

Individuelle Rezeptionsgeschichten im Spiegel buchgestalterischer Inszenierungen: Literarisch-künstlerische Palimpseste bei Tom Phillips und Anne Carson

Monika Schmitz-Emans

(1) Vorbemerkungen

Der Terminus “Rezeptionsgeschichte” wird normalerweise als Kollektivsingular gebraucht, analog zu “Geschichte” oder anderen Komposita mit “-Geschichte” (Literaturgeschichte, Kunstgeschichte etc.). Dieser Kollektivsingular ist ein Abstraktum, abgeleitet aus vielen einzelnen Rezeptionsprozessen, aus vielen einzelnen Rezeptionsgeschichten (hier: im Plural). Diese sind jeweils konkrete und besondere Geschichten, gebunden an besondere Akteure, Momente, Rahmenbedingungen, Orte etc. Auch das Stichwort “Palimpsest” bedarf der Kommentierung. Es findet vielfältigen Einsatz in Intertextualitäts-Theorien und Diskursen, wo es (auf einen Vorschlag Gérard Genettes hin) als Metapher bestimmte Text-Text-Beziehungen charakterisiert: solche, in denen (so Genette) ein früherer Text in einem späteren noch gegenwärtig ist – wobei die jeweils spezifische Art der Präsenz hier noch genauer zu bestimmen wäre.¹ Als prägnant einsetzbare

¹ Cf. Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe. (La littérature au second degré)*, ed. Karl Heinz Bohrer, trans. Wolfram Bayer und Dieter Hornig (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993). Wenn Genette in seiner vielrezipierten Intertextualitätstheorie den Ausdruck “Palimpsest” benutzt, so ist dies eine metaphorische Ausdrucksweise – deren tertium comparationis die Idee einer Überlagerung von früherem und späterem Text, “Hypo-” und “Hypertext”, ist. In gewissem Sinn verkehrt sich der ursprüngliche Sinn des Terminus “Palimpsest” dabei sogar. Das Palimpsest im ursprünglichen, aus der Handschriftenkunde stammenden Wortsinn eines nach weitgehender Abschabung neu beschrifteten Textträgers erscheint zumindest auf den ersten Blick als Resultat einer destruktiven Operation: Das Trägermaterial einer alten Handschrift ist ohne Rücksicht auf den Text, den es zuvor trug, einer Neuverwendung zugeführt worden, und wenn dabei Reste der vorangehenden Beschriftung sichtbar geblieben sind, so entspricht dies nicht der Intention des Palimpsestierers und hat insofern nicht den Charakter einer Botschaft, die interpretiert werden soll. Erst für den Historiker, Philologen oder Archäologen werden diese Reste zur Botschaft – im Sinne von Relikten, Spuren, Indizien für einen als Ganzes verlorenen Text. Bei Genettes “Palimpsesten” hingegen sind die Vorgängertexte respektive deren noch wahrnehmbare Reste ja keineswegs beliebig. Während die Wiederverwendung bereits beschrifteter Pergamente durch echte Palimpsestierer der Handschriften-Ära nur aus Interesse am Trägermaterial erfolgt,

Metapher gibt der Ausdruck “Palimpsest” wichtige Impulse für *theoretische Beschreibungen* vielfältiger Rezeptionsprozesse, bei denen ein späterer Text infolge der Rezeption eines früheren Textes (durch den Verfasser des ersteren) entsteht – respektive: für Schreibprozesse, bei denen der entstehende Text sich einem früheren überlagert, sich auf ihn stützt, auf ihm beruht (so einige verwandte und dabei geläufige metaphorische Bezeichnungen).

Es kann sogar geschehen, dass ein literarischer Text seinen eigenen (im metaphorischen Sinn zu verstehenden) “Palimpsest”-Charakter sinnfällig macht, indem er das *Erscheinungsbild* von Palimpsesten annimmt, imitiert bzw. simuliert. Individuelle Rezeptionsgeschichten werden also manchmal als “Palimpsestierungs”-Geschichten modelliert und im Erscheinungsbild des Textes sinnfällig gemacht, womit sich gleichsam die von einem sinnlich-konkreten Phänomen wie dem Palimpsest abgeleitete Metapher wieder versinnlicht. An solchen absichtsvoll arrangierten “Palimpsesten” lassen sich vor allem Momente jeweils besonderer Rezeptionsgeschichten (im Plural) sinnfällig machen – also etwa deren spezifische materielle Rahmenbedingungen, Bearbeitungspraktiken, Arbeitsmittel. Ein Vorzug, den der metaphorische Ausdruck “Palimpsest” bezogen auf Rezeptionsgeschichtliches bietet, liegt darin, dass er eine *Materialisierung* des Rezeptionsgeschehens assoziieren lässt: ein Sinnfälligwerden von Rezeptionshandlungen in Relikten, Residuen, Spuren oder Indizien eines überschriebenen Textes. Im Folgenden soll es um Beispiele für in diesem Sinn materialisierte Rezeptionsvorgänge gehen.

Ein Rezeptionsprozess, der sich in seinem Resultat ostentativ materialisiert, macht auf die Besonderheit des jeweiligen Rezeptionsgeschehens aufmerksam, wie sie sich im Ergebnis manifestiert – auf die Individualität (im Sinne von: irreduzible Eigenheit) von Rezeptionssituation, Rahmenbedingungen, Anlass und Akteur. Mit der Präsentation palimpsestartiger literarisch-künstlerischer Werke verbindet sich zumindest der Hinweis auf individuelle Gesten, auf eine Dimension des Physisch-Körperlichen und Sensorischen, die über einen als rein intellektuell konzipiertes Rezeptionsgeschehen hinausgeht. Mit den folgenden Beispielen geht es um Verfahren, *individuelle* Rezeptionsprozesse vorgängiger Texte

kommt es bei künstlerisch-literarischen Überlagerungen auf das Überlagerte selbst gerade an. Natürlich kann es auch primär darum gehen, beispielsweise Zeitungspapier oder irgendein Buch zu verwenden, statt einen bestimmten Text zu überschreiben, aber selbst dann kann die bewusste künstlerische Entscheidung für eine bestimmte Grundlage (als eine hier nicht etwa ökonomisch motivierte Entscheidung) bereits als ein Stück künstlerischer Aussage gelten.

sinnfällig zu machen – in ihrer Besonderheit, ihrer Abhängigkeit von Kontingenzen, aber auch von spezifischen Intentionen, ihrer Prägung durch persönliche und besondere Interessen, durch Gesten und verfügbare Materialien. Eine dabei einfließende Arbeitshypothese ist dabei allerdings auch die, dass eine solche Ausstellung der Besonderheit einzelner, spezifischer Rezeptionsgeschichten in den Beispielen so ostentativ erfolgt, dass sich damit auch die Einladung verbindet, über allgemeine Fragen nachzudenken, so etwa über die Relation zwischen Rezeptionsgeschichten (im Plural) und Rezeptionsgeschichte (qua Kollektivsingular). Mit der Selbst-Präsentation als Produkt von Palimpsestierungspraktiken im konkret-materiellen wie auch im metaphorischen Sinn verbunden, ist ein Moment der (Selbst-)Inszenierung. Inszenierung impliziert eine Differenz zwischen Inszeniertem und Inszenierungsergebnis und gibt in dieser Differenzialität Anstöße zur Reflexion.

