Rechtlicher Vermerk:
Akzeptierte Manuskriptversion der Autorin ohne Abbildungen. Ich danke dem Transcript Verlag Bielefeld für die freundliche Genehmigung der Zweitpublikation der Manuskriptfassung. Quelle: Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern. Hg. Annette Gilbert. Bielefeld 2012, S. 103-119.

Nora Ramtke, Bochum

Ohne Begleitschutz – Texte auf der Schwelle
Überlegungen zu Textappropriationen und Paratext

Textappropriationen als paratextuelles Phänomen zu begreifen, heißt, von der Hypothese auszugehen, dass die künstlerische Aneignung die ›Kunst‹ vom Zentrum des Textes an die Peripherie, vom Text in den Paratext verlagert. Dieser ist der eigentliche Ort des Geschehens einer programmatisch originell-unoriginalen Textproduktion, wie sie Kenneth Goldsmith mit dem Diktum »The New Sentence? The Old Sentence, reframed, is enough«[1] beschreibt. Sich bescheiden zwischen zwei Kommata schmiegend, birgt das Wörtchen »reframed« das künstlerische Moment, das den ›alten Satz‹ zu einem gänzlich neuen, anderen macht, ohne auch nur einen Buchstaben des Textes zu verändern.[2] Der Paratext, von Genette als Schwelle gedacht, über die der Leser in den Text eintritt, ist zugleich der Grenzbereich, der einen Text unterscheidbar macht und abgrenzt: von dem Universum anderer Texte und dem Zugriff anderer Autoren.[3] Der Griff nach einem existierenden Text ist überhaupt erst dann bemerkenswert, wenn paratextuelle Hinweise genau dies zu verbieten scheinen: indem ein Autorname auf dem Titelblatt prangt, indem ein Titel den Text zum Werk und damit von anderen Texten unterscheidbar macht, indem ein Verlag dem Text sein Gepräge aufdrückt, indem ein Klappentext den Leser darüber informiert, was er vor sich hat, indem also der Text abgeschottet wird, um seine Identität als Werk herzustellen und [S. 104] zu wahren. Diese paratextuell gestützte Werkidentität wird im Conceptual Writing zum Material, sie wird implizit oder explizit verarbeitet, umgedeutet und unterlaufen. Zugleich wird die Abgrenzung des im Buch zum Werk gewordenen Textes als eine konstruierte sichtbar gemacht, als der äußerliche Reflex auf einen literarischen Diskurs, der »Autorschaft als Werkherrschaft«[4]

---

[1] Goldsmith, Kenneth: »A Week of Blogs for the Poetry Foundation«, in: Dworkin, Craig (Hg.): The Consequence of Innovation: 21st Century Poetics, New York: Roof Books 2008, 137-150, 140. Vgl. auch Ders.: Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age, New York: Columbia University Press 2011.

[2] Zum Verhältnis der Begriffe ›Rahmen‹ und ›Paratext‹ vgl. Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin/New York: de Gruyter 2007, insb. 25-46.

[3] Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008. Ich beziehe mich im folgenden hauptsächlich auf den peritextuellen Paratext, vgl. ebd., 12f.

[4] Vgl. Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn u.a.: Schöningh 1981. Dass auch Genette dem Zirkelschluss der sich gegenseitig stützenden Autor- und Werkfunktion aufsitzt, zeigt Stanitzek, Georg: »Texte, Paratexte, in Medien:

versteht und festschreibt. Nicht von ungefähr arbeiten sich Appropriationen signifikant häufig an kanonischen Klassikern ab – und damit verbunden auch an der paratextuellen Konstruktion der Klassiker als Klassiker, etwa durch die Aneignung entsprechender Verlagslayouts. Penguin Books für den englischsprachigen Raum, im französischen Gallimard, Reclam in Deutschland sind Institutionen, die – auf der philologisch grundlegendsten Ebene, der Edition – Schreibende zu Autoren und Texte zu Werken machen und damit den Zugang zur Welt der Texte unhintergehbar strukturieren.[5]

Nach Genette handelt es sich beim Paratext

> »weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder […] um ein ›Vestibül‹, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist.«[6]

