

NILS PLATH

Drucksachennachlese.

Charles Gutes *Revisions and Queries* zur Anmerkung von Bild–Text–Text–Bildern

eine Aussaat von Schnörkeln
Stéphane Mallarmé, Das Buch betreffend

die Desartikulation lautloser Zwischenräume
(Trennstriche, Bindestriche, Querstriche, Ziffern,
Punkte, Anführungsstriche, Leerstellen etc.)
Jacques Derrida, *Dissemination*

1. Überschrift zu Vorbildern, und wieder zurück

Bleibt zu sehen, was sich zeigen wird: in einer Nachlese zu Auslassungen, Löschungen und Hinzufügungen in Druckbildern und Textseiten, als die die Anmerkungen, die folgen werden, zu lesen sind. Vorab an dieser Stelle nicht wirklich Abstand nehmen zu können von der Vorstellung, Lektürevorgabe zu Bild–Text–Texten und ihren Anmerkungen liefern zu wollen, wird heißen, sich im Folgenden zugleich vor und mit Bild und Text aufzuhalten und dabei der Ungleichzeitigkeit von Lesen und Sehen am »Diesda« ansichtig zu werden.¹ Es soll dabei das in den Blick geraten, was »unseren Blicken immer schon die unausweichliche Modalität des Sichtbaren auferlegt hat«.² Zugleich wird zu sehen sein, wie das An-Notieren und Korrekturlesen als Praktik der fortgesetzten

Lösung und Überschreibung seine Spuren und Reste hinterlässt, so bildbeschreibende – wiewohl kaum vorbildlich zu nennende – Worte hervorbringt, die Bild und Text und Bild–Text–Beziehungen aus der Nähe und in der Distanz berühren und als Beiträge zu einer philologischen Praxis an dem pluralen Selbstbild mitschreiben, das Lektüren in jedem Fall auch von sich ausstellen.

Als Gegenstand für dieserart über sich hinaus verweisende Lektüren als stets vorläufige Ansichtssachen sei so viel angeboten: eine Reihe von Blättern, übersät von Kringeln, Linien, Rechtecken, farbigen Unterlegungen, Diagonalen, eingekreisten Lettern, freigestellten Buchstaben, Wortfolgen, Kommata und Punkten. Diese sind auf Druckblättern zu finden, die zur Serie wurden: *Revisions and Queries* von Charles Gute (Abb. 1 u. 2). Der Titel dieser Serie von Drucken, aus deren Betrachtung sich die Betrachtungen im Folgenden ergaben,³ spricht auf den ersten Blick schon mehr als ein Nach und Nach von Revisionen und Fragen an, ist möglicherweise als Hinweis auf Isaac Newtons in seinen *Opticks* (1718) niedergelegtes Modell der Befragung zu lesen.

Für eine Textkommentierungspraxis, die sich der Bilder in Schriften annimmt und einem anti-philologischen Affekt mit Gegen-Bild-Entwürfen antwortet,⁴ indem sie die Materialität von Schrift–Bild–Beziehungen betrachtet, um sich in Worten zu konstituieren, erscheint Gutes Druckserie als ein Gegenstand für mehr als das, was reine Bildbeschreibungen in aller Regel sein sollen.⁵ – So viel der Vor-Worte als vorangestellte Bild-

³ Vgl. Gute 2008. Erstmals bekam ich die Bilder in der Galerie Feinkost, Berlin, im Rahmen der Ausstellung »The Art World« im November 2007 zu sehen.

⁴ »Nur das Gegenbild bietet den Widerstand, der ein Bild zum Bild macht. Doch dieses Gegenbild kann nicht einfach ein anderes Bild sein, das in Kontrast oder in Opposition zu einem bereits gegebenen Bild stünde; es muss ein Gegen-Bild in dem Sinn sein, dass es noch der Bildlichkeit des Bildes, der Figuralität der rhetorischen Figur opponiert, sie aufhebt und auf ein Unbildliches und Nichtfiguratives öffnet. Erst die Bestreitung der Bildlichkeit – und auch noch der Vor- und der Nachbildlichkeit, also des mimetischen und des präskriptiven Charakters – der Bilder, Tropen und Schemata lässt an ihnen hervortreten, was nicht mehr der uneingeschränkten Gewalt der Anschauung unterliegt: das paradoxe, das sich entbildende Bild.« (Hamacher 2009, 62).

⁵ Bildbeschreibung gelinge so nämlich, heißt es prominent apodiktisch, dann nur, »wenn sie das zuwege bringt, was das Bild im Kern auszeichnet: Ungesehenes sichtbar zu machen, es für das Auge herauszuheben, es zu zeigen.« (Boehm 1995, 39) Dadurch sieht man Bildbeschreibung zu Zeugnissen einer Zeigekunst gemacht, welche die Worte eben darauf reduziert, verbale Abbildung von etwas zu liefern, dessen »visuelles Potential« immer als vorgängig vorgestellt und ihnen gegenüber als primär gedacht verbleibt: »Das Bild etabliert einen wahrnehmbaren Kontrast zwischen der Fläche und den darauf erkennbaren Eigenschaften, zwischen einem ›Nacheinander‹ und einem ›Aufeinmal‹, das, anders als in Texten oder Musikstücken, seine Präsenz im Nu enthüllt (solange man sich auch in das Studium von Details versenken mag). Die logische Struktur des Bildes basiert auf einer nur visuell erschließbaren, einer ikonischen Differenz.« (Boehm 1995, 30) Das Dilemma ist nicht zu übersehen, d. h. zu überlesen – und das mindestens

¹ Auf Abstand zu gehen gegenüber sich und den Objekten, die für etwas stehen sollen, stellt offensichtlich eine Voraussetzung dafür dar, an und für Darstellungsweisen Vermitteltheit und Materialität, Medialität und Rahmungen in sich ergebenen Lücken, Leerstellen, Zäsuren oder Klüften sichtbar werden zu lassen. Wenn man denn Darstellen versteht als eine »Fähigkeit des Abrückens und Beiseite-Tretens, auch der Fähigkeit, Können und Wissen, Handeln und Denken auseinanderzuhalten und deshalb erst aufeinander zu beziehen. Es findet statt, hier und jetzt, und zielt doch darüber hinaus, insofern es mit dem Diesda, dessen es sich als seines Materials bedient, um etwas als etwas zu sehen, zu hören, zu spüren und zu verstehen zu geben, etwas anderes will. So untergräbt es sich denn immanent immer auch selbst durch die Kluft zwischen seinen Zeichen und dem vom ihnen Bezeichneten und durch die Unmöglichkeit, dass die Verknüpfung und Verkettung der Darstellungsmittel, in welchem Medium auch immer, sich selbst enthalten kann.« (Hart Nibbrig 1994, 11).

² Didi-Huberman 1999, 11.

Über-Schriften, die eine In-Sichtnahme zum Mitlesen von Löschungen und Hinterlassenschaften nachbilden. Ohne wirklich sagen zu können, wie sich das zu Sehende zum Zeigen verhalten werden wird.

2. Ein-Fall-Geschichte

Geschichten aus der Produktion beginnen nicht selten mit dem Zufall, der einem in die Hand spielt und auf den das Kalkulierte folgt, einem unerwartbaren Zufall, der ins Alltägliche einbricht und sich während der Arbeitszeit-Vorgaben nachkommenden Produktion ereignet, als ein Absturz und als ein Ein-Fall, dem in diesem Fall Rettungsversuche und eine neue Ansicht folgen. Löschung produziert immer auch, wie sich zeigt. Zeigt sich bspw. in Worten:

One day, while transcribing a series of interviews between Hans Ulrich Obrist [a high-profile curator] and notable contemporary artists, my computer's hard drive crashed. Trying to retrieve my files, I noticed that the original text was completely erased. All that remained was the most recent layer of my editing marks. I liked the way it looked, and that gave me the idea for his work. My personal art practice and the content of my day job began to merge.⁶

Der auf solche Weise für einen Zeitschriftenartikel nacherzählte Total-Ausfall des technischen Hilfsmittels während der editorischen Arbeit an einem Interviewband, dessen Hinterlassenschaften sich dann als unlesbar gewordene Spuren von geleisteter Arbeit auf der Computerbildschirmseite verteilt zeigten, führte zu einer zunächst zufälligen Bildfindung und dann einer künstlerischen Fortsetzungsgeschichte. Die Arbeitspraxis des Texterstellers verwandelte sich in einen Entstehungsprozess von Kunstwerken. Dessen sichtbare Ergebnisse sind Inkjet-Drucke, in Serie gebracht, Ware für die Wand, ausgestellt und lesbar als ein Selbst-Porträt des Künstlers als *proof reader*.⁷ Zufall und Kalkül, beidem gleichermaßen

seit Lessings *Laokoon* –, nämlich dieses behauptete ›Aufeinmal‹ oder ›Im-Nu‹ des Bildes stets in das ›Nacheinander‹ der Worte und der wiederholenden oder widersprechenden Folgeworte übersetzen zu müssen, um die vorgeblich im Bild gesehene ›nur visuell erschließbare Differenz‹ zu fassen und mitteilen zu können.

⁶ Zit. n. Feinstein 2006, 36.