Drei in Werken inszenierte Rezeptionsgeschichten seien im Folgenden vorgestellt. In den Beispielen gehen materielle Bearbeitungen eines Textträgers jeweils einher mit Transformationen des Textes und entsprechenden Modifikationen dessen, was er sagt.² Diese können auf punktuellen oder weitgehenden Tilgungen, aber auch auf materiell bedingten Neukonstellierungen von Textteilen beruhen. Aus den Texten heraus werden insofern durch die Bearbeitung dessen, was man behelfsweise ihre Körperlichkeit nennen könnte, neue Bedeutungspotenziale freigelegt, neue Lese-Optionen angedeutet. Der neu entstandene Text ist eine Reaktion auf den früheren Text. Man könnte aus Leserperspektive aber auch von einer reziproken Reaktion sprechen: Der bearbeitete Text reagiert gleichsam auch auf seine Bearbeitung. Signifikant für die Arbeiten, um die es gehen soll, sind neben den Ausgangssubstraten der jeweiligen Bearbeitung auch deren Praktiken und Materialien sowie (auf anderer Ebene) die Bedeutungsanmutungen, die sich mit diesen Praktiken und Materialien verbinden, das, was sie assoziieren lassen, das, was sie innerhalb etablierter Diskurse bedeuten. Dies gilt etwa für das „Palimpsestieren“ und die Bedeutungen dieser Vokabel. Eine spezifische künstlerische Aussage liegt bereits in der Entscheidung, einen *ganz bestimmten Textträger* mit einem ganz bestimmten Text zu palimpsestieren. Hierbei materialisiert sich gleichsam die Bezugnahme des neuen Textes auf einen alten. Dies gilt sogar, wenn von dem palimpsestierten Text auf dem Trägerobjekt nach der künstlerischen Bearbeitung nichts mehr zu sehen ist, wenn er also etwa komplett eingeschwärzt oder mit Farben bedeckt ist. Es gilt, genauer gesagt, dann,

² Eine durch intentionsgeladene *materielle* Operationen erfolgende Verwandlung von Textträgern kann als Form der *Rezeption der Texte selbst* betrachtet werden.

wenn zumindest durch den Titel oder andere (paratextuelle) Hinweise der Arbeit bekannt bleibt, welcher Text es *war*, der da zum Verschwinden gebracht wurde. Sobald man dies durch Hinweise oder aus Indizien erfährt, spielt das Verschwundene im Zustand des Verschwundenseins, des Nicht-mehr-Sichtbar-Seins eine Rolle. Bei der Bedeutungskonstruktion oder -rekonstruktion, als welche sich die Werkrezeption vollzieht, ist es zu berücksichtigen. Analoges gilt für verschwundene Teile des palimpsestierten Ausgangstextes. Auch wenn sie überdeckt, gelöscht, verstummt sind, spielen sie (sofern ihr einstiges Vorhandensein aus Indizien noch rekonstruierbar ist) stumme Rollen. Deutungsträchtig wird unter diesen Bedingungen sogar der jeweils besondere Modus des Löschens, Überdeckens, Verstummenlassens selbst: Wurde etwas fortgekratzt, ausradiert, übermalt, eingeschwärzt, durch Überdruckung unlesbar gemacht? Wurde es herausgeschnitten, verbrannt oder verkokelt, mit Farbe überdeckt? In der Auswahl aus einem breiten Spektrum materieller Bearbeitung eines Artefakts, einer Palimpsestierung im engeren oder weiteren Sinn, liegt ein Moment der Bedeutungskonstitution, und dies in mehrfacher Hinsicht: Bedeutsam wie die Materialien und Instrumente der Textproduktion können auch die zur Textlöschung, Überdeckung und Palimpsestierung sein. Durch sie können metaphorische Sinnangebote des Materials, der Instrumente, der Bearbeitungspraktiken ins Spiel kommen: des sanften Pinsels oder des verletzenden Kratzgeräts, des Feuers oder des Wassers, der schwarzen oder der weißen Farbe etc.

**(2) Beispiel A: Tom Phillips' *A Humument*
(diverse Fassungen zwischen 1966 und 2016)**

Tom Phillips' Künstlerbuch-Projekt *A Humument* wurde mittels opulenter Palimpsestierungen realisiert, ausgehend von W. H. Mallocks Roman *A Human Document* (1892), dessen Titel palimpsestiert in *A Humument* wiederkehrt.³ Den Anstoß zur künstlerischen Arbeit mit der Buchausgabe des Romans – genauer:

³ William Hurrell Mallock, *A Human Document* (New York, NY: Adamant Media Corporation, 2005), ungekürztes Faksimile. Erstaussgabe: New York: Cassell Publishing, 1892. (Die Seitennummerierung entspricht in dieser Ausgabe nicht der der Ausgabe, die Phillips bevorzugt verwendet; so Kerstin F. M. Blum, *Im Anfang war das Wort. Tom Phillips' illustrativ-poetische Dante-Rezeption* (Bamberg: University of Bamberg Press, 2016), 119, Anm. 395.) Zum Inhalt von *A Human Document* sowie zu Phillips produktiver Rezeption des Romans cf. Pia Honikel, "A Humument" in *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium*, ed. Monika Schmitz-Emans (Berlin, Boston: De Gruyter, 2019), 922–25.

mit einem antiquarisch angebotenen Bestand an Exemplaren – gaben zeitgenössische literarisch-experimentelle Verfahren.⁴ Der von Phillips angeblich zufällig (wenn auch anlässlich aufmerksamer Suche nach einem Bearbeitungssubstrat) entdeckte Roman *A Humument* hat einen suggestiven, assoziationskräftigen Namen: Assoziiert werden können der Humus und das Monument, das Humane und das Dokument, die Vergänglichkeit dessen, was zu Erde wird, und die Dauerhaftigkeit von Denkmälern. Die spezifische Bearbeitungsgrundlage für das Künstlerbuch scheint dem Künstler, wenn man sich an seine eigene Erläuterung hält,⁵ mehr oder weniger zufällig in die Hände gefallen zu sein: Er hatte nicht nach Buchausgaben gerade dieses Romans gesucht. Vielmehr suchte er ein billiges Buch, das nicht mehr als drei englische Pence kosten sollte, und stieß auf diese Romanausgabe. Wenn er im Nachwort zur fünften Ausgabe einerseits von einem ungeplanten Zufallsfund spricht, so geschieht dies doch auf suggestive Weise, zu der der Ausdruck “fateful” ebenso gehört wie die Nennung der Namen Blakes und Van Goghs.