Als neuerliche Rahmung in Goldsmith' Sinne lassen sich Textappropriationen daher als eine sich auf der Schwelle bewegende Kunst beschreiben, als ein radikaler Aufschub des Inhalts, der, wenn er gegeben wird, nicht um seiner selbst, sondern um seiner Inszenierung willen erscheint. Nur, dass dabei die »Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren« entfällt: der Leser befindet sich immer schon im Werk, sobald er nur das Buch zur Hand genommen hat, muss sich aber gleichwohl von der Vorstellung verabschieden, jemals die »›unbestimmte Zone‹ zwischen innen und außen« zu durchdringen und im ›eigentlichen‹ Text, im Inhalt anzukommen. »The Old Sentence, reframed,«[7] ist die konsequente Negation der Genettschen Trennung in »innen und außen«, die in ihr Gegenteil verkehrte Rede vom »Begleitschutz«[8]: [S. 105] zeugt doch der begleitende Paratext der Appropriationen vom Scheitern des Paratextes als »Begleitschutz« und damit zugleich vom Scheitern der Unterscheidung zwischen »Text« und »*de[m]* Text«[9].

In der paratextuellen Endlosschleife:
Michalis Pichlers *Der Einzige und sein Eigentum*

Eine solche für Textappropriationen programmatische Retardierung des Inhalts lässt sich in Michalis Pichlers *Der Einzige und sein Eigentum* beobachten. Das Buch, eine auf das

---

Einleitung«, in: Ders./Kreimeier, Klaus (Hgg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, Berlin: Akademie Verlag 2004, 3-19, 11f.

5 Vgl.: »Und insofern Paratexten ein für jede Rezeption weichenstellender Status zukommt, geht ihre Beobachtung keineswegs auf Randständiges, sondern tatsächlich aufs Ganze: Paratexte organisieren die Kommunikation von Texten überhaupt.« Stanitzek, Georg/Kreimeier, Klaus: »Vorwort«, in: Dies. (Hgg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen, VII-VIII, VII [Herv. i. O.].

6 Genette: Paratexte, 10.

7 Goldsmith: »A Week of Blogs«, 140.

8 Genette: Paratexte, 9.

9 Vollständig lautet der Satz: »Meistens ist also der Paratext selbst ein Text: Er ist zwar noch nicht *der* Text, aber bereits Text.« Ebd., 14 [Herv. i. O.].

Wesentliche, nämlich sämtliche Derivationen und Verbindungen von »Ich« und »Mein« reduzierte Reclam-Ausgabe von Max Stirners Der Einzige und sein Eigentum, erscheint »MIT EINEM ANHANG«, wie das Titelblatt informiert.[10] Dieser Anhang besteht jeweils aus einer deutsch- und einer englischsprachigen Version von Stirners ursprünglichem Vorwort *Ich hab' Mein' Sach' auf Nichts* gestellt[11], Annette Gilberts Nachwort, einem kurzem Essay von Craig Dworkin sowie dem Inhaltsverzeichnis. Letzteres stimmt bis hin zur Seitenzahl des Nachworts mit der Reclam-Edition von Stirners Text überein und verzeichnet auf diese Weise sämtliche originalen Überschriften der Abteilungen, Kapitel und Unterkapitel Stirners, die das Weiß des gelöschten Textes, die stehengebliebenen Interpunktionszeichen und die über die Seiten verteilten Varianten von »Ich« und »Mein« in Pichlers Bearbeitung wie ein Korsett zusammenhalten. Das mit »Inhalt« überschriebene Inhaltsverzeichnis legt nahe, dass der Inhalt eines Buches über seine Zwischenüberschriften greifbar zu machen ist, eine Anmaßung, die schlechterdings allen Inhaltsverzeichnissen eigen ist. Umso mehr muss ein solches Verzeichnis im Falle des programmatisch nicht vorhandenen (oder doch arg kondensierten) Inhalts verwundern.

