Aussichten des Buches gestellt werden.

III.

Das Zitat theoretisieren: mit und ohne die Komplexität des ›Passagen-Werks‹. Zuallererst ist das Zitat das Muster einer größeren, umfassenden Komposition. Es ist, aus bewussten und unbewussten Gründen, eine Auswahl von einem Kontext zur Verfügung in einem anderen. Das Zitat ist durch Selektion erzeugt – ein bekanntes und zentrales Wort bei Luhmanns Inszenierung eines sich begründenden und ›präformieren-

den« Systems. Gleichzeitig schließen solche Systeme ein und aus. Systeme sind selektiv im Verhältnis zu den Umgebungen, die sie beherrschen und verwalten, diejenigen, von deren Unterstützung sie im grundsätzlichen Sinne abhängig sind. Im Bereich der Literatur sind System-Umwelt-Beziehungen von gegenseitigen Text-Kontext-Einflüssen vorbedingt.

Das Zitat ist also ein ausgeschnittenes Muster (wie bei *copy and paste*) einer (meist) größeren Komposition, artikulierbar in einer bestimmten Mediensprache bzw. in einem Hybrid von verschiedenen. Als Ausschnitt ist seine Beziehung zu der größeren Komposition synekdochisch, ein Fragment, das mehr oder weniger das Ganze vertritt. Ungenau und indirekt wird das Zitat zur Kurzschrift nicht nur des Werkes, sondern auch des Referenznetzes um das Werk, aus dem Werk verzweigend. Als Verkleinerung des Werks wird das Zitat, was die kognitive Psychologie ein *prompt* oder Stichwort nennt. Im »Passagen-Werk« werden die strategisch ausgewählten Schnitte aus Baudelaires Prosa und Gedichten nicht nur zu einem Boulevard, der zu seiner Epoche und seinem Leben führt; sie rekonstruieren in voller Komplexität die Wendungen seines dichterischen Lebenslaufs und die Architektur eines sehr differenzierten Œuvres. Als Stichwortstellen bilden die Baudelaire-Zitate des Texts das virtuelle Bild Baudelaires, sein Hologramm – auf dem Bildschirm des »Passagen-Werks« als Gesamtcollage ausschließlich aus Zitaten zusammengeklebt. Baudelaire ist natürlich nicht der einzige Charakter im historischen Panorama des Paris der Zweiten Französischen Republik. Er dient jedoch als indexikalische Figur, fast als körperschaftliches Logo für die Welt – im Heidegger'schen Sinn –, die Benjamin im Rahmen des »Passagen-Werks« auf seinem schriftlichen *Big Screen* umschließt. Diese Zitate strahlen von den Dimensionen dieser Welt – kulturell, geschichtlich, kommerziell, technologisch, soziologisch, demographisch – aus.

Natürlich enthält das Zitat eine ganze Welt an sich. Als Miniatur dehnt es sich in fast unzählbar verschiedene Dateipunkte aus. Es steht somit an der Schwelle zwischen Verkleinerung, in seiner elektronischen Dimension, und einer erhabenen, fast terrestrischen Zerstreung.

Das Zitat ist eine Abkürzung, nicht nur als räumliche Verkleinerung oder Kurzschrift einer ausführenden Notation. Es orchestriert eine Beschleunigung des Tempos der Mobilisierung kultureller Materialien. Das Zitat erlaubt das *prompting* ganzer Argumentketten und Kunstwerke als *Soundbytes*. Die Geschwindigkeit des Erkennens kultureller Quel-

len bewegt sich nicht nur an der Oberfläche. Sie entlässt den Leser überhaupt nicht aus der Aufgabe des Dechiffrierens, daraus, komplizierte textuelle Ansätze mit Sinn zu füllen. Die Kurzschrift des Zitats ist genau das, was dem zusammengeklebten ›Werk‹ erlaubt, die Beschleunigung nachzuahmen, die Marx in der Fabrik beobachtete, die im 19. Jahrhundert das ganze Netz von Herstellungs-, Vertriebs-, Tausch-, und Verbrauchsbeziehungen überholte.

Der einzige Stoff, aus dem heraus Benjamin es schafft, das Paris der Zweiten Französischen Republik in seiner virtuellen Dimension zu rekonstruieren, ist das schriftliche Zitat. Die Materialien und der Kommentar über die Mode in Konvolut B dienen Benjamin vor allem als Szene, *Khōra*, für geschichtlich-theoretische Kritik.

»Das brennende Interesse der Mode liegt für den Philosophen in ihrer außerordentlichen Antizipationen. Es ist ja bekannt, dass die Kunst vielfach, in Bildern etwa, der wahrnehmbaren Wirklichkeit um Jahre vorausgreift [...]. Auch geht die Empfindlichkeit des Einzelnen Künstlers für das Kommende bestimmt weit über die der großen Dame hinaus. Und dennoch ist die Mode in weit konstanterem, weit präziserem Kontakt mit den kommenden Dingen kraft der unvergleichlichen Witterung, die das weibliche Kollektiv für das hat, was in der Zukunft bereitliegt.«⁵

Weit entfernt vom Ausdruck weiblicher Willkür ist die Mode das herausragende Modell der Geschichtlichkeit, die Antizipation der Zukunft. Während das ›Passagen-Werk‹ sich konstituiert, ist das einzige Simulacrum der historischen Erzählung das ungeordnete Archiv – oder, wie schon angedeutet – die *Website* schriftlicher Materialien. Eilig improvisiert Benjamin die Architektur einer thematisch organisierten Bibliothek für die verschiedenen Ausschnitte des ›Passagen-Werks‹. Es ist aber die Natur des Zitats, polyaxial und -referentiell zu sein. Jede Bibliothek oder Sammlung, die aus Zitaten konstruiert ist, wird definitiv zusammenbrechen. Als sich die ersten Konvolute, die sich mit den auffälligsten Aspekten des Lebens im Paris des 19. Jahrhunderts beschäftigten, wiederholten oder chaotisch wurden, hat Benjamin ›Überflusskonvolute‹ arrangiert – und sie hinten an die Reihe angefügt. Nach dem Konvolut V: ›Konspirationen, compagnonnage‹ sind diese Konvolute die *Overflow Stacks* der üblichen, unassimilierbaren Materialien.

5 Benjamin: Das Passagen-Werk, Bd. 1 (wie Anm. 2), S. 112 (B1a,1).

Innerhalb dieser zweifelhaften Architektur hat Benjamin eine ›radikale Demokratie‹ für die verschiedenen Materialien eingerichtet. In dieser Anordnung sind der Stellenwert von Benjamins Kritik, seines unterbrochenen Kommentars, den Zitaten anderer Schriftsteller gleichwertig. Seine Selbstverfremdung ist so vollkommen, dass er seine eigenen Äußerungen in Zitate verwandelt. Im ›Passagen-Werk‹ ist Benjamin äußerst geizig mit eigenen Bemerkungen: Sie machen weniger als 20 % des gesamten ›Werks‹ aus. Seine Zwischenbemerkungen werden jedoch bei den methodologischen Konvoluten A, D, F, I, K und N wichtiger.

Nur durch die Reihenfolge und eine kaum wissenschaftlich-thematische Anordnung begrenzt Benjamin seine textuellen Quellen. Er umschließt die Leserschaft des ›Passagen-Werks‹ mit einem überwältigenden *Surround* von Zitaten. Die buchstäbliche Versenkung des Lesers in die Materialien der technologischen, kommerziellen, kulturellen und demographischen Entwicklung von Paris ist ebenso umfassend – wenn nicht hyperreal – wie die heutige Bildbeschirmung, ihre Konfiguration von Generationen und Heeren von Wissenschaftlern und Ingenieuren aufrechterhaltend, die wir *Virtual Reality* nennen. Der Raum des ›Passagen-Werks‹ – und aller hyperrealen bibliographischen *Surrounds*, Ausstellungen und Einstellungen (*Installations*) – ist eine textuelle virtuelle Realität. Geschwindigkeit, Verkleinerung, Versenkung, *Interface*, Konjunktion, Interaktivität und zu lesender, wenn nicht empirischer Hyperrealismus sind die Begriffe heutiger virtueller Realität, die sich ins ›Passagen-Werk‹ übertragen lassen. Dieser Wortschatz, der seine geschichtlichen Wurzeln vor allem in der deutschen Frühromantik hat, wird uns immer bekannter. Wenn Friedrich Schlegel z.B. ein poetisches Deutungsverfahren beschreibt, wie es »frei von allem realen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben« kann, eine Reflexion, die sich »in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfach[t],« schiebt er die romantische Poesie in eine Richtung mit deutlich virtueller Resonanz.⁶ Der Tätigkeitswortschatz, der Interaktivität, Verkleinerung, Verkürzung und Beschleunigung beinhaltet, betrifft auch unsere heutige Kommunikation, Wahrnehmung, und die wirtschaftlichen sowie intersubjektiven Beziehungen und Erfahrungen. Die virtuelle Realität ist, wie von einem frühen technologischen Beobachter beschrieben, vor allem ein Bereich des *Scheins*:

6 Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragment Nr. 116. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. 1,2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). München, Paderborn, Wien 1967, S. 182f.

»I use the term “virtual” in its traditional sense, the opposite of “real.” The *reality* of a movie includes how the scenery was painted and where the actors were repositioned between shots, but who cares? The *virtuality* of the movie is *what seems to be in it*. The reality of an interactive system includes its data structure and what language it’s programmed in—but again, who cares? The important concern is, *what does it seem to be?*

A “virtuality,” then, is a structure of seeming—the conceptual feeling of what is created. What conceptual environment are you in? It is this environment and its response qualities and feel, that matter—not the irrelevant “reality” of implementation details. And to “create” this seeming, as an integrated whole, is the true task of designing and implementing the virtuality. This is as true for a movie as for a word processor.«⁷

Im ›Passagen-Werk‹ haben die Verkürzung und die Unterschiedlichkeit der Zitate, die Geschwindigkeit der Verbindungen zwischen sehr verschiedenen *Datenbanken* und der Schock der Erleuchtung, die von dieser besonderen Zurschaustellung hervorgeht, den Effekt, den Schein der Modernisierung im Hochkapitalismus zu *virtualisieren*. Indem die Zusammensetzung der Materialien und ihre Tendenz einen bestimmten immanenten kritischen Kommentar erzeugt, ist das benjaminsche Konvolut als Kunstform *interaktiv*, im technologischen sowie in zeitlichen Sinn – Generationen vor seinem mächtigsten Nachfolger, der kybernetischen *Website*. Jeder Leser innerhalb dieses umfassenden *Surrounds* gleicht jedem anderen Leser – als Zuschauer sowie als Kritiker. Die radikale Demokratie bei der gleichzeitig äußerst lockeren Anordnung des textuellen Stoffes, auf der Benjamin bestand, überströmt die Leseerfahrung des ›Passagen-Werks‹, die Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Kultur in ihrem virtuellen Sternbild. Jeder Leser ist genötigt, sich seinen eigenen Sinn in zunehmender Komplexität zu konstruieren. Ohne die Orientierung einer Richtlinie, eines dominanten Arguments, setzt sich jeder Leser mit einer Zitatwelt, ausgestellt in virtuellem Raum, auseinander und verfasst seine eigene Landschaft aus kulturellen Kunstwerken und ihrer gesamten Resonanz.

⁷ Theodore Nelson, zit. nach: Howard Rheingold: *Virtual Reality*. New York 1991, S. 177.

IV.

Die Rhetorik der virtuellen Realität erlaubt es uns, unsere Erfahrung in einer völlig ermittelten tele-technischen Welt zu begreifen und als Bewegung zwischen einer umfassenden hyperrealen Zone und einer anderen zu formulieren. Unsere Beziehung zu diesen Zonen, gleichgültig ob ihre Programme literarisch, filmisch, architektonisch, plastisch oder musikalisch sind, wenn sie Konversationen, sagen wir: intersubjektiv, therapeutisch, religiös usw. betreffen, ist vor allem die eines *Süchtigen*. Wir kehren stets zu diesen virtuellen Zonen wieder, indem wir sie auratisch und faszinierend finden, indem wir uns in ihnen versenken. Unsere Teilnahme an der Kultur hängt zunehmend von der kontinuierlichen Speicherung von Dateien und Informationen in digitalen Sprachen ab. Die Tage fließen mehr und mehr vorbei, eingenommen von der Übersetzung einer digitalen *Datenbank* – Musik, Aufnahmen, Videos, Texte, Design – in eine andere, und umgekehrt. Die Dateien selbst sind obdachlos. Das Provisorische unserer verschiedenen digitalen Wohnorte macht uns alle auch – zumindest in einem gewissen Sinn – zu Deterritorialisierten und Obdachlosen. Die endlosen Bewegungen zwischen digitalen Vorräten, deren Zweck es zumindest teilweise ist, uns abzulenken und uns zu versenken, ist auch ein Zeichen des Privilegs. Es könnte durchaus sein, dass heutzutage (oder vielleicht schon seit jeher) die Erlaubnis, sich in virtuellen Zuständen zu versinken und darin eingeschlossen zu sein, der entscheidende Faktor bei der sozialen Schichtung ist. Wenn die endlose Umsiedlung von einem digitalen *Surround* oder *Display* zu einem anderen unsere Cyber-Obdachlosigkeit bestimmt, hat diese auch unsere aktuellen Süchte – für die wir empfänglich sind – auf einem Kontinuum angeordnet. Die Sucht nach virtuellen Zuständen ist der nach Heroin und Kokain ähnlicher als der nach Alkohol. Im Zeitalter digitaler Hegemonie ist *substance abuse* nur die *analoge* Übermittlung einer viel breiteren Sucht, eine mit kognitiven sowie emotionalen Dimensionen. In der Markthalle der Süchte sind Drogen und Alkohol, wie auch bei Konvolut O: »Prostitution, Spiel«, deutlich am unteren Ende angesiedelt. Es ist genau im Bereich des Digitalen – brillant vor 40 Jahren von Anthony Wilden vermessen –, wo die aktuellen Gebrauchsartikel und Fetische zur Schau gestellt sind:

»The analog computer maps continuums precisely where the digital computer can only be precise about boundaries. The units of communication or computation in the analog machine may in principle be repeatedly divided without

necessarily losing their signification or use, whereas those in the digital computer cannot be divided below the level of the discrete unit on which it depends.

The analog computer cannot represent nothing (no-thing) because it is directly or indirectly related to "things," whereas the "language" of the digital computer is essentially arbitrary or autonomous in relation to things [...] The analog computer is an icon or an image of something "real," whereas the digital computer's relation to "reality" is rudimentarily similar to language itself.

The analog is pregnant with MEANING, whereas the digital domain of signification is, relatively, somewhat barren. It is almost impossible to translate the rich semantics of the analog into any digital form of communication to another organism [...] The digital, on the other hand, because it is concerned with boundaries and because it depends on arbitrary combination, has all the syntax to be precise and utterly unambiguous. Thus what the analog gains in semantics it loses in syntactics, and what the digital gains in syntactics it loses in semantics.«⁸

Hier deutet Wilden eine Nostalgie nach dem Analogen vom Gesichtspunkt der digitalen Beschränkung auf Relationalität und Abstraktion her an. System-Ethik, die Hoffnung auf Freiraum bei der heutigen systematischen Geschlossenheit, beginnt mit dieser Nostalgie.⁹ Wilden hat diese Mischung aus Sehnsucht nach dem Offenen und Nostalgie nach dem Analogen bei Batesons Analysen der Schizogenese und alkoholischer Sucht erkannt. (Es ist kein Zufall, dass Bateson als Therapeut versuchte, die analoge Sucht nach Alkohol durch einen digitalen Bewusstseinszustand, der durch Meditation erreichbar ist, zu ersetzen. Den gravierenden Rückschritten, die *substance abuse* verursacht, kann man ausschließlich durch »tiefe Wiederanordnung des Charakters« entgegenkommen.¹⁰ Die Erziehung, die eine solche Umkehr verlangt, ändert nicht nur das Benehmen. Sie beeinflusst und verändert ein ganzes Netz kognitiver und sozial-psychologischer Beziehungen.) Man kann manchmal, z.B. bei Lacan und Derrida, eine theoretische Steigerung vom Analogen zum Digitalen beobachten, z.B. wenn Lacan psychologische Hampelmänner – Das Ich, das Es usw. – in kognitives Vermögen ver-

8 Wilden: System and Structure (wie Anm. 4), S. 162–63.

9 Dieses Argument ist weiterentwickelt in: Henry Sussman: Systems, Games, and the Player: Did We Manage to Become Human? In: Modern Language Notes 122 (2007), S. 1005–1027.

10 Gregory Bateson: Steps to an Ecology of Mind. Chicago, IL 2000, S. 301.

wandelt. Doch die heutige Tendenz, Literatur als Beispiel des Politischen zu betrachten, läuft genau in die Gegenrichtung.

Zum jetzigen Zeitpunkt verwenden wir einen großen Teil unserer Zeit, unserer Kraft und unseres Geldes auf die (Wieder-)Erregung und Verlängerung digitaler Süchte, und das nur auf dem Niveau von Emotion oder Informationen, *Input* oder *Output*. Diese Tätigkeit ist so ablenkend, dass wir kaum fähig sind, unsere Sucht nach virtuellen Zuständen, Umgebungen oder sozio-affektiven Bedingungen zu artikulieren, zu definieren oder zu kritisieren. So ist es schon immer gewesen.

Was die heutige Rhetorik der virtuellen Realität uns mit der technologischen Vollendung progressiver Schwellen des Hyperrealismus in ihren haptischen sowie visuellen und akustischen Gebieten erlaubt, ist die Möglichkeit einer umfassenden Wiederübersetzung einer etablierten schöpferischen und kritischen Praxis in diesem Gebiet. Wie J. Hillis Miller in seinem Buch über Henry James und auch an anderer Stelle vorschlägt, erfordern die alternativen Welten, die Schriftsteller erschaffen, wie z.B. Robinson Crusoes Insel, unabhängiges Sein. In Hinsicht auf James' ›The Wings of the Dove‹, schreibt Miller:

»The world seems to be created by the words of the novel and therefore to be James's invention. After we have entered it, however, this virtual reality seems to refer or correspond at a distance to a realm that has always been there already, waiting to be revealed, discovered, uncovered, by the novelist's words. Within that virtual reality, the reader, after the first sentence, can now dwell through all the time it takes to the end of the novel's last page and last sentence, Kate Croy's "We shall never again be as we were."«¹¹

Einmal geöffnet, steht ein solcher literarische Raum, in zweifelhafter Verbindung mit dem Schriftsteller, zur Verfügung der Leser, welche die virtuellen Szenen willkürlich betreten und verlassen – genauso wie das, was innerhalb des Rahmens eines Gemäldes oder auch auf der Kinoleinwand passiert.

Benjamin verstand die unwahrscheinliche Zusammenarbeit zwischen virtueller Realität und dem Zitat. Er wusste z. B., dass ein lockeres Gemisch von Zitaten, alle mit Gewalt aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgeschnitten und alles andere als ›zu Hause‹, die perfekte allegorische ›Präformanz‹ der Haussmann'schen Demolierungen von Paris

11 J. Hillis Miller: *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*. New York 2005, S. 169.

und der folgenden Deterritorialisierungen war. Das ›Passagen-Werk‹ ist eine riesige virtuelle schriftliche Umschließung, aus Zitaten in kontextuellem Exil geschaffen, Benjamins Äußerungen, wie schon angedeutet, einschließend. Das ›Passagen-Werk‹ ist ein ausgedehnter Bahnhof aus dem 19. Jahrhundert, wie der Gare de Lyon, aber aus Drucktechnik statt aus Glas und Eisen gebaut, eine Struktur, welche die Verbindungen zwischen seinen fragmentarischen Waren beschleunigt. Die Verkleinerung eines nachgeschlagenen und gelesenen Werks in einem Zitat beschleunigt die Beziehungen zwischen den mannigfachen Büchern und Quellen, die Benjamin sammelte. Das *Hard-Wiring* des ›Passagen-Werks‹ beschleunigt die Konnektivität der Elemente in seiner ausbreitenden Borges'schen Bibliothek. Wie schon angedeutet, ist die Beziehung des Lesers zum ›Passagen-Werk‹ hochgradig interaktiv. Durch die Divergenz des ›Werks‹ ist das Bild eines jeden Lesers von der Modernisierung von Paris im Kapitalismus des 19. Jahrhunderts einmalig. Auch die virtuelle Ausstellung der Zitate ändert sich bei jedem Aufschlagen des ›Passagen-Werks‹.

In diesem Sinne dauert die Zerstörung und der Wiederaufbau von Paris, den Benjamin in den virtuellen schriftlichen Raum des ›Passagen-Werks‹ verschoben hat, in der realen Zeit des Lesens an.

VOLKER PANTENBURG

FILME ZITIEREN

Zur medialen Grenze des Zitatbegriffs

I.

Es empfiehlt sich bisweilen, gleich zu Beginn zu sagen, wovon im Folgenden nicht oder nur am Rande die Rede sein soll. Zum Einstieg daher einige Beispiele, in denen Filme scheinbar ›zitiert‹ werden, ohne dass es sich dabei um ›filmische Zitate‹ im engeren Sinne handelt. In Wim Wenders' Abschlussfilm an der Münchener Filmakademie ›Summer in the City‹ etwa gibt es eine unvermittelte Szene, in der uns – und seinem Gegenüber, gespielt von Hanns Zischler, der Filmkritiker Helmut Färber John Fords Film ›Three Godfathers‹ erzählt:

»Der Sheriff schießt dem noch nach und trifft dann den Wassersack und dann sagt ein anderer: ›Jetzt hast du danebengeschossen‹, und er sagt: ›Ich hab schon getroffen.‹ Und die fliehen dann über eine Wüste, und dann finden sie dort einen Siedlerzug, der überfallen ist, und es lebt nur noch eine Frau, und die hat gerade ein Kind gekriegt und stirbt dann noch und dann, dann nehmen die drei das Kind da mit, und es ist ein Buch dabei, wie man einen Säugling pflegen muss, und Säuglingsnahrung auch, und dann sehen die da, wie sie dann zurechtkommen mit dem Kind. Und am Schluss ist nur noch der Wayne übrig, und der kommt dann mit dem Kind in eine Stadt, die heißt ›Neu-Bethlehem‹ oder ›Neu-Jerusalem‹, und die Bibel kommt auch immer noch vor dazwischen, und am Schluss, wie der Wayne mit dem Kind in die Stadt kommt, steht da noch ein Stern drüber, und – das ist, wie wenn also jemand oder der Ford mit jemand im Spaß gesagt hätte: ›Wie mach mer's jetzt, dass der John Wayne plötzlich was mit den heiligen Drei Königen zu tun hat?‹ Das ist so ähnlich. Und plötzlich hat er dann was damit zu tun, und das ist ganz klar. Das ist wie

in *Hatari*, wie wenn die sich gesagt hätten: ›Wie machen wir's jetzt, dass – also der Wayne muss vorkommen und muss einen Vogelkäfig über dem Kopf haben, aber es muss ganz ernst sein, es darf nicht komisch sein, und da haben sie dann auch etwas gefunden, wie das geht.«¹

Fords Film ist in Färbers ausführlicher Erzählung zweifellos auf eine spezifische Weise anwesend. Er wird buchstäblich ›herbeizitiert‹.



Abb. 1: Helmut Färber in ›Summer in the City‹, BRD 1970, Regie: Wim Wenders

Aber eher als der Film wird hier die Erinnerung an den Film aufgerufen – tastend, selektiv, einmal auch im Vergleich mit einem anderen Film.² Der Film selbst bleibt ausgespart, und die Lücke ist durch den Medienwechsel (vom Bild zum gesprochenen Wort, von der Einstellungsfolge zur sprachlichen Verknüpfung ›und dann ... und dann‹) klar markiert.

Das zweite Beispiel firmiert meist unter dem Begriff ›Remake‹. Gemeint sind die innerhalb dieses Genres seltenen, aber existierenden Versuche, ein ›identisches‹ Remake zu produzieren. Der bekannteste Fall ist Gus van Sants Appropriation von Alfred Hitchcocks ›Psycho‹

1 ›Summer in the City‹, BRD 1970, Regie: Wim Wenders.

2 Die Struktur (oder Geste) von Wenders' Film kann später dann ihrerseits zitiert werden; etwa, wenn in Thomas Arslans Film ›Der schöne Tag‹, D 2001, Serpil Turhan bei einem Schauspielcasting – dem gleichen Hanns Zischler, der nun Schauspieler für einen Film auswählt – einen Film von Maurice Pialat nacherzählt.

(1960/1998), ein formal ähnliches Beispiel Jill Godmilows Film ›What Farocki taught‹, in dem die amerikanische Filmemacherin Harun Farockis ›NICHT lösbares Feuer‹ von 1969 als, wie sie sagt, »perfect replica« knapp 30 Jahre später im Maßstab 1 : 1 nachdreht.³ Van Sant und Godmilow ›kopieren‹ oder wiederholen ihre Vorlagen mit größtmöglicher Präzision. Identisch sind die Länge der Einstellungen, die narrative Struktur, weitgehend auch die Komposition der Bilder. Die filmische Vorlage wird in ihre metrischen und kompositorischen Bestandteile zerlegt wie in eine Partitur, und diese Partitur wird dann in einer Aktualisierung erneut für die Kamera aufgeführt. Ohne Frage ist hier eine maximale Nähe zur Vorlage erreicht, aber auch in diesem Fall ist es hilfreich, den Begriff ›Zitat‹ zunächst beiseite zu lassen und eher von ›re-enactment‹ zu sprechen. Nicht nur die Handlung, sondern auch *das Filmen* des Films erfährt in diesen Filmen eine Wiederholung unter aktualisierten Bedingungen. Wie im ersten Beispiel ist auch hier der Abstand deutlich markiert: Bei Farocki/Godmilow findet ein Transfer von der deutschsprachigen Vorlage in die amerikanische Sprache statt (und der Film bekommt einen neuen Titel), in beiden Fällen geht es vom Schwarz-Weiß der Vorlage zur Farbigkeit der Nachschöpfung.

Das dritte Beispiel führt bis auf Tuchfühlung an das »eigentliche« Thema dieses Beitrags heran. Es existiert in vielfachen Ausführungen und war, um ein aktuelles Beispiel anzuführen, am Schluss von Michael Manns ›Public Enemies‹⁴ zu beobachten. Eine ikonische Fassung hat Jean-Luc Godard dieser Form des ›Quasi-Zitats‹ 1961 in ›Vivre sa vie‹⁵ verliehen. In beiden Filmen (und in zahllosen anderen) gehen der Protagonist oder die Protagonistin ins Kino und schauen dort einen Film an: Diese selbstreflexive Anordnung wird meist im Sinne einer transgressiven Schuss-Gegenschuss-Konstruktion genutzt, die den filmischen und den vermeintlich realen Raum allegorisch miteinander verschaltet. Johnny Depp spiegelt sich in Clark Gable oder die Tränen von Anna Karina in denen, die Maria Falconetti in Carl Theodor Drey-

3 ›Psycho‹, USA 1960, Regie: Alfred Hitchcock / ›Psycho‹, USA 1998, Regie: Gus van Sant. ›NICHT lösbares Feuer‹, BRD 1969, Regie: Harun Farocki / ›What Farocki Taught‹, USA 1997, Regie: Jill Godmilow. Vgl. Jennifer Horne: A Perfect Replica. An Interview with Harun Farocki and Jill Godmilow. In: Afterimage 26 (1998), H. 3, S. 12–14.

4 ›Public Enemies‹, USA 2009, Regie: Michael Mann.

5 ›Vivre sa vie‹, F 1961, Regie: Jean-Luc Godard. Vgl. zur Art und Weise, wie Atom Egoyan diese Sequenz aufgreift und in ein kompliziertes Zitatgeflecht einbindet Carol Jacobs' Beitrag in diesem Band.

ers ›Jeanne d'Arc‹⁶ weint. Zitiert wird hier tatsächlich ein konkreter Film, aber darüber hinaus auch ein sozialer Akt, eine Kulturtechnik namens ›Kino‹⁷.

II.

Das zuletzt angeführte Beispiel liegt bereits im Horizont dessen, was filmische Zitate im engeren Sinne charakterisiert. Der Grund ist, dass der Ausschnitt aus ›Vivre sa vie‹, um es paradox zu wenden, dort ›wörtlich‹ ist, wo es die vorherigen Beispiele nicht waren. Aber was soll ›Wörtlichkeit‹ heißen, wenn es um Bilder und Töne geht? Was könnte die ›Wörtlichkeit‹ eines Filmausschnitts sein? Zielt sie auf die Materialität des *Filmstreifens*, den ikonischen Charakter der *Filmbilder* oder auf etwas nochmals anderes ab, das diesseits oder jenseits solcher materialen oder symbolischen Zuschreibungen läge? Es lohnt sich, in diesem Zusammenhang auf einen kurzen Text Raymond Bellours von 1975 zurückzukommen, der die von Roland Barthes und Christian Metz kommende Denkfigur des ›Films als Text‹⁸ auf die Problematik des Zitats zulaufen lässt: »Der Filmtext ist ein unauffindbarer Text, denn er ist nicht zitierbar«,⁹ schreibt Bellour apodiktisch und macht in der fehlenden Zitierbarkeit die Besonderheit der filmischen Artikulation aus.

»Der geschriebene Text ist der einzige, den man ohne Hemmung und ohne Einschränkung zitieren kann. Doch unterhält der filmische Text mit dem geschriebenen nicht dieselben Beziehungen wie der Text der Malerei, der Text der Musik, der Text des Theaters (und all die gemischten Texte und Zwittertexte, die aus ihnen entstehen).«¹⁰

6 ›La Passion de Jeanne d'Arc‹, F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer.

7 Übrigens folgt unmittelbar auf den eingangs zitierten Ausschnitt aus Wenders' ›Summer in the City‹ eine ähnliche Szene, wenn Zischler und Färber gemeinsam in Godards ›Alphaville‹ (F 1965) gehen.

8 Vgl. Christian Metz: *Langage et Cinema*. Paris 1971, als Referenztext Roland Barthes: *S/Z*. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Frankfurt a.M. 1987.

9 Raymond Bellour: *Der unauffindbare Text* (1975). Aus dem Französischen von Margrit Tröhler und Valérie Périllardin. In: *montage/AV* 8 (1999), H. 1, S. 8–17, hier S. 9.