A Humument started life around noon on the 5th of November 1966; at a propitious place. Austin’s Furniture Repository stood on Peckham Rye, where William Blake saw his first angels and which Van Gogh must have passed once or twice on his way to Lewisham.

As usual on a Saturday morning Ron Kitaj and I were prowling the huge warehouse in search of bargains. When we arrived at the racks of cheap and dusty books left over from house clearances I boasted to Ron that if I took the first one that cost threepence I could make it serve a serious long-term project. My eye quickly chanced on a yellow book with the tempting title A Human

⁴ 1966 kam Phillips durch William Burroughs Beschreibung seines cut-up-Verfahrens der Gedanke, als Buchgestalter etwas Vergleichbares zu schaffen. Seit 1966 arbeitete er an *A Humument*, das Resultat erschien erstmals 1971 in zehn Sektionen, 1980 kam dann eine erste Buchausgabe. Weitere, durch Neubearbeitung und Austausch von Seiten immer wieder veränderte Ausgaben folgten (1987, 1997, 2005). Die (vorerst?) letzte Auflage von *A Humument* erschien 2012. Cf. zu diesem Künstlerbuch Ulrich Ernst, “Tom Phillips’ visueller Roman ‘A Humument’”, in *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, ed. Ulrich Ernst, and Susanne Gramatzki (Berlin: Christian A. Bachmann Verlag, 2015), 177–216, ferner Hubert, Renée Riese, and Judd D. Hubert. “Altering Books – The Cutting Edge of Reading”, in *The Cutting Edge of Reading Artists’ Books*, ed. Renée Riese Hubert, and Judd D. Hubert, 71–96 (New York: Granary Books, 1999) sowie Blum, *Im Anfang war das Wort*.

⁵ Tom Phillips, “Notes on A Humument”, in Tom Phillips, *A Humument A Treated Victorian Novel*, fifth edition (London: Thames and Hudson, 2012), Buchende, unpag.

Document. Looking inside we found it had the fateful prize. “If it’s a dime,” said Ron “then that’s your book: and I’m your witness.”⁶

Ein “tempting title” also: Mit der Vokabel “document” verbindet sich schnell die Assoziation einer Spannung zwischen Zeitlichkeit/Vergänglichkeit einerseits, Dauerhaftigkeit andererseits. Dauerhaft gestaltete sich jedenfalls die Auseinandersetzung mit dem Buch, das Phillips über Jahrzehnte hinweg immer wieder überarbeitete. Selbst-ironisch bezeichnet Phillips im Kommentar zu einem anderen Werk (*Dante’s Inferno*) Mallock als seinen Vergil und als immer neu nutzbare Inspirationsquelle.

Having once boasted that Mallock’s turgid text was an inexhaustible mine I here put it to its sternest test, to parallel the visual commentary of the plates with verbal glosses that might act as an alternative line of markers as the reader follows Dante’s journey. I have been using Mallock’s book now for twenty years; another twenty or so and we both might make it to Paradise.⁷

Die Bearbeitung des Buchkörpers, der Einzelseiten und ihrer Sequenzen erfolgt bei Phillips durchgehend auch als Bearbeitung von *Texten* und damit als sehr eigenwillige Art der Text-Rezeption: denn der Ausgangstext Mallocks wird in die Bearbeitung auf eine Weise einbezogen, die auf den oszillatorischen Sinn der Vokabel “Palimpsest” im Zeitalter der Intertextualitätstheorie anspielt: Teile des alten Texten bleiben durch Aussparung jeweils lesbar stehen – und zwar so, dass Stück für Stück ein neuer Text-Zusammenhang entsteht, eine Art neuer Roman als (quantitativ) echte Teilmenge des alten. Dieser neue, aus dem alten herauspräparierte Roman hat jedoch andere Figuren als der alte und eine eigene Handlung. Sein Held trägt den Namen “Toge” und kann immer dann bei seinem Namen genannt werden, wenn im Ausgangstext die Vokabeln “together” oder “altogether” auftauchen. Der Titel des neuen Romans, *A Humument*, in gleicher Weise aus *A Human Document* gebildet, ist insofern bereits eine Art Binnenspiegelung des Werks insgesamt.

Die aus dem alten (Mallockschen) Text herauspräparierten Wörter, Sätze oder Satzteile verteilen sich auf den Seiten, entlang visuell suggerierter vertikaler, diagonaler oder horizontaler Verlaufslinien, oft clusterförmig. Sie bilden Ketten, die in unterschiedlichen Bewegungsrichtungen über die Seiten laufen, dabei zum

⁶ Phillips, “Notes”, erste Seite.

⁷ Tom Phillips, *Dante’s Inferno* (New York, London: Thames and Hudson, 1985), 284 (ein Band, Offsetdruck). Frühere Ausgabe: London: Talfourd Press, 1983 (drei Bände, Auflage von 185 Exemplaren).

Zusammen-Lesen einladen. Ihre vielfach dynamisch und geschwungen wirkenden Formen erinnern an Sprechblasen oder Wolken (und Sprechblasen haben ja selbst oft Wolkenform, heißen im Italienischen entsprechend auch “fumetti”, “Wölkchen”). Durch diese sich beim Palimpsestieren bildenden Sprechblasen spricht also der neue Text, aus dem Humus des Mallockschen Textsubstrats heraus, und was er sagt, *gehört* zum alten Text, *sagt* nun aber etwas anderes.⁸ Neben den in hellen Wölkchen durch Aussparung sichtbaren Teilen des alten Textes sind noch andere Partien des Mallockschen Romans in *A Humument* lesbar: Oft nämlich ist die Abdeckung der Buchseiten nicht so dicht, dass nicht doch durchschien, was darunter steht. Größere Seitenflächen, ja manchmal ganze Buchseiten behalten so ihre Lesbarkeit, wenn auch gedämpft durch Farbauftrag. Wiederum liegt es mehr als nahe, dies auch metaphorisch zu lesen: als sinnfälliger Ausdruck eines nicht gänzlichen Verschwindens und Verstummens, eines Sich-Behauptens. Modelliert wurde demnach hier ein Rezeptionsprozess, bei dem das Rezipierte zwar ein anderes Aussehen, gleichsam ein anderes Gesicht bekommt, an seiner Aussage aber festhält – in Auseinandersetzung mit dem, was sich ihm überlagert.