Die Verweisstruktur eines Inhaltsverzeichnisses lässt sich in der Regel nur in eine Richtung lesen, nämlich aus dem Verzeichnis in den Text (gewissermaßen aus dem »Inhalt« in den Inhalt). Ein Verweis auf das Inhaltsverzeichnis erscheint nicht sinnvoll, weshalb Inhaltsverzeichnisse sich offenbar nie selbst verzeichnen. Anders liegt der Fall bei Pichlers *Der Einzige und sein Eigentum*, wo die Zweisprachigkeit des Anhangs ein doppeltes Inhaltsverzeichnis erfordert: »Inhalt« und »Contents«. Diese sind jedoch nicht – wie bei zweisprachigen Ausgaben üblich – in einer Synopse neben- oder untereinander gesetzt, sondern nehmen, jeweils nur eine Sprache bedienend, eine eigene Seite vollständig ein. Auf Seite 461 findet man dementspre- [S. 106] chend den »Inhalt«, auf Seite 463 »Contents«, die Seite 462 bleibt leer. Damit ergibt sich die Möglichkeit (oder gar Notwendigkeit), das Inhaltsverzeichnis selbst zu verzeichnen, genauer gesagt verzeichnen sich beide Verzeichnisse wechselseitig: Wer sich also auf Seite 461 über den »Inhalt« informiert, wird am Ende der Seite auf »Table of Contents … 463« verwiesen. Man blättert eine Seite um, liest unter »Contents« weiter und wird von dort mit dem letzten Eintrag zurück an »Inhalt … 461« verwiesen. Damit wird die ursprünglich lineare Struktur des Inhaltsverzeichnisses in eine zirkuläre überführt, endlos ließe sich so im »Inhalt« der Inhalt suchen. Mehr noch: Die genaue Bewegung, die der Leser beim Lesen der Verzeichnisse nachvollzieht, ist weder linear noch

[10] Pichler, Michalis: Der Einzige und sein Eigentum. Mit einem Anhang / With an Appendix, Berlin: »greatest hits« 2009.

[11] Vgl. Stirner, Max: Der Einzige und sein Eigentum, hg. v. Ahlrich Meyer, Stuttgart: Reclam 1981 [1845], 3-5.

kreisförmig. Vom oberen Rand der Seite 461 geht der Blick nach unten, um vom unteren Rand an den Seitenanfang des nächsten Blattes geführt zu werden; dort folgt der Blick wiederum dem Verzeichnis bis zum letzten Eintrag und wird dann vom unteren Rand der Seite 463 zurück an den Anfang der Seite 461 gelenkt. Diese zwischen zwei Buchseiten auf und ab pendelnde Lesebewegung entspricht damit einer Lemniskate, dem mathematischen Symbol für die Unendlichkeit: ∞ (Abb. 1).

Abb. 1: Michalis Pichler: Der Einzige und sein Eigentum, Berlin: »greatest hits« 2009, 461 und 463.

Wie der um sein »Ich« und sein »Eigentum« kreisende »Einzige« Stirners gerät auch der Leser der Appropriation auf der Suche nach dem Inhalt in eine paratextuelle Endlosschleife, aus der es theoretisch kein Entrinnen gibt. Die Selbstbezüglichkeit der Verweise im Inhaltsverzeichnis reflektiert die Egomanie des Stirnerschen »Ich«, das in seiner fortdauernden Ich-Bespiegelung ebenso wenig zum wahren Kern seiner Existenz vordringen kann wie der Leser Pichlers zum ›eigentlichen‹ Text. Mit [S. 107] der chiastisch kreisenden Bewegung auf der Schwelle zum Text verselbstständigt sich der »Begleitschutz«, von dem Genette spricht, er hält den Leser von dem »nackt[en]« Text fern, statt »seine ›Rezeption‹ und seinen Konsum [...] zu ermöglichen«[12]. Beispielhaft lässt sich so an Pichlers *Der Einzige und sein Eigentum* zeigen, wie sich die Schwelle zum Text ausdehnt, die Unterscheidung zwischen Text und Rahmen, zwischen Inhalt und Präsentation hinfällig wird. Anhand drei weiterer Beispiele soll im Folgenden eine Paratextlektüre versucht werden, die von der Annahme ausgeht, dass Textappropriationen aufgrund ihrer sekundären, ›unoriginellen‹ Faktur dazu neigen, wichtige text- und rezeptionsstrukturierende Größen sowie materielle Aspekte des Textes in ungewohntem Maße zu thematisieren. Dem kann nur eine Lektüre gerecht werden, die den Paratext als les- und hermeneutisch belastbar ernstnimmt.