⁷ So will es Charles Gute selbst sehen, wenn er in den Bildern Abbildungen eines komplexen Beziehungsverhältnisses zwischen sich und dem noch nicht gedruckten Wort, den Textvorlagen, ihren Gegenständen, den Auftraggebern und den ökonomischen Bedingungen ihrer Bearbeitung erkennt, bei der er selbst als Korrektor im Verborgenen verbleibt: »In that sense the 'Revisions and Queries' drawings are a kind of self-portraiture, a partial record of literally hundreds of hours of my own labor, not just as a behind-the-scenes cultural worker for hire (generally grateful for the work), but as a working artist engaged with the written word on a daily basis.« (Gute 2008, 93).

verdankt sich die Bildfindung der Arbeiten: dem *crash*, dem Aus-Fall und der Löschung der Lettern, folgt eine mehrstufige Bearbeitung mittels Textverarbeitungs- und Bildbearbeitungssoftware. In einem von Gute selbst ganz klassisch als Bildherstellungsverfahren beschriebenen und als *drawing* bezeichneten Arbeitsprozess, in dem sogenannte ästhetische Qualitäten den Maßstab für den Wert und damit die Existenzberechtigung jeder der Druckarbeiten abgeben, entstand diese Serie, die in eine Reihe gestellt mit Rémy Zauggs *Réflexions sur et d'une feuille de papier*,⁸ Ed Ruschas loser Folge der »Word Works«⁹ und Christopher Wools Leinwänden¹⁰ Worte auf Bildern mit Worten zu Bildern zu versehen auffordert.¹¹

⁸ In Rémy Zauggs Siebdrucken dieser 1970–1987 entstandenen Serie (und den zugehörigen »Notes«/»Fussnoten«) kann man das Wort als Identitätsträger des Bildes eingesetzt finden, dessen Ab- und Anwesenheit zu einem Zeitindikator auch außerhalb des Bildes wird, im Falle des in unlimitierter Auflage gedruckten »Une feuille de papier« (1987) dann gänzlich gelöscht bleibt, wenn auf diesem Druck nichts als ein Abbild eines handgeschöpften Blatts zu sehen ist, Anzeige nicht eines Nichts, sondern motivloses Abbild eines Mangels, der für Zaugg jedes Bild kennzeichnet: »Ja, es gibt nichts als Mängel. [...] Warum diesen Mangel zeigen? Eben aus dem Grund, die Natur des Werkes hervorzuheben oder das wahrnehmende Subjekt vor sich selbst und vor seine Verantwortlichkeit zu stellen. [...] Doch was es auch unternimmt, stets wird das Werk Mängel aufweisen, denn die Wahrnehmungsarbeit kann kein Ende finden. Sie verstehen also nun, warum der Mangel nicht nur dem Bild innewohnt, sondern auch dem Text, der aus der Wahrnehmung des Werkes hervorgeht. Eine Arbeit also, die stets unvollendet bleibt. Beständige Präsenz des Mangels. Doch zugleich auch Präsenz des Werdens oder eines Künftigen.« (Zaugg, 1993, Umschlag).

⁹ Zu seinen seit den 1950ern entstandenen Wortbildern gab Ed Ruscha eine Erklärung, wie er in der Bildproduktion über das gefundene Wort Distanz zu sich und die Nähe zum Gegenwärtigen erzeugt: »Sometimes found words are the most pure because they have nothing to do with you. I take things as I find them. A lot of these things come from the noise of everyday life.« (Ruscha 2000, o. S.)

¹⁰ Gerade das Formalistische an Christopher Wools Schriftzeichenleinwänden (seit 1987) sorgt für etwas, was Thomas Crow als ihren dissoziativen Zug bezeichnete, wenn diese die Lettern der Schabloneworte dinghaft erscheinen lassen: »The very formality of the grids imposed upon messages – indifferent to spacings, endings, and sometimes superfluous letters – implies something of the schizophrenic's treatment of words as things. Even when he borrows phrases from known sources in other media, they share this dissociated character ...« (Crow 1998, 281).

¹¹ Der Blick auf Bilder, die sich einer behaupteten reinen, nur-bildlichen Form erfahrung entziehen, weil »nach eigener Aussage von der Literatur her[kommend]«, somit »weniger ein visuelles Gefüge, das Bedeutungen enthält, sondern eher ein Gefüge von Bedeutungen, das seine Kontakte visuell herstellt«, kann einen sagen lassen, dass sich »das Thema eines Bildganzen, das sich aus visueller Gestaltung verdichtet und erst zu öffnen wäre, sich bei dieser sprachlich geleiteten Fügung erst gar nicht [stellt]«. (Franz 1992, 104) Demnach hält der von der Kunstgeschichtsschreibung eingerichtete Fundus keine geringe Anzahl von Werken zur Ansicht vor, die sich anbieten, dem gegen ein Einbrechen der Textualität ins Bild als Grenzen entgegengesetzten ›sehenden Sehen‹ des Bildnerischen (im Sinne Max Imdahls) vorgehalten zu werden: Text-Bilder, die als Ansichtssachen gelesen werden können, welche die Grenzziehungen zur operativen Klassifizierung von Schriftbildlichkeit und Textbildern in Bild wie Text gleichermaßen unterlaufen. So kann man sagen, dass Bild wie Text – wie ihre jeweilige Beschreibungs-

3. Vorstellungen eines Nach und Nach

Charles Gutes Bildproduktionspraxis stellt sich als ein Nacheinander von Eintragen, Nachtragen, Übertragen, Einfügen und Auftragen, Ausradieren und Auslöschung dar – ist Transformation von Text in Text zu Bild mittels Formatänderung. Die von ihm als Teil seiner *proof reading*-Arbeit bearbeiteten, aus Manuskripten erstellten Druckfahnen mit Texten zur Kunst werden als mit dem Programm *Adobe Acrobat* generierte pdf-Dokumente in das Programm *PageMaker* transferiert. Anschließend werden alle im Ausgangsdokument vorher vorhandenen Korrekturzeichen eines nach dem anderen von Hand im digitalen Dokument nachgezeichnet und in jenem im vorausgegangenen ersten Korrekturvorgang über- und beschriebenen Bezugstext gelöscht. Auf dem so in einem technischen und manuellen Verfahren entstehenden Text-Bild, gedruckt in variablen Formaten auf Kunstdruckpapier, verbleiben einzig die Korrekturzeichen, die sich einst farbig vom und im Text abhoben: Kringel, Linien, Rechtecke, farbige Unterlegungen, Diagonalen, eingekreiste Lettern, freigestellte Buchstaben, Wortfolgen, Kommata und Punkte.

Wo die aus Textbearbeitungsspuren entstandenen Bilder Charles Gute selbst an beispielhafte Arbeiten aus dem Fundus der kanonisierten Konzeptkunst erinnern – »Joseph Kosuth's strikethrough paragraphs and some of Lawrence Weiner's more graphically elaborate works«¹² –, sieht eine Kunstkritik in ihnen Ähnlichkeiten zu verschiedensten Notationssystemen: »They are like conceptual art equivalents of dance diagrams. Some of the prints have striking affinities to field sports lifted from a coach's blackboard and the graphic scores of composers as Morton Feldman, Cornelius Cardew, and James Tenney.«¹³

Aus korrigierten Seiten, gefüllt, um Mängel auszulöschen, werden dieser Beschreibung zufolge Drucke, die an bildhafte Notate erinnern,¹⁴ mit denen Zeithandlungen aufgezeichnet werden. Sie verwandeln sich in verweisreiche Abfallprodukte des *temp work* – der Zeit-Arbeit –, des *proof readers*, werden zu Blättern, auf denen Zwischenschritte markiert sind, zu Bildern, die Texte auf dem Weg zu Texten zeigen und ausblenden, Zeugnisse der Arbeitsteiligkeit mehr als nur des Buchherstellungspro-

praxis – nicht anders als immer und überall in Übertragungsprozessen begriffen werden müssen, die von der geläufigen Statik des Feststellens ausgehend die niemals restlose Übertragung von Text zu Bild *and back again* an sich kenntlich machen.

¹² Gute 2008, 92.

¹³ Baker 2006.

¹⁴ Beziehungsfelder zwischen Bildlichkeit und Notationen dokumentiert, weitgehend nach Vorgaben einer visuellen Argumentation, Amelunxen 2008; s. a. Folie 2009.

zesses.¹⁵ Es sind in mehrfacher Hinsicht Arbeitszeugnisse: Proben jener Arbeit, die an Texten geleistet wurde, an deren Druckfassung Gute seinen Anteil hatte, und die auch gerade durch seine Eingriffe zu Monographien zeitgenössischer Künstler, Ausstellungskatalogen, Interviewsammlungen und anderen Kunstbüchern wurden, zu gedruckten Erzeugnissen, die zur Etablierung und Distribution von Namen dienen, an denen Werke heften. – Nicht zu übersehen werden sollte dabei auch, dass Gutes Schriftbilder – als Serie – ein Einspruch zudem gegen jenes ›Deleatur‹ sind, das der Investition von Arbeit in das Materialisieren von Schrift in Funktionalisierungslektüren gegenüber ausgesprochen wird.¹⁶

4. Text-Weiter-Gaben

Die Bilder kennen, wie die Texte, ihre Ränder und Rahmenvorgaben. Charles Gutes Druckbilder resultieren aus selbstgesetzten Regeln, vergleichbar mit jenen formalen Zwängen und *Contraintes à la Oulipo*. Keinerlei Hinzufügungen und Wegnahmen der vorgefundenen Korrekturzeichen sind erlaubt, lautet die wichtigste der Regeln. Maßstabstreue fordert eine zweite:

Although rescaled and presented as wall work, the final constellation of marks remains true to the original manuscript's layout and registration, and the overall trim size is proportionally the same. In this way, although the editorial process becomes in some ways more transparent, the traditional goal of this process – to maximize the clarity of a given text – is displaced by a purely visual agenda.¹⁷

¹⁵ Um die Schritte der Buchherstellung – seine *stages* – in den Blick zu bekommen, wird diese in der jüngeren angloamerikanischen Buchkunde als ein Vorführungsverfahren beschrieben und so ihr performativer Charakter hervorgehoben: »Yet, as book historians have consistently argued, editions are in fact more like plays. Each act of book production – selection of materials, design, typesetting, and so on – is itself a creative process, involving interpretative decisions that effect and constrain meaning; moreover, across various editions changes in *mise-en-page*, paratextual framing, cover design, and the like, produce different effects irrespective of whether there are significant so-called textual variations. Derrida makes this point in his detailed analysis of the disparate embodiments of Kafka's 'Before the Law,' which appears both as a freestanding *récit* and as an interpolated tale in *The Trial* [...].« (McDonald 2006, 224).