Welche Beziehungen bestehen zwischen *A Humument* und dem Thema Rezeptionsgeschichte? Eine erste Zwischenbilanz: Phillips wendet durch seine Bearbeitung einem quasi vergessenen Roman und seinem Autor Aufmerksamkeit zu. Ausgerechnet indem er den im 19. Jahrhundert gedruckten Text zu weiten Teilen zum Verschwinden bringt, verschafft er dem eher ephemeren Produkt des damaligen Buchmarkts einen Platz im kulturellen Gedächtnis. 2005 ist *A Human Document* als Reprint wieder publiziert worden, und dafür hat es kaum einen anderen Grund gegeben als die intensive Rezeption des Werks von Phillips. *A Humument* demonstriert: Überdeckungen können neue Sichtbarkeiten erzeugen. Dies als ein Sinnbild oder Modell für bestimmte Wirkungszusammenhänge in der Geschichte kollektiver Erinnerung zu deuten (etwa als ein Sinnbild für den Umschlag von Vergessen in Erinnern gerade infolge von Lösungs- oder Überdeckungsprozessen), liegt zumindest nahe. Der Künstler bearbeitet, wie erwähnt, das Substratbuch nicht nur einmal, sondern immer wieder neu, Seite für Seite. Gestaltete Seiten werden nachbearbeitet oder durch neugestaltete Seiten ersetzt. Damit inszeniert er die eigene Arbeit auch als kontinuierliche Rezeptionsgeschichte des eigenen Werks, als Selbst-Palimpsestierung – im Zeichen

⁸ Beschreibt man den ganzen Text als etwas, was alter und neuer, rezipierender und rezipierter Text zusammen sagen, dann ist es vielleicht kein Zufall, dass der Held des neuen Romans Toge heißt und vom together abstammt.

neuer Entdeckungen am palimpsestierten Substrat. So heißt es zur Bearbeitungsgeschichte von Seite 33 in einem Selbstkommentar:

The first page I finished was p33, whose revised version makes its appearance in this new edition. Reworking it I have incorporated part of the original as a memorial to the start of things, burned and pasted on to its successor. I discovered in the process some new words above: "...as years went on you began to fail better." This hoped-for truth incorporated a phrase of Beckett I have used elsewhere, but which did not exist until seventeen years after my initial treatment.⁹

Mittelbar stimuliert das Werk zur Reflexion über Rezeptionsgeschichte, indem es die Geschichtlichkeit von Rezeption so sinnfällig hervorkehrt (ohne dabei deren Mehrdeutigkeit einzuebnet): Die Bildelemente und Formen, die sich dem Ausgangstext überlagern, gehören teilweise erkennbar einer anderen Zeit an als dieser Ausgangstext, verweisen auf andere kulturelle und mediale Welten als sie zu Mallocks Zeit existierten. Die hier materialiter respektive visuell dokumentierte Rezeption eines alten Buchs steht ostentativ im Zeichen der assimilierenden Aneignung; Rezeption präsentiert sich als Anverwandlung an die eigene Zeit, die eigenen Ausdrucksmittel. Und doch gelangt auch das Ausgangssubstrat zu einer Art Auferstehung. Am Ende des Nachworts zur fünften Auflage berichtet Phillips vom vergeblichen Versuch, Mallocks Grab zu finden, wo er diesem seine Dankbarkeit habe bekunden wollen, und er zieht in Betracht, anstelle dessen das Buch als Mallocks Grab zu betrachten. Wäre nicht eine einzige unbearbeitet gebliebene Seite das passende Epitaph für Mallock? Und wäre dieses Epitaph – Phillips spricht von einem "mutual epitaph" – nicht dann zugleich ein Epitaph Mallocks für ihn, Phillips?

I once combed the churchyard in the town of Wincanton where he died for the grave of William Hurrell Mallock, thinking to put some flowers of gratitude upon it. I failed to find it however and must keep unredeemed some apprehension of guilt at having ransacked and upturned his writings like a wrecked room, subverting them to say things that would have dismayed and disturbed him. It may happen though that one particular page might stand unchanged to do service, not without a degree of irony, as a curiously mutual epitaph. He might

⁹ Phillips, "Notes", unpag., dritte Textseite, letzter Abschnitt. Hier ist mit dem Wortspiel "fail better"/"fall better" offenbar noch ein anderer Subtext ans Licht gekommen: "a phrase of Beckett" (die aus Becketts *Worstward Ho* stammt).

desist from turning in his undiscovered grave at the thought that he has been in some way perpetuated through me as I through him.¹⁰

Was man sieht, ist wiederum eine bearbeitete Seite: Erdreich und herauswachsende Pflanzen stehen als sehr transparente, zugleich konventionelle und hinter-sinnige Symbole für das Herauswachsen von Neuem aus einem nur diffus sichtbaren Untergrund. “Can it be in my Barren garden that you flower?”, so der Text im Bild.¹¹ Wer fragt hier wen? In jedem Fall ist auch das gemalte und palimpsestierte kleine Monument für Mallock vor allem eins: ein Dokument für den Individualstil von Tom Phillips.

(3) Beispiel B: Tom Phillips: *Dante's Inferno* (1983, 1985)

Dante's Inferno resultiert aus analogen Bearbeitungsverfahren bereits bedruckter Buchseiten wie *A Humument*.¹² Als Bearbeitungsgrundlage wird nicht (wie man zunächst erwarten könnte) eine gedruckte Ausgabe von Dantes Text verwendet, sondern wiederum Mallocks Roman. Anders als in *A Humument* laden die künstlerischen Übermalungen nun dazu ein, als kreativ-interpretierende Antworten auf Dantes Text, als freie Kommentare oder Transformationen des “Inferno” interpretiert zu werden. Dies liegt vor allem daran, dass nun der Text des “Inferno” selbst neben den Bildseiten im Buch abgedruckt ist, wodurch beide ostentativ in eine Beziehung treten. Es handelt sich, genauer gesagt, nicht um das italienische Original, sondern um eine von Phillips selbst unter Konsultation bereits bestehender Übersetzungen angefertigte Übersetzung. Bekräftigt wird die Relation zwischen Danteschem Text (bzw. dessen Übersetzung) und Bildern durch einen Kommentarteil, den Phillips selbst verfasst hat. Dieser ist kein bloßes Beiwerk, sondern selbst ein rezeptionsgeschichtliches Dokument, das der Übersetzung und den Bildern eine neue, dritte Schicht hinzufügt.¹³

¹⁰ Phillips, “Notes”, unpag., letzte Seite.

¹¹ Phillips, “Notes”, unpag., letzte Seite.

¹² Zu Dantes Inferno cf. den Beitrag Pia Honikel, “Dante's Inferno”, in *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium*, ed. Monika Schmitz-Emans (Berlin, Boston: De Gruyter, 2019), 947–51.