Die falsche Sicherheit bibliographischer Angaben: Sherrie Levines *flaubert un cœur simple*

[12] Vgl.: »Dieser Text präsentiert sich jedoch selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen. Von ihnen weiß man nicht immer, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber im vollsten Sinne des Wortes zu präsentieren: ihn präsent zu machen, und damit seine ›Rezeption‹ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.« Genette: Paratexte, 9.

Die 1990 erschienene Textappropriation von der in Aneignungsfragen nicht unbescholtenen Künstlerin Sherrie Levine[13] kann in mehrfacher Hinsicht als Beispiel dafür dienen, wie ein konventioneller Text, Gustave Flauberts Erzählung *Un cœur simple*, von Paratexten umstellt wird, die es nahezu unmöglich machen, auf gewohnte Weise bibliographisch mit dem Büchlein umzugehen.[14] Die allen Appropriationen innewohnende Provokation eines auf Originalität und geistigem Eigentum beruhenden Literaturverständnisses wird musterhaft vorgeführt: Der ursprüngliche Autor Gustave Flaubert wird zwar auf dem Cover durch eine große Type und Fettdruck hervorgehoben, gleichzeitig aber auf eine lediglich rahmende Funktion reduziert: »gustave« ist auf den rückseitigen Umschlag, »flaubert« auf den vorderen gesetzt, sodass sein Name das Druckwerk umfängt. Der Titel »un cœur simple« ist (typographisch [S. 108] deutlich kleiner, aber ebenso fett) ohne größeren Abstand mittig unter »flaubert« gesetzt, sodass er als Untertitel eines Werkes mit dem Titel »flaubert« von »SHERRIE LEVINE« erscheint, deren Name am oberen Rand des Buchdeckels nach üblicher Lesegewohnheit die Position des Autors einnimmt. Allerdings relativiert der Buchrücken diesen Befund insofern, als dort »GUSTAVE FLAUBERT UN CŒUR SIMPLE SHERRIE LEVINE« in dieser Reihenfolge verzeichnet ist.

Nichtsdestoweniger bleibt die Funktion von Sherrie Levine bei dieser Ausgabe höchst ambivalent, da ihrem Namen nirgendwo eine andere Funktion (z.B. als Herausgeberin) zugeordnet wird. Dementsprechend schwierig gestaltet sich die bibliographische Verzeichnung, wie eine Suchanfrage in den verschiedenen deutschen Verbundkatalogen zeigt:

- Der KOBV führt das Werk unter dem »Titel: Gustave Flaubert: un coeur [sic] simple / Sherrie Levine«, mit der Verfasserangabe »Verfasser: Levine, Sherrie«.
- Der BVB nennt »Autor / Person: Levine, Sherrie; Flaubert, Gustave« sowie den »Titel: Gustave Flaubert |Un coeur [sic] simple«.
- Der SWB verzeichnet »Titel: Un cœur simple / Gustave Flaubert. Sherrie Levine«; »Verfasser: Flaubert, Gustave«; »Beteiligt: Levine, Sherrie«.
- Der HBZ gibt als »Verfasser/Urheber Gustave Flaubert. Sherrie Levine« an, sowie den »Titel Un coeur [sic] simple«.

---

[13] Insb. durch ihre berühmte Serie After Walker Evans, über die es bei Stefan Römer heißt: »Nicht nur ihre Hinterfragung künstlerischer Originalität, sondern vor allem die Möglichkeit, die Ideologie der Institution des Originals, die implizite Moral und die Wertbildung sowie die vom expertenhaf ten Bilderwissen geprägten Begriffe zu kritisieren, machten [diese Serie] auch in den 90er Jahren zur meistzitierten der diskursiven Formation der Appropriation art.« Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln: DuMont 2001, 115. Vgl. auch ebd., 86-118.

[14] SHERRIE LEVINE: flaubert un cœur simple. imschoot, UITGEVERS FOR ANTICHAMBRES, AFFINITES SELECTIVES MCMXC (Diese zeichengenaue Titelaufnahme stellt notwendigerweise ein Provisorium dar).

• Und der GVK führt das Werk schließlich folgendermaßen: »Titel: Un coeur [sic] simple / Gustave Flaubert. [Gestaltung:] Sherrie Levine«; »Verfasser: Flaubert, Gustave«; »Sonst. Personen: Levine, Sherrie«.