10 Bellour: *Der unauffindbare Text* (wie Anm. 9), S. 10.

Im Film summieren sich also die Schwierigkeiten, die auch den anderen Medien inhärent sind: Film ist Aufführung (wie das Theater), Rhythmus (wie die Musik), Bild (wie die Malerei), und alle drei Eigenheiten sind kaum oder nur in abgewandelter Form in das Medium Schrift zu übertragen. Dies allein reicht jedoch nicht aus, um die Eigenheit der filmischen Artikulation auf den Punkt zu bringen. Denn in Bellours Beschreibung ist der Film auch gegenüber den übrigen Medien auf nochmals spezifische Weise »unzitierbar«. Bellours Gegenüberstellung wirkt an dieser Stelle wie eine Aktualisierung von Lessings medialer Zuweisung im ›Laokoon‹:¹¹

»Einerseits entfaltet sich das Bild wie ein Gemälde im Raum, andererseits taucht es in die Zeit ein wie eine Erzählung, die sich durch ihren in Einheiten gegliederten Ablauf mehr oder weniger dem musikalischen Werk annähert. In diesem Sinne ist das bewegte Bild unzitierbar, da der geschriebene Text nicht wiedergeben kann, was alleine dem Projektor möglich ist: Eine Bewegung, deren Illusion als Gewähr für ihre Wirklichkeit dient.«¹²

Eine auffällige Doppelbewegung kennzeichnet Bellours Argument. Einerseits durchkreuzt der Film Lessings Schema von Raum- und Zeitkünsten, da er in beiden Sphären zugleich agiert – er ist »Dynamisierung des Raumes« und »Verräumlichung der Zeit«, wie Erwin Panofsky schon in den dreißiger Jahren pointiert formuliert hat.¹³ Aber zugleich kündigt sich in Bellours Argument mit der *Bewegung* ein anders beschaffener, aussichtsreicher Kandidat für die Frage der Medienspezifik an, der an die Stelle von Lessings Kategorien Raum und Zeit treten könnte.

›Filme zitieren‹ müsste im Horizont dieser Denkfigur daher nicht heißen, nach dem Äquivalent zu Buchstaben, Worten oder Ausdrücken im Medium Film zu suchen. Nebenbei bemerkt: Schon das Fehlen von diskreten Einheiten, wie sie im Textkorpus durch die Wortzwischenräume hergestellt werden, macht die Frage nach der Wörtlichkeit heikel,

11 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766). In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 5. Antiquarische Schriften. Berlin 1955, S. 7–215, hier S. 115.

12 Bellour: Der unauffindbare Text (wie Anm. 9), S. 15.

13 Erwin Panofsky: Stil und Medium im Film (1947). Aus dem Amerikanischen von Helmut Färber. In: ders.: Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Frankfurt a. M. 1999, S. 19–57, hier S. 25.

sofern man sie wirklich ›wörtlich‹ verstehen will. Wenn der ›unauffindbare Text‹ namens Film zitiert werden kann, dann von anderen ›unauffindbaren Texten‹, sprich: von anderen Filmen. Die ›Filme‹ im Titel dieses Beitrags müssen deshalb weniger als klar konturierte Objekte und Gegenstände einer Operation denn als Subjekte und Agenten des Zitierens aufgefasst werden. Nur Bewegung kann Bewegung zitieren.

Diese Besonderheit soll im Folgenden erläutert werden: Ich folge dabei zunächst Bellours Intuition, das Zitatproblem im Falle des Films auf eine innermediale Operation einzugrenzen. Diese Einschränkung wirkt, zumal zum Zeitpunkt der programmatischen Ausweitung des Textbegriffs um 1970, einigermaßen kontraintuitiv. Bellours Argument erinnert sehr viel stärker an modernistische Konzepte – etwa im Sinne Clement Greenbergs – als an postmoderne Mischungspoetiken.¹⁴ Aber anders als in Greenbergs Entwurf geht es hier nicht um ›Reinheit‹, denn im filmischen Text überkreuzen sich Aspekte von Mischung (Raum und Zeit, Ereignis und Objekt, Bild und Erzählung etc.) mit solchen der Spezifik, die dann in der Bewegung zu verorten wäre. Bewegung, so die Hypothese, ist der Agent, der die beiden Elemente je neu miteinander verschaltet und ineinander übergehen lassen; sie hat immer räumlichen Charakter *und* zeitliche Ausdehnung, affiziert die Komposition eines Bildes *und* seine Narration.

III.

In meinen bisherigen Ausführungen war, wie in Bellours Text, fast immer von »Film« die Rede, nur am Rand kam das Kino als Dispositiv der Aufführung zur Sprache. Entscheidend für die Frage des filmischen Zitats – auch für seine Historisierung und seine mediengeschichtlichen a priori – scheint allerdings, für wie eng man die Verbindung von Film und Kino, von Material und Präsentationsmodus hält. Die immer preiswerter werdenden elektronischen, später digitalen Aufzeichnungsmedien lassen keinen Zweifel daran, dass die ›Zitierbarkeit‹ von Filmen nach 1975 rasant zugenommen hat. In dieser Hinsicht könnte man das

14 Vgl. Clement Greenberg: *Modernistische Malerei* (1960). In: ders.: *Die Essenz der Moderne*. Hrsg. von Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender. Amsterdam, Dresden 1997, S. 265–278. Eine alternative Genealogie des Avantgarde-Kinos, die auf Unreinheit statt auf Purismus setzt, hat Gabriele Jutz kürzlich vorgelegt (*Cinéma Brut. Eine alternative Genealogie der Avantgarde*. Wien 2010).

Problem der Zitierbarkeit für technisch gelöst halten: VHS-Kassetten, DVDs, schließlich der Zugriff über Web-Plattformen wie mubi.com oder Ubuweb.com haben dazu geführt, dass auch entlegene filmhistorische oder vermeintlich marginale weltkinematographische Positionen oft nur noch einen Klick weit entfernt sind.¹⁵ Auch das Exzerpieren von Clips ist mit wenigen Handgriffen zu erledigen. Während die klassisch Cinephilen ebenso wie die Analytiker des Kinos sich in ihrer Pionierzeit auf die Erinnerung und auf wiederholte Kinobesuche oder die akribische Lektüre am Schnittplatz verlassen mussten, ist das filmische Referenzobjekt heute in unmittelbarer Reichweite für den, der sich auf einen Film beziehen möchte. Aus der Ferne der paraphrasierenden und lückenhaften Erinnerung sind das Zitat und die Stellenlektüre in greifbare Nähe gerückt. Ist Bellours Einschätzung damit obsolet geworden? Die Antwort hängt davon ab, ob man ›Film‹ und ›Kino‹ koextensiv denkt oder das Dispositiv als lediglich eine mögliche Präsentations- und Artikulationsform des Mediums veranschlagt.¹⁶ Anders gefragt: Zielt das filmische Zitat auf ein *Objekt*, einen *Gegenstand*, ein *Material* namens Film ab? Oder geht es um einen *Erfahrungsmodus*, eine *Kulturtechnik*, ein *Ereignis*, zu dem das Dispositiv ›Kino‹ zwingend hinzugehört?

IV.

In den angedeuteten Modellen zeichnen sich zwei grundsätzliche Möglichkeiten ab, über Film nachzudenken. Modell I charakterisiert den Film über sein inhärentes Bewegungsprinzip, das sich ohne weiteres vom Trägermaterial ablösen und in anderen Medientypen reproduzieren lässt. Zwar liegen dem jeweiligen Repräsentationsmodus unterschiedliche Techniken zugrunde (Synthetisierung von Einzelbildern, elektronische Speicherung von Bildzeilen, Kompression und Anordnung von Pixeln), aber vom Prinzip der Bewegung her betrachtet sind dies lediglich graduelle Unterschiede, deren ästhetische und wahrneh-

15 www.mubi.com; www.ubu.com; Vgl. zu den Veränderungen des Kinos unter Netzbedingungen Ekkehard Knörer: Konfiguration Kino. Wie das Netz das Kino verändert. In: Cargo Online, <http://www.cargo-film.de/thema-reihe/anderes-kino/konfiguration-kino-futurezone/> (2010; Stand: 1. April 2011).

16 Vgl. Jonathan Rosenbaum: Goodbye Cinema, Hello Cinephilia (2004). In: ders.: Goodbye Cinema, Hello Cinephilia. Film Culture in Transition. Chicago, London 2010, S. 3–9.

mungstheoretische Differenzen sich mit immer höheren Auflösungen allmählich verlieren werden.¹⁷ Die gemeinsame Klammer ist nicht – wie für die klassisch cinephile Position – der Kinoraum mit seinen besonderen Wahrnehmungsbedingungen. ›Film‹ – ausgreifend und umfassend gedacht, ist in diesem Konzept synonym mit *moving images*. Mit guten Gründen vertritt zur Zeit neben anderen Tom Gunning diese Position, wenn er die mediale Frage des Films dezidiert vom Problem des ›indexikalischen Realismus‹ und von der fotografischen Basis abrickt und *Bewegung* einerseits, *Projektion* andererseits als entscheidende Parameter ins Zentrum rückt. In einem zentralen Text mit dem sprechenden Titel ›Moving Away from the Index‹ schreibt er: »Only motion, one can assume, is able to convey motion« und fährt (bergsonianisch, aber ohne Henri Bergsons anti-kinematographischen Affekt) fort: »Therefore, to perceive motion, rather than represent it statically in a manner that destroys its essence, one must participate in the motion itself.«¹⁸ Wer sich dieser Sichtweise anschließt, wird keinen kategorialen Unterschied zwischen Zelluloid, analogem Video und digitalen Bildtypen machen. Er oder sie wird Gunning auch darin folgen, diverse über Bewegung und/oder Projektion definierte Bildformen wie die *philosophical toys* des 19. Jahrhunderts in die Welt der *moving images* einzubürgern. Jeder Aggregatzustand, in dem Bewegung repräsentiert werden kann, ist virtuell und real ›Film‹, der Akzent liegt auf der Wiederholbarkeit, der Migration durch Materialien und Bildmedien, kurz: der Zirkulation der Bilder. Die Geschichte des Filmzitats müsste an dieser Stelle auf den Kontext bezogen werden, den Hartmut Winkler als die ›innere Ökonomie der Medien‹ beschrieben hat und vom Begriff der Zirkulation her denkt.¹⁹ Im Falle des filmischen Zitierens wären die medialen Markierungen (z.B. das YouTube-Fenster, der Fernsehschirm, auf dem eine Videofassung zu sehen ist) so etwas wie die Anführungszeichen, innerhalb derer die ›bewegten Zitate‹ relativ ungehindert und – in diesem Sinne – ›wörtlich‹ zirkulieren. Nach dieser Einschätzung wird der Fundus der Filmgeschichte tatsächlich von Tag zu Tag und mit jedem hin-

17 An dieser Stelle scheinen Versuche produktiv, die neuen Kinobilder nicht über die Differenz von Digital und Analog, sondern über Fragen der ›Auflösung‹ (High Definition) zu denken.

18 Beide Zitate: Tom Gunning: Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality. In: *differences* 18 (2007), H. 1, S. 29–52, hier S. 42.

19 Vgl. Hartmut Winkler: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a.M. 2003.

zukommenden Trägermedium und mit jedem mobilen Abspielgerät zitierbarer.

Anhänger von Modell II – hier verkürzt ›Kino‹-Denker genannt – wären dieser Einschätzung gegenüber skeptisch, selbst wenn sie alle angeführten Zirkulationsmodi anerkennen. Für sie ist die Filmerfahrung kaum vom Ort des Kinos abzulösen. 35 Jahre nach seinen Überlegungen zum ›unauffindbaren Text‹ hat Raymond Bellour diese Auffassung bekräftigt, als er die Projektion im Kino als »unique experience of memory« bezeichnete:²⁰

»The projection of a film in the dark space of the movie theater, according to the precise schedule of a more or less collective viewing, remains the condition of a unique experience of memory, which any alternative viewing eludes more or less.«

Medienspezifisch ist vor diesem Hintergrund einzig als *site-specificity*, als enge Kopplung zwischen Film und der Besonderheit des Dispositivs Kino greifbar.²¹ So sehr der Film als ›Bewegtbild‹ und Objekt zitierbar wird, so wenig zitierbar bleibt er als spezifischer Erfahrungsmodus. *Moving images* fügen sich der willkommenen Ökonomie der Zugänglichkeit und des *access*, während die emphatische Kino/Film-Verklammerung den Akzent auf den Entzug der Bilder als Katalysator spezifischer Erfahrung legen würde.²² Meine Vermutung ist, dass *Film* für Raymond Bellour in diesem Sinne auch heute *introuvable* bleibt und die postkinematographischen Ableitungen wie YouTube-Clips oder DVDs

20 Raymond Bellour: *The Film Spectator. A Unique Memory*. In: Gertrud Koch, Volker Pantenburg und Simon Rothöhler (Hrsg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien (erscheint 2011).

21 In diesem Zusammenhang ist Alexander Horwaths Vorschlag interessant, das Kino als ›Working System‹ zu fassen, das aus der Kopplung mehrerer Komponenten besteht. Vgl. Horwath in Cherchi Usai u.a.: *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien 2008: »In film, the 'artefact' to be transmitted into the future is not just (but also) the strip, not just (but also) the apparatus, not just (but also) the screening space; what needs to be transmitted into the future is *the set of relations between them while they are in performance – the working system*.« (S. 89)

22 In anderer Terminologie hat David Marshall diese Bewegung als Schritt zur ›intertextual commodity‹ bezeichnet. Vgl. David Marshall: *The New Intertextual Commodity*. In: Dan Harries (Hrsg.): *The New Media Book*. London 2002, S. 69–82.

das Problem für ihn eher verdecken als es zu lösen. Ob diese Haltung anachronistisch und konservativ ist, oder ob im Beharren auf der Nicht-Verfügbarkeit des Wahrnehmungsmodus Kino eine Art Widerständigkeit gegen die wirtschaftsliberalen Ideologien von *access*, *user* und *consumer* liegt, müsste an dieser Stelle diskutiert werden.

V.

Am Ende seines Textes gibt Raymond Bellour 1975 einen Ausblick auf innermediale Zitatpraktiken, bei denen »der Film zum Mittel seiner eigenen Kritik eingesetzt«²³ wird. Er weist auf zwei Folgen der einflussreichen französischen Fernsehsendung ›Cinéastes de notre temps‹ hin, die von André S. Labarthe und Janine Bazin konzipiert und zwischen 1964 und 1972 im französischen Fernsehen ausgestrahlt wurde.²⁴ In beiden Fällen handelt es sich bezeichnenderweise um *Kamerabewegungen*, die zitierend in ein Gespräch mit den Regisseuren hineinmontiert sind, während die stilistischen Eigenheiten auf der Tonspur kommentiert werden. In Bellours Worten:

»Die erste stammt aus der Ballszene in *Le Plaisir* (*Pläsier*, Max Ophüls, Frankreich 1952), wo die ›Maske‹ immer stärker schwankend den immensen Saal durchquert, bis sie schließlich in einer Loge zusammenbricht und wir unter der Maske des jungen Mannes einen Greis entdecken; die zweite Kamerabewegung, in *Forty Guns* (*Vierzig Gewehre*, Samuel Fuller, USA 1957) begleitet den Helden vom Hotel zur Post, wo er ein Telegramm aufgibt, und führt am Ende eines langen Dialogs in einer kontinuierlichen Erweiterung des Blickfelds das Zusammentreffen des Helden mit den ›vierzig Gewehren‹ herbei, die auf ihren Pferden plötzlich links aus dem Bild verschwinden. Hier besteht keine Abweichung mehr und auch kein Bedürfnis nach Erzählung. Ein echtes Zitat in seiner völligen Offenkundigkeit.«²⁵

23 Bellour: Der unauffindbare Text (wie Anm. 9), S. 16.

24 Zu André S. Labarthe vgl. Ralph Eue, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie-labarthe/eue-labarthes/> (Stand: 12. August 2011). In diesem Zusammenhang sind auch Labarthes eigenen Überlegungen zum Zitieren im/des Kino interessant: vgl. André S. Labarthe: Das Kino zitieren. In: Kunst der Vermittlung, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie-labarthe/das-kino-zitieren/> (1992/2008; Stand: 1. April 2011).

25 Bellour: Der unauffindbare Text (wie Anm. 9), S. 17.

Näher zu bestimmen wäre dieser Modus des filmischen Zitats durch die spezifischen analytischen Rahmungen, die das Material der Quelle freistellen, perspektivieren, in einen kommentierenden Diskurs einbetten. In Kategorien von Meta- und Objektebene könnte man das Feld, das sich hier eröffnet, mit dem Genre des ›Metafilms‹ als einer spezifischen Variante des dokumentarischen Films bezeichnen; ein Vorschlag, der den Vorteil hätte, ohne die hierarchisierende Ordnung von Meta- und Objektebene auszukommen, wäre, das weitläufige und heterogene Terrain als ›filmvermittelnde‹ Filme terminologisch zu fassen.²⁶ Die Geschichte dieses Genres verbindet sich besonders eng mit der französischen Cinéphilie und bildet sich in der Genese von verschiedenen Fernsehformaten ab. In solchen Arbeiten liegt der Focus besonders auf den beiden emphatisch besetzten Kriterien von ›Autor‹ und ›mise en scène‹. In der überwiegenden Mehrheit sind es kanonisierte Erzählfilme wie die von Ford, Rossellini, Welles und anderen, aus denen in ikonographischen Lektüren der Stil eines Regisseurs herauspräpariert, seine ›Handschrift‹ identifiziert wird. Versuche, solche eigentümlichen Formen und Funktionen der Film-Zitate zu bestimmen, könnten etwa zu einer Typologie von ›Anführungszeichen‹ führen. Durch welche Eingriffe wird das zitierte Material als Objekt freigestellt? Als Anführungszeichen kommt die Rahmung durch Monitore in Frage, die Gegenüberstellung zweier Zitate qua Splitscreen ist geläufig, Beschriftungen, Kommentierungen von der Tonspur aus etc. sind heutzutage mit einfachen Mitteln am eigenen Rechner möglich. Erst durch Geräte und Medien, die den Film vom Kino abgelöst haben, wurden solche Formen des zitierenden und kommentierenden Sprechens denkbar. Die Mediengeschichte des analytischen Zitats setzt ein mit dem Fernsehen und gewinnt mit den elektronischen und digitalen Formen von Eingriffen in das Bild an Dynamik. Eintragungen in das Bild, vergleichende Lektüren auf mehreren Monitoren, synoptische Darstellungen, Verlangsamungen des Bildes, die wie Kursivierungen wirken, all das ist in Fernseh- oder Videoarbeiten von Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Helmut Färber, Alain Bergala, Tag Gallagher oder Jean Douchet zu finden. »Wörtlichkeit«, um auf diesen Begriff zurückzukommen, spielt sich hier auf der ikonographischen Ebene ab, sie ist ein Effekt der Inhalte und Formen, nicht des

26 Vgl. zum Feld des ›Filmvermittelnden Films‹ die Website des Projekts ›Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films‹ (<http://www.kunst-der-vermittlung.de>).

Materials. Die Migration der Filme ist ihre Voraussetzung und kein Hindernis.

Auf andere Aspekte der zitierenden Rede zielt ein zweites und besser erforschtes Genre ab: der *Found-Footage*-Film. Eng verknüpft mit der Geschichte des materialorientierten Experimentalfilms und aus der Vertrautheit mit Praktiken der Bildenden Kunst heraus haben Joseph Cornell, Bruce Conner, Ken Jacobs, Cécile Fontaine, Matthias Müller, Martin Arnold, Peter Tscherkassky, aus der jüngeren Generation Siegfried Fruhauf, Norbert Pfaffenbichler vor allem in den USA und Österreich seit Jahrzehnten Filmmaterial appropriiert und – mit oder ohne Veränderungen und massiven Eingriffen – in neue Kontexte übertragen.²⁷ Es ist diskutierbar, wie eng diese Techniken mit der Praxis des ›Zitats‹ verknüpft sind oder ob sie produktiver auf verwandte künstlerische Techniken wie das *Ready-made* und die Collage bezogen werden sollten. Wer sich entscheidet, die Praktiken des *Found Footage* als Zitat zu bezeichnen, muss zugleich die nicht-diskursiven Anteile dieses ›Sprechens‹ betonen. Die Kommentierung ist meist in die Montage verlegt, sie erfolgt mit filmischen Techniken und nicht als explizite Erläuterung. Anders auch als die oben skizzierten analytischen, im weitesten Sinne didaktischen Formate, agiert der *Found-Footage*-Film zudem meist innerhalb des Reproduktionsrahmens Film. Wörtlichkeit wäre hier eher die prekäre und immer gefährdete Wörtlichkeit des *Materials* und seiner geschichtlichen Spuren (Staub, Laufstreifen, kaputte Perforationen) etc.

Auch der Fundus, aus dem die Zitatquellen stammen, ist im *Found-Footage*-Film häufig ein anderer als in den analytischen Video-Essays. Nicht die etablierten erzählerischen Modelle mit klar zugewiesenen Autoren, sondern die ephemeren, historisch oder inhaltlich abgelegenen Fundstücke machen einen Großteil des Materials aus. Paratexte wie Vorlaufband und Zwischentitel, anonyme Filme aus der Frühzeit des Kinos, Material aus spezialisierten Archiven, aber auch auf Flohmärkten

27 Zum *Found-Footage*-Film vgl. u.a. Christa Blümlinger: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin 2009, Jutz: Cinema Brut (wie Anm. 14), William C. Wees: Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films. New York 1993, Cecilia Hausheer und Christoph Settele: Found Footage Film. Luzern 1992, Peter Tscherkassky: Wirkliche Filme, oder: Gibt es ein nicht-fiktionales Kino?. In: blimp 16 (1991): Sonderheft ›Found Footage‹, S. 38–42, und die übrigen Beiträge in Heft 16 der Zeitschrift ›blimp‹ (1991).

oder in Mülltonnen gefunden, bezeugen die Affinitäten einiger *Found-Footage*-Filmmacher mit dem frühen Kino und anderen marginalisierten Materialien und Epochen.²⁸ Das Zitat ist hier weniger Beleg oder Argument als Fundstück im nachdrücklichen Sinne.

VI.

Ich will zum Schluss zumindest kurz auf einen Film zu sprechen kommen, der diese Tradition zuspitzt und zugleich als Infragestellung des Zitatbegriffs aufzufassen ist: ›Perfect Film‹ von Ken Jacobs.²⁹ Bei Jacobs' Film handelt es sich um 16mm-Material, das am 21. Februar 1965 aufgenommen wurde. Schauplatz ist Harlem, unweit des Audubon Ballroom, in dem unmittelbar zuvor eine Reihe von tödlichen Schüssen auf Malcolm X abgefeuert wurden. Ken Jacobs fand das anonyme Material, offenbar Aufnahmen von Fernsehkameraleuten, etwa 20 Jahre später auf dem Flohmarkt.

»This was the stuff that they had discarded and someone, instead of just throwing it in the wastebasket decided, who knows, it might have some future use, so without any kind of order the film clips were attached one to the other. And that's how I found it. It was being sold for the reel, the metal reel it was on. And it was very cheap because this person selling it gave you the task of having to unspool all this discard. I looked at the discard and in my eyes it was good. Very revealing. So I just let the evidence be the way it was. I looked at it and said, 'perfect.' From beginning to end, 'perfect.'«³⁰

Der ›Perfect Film‹ *ist* also dieses gefundene Interview-Material, ohne jeden Eingriff, mit Vorlaufband, Tonproben, Fehlern.

28 Es versteht sich, dass zwischen diesen beiden Feldern alle denkbaren Übergänge möglich sind.

29 ›Perfect Film‹, USA 1986, Regie: Ken Jacobs. Ausführlicher zu Jacobs: Blümlinger: Kino aus zweiter Hand (wie Anm. 27), S. 67–74 und Scott MacDonald: Ken and Flo Jacobs. In: ders.: A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers. Berkeley 1998, S. 363–396.

30 Jacobs, in: Harry Kreisler: Conversations with History: Ken Jacobs, <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Jacobs/jacobs-con4.html> (1999; Stand: 1. April 2011).



Abb. 2: »Perfect Film«, USA 1986, Regie: Ken Jacobs

Film – dieser und andere – existiert nur in der Vorführung, in der Projektion als bewegtes Bild. Das macht seine spezifische Zeitlichkeit, aber auch seine Besonderheit als Wahrnehmungsobjekt aus. In welchem Verhältnis von Autonomie oder wechselseitiger Abhängigkeit man Bewegung, Material und Dispositiv denkt, entscheidet mit darüber, ob man an seine Zitierbarkeit glaubt oder nicht.

BETTINE MENKE

VORKOMMNISSSE DES ZITIERENS, STIMMEN – GEMURMEL

Zu Marthalers ›Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx
ihn! Murx ihn ab‹

Das im Zitieren aus seinem Kontext Herausgetrennte, Übertragene, Versetzte wird im neuen Kontext keineswegs mit sich identisch geblieben sein. Es tritt vielmehr in eine Interaktion mit dem neuen Kontext, die einen neuen ›Sinn‹ hervorbringen mag, indem es zugleich den neuen Kontext erst erzeugt, ohne dass diese Produktivität kontrollierbar und der Kontext beschränkbar wäre.¹

»An der Rückwand« des Bühnenraums für Christoph Marthalers Inszenierung ›Murx den Europäer!‹ »hängt eine Uhr, deren Zeiger stehen geblieben sind und daneben der Spruch: damit die Zeit nicht stehenbleibt.« Dieses »Bild [...], das im Nachhinein wie eine seismographische Zustandsbeschreibung von Ost-Berlin wirkte«, wie Bettina Masuch im Gespräch mit der Bühnenbildnerin Anna Viebrock festhält,² wird durch vielfache nicht hierarchisierbare zitationelle *greffes* oder Aufpfropfungen hervorgebracht.³ Viebrock erläutert: »Die Uhr und der

1 So Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext. In: ders.: Randgänge der Philosophie. 2., überarb. Aufl. Wien 1999 (1972), S. 325–351, hier S. 335f., 339, 341–347.

2 Anna Viebrock und Bettina Masuch in: Bettina Masuch (Hrsg.): Anna Viebrock – Bühnen/Räume. Damit die Zeit nicht stehenbleibt. Berlin 2000, o.S.

3 Mit Derridas Paläonym *greffe citationelle*, vgl. Jacques Derrida: La dissémination. Paris 1972 (Kap. 10: Les greffes, retour au sujet, S. 431–435), S. 431; Derrida: Signatur Ereignis Kontext (wie Anm. 1), S. 339. Was zitierend »aus der Verkettung, in der es gegeben oder eingefasst ist«, herausgelöst wird, verliert dabei – als »wesentlich Iterierbares« – keineswegs »alle Möglichkeiten des

Spruch daneben stammen vom Flughafen Tempelhof [...]. Natürlich spielt schon der Titel MURX DEN EUROPÄER – auf Marx an«; und er tut dies offenbar, indem er Paul Scheerbarts ›Indianerlied‹: »Murx den Europäer! / Murx ihn! / Murx ihn! Murx ihn! / Murx ihn ab!« zitiert.⁴

»Später hat man mir dann gesagt, daß der Raum wie Mitropa aussieht, aber ich hatte bis dahin noch nie eine gesehen. Letztendlich ist der Raum zu MURX, die Öfen und die Tüfelung und die Tische aus Elementen der Volksbühne entstanden. [...] Der Spruch ist eigentlich eine Werbung für einen Pharmazie-Konzern. Das Bild der Uhr und daneben: »damit die Zeit nicht stehenbleibt« ist mir als Gedankenbild im Gedächtnis geblieben. Sicherlich auch, weil diese Uhr am Flughafen stehen geblieben war. Dass man eine Uhr hat, damit die Zeit nicht stehenbleibt, ist ein schönes absurdes Bild. Im Nachhinein haben viele den Widerspruch zwischen der Hoffnung, die in dem Satz zum Ausdruck kommt[,] und der Uhr, die stehen geblieben ist, als Sinnbild für die DDR empfunden.«⁵

Um die Zitation im Sinne der Versetzung, der Enteignung und unbegrenzten Produktivitäten der Versetzungen geht es im Folgenden. Es ist »die Kraft des Bruchs« (Derrida), die das Zitieren ausmacht und die es manifestiert.⁶ An dieser Stelle, an der Stelle der Versetzung und der umschreibenden Einschreibung des Zitierten werden einerseits Sprecher der zitierten anderen Reden konstituiert, wird andererseits aber die Stimme in sich selbst gespalten, von den Spuren der anderen Stimme durchquert, und jeder ›einen‹ Instanz der Rede entzogen.

Die Phänomene, auf die ich mich als Fälle für Rede als Zitation beziehen werde, sind keine solchen, keine Phänomene, die mit sich identisch wären. Sie gehören theatralen Szenen an, spezifischer Marthalers bekannter Inszenierung ›Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! (Ein patriotischer Abend)‹ an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin aus der Spielzeit 1992/93. Insofern habe ich – so mag es scheinen – schon vorausgesetzt, wovon ich spre-

Funktionierens.« »Man kann ihm eventuell andere zuerkennen, indem man es in andere Ketten einschreibt oder ihnen *auffropft*. Kein Kontext kann es einschließen« (ebd., 335).

4 Paul Scheerbart: Katerpoesie und die Mopsiade. Berlin 1978, S. 19.

5 Viebrock und Masuch: Damit die Zeit nicht stehenbleibt (wie Anm. 2), o.S.

6 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (wie Anm. 1), S. 335f., 339.

chen möchte, indem ich von je schon zitierenden Stimmen auf der Bühne handle. Aber die Zitationen sind gar nicht hintergebar, denn entgegen Austins ausschließender Kennzeichnung: »a performative utterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage«, wird durch das ›Parasitäre‹ gerade der ›unernsten‹ Wiederholung auf der Bühne⁷ der Wiederholungscharakter und das Szenische aller *performatives* vorzustellen. Es handelt sich nicht um eine an einem Eigentlichen parasitierende Hinzufügung. Die Möglichkeit dieses ›Befalls‹ ist nicht abzulösen und zu exkludieren,⁸ sondern gehört den *performatives* selbst mit ihrer »wesentlichen Iterierbarkeit« *innen* an, so Derridas Einwand.⁹ Derrida spricht von *greffe citationelle* als Teil einer Theorie des Parasiten,¹⁰ als Bearbeitung von »the problematic limit between an inside and an outside that is always threatened by graft and by parasite«. ¹¹ Wie sollte die Unter-Scheidung zwischen dem Zitierten, Versetzten und le »propre de la chose« getroffen und gehalten werden?¹² Wenn in ›Murx den Europäer!‹ rezitiert/ gesprochen wird: »Zerdrück die Träne nicht in deinem Auge, / Du hast die Träne ja

7 »Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use« (John Langshaw Austin: How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford, New York 21976, S. 21f.; vgl. insbes. zu Austins Zitationen J. Hillis Millers ›The critic as host‹ (jetzt in J. Hillis Miller: Speech acts in literature. Stanford 2001, S. 6ff.).