¹⁶ »Der hier beschriebenen Arbeitsform – der Rigorosität, und Selbstverständlichkeit, mit der Menschen bei ihrem täglichen Broterwerb in einen objekthaften Status gezwungen werden; aber auch der moralischen Apathie, die dessen scheinbare Unabänderlichkeit in ihnen erzeugt – sei zum Schluss ein lateinisches Wörtchen gewidmet, das in der Korrekturenarbeit eine große Rolle spielt – als Fachwort für ein Korrekturkürzel, das Deleaturzeichen, mit dem Falsches markiert wird, das aus einem Text entfernt werden soll –: DELEATUR – sie möge zerstört werden.« (Gall 1980, 215) Vgl. Gutes Aussage in Anm. 7.

¹⁷ Gute 2007, o.S.

»Given text«, die in der englischen Sprache stehende Redewendung scheint an dieser Stelle der Produktionsbeschreibung bezeichnend zu sein: Ein Text wird, so kann man es der Produktionsbeschreibung dieses *proof readers* entnehmen, als gegeben genommen, als einfach vorgegeben angenommen, um daraufhin seine Umschreibung zu erfahren. Wobei Text doch, und *eigentlich* müsste man einwenden, als *ein Text*, der in Druck geht und dann als *der Text* lesbar ist, erst im Vollzug dieser Umschrift durch Einfügung und Ausstreichung gegeben wird. Nämlich im Verlauf der mehrschrittigen Korrekturen und der Drucklegung überhaupt erst entsteht. Es ist die Arbeit des *proof reader*, jenes Beweislieferanten und Gutlesers – *proof* leitet sich von lat. *probus* ab –, in einem letzten Schritt der Textgenerierung, der so genannten Revision, die bereits Teil der Drucklegung, nicht mehr Bestandteil der Druckvorstufe ist, durch seine Letztkorrekturen für eine möglichst störungsfreie Texterfassung in Folgelektüren zu sorgen. Dabei, so muss dieser es sehen, um seiner Arbeitsaufgabe nachzukommen, entsteht *der* eine, der *eigentliche* Text.

Ein solcher Eingriff, der den Eingriffen des *editing* – des Lektorierens – folgt, macht den *proof reader* zum letzten Leser, zugleich zum Vorleser jenes Textes, den er als nur vorläufig druckfertig revidiert, bevor er durch eine mögliche Autorisierung des Autors oder der Autorin in der Druckfassung zum Lesetext werden wird, eben zum *eigentlichen* Text, der erst lesbar gemacht wird durch seine drucktechnische Herstellung und anschließende Distribution. Das *proof reading* ist demnach ein von einer ausdrücklichen Zeitbemessungspraxis bestimmtes abschließendes und zugleich erstes Re-Lektüre-Verfahren, eine doppelte Textwahrnehmungsaufgabe: ein Nach-Lesen und zugleich Vor-Schreiben. Es ist die Praxis einer Selbst-Lektüre, die schon im Einschreiben sich als vergehend und übertragend verstehen muss, und die sich doch einschreibt in einen gedruckten Text, in dem sie unsichtbar verbleibt: und dies »ausdrücklich« im buchstäblichen Sinne, da sie eben nicht in Druck geht. Als skripturale Zeichen sind die angebrachten – in und außerhalb des Textkörpers geschriebenen – Korrekturmarkierungen auch als eigene auktoriale Inschriften einer Korrekturstanz lesbar, nämlich als im Manuskript nur temporär hinterlassene Signaturen. Signaturen, die sich schlussendlich gegen das Imprimatur der Autorinstanz doch nicht zu behaupten vermögen, das sie zulässt und absegnet: durch jenes wie auch immer ausgesprochene *Nihil obstat*, welches die Drucklegung so doch auch – spätestens seitdem der Autor vom Urheberrecht zum rechtlichen Subjekt über den Text erhoben wurde, Autorschaft als Werkherrschaft ihre Etablierung erfuhr, und nunmehr andere als religiöse Instanzen

das letzte Wort über die Schrift beanspruchen¹⁸ – als einen nach Normen und Konventionen geregelten rechtlichen Prozess der Aneignung, Übernahme und Zeichnungsverantwortungen präsentiert, dem sich nichts in den Weg zu stellen oder zu werfen hat.

Kein Prozess ohne Folgen – so doch einer aber, der in der Regel nach dem Druck keine sichtbaren Spuren hinterlassen soll, sich einer Zeichensetzungskonvention bedient – den Korrekturanmerkungen als kombinatorischer Schrift aus Zeichen, Kürzeln, Strichen –, entwickelt, um im *eigentlichen* Text eine möglichst hohe Lesegeschwindigkeit zu ermöglichen, den sie als gesäuberten, »neutralen« präsentieren helfen.¹⁹ Ausgelegt auf eine Geschwindigkeits- und damit Gewinnmaximierung bei der Texterfassung müssen diese Zeit-Zeichen eine hohe Distinkтивität aufweisen: Die Korrekturzeichen sind als gestische Setzungen, als grafische Gesten der Differenz zwischen dem vorgeblich *eigentlichen* Text und dessen weiteren Vor-Versionen Lese-Zeichen, im Text wie außerhalb hinterlassen, jenseits des Randes, im Weißraum wiederholte wie auch zwischen den Zeilen eingetragene Markierungen einer Vor-Lektüre, die die Umformulierung – vollzogen durch Einfügungen und Ausstreichungen – verfügt für den *eigentlichen* Leser des eben nicht einfach gegebenen Textes, *given text*. Unsichtbar nur verbleiben sie: getilgt anwesend.

In jeder Korrektur etabliert sich, in der Wiederholung von immer wieder singulären Korrekturen, eine Sprachordnung, die sich in der Lesbarkeitsmachung vollzieht und dies durch Auslöschung bewerkstelligt. Durch Einsetzen der Funktionselemente der Texterfassung ergibt sich – scheinbar wie von selbst und eben doch nach gegebenen Regeln – die ständig neu sich vollziehende Re-Etablierung der Sprache als

¹⁸ Vgl. Bosse 1981; s. zum Begriff der Werkherrschaft kritisch und zur Löschung weiterführend Schüttpelz 2002, 95–96, für einen Korrekturkommentar, der sich dem stellt, was hier angesichts von Bildern zur Ansichtssache gemacht wird: »Bleibt die Frage nach der Philologie einer »gelöschten Philologie« (gelöschter Editionen, Interpretationen, Originale, Regeln). Frage der Restitution, nicht als Restitution ihres Gegenstands, sondern einer Restitution der Operation (»Löschen«). Den Lösungsvorgang (z. B. das Vergessen, das Missverstehen, den gehörnten Moses) selber restituieren, auf ihn rekurren. Auch hier wird rekursiv gedacht. Der Vorgang der »Löschung« lässt sich (oder nicht, oder nur konjunktural) restituieren, und darin »löschen« – so soll der ungelöschte Vorgang erscheinen.«

¹⁹ In der ihr zukommenden Funktion, für Lesbarkeit zu sorgen und der Schrift ihr Gebrauchsversprechen zu sichern, verweisen die Korrekturmarkierungen auf das beim Lesen nie simultan Mitzulesende: auf die Geschichte der Punktsetzung, die sich als eine von Gebrauchsdiktaten lesen lässt, die auf ein Text-Außen verweisen, das erst und *eigentlich* die Integrität des Textes sichert; so sind Satz- und Sonderzeichen als Einfügungen zu verstehen, die in ihrem Hinzu die (zu verstehende) Einheit des Vorgegebenen nachträglich anzeigen – und in ihrem Sich-Zeigen doch brüchig erscheinen lassen; vgl. Parkes 1992, 13: »These subscriptions show that the insertion of punctuation marks as a guide to the interpretation of a text became part of the sedulous efforts to ensure that it was properly understood, and thus to preserve its integrity.«

eines Zeichensystems, das standardisiert wird durch die Gutleser und als ein Notationssystem jenseits der Semantik, dessen Vorhandensein in den auf Sinnfixierungen abgestellten Lektüren besondere Aufmerksamkeit zukommen muss.²⁰ Anschaulichkeit garantierend, eine leichte Erfassbarkeit in Aussicht stellend, ihre Funktionalisierbarkeit vorzeigend, machen Korrekturzeichen jene mehr als nur pragmatischen Vereinbarungen kenntlich, die die Lesbarkeit jedes Textes quasi vorformulieren, indem sie ihn nach bestimmten Schemata eingeordnet sehen. Und ihn so, mittels Klassifizierung, unersichtlich *eigentlich erst* konstituieren.