Diese kurze Stichprobe zeigt hinlänglich, dass allein eine kleine Störung in der Anordnung des Paratextes auf dem Buchumschlag genügt, um das bibliographische System kapitulieren zu lassen – und mit ihm unser Verständnis von Urheberschaft. Sherrie Levines *flaubert un cœur simple* führt auf diese Weise die Fragilität der Ordnung vor, auf die wir uns im Umgang mit Büchern voraussetzungslos verlassen. Die Provokation liegt dabei weniger in der Aneignung des Flauberttextes, als vielmehr in dem ostentativen Beharren darauf, dass wir uns in falschen Sicherheiten wiegen, wenn wir glauben, dass Titel, Autor- und Verlagsnamen, Publikationsorte, Jahreszahlen etc. ein Buch hinreichend kategorisieren und identifizieren können.[15]

Der Glaube an die sichere Unterscheidbarkeit eines jeden Titels findet seinen prägnantesten Ausdruck in der ISBN, der Internationalen Standardbuchnummer, einem »einzigartige[n] Identifizierungssystem für monographische Publikationen«[16]. Dieses Identifizierungssystem hat einen erstaunlichen Anspruch: [S. 109] »Die Internationale Standard-Buchnummer kennzeichnet in aller Welt als kurzes und eindeutiges, auch maschinenlesbares Identifikationsmerkmal jedes Buch unverwechselbar.«[17] Die ISBN scheint damit geeignet, all die oben beschriebenen Unsicherheiten zu umgehen.

In diesem Glauben wird allerdings nur derjenige belassen, der ein Exemplar von Levines Vorzugsausgabe in die Hand nimmt.[18] Beim Vergleich mit der einfachen Ausgabe zeigt sich, dass mit dem »einzigartige[n] Identifizierungssystem« ein Vexierspiel getrieben wird, das die eigentliche Funktion einer ISBN ins Leere laufen lässt. Die signierten Exemplare der Vorzugsausgaben (sowohl 1-50 als auch I-XII) sind unter der Nummer 90-72191-52-8 erschienen, die übrigen Exemplare tragen die ISBN 90-72191-20-4. Eine solche 10-stellige ISBN lässt sich folgendermaßen entschlüsseln: 90 ist die Gruppennummer, die auf die Niederlande oder den deutsch- und flämischsprachigen Teil Belgiens hinweist, 72191 ist

---

[15] Insofern lässt sich von einer Ausweitung der Institutional Critique auf das Buchwesen sprechen. Vgl. dazu Welchman, John C. (Hg.): Institutional Critique and After, Zürich: JRP|Ringier 2006.

[16] Die Internationale Standard-Buchnummer. ISBN Handbuch, Frankfurt/M.: ISBN Agentur für die BRD 2005, o.S. [Kap. 2], http://www.german-isbn.org/PDF/isbn_13_handbuch.pdf vom 16.03.11.

[17] Merkblatt zur Handhabung der Internationalen Standard-Buchnummer (ISBN) in der Bundesrepublik Deutschland, http://www.german-isbn.org/PDF/isbn10_merkblatt.pdf vom 26.09.11.

[18] Zwar fehlt im Buch selbst der entsprechende übliche Hinweis, doch lässt sich aus dem Vergleich mehrerer Exemplare schließen, dass es 300 nummerierte Exemplare, 50 von 1-50 nummerierte und signierte Exemplare sowie 12 von I-XII nummerierte und signierte Exemplare geben muss. Die beiden Vorzugsausgaben scheinen mir nach dem Vergleich der Exemplare 2/50 und II/XII identisch.