¹³ *Dante's Inferno* ist entsprechend den 34 Canti des Danteschen Inferno-Teils der *Commedia* gegliedert; das Inhaltsverzeichnis dient u.a. der Übersicht über den Inhalt der Canti, die ihre visuellen Pendanten in jeweils einer vierteiligen Bildersequenz finden. Der Text der Übersetzung steht jeweils auf der linken (der verso-)Seite, die Bilder jeweils rechts (recto). Arrangement und einzelne Bildseiten lassen *Dante's Inferno* u.a. zu einer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Buchillustration werden.

Phillips' Auseinandersetzung mit Dante steht nicht zuletzt im Zeichen des Interesses an Rezeptionsphänomenen. Die *Commedia* sei, so betont Phillips, ein Buch, das viele Bücher enthalte, das viele Quellen in sich aufgenommen habe.¹⁴ Diese Abhängigkeit von einem "body of literature" findet im Bildstil – oder in den Bildstilen – Phillips' ihr Pendant. Er schuf vier Blätter zu jedem der vierunddreißig Canti des "Inferno". Die Bildmotive und Bildprogramme der im Phillips-Stil durch Übermalung von Mallock-Romanseiten entstandenen Bilder sind den Danteschen Episoden zugeordnet, allerdings manchmal auf eine Weise, die sich nicht auf den ersten Blick erschließt. Formen, Farben und Strukturen von Seitenflächen sind ebenso signifikant wie identifizierbare Bildmotive, Zeichen und Text-Stücke. Sowohl durch seine Bildkompositionen als auch durch seinen Selbstkommentar suggeriert Phillips immer wieder Analogien, Korrespondenzen, Parallelen zwischen der Welt Dantes respektive des Infernos und der zeitgenössischen Welt, ihrer Katastrophen, ihrer Gewaltszenen. (In den Auflagen des neuen Jahrtausends erscheint ein Bild der attackierten Twin Towers in New York.) Zitierte Bildmotive aus Zeitungen, Filmen und anderen modernen Bildträgern erscheinen als Illustrationsmaterial Dantescher Phantasien, Dantesche Formulierungen als Kommentare zur Gegenwartswelt (die damit einen infernalischen Zug zugeschrieben bekommt).

Deutlicher als in *A Humument* verbindet sich in *Dante's Inferno* die Rezeptionsgeschichte eines literarischen Werks mit der Rezeption kunsthistorischer Bezugsrelate. Bildzitate finden sich in erheblicher Zahl; Beispiele der Selbstrezeption gehören dazu.¹⁵ Aus der Kunstgeschichte werden u.a. wiederholt Darstellungen des Dichters Dante zitiert, schon in der Eingangs-Graphik, in Bild VIII/2 (mit Dantes Schädel als Motiv,¹⁶ wie auch in V/1¹⁷) oder in Bild XXI/2.¹⁸ Bilder

¹⁴ "Like all great literature Dante's *Comedy* grows from the body of literature that precedes it. The illustrations here frequently emphasise the fact that *Inferno* is a book that contains books; books that it models itself upon (the *Aeneid*) and books that it transcends (the *Tesoro* of Ser Brunetto; cf. Canto XV/2)." (Phillips, *Dante's Inferno*, 285, zu Canto I/3)

¹⁵ Cf. Phillips, *Dante's Inferno*, 287, zu Canto III/4: "'Benches', a picture I made in 1973, now in the Tate Gallery, [...] dealt in a large part with the lukewarm and apathetic [...]. The painting has been much reproduced and I have made here, often quoting the same fragment, a collage of parts of the reproductions that have appeared. The same picture is plundered also in Canto XIV/1."

¹⁶ Phillips, *Dante's Inferno*, 67.

¹⁷ Phillips, *Dante's Inferno*, 41.

¹⁸ Phillips, *Dante's Inferno*, 171.

Dorés und Delacroix' leben, transformiert, wieder auf.¹⁹ Wie ein Symbol solches Wiederauflebens erscheint, rekurrent auftauchend, das Motiv des Schmetterlings.²⁰

Welches Reflexionspotential bietet *Dante's Inferno* bezogen auf Konzepte und Konkretisationen von Rezeptionsgeschichte? Bezogen auf die Arbeit an und mit Mallocks Roman setzt Phillips hier seine Selbst-Rezeptionsgeschichte, respektive die Demonstration der selbst-rezeptiven Dimension künstlerischer Arbeit fort – indem er seine zum Markenzeichen gewordene Bearbeitungspraxis erneut einsetzt. Mallock, so Phillips einmal mehr, sei für ihn so etwas wie sein Vergil.²¹ Wiederum präsentiert sich Rezeption als fundamental geschichtlich, als transgressiv: Phillips evoziert einander ablösende Bilderwelten von der Antike bis zur Gegenwart. Sowohl auf der Ebene der Bildinhalte als auch auf der der nun hinzukommenden Selbstkommentare macht sich, angeregt durch die Auseinandersetzung mit Dantes Text, zugleich mit Tradiertem auch Modernes und Zeitgenössisches geltend. So etwa stimuliert offenbar das Vorstellungsbild "Inferno" zur Verwendung verfremdeter Bildzitate, die Gewalt und Grausamkeit assoziieren lassen. Vielfach geht es auf Text- wie auf Bildebene um Symbole, Gesten und Praktiken der Macht. Gelegentlich nimmt Phillips explizit Bezug auf die Dante-Rezeptionsgeschichte, integriert also Rezeptionsgeschichtliches in seine eigene Rezeption. So verwendet er Bildelemente früherer Dante-Illustratoren wie Doré. Im Kommentar zu Bild VI/4, die Doré-Motive zeigt,²² wird betont,

¹⁹ Cf. Phillips, *Dante's Inferno*, 289, zu Canto VI/4: "Every new illustrator of Dante has somehow to exorcise the ghost of Gustave Doré." – Auf dem Bild zu Canto VIII/3 finden sich Reminiszenzen an Delacroix: eine Hand streckt sich nach Dantes Schiff aus.

²⁰ "Here the butterfly is seen realising itself as Beatrice descending to Virgil as the emissary to Mary. In funerary art the butterfly represents the soul ascending (cf. Purgatorio X)." (Phillips, *Dante's Inferno*, 286, zu Canto II/3).

²¹ Cf. Phillips, *Dante's Inferno*, 298, zu Canto XX/4: "The study motif makes its third appearance and here serves via the absence of Virgil to underline Dante's resolute denial of Virgil's association with the dark arts, an important part of his characterisation in the Middle Ages. The ease with which that poet passes through this particular *Borgia* is another clue to Dante's message (cf. Canto II/1). Only a book remains, now rendered innocent and rural in character. As Dante uses Virgil so I have used W. H. Mallock (we each get the master we deserve), and this debt is suggested by the decoration of the pages shown with a version of the endpapers of Mallock's now much mined and travestied novel." Diese Bemerkung hat eine analog geschichtete Bedeutung, wie Phillips' Bilder geschichtet sind: Sie verweist zurück auf andere Varianten des „study motif“ in der Bilderfolge, auf (den hier abwesenden) Vergil, auf die mittelalterliche Vergil-Rezeption, auf Dantes Bemerkungen über Vergil und auf die frühere Bearbeitung des Mallock-Romans.