8 Austin spricht von *ill*: »as *utterances* our performatives are *also* heir to certain other kinds of *ill* which infect *all* utterances« – »[this] we are [...] at present excluding« (Austin: How to do things with words, S. 21f.).

9 Derrida: Signatur Ereignis Kontext (wie Anm. 1), S. 340–347, insbes. S. 344–346 sowie 335–339.

10 Jacques Derrida: Die Signatur aushöhlen. Eine Theorie des Parasiten. In: Hannelore Pfeil und Hans-Peter Jäck (Hrsg.): Eingriffe im Zeitalter der Medien. Bornheim-Weidenfeld 1995, S. 29–41, hier S. 31.

11 Jacques Derrida: This is not an oral footnote. In: Stephen A. Barney (Hrsg.): Annotations and ist texts. New York, Oxford 1991, S. 192–205, hier S. 196; die Vorsilbe *para* changiere »zwischen der Bedeutung *neben* und *mit*«, enthalte »also bereits die Bivalenz zwischen Exteriorität und Partizipation« (Derrida: Die Signatur aushöhlen, wie Anm. 10, S. 32); zur antithetischen Vorsilbe *para* vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M. u.a. 1989, S. 9, eine Zitation von J. Hillis Millers ›The critic as host‹ (wie Anm. 7), S. 144f.

12 Derrida: Dissémination (wie Anm. 3), S. 431.

um mich geweint«,¹³ so kann damit vieles sich ereignen oder sich tun: Ist nicht (gerade) das Zitierte als ernsthafte Äußerung (und sei es der dramatischen Handlung) zu hören? Ist es das auch in Wiederholungen? »Wie macht die Träne dich so wunderschön, / ich könnt' dich ewig, ewig weinen sehn.« – kann auch ›beantwortet‹ werden: »Ich wein' doch gar nicht« (so, wenn die Rezitation in der 54. Min. wiederholt wird). Und wer sagt, wer entscheidet, dass dies ein Missverständnis ist? – »Ich mein' ja bloß« (ist das noch eine Antwort?). Die »Öffnung« der ›eigenen‹ Rede, die »sich endlos differenziert, teilt, aufschiebt«, hat in ihrem Innern statt;¹⁴ mit Derrida: »Die phänomenale Rede ist ein Schauplatz«, französisch *scène*.¹⁵

Die so genannte eigene Rede tritt auf als –, das heißt sie *ist* Exzitation vorangehender Reden, der vorgängigen, der wiederholend zitierend ihren ›Ursprung‹ aufschiebenden, vielen anonymen Stimmen. Das führt auf der theatralen Szene ›Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!‹ vor, und das ist keine ›bloße‹ Verdopplung. Denn die in jeder (jeweiligen) Rede verstellte Differenz von sich selbst oder die ›Szene in der Stimme‹ wird hier zum theatralen Vorkommnis. Das Vorkommen des Sprechers, so möchte ich vorstellen, wird selbst zum Vorkommnis. Das Bühnen-Geschehen selbst gibt der ›Herkunft‹ der vermeintlich eigenen Rede, der Stimme, die einem Gesicht zugerechnet werden kann, eine Szene und stellt diese als Exzitation aus dem anonymen Gemurmel aller, dem Hintergrund aller Reden und Stimmen, vor. Das *Vorkommen* einer *persona* für die Stimme vollzieht sich auf der theatralen Szene, die *jene* Szene ›doppelt‹, die die des

13 In ›Murx den Europäer!‹ zuerst ca. 26. Min.; Aufnahme der Volksbühne Berlin der Aufführung am 13. Juni 1994. Die zitierten Zeilen sind als die eines so genannten Küchenliedes aufzufinden, der Text kann aber einem Autor Karl Herloßsohn und einem Datum 1840 zugerechnet werden (in: Franz Magnus Böhme: Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig 1885).

14 Jacques Derrida: Qual Quelle. Die Quellen Valerys. In: ders.: Randgänge der Philosophie (wie Anm. 1), S. 291–324, hier S. 305. »Die Diskontinuität, der Aufschub, die Heterogenität, die Andersheit wirkten schon auf die Stimme ein, brachten sie von ihrem ersten Atemzug an als System von differentialen Spuren hervor« (ebd., S. 309; zum anfänglichen Aufschub oder der Spur im Zukommen der Stimme vgl. ders. Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt a.M. 1978, S. 136ff., 142).

15 Derrida: Die Stimme und das Phänomen (wie Anm. 14), S. 144.

der Stimme angehörenden, sie ›selbst‹ gründenden und sie von sich selbst differierenden Bezuges auf die anderen ist.

In der theatralen Szene, die ›Murx den Europäer!‹ auf dem Schauplatz dem Stimm-Auftritt als solchem gibt,¹⁶ wird das Sprechen als Zitieren durch die mit der jeweils konstituierten Redeszene markierte Doppelung der Bühne (in sich selbst) vorgeführt. – Also keineswegs (bloß) deshalb, weil *jedes* Sprechen auf der Bühne Zitation (vorangehender Aufführungen, der wiederholenden und wiederholten Proben, eines Scripts) ist, und schon gar nicht, weil dieses eine ›bloße‹ entkräftete und parasitär entkräftende Verdoppelung eines (möglichen) ›ernsten‹ Geschehens woanders wäre. Die theatrale Szene führt vielmehr vor, was es heißt, mit ›eigener Stimme‹ zu sprechen, indem sie vorführt, dass niemand dies tut, oder genauer: Sie macht in der Doppelung von theatralem Geschehen und (dabei möglicherweise dargestellter) dramatischer Handlung an- und einsichtig, dass (nur) Fiktionen ermöglichen, eine Rede-Szene als Rede mit eigener Stimme aufzufassen: Rede wird personal zugerechnet und deren *persona* fingiert. In Funktion von Autorisierung wird die Frage ›Wer spricht?‹ in paganen wie sakralen Traditionen beantwortet, indem eine geregelte Bezogenheit von eigener Stimme und fremder *persona* etabliert wird. Scheint auf der Bühne nun mit dem Schauspieler die präsentische Stabilität der Verkörperung einer anderen Stimme, die aus der Person oder Maske spreche, gegeben zu sein, so ist doch gerade diese Verkörperung auf der Bühne eine in sich, traditionell zwischen *dramatis persona* und dem diese tragenden Körper, entzweite. ›Murx den Europäer!‹ stellt die Verkörperung von *personae* als stets im Aufschub befindlich vor, oszillierend zwischen Konstitution und Verzögern und nur verfehlt, die Figürlichkeit natural verwechselnd, daher zwanghaft stillzustellen. Leitete die Frage ›Wer spricht?‹ das Verstehen dazu an, *geregelt* das Gehörte als Rede auf einen Sprecher zu verrechnen,¹⁷ so sind wir durch die Szene des Stimmen-Auftritts (im Werden), als die das Schauspiel ›Murx den Europäer!‹ einsetzt, zu der

16 Die Stimme in den »Rahmenbedingungen theatraler Prozesse« »führt sich auf und ist doch, wenn sie gehört wird, immer schon geteilt« (Patrick Primavesi: Geräusch, Apparat, Landschaft: Die Stimme auf der Bühne als theatraler Prozeß. In: Forum modernes Theater 14 (1999), H. 2, S. 144–172, hier S. 144).

17 Michel Foucault führte sie nochmals (zitierend) an, insofern sie nicht schon durch den Begriff des Textes abgelöst werden konnte: ›Was ist ein Autor?‹ (Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 2003, S. 234–270).

anderen Frage angehalten: Was spricht durch die Person, die spricht? Oder mit Blanchot: »[W]as spricht, wenn die Stimme spricht? Es befindet sich nirgendwo, weder in der Natur noch in der Kultur, sondern es äußert sich in einem Raum der Verdoppelung, des Echos und der Resonanz [...]«. ¹⁸

Im Theater, wenn ›Murx den Europäer!‹ zur Vorführung gelangt, geschieht ein Anfang in Suspension, der entweder schon stattgefunden hat, wenn Zuschauer (noch) ihre Plätze einnehmen, denn immerhin ist die Bühne (immer?) schon voll besetzt, oder der statthat, während sie sich einrichten und sprechend-murmelnd auf den Beginn warten, oder der vielmehr gar nicht aufzufinden ist zwischen nichtssagendem Stimm-Gewirr vor der Bühne und unverortbar hörbar/unhörbar einsetzenden Stimmen, die auf der Bühne (vielleicht (n)irgendwo zwischen der 6. und der 10. Min.) in Spuren oder Resten ein gesungenes »b/glühe(nd) empor« vernehmen lassen. Nachträglich wird sich das »glüh-end« »glüh-end«, das vollständig, erneut aus wiederholend anschwellendem »glüh-end« entstehend, in zunehmender chorischer Versammlung (81.–84. Min.) gesungen wird, als Teil-Zitat des Liedes: »Flamme empor! Flamme empor! / Steige mit loderndem Scheine / Von den Gebirgen am Rheine / Glühend empor, Glühend empor« identifizieren lassen, ¹⁹ das Johann Heinrich Christian Nonne 1814 zum Oktoberfeuer am Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig zur »ursprünglich dem Liede ›Feinde ringsum‹ (von C.G. Cramer) zugehörig[en]« Musik von Karl Ludwig Traugott Gläser (1791) dichtete. – Wo aber wäre die Grenze zwischen innen und außen, zwischen *vor* dem und *im* Stück anzunehmen? Noch das angestrengteste Hinhorchen ins Geräusch-Gewirr wird diese nicht zu lokalisieren und nicht zu sichern vermögen.

Wenn der erste gesprochene Satz(teil) ca. in der 25. Minute von ›Murx den Europäer!‹ identifizierbar sein wird, dann ein einsames »nur die Wurst hat zwei« – im Anfang eine Evokation des Endes, das ungesagt bleibt: das im zitierten Satzteil entfiel, weil dieser elliptisch als ›Addition‹ eine (andere) Redensart kommentiert und in die ›Antithese‹

18 Maurice Blanchot: Der Atheismus und die Schrift. Der Humanismus und der Schrei. In: ders.: Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz. München 1991, S. 238–267, hier S. 260.

19 Es gehört zu den im Paratext, dem Programmheftchen zur Aufführung, nachgewiesenen Texten.

verschiebt,²⁰ mit dem Ende den Anfang aus-setzend – in den Ort und Zeitraum ›vor‹ dem unlokalisierbaren Beginn. – Wenn Personen auf dieser Bühne sprechen werden, so sind diese die Figuren für die Exzitationen aus jenem »Raum der Verdoppelung, des Echos und der Resonanz«, aus dem Gemurmeln, die hier und jetzt: *ex-zitiert* die ›Gegenwart‹ eines Auftritts erhalten.

Mit dem Wort und der Sache der Exzitation beziehe ich mich auf Quintilians Bestimmung der Prosopopöie: *excitare*, das ist das, was Quintilian – *kraft* der ›Lungenkraft‹ der Sprache – der rhetorischen Figur Prosopopöie zutraut.²¹ Es handelt sich, wenn »durch« die Prosopopöie »zumal die Gedanken unserer Gegner [vor Gericht] so zum Vorschein [gebracht werden], als ob sie mit sich selbst sprächen«,²² um ein Mittel agonaler Rhetorik, das *in* der (einen und) eigenen Stimme einen Schauplatz, eine Szene der Rede eröffnet. Die Rede ist Exzitation, insofern sie die Fiktion sprechender Gesichter, *durch* die gesprochen werde, hervorbringt (damit fiktiv ein anderer spreche). Es handelt sich um den Ruf, die *citatio* auf die *Rede-Szene*,²³ die eine *persona* für die Rede fingiert, durch die gesprochen werde, so dass »sogar Götter vom Himmel« »herab- und [...] heraufgerufen« (*excitare*) werden.²⁴ Ein nicht anwesender, nicht-gesichtiger anderer wird zum Auftritt bewegt, heraufgerufen, indem ihm eine Stimme verliehen wird – und der Redner mit ›fremdem Munde‹ spricht.²⁵ Das Gesicht der Rede ist deren Figur, ein metalepti-

20 »Alles hat ein Ende, nur die Wurst hat zwei.« gilt als ›Deutsches Sprichwort‹, genannt wird es als ein Fall von Sprachwitz durch syntaktische Ergänzung zum Sprichwort »Alles hat (einmal) ein Ende.« mit offenkundig semantischem, parodischem Effekt (vgl. ›Beispiele parodierter Parömien‹ <http://www.staff.uni-marburg.de/~naeser/paroem.htm>).

21 Marcus Fabius Quintilian: *Institutionis Oratoriae* / Ausbildung des Redners. Hrsg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 1988, IX 2, S. 29–32.

22 Ebd., IX 2, S. 30; des Redners Stimme vor Gericht spricht für einen anderen, ist in-sich-geteilt; vgl. Rüdiger Campe: *Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian Institutio oratoria VI 1–2*. In: Josef Kopperschmidt (Hrsg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München 2000, S. 135–152.

23 Die Zitation war historisch zuerst die vors Gericht; vgl. Antoine Compagnon: *La seconde main, ou le travail de la citation*. Paris 1979, S. 282.

24 Quintilian: *Institutionis Oratoriae* (wie Anm. 21), IX 2, S. 31.

25 Obwohl Quintilian den Auftritt des Redners »sorgfältig« zu unterscheiden aufträgt von dem eines Schauspielers, schließt er die Gerichtsrede in Verhandlung der *pronuntiatio* oder *actio* der Rede doch an die Fälle von Schauspiel, Deklamation an, »denn [auch] da sprechen wir ja nicht immer *als* Anwälte,

scher nachträglicher Effekt. Das *prosopon-poein* (oder Verleihen eines Gesichts oder einer Maske)²⁶ ist das »staging«²⁷ der Rede-Instanz als einer fingierten *persona*. *Per-sonare* war die geläufige ›falsche‹ Etymologie, die in Berufung der Theater-Masken die *persona* als das, wo-*hindurch* es *schalle*, zu verstehen gab,²⁸ die Walter Benjamin noch einmal aufruft, um den zitierend vortragenden Karl Kraus und seinen »dämonischen Personenreichtum« zu kennzeichnen.²⁹ Das ›Gesicht der Rede‹ ist in jedem Falle, auch dann, wenn es sich um die Rede ehemals lebender oder woanders anwesender Sprecher handelt, ein fingiertes, ein künstliches Gesicht.³⁰ Es ist die Fiktion der Auffassung des Gehörten als Rede, die

sondern sehr oft *als* streitende Parteien«. »Wir verwenden nämlich angenommene Rollen [*fictione personarum*], sprechen gleichsam mit der Sprache eines anderen [*ore alieno*], und dabei müssen wir den Personen, denen wir unsere Sprache [*voce*m] leihen, die ihnen eigene Wesensart geben.« (Quintilian: Institutionis Oratoriae, wie Anm. 21, XI 1, S. 38f.)

26 Vgl. Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 76. *Prosopon* war neben dem »Gesicht, wie es von Natur einem Wesen eigen ist«, »das künstliche Gesicht, das der Mensch durch Aufsetzen einer Maske sich selber verleiht«. Bis man in der hellenistischen Zeit es für nötig fand, neben das damals mehrdeutige *prosopon* eine davon abgeleitete Neubildung, *prosopeion* [also das hervorgebrachte: *prosopon-poein*] als eigentliches Wort für Maske zu setzen.« (Rudolf Hirzel: *Die Person. Begriff und Name derselben im Altertum*. München 1914, S. 40f.; vgl. Maurice Gustave Nédoncelle: »Prosopon« et »persona« dans l'antiquité classique. Essai de bilan linguistique. In: *Revue des Sciences Religieuses* 22 [1948], S. 277–291, hier S. 278f.).

27 So Riffaterres englisch übersetzende Zitation von Pierre Fontanier: *Les figures du discours*. Hrsg. von Gérard Genette. Paris 1968, S. 404ff., zit. nach: Michael Riffaterre: *Prosopopeia*. In: *Yale French Studies* 69 (1985 = *The Lesson of Paul de Man*), S. 107–123, hier S. 107.

28 Vgl. Nédoncelle: »Prosopon« et »persona« dans l'antiquité classique (wie Anm. 26), S. 285f..

29 Walter Benjamin: Karl Kraus. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991 (1972–1986), S. 33–354, hier S. 347.

30 Quintilian besteht darauf: »gewiß kann man doch *kein* Gespräch erfinden, ohne zugleich auch eine sprechende Person zu erfinden«, und kassiert damit die Unterscheidung von »erdichteten Gesprächen« ›natürlicher Personen‹ und der *fictio personae* für Stumme und Gesichtlose (Konkreta, Abstrakta, Kollektiva) (Quintilian: *Institutionis Oratoriae*, wie Anm. 21, IX, 2, S. 31ff.). Es ist eine Katachrese. Vgl. Paul de Man: *Hypogram and Inscription*. In: ders.: *The Resistance to Theory*. Minneapolis, London 1986, S. 27–53, hier S. 44. Katachrese ist die übertragene Verwendung eines Wortes an anderer Stelle, an der

etwas meine, die jemandem zurechenbar ist, der sie verantwortet. Immer wieder ist zu lesen, dass die Formel ›aus der Maske sprechen‹ »ursprünglich« »vom Theater« stamme, »erhalten« aber ist diese »ausschließlich« als Terminus »der Exegese«, ³¹ in der so genannten Zitationsformel: »*ex persona alicuius loqui, aus dieser Person spricht ein anderer*«, mit der in der antiken Tradition der Textauslegung der paganen Klassiker, dann auch der Bibel die Frage ›Wer spricht?‹ beantwortet wurde, die die Bedeutungskonstitution und –sicherung anleitete. ³² Die Zuschreibung an verschiedene Gesichter, durch die der Text gesprochen sei, diente dazu, eventuelle Unstimmigkeiten in einer geregelten Mehrstimmigkeit aufzufangen. ³³ Diese deutende Zuschreibung unterlag dem Kriterium, »zu welcher Person der Satz inhaltlich paßt (*cui aptum*)«. ³⁴ Ebenso sollte die ›Geeignetheit‹ jener Personen, denen ›passende‹ Reden in den Mund zu legen seien, ³⁵ den Schulrhetoriken zufolge, auch die *fictio personae* beschränken. Denn umgekehrt sollten die derart Sprechenden sich selbst durch ›ihre‹ Reden charakterisieren. Das heißt, ihre Reden sollten metaphorisch lesbar sein, das heißt mit de Man gesprochen, den »Analogieschluß« auf den Sprecher, auf die »Absicht des

diese (missbrauchende) Verwendung *notwendig* werde, weil eine Bezeichnung fehle.

31 Hubertus R. Drobner: Person-Exegese und Christologie bei Augustinus. Leiden 1986, S. 69.

32 Die Zitationsformel *ex persona alicuius loqui* hält fest, dass durch die verschiedenen fiktiven Gesichter, die dem Text deutend verliehen werden, ein anderer *logos* (oder Autor) ›eigentlich‹ spreche (vgl. Carl Andresen: Zur Entstehung und Geschichte des trinitarischen Personenbegriffs. In: Zeitschrift für neutestamentliche Studien 51 (1961) S. 1–39, hier S. 12). Umgekehrt wird vorausgesetzt, dass ein Autor ›seine‹ Rede an andere Personen als den *actors* seiner ›Auktorität *kontrolliert* zu leihen vermag (Thomas Hobbes: Leviathan. Hrsg. von Edwin Curley. Indianapolis u. a. 1994 [1651], Kap. XVI, S. 101).

33 Vgl. Andresen: Zur Entstehung und Geschichte des trinitarischen Personenbegriffs (wie Anm. 32), S. 16f.; Drobner: Person-Exegese und Christologie bei Augustinus (wie Anm. 31), S. 52.

34 Drobner: Person-Exegese und Christologie bei Augustinus (wie Anm. 31), S. 16f.

35 Reguliert wird: »jedoch sollten sie so an Überzeugungskraft nichts einbüßen, wenn wir ihnen [den Gegnern] nur solche Worte in den Mund legen, von denen es nicht ungereimt erscheint, daß sie sie gedacht haben – und führen sodann in glaublicher Form auch Gespräche ein, die wir mit anderen und die andere untereinander geführt haben; schließlich können wir so Ratschläge, Scheltworte, Klagen, Lob und Jammern geeigneten Personen in den Mund legen.« (Quintilian: Institutio Oratoria, wie Anm. 21, IX 2, S. 30)

Subjekts« erlauben,³⁶ – das nachträglich vor dem Gesagten, als dessen metaleptischer Effekt, voraus-gesetzt wird. Das geschieht stets erneut, alle Figuration und deren Voraussetzungen vergessen machend.

Dazu setzen auch die Zuschauer von ›Murx den Europäer!‹ stets wieder an: Wenn sie etwa von den auf der Bühne unbewegt Sitzenden, den Insassen des bereits zitationell ›charakterisierten‹ Bühnenraumes, chorisches gesungen hören »In einem kühlen Grunde, [...] Ich möcht' als Spielmann reisen« (19. Min.), oder wenn jemand »Zerdrück die Träne nicht in deinem Auge« auf-sagt (26. Min., wiederholt 54. Min.), oder eine, die vortritt, singt: »Noch ist die schöne, die blühende Zeit, noch sind die Tage der Rosen! Noch sind die Tage der Rosen!« (97. Min.), dann werden sie sowohl das *Was*, als auch die Art, *wie* gesprochen wird, *metaphorisch* im »Analogieschluß« auf den oder die Sprecher aufzufassen versuchen, der/die doch derart erst konstituiert wird/werden, und kaum damit zuende, das heißt zur Figuration eines dramatischen Charakters, kommen können. Daher sind diese Zitationen so irritierend und nur daher so komisch (wie sie es offenbar sind). Das zitierte Lied ist eine so ›authentische‹ Äußerung, wie nur je eine zu haben wäre.³⁷ »Ich lass' mir meinen Körper schwarz bepinseln, schwarz bepinseln, und fahre nach den Fidschi-Inseln. Dort ist noch alles paradiesisch neu! Ach wie ich mich freu, ach wie ich mich freu!« (Min. 56; das ist der Refrain des Schlagers ›Ach wie herrlich ist es in Paris ...‹ von Friedrich Hollaender, Musik, und Robert Liebmann, Text, für den Film ›Einbrecher‹ (1930), die nur ein paar Jahre später zur Emigration aus Deutschland gezwungen waren.)

Denn indem eine Äußerung *als Stimme* aufgefasst wird, wird (ihr) jene Instanz voraus-gesetzt und als *persona* fingiert, die sie verantwortete, wird auf das geschlossen, was nachträglich als »Absicht« vor der Rede angesiedelt und als Instanz voraus-gesetzt sein wird, durch die Metalepsis, durch die das Subjekt einer Rede, die zitiert, so fiktiv wie nachträglich als der ›Ur-Sprung‹ der Rede hervorgebracht sein wird.³⁸

36 Metaphorisch wird gelesen, indem »aus den Strukturen des Prädikats ein Analogieschluß auf die Absicht des Subjekts« erfolgt (Paul de Man: Allegorien des Lesens. Frankfurt a.M. 1988, S. 49).

37 Vergleichbar lässt Alain Resnais' Film ›On connaît la chanson‹ / ›Das Leben ist ein Chanson‹ (1997) seine Protagonisten mit in den Mund gelegten fremden (und als fremde merklichen) Stimmen, Zeilen aus Chansons und Popsongs zitierend, sich äußern.

38 Butler spricht von der »metalepsis by which the subject who 'cites' the performative is temporarily produced as the belated and fictive origin of the

Die Rede, die zitiert, ist als *excitatio* performativ.³⁹ Sie fingiert *personae*, durch die Abwesende, die dadurch ›erregt‹, heraufgerufen werden, sprechen, und lässt diese derart auftreten. Als Exzitation ist die zitierende Rede selbst ein Ereignis, ein *Vorkommnis*. Lyotard expliziert die Etymologie des Zitierens durch: »[M]an *zitiert* jemanden vor das Gericht. Man veranlaßt den Zitierten, aus der Dunkelheit [...] herauszutreten, man läßt ihn ins Licht [...] treten.« »Hier stößt man offenbar auf die reine Tautologie des Ereignisses: es kommt vor.«⁴⁰ Es handelt sich hier um das Ereignis, das das Vor-Kommen als solches ist. Der Vor-Tritt des Sprechers, der aus dem Chor heraustretend als solcher auftritt und sich körperlich exponiert, eröffnete die Szene des Theaters der griechischen Antike.⁴¹ Die ›Losreißung‹ er-öffnete die Szene des Auftritts; aber ›es gibt‹ den Auftritt als Vor-Kommnis nicht ›als solchen‹, nicht als leeres ›reines Vorkommnis‹: Stets wird *etwas* oder *jemand* aufgetreten sein. Der Los-Riss des Vorkommnisses erhält ein Gesicht, die *persona* für die *excitatio* als Figur für den Riss. Das Vorkommen eines Sprechers (aus dem vor jedem Anfang schon anwesenden, alles Sprechen und Hören auf dieser Bühne bezeugenden ›Chor‹) wird mit ›Murx den Europäer!‹ zum theatralen Vorkommnis. Denn die Instituierung von *personae* des Sprechens, als Gesicht, das als die Figur des Auftritts in der Gegenwart der Redeszene nachträglich ›gegeben‹, verliehen worden ist, hat in ›Murx den Europäer!‹, so viel auf der Bühne auch zitiert und damit *die* Zitation, die jede Aufführung eines Textes auf der Theaterbühne als

performative itself«; als »effect of belated metalepsis« ist – so Judith Butler: *Excitable Speec. A Politics of the Performative*. New York 1997, S. 155, nach Nietzsche wie de Man – der ›Täter‹ gegeben, als nachträglicher Effekt der Auffassung eines Geschehens als Tat. Die Metalepsis »produziert« »als rhetorischen Effekt eine vorausliegende Ursache, als deren Wirkung sie sich darstellt« (Barbara Vinken: *Der Stoff, aus dem die Körper sind*. In: *Neue Rundschau* 104 [1993], S. 9–22, hier S. 18).

39 Vgl. Bettine Menke: *Zitation/performativ*. In: Jürgen Forhmann (Hrsg.): *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Stuttgart 2004, S. 582–602 sowie dies.: *Zitierfähigkeit: Zitieren als Exzitation*. In: Andrea Gutenberg und Ralph J. Poole (Hrsg.): *Zittier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*. Berlin 2001, S. 153–171.

40 Jean-François Lyotard: *Emma*. In: Hans Ulrich Gumbrecht und Klaus Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991, S. 67f.

41 Hans Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart 1991, S. 50–55 (›Drama und Szene‹), S. 58, 62.

solche ist, wiederholend gedoppelt wird, nicht statt, oder genauer: Die Konstitution von Gesichtern der Rede wird dadurch vorgeführt, dass sie sich *vollzieht*, indem sie verzögert *im Entstehen* bleibt, ohne sich resultatahaft zu vollenden und personal zu verfestigen.

Jede Zitation ist (einerseits) *Ex-citatio* auf die Redeszene und insofern ein »staging« von *personae* anderer Stimmen. Aber sie thematisiert (und dementiert) andererseits als ein zitierend sich in selbst teilender Sprech-Akt den Auf- und Eintritt eines ›menschlichen‹ Gesichts für die fremde Rede.⁴² Auch dann, wenn die Rede aus einem (vermeintlich) natürlichen, einem menschenähnlichen Mund kommt, ist das Gesicht für die Rede Fiktion, die Fiktion einer *persona* der (fremden) Rede. Auf der Theater-Bühne, die *die* Szene, die jede Rede als solche eröffnet, sich doppelnd-spaltend vorstellt, scheint zwar das eingesetzte Gesicht, das für die einem anderen verliehene Rede fingiert wird, im ›natürlichen‹ Gesicht des Schauspielers so selbstverständlich natural wie menschenähnlich gegeben. Die Rede, die aus dem Mund eines natürlichen Schauspieler-Körpers zu kommen scheint, ist aber, gerade auch dem konventionellen Konzept der dramatischen Darstellung zufolge, einem anderen ›Gesicht‹ der dramatischen Person zuzurechnen, die vorausgesetzt wird und die doch erst konstituiert werden muss. Es handelt sich um Mund und ›Gesicht‹ eines abwesenden *anderen* Sprechers, der dem Konzept des Dramas zufolge ›dargestellt‹ würde, der für die Rede, die durch dieses spreche, vorausgesetzt und fingiert wird, der sich in die ›eigene‹ Stimme, die ›hier‹ und ›jetzt‹ spreche, teilt.⁴³

42 Aber die Maske, als die die *persona* zu kennzeichnen ist, »streicht das Gesicht, den Ort und Signifikanten des Geistes gleichsam durch.« (Lehmann: Theater und Mythos, wie Anm. 41, S. 102).

43 Die zitierende Stimme als Schauplatz/*scène* anderer ›Stimmen‹ (mit Derrida: Die Stimme und das Phänomen, wie Anm. 14, S. 144) stellt eine Theaterszene doppelnd vor: Im *Variante* zu Kleists ›Der zerbrochene Krug‹ präsentiert die zitierend sprechende Eve eine *Rede*-Szene, die Gerichtsszene, die nicht die gegenwärtige *auf* der Szene ist, sondern woanders, auf der Szene der Rede Eves spielt. Sie zitiert die anderen und sie »konstituiert« sich als Sprechende »in Abwendungen« der Rede von der gegenwärtigen Szene »bis in die Negation des Anwesenden«, das sind auch alle auf der Bühne ›im Vordergrund‹ anwesenden Figuren, die ›sich selbst‹ durch Eves Mund sprechend zuhören (Monika Meister: Eves beschämte Rede und die Wendungen szenischer Darstellung. Zum ›unsichtbaren Theater‹ Kleists. In: Günter Emig (Hrsg.): Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner 22. bis 24. April 1999. Heilbronn 2000, S. 55).

Im theatralen *Vorkommen* eines Sprechers tritt die in jeder Zitation aufgeführte Differenz der Stimme *zu sich selbst*, die Spur der heterogenen Herkunft in der Stimme, szenisch gedoppelt, diese vielfältig durchgehend auf. Der Auftritt, den es nicht als reinen gibt, ist bestimmt durch die nicht auflösbare Spannung zwischen Ereignis, das hier unlokalisierbar bleibt, und Figuration, die hier verzögernd im Entstehen verbleibt. Der theatral Auftretende tritt (stets) in ein Verhältnis zum Auftritt als solchem und zur diesen bestimmenden Spannung. Das Vorkommen des Sprechers macht ›Murx den Europäer!‹ zum theatralen Vorkommnis. Dadurch dass die Sprecher auf der Szene nie abschließend konsolidierte *personae* einer dramatischen Handlung geworden sein werden, hat das theatrale *Vorkommen* als solches stets noch statt. Die Relation zwischen den auftretenden Körpern, den *anderswo* her kommenden Reden und den ›verstehend‹ gebildeten, nie auszumachenden *personae* insistiert als Spannung von Vortritt und metaphorischer Figuration, ja als beider Inkommensurabilität. Das macht die Nicht-Redundanz der vermeintlichen Wiederholung in der theatralen Exposition (aus), die sich auf sich selbst und ihre theatralen Randbedingungen bezieht.