die Verlagsnummer des Verlages Imschoot, uitgevers in Gent, 52 bzw. 20 sind die Titelnummern und die letzte Stelle (8 bzw. 4) ist schließlich die Prüfziffer, die angibt, ob die ISBN formal korrekt ist, und damit der Überprüfung von Eingabefehlern, Zahlendrehern etc. dient. Dabei zeigt sich, dass die ISBN 90-72191-52-8 gültig, die ISBN 90-72191-20-4 jedoch ungültig, d.h. mit der falschen Prüfziffer versehen ist. Korrekt berechnet müsste diese den Wert 10 haben, der graphisch als X dargestellt, und damit als einzige Ziffer im ISBN-System durch eine römische Zahl ersetzt wird.[19] Die Suche nach der formal korrekten ISBN (90-72191-20-X) führt den aufmerksamen Leser mit dem X auf das Zeichen für einen unbekannten Namen oder eine unbekannte Größe. Die Gewissheit, die das ISBN-System als »ein zentrales Rationalisierungsmittel« verspricht, das mit dem Anspruch auftritt, »effizienter als die Beschreibung eines Produkts durch umfangreiche bibliografische Angaben«[20] zu sein, wird durch die falsche und die korrigierte Buchnummer als eine scheinbare oder wenigstens angreifbare vorgeführt.[21] [S. 110]

Zu klären bleibt, inwiefern die Vorzugsausgabe eine andere Buchnummer verdient hat. Ein Blick in das *ISBN-Handbuch* verrät: »Es muss eine neue ISBN vergeben werden, wenn an einem oder mehreren Teil(en) einer Publikation wesentliche Änderungen vorgenommen werden.«[22] Der sinnfälligste Unterschied ist sicherlich das Fehlen der Signatur, welche die Vorzugsausgabe mit einer Aura des Authentischen umgibt. Darüber hinaus fördert ein direkter Textvergleich schon im ersten Kapitel Unstimmigkeiten zu Tage, denn dieses ist in der Vorzugsausgabe gut doppelt so lang. Die in der Standardausgabe fehlenden vier Absätze von »Au premier« bis »automatique« finden sich gegen Ende des zweiten Kapitels wieder, ohne in irgendeiner Weise in den Kontext zu passen.[23] Gemessen an Flauberts ›Original‹ als Referenztext gibt die Vorzugsausgabe den korrekten Text wieder, die Ausgabe mit der formal falschen ISBN dagegen einen verfälschten.

Man könnte also schließen: Mit der defekten Buchnummer geht ein defekter Text einher, der noch dazu nicht durch eine Signatur beglaubigt ist. Möglich wäre aber auch eine andere Deutung: Die korrekte ISBN verzeichnet einen falschen Text, nämlich den von

---

[19] Die Berechnung der Prüfzif fer erfolgt bei der 10-stelligen ISBN 90-72191-20-? nach folgender Formel: 1 x 9 + 2 x 0 + 3 x 7 + 4 x 2 + 5 x 1 + 6 x 9 + 7 x 1 + 8 x 2 + 9 x 0 = 120, 120 : 11 = 10, Rest 10 (es wird aufgerundet). Die Prüfzif fer lautet X (steht für 10). Inzwischen werden nur noch 13-stellige ISBN vergeben.

[20] Vgl. ISBN Handbuch, o.S. [Kap. 2].

[21] Den konkreten Beweis für diese These hat eine denkwürdige Fernleihe geliefert: Trotz der ausdrücklichen Bitte, keine andere als die Levine-Ausgabe mit der ISBN 90-72191-20-4 zu schicken, wurde mir der Titel: Gette, Paul-Armand: Volcanisme Sculptures & Passion, Imschoot, Uitgevers for Antichambres, Affinités Sélectives MCMXC (1990) mit der ISBN 90-72191-20-X geliefert. Levines flaubert geht damit eine (womöglich unfreiwillige) ›Wahlverwandtschaft‹ mit einem anderen, ebenfalls »at the occasion of the exhibition-series ›Affinités Sélectives‹ at the Paleis voor Schone Kunsten, België organized by Bernard Marcadé« (Levine: flaubert, o.S. [61]) erschienenen Band ein.

[22] ISBN Handbuch, o.S. [Kap. 5.2].

[23] Vgl. Levine: flaubert, 8f. und 15f. in der Standardausgabe.

Flaubert (dessen Autorschaft wird mit Levines Signatur gleichsam entwertet und überschrieben), die formal falsche ISBN hingegen verzeichnet einen – Flauberts *Un Cœur simple* freilich überaus ähnlichen – originalen Levine-Text, der demzufolge dieser Signatur nicht bedarf. Dass sich *flaubert un cœur simple* weder auf die eine noch die andere Deutung festlegen lässt, versteht sich indes bei einem Werk, bei dem dies schon für Autor/-in und Titel gilt, von selbst.