²² Phillips, *Dante's Inferno*, 55.

dass auch visuelle Darstellungen pointierte Beiträge zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte von Texten sind.²³ Zur Rezeptionsgeschichte Dantes gehört aber auch die Verwendung seines Namens und seines Bildes für populär- und alltagskulturelle Zwecke – etwa als Metonymie der italienischen Kultur und in dieser Funktion als Label für ein Olivenöl (“Olio Dante”); auch daran erinnert eine Buchseite.²⁴

Phillips inszeniert mit *Dante’s Inferno* also in Ansätzen letztlich auch ein Stück Rezeptionsgeschichte der Rezeptionsgeschichte Mallocks und Dantes. Die Kombination einer englischen “Inferno”-Übersetzung mit einer umfangreichen Folge von Bildern steht repräsentativ für das breite Spektrum verbaler-literarischer und bildkünstlerischer Rezeptionspraktiken – und verweist auf die doppelte Rezeptionsgeschichte des Danteschen Werks in der Geschichte des Übersetzens (und, weiter ausgreifend, in der des Schreibens von Texten) sowie in der bildenden Kunst. Demonstriert wird nicht zuletzt, wie beide Stränge der Rezeptionsgeschichte ineinandergreifen, ergänzt um Dokumente und Früchte der Wissensgeschichte, wie sie in Phillips’ Anhang geboten werden.

(4) Beispiel C: Anne Carson: *Nox* (2000, publ. 2010)

Carsons *Nox*, publiziert als ein Leporello in einem Karton aus Pappe (der von außen wie ein Kodex gestaltet ist), entstand als Memorialbuch nach dem Verlust des eigenen Bruders. “When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book. This is a replica of it, as close as we could get.”²⁵

²³ Phillips, *Dante’s Inferno*, 289, zu VI/4: “Every new illustrator of Dante has somehow to exorcise the ghost of Gustave Doré. Here the cold compress of bodies beneath the monotonously falling rain, hail and snow is a collage of fragments of figures taken from a cheap reprint of Doré’s version of the Inferno using about a hundred different bits of the writhing people that it so liberally provides. The weather element is an adaptation of the first attempt to make the first image of the Canto [...]”

²⁴ Cf. Phillips, *Dante’s Inferno*, 298, zu Canto XXI/3: “Cinematic as ever in his direction of the action Dante’s presentation here of diabolical buffoonery reminded me of broad-bottomed two-reeler farce. At the top of the (singled) film strip Dante and Virgil occupy the first frame in a debased guise; Dante as he appears on the current label of a bottle of olive-oil (*Olio Dante*, supplied by Alison Meryick-Hughes) and Virgil as he appears on the wrapper of the excellent Virgilio butter (purchased by me in Milan, though made of course in Mantua). The lower two frames show Laurel and Hardy in the same relationship as the poets, making a Stan of Dante and an Olly of Virgil. Teased with great difficulty from the inexhaustible Mallock is a version of Dante’s original greeting to Virgil (*Or se tu quel Virgilio*) and the Italian for ‘I am Stan’.”

²⁵ Anne Carson, *Nox* (New York: New Directions, 2010), Rückseite der Buch-Box.

Das scrapbook-artige Werk stellt Text- und Bildelemente zusammen, die an Michael erinnern, und es dokumentiert vergebliche Versuche, Michael wenigstens nachträglich zu verstehen.

In *Nox* finden sich allerlei medial verschiedene “palimpsestierte” Elemente: überschriebene Ausschnitte aus Drucktexten, Handschriftliches, bearbeitete Bilder – sowie “Palimpseste” im Sinne Genettes, also Zitate und Selbstzitate. Eine Art roten Faden durch das aus über 150 Seiten bestehende Leporello bildet die Auseinandersetzung mit einem Catull-Gedicht, No. 101.²⁶ In den Kontext des Sich-Abarbeitens an der eigenen Trauer gehören die einzelnen Beiträge der Dichterin Carson zum Versuch, Catulls *Poem 101* zu übersetzen, in dem es um den Tod von Catulls Bruder und die Trauer des lateinischen Dichters geht. Das Catull-Gedicht ist insofern ein Fundstück, das dem persönlichen Bedürfnis einer Trauernden nach Ausdruck ihrer Trauer entgegenkommt, obwohl ein anderer es geschrieben hat, rund zwei Jahrtausende vor ihrer Zeit. Als Altphilologin kennt Carson das Gedicht seit ihrer Jugend, hat nach eigenen Angaben immer wieder Übersetzungen versucht – und keine von ihnen als befriedigend empfunden.

I want to explain about the Catullus poem (101). Catullus wrote poem 101 for his brother who died in the Troad. Nothing at all is known of the brother except his death. Catullus appears to have travelled from Verona to Asia Minor to stand at the grave. Perhaps he recited the elegy there. [...] I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101.²⁷

Die Phasen der versuchten Übersetzungsarbeit materialisieren sich in Kompilationen von Informationen über die Vokabeln dieses Gedichts, die zu wörterbuchartigen Textabschnitten zusammengestellt werden. Diese Artikel tragen nun aber auch subjektive Züge; die Dichterin hat den exzerpierten Erläuterungen eigene Bemerkungen hinzugefügt – solche, die auf ihre Trauer und deren

²⁶ “Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseras, frater, ad inferias / ut te postremo donarem munere mortis / et mutam neququam alloquerer cinerem, / quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum, / heu miser indigne frater adempte mihi, / nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum / tradita sunt tristi munere ad inferias, / accipe fraterno multum manantia fletu, / atque in perpetuum, frater, ave atque vale”. (Catull, “Carmen 101”, in Catull, *Gedichte*. Lateinisch – deutsch, ed. Werner Eisenhut (Düsseldorf, Zürich: De Gruyter, 112000), 176–7.

²⁷ Carson, *Nox*, unpag., No. 7.1. Cf. Eleanor Wachtel, “An Interview with Anne Carson”, *Brick* 89 (Summer 2012): Accessed February 4, 2020. URL: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>: “[...] it’s probably Catullus’s most well-known poem, so everybody tries it. It’s deceptively simple on the surface, impossible to capture underneath. The ideal poem.”