Das einsame Sprechen des vor-/auftretend sich exponierenden Sprechers, wird zufolge des Konzepts des ›bürgerlichen Dramas‹, wie Peter Szondi es bündig formuliert hat, im Dialog aufgefangen. Es ist als und durch den Dialog organisiert, denn nur dadurch scheint das Sprechen auf der Bühne und sein Sprecher naturalistisch selbst-verständlich zu sein (im und als Vergessen seiner konstitutiven theatralen Rahmung).⁴⁴ Es kann bei ›Murx den Europäer!‹ geschehen, dass eine ›Wechselrede‹ auf der Bühne momentan eine Szene personal zurechenbarer Stimmen herstellt: »Du hast den Hund vergiftet.« Ich habe den Hund nicht vergiftet.« [...] ›Wenn du den Hund nicht vergiftet hättest, dann hätten wir jetzt wenigstens noch einen Hund.« (26. Min) *und* dass sich die Gesichtigkeit dieser Stimmen je schon wieder verliert: Handelt es sich denn um Antworten? War es ein ›Gespräch‹? Und um was handelt es sich, wenn es sich in Teilen an anderer Stelle wiederholt (31. Min.)? Kann die zitierte Rede etwas meinen? Oder etwas beantworten? Jede Aufeinanderfolge von Reden, und treffen diese in ›Murx den

44 Das Sprechen, das im vermeintlichen Innenraum der Handlung verbleiben soll, sei durchgängig durch den Dialog organisiert, in dem die dramatischen Personen sich handelnd entfalten und darstellen. Selbst der Monolog ist Störung (Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. In: ders.: *Schriften*. Bd. I. Frankfurt a.M. 1978, S. 11–148, hier S. 16–20).

Europäer!« auch noch so heterogen herbeizitiert aufeinander, kann momentan ein solches mehr oder weniger (Nicht-)Gespräch ergeben,⁴⁵ wobei diese Reden zugleich an einen anderen nicht personal figurierten Schall- und Hörraum verwiesen sind.

Das einsam sich ausstellende Sprechen tritt ›hier‹ auf der Bühne immer wieder in Relation zu jenem Sprechraum, aus dem es hervor-/heraus-tritt. Das wird ausgehandelt wenn etwa »Ans Vaterland ans teure schließ' Dich an.« (65. Min), Zitation eines Diktums Attinghaus' in Schillers ›Wilhelm Tell‹ (II.1), ›be-antwortet‹ wird durch chorischen Gesang – und damit anderswohin verwiesen wird:⁴⁶ »Hoch im Blauen fliegen Fahnen ... Blaue Fahnen nach Berlin« (1950, Text von Johannes R. Becher, Musik von Hans Eisler). Oder durch das gleichfalls im chorischen Gesang zitiert-vergegenwärtigte (noch) unheimlichere »Sichres Deutschland, schläfst du noch? Ach wie nah ist dir dein Joch, das dich hart wird drücken, und dein Antlitz dürr und bleich jämmerlich ersticken« (68. Min), mit den Refrain-Zeilen »Wach auf, du Deutsches Reich! Wach auf du Deutsches Reich!«⁴⁷ (Text von Johann Rist 1647, Musik von Michael Jacobi 1650).

45 Wenn eine singt (43. Min.): »Ich schenk mein Herz nur dem allein; / Dem ich das Höchste könnte sein, / Der mich erringt, / Der mir zu Füßen liebend sinkt! / Ich schenk mein Herz nur einem Mann, / Dem ich in Liebe gut sein kann, / Den ich ersehnen, den ich begehren, / Ob er nun Knecht oder König wär.« und die Operette ›Die Dubarry‹ zitiert (1879, Text von Paul Kneipler, Musik von Karl Millöcker; 5. Akt; der Film von Ernst Lubitsch 1919 machte Pola Negri in der Titelrolle international bekannt), respondiert dem der Einwurf: »Jede Frau hat eine Schürze« (43:30 Min).

46 Diese, wie z.B. die bereits genannte Formation zum Chor für »Glühend empor« (81.–84. Min.) und weitere (noch anzusprechende, 123. Min.), verhandeln die Funktion des Chors, des chorischen Sprechens, das auf die Bühnen *des* Theaters, das man als ›postdramatisch‹ zu kennzeichnen sich angewöhnt hat, wiedergekehrt ist, das den Status aller Rede ändert, als deren Zeuge er anwesend ist, deren Gehört- und Gesehen-Werden er vorstellt (vgl. Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M 1999, S. 233–235).

47 Der Text gehört zu den vollständig im Paratext, dem Programmheftchen zur Aufführung dokumentierten. Als es Min. 45 das erste Mal zu hören war, war es wörtlicher genommen worden mit: »Möchtest Du nicht versuchen, ein Schläfchen zu halten?« (Min. 45; wiederholt in Min. 87), auf das es folgt; auf die insistent wiederholten Refrain-Zeilen »Wach auf, du Deutsches Reich! Wach auf du Deutsches Reich!« (Min. 45:30) respondiert eine ›schallende Ohrfeige; usw.

Lyotard zufolge »tritt« mit der *excitatio* als der *Erregung* zum Heraus-Auftreten⁴⁸ »nachträglich« »eine Vorbedingung«: die *Erregbarkeit* des ›Erregten‹, »ans *Licht*«. ⁴⁹ Die Vorkommnisse von ›Murx den Europäer!‹ setzen nun nicht nachträglich *den* Ursprung (jener Wirkungen, die sich gezeigt haben werden) ein und stabilisieren ihn in der *dramatis persona* der exzitierten Rede. Vielmehr wird durch die *Excitationen* ein anderer ›Raum‹ der Erregbarkeiten nicht kalkulierbarer Erregungen ab-seh- und mit-hörbar. – Was auf der Bühne, unter dem Namen ›Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!‹ geschieht, geht hervor aus einem Murmeln, und es verliert sich wieder ans Gemurmel. Es begegnete zuerst als Gemurmel der anonymen Zuschauer, das ist das im theatralen Dispositiv der Relation von und der Trennung zwischen Bühne und Zuschauern vollständig Nichts-Sagende, Sinnlose allenfalls Störende. ›Murx den Europäer!‹ ›bezieht‹ derart das *excitierende* Sprechen auf einen ›anderen‹ – hier und jetzt – *nicht* präsenten atopischen ›Raum‹ des Sprechens der abwesenden unbestimmten anderen. Momentan faltet sich dieser ausgeschlossene Hintergrund auch *ins* theatrale Geschehen ›hier‹ und ›jetzt‹ auf der Szene von ›Murx den Europäer!‹; es kehrt wieder als *erregtes* (sich steigerndes) Stimmen-Gewirr (ab Min. 26), ohne dramatische Handlung zu werden, als ein Gewirre der sich überlagernden zitierenden, wiederholenden und wiederholten ›Stimmen‹ ›aller‹ (als ›Chor‹ auf der Bühne Anwesenden), das alle Reden von etwas und die identifizierbaren Stimmen einholt.⁵⁰

48 »*Excitatio*, von *citare*, dem Frequentativ von *ciere* oder *cire*: in Bewegung setzen, erregen; und von *ex-*: heraus« (Lyotard: Emma, wie Anm. 40, S. 671). Im Englischen ist der Zusammenhang von *excitare* zu *to excite* präsent: »to put into motion or activity, to arouse, call forth« (Webster's New World Dictionary of the American Language. Upper Saddle River NJ ²1976).

49 Lyotard: Emma (wie Anm. 40), S. 671f. »Es wird vorausgesetzt, daß das *erregte* Objekt *erregbar* ist.« Diese »Bedingung seines Vor-Kommens« ist Voraussetzung, die als solche gewaltsam ist (ebd.).

50 Wiederholt ist das in Überlagerungen von Gesängen ca. 80. Min.; in diesem Stimmengewirr bleibt gesungen identifizierbar: »Und weil der Mensch ein Mensch ist ... Vorwärts und nicht vergessen, die Solidarität, die Solidarität« / »nicht vergessen: die Solidarität«, sowie: »glühend empor, Flamme empor ...«, das sich ab 81. Min. herauslösen und dann als vollständiger Text (bis 84. Min), zum ›Chor‹ versammelnd, gesungen wird; nebenbei lässt sich zugleich hören: »gar lustig ist die Jägerei«, und zwei weitere Personen sprechen unhörbar, aber beobachtbar anderes.

Die ›eigene Rede‹ ist im Moment ihres Einsatzes an das verwiesen, was ihr vorgängig und fremd ist, die *Heterogenität* der Sprache, die vorangegangenen, wiederholten und wiederholend-zitierend ihren Ursprung entziehenden anderen Reden. Die eigene Rede setzt erst und schon im Rückbezug auf das vielzählige Sprechen ein, das jeder Rede vorausgeht. Sie kommt schon auf das Sprechen der anderen zurück – und von diesem her, jeder eigenen Rede vorgängig, erst zu. Diese ›Herkunft‹ manifestiert sich als differierende Spuren *in* der Rede, auch der vermeintlich eigenen: Sie ist *anfänglich* zitiert von anderen zitierbar, woanders und zu einer anderen Zeit wiederholbar, ›preisgegeben‹ an das vielzüngige Sprechen/Zitieren der anonymen, unbestimmten anderen, in dem sie sich als an ein unverfügbar anderes je schon wieder verliert. Denn so sehr im zitierenden Wiederholen und Übertragen sich »memorierbare Formen«⁵¹ ausprägen, so sehr ist das Medium der Überlieferung flüchtig verflüchtigend, sind die zitierenden Wiederholungen als Medium der Konstitution wie Tradierung *zugleich* Medium des Sich-Verlierens. Was oft genug wiederholt, zitiert wird, beruft keine Autorität und keine Autorschaft (mehr), sondern plaudert die anonyme Wiederholtheit, die es zum Gemeinplatz macht, und dessen Wiederholbarkeit durch alle und jede aus. Das *geflügelte Wort* mag zwar als memorierbares im Zitatens-Lexikon die Anbindung an die ursprüngliche Quelle erhalten,⁵² es ist doch um so geflügelter, je weniger es diese Anbindung noch hat, – so *geflügelt* wie die *Fama* oder das *Gerücht*.⁵³ ›In *aller* Munde‹ unterstehen die zitierten Worte keiner auktorialen Verfügung. Das zeigt fast alles im Rahmen von ›Murx den Europäer!‹ auf die Bühne Zitierte, die Zeilen

51 Vgl. Hans-Joachim Neubauer: *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*. Berlin 1998, S. 38, 4f., 40 u.ö.

52 Darauf bestand Büchmann für die von ihm versammelten ›Geflügelte Worte‹, vgl. Sibylle Benninghoff-Lühl: *Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*. Stuttgart 1998, S. 142, 141–143 (dort weitere Literatur).

53 »*Gerücht jemehr es fleucht / jemehr bekömmt es Flügel*« (Johann Klaj: *Friedensdichtungen und kleinere poetische Schriften*. Nachdruck der Ausg. 1642–1650. Tübingen 1968, S. 15) – für viele weitere Belege. Das ist selbst ein Zitat der *Fama* des Vergil (Vergil: *Aeneis*. Hrsg. und übers. von Johannes Götte. Lateinisch/deutsch. München 1971, IV, Z. 173ff.). *Fama* oder *Gerücht* »ist die Botschaft und das Medium«, das so vielohrige wie vielzüngige Hörensagen, das sie zuträgt (Neubauer: *Fama*, wie Anm. 51, S. 61, vgl. S. 38); sie ist »die Botschaft, die von einem Ort zum anderen dringt, [...] der Ruf, der eine Person umgibt, [...] der Ruhm, der sich in die Zeiten erstreckt«, usw. (ebd., S. 32).

aus ›Ein Jäger aus Kurpfalz‹,⁵⁴ ›Kauf dir einen bunten Luftballon‹,⁵⁵ ›Ich laß mir meinen Körper schwarz bepinseln‹ ebenso wie solche, als deren Herkunftsort etwa Schillers ›Wilhelm Tell.⁵⁶ wiedererkannt werden mag: »Der Starke ist am mächtigsten allein«, sagt jemand (135. Min.) und zitiert, was einmal Tells Antwort auf Stauffachers Diktum: »Verbunden werden auch die Schwachen mächtig«, war (in Schillers ›Wilhelm Tell, I.3). Zuvor hatte es »Brüder zur Sonne zur Freiheit« (123. Min.) aus dem Heizkessel/Feuerofen geschallt, als die akustische Manifestation aus der *ob-scenae* des theatralen Geschehens, die jeder gesichtlichen Figuration und jeder Zuweisung an eine Persona oder einen sich formierenden Chor entgeht.

Wer spricht? – Wer spricht »Jede Frau trägt eine Schürze« (43. Min.)? was auf der Bühne – wie auch immer – auf »Ich schenk mein Herz [...] nur einem Mann« (Zitation aus der Operette ›Die Du Barry‹, 1879) antwortet. Der Satz lässt sich nachweisen und mit einem Namen versehen; es handelt sich dann um eine der ›Banalitäten aus dem Chinesischen‹ von Kurt Schwitters (1922) und findet sich neben: »Fliegen haben kurze Beine. / Eile ist des Witzes Weile.«, »Würze ist des Witzes Kürze«, usw.⁵⁷ Auch das jeweils nicht zitierend Aufgerufene,

54 Von ›Ein Jäger aus Kurpfalz‹ stellt Wikipedia fest: »Verfasser des Textes als auch Komponist der Melodie sind unbekannt, der Text und die Spielweise wurden wohl mündlich überliefert. Martinus Klein gilt zwar als Urheber von beidem, allerdings geht man davon aus, daß das Lied schon älter ist; «gar lustig ist die Jägerei« ist zu hören, nebenbei, während auf der Bühne in zunehmender chorischer Geschlossenheit erneut »glühend empor«, »Flamme empor« (Min. 81–84) gesungen wird.

55 »Kauf dir einen bunten Luftballon, / [...] Stell dir vor, er fliegt mit dir davon / In ein fernes Märchenland« hat sich längst gelöst von seinem ›Ursprung‹: der Film ›Der weiße Traum‹, Revuefilm 1943 oder dessen Remake unter dem Titel ›Kauf dir einen bunten Luftballon‹, 1960; Regie beider Filme: Géza von Cziffra.

56 Wie kein anderer war Schiller in Büchmanns ›Geflügelte Worte‹ in deren verschiedenen Aufl. des 19. Jahrhunderts präsent, und gerade der ›Wilhelm Tell‹ gibt sich nachträglich als Versammlung ›geflügelter Worte‹ (ohne Anbindung an ihre ›Quelle‹) zu erkennen.

57 Kurt Schwitters: Das literarische Werk. Bd. I. Hrsg. von Friedhelm Lach. Köln 1988, S. 170. Darin mag Scheerbarts Zweizeiler ›Gemeinplatz‹ anklingen: »Ich lobe mir die Freiheit auf den Gassen, / Jedoch das Weib soll man zu Hause lassen« (Scheerbar: Katerpoesie und die Mopsiade, wie Anm. 4, S. 34), wie es mit dem (nicht zitierend aktualisierten) Vers »Banalität ist jeden Bürgers Zier« in Kontakt tritt zum ›Menschenbewußtsein‹ des neologischen »Herrn

das vielleicht nicht einmal gemeint ist, kann, wenn es sich einfindet, in vielfältige Relationen mit dem auf der Bühne Gesprochenen treten. Dann steht der im Marthaler-Stück nicht mitgesprochene Kontext der ›Banalitäten‹, etwa: »Das Ende ist der Anfang jeden Endes. / Der Anfang ist das Ende jeden Anfangs. / [...] Jede Frau hat eine Schürze. / Jeder Anfang hat sein Ende« – vielleicht, vielleicht: irgendwie – mit jener anfänglich bereits zitierten »Wurst«, die »zwei« hat,⁵⁸ in Kontakt. Diese und andere Relationen gehören als potentielle einem ›Rückraum‹ zu, in dem (schon immer) auch die erste dieser ›Banalitäten‹ »Fliegen haben kurze Bein.« eine Beziehung unterhalten mag zu dem auf der Bühne zitierend vergegenwärtigten »Fliege, fliege, kleine Fliege! / Fliege, fliege in die Wiege! / Siegel Siegel!« (64. Min.), das als ›Fliegenlied‹ von Paul Scheerbart (1899) aufweisbar ist⁵⁹ und nachträglich unabweisbar alle Flieger-Lieder, die da kommen werden, parodiert haben wird.⁶⁰ Dieser ›Hintergrund‹ des derart latent abwesend-anwesenden, murmelnd Mitsprechenden kann niemandem zugerechnet werden, die Bezüge und Relationen werden von niemandem autorisiert, sie sind nicht autorisierbar.

Die Vorführung des exzitierenden Charakters der Rede auf der Bühne, die ›Murx den Europäer!‹ leistet, macht ab-anwesend mit-

Biedermaier«, das (121. Min.) zitiert ist: »Wie muß ich meinem Schöpfer danken, / Daß Ich nicht eine Kröte ward, / Die ohne sittlichen Gedanken, / Im Kothe nur sich wälzt und scharrt, / Ich bin ein Mensch, vor Gott zu wandeln, [...] Der Seraph aber muß uns neiden, / denn er entbehrt Familienfreuden.« Ludwig Eichrodt's ›Menschenbewußtsein‹ steht in ›Biedermaiers Auserlesene Gedichte‹ (Ludwig Eichrodt: Menschenbewußtsein. In: ders.: Lyrische Karikaturen. Lahr 1869, S. 95f.); dieser Neologismus findet sich zuerst als ›Das Buch Biedermaier‹, Teil der von Eichrodt mit Adolf Kußmaul veröffentlichten ›Gedichte in allerlei Humoren‹, 1853.

58 Diese ist ein Beispiel für Parodien von Parömien durch Addition. Ein solches Weitersprechen generiert seinerseits (substitutive) Parodien: »Alles hat ein Ende, nur der Durst hat keins.« – »Alles hat ein Ende, nur dieser Film hat zwei.« usw.; das ist das Prinzip auch von Schwitters ›Banalitäten‹.

59 Dieses erschien zuerst zusammen mit dem ›Indianerlied‹, das den Titel für Marthalers Stück abgab, in: ›Goethe-Festschrift zum 150. Geburtstag des Dichters‹, Prag 1899, dann erneut wie dieses im Bändchen ›Katerpoesie‹, Paris, Leipzig 1909 (Scheerbart: Katerpoesie und die Mopsiade, wie Anm. 4, S. 30).

60 So etwa das ›Fliegerlied‹, das u.a. Hans Albers im Film ›F.P.I. antwortet nicht‹ (1932) singt, wie auch ›Flieger sind Sieger‹ (Autor Gerhard Pahlmann, Melodie Hans Teichmann), ein Marsch für den ›Flieger-Großfilm‹ der Tobis ›DIII-88‹ (1939).

›hör‹bar, was *keine* Stimme mit Gesicht vergegenwärtigen kann, sondern figurierend je verstellt wäre: Es ist das *anonyme Gemurmel*, das jeder Rede, die etwas sagt und personal zugerechnet werden kann, vorausgeht, und an das alle Reden ›von etwas‹ und alle identifizierbaren Stimmen – sich multiplizierend überlagernd – sich verlieren müssen. Eine Vorstellung jenes anderen ›Raumes‹, aus dem ex-zitierend die Reden zugestellt sind, gibt Ovids ›Haus der *Fama*‹. Es taugt dazu als ein in einer Zwischenzone lokalisierter »Resonanzraum von amorpher Gestalt«, der als »Ort des anonymen Geredes« »kein Ort der Menschen« ist,⁶¹ sondern der des Hörensagens, das keinem Gesicht und keinem Autor zugerechnet werden kann, das seinen ›Ursprung‹ mit jedem Weiter-Zitieren weiter in die Ferne verschiebt.⁶² Ovid stellt es vor als einen Schall-Raum der »tausend Zugänge«, deren keiner mit Türen verschlossen ist, in den, »bei Nacht und bei Tage« »offen« stehend wie das Ohr, »jede Stimme dringt«, »überall hallt es«, Hall und Widerhall multiplizieren und überlagern sich: »das Ganze / tönt, gibt wieder die Stimmen und, was es hört, wiederholt es«. ⁶³ Denn in ihm

»kommen und gehen [die anonymen »Scharen«], ein leichtes Volk, und [da] schwirren und schweifen, mit Wahrem vermengt des Gerüchtes tausend Erfindungen und verbreiten ihr wirres Gerede. Manche tragen dem Nächsten es weiter, das Maß der Erdichtung wächst, und es füt ein Jeder hinzu dem Gehörte.«⁶⁴

Die Reden, die nicht-menschenähnlich (doch) durch der Menschen Mänder gehen,⁶⁵ haben hier teil am Gemurmel, *murmura*, »wie von den

61 Neubauer: *Fama* (wie Anm. 51), S. 69.

62 *Fama* ist die jeweils aktuelle Nachricht wie deren *Medium*, das so vielohrige wie vielzüngige *Hören-Sagen*, das sie zuträgt, die »unsichere, nicht überprüfbare Rede des Hörensagens, auf das man ebenso angewiesen war, wie man es fürchtete« (Neubauer: *Fama*, wie Anm. 51, S. 82, vgl. S. 61, 32, 38 u.ö.; Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Hrsg. und übers. von Michael von Albrecht. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2006, Liber XII, V. 59–61).

63 Ovidius: *Metamorphosen* (wie Anm. 62), Liber XII, V. 45ff.

64 Ebd., Liber XII, V. 53–59.

65 Von Übertragungen der »*Zungen und tönende[r] Mänder so viel und lauschende[r] Ohren*«, spricht Vergil fürs ›Gerede‹ von Hören-Sagen, was »im Munde der Menschen« verbreitet werde, das aber seine *Fama* scheußlich, nicht-menschenähnlich vorstellt (Vergil: *Aeneis*, wie Anm. 53, S. 144/5; im Zu-

Wogen des Meeres, wenn einer sie hört aus der Ferne«,⁶⁶ vom Geräusch, das die Rand-Zone jedes Etwas-Sagens bildet und jedes begleitet – ›in seinem Innern‹ sich wölkend. Das Mehr an Hinzufügungen ist weniger an autorisierter oder autorisierbarer Botschaft,⁶⁷ ist Wogen des Meeres. Mit dessen Brandung, mit dem Branden der *murmura* an den Bühnenrand, setzt das theatrale Geschehen von ›Murx den Europäer!‹ ein, ohne einen Anfang zu setzen und ohne etwas, und sei es sich selbst, einzusetzen.

– In der theatralen ›Doppelung‹ oder Thematisierung der Zitationen wird zum Vorkommnis, was wir in *keiner* ›eigenen Rede‹ haben, was als *Gemurmel* oder erregtes Stimmen-Gewirr ›Hintergrund‹ der zitierend exzitierenden ›eigenen Rede‹ bleibt, aus dem diese zukommt und das umgekehrt die Reden von etwas und die identifizierbaren Stimmen einholt. Aus dem Gemurmel der Potentialität der Rede, des Gesagten und Ungesagten, das ›im Hintergrund‹ jeder ›unserer‹ vermeintlich ›eigenen Rede‹ abwesend/anwesend mitmurmelt, ist, was wir ›unsere‹ ›eigene‹ Rede nennen, jeweils ex-zitiert, ohne dass was dabei geschieht von einem Bewusstsein kontrollierbar wäre. Es ist jedem Gesicht fremd, nicht-menschenähnlich. Dass die jeweils zitierend-aktualisierenden Reden (die durch Menschen-Münder gehen, und die den Gesichtern, die fingiert werden, zugerechnet werden) zukommen aus einem nicht gegenwärtig gegebenen ›Raum‹, einem »Raum der Verdoppelung, des Echos und der Resonanz« (Blanchot), des vielstimmigen anonymen Gemurmels, davon gibt ›Murx den Europäer!‹ eine Vorstellung. Umgekehrt macht jedes jeweilige Redeereignis, das ›etwas‹ sagt und ein ›ich‹, das spreche, als nachträglichen Effekt installiert, seinen Hinter-Grund anonymen Gemurmels, des virtuellen Netzes des Gesprochenen, Wiederholten und Weitergesprochenen, das die Rede zuträgt, das dem Rede-Ereignis als Potentialität vorausgeht und das es begleiten wird, je vergessen. Jede Ex-Zitation und deren Figuration spielt sich ab an der Grenze zwischen der Potentialität des Sagens und dem jeweiligen Redeereignis, das diese jeweils aktualisiert und diese

sammenhang mit der Prosopopöie nennt Quintilian Vergils Fama als Beispiel für »auch Gestalten erfinden wir oft« / »formas fingimus«, IX 2, S. 36).

66 Ovidius: Metamorphosen (wie Anm. 62), Liber XII, V. 49f.

67 »dubioque auctore« (ebd., Liber XII, V. 6r).

verstellt haben wird.⁶⁸ Sie bearbeitet diese Grenze zwischen intentionaler Erfülltheit und leerer Rede, Gerücht, Gemurmel, Geräusch.⁶⁹

›Murx den Europäer!‹ führt auf der Bühne der Stimmen ebenso vor, dass und wie *exzitierend* nachträglich der ›Ursprung‹ der Rede installiert wird, damit es so etwas wie personalisierte Rede gibt, die beantwortet werden kann, wie zugleich die den exzitierten Stimmen, so verkörpert sie scheinen mögen, als Figurationen angehörende Instabilität merklich wird. ›Murx den Europäer!‹ lässt auf der theatralen Szene der Stimmen und ihrer Verkörperungen vorkommen, was sich im Vorkommen ereignet: von Sprechern an der Grenze zwischen der ›eigenen Stimme‹, die eingesetzt exzitiert worden sein wird, damit sie vor-kommt, und ihrem durch ihre Figuration ausgeschlossenen, sie negativ bestimmenden, sie innen säumenden ›Hintergrund‹, dem anonymen Gemurmel ›aller‹ ab-/anwesenden Stimmen.⁷⁰

68 Agamben bestimmt »the already-said« »as the system of relations between the unsaid and the said in every act of speech, between the enunciative function and the discourse in which it exerts itself, between the outside and the inside of language«, »between language and its taking place, between pure possibility of speaking and its existence as such«, »between a potentiality of speech and its existence« (Giorgio Agamben: *The Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York 1999, S. 144f. und 140ff.).

69 Auf diese Grenze, die die Un-/Möglichkeit intentionaler Rede bezeichnet, beziehen sich die Zitationen wie und als Parasiten und bearbeiten diese ›problematische Grenze‹ Derrida: *This is not an oral footnote*, wie Anm. 11, S. 196; Derrida: *Die Signatur aushöhlen*, wie Anm. 10, S. 31. Sie fügen sich hinzu, aber tangieren eben dadurch die konstitutive Grenze des Inneren und Eigenen, sind als Spur ›innen‹ eingezogen in den vermeintlichen Innenraum der intentionalen Rede, und werden von diesem Inneren nie regiert.

70 Vgl. Foucault: *Was ist ein Autor* (wie Anm. 17), S. 30f.; Gilles Deleuze: *Foucault*. Frankfurt a.M. 1987, S. 16f.

DAN O'HARA

SKEUOMORPHOLOGY AND QUOTATION

This paper extends the possible analytical uses of the primarily archaeological concept of *skeuomorphism*, into a descriptive category for both natural and artistic processes. First explaining the concept's history and usage, it then demonstrates how a skeuomorphology might aid our understanding of the uses of quotation.

Skeuomorphism, as it is presently used, refers to a fashioning of artefacts in a form which is appropriate to another medium, and so to the migration of a form proper to the construction of an artefact in one material, to a replica of the same artefact constructed in another, usually less valuable material. We see instances of this process in pottery jugs from Zaire (as described by George Basalla in his ›Evolution of Technology‹; fig. 1), where the slight and non-functional handles high on the necks on pottery jugs are in fact survivals from handles made of cord. The jugs themselves are copies of more durable metal ones.

The utility of the concept in archaeology is that it allows for the identification of a function hidden behind what has become mere ornament, in the process of transfer from one medium to another. We might observe that the process of producing replicas in another material also involves a use of a technique inappropriate to that material: for example, the use of metal-working techniques in the production of pottery.

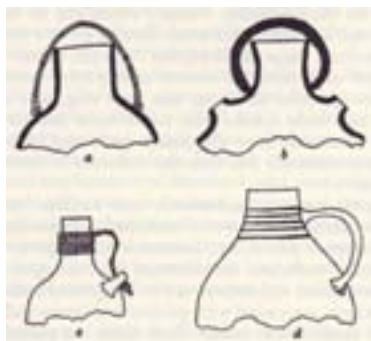


Fig. 1: The illustrations show complex, double skeuomorphs; figures c and d demonstrate both a cord handle developed into a clay one, and a functional cord-strengthening of the neck developed into an ornamental striation. *From George Basalla: The Evolution of Technology. Cambridge 1988, p. 107*

This definition of the concept includes only cultural artefacts and their static qualities. The O.E.D. defines skeuomorphism as the use of one material to give the appearance of another:

“skeuomorph, *n.*, 1.’ an object or feature copying the design of a similar artefact in another material.”

The etymology given is the Greek word *skeuos* (a vessel, or implement) + *morphé* (form).

Yet the OED also gives a secondary definition of *skeuomorph*:

“skeuomorph, *n.*, 2.’ an ornamental design resulting from the nature of the material used or the method of working it.”¹,

a process which the illustration above demonstrates. I wish to expand this concept to include a wider set of cultural activities, for in its ability

¹ This meaning is in fact given as the primary sense by the O.E.D., though the two senses are contemporaneous; both stem from the same source: “1889 H. COLLEY MARCH in *Trans. Lancs. & Cheshire Antiq. Soc.* VII. 166. The forms of ornament demonstrably due to structure require a name. If those taken from animals are called zoomorphs, and those from plants phyllomorphs, it will be convenient to call those derived from structure, skeuomorphs.” (O.E.D. The Oxford English Dictionary. Oxford ²1989)

to identify a transitional process between functional and aesthetic forms, skeuomorphism may prove to be a factor in the genesis of style in the fine arts and literature more generally.