Die Ego-Auslöschung des Autors:
Simon Morris' Getting Inside Jack Kerouac's Head

Destabilisiert die paratextuelle Gestaltung von Levines *flaubert un cœur simple* nicht zuletzt die werkbeherrschende Position des Autors, so geriert sich Simon Morris durch seine foto- und typographische Präsenz auf dem Cover als Autor im emphatischen Sinne seines Werkes *Getting Inside Jack Kerouac's Head* (Abb. 2).[24]

Abb. 2: Simon Morris: Getting Inside Jack Kerouac's Head, York: information as material 2009, Cover.

Diese ostentative Präsenz kontrastiert die doppelte Aneignung, die dem Werk zugrunde liegt: Nicht nur der Text Kerouacs, sondern auch die dem Werk zugrunde liegende [S. 111] künstlerische Idee – im Conceptual Writing gewissermaßen Platzhalter für den Autor[25] – ist appropriiert.

Getting Inside Jack Kerouac's Head ist zunächst ein Blog, in welchem Morris täglich eine Seite aus Jack Kerouacs On the Road abtippt und postet. Schon im *project proposal* ist das ›Ich‹, das spricht, ein geliehenes:

> »A few years ago I was lecturing to a class at Princeton. Af ter the class, a small group of students came up to me to tell me about a workshop that they were taking with one of the most well-known fiction writers in America. They were complaining about her lack of imagination. For example, she had them pick their favorite writer and come in next week with an »original« work in the style of that author. I asked one of the students which author they chose. She answered Jack Kerouac. She then added that the assignment felt meaningless to her because the night before she tried to »get into Kerouac's head« and scribbled a piece in »his style« to fulfill the assignment. It occurred to me that for this student to actually write in the style of Kerouac, she would have been better of f taking a road trip across the country in a '48 Buick with the convertible roof down, gulping Benzedrine by the fistful, washing 'em down with bourbon, all the while typing furiously away on a manual typewriter, going 85 miles per hour down a ribbon of desert highway. And even then, it would've been a completely different experience, not to mention a very dif ferent piece of writing, than Kerouac's. [S. 112]
> Instead, my mind drif ted to those aspiring painters who fill up the Metropolitan Museum of Art every day, spending hours learning by copying the Old Masters. If it's good enough for them, why isn't it good enough for us? I would think that should this student have retyped a chunk – or if she was ambitious, the entirety – of *On The Road*. Wouldn't she have really understood Kerouac's style in a profound way that was bound to

[24] Morris, Simon: Getting Inside Jack Kerouac's Head, York: information as material 2009.
[25] Vgl. etwa Kenneth Goldsmith: »[…] it is the plan that designs the work.« Goldsmith: »A Week of Blogs«, 138.

stick with her? I think she really would have learned something had she retyped Kerouac. But no. She had to bring in an ›original‹ piece of writing.«[26]

Diese Anekdote stammt von Kenneth Goldsmith und bildet – korrekt in Anführungszeichen gesetzt und mit dessen Namen unterschrieben – Simon Morris' *project proposal*. Schon die Werkankündigung als Zitat vollzieht performativ die Idee Goldsmith'. Morris ›erniedrigt‹ sich vom Autor zum (Ab-)Schreiber und zum Ausführenden einer fremden Idee, kopiert mechanisch; keine Formulierung im Text macht ihn zum Autor, keine Handschrift gibt etwas über den Schreiber des Textes und dessen ›Geschrieben-worden-Sein‹ preis, wie es Goldsmith propagiert: »The conceptual writer assumes that the mere trace of any language in a work – be it morphemes, words, or sentences – will carry enough semantic and emotional weight on its own without any further subjective meddling from the poet«[27]. Morris agiert konsequent, er ist Kopist des Konzepts Goldsmith' und Kopist der Zeichen Kerouacs. Zugleich nimmt er Truman Capotes berühmtes Diktum über Kerouacs Stil – »That isn't writing; it's typing.«[28] – beim Wort, freilich indem er die legendäre Schreibgeschwindigkeit Kerouacs in entschleunigtes Abtippen über eineinhalb Jahre und die [S. 113] zu diesem Zweck angefertigte Manuskriptrolle Kerouacs aus aneinandergeklebtem Transparentpapier[29] in einen Blog und schließlich in ein Buch überführt.