Anlass hinweisen. Die philologische (in Vokabeln zergliedernde, Wortbedeutungen auflistende) sowie die materielle Rezeption des Catull-Gedichts spiegeln jeweils auf eigene Weise die inhaltliche Auseinandersetzung mit ihm und deren Anlass. Die Rezeptionsgeschichte des Catull-Gedichts erweist sich in sehr konkretem Sinn als Text-Arbeit, bei der die den Gedichttext konstituierenden Vokabeln ihre eigene Geschichtlichkeit und die daraus resultierende Polysemie erkennen lassen. Zugleich geht es offenbar darum, Worte zu finden, die der eigenen Trauer entgegenkommen. Auf der zweiten Verso-Seite steht der Wörterbuch-Eintrag “*multus multa multum* adjective”; die Wörterläuterung endet so: “*multa nox*: late in the night, perhaps too late.”²⁸ Der Durchgang durchs Gedicht hinterlässt Spuren also selbst noch an den Bedeutungsoptionen von dessen Vokabular. Er mündet in die Anfertigung einer (ebenfalls gezeigten) Übersetzung. Carson bestreitet zugleich aber die Möglichkeit einer wirklichen Übersetzung, präsentiert demnach also ein weiteres Fragment des Gewollten – eines noch dazu in verschwommener Schrift.

Catullus 101

Many the peoples many the oceans I crossed -
I arrive at these poor, brother, burials
so I could give you the last gift owed to death
and talk (why?) with mute ash.
Now that Fortune tore you from me, you
oh poor (wrongly) brother (wrongly) taken from me,
now still anyway this - what a distant mood of parents
handed down as the sad gift for burials -
accept! soaked with tears of a brother
and into forever, brother, farewell and farewell.²⁹

Im Durchgang durch das Buch von Carson nehmen die Catull-Vokabeln allerdings durch den Bezug zu Michaels Geschichte auch neue Bedeutungsnuancen an. Rezeptionsgeschichte nimmt hier ein ausgeprägt individuelles und persönliches Gesicht an. Auch die einzelnen Verse des Gedichts klingen im Kontext von *Nox* wie Anspielungen auf die persönliche Geschichte von Michael und Anne Carson. *Many the peoples many the oceans I crossed* -: Der an die *Odyssee* erinnernde

²⁸ Carson, *Nox*, unpag., zweite Verso-Seite.

²⁹ Carson, *Nox*, unpag.

Gedichtanfang lässt auch die Seereise der Erzählerin nach Kopenhagen assoziieren. – *I arrive at these poor, brother, burials*: Catulls Anrede des Bruders entspricht Carsons Zurückwendung auf ihren eigenen Bruder. Spricht Catull von der Schmucklosigkeit einer Grabstätte, so gibt es im Fall Michaels nicht einmal ein Grab, nur spärliche Relikte. – *so I could give you the last gift owed to death*: Impliziert Catulls Zeile die Idee, den Toten ein letztes Geschenk, eine letzte Gabe schuldig zu sein, so mag ein ähnlicher Impuls die Erzählerin zur Gestaltung ihres Buchs angetrieben haben – als letzte Gabe an einen Verstorbenen. – *and talk (why?) with mute ash*. Auch *Nox* ist als Gespräch mit stummer Asche beschreibbar: mit der des Bruders, mit der der fragmentierten Erinnerungen.

Die Rezeption des Catull-Gedichts wird in *Nox* gleichsam zu einem Stück Selbst-Rezeptionsgeschichte: zur literarisch-künstlerischen Bearbeitung eigener Trauer, zur daran angeknüpften Auseinandersetzung mit der Geschichte der eigenen Beziehung zum Bruder.

Einen betont subjektiven Gestus hat das gesamte Arrangement, auch und vor allem mit Blick auf seine im Faksimile präzise reproduzierte Materialität. Sowohl der abgedruckte Zettel mit der lateinischen Version als auch der mit der englischen Version zeigen beispielsweise eine verschwommene Schrift – wie in Tränen gebadet. (Tatsächlich wurde bei der Buchproduktion mit Tee und anderen Flüssigkeiten experimentiert.) Materielle Bearbeitungspraktiken ihres ausgedruckten und handgeschriebenen Texten sowie aus Fotos und anderen Dokumenten bestehenden Materials sind bei Carson durchgängig in hohem Maße semantisiert. Zu diesen Bearbeitungspraktiken gehören das Zerreißen und Zerschneiden, das Einritzen oder Einkratzen von Linien ins Papier, die sich dabei zu Buchstaben und Wörtern fügen, das arrangierte Durchnässen von Papier, der grob wirkende Auftrag von Farbe, aber auch die durch Reproduktionstechniken ermöglichte Mehrfachverwendung derselben Materialien – etwa der Notiz über Michael Carsons Flucht aus der Heimat, die mehrfach als Zettel gezeigt wird.

My brother ran away in 1978, rather than go to jail. He wandered in Europe and India, seeking something, and sent us postcards or a Christmas gift, no return address. He was travelling on a false passport and living under other people's names. This isn't hard to arrange. It is irremediable. I don't know how he made his decisions in those days. The postcards were laconic. He wrote only one letter, to my mother, that winter the girl died.³⁰

³⁰ Carson, *Nox*, No. 2.2.

Inwiefern spielen für Konzeption und Realisierung von *Nox* rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Aspekte eine Rolle? *Nox* schreibt sich ein in die Geschichte literarischer Trauertexte – vor allem im Rekurs auf die exemplarische poetische Ausformulierung, die sie bei Catull gefunden hat. Durch Rekurs auf die Doppelmetaphorik von Helligkeit und Dunkel (wie sie im Titel *Nox* erfolgt) wird Erinnern konzeptionell gleichsam vor dem Hintergrund eines alles verdunkelnden Vergessens situiert – und modelliert als etwas, das immer wieder aktiv befördert, immer wieder durch Arbeit am Zu-Erinnernden wachgehalten werden muss. Die konsultierten Wörterbuch-Artikel, die hier zu neuen Artikeln kondensiert erscheinen, stehen als lateinisch-englische Wörterbücher insgesamt metonymisch für die Rezeptionsgeschichte lateinischer Texte in post-antiker Zeit. Carsons schließlich gezeigte englische Übersetzung ist, wie sie selbst anmerkt, das Resultat eines von vielen Versuchen, diesen Text zufriedenstellend zu übersetzen – also ein Stück Dokumentation der eigenen bereits im Teenageralter einsetzenden Catull-Rezeptionsgeschichte. Vor allem aber wird hier ein betont subjektiv-individuell motivierter Catull-Rezeptionsprozess inszeniert.