If we abstract from the concept of skeuomorphism a general principle, that where a function is rendered obsolete, its residual traces become ornament, we might observe that such a principle obtains widely both in nature and in culture. The human body is a catalogue of skeuomorphisms: Hair, no longer having the survival value that it did for our ancestors, now serves a primarily ornamental role; fingernails are painted; male nipples pierced. These practices, in their decorative aspect, also serve new cultural functions (hair, for example, serves as a marker of tribal or religious allegiance, of dissent or conformity; nails serve to indicate gender and to distinguish social status). Not all such organic skeuomorphs are generally visible; the vermiform appendix, the coccyx, the palmaris and subclavius muscles, and wisdom teeth are not regarded as ornamental in any sense. Yet where these organs *are* visible, they become overlaid with a secondary symbolic significance, and their 'redundancy' is usually emphasized by further decoration or by anomalous function (as any of you who are able to wiggle your ears, thanks to possession of extrinsic ear muscles, can attest). Nevertheless, even where skeuomorphs take on an ornamental role, the evidence of original function still remains coded into their form. There is no transfer from one medium to another here, but the shift in function of any organ demarcates a real phylogenetic shift, and refers to genuine transitions in the intensive relation of a species and its environment.

Such 'vestigial' organs have often been studied within an evolutionary framework (and as often have been misunderstood, as the continuing myth that the human embryo develops, then transforms into the ears, residual 'gills'—which formation is in fact merely the brachial arch—attests.) This theme of 'vestigiality' appears in literature most commonly during the second half of the 19th century, particularly in those fictions of Samuel Butler and H.G. Wells that take issue with the evolutionary analogy.

Very little has been written on skeuomorphism in general. The most recent thorough theorization of the concept is to be found in Michael Vickers and David Gill, 'Artful Crafts' (1994), yet their consideration is within the narrow archaeological framework of its application to Greek ceramic imitations of metal vessels, from the 6th to 4th century

B.C. Michael Vickers describes his German volume on 'Skeuomorphismus oder die Kunst, aus wenig viel zu machen' (1999) as:

"An examination of the concept of skeuomorphism: the principle whereby expensive materials, such as gold, silver, or rock crystal are imitated in cheaper ones, such as bronze, pottery or glass. It is a means of transcending archaeological positivism, for by extrapolating from the archaeological record, it is possible to reconstruct vanished objects made from material that was too precious to discard in antiquity"

and provides yet another definition of the term: 'the migration of a form native to one medium into another'. Richard N. Bailey has noted the traces of metalworking elements upon stone Anglo-Saxon crosses, such as stone bosses or 'studs'; he has suggested that such stone 'studs', some of which were once painted and even gilded, emulate both the jewellery of metal crosses, which use of a valuable material served as an appropriate glorification of God, and as an imitation of the *Crux Gemmata*, itself a transfiguration of the true cross, as the 7th-century Anglo-Saxon poem 'The Dream of the Rood' memorializes.²



Fig. 2: The 11th-century Lotharkreuz, made in Köln and now in the Aachener Dom

² Richard N. Bailey: "What mean these stones?" Some Aspects of pre-Norman Sculpture in Cheshire and Lancashire. In: Donald Scragg (Ed.): Textual and Material Culture in Anglo-Saxon England: Thomas Northcote Toller and the Toller Memorial Lectures. Cambridge 2003, p. 213–239, p. 238.

David A. Hinton suggests that those who made the original objects of emulation in this period—Anglo-Saxon smiths—might have been both excluded and revered, as “those who have the knowledge to change metals into objects may have other powers ascribed to them,”³ but also and more sensibly as popular fear of their magic might understandably be reduced to a sensible precaution against the possibility of fire. It is a popular superstition which one might easily recognize as applied also to authors.

The archaeologist Carl Knappett has discussed the applications of skeuomorphism to modern photography and film, but only briefly and in one paper. Like many of the writers currently working on the development of ‘material culture studies’ from a fledgling discipline into a mature ‘science of the artificial’, Knappett’s work is concerned primarily with how we derive meaning from objects, and theorizes skeuomorphs within a semiotic framework borrowed from C. S. Pierce. In using semiotics to interpret material culture, Knappett and others are essentially engaged not in determining forms as non-Cartesian expressions of thought or, in other words, as memes, as they believe; rather, as semioticians they are engaged in an epistemology of attributed meaning, and not an ontology of intended meaning. The advantage of looking at skeuomorphs in literature, however, is that it circumvents the problem of intention entirely, as skeuomorphology is concerned not with new interpretations of older conventions and genres, but with the ways in which conventions and genres act as nonhuman agencies in themselves. Rather than being evidence of the transference of ideas themselves, skeuomorphs are vehicles for the transference of the *forms* of ideas. In cases where the medium is the message, as is so often the case in quotation, a higher degree of complexity obtains than in, for example, the analysis of Scythian pots.

Elsewhere, works dealing primarily with architecture and with computer software engineering have recently taken up the concept of skeuomorphism to describe specific problems within their own fields. Philip Steadman’s ‘The evolution of designs’ views the concept as one of many, possibly fundamentally flawed, analogies with biology. Although his concern is principally with architectural manifestations, he identifies some of the wider philosophical difficulties of identifying

3 David A. Hinton: Anglo-Saxon Smiths and Myths. In: Donald Scragg (Ed.): Textual and Material Culture in Anglo-Saxon England (ibid. 2), p. 261–282, p. 271.

ornament with absence of function. Stewart Brand also touches on architectural skeuomorphs in his 1994 work 'How Buildings Learn: What Happens After They're Built.' Anders Mørch, although he misunderstands the etymology of the concept entirely, believing that skeuomorphism refers etymologically to a 'skewed' form, uses skeuomorphism to describe the junk surplus functions, or remnants of once-functional machine language, left behind in 'bloatware'—vastly over-inflated software in common usage, such as Microsoft's 'Word,' where each successive generation of the product fails to eliminate the previous version's redundant functions.

Generally, however, skeuomorphism has since its coinage become largely restricted to usage within archaeology, but it is instructive to note that its earliest adherents place it within a much wider morphological system. Alfred Haddon's 'Evolution in Art' (1895) sees it as merely one type of -morphism in an entire classificatory system of form in (mainly 'savage') artworks. Most of his terms derive from the object of representation—hence, 'zoomorph', 'phyllomorph', 'anthropomorph' and so on—yet the addition of skeuomorphism permits Haddon to identify a type of form by the process of its genesis, so that he is able to account for a non-human agency determining certain forms. A further refinement of his system is that it can account for hybrid forms, or 'heteromorphs', where a nonintentional skeuomorphism is combined with an intentional biomorphism. Haddon's memorable formulation of the concept as 'the annihilation of the useful by the beautiful' suggests that what is needed is to resolve the concept is the very opposite of the current academic trend: an account of the relation between form and function which focuses not upon meaning but morphogenesis.

But if what is at stake is not the meanings and interpretations of objects or statements or genres but the processes that guide their genesis, the question of the validity of the 'biological analogy' becomes rather pressing. Philip Steadman's careful distinction in 'The evolution of designs' between Darwinian natural selection and Lamarckian cultural evolution requires re-assessment, as even in the year it was published, evidence of 'reticulate' evolution in biology was becoming available. I do not intend here to explore this problem, though it is worthwhile considering the extent to which a skeuomorphology would obey the evolutionary principle that *ontogeny recapitulates phylogeny*: or, in other words, the principle that each organism develops in stages which follow the same order as the evolutionary stages of the species to which it belongs.

In biology, examples of this principle include the fact that vertebrate mammal embryos develop the backbone first; in human embryos, the cerebrum develops last. It would seem that human biological skeuomorphs such as the coccyx do obey this principle: it develops into an embryonic tail at the same stage as it does in primate embryos, and only later in embryogenesis does it recede to become the coccyx.

Up to this point, I've discussed the principle that ontogeny recapitulates phylogeny, and the question of whether or not we can speak of man-made artefacts in the terms of evolution, only in terms of morphogenesis at the ontogenic level. George Basalla, in the 'Evolution of Technology,' describes the great 'interlocking cycle' of invention/replication/discard that is the characteristic of technological selection at the highest level: and this is in fact a phylogenetic level. Ontogeny recapitulates phylogeny here: or, the same process applies at the macro and the micro level; at the molar, and the molecular levels. The relations between invention, replication, and discard are internalized and productive; and furthermore they seem to apply across distinct fields, to the evolution of biological and mechanical entities equally. The *exact* internal abstract relations between the three are equivalent to *intensities*: these are fluid, but the governing factor (or the quasi-cause) that determines the degree of intensive relations is the principal factor in determining, both at the micro and the macro level, at the ontogenic and the phylogenetic levels, whether a given artefact can be actualized or not. In other words, these relations are the condition of a given artefact's possibility: they are its *virtual* abstract machine.⁴

I would however propose that there is a suggestive and productive continuity between skeuomorphism and Richard Dawkins' theory of 'memes,' as skeuomorphs may be categorized within Dawkins' schema as physical instantiations of memes. Anders Mørch summarizes Dawkins' notion of memes in suggestive terms in his article 'Evolutionary Growth and Control in User Tailorable Systems':

"Memes are the *ideas* embedded in cultural artefacts, from books to pottery. They have a code that can be reused (i.e., described by a 'language'), expressed (presented as readable 'sentences') and accessible to bodies in their environment (e.g., human readers). In the same way a gene can replicate to form new

4 The terms 'intensity' and 'abstract machine' are here borrowed from Gilles Deleuze, the philosopher who has done the most in the twentieth century to produce an ontology of the virtual.

cells, a meme can become part of new artefacts. An example of this is when an idea that has been introduced in a book is found again later in another book. This can be explained as the meme's capability for replication and survival (Dawkins, 1982). Memes combine and accumulate in a similar way to how genes combine and accumulate (by reproduction and inheritance)."⁵

To take a concrete example: Levi's jeans have a small pocket within the outer right-hand pocket. The pocket's corners are fastened to the body of the jeans by rivets. If one examines the top button of the fly, one sees that its form is a stylized version of the same rivets that attach the pockets. We have here a series of obsolete functions (the small pocket is now purely ornamental, as we no longer carry pocket watches or gold nuggets) and stylized imitations of functions (the button rivets, but its form hardly needs to resemble one).

What then are the characteristic attributes of skeuomorphs, and how might we be able to describe and understand literature through a skeuomorphology? If we once again consider the O.E.D.'s key definitions:

“skeuomorph, *n.*, 1.' an object or feature copying the design of a similar artefact in another material.”

“skeuomorph, *n.*, 2.' an ornamental design resulting from the nature of the material used or the method of working it.”

and Michael Vickers' further definition:

“the migration of a form native to one medium into another,”

and consider these definitions within an evolutionary framework, the characteristic attributes of skeuomorphs therefore appear to be: their essential vestigiality; their ornamental form which is the residue of an obsolete function; and their capacity for (self) replication. As the logic of these three attributes may be applied equally to the evolution of the nonorganic and the artificial as to the organic, I would suggest that we

5 Anders I. Mørch: Evolutionary growth and control in user tailorable systems. In: Nandish V. Patel (Ed.): Adaptive evolutionary information systems. Philadelphia 2003, p. 30–58, p. 39.

might consider the instances of such a logic in literature at three levels: of form, language, and genre.

For example, in poetry end-rhyme has long since lost its primary function of helping the reciter to remember what comes next in the order of the poem, as we no longer have solely oral poetry. With writing came a shift, and end-rhyme is now a skeuomorph, an artefact which has lost its function and become ornamental. Despite this essential vestigiality, it possesses a remarkable capacity for self-replication and survival.

It is evident that a similar principle applies at the level of language, as linguists and etymologists will know well. There is some connexion here between the archaeological usage of 'skeuomorph' to mean ornament that is the residuum of function, and Gregory Bateson's comments on terms which refer to mechanical homologues (e.g. 'horse-power,' where the engine of a car sits at the front, in lieu of the horse pulling the carriage).⁶

And the vestigial functions of mannerisms or styles in literary and artistic genres, where the style emerges from a prior but now redundant function, might best be illustrated by the traditional dramatic monologue, which functions by creating in the reader a tension between sympathy for and moral judgment of the poem's persona. Twentieth-century dramatic monologues (for example, those of Ezra Pound) inherit this formal function; but the moral response which a nineteenth-century poet such as Robert Browning might reasonably have anticipated from a Victorian reader can no longer be relied upon by poets such as Pound. As a consequence, the form of the modern dramatic monologue contains a skeuomorphic element, which both memorializes an obsolete relation of shared moral expectation between poet and reader, and which becomes in later poetry mere ornament.

One might even consider the history of criticism, from this evolutionary viewpoint, as a history of the timely identification of skeuomorphisms. One could say that our defining critical concepts—the pathetic fallacy, dissociation of sensibility, etc.—have been identified at the precise point they were identified, exactly because that was the point of transition from function to ornament. Just as Ruskin saw the representation of weather as an artificial barometer of mood in painting and poetry, what he perceived was first and foremost the artificiality. Which

6 Uwe Wirth has similarly commented on the 'cut and paste' function in word processors, where the name memorializes the original function.

is to say, that the technique had lost its efficacy, and was becoming little more than a mannerism or style. The same might be said of Eliot's insight regarding the dissociation of thought and feeling which, he averred, occurred following the metaphysical poets: what he identified was the change, a change which revealed itself only as the norm degenerated into mere decoration.

How then might we consider quotations and citations from the point of view of a skeuomorphology?

I would begin by noting the intersection between the skeuomorphic notion of 'dead function', and Bakhtin's notion of 'dead quotations'. Bakhtin bemoans, in 'The Dialogic Imagination,' "dead quotation, something that falls out of the artistic context (for example, the evangelical texts in Tolstoy at the end of *Resurrection*)."⁷ For Bakhtin, these quoted materials, migrated from one form to another, are 'dead' because they fail to be integrated into the work that quotes them. His choice of adjective is particularly stimulating, as poetry since the Romantic era has been concerned with a connexion between quotation and death, and often focuses upon the specifically memorializing function of quotation upon monuments.

Percy Shelley's ruined statue of Ozymandias with its inscribed pedestal is perhaps the famous example: in the poem, the poet quotes a traveller, who quotes the inscription he read upon the pedestal, which inscription is itself a quotation of Ozymandias' own words. The recursiveness only amplifies our sense of the quotation's obsolete function; its new ornamental role within the picturesque ruins is to ironize the original meaning.

It is worth noting that Shelley's poem is also a frame-narrative, an intrinsically architectural form which permits of all kinds of citation, from extended internal quotation to found manuscripts real and imagined. The 'frame' is a metaphor, but as such, it refers to the point of entry into a text: it is the proscenium arch, a gate, a portal, through which the reader must pass. And actual portals too, as monuments, are frequently vehicles for quotations, as Dante's most famous inscription upon the gates of hell bears witness: "Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate" [Abandon all hope, ye who enter here].⁸ This connexion between monuments, quotation, and death infects the English novel

7 Mikhail Bakhtin: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Transl. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, TX 1981, p. 344.

8 Dante Alighieri: *Divina Commedia*. Rom 2007, Inferno I,9.

throughout the Romantic period, a period during which both extended use of 'paratextual' elements and the gothic novel develop simultaneously.

The most notoriously paratextual of all, Thomas Frognall Dibdin's 1809 frame-narrative 'Bibliomania; or, Book Madness: A Bibliographical Romance,' though ostensibly a narrative about bibliomaniac disease, is composed primarily of peritextual matter—seemingly endless and lengthy quotations and citations, quotations of quotations and footnotes of footnotes referring to and even containing library and book auction catalogues, price lists, typographical and printing information, quasi-autobiographical interventions and anecdotes, analyses of indices, prefaces, inscriptions, dedications, and other peritextual elements of incunabula, and perhaps most entertainingly, a reproduction of the prison accounts book entry listing both the dinner expenses of Ridley, Latimer, and Cranmer, and the costs of burning them. The entirety is excessively supplementary, and precedes the publication of such miscellanies as Bartlett's 'Familiar Quotations' by some 46 years.

Such collections seem to be entirely composed of 'dead quotations', in Bakhtin's phrase, because they do not even create accidental meaning by joining or juxtaposing their selections. Their form is that of an architextu(r)al necropolis; irrespective of their contents, these collections have the simultaneously morbid and elegaic atmosphere of a pathologist's museum of amputated limbs, such residual 'dead quotations' serving only to suggest the ruin and decay of the absent body of the texts from which they have been excised.

But the more common frame-narratives in the Romantic era—and even the framed poems—are also marked by their peritextual elements. Just as Coleridge's 1817 version of the 'Rime of the Ancient Mariner' adds mock-antiquarian glosses which render the internal quotations within the poem quotations of quotations, Maria Edgeworth's tale of 18th-century Irish life 'Castle Rackrent,' as published in 1800, contained a glossary explaining Irish vernacular placed *en exergue* as well a barrage of a fictional 'editor's' footnotes, all of which quote ostensibly authentic oral usages of the Irish idioms for the benefit of a non-Irish readership. Such paratextual elements, both epitextual and peritextual, have been most closely outlined in Gérard Genette's 'Seuils,' or 'Paratexts: Thresholds of Interpretation,' in which Genette systematizes the liminal elements of texts—their titles and prefaces, forewords and introductions, inscriptions and dedications, footnotes and endnotes, any or all of

which may overtly or covertly be quotations (as for example with Faulkner's 'The Sound and the Fury').

The one peritextual form in the novel which is always a quotation, whether authentic or not, however, is the epigraph. Genette notes that the epigraph is generally placed *en exergue*, whether solely at the head of the book, or as was the memetically-virulent fashion in the gothic novel and its offspring, at the head of each chapter, as is the case in novels by Radcliffe, Lewis, Maturin, Scott, and Cooper. Reasoning that the epigraph's location *en exergue* is related to its function, Genette proposes that the habit of using quotations as epigraphs is a survival from the earlier habit of using dedicatory epistles, which served to secure the author financial favour with an existing or wished-for benefactor. But preceding either dedication or epigraph, Genette suggests, was the use of the author's coat-of-arms, a totem which contains a textual element itself: a motto which is usually a Latin quotation.



Fig. 3: The hybrid epigraph/dedication, also containing a coat-of-arms. *Thomas Frognall Dibdin: Bibliomania; or, Book Madness: A Bibliographical Romance. London 1876 (1809)*

Though Genette seems aware of some implication that the location of the epigraph carries with it certain obligations derived from the form from which it evolved—he describes, for example, Hugo’s ‘Han d’Islande’ as being ‘armed’ with epigraphs—he does not suggest that this pattern of evolution is following any identifiable logic. His list of functions of the epigraph—to justify and comment upon the title and the text—therefore ignore the lost function of the preceding coat-of-arms, which is both an heraldic proclamation and a precautionary defensive measure, asserting the authority of the writer. The epigraph as quotation is therefore a literary skeuomorph *par excellence*, for it retains the form (the textual motto or quotation) and the location (*en exergue*), but devolves at its most base, particularly in the popular gothic novel, into an ornamental device expressing little more than the vanity of apparent learning.

To conclude: the vestigial presence of obsolete literary functions is evidence only of an historical process of formal evolution. A catalogue of such skeuomorphs would therefore, it is proposed, have the rudiments of a new theory of style. In the postmodern novel, the question of ‘found materials’ in modern art and literature is a useful touchstone, as such artworks are often judged to be ‘kitsch,’ a judgment which also is often, yet erroneously, made of skeuomorphs.⁹ A recent trend in the novel from J.G. Ballard to Donald Barthelme through Mark Z. Danielewski and Douglas Coupland, is the indecorous appropriation and quotation of purely ‘functional’ written or printed materials, or what Ballard fondly calls ‘grey literature’—computing manuals, medical reports, scientific textbooks, marketing surveys, and so on—which from the point of view of current literary analysis have no intrinsic meaningfulness or symbolic value. Modernist notions of ‘allusion’ cannot account fully or satisfactorily for the ways in which these citational appropriations operate within fiction, because there exists no viable aesthetic of the ‘material’ in literature. I would suggest that a theorization of skeuomorphism in literary form might provide a much more effective method of theorizing these intrusions of the material world into literature.

9 The relation of skeuomorphs to our ‘aesthetic sense’ remains obscure: how can we apprehend skeuomorphs as beautiful? One possibility is that it is only through a symbolic/indexical (Peirce) association with a prior ‘beauty,’ a ‘beauty’ which is, in the prior object, mere function; yet this proposition both avoids the skeuomorph’s singularity, and defers the problem of defining its ‘beauty.’

THIERRY GREUB

ZUMTHORS ZITATE

Architekturzitate am Beispiel von Peter Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle bei Wachendorf*

Was ist ein Zitat in der Architektur oder generell gefragt in der bildenden Kunst? In Analogie zum literarischen Zitat versteht man darunter in der bildenden Kunst einen von einem alten in einen neuen Kontext übernommenen Bestandteil eines Kunstwerks. Jedoch unterscheidet sich ein in der bildenden Kunst verwendetes Zitat von einem Textzitat grundsätzlich durch die Art und Weise der Übernahme, welche üblicherweise nicht (wort-)wörtlich, sondern fast ausschließlich in einer modifizierten Form erfolgt. Folglich kennt die bildende Kunst keine Kennzeichnung der Übernahmen, wie etwa im Falle des geschriebenen Textes die Anführungszeichen, die im ›eigenen‹ Text den ›fremden‹ als einen solchen unmissverständlich ausweisen.¹ Dieses Fehlen eines ein-

* Für die Lektüre des Textes sowie wertvolle Hinweise habe ich Peter Zumthor und der Familie Scheidtweiler von Herzen zu danken. Daneben Dietrich Boschung, Jan Bremmer, Ludwig Jäger, Paul Naredi-Rainer und Martin Roussel. – Ich widme diesen Aufsatz meiner Frau Krystyna und den gemeinsamen Stunden auf Ruine Haldenstein, unserem Ort der Einkehr und Umkehr.

1 Zur Terminologie des Zitats, insbesondere in der Malerei, vgl. etwa: Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogart und in seiner Nachfolge.* Hildesheim, New York 1977, bes. S. 27ff. oder Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München ²1993, S. 530. – In der Architektur vgl. etwa: Dieter Kimpel und Robert Suckale: *Die gotische Architektur in Frankreich, 1130–1270. Aufnahmen:* Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer. München 1985, S. 102f. oder Alexander Marksches: *Der Naumberger Meister als Bildhauer-Architekt.* In: Hartmut Krohm (Hrsg.): *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur. Die Berliner Gipsabgußsammlung,* Berlin 1996, S. 315–325, hier S. 320 und Anm. 54. – Vgl. zum Themenkreis das unlängst erschienene Buch

deutigen Verweises auf den Zitierprozess gründet im Falle der bildenden Kunst auch darin, dass hier »die Grenze zwischen kopierender Übernahme und Orientierung an einem Vorbild fließend [ist], bis hin zur kaum noch erkennbaren Anspielung.«² Zudem kommt es auch vor, dass das übernommene Zitat im Prozess der Übernahme so weit transformiert wird, dass es aufgrund dieser ›Entfremdung‹ ohne exakte Kenntnisse des Originals nicht mehr als solches identifizierbar ist. Aufgrund dessen kann das Zitat in der bildenden Kunst *sensu stricto* nur im weitesten Wortsinn als ein solches bezeichnet werden. Man verwendet hier üblicherweise die adäquateren Bezeichnungen ›Motiv-Zitat‹ bzw. nur ›Motiv‹ oder ›motivische Quelle‹ – oder benutzt den (allgemeinen) Begriff des ›Einflusses‹.

Die Art und Weise eines Zitat-Transfers, die von einer entfernten Anlehnung bis zur wörtlichen Nachahmung reichen kann, ist jedoch nicht der einzige Faktor, der die (Wieder-)Erkennbarkeit des Zitats in dem jeweiligen neuen Kontext bedingt. Hier ist es vor allem die Neukontextualisierung durch den Künstler, die die Bedeutungsverschie-

von Wolfgang Augustyn u.a. (Hrsg.): Original, Kopie, Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung, Formen der Überlieferung. Passau 2010, hier bes. S. 7 (Begriffsbestimmung von Zitat: »In einem übertragenen Sinn werden in der archäologischen und kunsthistorischen Literatur motivische oder formale Übernahmen als Zitate bezeichnet, welche der Form und/oder Gestaltung eines anderen Werks eignen, aber in einem neuen Zusammenhang wiederholt werden. Die Übereinstimmung ist präzise, im Gegensatz zu einer freien Adaption [...]. Charakteristisch für das künstlerische Zitat ist die partielle Übereinstimmung in der äußeren Erscheinung im Unterschied zur vollständigen Angleichung bei *Kopie*, *Reproduktion* und *Fälschung*.«), sowie – für unseren Zweck – den Aufsatz von Christian Freigang (S. 15–36) und im Beitrag von Marc Carel Schurr (S. 4ff.).

2 Kimpel/Suckale: Die gotische Architektur in Frankreich, 1130–1270 (wie Anm. 1), S. 102f., verweisen auf die Genese des mittelalterlichen Architekturzitats aus der Gewohnheit, Architektur als Bedeutungsträger zu sehen und zu verwenden. Sie definieren das Zitat und verwandte Begriffe folgendermaßen: »Um die Grade der erstrebten Nähe anzudeuten, benutzen wir neben dem Begriff Kopie den der Teilkopie und vor allem den des Zitats. Dies bringt zum Ausdruck, dass man in mehr oder weniger großem Umfang charakteristische Züge aufgriff. Die Grenze zwischen der engen Anlehnung an das Vorbild, bzw. der Übernahme des Ganzen, die man Kopie nennt, und dem Zitat, das heißt dem Aufgreifen eines Einzelmotivs oder einer Motivkombination, sind fließend« (ebd., S. 103).

bungen respektive -änderungen (und damit die Erkennbarkeit) des transferierten Zitats in entscheidendem Maße beeinflussen.

Nicht minder komplex gestaltet sich in der bildenden Kunst die Relation von Zitaten und Inspirationsquellen, insbesondere jenen der Literatur entnommenen, die bisweilen ebenso als Zitate oder Motive bezeichnet werden.³ Von besonderem Interesse wäre hier die Frage, wie sich die in der bildenden Kunst verwendeten Zitate und literarische Inspirationsquellen im Werk konkreter Künstler gegenseitig bedingen und wie sich die zeitlichen Prioritäten des kreativen Agierens dieser beiden Zitat-Arten gestalten.

Der folgende Beitrag möchte auf dem Gebiet der Architektur den Zitier-Prozessen am Beispiel von Peter Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle in Wachendorf bei Mechernich nachgehen, weil dieses Werk die Komplexität sowohl der Zitiervorgänge wie der Transformationsverfahren, denen die Zitate durch den Architekten unterzogen werden, in besonders anschaulicher Weise vor Augen führt.

Zumthors Bruder-Klaus Kapelle bei Wachendorf

»Drinne und draußen ist bei mir nicht eines.«
Peter Zumthor⁴

Peter Zumthor, 1943 in Basel geboren, absolvierte ab 1958 seine erste Ausbildung als Möbelschreiner. Anschließend begann er 1963 Innenarchitektur und Design an der Schule für Gestaltung in Basel zu studieren sowie 1966 Architektur und Industrial Design am Pratt Institute in New York. Von 1968 an war Zumthor für zehn Jahre Denkmalpfleger, Baubereiter sowie Siedlungsinventarisator an der Kantonalen Denkmalpflege des Kantons Graubünden in Chur, wo er unter anderem darauf bedacht war, alpine Seitentäler, wie etwa die Val Lumnezia, in ihrer historischen

3 Als Beispiel sei hier die Übernahme literarischer Zitate aus Vergils ›Georgica‹ in Giovanni Bellinis ›Madonna del Prato‹ (um 1505, London, The National Gallery) genannt. Belting spricht in diesem Zusammenhang von der »Zitierweise« Vergil'scher Landschaftsmotive durch Bellini (Belting: Bild und Kult, wie Anm. 1, S. 562).

4 Hanno Rauterberg: Worauf wir bauen. Begegnungen mit Architekten. München 2008, S. 153.

Bausubstanz zu erhalten.⁵ 1978 erfolgte ein Lehrauftrag an der Universität Zürich. Peter Zumthor lebt und arbeitet in Haldenstein, rund drei Kilometer nördlich von Chur, wo er ab 1979 sein eigenes Architekturbüro mit rund 15 bis 25 Mitarbeiterinnen und 10 Mitarbeitern betreibt, seit 1986 im von ihm selbst entworfenen Atelier. 1988 war er Gastprofessor am Southern California Institute of Architecture in Santa Monica bei Los Angeles und 1989 an der Technischen Universität in München. Der zuvor bereits mit zahlreichen Preisen – so 1992 mit dem Internationalen Architekturpreis für Neues Bauen in den Alpen oder 2008 dem Preis für Architektur des Deutschen Architekturmuseums – Ausgezeichnete erhielt 2008 und 2009 die beiden ›Nobel-Preise‹ der Architektur: den internationalen Kunst- und Kulturpreis Praemium Imperiale des japanischen Kaiserhauses sowie den Pritzker-Preis für sein Lebenswerk. Peter Zumthor war von 1996 bis 2008 Professor an der Accademia di architettura der Università della Svizzera italiana in Mendrisio und 1999 an der GSD (Graduate School of Design) der Harvard University. Zu seinen realisierten Hauptwerken gehören das Doppelhaus Räth in Haldenstein (fertiggestellt 1983), die ›Schutzbauten für Ausgrabung mit römischen Funden‹ in Chur (1986), die Kapelle des Hl. Benedikt (die Caplutta Sogn Benedetg) oberhalb von Sumvitg (1988), die Therme Vals (1996), das Kunsthaus Bregenz (1997) sowie 2007 das Kunstmuseum des Erzbistums Köln, das sogenannte ›Kolumba‹, sowie im gleichen Jahr die Feldkapelle für den Heiligen Bruder Klaus in Mechernich-Wachendorf in der Eifel südwestlich von Köln. Zwischen 1993 und 2004 liegt das Ringen um die letztendlich gescheiterte Realisierung des Dokumentationszentrums Topographie des Terrors in Berlin (1993 gewann Zumthor den 1. Preis im Wettbewerb, sein Entwurf wurde ab 1997 teilweise realisiert und Ende 2004 vom Land Berlin wieder abgerissen). 2011 erhielt Zumthor den renommierten Auftrag, seine Version eines Pavillons für die Serpentine Gallery in Kensington Gardens in London zu gestalten: ein Bau, der viele Ideen der Bruder-Klaus-Kapelle weiterführt. Zurzeit steht die Errichtung eines 35 Meter hohen Tores aus rund 250 000 Glassteinen für die Allgäu-Stadt Isny zur Begutachtung.⁶

5 Vgl. zu den weniger bekannten Umbauten und Renovationen von Peter Zumthor: Ludmila Seifert-Uherkovich und Leza Dosch: Kunstführer durch Graubünden, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Zürich 2008, bes. S. 190 und 194.