5. Platzhalter dazwischen

Die im gedruckten (wie im digitalen) Buch zur Abwesenheit gebrachte Korrekturarbeit kennt auf dem Manuskript noch ganz offensichtlich die ihr zugewiesenen Orte: zumindest im angloamerikanischen Sprachraum werden die Anmerkungen des Lektor (editor) gebräuchlicherweise zwischen den Zeilen eingetragen, wohingegen die Korrekturzeichen des End-Korrektors (proof reader) sich am Rand der Textspalten finden, wie direkt überschrieben auf die Worte im Textfluss. So spaltete sich ein jeder Text durch die Letztkorrektur im Text vor sich selbst nochmals auf und trägt diesen Vorgang – durch den er zweifach markiert wird – über die eigenen Ränder. Das Zwischen-den-Zeilen-Schreiben des sich auf den Sinngehalt eines Textes konzentrierenden Lektorierens wird in der Letztlektüre vor Drucklegung zu einem Einschneiden in den als Ganzheit nur illusionär erzeugten Textkorpus oder, so könnte man sagen, zu einem Auf-Trag, der die herzustellende und als Vorstellung zu prozessierende textuelle Einheit punktiert und durchstreicht wie gleichwohl dadurch auch eben erst verfügt: zu einer Über-Schrift-Schrift. Die jeweils kurzzeitig materiell sich zeigenden Korrekturenzeichen sind als metatextuelle Wegzeichen lesbar, die auf die Mehr-Stufigkeit des Text-Werdens als Fort-Schrift verweisen – Einstreibung in ein fortgesetztes, wie es auf Englisch heißt, *word processing*. Als Anzeigen dafür, dass im Text von Anfang an nicht das Wort allein war. Als Vorschriften über Schrift, in die vorläufige Druckschrift eingetragen, Zwischenräume reißend, der im Laufe der Zeit transformierten *scriptio continua* nachträglich ihre Markierungen und in diesen ihre Historie eintragend, werden die Korrekturzeichen, buchstäb-

²⁰ Eine Aufmerksamkeit, die sich bei Texten auf »Desemantisierungen« und ihre Effekte wie auf die Asemantizität ästhetischer Objekte ausrichtet, um Repräsentationsfunktionen von Zeichen und Objekten als niemals unmittelbar erfüllbar anzusehen; vgl. Coulmas 1981, 130–133.

lich gelöscht bereits vor der Schriftwerdung des dann *eigentlichen* Textes, zu flüchtigen Signaturen jener Konventionen, die für eine Zeit Lesbarkeit garantieren. Sichtbar wird an ihnen, wie die Inbesitznahme des Textes im Verlauf seiner Genese und seines Prozessiert-Werdens in temporalen wie auch räumlichen Zusammenhängen garantiert wird.²¹

Mit der Tilgung der Korrekturzeichen verschwinden dabei die letzten Zeichen der Handhabung, eines an anderem Ort vollzogenen manuellen Eingriffs, wiewohl er auch mittels der (digitalen) Einschreibemedien erfolgte. Zur Löschung bestimmt, machen sie die Text-Genese als Text-Erfassung, als ein fortwährendes Prozessieren von Stadien der Anwesenheit und Abwesenheiten kenntlich: auf einem Blatt dazwischen, das es für sich gar nicht gibt (und das in Gutes Druckbildern als eines von Schichtungen erscheint).²² Die jeweiligen Materialitätsebenen der Schrift, immer nur ungleichzeitig wahrnehmbar, verweisen auf jenes nicht endgültig fixierbare Wechselverhältnis, auf die Differenz von etwas, was als Schrift lesbar gemacht, und dem, was nicht als eine solche gelesen, nur die Funktion eines Notationssystems von Schriftveränderungsmaßgaben darstellen soll. Nicht ohne nicht selbst auch als Wahrnehmungsmedium von Zeitlichkeit betrachtet werden zu können.

²¹ Als Ausdrucksmittel der den Schriftverkehr verrechtlichen Verordnungen geben Korrekturzeichen selbst auch Hinweis auf die jeweilige Nationalsprache, in welcher der markierte Text verfasst wurde. Im deutschen Sprachraum werden die Korrekturzeichen nach DIN 16511 seit 1929 als allgemein verbindliche Vorgaben betrachtet. Deutlichere Abweichungen von der existenten internationalen Norm ISO 5776 weisen die in den angelsächsischen Ländern verwendeten (wie die in den Vereinigten Staaten vom *Chicago Manual of Style* zum Standard erhobenen) Korrekturzeichen auf. Auch sind die Korrekturzeichen Zeitangaben, wenn sie den Stand des technischen Fortschritts abbilden: So befinden sich die Normen der Revisionszeichen selbst in der Revision, da viele der Zeichen bei den branchenüblichen Korrekturworkflows in Computerprogrammen gar nicht mehr gebräuchlich sind und viele Korrekturzeichen ihre Bedeutung einbüßt haben, da sie Fehler anzeigen, die in der digitalen Textverarbeitung nicht mehr vorkommen.

²² Auf Gutes Drucken wird jedem Blatt zugleich ein Teil seiner Leere zurückgegeben, wenn Text darauf gelöscht wird. Jedes von ihnen kann, zum Teil, als einerneut unbeschriebenes erscheinen, zeigt aber dabei, das es doch nie einfach unbeschrieben war oder sein kann: von Anfang an hatte es, weil materieller Träger (vgl. Zauggs Papierarbeiten), nicht ‚keine Geschichte‘, wie es die Metapher vom ›unbeschriebenen Blatt‹ suggeriert. Das Blatt, das immer über den Anfang zurück auf die Voraussetzungen allen Schreibens im Vor-Lesen verweist, wird zu einem Kontrastmittel. Das auch für sich zu erkennen, macht aus jedem Schreiber einen Voraus-Leser und Gutes Drucke den Bildbetrachter zu einem Nach-Leser der noch vor allem Anfang die Leere des ›unbeschriebenen Blatts‹ bestimmenden Voraussetzungen: »Die Schrift macht, dass das Blatt aufhört, reine Empfänglichkeit zu sein, und zu sprechen anfängt. Es spricht durch die Schrift, die es aufnimmt, aber auch dadurch, dass es sich durch seinen Kontrast zur Schrift als das behauptet, was sie aufnimmt. Als unbeschriebenes Blatt kann man nicht schreiben. Um es zu können, muss man immer schon Schrift angenommen und aufgenommen haben. Es gibt kein Schreiben ohne vorausgegangenes Lesen. Schreiben beginnt nicht am Anfang, obwohl das leere Blatt die Möglichkeit eines voraussetzunglosen Beginns vortäuscht.« (Frey 1998, 23)

Die Korrekturzeichen, beteiligt am Entstehen und Erhalt einer generalisierten ökonomisierten Schrift, weisen augenscheinlich auf einen Mangel und eine Unabgeschlossenheit dessen, worauf sie sich beziehen: und damit auf dessen Noch-Fragmentarität, die als ein vorläufiges Versprechen von Einheit und Integrität zu lesen ist, die sich im *eigentlichen* Text manifestieren soll.²³ Der von ihnen markierte und als fehlerhaft bezeichnete Vor-Text muss dazu seine Revision erfahren, so viel geben sie als Anweisung zu erkennen. Der von ihnen als unvollständig markierte Text hat sich – so das Diktum nach dieser Ansicht – einer Modifikation zu unterziehen, um dann als ein nicht mehr mangelhafter Text präsentabel zu sein: zur Gänze korrigiert. Betrachtet sie eine konventionelle Lesart, die in ihnen nichts mehr als rein vorläufige Hinzufügungen sehen will, als nicht zum *eigentlichen* Text zugehörige Anmerkungen,²⁴ sind Korrekturzeichen, sieht man sie als Annotationen, aber gerade nicht einfach als Indikatoren von Vorstufen auf dem Weg zur *Eigentlichkeit* und als Indizes von Prä-Texten in einer als linear gedachten Abfolge von Schriftverfassungsakten zu verstehen. Als ausgeblendete, gelöschte Inschriften sind sie zugleich anwesende Hinterlassenschaften jener Regelhaftigkeiten, die an je historischem Ort und singulärer Stelle zu spezifischen Bedingungen bei der Formierung von Text und seiner Lesevorgaben durch Gestaltung und Einfassung führten, und immer den vor diesen als Bildern lesbaren Texten stets nachträglich eingenommenen Standort in den Blick der Selbstbetrachtung rücken. Immer schon vorgängig und nachträglich zugleich, weil abgeleitet von vorausgegangenen Regeln und Rahmenbedingungsfestlegungen und hinausweisend über die eigene Perspektive vor der Textgebung durch aktuelle Schriftsetzungsregeln, erscheinen – so unsichtbar die Druckseiten sie auch zeigen mögen – die Normen der Notationsysteme als Reste eines Prozessierens von Zeichen zur Lektüreselbstversicherung. Und jede Folgelektüre muss sich vor ihren Abbildern fortgesetzt als vorläufige Ansicht des eigenen Ausradiertwerdens produziert sehen lassen. Gutes Drucke, die einem dies evident machen können, fragen in gleich mehrfacher Hinsicht nach der Lesbarkeit des auf ihnen durch Einfügungen zur Auslöschung Gebrachten. Der von ihnen eigentlich visualisierte operative Schriftgebrauch steuert die

²³ Zu verschiedenen Zusammenhängen des unzertrennlichen Beziehungspaares Fragment und Totalität, vgl. Dällenbach & Hart Nibbrig (Hgg.) 1984.

²⁴ »Anmerkungen«, die aufgrund ihres Gelöschtseins bei allen Klassifikationsbemühungen nicht als Paratext erfasst werden können, die auch – weil eben nicht einfach Anmerkungen zu einem »Originaltext« – nicht als Indikatoren eines Reduktions- oder Erweiterungsprozesses des von Genette so genannten »Hypotextes« betrachtet werden sollten; vgl. Genette 1989; 1993, 331–332.