(5) Vergleichende Bilanzen

Phillips und Carson machen deutlich, inwiefern Rezeptionsgeschichte an sinnlich-konkrete Darstellungsformen gebunden ist. Phillips inszeniert eine eigene “Geschichte” der Danterezption durch Bilder und Bildprogramme. Carson stellt durch Verwendung verschiedener Schriftträger dar, wie sich diese Erinnerung katalysieren oder sich dem auch verweigern. Phillips wie Carson setzen auf Semantisierungen, ja Metaphorisierungen (bzw. metaphorische Potenziale) materieller Praktiken, materieller Objekte und ihrer Eigenschaften.

Die Geschichte der materiellen Bearbeitungen von Textsubstraten ist in Fällen wie den gezeigten als Teil der Rezeptionsgeschichte der Texte selbst zu betrachten. Dabei spielen die Semantisierungen des Materials, der Arbeitspraktiken und der eingesetzten Techniken und Technologien eine wichtige Rolle. Der Verlauf der dargestellten Rezeptionsgeschichten ließe sich vielleicht mit dem Ausdruck “prowling” charakterisieren, der bei Phillips (s.o.= Phillips, *Notes on A Humument*, Anfang) wie bei Carson auftaucht – als ein Durchstreifen dessen, was da ist, worauf man Bezug nehmen, worauf man Eigenes abstützen kann – halb geleitet von Intentionen, halb vertrauend auf das, was man vorfindet.

I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an

unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends. A brother never ends. I prowl him. He does not end.³¹

“Prowling”: die Vokabel verweist auf ein Durchstreifen der Wörterwelt als Gelegenheit, etwas zu entdecken, das einem etwas sagt, das als Lichtschalter fungieren könnte, um die Dunkelheiten zu durchbrechen, die das eigene Leben umgeben, ja ausmachen.

Wurden bis jetzt die drei Werke (*A Humument*, *Dante's Inferno*, *Nox*) vorgestellt und beschrieben als ostentative Produkte individueller Rezeption, so wäre dem aber noch eine wichtige Differenzierung hinzuzufügen: die zwischen Individualität (des im jeweiligen Buch dokumentierten rezipierenden Zugriffs auf einen fremden Text) und der Suggestion von “Authentizität” eines Originaldokuments. Sollen die drei Werke denn eigentlich im Sinne von Originaldokumenten individuell-besonderer Rezeption betrachtet und gelesen werden? Wird nicht vielmehr das, was einmal an solch individueller Rezeption eingesetzt und die literarisch-künstlerische Arbeit stimuliert hat, mit dem jeweils vorliegenden Buchwerk re-inszeniert – auf eine planvolle und inszenierungsbewusste Weise?

Alle drei Buchwerke sind Multiples, wurden als Auflagenwerke gedruckt – und sie waren dafür auch von Anfang an bestimmt.³² *Nox* ist ein besonderer Fall: Auf den ersten Blick scheint das gedruckte Multiple das einfache Replikat eines persönlich-intimen Scrapbooks zu sein.³³ Zu bedenken ist aber mehrerlei: Erstens wurde die Reprovorlage mit Blick auf eine mögliche spätere Reproduktion produziert. Das Prinzip der Reproduktion als solches macht sogar auf sich aufmerksam: Während man in einem Original-Scrapbook einzelne Elemente nicht mehrfach verwenden kann, geschieht dies bei Carson durchaus, was nur durch auf der Basis bereits kopierter Materialien möglich ist. Zwar bemerkt Carson einmal

³¹ Carson, *Nox*, No. 7.1.

³² Während Phillips' jahrzehntelanger Arbeit an *A Humument* akkumulierten sich Variationen der Bearbeitung von Mallocks Buchseiten, und die Druck-Geschichte der jeweiligen Buchfassungen ist ebenso ein Teil des Projekts wie die einzelnen Zwischenzustände. Gerade im Vergleich der Fassungen wird der Arbeitsprozess transparent. Bei *Dante's Inferno* wird durch Hinzufügung des Selbstkommentars ein Buchformat gewählt, das dem Typus des wissensvermittelnden Kommentars verpflichtet ist.

³³ Zu den damit verbundenen Authentizitätssuggestionen cf. Brillenburg Wurth, Kiene. “Authorial Impression and Remediation in Anne Carson's Quasi-Artist's Book ‘Nox’”, in *The printed Book in Contemporary American Culture. Medium, Object, Metaphor*, ed. Heike Schaefer, and Alexander Starre (Basel: Springer, 2019), 227–51.

gesprächsweise, sie habe für *Nox* originale Fotos aus dem Familienbestand zerschnitten, aber das schließt nicht aus, dass für die Reprovorlage dann statt der zerschnittenen Originale doch Kopien davon genutzt wurden. Sobald Bilder mehrfach auftauchen (wie das des Bruders als Junge mit Taucherbrille), ist evident, dass Reproduktionen reproduziert wurden; Analoges gilt für die Zettel-Notiz über den Fortgang des Bruders und andere Papierstücke, die mehrfach erscheinen. Nicht Authentizität soll hier suggeriert werden, sondern ein Kompositionsprozess stellt sich aus. Der Einzelmoment als das im engsten Sinn Individuelle wird in Erinnerung gerufen, so wie Michael Carson in Erinnerung gerufen wird – und gleichzeitig verschwindet das Erinnernte, während sich der Erinnerungsprozess in Wiederholungen materialisiert. Alles ist reproduziert, die Handschrift, die Spuren von Gesten, die Kritzeleien, die Zeichnungen, die manuell bearbeiteten Erinnerungsstücke. Ein “Original” ist nicht anwesend, wie auch Michael Carson fehlt. Das, worauf die Suche zielt, bleibt ungreifbar; die vermeintliche Bearbeitung eines Originals als solche ist eine Konstruktion. “As close as we could get” (s.o.), so Carsons Bemerkungen über ihr und Robert Curries Bemühung, das Replikat der Druckvorlage dieser Vorlage möglichst ähnlich zu machen. Entscheidend ist dabei der Rest an Differenz. Diese ist selbst gewollt, wie Details andeuten, die erkennen lassen, dass es sich nicht um ein originalgetreues Replikat handelt, so gut die Bildqualität ist. Denn wie sollte es bei einer einfachen 1:1-Reproduktion möglich sein, bestimmte Zettelfragmente gleich mehrfach auftauchen zu lassen? Und warum suggeriert die Kante des Leporellos, hier sei ein Kodex mit Leinenbindung technisch reproduziert worden? Sowohl die Auflösung des Catull-Gedichts in polyseme Vokabeln und die Anfertigung einer Übersetzung, die sich als eine unter vielen möglichen versteht, als auch die technisch hochwertige bloß-scheinbare (weil technisch manipulierte) Kopie eines in dieser Form nicht existenten Originals entsprechen dem Thema des Buchs: der Unmöglichkeit, diesen Bruder zu verstehen, der Unmöglichkeit auch, den Tod zu verstehen – im Sinne von: ihm einen Sinn abzugewinnen.