6 Vgl. http://www.isny.de/servlet/PB/menu/1312627_lr/index.html (Stand: 19.4. 2011).

Zumthors Bauten bestechen durch ihre grandiose Nutzung von Materialien, die der gelernte Möbelschreiner gleichsam aus der vorhandenen Natur des Ortes schöpft (aus Vals stammende Gneisplatten für die Therme, Holz mit Schindelverkleidung für die Sumvitger Kapelle, speziell handgestrichene graue Ziegel für Kolumba), durch einen absoluten Perfektionismus im Handwerklichen bis ins aller kleinste Detail (etwa die Ruhe zonen in Vals oder die Garderobe des Kolumba) sowie durch eine klare, minimalistische Formensprache, die durch ihre Verbindung aus Purismus mit einer ›Magie des Realen‹⁷ eine ganz spezifische Sakralität erhält. Zumthor selbst umschreibt seine Arbeitsweise mit den Begriffen »Konstruktion« sowie »Intimität«:

»Ich will nichts symbolisieren, nichts veranschaulichen, deshalb auch der Rückzug auf die reine Konstruktion, nicht auf eine Form. Es ist der Versuch einer Setzung. [...] Natürlich braucht es [...] Repräsentation ab und zu, [...] doch meine Passion gilt der Intimität. Und das heißt für mich Direktheit.«⁸

Die am 19. Mai 2007 von Weihbischof Dr. Heiner Koch geweihte Kapelle für Bruder Klaus in der Eifel – die sich schnell zu einem vielbesuchten Pilgerort entwickelt hat – entstand parallel zum Bau von Kolumba, dem Kunstmuseum des Erzbistums Köln. Der Landwirt Hermann-Josef Scheidtweiler vom Heidehof in Wachendorf in der Eifel, der sich schon länger mit der Absicht getragen hatte, auf seinem Land eine Kapelle für Bruder Klaus zu errichten (dem Patron der Katholischen Landjugend und der Katholischen Landvolk Bewegung, in der sich Scheidtweiler über Jahrzehnte engagierte), las in der ›Frankfurter Allgemeinen Zeitung‹ vom neuen Museumsbau in Köln, überzeugte »am Ende eines Sonntagsspazierganges«⁹ seine Gattin von der Idee und schrieb Zumthor 1998 einen Brief, ob er nicht gewillt sei, ihm beim Bau zu helfen. Scheidtweiler schwebte eine Kapelle vor, »in der Bruder Klaus als Holzfigur in demütiger und dankbarer Haltung kniend vor

7 So lautet der Titel einer ›Lectio Doctoralis‹ von Zumthor, in: Peter Zumthor: Architektur Denken. Basel, Boston, Berlin 2007, S. 83–87, dort bes. S. 85. Vgl. zu Zumthors Architekturtheorie diesen Band (bes. S. 78 und 84–87) sowie den Vortrag ›Atmosphären‹ vom 1. Juni 2003 in: Peter Zumthor: Atmosphären. Basel, Boston, Berlin 2006.

8 Rauterberg: Worauf wir bauen (wie Anm. 4), S. 151 und 154.

9 Andreas Rossmann: Wallfahrt nach Wachendorf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. Mai 2007, S. 44.

dem Meditationsbild dargestellt« wäre. Zumthor antwortete umgehend, er sei vielbeschäftigt und nicht billig und »der zeitgenössischen Architektur verpflichtet«¹⁰. Er willigte aber ein, eine Kapelle für Bruder Klaus zu planen, wenn der Bauer mit seiner Familie und »freiwillige[n] Helfer[n]«¹¹ die Kapelle streng nach den Vorgaben Zumthors selber bauen würde. Wenn Zumthor wegen Kolumba in Köln war, besuchte er auch ab und zu die Eifeler Eheleute. Nicht zuletzt die Tatsache, dass Zumthors Mutter eine große Verehrerin des Schweizerischen Landesheiligen, Einsiedlers und Friedensstifters Niklaus von Flüe (1417–1487) war, mag den Basler Architekten – der auf eine Gage verzichtete und nur die Unkosten bezahlt haben wollte – zu dieser Geste animiert haben. Nicht ohne Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Zumthor, wie er 2003 in einem Vortrag in Sachseln formulierte, durch die Beschäftigung an der Bruder Klaus-Kapelle wieder gläubig geworden sei.¹²

So entstand durch diese außergewöhnliche Zusammenarbeit die Wachendorfer Kapelle, südlich des Dorfes gelegen, in den Feldern, auf drei Viertel Höhe an einem sanft ansteigenden Hügel, zwischen Äckern und einem kleinen Wäldchen – wo die Römer Jupiter verehrt haben sollen.¹³ Wie ein undefinierbarer, monolithischer Turm erscheint dem Besucher das Äußere des Kapellenbaus von Weitem, abweisend, »maßstablos«¹⁴ und nicht zuordenbar – und doch wunderschön eingefügt in das Gelände und die Natur: Die Höhe des ›Turms‹ streift exakt die

10 Robert Boecker: Göttliches Ausrufezeichen. In: Kirchenzeitung für das Erzbistum Köln 12 (2007), S. 14; alle im Artikel zitierten Zitate lauten vollständig: »Ihre Idee gefällt mir gut. Auch meine Mutter verehrte Niklaus von Flüe. [...] Eine Ideenskizze liefern wir nicht. Uns interessiert alles bis ins letzte Detail. Unsere Formensprache ist der zeitgenössischen Architektur verpflichtet. [...] Wir werden versuchen, etwas Schönes zu entwerfen und es gleichzeitig mit dem großen Kolumba in Köln zu bauen.« (Berichtigungen des Originalzitats durch Herrn Scheidtweiler.)

11 Vgl. Klaus Englert: Trutzburg und Höhle. Peter Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle setzt ein Zeichen in der Eifel. In: Neue Zürcher Zeitung, 25. Mai 2007, Nr. 119, S. 46.

12 Rossmann: Wallfahrt nach Wachendorf (wie Anm. 9), S. 44.

13 Blog ›Haikus und Tankas‹, 2.05.2008, unter: <http://jotinshaikus.de/2008/05/02/haikus-und-tankas-jotin-02-bis-060508-das-zelt-gottes-mit-einer-reliquie-des-heiligen-nikolaus-von-flue-das-der-architekt-peter-zumthor-fur-den-landwirt-hermann-josef-scheidtweiler-in-wach/> (Stand: 5. August 2010).

14 Hubertus Adam: Turm und Höhle. In: Archithese 37, Jg. 4, Niederteufen 2007, S. 46.

Baumwipfel des Wäldchens und schillert in den Farben der Äcker und Felder von gelbgrau bis golden und rotocker.

Beim Umgehen der Kapelle in einem größeren Radius verändert sich die Außenansicht ständig, die polygonale Struktur des stereometrischen Baus lässt immer wieder neue Ansichten entstehen: einmal einen Turm, dann nur eine glatte Wand, ein andermal eine Art Silo, dann einen dreikantigen Quader, dessen seitliche Kanten sich in der Proportion mit jedem Schritt verändern (Abb. 1a-b).

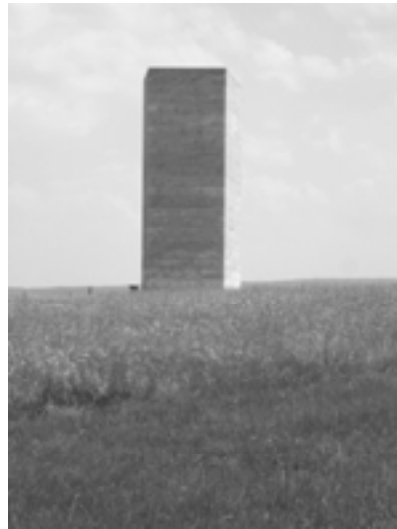


Abb. 1a-b: Die Bruder-Klaus-Kapelle aus der Nähe (von Osten und Westen). Foto Krystyna & Thierry Greub (Fotorechte der Zumthor-Kapelle mit freundlicher Erlaubnis der Familie Scheidtweiler)

Erst beim direkten Umrunden klärt sich diese Wandelbarkeit auf: Der Bau besteht außen aus *fünf* unregelmäßig langen Seiten, auf *drei* Seiten von einer Sitzbank umgeben – beide Zahlen werden im Verlauf des Textes noch wichtig werden (Abb. 2).

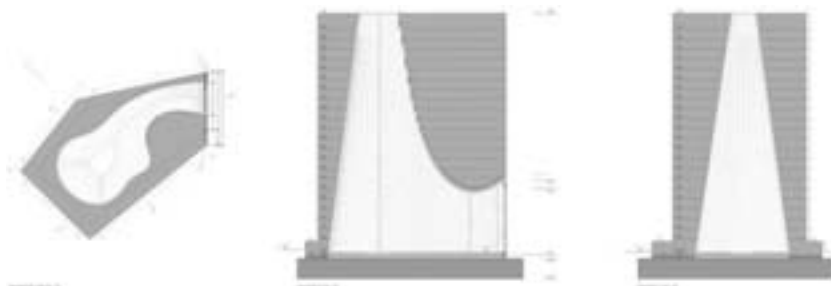


Abb. 2: Querschnitte und Grundriss der Bruder-Klaus-Kapelle. © *Atelier Zumthor, Haldenstein*

Von Nahem wird der massive Körper zu einem lichten Gefüge, das sich von der Vertikalen in horizontale Lagen aufteilt: Man kann die 24 Schichtungen ablesen, während derer die Betonmauern hochgezogen wurden.

»Ein Freund des Auftraggeberpaars [...] erzählte, dass er dabei mitgewirkt habe, den Zement mit Sand und grobem Kiesel aus der Voreifel zu stampfen. Peter Zumthor habe zu dieser Methode geraten, weil sie einer uralten regionalen Bautradition entspreche und selbst von Laien angewandt werden könne.«¹⁵

Der ganze Bau der Kapelle entstand wie folgt:¹⁶

»Auf der Betonplatte des Fundaments ließ der Architekt unter Leitung eines Zimmermeisters eine zeltartige Struktur aus 112 Baumstämmen errichten, die im Stadtwald von Bad Münstereifel gefällt worden waren. Um diese Konstruktion herum wuchs der Betonkörper in die Höhe. In 24 Tagwerken, zwischen September 2005 und Oktober 2006, erstellte die Baugemeinschaft 24 Schichten aus Stampfbeton; jede Lage ist fünfzig Zentimeter stark und besteht aus weißem Zement, der mit Flusskies und rötlich-gelbem Sand versehen wurde. Als der Bau im Herbst 2006 die abschließende Höhe von zwölf Metern erreicht hatte, konnte das aus Baumstämmen bestehende Lehrgerüst entfernt werden. Dazu wurde ein Feuer entfacht, das in dem hermetisch abgeriegelten Innenraum über drei Wochen schwelte, die anschließend eliminierten Stämme verkohlte und den Beton im Innern tiefschwarz färbte.«

15 Englert: *Trutzburg und Höhle* (wie Anm. 11), S. 46.

16 Adam: *Turm und Höhle* (wie Anm. 14), S. 49. Zur Berichtigung: bei dem dreiwöchigen Brand wurden die Baumstämme nicht »verkohlt«, sondern nur angekohlt.

Lediglich ein dreieckiges Portal sowie ein kleines Kreuz darüber deuten auf den Eingang und in der Symbolik des Kreuzes und der Form des Dreiecks auf eine völlig andere Welt, in die der Besucher beim Betreten des ›Turms‹ geht. Anfangs herrscht völlige Dunkelheit, ein ebenfalls dreieckiger, niedriger Gang, leicht nach links führend, mündet in eine Art muschelförmigen Raum – was einer Pilgerstätte gut ansteht. Dieser beherbergt linkerhand lediglich ein Sakristeischränkchen, ein Gästebuch, einen Opferstock, eine Sitzbank aus Lindenholz, eine Kiste mit Sand für die Opferkerzen sowie eine Büste des Niklaus von Flüe – eine jener typischen ›Halb-Figuren‹ des Bildhauers Hans Josephsohn¹⁷ –, die man nicht zwangsläufig mit dem Schweizer Nationalheiligen assoziieren muss. Sie enthält eine Reliquie des Heiligen¹⁸.



Abb. 3: Das Meditations-Rad des Bruder Klaus aus Messing im Innern der Kapelle. *Foto Krystyna & Thierry Greub*

17 Architekturbegeisterte kennen das Museum ›La Congiunta‹ bei Gionico von Peter Märkli (1992) mit Werken von Hans Josephsohn. Vgl. zum 1920 geborenen Bildhauer bes. Gerhard Mack: Hans Josephsohn, mit Fotografien von Georg Gisel, Zürich: Scheidegger & Spiess 2005 sowie Kesselhaus Josephsohn (Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst, Frankfurt 2008), hrsg. von Udo Kittelmann und Felix Lehner. Köln 2008.

18 Markus Bönsch (Hrsg.): Zum Himmel offen. Die Bruder Klaus Kapelle in Wachendorf. Köln 2009, o.S.

Dem Eingang gegenüber befindet sich, aus Messingguss gefertigt, ein doppeltriadisches Rad – die Grundstruktur des Meditationsbildes Nikolaus von Flües, das hier gleichsam zu seinem Attribut geworden ist (Abb. 3).

Neben der Büste (deren abstrahierende Physiognomie dem überlieferten Bildnis des Heiligen nur vage entspricht) sowie dem Messingrad (das nur Kenner der Vita des Heiligen entziffern können) und einer kleinen Tafel beim Eingang (die leicht übersehen werden kann)¹⁹ weist nichts in dem Raum auf den Innerschweizer Einsiedler hin. Dafür wird das von außen abweisende, turmartige Gebäude nun endlich eindeutig als Kapelle lesbar, auch wenn das Innere keineswegs einem typischen Sakralraum entspricht: Die rohen Wände bilden vertikale Rillen aus, die an gewissen Stellen über die ganze Fläche hinweg, besonders aber dort, wo der Beton wie in den Raum zu quellen scheint, schwarz verkohlt sind. Nur wer die Entstehungsgeschichte mit der Köhlerung und Anseugung des Innenraumes kennt, liest die Rillen als Negative der angekohlten Baumstämme (Abb. 4).

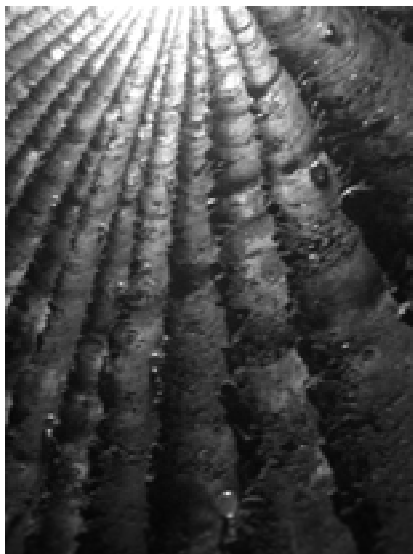


Abb. 4: Das Innere der Kapelle (das Negativ der Baumstämme).

Foto Krystyna & Thierry Greub

19 »Kapelle gebaut zum Lobe Gottes und der Erde eingeseget im Mai 2007 gewidmet dem heiligen Bruder Klaus, 1417–1487 Friedensstifter, Mystiker und Einsiedler in den Schweizer Bergen.«

In diesem Zentralraum weicht jetzt auch die Dunkelheit des Eingangs der Wahrnehmung der unverschlossenen, tränenförmigen Öffnung weit oben in zwölf Metern Höhe (Abb. 5).



Abb. 5: Das Innere der Kapelle (Lichtöffnung).

Foto Krystyna & Thierry Greub

Die Rillen der Baumstamm-Negative leiten den Blick entlang des spitz nach oben verlaufenden (wiederum dreieckigen) Raum-Zelts nach oben.²⁰ Dem Sog dieser emporstrebenden Vertikalität kann man sich nicht entziehen: nach dem finsternen Gang, den man fast gebückt passiert hat, heftet sich das Auge hilfeschend an die lichterfüllte Luke – und vollzieht damit auch physisch jenen geistigen Aufstieg, der diesem Ort seine unvergleichliche, radikale Sakralität vermittelt (Abb. 6).²¹

20 Wolfgang Lorch führt als bauliche Zitate für diese Lösung das Pantheon in Rom und die Neue Wache in Berlin an. In: Wolfgang Lorch: Peter Zumthor: Feldkapelle Bruder Klaus. In: Deutsches Architektur-Jahrbuch 2008/09, S. 142–147, hier S. 144. – Vgl. als traditionellere, moderne architektonische Lösungen die – nach dem Meditationsbild von Niklaus von Flüe – sechseckige Bruder Klaus Kapelle im Binziggrund in Euerfeld bei Würzburg von 1989 (http://www.pfarrei.euerfeld.de/bwo/dcms/sites/bistum/pfarreien/gemeinde_euerfeld/pfarrei_euerfeld_sankt_michael/bruder_klaus_kapelle.html, Stand: 5. August 2010) oder die Bruder-Klausen-Kapelle in Altwies bei Kaltbrunn (SG) in der Schweiz von 1991 im traditionellen Kapellen-Stil (<http://www.kath-kaltbrunn.ch/projekt01/index.php?idcatside=14>, Stand: 5. August 2010).

21 Peter Zumthor beschreibt das erste Sonnenlicht des Morgens auf ähnliche Weise: »[I]ch muss es Ihnen gestehen, dass das Tageslicht, das Licht auf



Abb. 6: Das Innere der Kapelle (Lichtsog).

Foto Krystyna & Thierry Greub

Der beherrschende Gesamteindruck des Baus von Zumthor ist der einer absoluten Differenz zwischen Außen und Innen, die man – mit Hubertus Adam – am besten in der Formel ›Turm und Höhle‹ oder aber in Umschreibungen wie ›Abweisung–Bergung‹, ›nicht zuordenbare Leerstelle – gesteigerte Sakralität‹ oder (wenn man das lieber möchte) in Deutungen als das männliche und das weibliche Prinzip umschreibend fassen kann. Adam schreibt:

»Für die Verehrung eines katholischen Mystikers hat Peter Zumthor einen kongenialen Ort geschaffen. Im Zusammenspiel aller Beteiligten ist ein Bau der Gemeinschaft entstanden, der das *per aspera ad astra* sinnlich erfahrbar macht.

den Dingen mich manchmal so berührt, dass ich darin manchmal fast etwas Spirituelles zu spüren glaube. Wenn die Sonne am Morgen wieder aufgeht – was ich immer wieder bewundere, das ist wirklich fantastisch, die kommt jeden Morgen wieder – und sie beleuchtet die Dinge wieder, dann meine ich, dieses Licht, das kommt nicht von dieser Welt! Ich verstehe dieses Licht nicht. Ich habe da das Gefühl, es gibt etwas Größeres, das ich nicht verstehe. Ich bin sehr froh, ich bin unendlich dankbar, dass es das gibt« (Zumthor: Atmosphären, wie Anm. 7, S. 61 und 63).

Die Bruder-Klaus-Kapelle ist ein archaisches Gebilde aus gotischem, expressivem Geist, bei dem die klar definierte äußere Form und der organische Hohlraum des Inneren durch den Herstellungsprozess streng logisch verknüpft sind. Turm und Höhle, Körper und Geist finden in komplementärer Dualität zueinander.«²²

Doch weder die Umschreibungen noch die Deutungen Adams erklären, warum Zumthor gerade diese beiden Grundtypen der Architektur (bzw. des Menschen) gewählt hat und warum sich der Architekt ausgerechnet für diese archetypischen Topoi entschied, um einen für Bruder Klaus ›kongenialen‹ Ort zu schaffen. Unklar bleibt zudem, warum der Turm *fünfeckig* gebaut worden ist (mit einer *drei* Seiten umlaufenden Sitzbank) und die Höhle des Innenraums als nach oben zu offener Ort konzipiert wurde, wo sich das Wasser – auch lange nach dem Regenfall – in einer Lache auf dem schrundigen Boden (dieser ist aus Zinnblei gefertigt, das mit dem Handlöffel auf einem Betonfundament aufgetragen wurde) sammelt (Abb. 7).²³

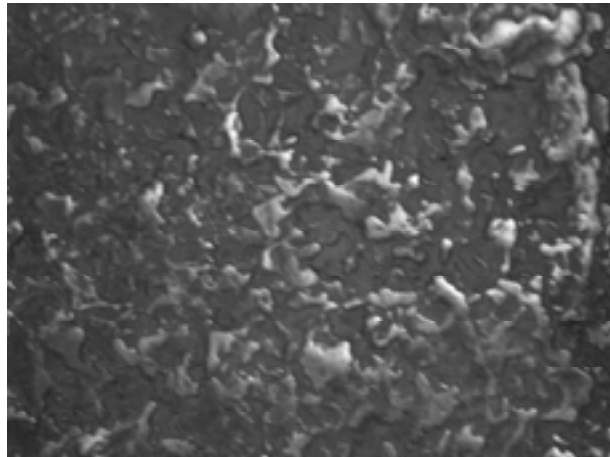


Abb. 7: Das Innere der Kapelle (der Boden).

Foto Krystyna & Thierry Greub

22 Adam: Turm und Höhle (wie Anm. 14), S. 49.

23 Ein Autor von Agentur ProfiPress erwähnt in: Agentur ProfiPress: Einzigartiges Gotteshaus. In: Rundblick Eifel, Woche 31 (2007), S. 11, dass die Kapelle in »programmatischer Weise« die vier Elemente Erde (Baumaterialien des Turms), Luft (kein Dach), Feuer (Ausbrennen/Brandspuren) und Wasser (Regenlache) vereine.

Gibt es dafür Quellen, aus denen Zumthor seine überraschenden Ideen ›geschöpft‹ hätte? Oder anders gefragt: Was zitiert Zumthor in seinem Werk?

Zwei Ruinen bei Haldenstein im Bündner Rheintal

»da er xvj jar alt were, saeche er ein hohen huepschen turnn
an der statt, da yetz sin hueßlin und cappell stande.«
Erni Anderhalden, nach 1487²⁴

Am Fuße des Calanda-Massivs, das sich bis zu 2806 Meter auftürmt, erhebt sich markant über dem gleichnamigen Dorf – der Name hat sich von der Ruine auf das Dorf übertragen²⁵ – die Ruine Haldenstein (Abb. 8).²⁶



Abb. 8: Ruine Haldenstein oberhalb Haldenstein. *Mit freundlicher Erlaubnis von Peter Donatsch (www.peterdonatsch.ch)*

24 Vgl. Fußnote 67.

25 Werner Meyer: *Burgen der Schweiz*. Zürich 1983, S. 38.

26 Vgl. zur Ruine Haldenstein: ebd., S. 38–39 sowie Otto Paul Clavadetscher und Werner Meyer: *Das Burgenbuch von Graubünden*. Zürich, Schwäbisch Hall 1984, S. 298–300 (mit älterer Literatur). – Zum Herrschaftsgebiet Haldenstein vgl. Georg Lütcher: *Geschichte der Freiherrschaft und Gemeinde Haldenstein*, überarbeitet und ergänzt von Silvio Margadant. Haldenstein 1995.

Burg Haldenstein wurde auf einem »mächtigen, schwer zugänglichen Sturzblock errichtet«,²⁷ von dem im 18. Jahrhundert bei mehreren Felsabbrüchen substantielle Teile talwärts abgebrochen sind. Das ist der Grund, weshalb die Ruine von unten wie entzweigebrochen aussieht. Erklimmt man vom Dorf aus den steil ansteigenden Hang, zeigt sich dem Betrachter zuerst diese »geöffnete«, aufgebrochene Seite, die sehr schön die Mauerfugen des Wohntraktes erkennen lässt und ablesbar macht, wie die Bewohner – vergleichbar mit italienischen Geschlechtertürmen oder modernen Wolkenkratzern – wegen des durch den Felsblock beschränkten Platzes (in drei Ausbauphasen) bis zu fünf Stockwerke in die Höhe bauten.

Erst von den Bergseite wird einem klar, wie waghalsig die Burg sich an den äußersten Rand des an allen Seiten lotrecht abfallenden Felsblocks klammert: das wunderschön gefugte Mauerwerk ragt – die Vertikale des Felsens verlängernd – wie überhängend in die Höhe (Abb. 9).



Abb. 9: Ruine Haldenstein von der Bergseite aus.

Foto Krystina & Thierry Greub

27 Meyer: Burgen der Schweiz (wie Anm. 25), S. 28 (Anmerkungen zu Tafel 12).

Was der Schweizer Burgenspezialist Werner Meyer verallgemeinernd über die Graubündner Burgen schreibt, gilt in ganz besonderem Maße für Haldenstein:

»Die funktionale Gestaltung der rätischen Burg wird durch die von der Natur aufgezwungenen Bedingungen des Geländes, des Klimas und des Baumaterials überlagert. In bewunderungswürdiger Anpassungsfähigkeit an die Topographie des Bauplatzes schufen die mittelalterlichen Baumeister und Handwerker eine Architektur, die durch ihre Verbundenheit mit der Umwelt ebenso besticht wie durch die Einfachheit der eingesetzten Mittel.«²⁸

Ursprünglich gelangte man von Nordwesten her über eine Rampe – die mit Treppen den Sturzblock überwindet – im Osten in den Wohntrakt, was heute nur noch von »trittsicheren und schwindelfreien«²⁹ Burgengängern nachvollzogen werden kann – heute ist der Zutritt gesperrt. Ursprünglich bestand die Burg, von Außen sich dem Verlauf des Felsblockes eng anschmiegend, aus einem polygonalen Palas – dem Wohntrakt –, der eine fünfeckige Form ausbildete (Abb. 10).³⁰ Diese Form lässt sich bei einer Umrundung der Burg bzw. in Überblendung der Betrachtung von der Tal- und dann Bergseite noch heute nachvollziehen,³¹ da nur ein verbindendes Zwischenstück durch die drei Felsstürze von 1769, 1771 und 1787 abgerutscht ist. Die Burg selbst war sicher noch bis 1695 bewohnt – auch wenn sich bereits rund 150 Jahre früher der damalige Besitzer, der Mailänder Edelmann Jean Jacques de Castion, französischer Gesandter bei den Drei Bünden in Chur, von 1544 bis 1548 ein zeitgemäßeres Schloss im Dorf Haldenstein erbauen ließ und somit längerfristig das Schicksal der Burg besiegelte.

28 Ebd., S. 8.

29 Ebd., S. 38.

30 Vgl. zu einer sozialökonomischen Analyse des Typus »Fünfeckturm«: Thomas Biller: *Architektur der Defensive. Die Entwicklung der Adelsburg im Elsass 1150–1250*. In: Karl Clausberg u. a. (Hrsg.): *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*. Gießen 1981, S. 55–86, bes. S. 56–70 und Anm. 28.

31 So auch Werner Meyer in: *Clavadetscher/Meyer: Das Burgenbuch von Graubünden* (wie Anm. 26), S. 298: »Der Verlauf der abgerutschten W-Mauer des Wohntrakts aufgrund stufenförmig ausgehauener Fundamentlager zu verfolgen.« – Vgl. zu den Ausmaßen der Ruine Haldenstein: Friedrich Wilhelm Krahe: *Burgen des deutschen Mittelalters: Grundrisslexikon*. Würzburg 1994, S. 242 (unter »Haldenstein«).



Abb. 10: Grundriss von Ruine Haldenstein. Aus: *Clavadetscher/Meyer: Das Burgenbuch von Graubünden (wie Anm. 26), S. 298*

Im Innern der Haldensteiner Burg war – von Außen nicht erkennbar – in die westliche, schmalste Spitze des *fünfeckigen* Palas' ein *dreieckiger*, überaus enger Bergfried eingebaut, den man heute von der talseitig zerklüfteten, ›geöffneten‹ Ansicht der Ruine gut einsehen kann. Von dort erkennt man auch ein unklares Vor und Zurück von Mauern, die zusammen wiederum die Zahl fünf ergeben: zuerst die Südwestseite des Bergfrieds, dann dessen Ostseite (im Innern der Burg), darauf folgend die am Fels klebende Nordseite des Wohntrakts, dessen äußere Nordostseite und danach die östliche Südseite, die wiederum zur Innenbebauung der ursprünglichen Burganlage gehörte. Wichtig ist dabei für den visuellen Gesamteindruck, dass aus dem Burggraben gesehen stets der Eindruck von Vollständigkeit entsteht, sowohl von Südwesten als auch von Norden, wenn man die steil aufragenden Partien des Bergfrieds sieht – sie wirken wie für sich dastehend und lassen kaum erkennen, dass es (von der Südwestseite des Bergfrieds her) südöstlich davon noch weitergehen würde (Abb. 11a) bzw. was sich (wenn man nur die Nordflanke betrachtet) dahinter befinden könnte (Abb. 11b).



Abb. 11a–b: Mauerwerk der Südwestflanke (l.) und Nordflanke (r.) von Ruine Haldenstein. Foto Krytyna & Thierry Greub

Für sich genommen dominiert bei beiden bergseitigen Ansichten die Erfahrung eines aufragenden, abweisend-schönen, glatten Mauerquaders in der Form eines jeweils völlig anders aussehenden Turmes, der nicht preisgibt, was sich dahinter verbirgt. Auf der Ost- sowie Westseite des Felsblocks, sozusagen im Graben der Burg, befanden sich Ökonomiebauten, von denen heute im Gelände nur noch vereinzelt Reste von zwei nahezu quadratischen (spätmittelalterlichen?) Gebäuden zu erkennen sind.

Wie bei vielen Burgen und Ruinen liegt auch die Entstehung der Ruine Haldenstein im Dunkeln. Es fehlen sowohl archäologische Zeugnisse als auch »Hinweise auf die [...] Gründungszeit [...] im heutigen Baubestand«³². Werner Meyer sieht die Entstehung von Haldenstein in einem hypothetischen Zusammenhang mit der Errichtung zweier anderer Burgen in nächster Nähe: der Grottenburg Grottenstein³³ sowie der

32 Meyer: *Burgen der Schweiz* (wie Anm. 25), S. 39.

33 Eine Grotten- oder Balmburg ist ein Burgentyp, bei dem eine von einem vorspringenden Felsriegel (»Balm«) geschützte Höhle (»Grotte«) durch eine Mauer abgeriegelt und damit quasi unzugänglich gemacht wird. – Vgl. zur Ruine Grottenstein: Clavadetscher/Meyer: *Das Burgenbuch von Graubünden* (wie Anm. 26), S. 297 (mit älterer Literatur) und Lukas Albert Högl: *Burgen im Fels. Eine Untersuchung der mittelalterlichen Höhlen-, Grotten- und Balmburgen*

Burg Lichtenstein³⁴. Möglicherweise ist zuerst – so Werner Meyer – die wie ein Schwalbennest am Fels vor einer feuchten Höhle klebende Grottenstein errichtet und dann im 12. Jahrhundert bei der Erbauung der Burg Haldenstein aufgegeben worden.³⁵ Die Balmburg Grottenstein (Abb. 12) wäre demnach spätestens ins 12. Jahrhundert, Haldenstein in den »ältesten Teile[n] (Bergfried und erster Wohntrakt) wohl [in die] Mitte [des] 12. Jahrhundert[s], der mittlere Erweiterungsbau um 1200 oder etwas später, die dritte Ausbauphase [in das] ausgehende[...] 13. Jahrhundert«³⁶ zu datieren. Grottenstein wäre dann (folgt man der These von Meyer) als Vorgängerbau und -burg von Haldenstein anzusehen. Dafür spricht auch ihre altertümlichere Situierung sowie die Art

der Schweiz, mit Beiträgen von Lothar Deplazes u. a. Olten 1986, S. 63. – Vgl. zu Grotten- bzw. Balmburgen allgemein: Werner Meyer: Mittelalterliche Höhlenburgen. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 65 (1965), H. 1, S. 53–62 sowie: ders.: Tessiner Grottenburgen. In: Nachrichten des Schweizerischen Burgenvereins 41 (1967), H. 3, S. 258–262 sowie Högl: Burgen im Fels (s.o.).