Aufmerksamkeit auf einzelne Stellen des vorgängigen Textes. Vom Bild in den – nicht sichtbaren – Nach-Text, der an anderem Ort als *eigentlicher* Text lesbar ist. Indem sie als Hervorhebungen – teils durch farbige Abhebungen, teils durch quer über das Textbild verlaufende Linien – die Leseaufmerksamkeit auf sich lenken, die lineare Leserichtung punktieren oder durchkreuzen, ein delinearisierendes Text-Bild-Erfassen erzwingen, das auch jenes konventionell eingebügte Wechselspiel zwischen statischer und kurSORischer Lektüre stört, evozieren sie eine Mitschriftlektüre der ungewissen Bezüge zwischen Raum und Zeit, wie sie sich Blatt für Blatt, Bild für Bild, die auf Texte rückverweisen, darlegen.²⁵ Sie lenken, über die so nun ›grundlosen‹ Korrekturzeichen, die freigestellt auf dem Weiß des Blatts zu eigener Zeichenhaftigkeit finden und doch weiter rückverweisen auf eine Bezeichnungsaufgabe, die Blickrichtung nämlich auf die Texte, deren Druckfassung sie in ihrer Gestalt mitbestimmt haben. Auf welchen sie dann selbst keinen Platz mehr finden, und deren auf den Druckbildern erinnerte Vor-Schriften – in einem Akt der Inversion – gelöscht wurden. Das Nichtdargestellte auf jedem in den Weißraum übertragenen Bild – das im *White Cube* ausgestellt, temporär verbleibende Auftragung auf die Membran der Wand ist²⁶ – kommentiert, über die eigentlich im Weißraum der Seite, der Freifläche wie dem Wortzwischenraum, dem unbedruckten Teil der Seite, der als gut gesetzter die Leserlichkeit steigern kann, ihren Platz findenden Korrekturzeichen die Lektürepraxis des *proof readers* und jedes weiteren. Durch Zuschriftung und Platzierung zu Kunstwerken geworden, können sich Gutes Bilder, gerahmt an Galeriewänden, in einem Innen wiederfinden, als Schriftflächen von der Horizontalen in die Vertikale gebracht, *inside the white cube* platziert, in einen räumlichen und metaphorischen Rahmen, der sich als begrenzt von Wandoberflächen und so von Nutzungsbedingungen und Wahrnehmungsversprechen Ideologien der Ausstellung bestimmt zeigt.

Und doch handelt es sich bei ihnen, auch wo sie ungerahmt und ohne die »makellose Wand der Galerie, [...] ideale Projektionsfläche unserer

²⁵ Jedes dieser Bilder, die unentscheidbar und unsichtbar ›Bild‹ und ›Text‹ darstellen und ihre Differenz zueinander, wird zu einem »Schema der Disjunktion«, wie es über Walter Benjamins *gelesene Bilder* heißt. So gehen Gutes Bilder in Serie, d. h. werden zu Zeit-Bildern, die sich im Vollzug des Lesens erst als Schrift-Bilder darstellen – als Gegenstände für Lektüren, in denen sie sich präsent machen: »Das, was im ›Bild‹ ›abgebildet‹, zu ›sehen‹ wäre, ist nicht da, entzieht sich immer schon und dies Sich-Entziehen ist ein textuelles, in dem es sich zugleich ereignet.« (Menke 1994, 51)

²⁶ Gilt nicht, was von »der Wand« des *White Cube* behauptet wird – dass sie nämlich zur Membrane wird, durch die hindurch »ästhetische und ökonomische Werte sich [...] austauschen« (O'Doherty 1996, 88) –, für ›die Druckseite‹ ebenfalls?

Paranoia« zu sehen sind,²⁷ ebenso um Raumbilder.²⁸ Denn bei den auf jedem Druckblatt sichtbaren Zeichen handelt es sich um die Korrekturzeichen jeweils gleich mehrerer Manuskriptseiten: Das Druck-Blatt besitzt, ganz Palimpsest, mehrere Schichten, ohne dass dies – ohne weiteren Kommentar – auf dem Blatt sichtbar würde, wodurch die Korrekturzeichen zweidimensionale Abbildung von Überlagerungen mehrerer Blätter auf planer Oberfläche sind. Wird dadurch eine inverse Leseweise, die Rückführung der Zeichen auf einen vermeintlichen Urtext, zu einem unmöglichen Unterfangen gemacht, so doch nicht die Suche nach einzelnen Fundstellen auf den jeweiligen Druckseiten in dem veröffentlichten Interviewband.²⁹ Es kommentieren sich über diese Form der Stellenlese oder -ansicht gelöschter Text und sichtbares Bild gegenseitig, ohne dass

²⁷ O'Doherty 1996, 89.

²⁸ Stéphane Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) setzt, ikonisch geworden (vgl. Blumenberg 1983, 311–324), die »Verteilung des Textes« auf der Druckseite um, machte – so Mallarmé im Préface – die »Raumverteilung« des Textes zur Hauptansichtssache (Mallarmé 1995, 223) und wies – nach Worten von Maurice Blanchot – der Literatur im Buch mit dieser kalkulierten Darstellung des Zufalls so zwei Zukunftsperspektiven auf: »einerseits die Richtung der größten Zerstreitung, andererseits die Richtung einer Spannung, die imstande sein soll, die unendliche Verschiedenheit durch die Entdeckung komplexerer Strukturen zu versammeln [...] eine äußerste Sprengkraft, eine grenzenlose Unrast, die es nicht in sich bergen kann, die jeden Inhalt aus ihm verbannt, jeden eingegrenzten und vollständigen Sinn«. (Blanchot 1982, 317–318, dazu auch Ingold 1988, 7–13, 29–31) Marcel Brodthaers lässt in seiner Kommentar-Fassung *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image* (1969), einer Edition auf Aluminiumplatten, deren Grundlage die Gallimard-Ausgabe von Mallarmé's Text von 1914 bildet, die Schrift zum Bild werden. Wo bei Mallarmé das Bild eine Funktion für die sich materiell zeigende Sprachlichkeit übernimmt, löschte Brodthaers diese durch Hinzufügung (auch des Untertitels »Image«): durch Addition, indem er schwarze Balken in den kalkulierten und differenzierten, Zufälligkeit im Druck fixierenden Zeilenfall des Mallarmé'schen *Poème* einfügt, dieses entstellt und damit die Lesbarkeit jenes Textes, in der die visuelle Erscheinung der Sprache als Schrift sich erstmals prominent geworden mit einbezogen fand, zerstört; als Akt der Affirmation zugleich, der Anerkennungsgewinnung durch einen Akt der Umkehrung und historischen Verweis. Brodthaers setzt damit überzeugend einen Vorschlag gegenüber einem zentralen Doppel-Problem bei der Konfrontation mit Bild-Text-Verhältnissen ins Bild: wie Stellvertretungsansprüche an und von Schrift und Text gegenüber dem Bild darstellbar sind und die Frage nach einer Fortsetzungspraxis der Kommentierung mit einer Bildfindungsoperation zu beantworten ist (vgl. Faust 1977, 67–70).

²⁹ Abgedruckt sind die beiden Interviews, deren Korrekturfassungen die materielle Grundlage für die abgebildeten Druckbilder lieferten, in einem Sammelband mit Gesprächen, die der Kurator Hans Ulrich Obrist vornehmlich mit bildenden Künstlern wie auch mit Architekten, Filmemachern, Musikern und Theoretikern führte (Obrist 2003). Auf annähernd tausend Seiten versammelt der Interviewband ohne thematische Klammer bereits vorab publizierte Gespräche mit sogenannten namhaften Persönlichkeiten, ist mehr als anderes ein Dokument der Betriebsamkeit eines Einzelnen im Kunstbetrieb, ein Transportmedium unter vielen für eine allerorten um Selbst-Ausstellung bemühte Kuratorenfigur. – Mit Ironie kommentiert Charles Gute solche Allbekanntheitsphantasien, wenn er in einer Serie von Zeichnungen diverse Fehlschreibungen des Kuratornamens in den von ihm Korrektur gelesenen Manuskripten dokumentiert (Charles Gute, »The HUO Drawings«, 2003–2006).

zu entscheiden wäre, in welcher Reihenfolge und nach welcher Zeitordnung diese Kommentierung erfolgt: in jedem Fall nicht linear, keinesfalls ganzheitlich und nie simultan.³⁰

6. Löschblätter

Ausradiert eingeschrieben: so werden auf Charles Gutes Drucksachen Abfallprodukte und Reste der Texte, ihre wiederverwerteten Spuren-elemente, zu Bildern, in denen die Auslöschung und Hinzufügung als Löschanweisung das Ephemer des Schriftgesetzten aus dem Bild treten lässt. Die Bilder sind Löschblätter auch von Zeit.³¹ So wie in jedem Fall, da ein Bild buchstäblich und beinahe vollständig ausradiert wurde. Die Kunstgeschichte hält mit Robert Rauschenbergs *Erased De Kooning* von 1953 das dafür vielleicht berühmteste Beispiel vor Augen: Der noch nicht zu großer Bekanntheit gelangte Rauschenberg hatte sich von Willem de Kooning ein Bild zum Ausradieren erbeten. Auf dem ihm übereigneten Kunstwerk tilgte er – beinahe komplett und doch nicht restlos – de Koonings Zeichnung aus Bleistift, Pastell und Tinte. Gedeutet wurde dies als ein auflehrender Akt, als Bilderstürmerei und zugleich als eine Selbsterhebung des einen über den anderen – männlichen – Künstler-Namen, als eine Umkehrung und Überbietung der Gestik der expressiven Künstler-Handschrift, die de Koonings Bilder seinerzeit beispielhaft repräsentierten. Der Akt der Tilgung hinterlässt seine Spuren. Die auf dem ausradierten Bild verbleibenden Reste können einem oberflächlichen Blick als materieller proof für die Originalität der

³⁰ Was die Bestimmung von Bild und Text erschwert, die auf einen nur vorgeblich präsentablen Gegensatz von Schrift und Bild baut: »Bilder gelten als Analogmedien: Sie bieten ein Kontinuum von Abstufungen, in dem jede Nuance Bedeutungsträger ist. [...] Unterschlagen wird [...] allerdings die Prämisse der Prämisse: Digitalität und Analogizität von Zeichen sind (ebenso wie ihr Symbol, Ikon- und Indexwert) nicht absolut gegeben, sondern kontextabhängig und konventionell. [...] Das heißt auch, daß sich jedes Zeichen, sei es graphisch, sei es ein Farbton oder eine Schattierung, prinzipiell digital oder analog lesen lässt. Der entsprechende Status ist nicht Eigenschaft des Zeichens, sondern wird ihm bei der Interpretation zugewiesen.« Entsprechende Folgen hat dies für die Wahrnehmung des Bildes, dessen Ganzheitlichkeit und der Kontinuumseffekt des Bildes zwar die Vorstellung nahelegen mögen, »das Auge erfasse das Bild in analoger Weise und ganzheitlich oder zumindest in einer fließenden Bewegung, so bestimmt doch das Kontinuierliche, Analoge des Bildes nicht gleichermaßen seine visuelle Rezeption. [...] Vielmehr werden auch Bilder gelesen, kumulativ und in einer sich aus Diskontinuitäten aufbauenden Wahrnehmungskontinuität.« (Groß 1990, 243–244)

³¹ So gesehen könnte auf die Frage danach, was ist ein Blatt ist und was ein Bild, gerade über Beschreibungen des Löschens als eine produzierende Praxis eine Antwort gefunden werden, nicht in Bestimmungsversuchen, die »das Bild« an sich mit Bestimmtheit – und immer doch mit Worten – zu begreifen versuchen.