34 Vgl. zur Ruine Lichtenstein: Clavadetscher/Meyer: Das Burgenbuch von Graubünden (wie Anm. 25), S. 301–302. – Die Burgen Haldenstein und Lichtenstein haben ursprünglich »einer Familie unsicherer Herkunft« (Meyer: Burgen der Schweiz, wie Anm. 26, S. 39) gehört, bevor sich die Linie im 12. Jahrhundert aufteilte – in einen Zweig der Herren von Lichtenstein, der erstmals 1180 mit *Henricus de Lihtenstein* fassbar wird (Clavadetscher/Meyer: Das Burgenbuch von Graubünden, S. 299 und 302), und einen der Herren von Haldenstein – dem Hauptzweig –, von denen wir erst 1260 hören (*Berenhardus* und sein Sohn Heinrich). Insofern könnte die erstmals 1299 erwähnte Feste Haldenstein durchaus die jüngste der drei Burgen sein, wofür auch ihre exponierte Lage sprechen würde (Meyer: Burgen der Schweiz, S. 39). Nach dem Aussterben der Lichtensteiner Linie im späten 13. Jahrhundert (die letzte Erwähnung datiert 1282) ging deren Burg »mit allen Gütern und Rechten an die zu Haldenstein sitzenden Verwandten« (ebd., S. 39). Die Herrschaft Haldenstein existierte als selbständiges, von den Drei Bünden unabhängiges Territorium bis 1803 – als sie beim Beitritt des Kantons Graubünden in die Schweizerische Eidgenossenschaft beiden eingegliedert wurde.

35 Das suggeriert Werner Meyer in Clavadetscher/Meyer: Das Burgenbuch von Graubünden (wie Anm. 26), S. 297: »Die Möglichkeit, dass Grottenstein die älteste der drei Haldensteiner Burgen ist und nach dem Bau von Haldenstein verlassen wurde, darf nicht außer acht gelassen werden«, obwohl »ohne archäologische Untersuchungen die Frage der zeitlichen Abfolge nicht beantwortet werden« kann. Die Distanz zwischen den beiden Ruinen beträgt lediglich einige hundert Meter Luftlinie.

36 Clavadetscher/Meyer: Das Burgenbuch von Graubünden (wie Anm. 26), S. 299.

der handwerklichen Ausführung: Am »Fuß einer hoch über Haldenstein zum Calanda hinaufziehenden Felsstaffel«³⁷, im Wald eng an das steile Felsband geschmiegt, schließt ein rund 22 Meter langer Mauerriegel, der die Mauerstärke von ca. 1,7 Metern aufweist, eine maximal knapp 10 Meter tiefe Höhle ab (Abb. 13).

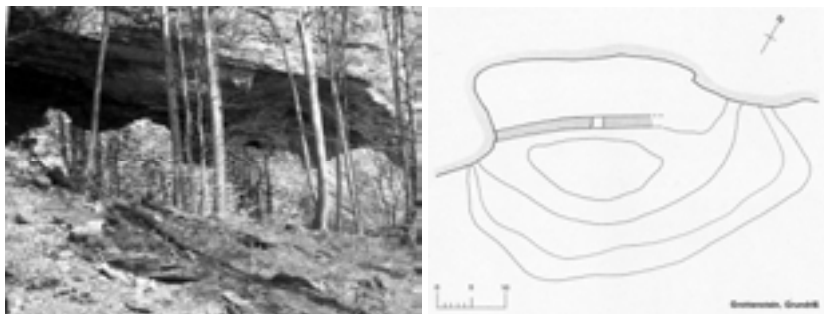


Abb. 12: Ruine Grottenstein oberhalb Haldenstein. Foto Krystyna & Thierry Greub / Abb. 13: Grundriss von Ruine Grottenstein. Aus: Otto Clavadetscher/Meyer: *Das Burgenbuch von Graubünden* (wie Anm. 26), S. 297

Die lagerhaft geschichteten Bruchsteine des Mauerkörpers besaßen einen Hocheingang in etwa 5 Metern Höhe, links und rechts davon ist heute noch je eine Schmalscharte erkennbar. Die Rückwand der Höhle weist keine Spuren einer Bearbeitung auf, in der Höhle befindet sich gegen Norden eine Quelle,³⁸ die in alten Lokalsagen eine Rolle spielt.³⁹

Peter Zumthor, der 1970, also mit 27 Jahren,⁴⁰ nach Haldenstein gezogen war, hat nach eigenen Auskünften sowohl die Ruine Haldenstein (die von weitem sichtbar über dem Dorf thronend das Tal beherrscht) als auch die (über einen gut begehbaren Felshang erreichbare) Balmruine Grottenstein »am Anfang seiner Zeit in Haldenstein besucht«.⁴¹

37 Högl: *Burgen im Fels* (wie Anm. 33), S. 63 (Nr. 29).

38 Die Beschreibung folgt eng Clavadetscher/Meyer: *Das Burgenbuch von Graubünden* (wie Anm. 26), S. 297.

39 Heinrich Kraneck: *Die alten Ritterburgen und Bergschlösser in Hohenrätien*. Chur 1843 (Neudruck Chur 1921), S. 26.

40 Peter Zumthor: *Architektur Denken* (wie Anm. 7), S. 41.

41 Zitat aus einer E-Mail vom 1. März 2011 (Rückmeldung des Sekretariats des Atelier Peter Zumthor & Partner): »Peter Zumthor kennt die beiden Ruinen. Er hat sie am Anfang seiner Zeit in Haldenstein besucht.« Das war bisher nur

Bruder Klaus: seine Frömmigkeit und seine Lehre

»O myn got unde myn herre nym mich mir,
und gyb mich gancz zcu eygen dyr«,
Bruder Klausen-Gebet, Niklaus von Flüe⁴²

Der 1669 selig und 1947 heilig gesprochene Schweizer Nationalheilige Niklaus von Flüe war zuerst »Bauer, Krieger, Ratsherr, zehnfacher Familienvater«⁴³ und Richter, bevor ihm im Alter von fünfzig Jahren im Herbst 1467 eine Stimme gebot, seinen schon länger gehegten Entschluss in die Tat umzusetzen (wie ein Zeitgenosse sieben Jahre später aufschreibt), »als Wallfahrer ins Ausland zu gehen und von einem heiligen Ort an den andern zu wandern.«⁴⁴ Er kommt bis vor Liestal (im Baselbiet), dort »duochte in wie die selb stat und alles das darinne was gantz rott sye«⁴⁵, woraufhin er umkehrte und – nach mehreren Tagen im wilden Gebirge auf einer Alp – neben seinem Wohnhaus, wo er seine Frau und die zehn Kinder (eines erst drei Monate alt) zurückgelas-

für das Haldensteiner Schloss zu belegen. Vgl. den Vortrag von Zumthor vom Oktober 1996 in Zumthor: Architektur Denken (wie Anm. 7), S. 57.

42 Pirmin Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe. Eine Geschichte aus der inneren Schweiz. Zürich 1997, S. 198. Zu diesem Gebet vgl. ebd., S. 22f., 198f. und 381f.

43 Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 251. Einer der Kriegszüge, bei denen Niklaus von Flüe als »Claus an der Fül« registriert war, führte 1450 bis nach Nürnberg, vgl. ebd., S. 63. – Herr Scheidtweiler hat mich freundlicherweise darauf aufmerksam gemacht, dass die Schreibweise »Niklaus von Flüe« (und nicht »Nikolaus« oder »von der Flüe«) die richtige sei, was ich gerne übernehme.

44 Ebd., S. 133.

45 Robert Durrer (Hrsg.): Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe sein Leben und seinen Einfluss. Bd. 1. Sarnen 1981 (Unver. Nachdr. der Ausg. von 1917–21), S. 463 (D LXVI), jeweils zitiert zuerst mit der Seitenzahl und dann in Klammern wie üblich der Angabe der Nummer des Dokuments in römischen Lettern, »D« steht für Durrer. Die Quellen zu Niklaus von Flüe sind auch im Internet bequem zugänglich unter: <http://www.nvf.ch/quellen.asp> (Stand: 5. August 2010), Angabe jeweils mit Nennung der Dokument-Nummer in arabischer Schreibweise. Ich zitiere jeweils nach einem der beiden Zitatorte, da die Quellen in der Schreibweis jeweils divergieren und zudem die Nummern der beiden Quellen nicht identisch sind. – Eine praktische Zusammenstellung der wichtigsten Text- sowie Bildquellen zu Bruder Klaus findet sich neuerdings in: Ignaz Britschgi: Bruder Klaus. Bild und Geheimnis. Sarnen 2008.

sen hatte, sich im Sommer 1468 in ein kleines, selbsterrichtetes Holzhäuschen und später eine – von den Obwaldnern auf Landeskosten und in Fronarbeit – errichtete Klausen aus Rottannenholz⁴⁶ und eine kleine Kapelle zurückzog. Dort empfing er Pilger und wurde bald zur über die damalige Schweiz bekannte Figur des vorbildhaften Eremiten, der als großer Fester Berühmtheit erlangte und sich um die politische Einheit der Alten Orte der Eidgenossenschaft bemühte, weshalb er im kollektiven Gedächtnis der Schweiz als politischer Friedensstifter fest verankert ist.⁴⁷ Johannes Trithemius von Sponheim – der Lehrer von Paracelsus – schreibt zwischen 1511 und 1513:

»Bei den Schweizern stand dieser Bruder Klaus in großer Autorität (*Magne apud Suitsenses auctoritas fuit iste frater Nicolaus*), sie nahmen in allen Zweifeln und verzwickten Fragen zu jeder Zeit ihre sichere Zuflucht zu ihm und die Ratschläge und Mahnungen dieses Mannes galten ihnen nicht anders als einst ein Orakel des pythischen Apollo (*et erant illis verba consilia et persuasiones huius viri non secus quam olim Pythijis Apollinis oracula*).«⁴⁸

Als er im März 1487 starb, wurde sogar »[i]n Wien der Stephansdom schwarz ausgeschlagen«⁴⁹. Bevor Bruder Klaus in seiner Klausen aus Tannenholz wohnte (nach der Rückkehr aus dem Baselbiet), zog er sich von seinen Angehörigen zurück und hauste kurzzeitig in einer Höhle, die in den Schriften über den Eremiten häufig wiederkehrt. Heinrich Gundelfingen, ein Zeitzeuge, schreibt:

»Nachdem er seine häuslichen Angelegenheiten geordnet hatte, hinterließ er all sein Vermögen den Kindern und der Ehefrau, behielt sich nichts vor, und so von all diesem entblößt, nur mit dem Glauben Christi ausgerüstet, begab er sich unverzüglich in ein tiefes Tal unfern seiner früheren Wohnstätte und den obwaldnerischen Dörfern Sachseln und Kerns. Dort gab es in einer Schlucht zwischen steilen und dichtbewaldeten Felswänden einen Wildbach, der in reißendem Laufe die Wasser ständig zu einer weißen, milchigen Gischt auf-

46 Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 297.

47 Vgl. Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), dort findet sich eine Beschreibung der Person nach zeitgenössischen Berichten (S. 154, 159 und 417) und eine knappe Einführung in seine geistige Grundhaltung (S. 379–386).

48 Durrer (Hrsg.): Bruder Klaus (wie Anm. 45), S. 586 (D LXXXIX).

49 Walter Nigg: Nikolaus von Flüe. Eine Begegnung mit Bruder Klaus. Basel, Freiburg, Wien 1976, S. 48.

schäumen lässt. Dort wohnte er eine Zeit lang, bis zur Erbauung seiner Einsiedelei, ohne menschliches Obdach in einer Felsenhöhle, welche die kunstreiche Natur geformt hatte, bei einer munteren Quelle, die mit süßem Murmeln aus den Steinen hervorsprudelt. Durch diese Quelle ist er gewiss immer wieder belebt worden, wenn er am Anfang seiner Nahrungslosigkeit erschöpft und ohnmächtig war. Bei Anbruch der Nacht fand er etwas Schlaf in der Höhle auf einem Lager aus Laub und Tannenästen.«⁵⁰

Auch ein weiterer Zeitgenosse beschreibt die »raue Höhle«⁵¹, in der er zunächst lebte, so, dass man unweigerlich an die Balmburg Grottenstein denken muss: sie liege »[b]ei einem Berg, in einer Höhle unter einem Felsen.«⁵² Der Topos des in einer Höhle wohnenden Eremiten war so stark, dass auch die Klausen selbst – vom Luzerner Chronisten Diebold Schilling zwischen 1507/13 – als Felshöhle beschrieben wird: »im Ranfft, in einer wilden rüchi [Wildnis; TG] und bachtaln ein wonung under eim felsen uf«.

Doch nicht nur die Behausung des Eremiten, sondern auch seine eigene Glaubenslehre, die sich etwa in den ihm zugeschriebenen »Fünfzehen Passionsbetrachtungen« ausdrückt, kennt die Höhle: Die 14. Betrachtung lautet:

»Lieber Herr Jesus Christus, ich erinnere dich an die tiefen Wunden, die du erlitten hast für die Sünder. Ich bitte dich, Herr Jesus Christus: Stoße meine Seele in die Löcher und Höhlen deiner tiefen Wunden. Und wenn dein strenges Gericht vorübergeht, dann mögest du mich so in deiner Gnade erhalten.«⁵³

Niklaus von Flüe scheint keine systematische theologische Lehre vertreten zu haben, eher ein Amalgam aus religiöser Volkswisheit und älteren mittelalterlichen Mystikern, allen voran Heinrich Seuse (1295–1366), Johannes Tauler (um 1300–1361) und Nikolaus von Kues (1400–1464). Bei aller Weltabgewandtheit wusste er jedoch über alle Gescheh-

50 http://www.nvf.ch/que_m.asp?num=bkq052 (Stand: 5.8.2010), Dok. 52; D LXV, die Niederschrift dieses Berichts ist auf den August 1488 datiert. Zu weiteren Höhlen-Nennungen vgl.: Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 235.

51 http://www.nvf.ch/que_m.asp?num=bkq221 (Stand Anm. 51–53: 5. August 2010), Dok. 221, so der spätere Ranft-Kaplan Sebastian Rhaetus 1521.

52 http://www.nvf.ch/que_m.asp?num=bkq069, Dok. 69.

53 http://www.nvf.ch/que_m.asp?num=bkq055, Dok. 55.

nisse bestens Bescheid: Der Mailändische Gesandte Bernardino Imperiali schreibt: »Lo trovato informato del tutto [...]«. ⁵⁴ Pirmin Meier, der große Biograph des Niklaus von Flüe, äußert dazu pointiert: »Im Gegensatz zu den gelehrten Theologen redet er nicht über Gott, sondern zu Gott.« ⁵⁵ Im sogenannten »Pilgertraktat« ⁵⁶, in dem ein anonym Autor über ein Gespräch eines »ersamen bilgerins« ⁵⁷ mit Bruder Klaus berichtet (gedruckt in Augsburg wohl 1487), wird das berühmt gewordene Meditationsbild, das Bruder Klaus auch sein »büch« ⁵⁸ nennt – und das wir in abstrakter Form bereits im Innern der Kapelle angetroffen haben (vgl. Abb. 3) –, beschrieben als »ein figur in der geleichnus als ein rad mit sechs spaichen« ⁵⁹. Der Eremit deutet es (dem schreibenden Pilger gemäß) wie folgt:

»Sihest du diese figur? Also ist das goetliche wesen. In dem mitelen puncten, das ist die ungeteylt gotheyt, darinnen sich alle heyligen erfrewen. Die drei spiczen, dye do geen in den punct des inwendigen czirkels, das seind die drei person und geent auß von der einigen gotheyt und haben umbgriffen den himel und darczû alle welt, dye seind in irem gewalt. Und als sy außgeent in goetlichem gewalt, also geend sy ein, und sind einig und unteylich in ewiger macht, das bedeüt diese figur.« ⁶⁰

54 D XLVI, Besuch am 27. Juni 1483.

55 Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 375.

56 Vgl. dazu: Heinrich Stirnimann: Pilgertraktat [Artikel zu Niklaus von Flüe]. In: Kurt Ruh (Hrsg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. 6. 2. völlig Neubearb. Aufl. Berlin, New York 1987, Sp. 1073–1074 (mit Literaturangaben) sowie Werner T. Huber: Der göttliche Spiegel. Zur Geschichte und Theologie des ältesten Druckwerks über Bruder Klaus und seinen Meditationsspiegel. Bern 1981.

57 D LIV.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd. Übersetzt: »Siehst du diese Figur? So ist das göttliche Wesen. Die Mitte bedeutet die ungeteilte Gottheit, in der sich alle Heiligen erfreuen. Die drei Spitzen, die in der Mitte, beim inneren Ring, hineingehen, bedeuten die drei Personen. Sie gehen aus von der einen Gottheit und haben den Himmel und die ganze Welt umfassen in ihrer Kraft. Und so, wie sie ausgehen in göttlicher Macht, so gehen sie auch hinein, sie sind einig und ungeteilt in ewiger Herrschaft. Das bedeutet diese Figur.« (<http://www.nvf.ch/rad3.asp>, Stand: 25. Februar 2011, Dok. 48).

Mindestens seit 1488 hängt ein Tuchbild in der Klausen des Eremiten (Abb. 14), das dieser Beschreibung entspricht – und seither hat der Streit über die gegenseitige Beeinflussung zwischen überlieferter Beschreibung und dem Bild nicht aufgehört.⁶¹



Abb. 14: Tuchbild von Niklaus von Flüe, um 1488, Baslerisch (?), Museum Bruder Klaus, Sachseln. Aus: <http://www.nvf.ch/radi.asp>

Es erscheint wesentlich an dieser Stelle zu betonen, dass Bruder Klaus eine Frömmigkeit zu beschreiben sucht, die sehr stark den Doppelaspekt des Hin-zu-Gott (»geent ein«) und des Hin-zur-Welt und Hin-zum-Menschen (»geent auß«) betont. Nur so kann die komplexe Vorstellung der Trinität von Gott, Sohn und Heiligem Geist als einer »einen, ungeteylt gotheyt« sowie unsere Hinwendung zu Gott, da dessen »gewalt [...] den himel und darzû alle welt (umbegriffen)« hält – oder wie Joseph Leo Koerner es formuliert: »[t]he spiritual economy between

61 Vgl. dazu: Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 373–375.

man and god«⁶² – in einem einfachen, einprägsamen ikonischen Symbol festgehalten werden.⁶³

Die Grundsätze der Devotionspraxis von Bruder Klaus finden wir in den Schriften über den Innerschweizer Eremiten – er selber war Illiterat – in zwei kurzen Merksätzen (vermutlich handelt es sich wirklich um authentisch aufgeschriebene Worte des »heilig eidgenoss«⁶⁴): Der erste lautet:

»Wir sollen Gott so sehr lieben, dass wir seinetwegen alle Sünden lassen. Wer die Sünde aufgibt, der entgeht dem Gericht. Das zweite ist, allen [irdischen] Dingen abzusterben und einfach nur zu leben. Wer allezeit in sich selber stirbt, der hat [darin] einen neuen Anfang seines Lebens. Gott spricht: ›Wer mich sieht, der stirbt sich selber und lebt für mich.«⁶⁵

62 Joseph Leo Koerner: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago, London 1993, S. 133; zu einer eingehenderen Deutung des Meditationsbildes vgl. ebd., S. 133–136.

63 Walter Nigg versteht das Bildtuch als »Symbol der Dreifaltigkeit« (Nigg: Nikolaus von Flüe, wie Anm. 49, S. 40), Pirmin Meier deutet »die Betrachtungstafel als Verbildlichung des Vaterunsers« (Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe, wie Anm. 42, S. 385, zur Deutung ebd., S. 373–378 und 386f.).

64 Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 300, aus der Berner Chronik von Valerius Anshelm von 1540.

65 <http://www.nfv.ch/qnvor.asp>, Dok. II (Stand: 5. August 2010). – Dieser zweite Lehrsatz lässt sich problemlos auf das Innere der Kapelle beziehen, sowohl auf deren Entstehung (das Köhlern, das völlige ›Absterben‹ der Fichtenstämme) – Pater Dr. Michael Schneider SJ zitiert in seiner Einweihungsrede aus dem Buch Daniel (3,1–3,33) die Geschichte der drei Jünglinge im Feuerofen, in: Bönsch (Hrsg.): *Zum Himmel offen* (wie Anm. 18), o.S. (mit integralem Textabdruck) – als auch die Erfahrung im Inneren der Kapelle (die ersten Schritte nach dem Eingang in völliger Finsternis sowie die erlebbare ›Umkehr‹, da man sich in einer solch ›fremden‹ Umgebung ganz verliert und gleichsam nur für diesen und in diesem Raum neu zu leben beginnt). Oder wie es Weihbischof Koch in seiner Einweihungsrede formulierte: Die Kapelle »lenkt von außen und öffnet von innen den Blick zum Himmel« (Bönsch [Hrsg.]: *Zum Himmel offen*, o.S.). Dieser Wandel, der absolute Wechsel zwischen Außen und Innen sowie die Unvorhersehbarkeit des Innen, stellt eine echte *conversio*, eine Umkehr im Sinne von Bruder Klaus' »kêr« dar (vgl. dazu Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe, wie Anm. 42, S. 198). Ähnlich Prof. Albert Gerhards, der dabei – sakramental vertieft – an die Taufe dachte (vgl. Albert Gerhards: *Eine Kapelle für Bruder Klaus*. In: *Christ in der Gegenwart* 18 [2007], S. 90–93 (freundlicher Hinweis des Autors)). – Hinzuweisen wäre in diesem Zusammen-

Vieles im Leben von Bruder Klaus deutet darauf hin, dass seine Entscheidung für die enthaltsame und entbehrungsreiche Lebensweise des Eremiten ihren Anfang in einer Vision nahm, die ihn seit dem sechzehnten Lebensjahr unaufhörlich begleitete. So erzählte Niklaus von Flüe seinem langjährigen Freund und vormaligen Kriegsgefährten Erni Anderhalden einmal – wie dieser nach dessen Tod im sogenannten ›Kirchenbuch von Sachseln‹ zur Kanonisierung des Eremiten zu Protokoll gibt –, er habe die Vision eines Turmes gehabt⁶⁶:

»Erny Anderhalden von Unterwalden, fünfundsiebzig Jahre alt oder etwas älter, sagte, dass er von seiner Kindheit an bis heute immer mit Bruder Klaus herumgezogen sei. [...] Dann habe Bruder Klaus ihm seinerzeit auch gesagt,«⁶⁷

er habe,

»als er sechzehn Jahre alt war, einen hohen schönen Turm gesehen, an der Stelle, wo jetzt sein Häuslein und die Kapelle stünde. Daher sei er auch von jung auf willens gewesen, ein ›einig Wesen‹ zu suchen, wie er es dann auch getan habe.«⁶⁸

hang noch darauf, dass Niklaus von Flüe zu einem unbekanntem schwäbischen Pilger vom Zelt Gottes spricht, was sehr präzise an die Innengestaltung der Bruder-Klaus-Kapelle erinnert: »Die Stätte Gottes und sein Zelt, das ist die liebende Seele« (<http://www.nvf.ch/qnro11.asp>; Stand: 5. August 2010, Dok. II.).

66 Möglich, das Niklaus von Flüe der *freistehende* Glockenturm von St. Niklausen aus dem 14. Jahrhundert *vis-à-vis* seiner Kapelle am gegenüberliegenden Berghang, eine Viertelstunde von seinem Wohnhaus entfernt, mit seiner ungewöhnlichen achteckigen Turmform vorschwebte – der Kirche seines Namenspatrons und seiner Jugend, so auch bei Eduard Müller: Die Kapelle St. Niklausen bei Kerns. Bern 1996, S. 6; ebd. S. 10 beschrieben als: »der aus Bruchsteinmauerwerk gefügte, unverputzte Turm, der als der nördlichste Repräsentant dieses in der Lombardei beheimateten Typus des freistehenden Campaniles (Glockenturm) gilt.«

67 http://www.nvf.ch/que_m.asp?num=bkq053 (Stand: 5. August 2010), Dok. 53, Text aus dem Sachsener Kirchenbuch, das nach Bruder Klaus' Tod für dessen Kanonisierung Zeitzeugen auflistet (D LXVI; die Turm-Vision lautet im Originalwortlaut, ebd., S. 464: »Demnach habe bruder Claus im uff ein zyt geseyt, da er xvj jar alt were, saeche er ein hohen huepschen turnn an der statt, da yetz sin hueßlin und cappell stande, darum so sye er allwegen von jugend uff in willen gewesen ein einig wesen zû sûchen, als er ouch getan.«

68 Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. III.

Zitate und Inspirationsquellen für Peter Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle

»Es gibt keine Ideen, außer in den Dingen.«

Peter Zumthor⁶⁹

Bevor wir nun der Identifikation der möglichen Inspirationsquellen und Zitate in Zumthors Werk nachgehen, erscheint es sinnvoll, zunächst nach den wesentlichen Charakteristika dieses Kapellenbaus zu fragen – dies umso mehr, als es sich bei der Bruder-Klaus-Kapelle um alles andere als einen konventionellen Sakralraum handelt, in dem üblicherweise einzig die Ausstattungsgegenstände auf den dedizierten Heiligen verweisen. In Zumthors Konzeption wird vielmehr der Baukörper selbst zum Bedeutungsträger und verweist über seine immanent kodierten Funktionen unmissverständlich auf den Schweizer Nationalheiligen: sowohl die äußere turmartige Form der Kapelle wie auch die Ausgestaltung des Kapelleninnenraumes als architektonische Transformation der Eremiten-Höhle verweisen symbolisch beziehungsweise metaphorisch auf das Eremitendasein des Niklaus von Flüe. Sicherlich nicht ohne Grund verbindet Zumthors Baukonzept gerade zwei so gegensätzliche Raumgefüge wie die klare Strenge eines Turmbaus mit der diffusen Unbestimmtheit der Höhle, und dies legt die Vermutung nahe, dass die beiden konstitutiven Strukturelemente seiner Bruder-Klaus-Kapelle in Wachendorf: »Turm und Höhle [...], die in komplementärer Dualität zueinander finden«⁷⁰ von zentralen Ereignissen aus der Vita des Heiligen inspiriert sind: der höhlenartigen Behausung als seiner zeitweiligen Wohnstatt nach dessen schmachvollen Scheitern vor Liestal und später auch einer anderen, drei Stunden von seiner Klause entfernten Höhle, in die sich der Heilige zum Gebet zurückzuziehen pflegte⁷¹ – und dem Turm als Gegenstand seiner eben beschriebenen Vision samt jenen symbolischen, mit dieser Architekturform in der christlichen Hagiogra-

69 Zumthor: *Architektur Denken* (wie Anm. 7), S. 37.

70 Adam: *Turm und Höhle* (wie Anm. 14), S. 49.

71 Einer der Zeitzeugen von Bruder Klaus, die den Eremiten noch selbst besucht hatten, der Usterer Albrecht von Bonstetten, berichtet, dass Niklaus von Flüe – lebend in den »veryßten hohen snerichen allpen«, Besuch vom 31. Dezember 1478, gedruckt in Nürnberg 1485) – »[a]ll tag und sunder zuo summerzitt gat er uß siner zell in ein huly uff dry stunt, da sin gebett vollbringende« (D XXI).

phie konnotierten Inhalten.⁷² Jedenfalls bezeichnet Niklaus von Flües Traumvision genau die Schnittstelle zwischen Da und Nicht-Da, traumhafter Erscheinung und Traumerscheinung des »numinose[n] Gebilde[s]«⁷³ der turmartigen Kapelle, die sich durch die extremen Gegensätze von Außen und Innen manifestiert.

Als ungleich schwieriger erweist sich hingegen im Hinblick auf die Bestimmung der Anregungen und Inspirationsquellen für Zumthors Kapelle die Beantwortung der Frage, warum bestimmte architektonische Strukturelemente des Baus gerade so und nicht anders zur Ausführung kamen. In besonderer Weise betrifft dies den frappierenden polygonalen Grundriss des Baukörpers, der aus fünf ungleich langen Seiten besteht und dessen Form beim Näherkommen ein seltsames Vexieren zwischen Symmetrie und Asymmetrie eignet. Als nicht minder erklärungsbedürftig erweist sich die Innenraumgestaltung dieses Turmes, mit der klaustrophoben Beengtheit und dem Dunkel des Eingangsbereichs, den rohen, tiefschwarz eingefärbten Wänden des Inneren, die zu einer gleißend hellen Lichtöffnung emporwachsen, durch die Regen und Schnee ungehindert einfallen, sodass sich nach einem Niederschlag Wasser auf dem aus handgeschöpftem Zinnblei gegossenen Boden der Zumthor-Kapelle sammelt, das noch lange nachher – den Himmel spiegelnd – stehen bleibt.

Will man für die Deutung dieser Elemente nicht die Alchemie bemühen, wie das etwa Gerrit Confurius in »Bauen + Wohnen« tut, der die Kapelle als »ein[en] begehbare[n] Destillationskolben« auslegt⁷⁴,

72 Für Zumthor selbst hat Architektur immer etwas mit Spiritualität zu tun. Auf die Frage, warum sich sein Museum in Bregenz so introvertiert und verschlossen präsentiere, antwortet er: »So stelle ich mir ein Museum vor. Ich glaube an die spirituellen Werte in der Kunst und habe selbst erfahren, dass Kunstwerke die Transzendenz befördern können. Sie lassen uns ahnen, dass wir in ein Größeres eingebettet sind, welches wir nicht verstehen. Mich fasziniert dieses Nichtrationale, das Geistige, Spirituelle« (Rauterber: Worauf wir bauen, wie Anm. 4, S. 154).

73 Adam: Turm und Höhle (wie Anm. 14), S. 46. – Pater Schneider bezieht den (jedoch kritisch gemeinten) Reimspruch-Vers von Niklaus von Flüe »Es bawet mancher hohe burg unnd staette« auf die Kapelle (zit. nach Bönsch [Hrsg.]: Zum Himmel offen, wie Anm. 18, o.S.).

74 Gerrit Confurius: Architektur der Architektur: Bruder Klaus Kapelle in Wachendorf von Peter Zumthor. In: Werk, Bauen + Wohnen 3 (2008), S. 22. – Pater Schneider hat die Kapelle einleuchtender als Zustand der heutigen Kirche zu deuten versucht, die von Außen abweisend erscheine und doch unübersehbar wirke (zit. nach Bönsch [Hrsg.]: Zum Himmel offen, wie Anm. 18, o.S.).

sondern fragt nach konkreten Orten, denen Zumthor gerade diese charakteristischen Architekturelemente als Zitate entnommen haben könnte, so bieten sich als mögliche Bezugselemente die beiden oben beschriebenen, dem Architekten bekannten Burgruinen – Burg Haldenstein und die Balmburg Grottenstein – geradezu an.

Lesen wir die bereits zitierte Beschreibung der Haldensteiner Ruine nochmals im Kontext von Zumthors Bauwerk:

»Ursprünglich bestand die Burg [...] aus einem polygonalen Palas, dem Wohntrakt, der eine fünfeckige Form ausbildete. Diese Form lässt sich bei einer Umrundung der Burg bzw. in Überblendung der Betrachtung von der Tal- und dann Bergseite noch heute nachvollziehen [...]. Für sich genommen dominiert bei beiden bergseitigen Ansichten die Erfahrung eines aufragenden, abweisend-schönen, glatten Mauerquaders in der Form eines jeweils völlig anders aussehenden Turmes, der nicht preis gibt, was sich dahinter verbirgt.«

Vergleicht man die derart charakterisierten Elemente des Äußeren der Haldensteiner Burg mit Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle, so lassen sich die dreieckige Sitzbank, die pentagonale Grundrissform wie auch die asymmetrisch-geometrisierende Bauweise der Kapelle bei Wachendorf als Zitate der Burgruine Haldenstein identifizieren.⁷⁵

Einen weit weniger ergiebigen Zitate-Fundus für den Zumthor-Bau stellt hingegen die Ruine der Balmburg Grottenstein dar. Wie bereits beschrieben handelt es sich bei diesem Bauwerk *de facto* nur um einen ursprünglich über 20 Meter langen Mauerriegel, der ursprünglich eine etwa 10 Meter tiefe Höhle mit Überhang nach vorne zu abschloss. Der hinter der Mauerwand liegende Höhlenraum (er war durch einen einzigen Hocheingang zu betreten) weist keinerlei Bearbeitungsspuren auf, birgt jedoch bis heute im nördlichen Bereich eine Quelle. Die un-

⁷⁵ Nach der Lektüre der Erstversion des vorliegenden Aufsatzes hat Peter Zumthor in einer E-Mail vom 1. März 2011 über das Sekretariat seines Architekturbüros ausrichten lassen, dass ihm »selbstverständlich das Burgenbuch von Graubünden« bekannt sei. Diese Tatsache ist für den hier behandelten Punkt insofern von Bedeutung, als es sich bei dem genannten Buch nicht nur um *das* Standardwerk zum behandelten Thema handelt, sondern weil die Publikation neben hervorragenden, großformatigen Fotos auch – was hier besonders wichtig scheint – Grundrisspläne aller noch sichtbaren Graubündner Burgen enthält (Clavadetscher/Meyer: Das Burgenbuch von Graubünden, wie Anm. 26, S. 298–300; mit 2 Abbildungen des Zustands der Burg Haldenstein im 18. Jahrhundert sowie 4 neuen Photos, die Abbildung des Grundrisses befindet sich auf S. 298).

mittelbare Gegenüberstellung des Felshöhlen-Innenraums der Grottensteiner Balmburg mit jener der Bruder-Klaus-Kapelle lässt vom rein Visuellen her auf keine unmittelbare Entsprechung schließen. Die im Fall von Grottenstein im Vergleich zu Burg Haldenstein scheinbar weit geringere Evidenz rührt jedoch zum einen von der Tatsache her, dass die der Grottensteiner Balmburg entnommenen Zitate vom Architekten einer wesentlich tiefer gehenden Transformation unterzogen wurden und zum anderen, weil diese mit Inspirationsquellen beziehungsweise Zitaten anderer Herkunft kombiniert wurden. So lässt sich etwa für die klaustrophobe Enge des Eingangsbereiches berechtigterweise auf die tatsächliche Beengtheit der Klaus des Eremitenheiligen⁷⁶ verweisen. Und auch das durch eine unregelmäßige Deckenöffnung in den völlig verdunkelten Innenraum der Kapelle einfallende Tageslicht findet seine Entsprechung in der Wandöffnung, die die rund 4×5 Meter große Klausse des Eremiten (Abb. 15a–b) beleuchtet.



Abb. 15a: Klausse des Eremiten (ganz rechts) / Abb. 15b: Klausse mit Wandöffnung und Fenster zur Kapelle. *Fotos Krystyna & Thierry Greub*

Dennoch reichen diese Analogien nicht aus, um mit Klaus Englert darauf zu schließen, dass Zumthor in seinem Kapellenbau »versuchte [...], die Einsiedelei des Eremiten aus dem 15. Jahrhundert mit architektonischen Mitteln in die heutige Zeit zu versetzen«⁷⁷. Denn es war wohl

⁷⁶ Vgl. die zeitgenössische Beschreibung der Klausse bei Hans von Waltheym, Brunnenmeister von Halle an der Saale, vom Mai 1474. In: Meier: *Ich Bruder Klaus von Flüe* (wie Anm. 42), S. 375.

⁷⁷ Englert: *Trutzburg und Höhle* (wie Anm. 11), S. 46. – Andreas Denk dachte eher an Bruder Klaus' Brunnenvision und deutet Zumthors Kapelle als »schön erbauter Tabernakel« (Andreas Denk: *Zinn und Blei, Beton und Rauch. Die Bruder-Klaus-Kapelle von Peter Zumthor in Wachendorf*. In: *Der Archi-*

doch eher direkt der Topos der Höhle selbst, den der Architekt im Innern seiner Kapelle architektonisch umzusetzen suchte – und dies vermutlich tatsächlich anhand von Zitaten der Grottensteiner Burghöhle. Die Problematik der nicht sofort erkennbaren Zitatreferenz liegt nicht zuletzt auch darin, dass die strukturellen Grundelemente im Fall von Grottenstein – das Halbdunkel, der rohe Eindruck der Höhlenwände, die Quelle, der einzige Zugang – als Motive an sich bedeutungsneutral sind und damit neben der architektonischen Transformation durch ihre Neukontextualisierung in einem Sakralbau auch eine semantische Neuaufladung erfahren. Sie werden dadurch selbst zu konkreten religiös-hagiographischen Bedeutungsträgern mit metaphorischem Verweischarakter auf das Eremitendasein von Bruder Klaus. So wird etwa der im Inneren der Grottensteiner Balmburg befindliche, für die damaligen Bewohner lebenswichtige und zugleich als heilsam geltende Quell⁷⁸ in transformierter Weise in dem auf dem Zinnboden der Kapelle stauenden Wasser zitiert, verweist zugleich jedoch auch auf jenen »Brunnen«⁷⁹, den Zeitgenossen unter dem Gehäuse der Zelle von Bruder Klaus überlieferten.⁸⁰

Nicht zuletzt findet sich vielleicht auch umgekehrt eine bedeutungsvolle Berührungsreliquie des Eremitenheiligen in der Architekturstruktur der Kapelle zitiert – denn der dem Fünfeck des Turmbaus eingeschriebene organische Innenraumgrundriss, bei dem sich zahlreiche Rezensenten an eine Pilgermuschel oder gar den »Mutterschoß[]«⁸¹ erinnert fühlen, kann im Kontext der asketischen Lebensweise des

tekt 3 2007, S. 17). Die Brunnenvision bei Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 302–304 (das Tabernakel-Zitat dort S. 302).

78 »[I]n der Grotte [...] [soll] ein Heilwasser entspringen« (Kraneck: Die alten Ritterburgen und Bergschlösser in Hohen-Rätien, wie Anm. 39, S. 26), und noch genauer: »[D]as Wasser tröpfelt unaufhörlich von der feuchten Felsdecke« (ebd., S. 26).

79 Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe (wie Anm. 42), S. 293.

80 Vgl. zur Metaphorik der »Quelle« als »Metaphorik der Ursprünglichkeit« sowie »Metapher für eine abstrakte Sehnsucht nach Reinheit und Ursprung« Hans Blumenbergs nachgelassene Studie: Quellen. Hrsg. von Ulrich von Bülow und Dorit Krusche. Marbach am Neckar 2009, S. 88 und 90 (im Nachwort der Herausgeber). So ist etwa auch in Bruder Klaus' Brunnenvision von einem Quell die Rede, der »so lauter [war], dass man eines jeden Menschen Haar am Boden wohl hätte sehen können« (Zitat aus: Meier: Ich Bruder Klaus von Flüe, wie Anm. 42, S. 303).

81 Etwa Albert Gerhards: Eine Kapelle für Bruder Klaus (wie Anm. 65), S. 92.

Heiligen durchaus gleichberechtigt als ein transformiertes Zitat eines schlichten Alltagsgegenstandes gelesen werden – des traditionell dem Bruder Klaus zugeschriebenen Esslöffels (Abb. 16), welcher nicht nur die charakteristisch tränenförmige, am schmalen Ende leicht gebogene Form des Innenraumgrundrisses aufweist (vgl. Abb. 2), sondern schon den Zeitgenossen als das mystifizierend aufgeladene sichtbare Zeichen für eine der wesentlichen Eigenschaften des Eremiten, der schon zu Lebzeiten unter anderem deshalb im Ruf der Heiligkeit stand, weil er nichts aß. Oder, wie es Bernardino Imperiali bündig formulierte: Bruder Klaus sei »reputato sancto, perchè non manza [...]«.«⁸²

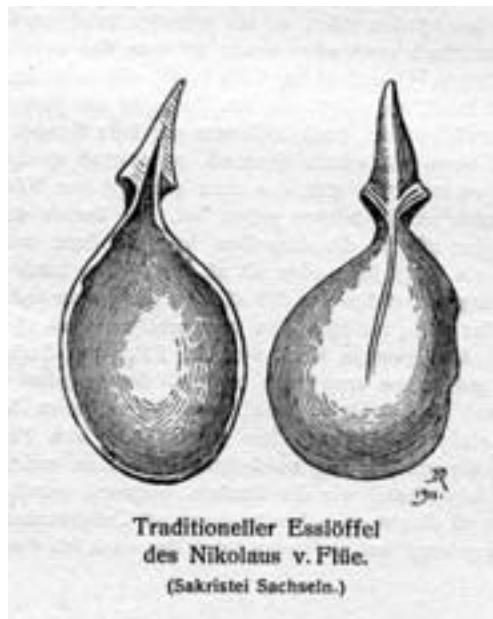


Abb. 16: ›Traditioneller Esslöffel des Niklaus von Flüe, Sakristei Sachseln‹ (Zeichnung von Robert Durrer, 1911). Aus: Robert Durrer (Hrsg.): *Bruder Klaus. Die ältesten Quellen über den seligen Nikolaus von Flüe sein Leben und seinen Einfluss. Bd. 1. Sarnen 1917–1921, S. 12*

Die hier dargelegte Rezeptionsweise der Zumthor-Kapelle wirft naturgemäß die Frage auf, inwieweit die Kenntnis der angeführten Zitate und Inspirationsquellen durch den Betrachter überhaupt notwendig ist, um die Grund-Idee von Zumthors Konzept – die »komplementäre Dualität

von Turm und Höhle« in der hier postulierten Komplexität zu rezipieren. Zweifellos setzt Zumthors Vision der Bruder-Klaus-Kapelle beim Betrachter eine ausreichende Kenntnis der Hagiographie des Schweizer Eremiten voraus. Doch auch eine solche Kenntnis reicht schlussendlich nicht aus, um die Verschränkung von asymmetrisch-pentagonalem Außenbaugrundriss mit der organisch-fließenden Form des Innenraumes zu erklären. Einzig ein wie auch immer gearteter Hinweis auf den Ursprungsort der vom Künstler in den Bau einverwobenen Zitate macht es möglich, diese in ihrem neuen architektonischen Kontext als solche sichtbar zu machen.

Es ist offensichtlich, dass die im vorliegenden Text identifizierten Zitate und Inspirationsquellen zu Peter Zumthors Bruder-Klaus-Kapelle in der Eifel – bis zum Augenblick ihrer eindeutigen Bestätigung durch den Autor selbst – Hypothese bleiben müssen. Auch wenn vorausgesetzt werden kann, dass Zumthor die Ruinen Haldenstein und Grottenstein besucht und als architektonische Gebilde wahrgenommen hat,⁸³ so bleibt doch hypothetisch, ob einerseits tatsächlich der fünfseitige Grundriss sowie die fugenlosen Außenmauern des Bergfrieds von Haldenstein und andererseits die höhlenhafte In-sich-Gekehrtheit sowie die Quelle im Innern der Balmruine für ihn Quell der Inspiration und Zitat-Fundus⁸⁴ waren. Zudem gibt es mit Sicherheit noch etliche andere Gebäude, Ideen und auch Unbewusstes, die Peter Zumthor zum Entwurf der Wachendorfer Kapelle geführt haben dürften. Denn es ist doch immer so, dass sich in einer realisierten Konzeption solche Vorstellungen, Eingebungen und konkrete Gegebenheiten – gleichsam wie in einem Palimpsest – gegenseitig überlagern. Dabei darf die Suggestion der formalen Nähe, gedanklichen Stringenz sowie des inhaltlichen Möglichscheinens nicht dazu verführen, die beiden Momente aus der Vita von Niklaus von Flüe (der Turm der Turmvision sowie die Höhlen seines Eremitenlebens) und die zwei genannten Ruinen – den Turm von Burg Haldenstein und die Höhle der Grottensteiner Balmburg – vorbehaltlos als reine, unverfälschte Impulse von Ideen und Zitaten

83 Vgl. Anm. 75.

84 Demgemäß stellen die im vorliegenden Text beschriebenen Burgruinen in der Konzeptionsphase von Zumthors Kapelle Inspirationsquellen dar, wohingegen sie (respektive deren Fragmente) in der Realisierungsphase zu Zitaten werden.

anzusehen.⁸⁵ Zudem darf die Rede vom ›Einfluss‹ – worauf Michael Baxandall in einem scharfsinnigen Exkurs hingewiesen hat – nicht dazu führen, das Verhältnis von Geben und Nehmen vertauscht zu verstehen, da die Vorstellung von der künstlerischen ›Beeinflussung‹, dem »Fluch der kritischen Kunstbetrachtung«⁸⁶, dazu tendiert, »das Aktiv/Passiv-Verhältnis, das der historisch Handelnde erlebt und das der erschließende Betrachter ergründen will, geradezu umzukehren.«⁸⁷ Denn wenn

»man sagt, X habe Y beeinflusst, dann sieht es so aus, als habe X mit Y etwas getan, und nicht Y mit X. Aber wenn man sich mit guten Bildern und guten Malern [man mag hier einfügen: und mit guten Bauten; TG] beschäftigt, ist das letztere stets die markantere Realität.«⁸⁸

85 Die Etymologie des Wortes ›Zitieren‹ suggeriert, dass man eine Vorstellung oder ein konkretes Ding ›herbeiruft‹ (aus lat. *citare*, dt. ›herbeizitieren‹). Dieses ›Aufrufen‹ einer Sache erscheint wie eine Wiedererweckung und kann seinen spirituellen, ›lazareischen‹ Charakter kaum abstreifen. Es vermischt sich ungehemmt mit einem anderen Beiklang, der beim Zitieren mitschwingt: dem ›rege machen‹ – wie es im Kluge heißt (von lat. *ciere* (*citum*) –, den das Zitieren auslöst (vgl. Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. 24. durchges. und erw. Aufl. Berlin, New York 2002, S. 1014). Wer kennt sie nicht, die beim Finden einer Quelle und beim Benennen eines Zitates auftretende Freude, diese ›Erregung‹? – Vgl. dazu pointiert Durs Grünbein: Z wie Zitat. In: ders.: Warum schriftlos leben. Frankfurt a.M. 2003, S. 69–73.

86 Michael Baxandall: Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst. Berlin 1990, S. 102.

87 Ebd., S. 102.

88 Ebd., S. 102; vgl. auch Oskar Bätschmann in der Einführung des Buches (ebd., S. 14f.). – Das Standardwerk zum Themenkomplex stammt von Mieke Bal: Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history. Chicago 1999.

IM ZITAT

»» *All these people that you mention [...]*

I had to rearrange their faces

And give them all another name ««

THOMAS MEINECKE im Gespräch

DAS OSZILLIEREN ZULASSEN

Thomas Meinecke, in Hamburg geboren, in Oberbayern lebend, ist Schriftsteller, Musiker und DJ. Er studierte in München Theaterwissenschaft, Neuere Deutsche Literatur und Kommunikationswissenschaft und gründete schon während seiner Studienzeit mit Kommilitonen die Avantgarde-Zeitschrift ›Mode und Verzweigung‹. Mitherausgeber waren unter anderem seine heutige Ehefrau, die Künstlerin Michaela Melián, Justin Hoffmann und Wilfried Petzi, mit denen er 1980 die bis heute existierende Band F.S.K. (Freiwillige Selbstkontrolle) gründete.

In den 80er Jahren schrieb Thomas Meinecke Kolumnen für ›Die Zeit‹. 1986 erschien der Kurzgeschichtenband ›Mit der Kirche ums Dorf‹. Es folgten die Erzählung ›Holz‹ (1988) und verschiedene Romane, darunter zum Beispiel der viel beachtete Roman ›Tomboy‹ von 1998, der sich unter anderem mit den Theorien des dekonstruktiven Feminismus befasst. 2001 erschien ›Hellblau‹, gefolgt von ›Musik‹ (2004), der Prosasammlung ›Feldforschung‹ (2006) und dem Roman ›Jungfrau‹ (2008). Meineckes Schreibtechnik, das Arbeiten mit Versatzstücken vor allem wissenschaftlicher Texte und popkultureller Quellen wie Songtexte, Fanbriefe oder Facebook-Statusmeldungen, lässt sich am ehesten als *literarisches Sampling* bezeichnen; im Vordergrund steht nicht der Plot der Erzählung, sondern die Lust am Zitat, dem Übereinander- und Ineinanderlaufen verschiedenster kultureller Referenzen.

Im Frühjahr 2010 wurde Thomas Meinecke für zwei Monate als ›Author in Residence‹ von der Fundacao Pedro Calmon ans Goethe-Institut in Salvador da Bahia eingeladen. In Brasilien, wo er sich unter anderem auf die Spuren Hubert Fichtes begab, der in den frühen 70er Jahren die synkretistischen Religionen unter dem Begriff der ›Ethopoesie‹ zu dokumentieren versuchte, entstand auch ein Teil seines neuen Romans ›Lookalikes‹. Auf der Konferenz ›Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats‹ las Meinecke Passagen aus dem im Entstehen begriffenen Buch, gefolgt von einem Werkstattgespräch und einer Diskussion mit den Konferenzteilnehmern.

›Lookalikes‹ erschien im September 2011.

Thomas, Deine Bücher zeichnen sich dadurch aus, dass sie die von Jacques Derrida in ›Signatur Ereignis Kontext‹ postulierte »allgemeine Zitathaftigkeit der Sprache« sozusagen beim Wort nehmen und umsetzen. Die Konstruiertheit Deiner Romanfiguren wird durch Deinen manierierten Stil bewusst gemacht.

Könnte man sagen, dass Zitieren die *ausgestellte* Bedingung für Dein Schreiben ist?

Ja, absolut. Der Manierismus zum Beispiel zeigt sich bei mir in Zuschreibungen, die gleichzeitig ausstellen, dass sie Zuschreibungen sind – wie etwa, wenn ich »die vierundzwanzigjährige Brünette« schreibe, oder auch »der Popliterat Meinecke«. Aber natürlich bediene ich mich auch anderer stilistischer Konstruktionen; insgesamt ist es immer wichtig für mich, im Sound der Sprache die Distanz zur Sprache (und damit auch zur Sache) zu markieren. Diese Distanz ist eine kritische, aber auch eine schöne Distanz, und man kann sie als mein poetologisches Programm bezeichnen: denn durch das Ausstellen der Distanz befindet man sich bereits mitten in der *Différance*, aus der so viel zu holen ist. Als Schriftsteller habe ich allerdings die Freiheit, ohne Anführungszeichen zu zitieren, nicht alles restlos klären zu müssen. Ich kann auch das Oszillieren zulassen – das ist vielleicht die Freiheit der Kunst.

Dein neuer Roman heißt ›Lookalikes‹, und einige der Hauptfiguren verdienen ihr Geld damit, berühmte Persönlichkeiten – von Josephine Baker bis zu Justin Timberlake – *darzustellen*, oder gar zu sein? Hat Dich an diesen Doppelgängern gereizt, dass sie andere Menschen zitieren und damit selbst zu Subjekten in Anführungszeichen werden?

»Doppelgänger« scheint mir nicht der passende Begriff zu sein, denn er impliziert ja feste Gegebenheiten, ein Original und eine Kopie – doch bereits Josephine Baker sagte von sich, ein *Act* zu sein, und nannte es »doing Josephine«. Noch kurz vor ihrem Tod sah sie sich einen *female impersonator* ihres *Acts* an, denn nicht das Messbare der Ähnlichkeit mit der imitierten Person zählt, sondern, wie überzeugend der *Act* vollzogen wird. Josephine Baker stand also, wenn Du es so nennen willst, bereits in Anführungszeichen. Vielleicht stünden dann der Düsseldorfer Justin Timberlake oder die Thüringer Britney Spears in doppelten Anführungszeichen ... Wichtig war es mir, Identität als performative Größe zu zeigen, nicht als etwas monumental Geschlossenes.

»Thomas Meinecke ist jetzt eine Romanfigur« – ein weiterer Handlungsstrang von ›Lookalikes‹, oder besser gesagt: die zweite Platte, die läuft, dreht sich um Deine Zeit als ›Author in Residence‹ am Goethe-Institut in Salvador da Bahia im Frühjahr 2010. Du sagst über Dein Schreiben, dass Du nichts erfinden willst, hast den von Roland Barthes postulierten ›Tod des Autors‹, also des quasi autonomen Autor-Subjekts, der Herr über sein Material ist, einen *verdienten* genannt, und würdest Dich wahrscheinlich eher als Text-DJ bezeichnen. Nun hat der Text-DJ ja nicht nur ein Problem mit erfundenen Welten, sondern auch mit dem autobiographischen Schreiben, das auch immer ›Dichtung und Wahrheit‹ ist. Musste die Romanfigur Thomas Meinecke installiert werden, um dieses Problem zu umgehen?

Als ich in Salvador da Bahia war, schrieb ich bereits an ›Lookalikes‹ – und dann drängte sich mir diese unglaubliche Parallele auf: Fans, die ihre Stars emulieren, und die Gläubigen des Candomblé, die von ihren Göttern besetzt werden – und so entstand daraus *ein* Buch. Ich verteile mein Denken eigentlich immer auf alle Figuren, auch in ›Lookalikes‹. Aber in Brasilien war die Autor- oder ›lesende Instanz‹ auf einmal unmittlerbaren Eindrücken ausgesetzt, und ich wollte eine Figur einsetzen, die die Funktion erfüllt, diese direkten Eindrücke zu bezeichnen. Da die Figuren in Salvador da Bahia auch sonst mit ihren realen Namen genannt wurden, da es Wiebke Kannengießler, Angela Lühning etc. tatsächlich gibt, musste es logischerweise auch Thomas Meinecke geben.

Und wie hat das für Dich funktioniert? Konntest Du sozusagen den Track ›Thomas Meinecke‹ auflegen?

Ehrlich gesagt, war es anfangs schon ein merkwürdiges Gefühl, den Namen »Thomas Meinecke« zu schreiben, schlimmer wurde es noch, wenn ich den Nachnamen wegließ: »Thomas« kam mir aufdringlich, anbiedernd vor. »Ich« zu schreiben, wäre mir unmöglich gewesen, denn natürlich hatte ich auch Angst, biographischen Ballast mit hinein zu bringen – und ich mag an meinen Figuren ja gerade, dass sie *keinen* psychologischen Ballast mit sich herumschleppen. Aber mit Fichtes Texten im Gepäck konnte ich weiterhin Leser bleiben; ich konnte ihn sozusagen vor mich schieben, und das popistische Abtastsystem, das seinen Schreibprozess bestimmte, kommt dem meinen auch sehr entgegen. Andererseits hatte Fichte auch gewisse tiefenpsychologische Vorstellungen von Sexualität und das Bedürfnis, darüber zu schreiben – ob nun in Bezug auf seine Mutter, seine Partnerin Leonore Mau oder den Candomblé – was seinen Texten einen Touch Essentialismus verleiht, dem ich mich ja gerade verwehre. Fichte reiste außerdem als Jour-

nalist durch Brasilien, und in diesem Auftrag (was man sicherlich als Antwort auf die Forderung des Journalismus verstehen kann) wurde er auf schlappe Weise tiefgründig und deutend.

In jedem Fall hat es mich sehr gefreut (und auch erleichtert), gegen Ende des Buches, nach einem Interview mit Wiebke Kannengießer, Thomas Meinecke einfach verschwinden zu lassen, sozusagen *auszufaden*, und damit auch jegliche ordnende Instanz oder Erzählerfunktion.

Auf Hubert Fichtes Spuren in Brasilien unterwegs, hast Du unter anderem auch selbst an Candomblé-Zeremonien teilgenommen. Wie würdest Du die Zitathaftigkeit des Synkretismus beschreiben?

Der Synkretismus entstand durch notgedrungene Überschreibungen: da die afrikanischen Götter der damaligen Sklaven nicht toleriert wurden, musste ihnen eine Entsprechung aus dem Pool der katholischen Heiligen gegeben werden. Doch da ihre Religionen – Candomblé, Voodoo etc. – mittlerweile nicht mehr unterdrückt werden, gibt es diese Überschreibungen kaum noch, und in Candomblé-Tempeln sieht man fast nur noch afrikanische Zeichen und Götterfiguren. Nur in den Zubehörläden der Tempel sieht man noch die ganze Vielfalt: dort kann man Opfertiere, christliche Heiligenfiguren sowie die Figuren blonder Seemänner erwerben, Wein für die Götter und Zigarren und billigen Schnaps für die Caboclos, eine Art indianische Kobolde. Vielleicht ist das heutige synkretistische Moment eher das Sowohl-als-Auch, dass über 90 Prozent der Bevölkerung *auch* katholisch sind und problemlos zuerst zur Kommunion und danach in einen Candomblé-Tempel gehen.

Und zuletzt noch zur ›Kreativität des Findens‹: Wie und wo findest Du Deine Quellen, Versatzstücke, theoretischen und literarischen Samples? Könnten Reaktionäre hier doch die ›Inspiration des Genies‹ vermuten?

Zuerst bin ich immer Leser. Meist gehe ich in meine große Bibliothek, in der sicher zwei Drittel der Bücher noch ungelesen sind, und beginne, passend zur Fragestellung zu lesen. Natürlich habe ich nicht immer alle Bücher parat, manche bleiben unberührt, andere, manchmal überraschende, kommen hinzu. Beim Arbeiten entsteht dann der ›Mahlstrom‹, Bezüge und Referenzen eröffnen sich – es gleicht einer Suchmaschine, die man im Kopf anwirft, die allerdings viel freier assoziativ als die digitalen Suchmaschinen arbeitet; so könnte man den künstlerischen Prozess vielleicht beschreiben.

Den Genie-Begriff möchte ich in jedem Falle ablehnen, weil er auch immer eine Stärke in der Herrschaft über das Material miterzählt, und ich eher eine schwache Position vertrete: diejenige, die erlaubt, sich an komplexe Materialien heran zu schreiben und dem Stoff auch zu erliegen.

Das Interview führte Christina Borkenhagen

BEITRÄGERINNEN UND BEITRÄGER

Matthias Bickenbach PD Dr., Literaturwissenschaftler, Lehrstuhlvertretungen für Neuere deutsche Literatur u.a. in Tübingen, Köln und Düsseldorf

Christina Borkenhagen Literaturwissenschaftlerin, ehem. wissenschaftliche Mitarbeiterin des Internationalen Kollegs Morphomata, zurzeit freie Übersetzerin

Thierry Greub Dr., Kunsthistoriker, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg Morphomata

Dan O'Hara Dr., Literaturwissenschaftler, Lehrbeauftragter am Englischen Seminar der Universität zu Köln

Anselm Haverkamp Prof. Dr., Literaturwissenschaftler, seit 1989 Professor of English an der New York University und seit 2009 Honorarprofessor an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Von 1996 bis 2009 hatte er den Gründungslehrstuhl für Westeuropäische Literaturen an der Fakultät für Kulturwissenschaft der Europa-Universität Viadrina inne

Carol Jacobs Prof. Dr., Literaturwissenschaftlerin, Birgit Baldwin Professor of Comparative Literature and Professor of German Literature an der Yale University

Oliver Kohns Dr., Literaturwissenschaftler, Leiter des ATTRACT-Projektes ›Ästhetische Figuren des Politischen‹ an der Université du Luxembourg

Thomas Meinecke Schriftsteller, Musiker und DJ; mit dem Roman ›Tomboy‹ (1998) wurde er als Popliterat mit Verfahren literarischen Samplings bekannt, zuletzt erschien im September 2011 ›Lookalikes‹

Bettine Menke Prof. Dr., Literaturwissenschaftlerin, seit 1999 Professorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt

- Volker Pantenburg** Jun.-Prof. Dr., Medienwissenschaftler, seit 2010 Juniorprofessor für Bildtheorie mit dem Schwerpunkt Bewegtbildforschung am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar
- Hans Ulrich Reck** Prof. Dr., Philosoph und Kunstwissenschaftler, seit 1995 Professor für Kunstgeschichte im medialen Kontext an der Kunsthochschule für Medien Köln
- Martin Roussel** Dr., Literaturwissenschaftler, seit 2009 Wissenschaftlicher Geschäftsführender des Internationalen Kollegs Morphomata; lehrt am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität zu Köln
- Thomas Schestag** PD Dr., Privatdozent für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main
- Henry Sussman** Prof. Dr., Literaturwissenschaftler, Professor für Germanic Languages and Literature an der Yale University
- Teruaki Takahashi** Prof. Dr., Literaturwissenschaftler, Professor für Germanistik an der Rikkyo-Universität Tokyo
- Kosuke Tsuchida** Literaturwissenschaftler, Department of Aesthetics, Graduate School of Letters der Universität Osaka
- Uwe Wirth** Prof. Dr., Literatur- und Kulturwissenschaftler, Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaften an der Justus-Liebig-Universität Gießen