Radierung gelten. Doch noch anderes zeigt sich: Die Tilgung führt zu einer neuen Einschreibung, wenn sich Rauschenberg des nicht-eigenen Werkes und mehr noch: der durch es materiell werdenden Autorschaftszuschreibung im Akt der Ausradierung bemächtigt. Es ist eine doppelt affirmative Geste der Aneignungspraxis durch den Akt des Manuellen. Im Falle von *Erased de Kooning*, das zu Rauschenbergs Lebzeiten in seinem Besitz verblieb und damit nicht zur Verkaufsware wurde, bei der sich weitere Fragen nach der Bildidentität und ihrem Handelswert stellten, versehen mit einem Rahmen und einer Rückseite, auf der eine weitere und unausradierte Zeichnung de Koonings die bearbeitete Radierung beglaubigt, verschwindet dabei allerdings für die Kunstgeschichte nicht, was mit Löschung sich schafft: das Bild als materielles mit seiner referentiellen Funktion als zeichenhaftes Bild. Die mehrfachen Rahmungen und Gesten des In-Gebrauch-Nehmens werden hier in einem rein manuellen Akt sichtbar, das Bild als Vorstellung verbleibt, obgleich bearbeitet, unberührt.

Anders, so sieht es aus, verhält es sich im Falle der Bilder von Charles Gute, und nicht vorrangig wegen ihres seriellen Charakters und ihrer Reproduktionsweise als vervielfältigbare Drucke in nach-Warhol'scher Tradition. Zuvor eingebunden in eine Zweckrelation verweisen die auf ihnen sichtbaren Sprachpartikel und Annotationszeichen vordergründig, oberflächlich betrachtet, auf nichts als auf sich, gewinnen für den flüchtigen Blick eine bildgebende Selbstbezüglichkeit. Die für den zweiten Druck lesbar gemachten, den ersten Druck ermöglichen Vor-Anmerkungen, werden, ikonisiert, zu sichtbaren Schriftbildern, welche die auf die Trennung von innen und außen rückführbare Vorstellung des Bildes nach der des Textes in Frage zu stellen vermögen: Nachträglich rückgeführt in einen Veröffentlichungsrahmen und -raum, in dem sie als zuvor unsichtbar gemachte Zwischenstadien die Prozesshaftigkeit der Text-Genese dokumentieren, entsprechend der zitierten »purely visual agenda«, durch die sie als ihrer einzigen Gestaltungsvorgabe einen Eigenwert erhalten sollen. Doch können Gutes Kunstwerke wie die Drucke *Dan Graham Interview* und *Lawrence Weiner Interview* (Abb. 1 u. 2) nicht rein als Beispiele für eine mittels von Transformationsprozessen erzeugte Ikonisierung der Schrift im Bild herhalten, als die sie eine an Inventarisierungen interessierte kunstgeschichtliche Interpretation lesen würde.³² Sie lassen es zu, an sich mehr zu zeigen. Als Zeitanzeigen,

³² In der beschriebenen Literalisierung der bildenden Kunst – der des 20. Jahrhunderts, der Westkunst – wurden drei Möglichkeiten des Umgangs der bildenden Kunst mit Sprache beobachtet: Sie wird – in Form von Schrift und Schriftzeichen – im Bild integriert, wird zu einem Medium der bildenden Kunst; Sprache wird – neben dem Werk – zu

date prints. Denn die von ihnen repräsentierte Textgenerierungspraxis ist ein Prozess. Ihr Ergebnis, immer nur Zwischenstadium, genannt Text – der sich gedruckt und im Schriftbild materialisiert als *der Text idealisieren lässt* –, ist das Ergebnis von Arbeitsteiligkeit über die Zeit. Und damit Belegstück für Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb von zeitarbeitsteiligen Entstehungsgeschichten, die diese in Lektüren nicht als linear nacherzählbar ausstellen. Jene zeigen sich als Abfolge von Übertragungen. So gesehen sind die Drucke Projektionen auch einer verarbeiteten Vergangenheit, die in Abwesenheit sichtbar gemacht ist, um etwas erst noch sichtbar werden zu lassen. Denn die Korrekturzeichen, einmal auf dem jeweiligen Bild als solche in ihrer Konventionalität erkannt, lassen die Abwesenheit ihres Bezugstextes sogleich mit sichtbar werden: und das heißt jene Arbeitsprozesse, wie sie sich nur als Hinweise auf die Textgestalter im Paratext des Buches dokumentiert finden, und in denen der Verbleib der Vorstellung von Text wie von Bild gleichermaßen gesichert erscheinen soll – für eine absehbare Zukunft. Dabei besitzen die Korrekturzeichen selbst ein ihnen eigenes Zeitmoment, eines zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, eines, das, da sie bereits im Moment der Fixierung in Löschung begriffen und doch nie ganz verschwunden sind, weil eingegangen in einen nächsten Text, letztlich unbestimmt verbleibt. Unentscheidbar zeigt sich, weil auch die Zeitlichkeit der Lektüre bzw. Betrachtung mit reflektierend und zugleich in ein Spannungsverhältnis setzend, wer wann etwas zu lesen bzw. zu sehen bekommt. Die Korrekturbögen sind somit Löschblätter von Zeitlichkeit, aufnehmend und tilgend zugleich. Korrekturzeichen, ihrerseits schwer klassifizierbar in ihrer Kombination aus Buchstaben und graphischen Zeichen, die Standardisierung und Funktion von Notationssystematiken anzeigen, machen in ihrem Hervortreten die Schrift in ihrer Materialität – und das heißt an dieser Stelle: in ihrer Zeitgebundenheit – in besonderer Weise sichtbar. Sie stellen sich als Bilder aus, in denen Modi der Lesbarkeit zur Schau gestellt werden: lassen so betrachtet fragen, wie Lesen gelesen wird, wenn sich Gelesenes als

einem komplementären Kommentar des Werkes, ergänzt es; Sprache tritt an die Stelle des Kunstwerkes, hebt das Werk selbst auf und – in Beispielen der Entmaterialisierung von Kunstobjekten tritt die Sprache *als* Kunstwerk auf, führt zu einer Legitimierung des Schreibens über Kunst als Kunst. – »Will man das Gemeinsame, das hinter dieser Literatur in der Bewegung hin zum Visuellen steht, benennen, so kann man von einer Ikonisierung der Sprache sprechen. Sprachliche Elemente vom Buchstaben über das Wort bis zum Text, aber auch Satzzeichen und typographische Zeichen werden entweder ihrer bildhaften Qualität wegen vorgeführt oder zu visuellen Bedeutungsträgern montiert.« (Faust 1977, 10) Für Bebilderungen und weiterführende Betrachtungen s. Louis & Stooss, 1993; Morley 2003.

Schriftbild – nach wie auch noch vor dem Lesen – vergegenwärtigt und dann abwesend gemacht zeigt.³³

Ein Mitlesen des An- und Abwesendmachens scheint, wie ausgeführt, während des Lesens nie simultan möglich zu sein. Lesen vollzieht sich so einzig als ein Nach-Verfolgen von Abstandsanzeigen, d. h. in einem Verbindungsherstellen zwischen Stellen im Raum und der Zeit, die Markierungen der Relationen von An- und Abwesendgemachten darstellen. Philologie als eine Philologie der Löschungen besteht dieser Vorstellung nach in der Produktion einer unabsließbaren Folge von Nacheinträgungen – und jede Einzelne von ihnen steht immer auf einem anderen Blatt als dem *eigentlichen*. Ansichtig machen dies Gutes Text–Bild-Bilder, die einen Kommentar der eigenen Praxis des *proof reading* – jenes Lesens, das, indem es richtigstellt, sich selbst auslöschen muss – als Vollzug der Unmöglichkeit des eigenen Mit-Lesens durch Ein- und Austragebefehle mitschreiben. Lektüre-mit-Lesen, darin entspricht die der Ekphrasis, ist nie an sich und nur eben nur nachträglich zu betrachten, wenn die Zeichen der eigenen Lektüre bereits wieder getilgt sind: niemals und nirgendwo als Selbst-Präsenz sichtbar.³⁴

»“practice” or “praxis”?«, so steht es fragend auf einem der Drucke (Abb. 1), ist als Frage des Korrektors an den Text dort verblieben: Signatur der Selbstbefragung der eigenen Praxis. Im Interviewtext, in den die Korrekturzeichen eingetragen wurden, die seinen zu Markenzeichen gewordenen typographischen Arbeiten überraschend ähnlich sehen,³⁵ liefert Lawrence Weiner – von der Kunstgeschichtsschreibung als einer der ersten Künstler gehandelt, die während der *Conceptual Art* in Antwort auf die Autorschaftssignaturen des *Abstract Expressionism* eine immaterielle Kunst propagierten, den Werkbegriff einer de-materialistische Befragung aussetzen und dessen *Statements* von 1968 als eines der ersten

³³ »Bilder aus Buchstaben selber [...] bleiben im eingeräumten Feld, in der technologischen Nische von Literatur, ohne doch an Materialgerechtigkeit den Medien nachzustehen, die nach Apollinaire's Orakel bald die einzigen sein werden. Warum sie ein Jahrhundert lang verpönt waren, liegt auf der Hand: Figurale Insistenz auf den Buchstaben selber hätte ihr Überspringen behindert. [...] Wörtlichkeit und Materialität des Geschriebenen sind erst auf Kosten seiner Lesbarkeit und nach kleinen Versuchsanordnungen zu haben.« (Kittler 1987, 257)

³⁴ In der Ekphrasis nicht vorrangig ein Mittel »zur Erzeugung von Präsenz und ‚Anschaulichkeit‘« zu sehen, vielmehr eine literarische Technik, »die vor allem immer wieder dazu genutzt wird, die Grundfragen audiovisueller Repräsentationen zu reflektieren«, heißt in ihr zum einen ein »äußerst flexibles Medium« zu sehen, »das in der Lage ist, andere Künste und Medien in sich aufzunehmen« (Wandhoff 2001, 182), zum anderen mit ihr den – notwendigen (vgl. Ann. 1 – Hart Nibbrig 1994) – Abstand gegenüber den an Bild und Text verblendet illustrierten Präsenz-Machungen der Zeichen zu erläutern.

³⁵ Für einen Werküberblick s. Weiner 2007, für eine Sammlung mit Gesprächen Fietzek & Stemmlrich 2004.

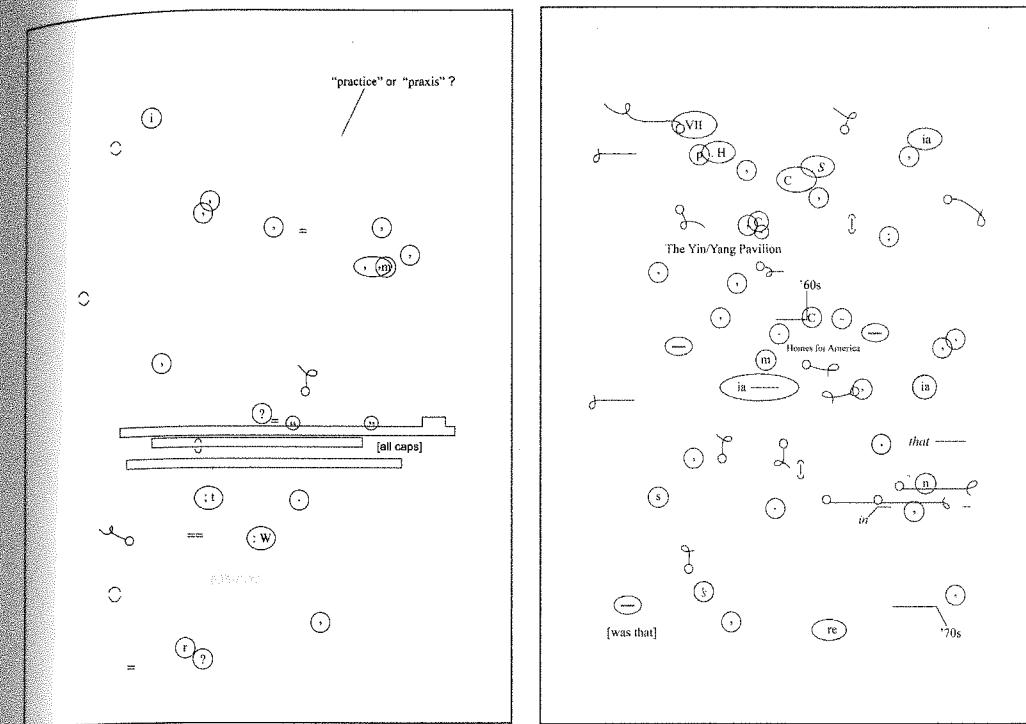


Abb. 1 Charles Gute, Lawrence Wiener Interview, 2006, Piezo-Druck auf Hahnemühle-Papier, Druckerei: Brooklyn Editions, NY. 30" x 43" ungerahmt, Edition: 3 + 1AP. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Charles Gute

Abb. 2 Charles Gute, Dan Graham Interview, 2006, Piezo-Druck auf Hahnemühle-Papier, Druckerei: Brooklyn Editions, NY. 30" x 43" ungerahmt, Edition: 3 + 1AP. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Charles Gute

Künstlerbücher mit Kunstwerkcharakter gelten – Erläuterungen zum Selbstverständnis der eigenen Kunstpraxis und einen hier entscheidenden Hinweis auf ein bestimmtes Zeitverständnis im Umgang mit dem Material, dem Werk, seinen Lektüren:

My own praxis is based on my relationship to materials. It's a studio praxis. [...] It's very good for contemporary artists when you are trying to have a conversation with the world as it is – not as it was – to work with other people. [...] You have to accept that there is a division of labor. One of the things that you do in that division of labor is accede to another person's concept of context, because if your work cannot exist within their context, then it cannot exist as a universal that you claim it can when it goes into another world. I see context and content as inherently different.³⁶

³⁶ Weiner 2003, 909; im Interview findet sich ein Verweis auf Rauschenbergs *Erased de Kooning*, das Bild dient dort als Illustrationsbeispiel gegen die von Weiner abgelehnten

Mit einer solchen Aussage stellt sich Weiner ganz offensichtlich dagegen, Kontext als Inhalt zu verstehen zu suchen, im Zuge dessen auch die Rahmungen zu reflektieren, die Wand wie Buchseite gleichermaßen darstellen und abbilden – »Context as Content« lautet die Überschrift des entsprechenden Kapitels in *Inside the White Cube*. Weiners kategorische Unterscheidung von »context« vs. »content«, um des Universalismus seiner (teilweise de-materialisierten) Werke willen, lässt seine verabsolutierende Haltung auch gegenüber der Sprache deutlich werden, die für ihn als Unmittelbarkeit spricht. So nimmt es nicht wunder, wenn er dieses vor einer – wohl bewusst paradoxen und widersprüchlichen – Setzung auf das Präsentische ausspricht. Grenzt Weiner die eigenen Arbeiten an einer anderen Stelle des Gesprächs ganz deutlich von jenen in einer materialistischen Geschichte sich verortenden *conceptual artists* ab (»I like to have a practice that doesn't have to refer to history«), betont er damit seinen Anspruch auf absolute Präsenz, auf ein Hier und Jetzt, das sich materiell unmittelbar zeige: »Here and Now. Not in the future. I'm so oppressed with what I don't believe in. I don't believe in footnotes and I don't believe in stealing. And I don't believe in building your whole case on somebody else's quote.«³⁷

Jegliches Behaupten von Selbst-Präsenz – darauf hingegen insistieren Dan Grahams just an jener Stelle des mit ihm geführten Gesprächs zu lesende Bemerkungen, die sich oberhalb der auf dem Korrekturdruckbogen befindlichen Markierung »The Ying/Yang Pavilion« befinden (Abb. 2) – ist gerade nicht ohne ein ausdrückliches Bewusstsein für Geschichtlichkeit zu haben. »Context« and/as »content« könnte seine Gegen-Formel heißen. Für Graham beweist sich eine nicht geschichtsvergessende – und zugleich auf Abstand zum Gegenwärtigen bedachte – Selbst-Betrachtung der Rahmenbedingungen, unter denen sich ein Hier und Jetzt als nie ganz gegenwärtig präsent macht, besonders in einem gesteigerten Interesse am Gerade-Gewesenen. So wie Graham dies mit seinen experimentellen, mit Zeitverzögerungen spielenden Videoarbeiten aus den frühen siebziger Jahren vormachte, die er auch als Kommentar an die für ihn von einer bestimmten Geschichtslosigkeit geprägten sechziger Jahre bezeichnet, in denen es nur um Entsorgung von Resten ging, die er – »Einmal ist keinmal« lautet die bei Benjamin entlehnte Vorgabe³⁸ – in Zukunft überführen wollte:

Gesten der *Appropriation Art* – und gegen jedwede Zitations- und Verweispraxis, in der sich die Differenz von Eigentlichem und Un-Eigentlichem problematisiert findet.

³⁷ Weiner 2003, 917–918.

³⁸ Vgl. Weber 1997.

when there was an interest in the instantaneous present time – everything was instantaneous, thrown away, disposable. [...] But my interest after this was in an extended present time into the past and projected into the future. [...] I agree with Walter Benjamin, that we always have the ever new, which is always the replication of something, so we have collective amnesia about the just past history. My work can be very complex about this.³⁹

Komplementär zueinander, dabei als ungleichzeitig genommen, nicht zusammengebracht lesbar, ergeben Weiner und Grahams Selbstpositionierungen und Werkkommentierungen über Modi der Zeitwahrnehmung in Werken eine Kommentierung von Gutes Druckverfahren,⁴⁰ das ebenfalls Reste verwertet, auf Präsenz aus ist, sie zu Illustrationen auch einer Selbstlegitimierungspraxis macht. Was sie Leser und Betrachter ermöglichen, ist die nie vollständige Nachzeichnung einiger Aneignungsverfahren von Schrift und Leseverfahren von Schriftbildern, die eine Geschichte des Schriftgebrauchs als eine Praxis mitschreiben, als einem unsichtbar verbleibenden Verfassungsverfahren, das seine Fortsetzungen erfährt, so es denn Lücken, Löschungen, Unterbrechungen aufzeigt.

Anweisungen zum Eingriff und zur Arbeit am Text, auf den sie auf- und in den sie zugleich eingetragen, in und an dessen Rand platziert werden, können so über eine produktive Unbestimmtheit bei der Antwort auf die Frage, in welchem Bezug man sie lesen bzw. sehen will, für ein Weiter sorgen. Wenn dabei die Entgegensetzung von Bild und Text, von Schriftbild und Bilderschrift nicht als vor-gegebene Vorannahme behauptet, sondern hingegen als eine vor-gebende gelesen würde, ließen sich in ›Werken‹ vor allem Standortversicherungsmedien betrachten. Bemüht zu sein um die Betrachtung der Aufhängungen und Fest-Setzung solcher Bilder, würden die zu Blickfixierungen und Leseautomatisierungen dienenden Vorschriften einem immer wieder – *einmal ist keinmal* – stattfindenden Zer-lesen ausgesetzt. Mit den von ihnen ausgestellten relationalen Bezügen zwischen mehreren Bild- und Textebenen, die Raum und Zeitbezüge sprengen wie einrichten und hier wie anderswo nicht restlos erfassbar bleiben, sind Gutes Drucke als Texte Merkzeichen, die auf Möglichkeiten einer solchen bildrahmensprengenden und textrand-überschreitenden Lektüre weisen, von der eine allgemeinere Textkritik die Aufforderung erfährt, der Materialität der Zeichensetzungen einen Platz zur Betrachtung einzuräumen. Auch sind Gutes Textreste – betrachtet

³⁹ Graham 2003, 330; zu Grahams frühen Arbeit an und mit Schemata, auch unter Verweis auf Mallarmé, s. Graham 1993, bes. 24–29.

⁴⁰ Im Falle der anderen Interviews und Texte zur Kunst, die Gute in Drucke überführt, würden sich mitunter ganz andere Gesichtspunkte der Betrachtung und Kommentierung ergeben.

man sie als Bilder – Lesezeichen, die sich einer Bildwissenschaft in den gern vorgezeichneten Weg zurück vor das reine Bild werfen und diesen produktiv durchkreuzen, sofern diese die (bildlichen) Zeichen der Zeit zu *lesen* verstände, das heißt Lesen als nie abschließbare Lektüre der Voraussetzungen und Fortsetzung von und über den Status der Verfassung von Literalität zu betrachten beginnen würde. So ergäbe sich hier und da Gelegenheit zu neuen Auslassungen in wo auch immer folgenden Leerstellen.⁴¹

⁴¹ »Wenn der Wiederholung nichts voranging, wenn keine Präsenz die Spur überwachte, wenn es in gewisser Weise ›die Leere ist, die sich eingräbt und mit Abdrücken markiert‹ (Jean Catesson, *Journal non-intime et points cardinaux*, in: *Mesures*, Okt. 1937, Nr. 4), dann folgt die Zeit der Schrift nicht mehr der Linie der modifizierten Präsenzen.« (Derrida 1972, 450; das Derridas *Die Schrift und die Differenz* vorangestellte Motto lautet: »Le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture«, Mallarmé, Vorwort zu *Ein Würfelwurf*).«

Kaleidogramme Bd. 73

Bernhard Metz & Sabine Zubarik (Hgg.)

Den Rahmen sprengen

Anmerkungspraktiken in
Literatur, Kunst und Film

Mit Beiträgen von

Remigius Bunia, Natascha Drubek, Jörg Dünne,
Anthony Enns, Eva Erdmann, Sabine Frost, Annette Gilbert,
Annina Klappert, Bernhard Metz, Holt Meyer,
Kai Nonnenmacher, Andreas Pfersmann, Nils Plath,
Dietmar Schmidt, Christoph Benjamin Schulz, Regine Strätling,
László V. Szabó, Magnus Wieland und Sabine Zubarik

Kulturverlag Kadmos Berlin

Inhalt

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2012,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlagabbildung: Viktor Pivovarov, »Proekt predmetov povsednevnogo obichoda dlja odinokogo čeloveka« [»Entwurf von Gegenständen des täglichen Gebrauchs für einen einsamen Menschen«], 171 x 130 x 4 cm, Emaillelack auf Hartfaserplatte, 1975

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: Standart
Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-133-5

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-133-1

Einleitung	7
JÖRG DÜNNE »À bâton rompu«. Eine Anthropologie der Anmerkung in Jean-Jacques Rousseaus <i>Second Discours</i>	11
BERNHARD METZ Warum es kaum Texte ohne Noten gibt: Anmerkungen in Klammern (u. a. bei James Joyce, Hans Henny Jahnn, Renaud Camus und Ali Smith) als Kontextnoten	28
HOLT MEYER Durch den Regenbogen schweben: Klammer-Setzungen in Nabokovs <i>Dar</i> als autophilologisch sprengende Rahmen	63
SABINE FROST Das Verschwinden im Randlosen. Marisha Pessls <i>Special Topics in Calamity Physics</i>	90
LÁSZLÓ V. SZABÓ <i>Hungri vocati sunt</i> . Joseph Victor von Scheffels Anmerkungen zu <i>Ekkehard</i> zwischen Philologie und Historie	106
DIETMAR SCHMIDT Endnoten im Rassenkampf. Anmerkungspraktiken in Artur Dinters antisemitischem Roman <i>Die Sünde wider das Blut</i>	124
EVA ERDMANN Die Anmerkung des Übersetzers. Sprachindikatoren zwischen Diskretion und Impertinenz	137
REGINE STRÄTLING Anmerkungen zur Autobiographie	153
ANNETTE GILBERT »Poesie fürs Auge«. Zur Fußnotenkunst im Moskauer Konzeptualismus und Minimalismus	173

CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ

- Nick Thurston, Autor des Blanchot. Ein Lektüreversuch von
Reading the Remove of Literature 201

NILS PLATH

- Drucksachennachlese. Charles Gutes *Revisions and Queries* zur
Anmerkung von Bild–Text–Text-Bildern 220

NATASCHA DRUBEK

- Sprengen des Rahmens? Fußnoten zum Film und seiner
Wissenschaft 241

KAI NONNENMACHER

- Monument, Avantgarde. Robbe-Grillets *C'est Gradiva qui vous appelle* 260

SABINE ZUBARIK

- Funny Footnotes: Beredter Literaturbetrieb in Science Fiction
und Fantasy 282

ANDREAS PFERSMANN

- Zur Entfesselung der Anmerkungen im zeitgenössischen Roman 316

MAGNUS WIELAND

- Fußnoten über Fußnoten. Am Beispiel von Renaud Camus,
David Foster Wallace und Michael Stauffer 337

ANNINA KLAPPERT

- ›Nichts< dahinter: Anmerkungen ohne Referenz 364

ANTHONY ENNS

- »The Message is the Material«. Die Codierung des Körpers und
die Verkörperung des Codes in Steve Tomasulas *VAS: An Opera
in Flatland* 385

REMIGIUS BUNIA

- Was vom Sichtbaren bleibt, ist Semantik. Über *Only Revolutions*
von Mark Z. Danielewski 406

- Bibliographie 429

- Namenregister 463

Einleitung

Habent sua continuationes libri ließe sich das berühmte Diktum von Terentianus Maurus variieren. Denn Bücher weisen als eines ihrer Schicksale, ihrer *fata*, nicht selten Fortsetzungen und Fortschreibungen, Wiederaufnahmen und Erweiterungen, Anhänge und Sequels auf; *continuationes*, die das Interesse an ihren Inhalten zum Ausdruck bringen, die aber auch zeigen, dass Anmerkungspraktiken, Kommentar- und Annotationsformen offensichtlich von sich aus dazu tendieren, unendlich weitergetrieben und -geschrieben zu werden. *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten* erschien Ende 2008, doch schon zuvor gab es in Erfurt vom 8. bis 10. Oktober unter dem Titel »Den Rahmen sprengen« eine weitere Workshop-Tagung zu Anmerkungen in (nicht ausschließlich) literarischen Texten, deren Ergebnis der vorliegende Sammelband darstellt. Nachgerade unvermeidlich, denn wer einmal damit begonnen hat, sich mit Noten und Anmerkungen in literarischen Texten zu befassen, kommt davon so rasch nicht mehr los.¹

Am Rande bemerkt näherte sich diesem äußerst vielschichtigen Thema von und auf vielen Seiten und ließ am Ende erkennen, dass noch mehr Fragen zu stellen waren und weitere Anknüpfungspunkte sich auftaten, als dass sie dort befriedigend hätten behandelt werden können. In *Den Rahmen sprengen. Anmerkungspraktiken in Literatur, Kunst und Film* erhielten sie Eingang, abermals nur teilweise, und weitere Lücken und Desiderate tun sich auf. Dies hat nicht nur notwendig mit dem Thema zu tun, sondern zugleich mit dem Umstand, dass es an Kunstwerken, darunter besonders an literarischen Texten, die aufgrund ihrer bemerkenswerten Verwendung von Noten und Anmerkungen eine intensive Beachtung verdienen, keinen Mangel hat; speziell der Fußnotenroman erfreut sich seit der Jahrtausendwende einer steigenden Beliebtheit, die

¹ So ist es signifikant, dass mit Arnould & Poulouin (Hgg.) 2008 sowie Dürrenmatt (Hg.) 2008 im selben Jahr zwei weitere bedeutende literaturwissenschaftliche Sammelbände erschienen, deren BeiträgerInnen sich gleichfalls schon lange mit der Noten- und Anmerkungsforschung befassen.