Darüber hinaus findet die Relativierung des auf dem Cover zunächst nachdrücklich erhobenen Autorschaftsanspruchs – ganz im Sinne von Goldsmith' programmatischer Parole »avoiding subjectivity«[30] – seinen Niederschlag in der automatischen und unpersönlichen

---

[26] Morris, Simon: project proposal, http://gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.com/2008/06/ project-proposal.html vom 18.03.11. Wiederabgedruckt im Vorwort von Goldsmith, Kenneth: »Retyping On the Road: A Case for Appropriation«, in: Morris: Getting Inside Jack Kerouac's Head, vii-xiv, viif. Damit ist Goldsmith' ›Introduction‹ ein wortwörtliches Vorwort, das nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich vor Morris' Arbeit steht. Es geht auf Seite viii bruchlos in ein ›herkömmliches‹, interpretierendes und damit eigentlich in ein Nach(geordnetes)wort über.

[27] Goldsmith: »A Week of Blogs«, 138.

[28] Zit. n. der Einleitung von Ann Charters zu Kerouac, Jack: On the Road, London u.a.: Penguin Books 2000 [1957],vii-xxx, ix. Morris appropriiert bis ins Detail das Layout dieser Ausgabe, einschließlich Typographie, Inhaltsverzeichnis, Cover, Verlagswerbung und Verlagssignet. Als Textgrundlage dient dagegen of fenbar die ebenfalls bei Penguin Books erschienene Ausgabe Kerouac, Jack: On the Road. The Original Scroll, hg. v. Howard Cunnell, New York: Penguin Books 2007, da Satz und Seitenzahlen mit ihr übereinstimmen. Die Unterschiede zwischen der erst 2007 publizierten Urfassung The Original Scroll und der Erstveröf fentlichung von 1957 sind gravierend und betref fen neben der Textgliederung auch die Pseudonomisierung von Namen und Orten sowie sprachliche und inhaltliche Anpassungen. The Original Scroll bietet »[t]he legendary first draf t – rougher, wilder, and racier than the 1957 edition«, wie es auf dem Cover heißt. Kerouac hat nach eigenen Angaben On the Road in drei Wochen auf einer Rolle zusammengeklebten Papiers ohne Absätze oder Kapitelunterteilungen heruntergeschrieben: »whole thing on strip of paper 120 foot long […] just rolled it through typewriter and in fact no paragraphs […] rolled it out on floor and it looks like a road«. Kerouac in einem Brief an Neal Cassady vom 22. Mai 1951, zit. n. Cunnell, Howard: »Fast This Time. Jack Kerouac and the Writing of On the Road«, in: ebd., 1-52, 1.

[29] Zur Entstehungsgeschichte vgl. ausführlich ebd.

[30] Goldsmith: »A Week of Blogs«, 138.

Signatur des Blogs. Die Einträge sind »Posted by information as material«[31], womit der Verlag, in dem später *Getting Inside Jack Kerouac's Head* als Buch erscheinen wird, formal die Autorposition einnimmt. Auch die Kontaktdaten auf Morris' Blogger-Profilseite führen zur Webpräsenz des Verlags[32], in den Morris als Autor gewissermaßen aufgeht. Dies entspricht durchaus seinem künstlerischen Selbstverständnis, wie es die bio-bibliographische Information zu Morris in seinem Buch verheißt: »He [Morris] considers that, as an artist, his role is to create a theoretical space in which others feel comfortable working and, in the process, to erase his own ego in order to stimulate desire in others.«[33]

Simon Morris führt mit *Getting Inside Jack Kerouac's Head* vor, wie Textappropriationen häufig mit einer reflexhaft-demonstrativen Aneignung von Autorschaftsposen einhergehen; bedingen sie doch trotz ihres per se geführten Angriffs auf Autorschaft häufig ein emphatisches Verständnis derselben, indem ein ›Ich‹ sich die Texte aneignet und gewissermaßen als ›Aneigner-Appropriator-Autor‹ auf dem Titelblatt in der paratextuellen Autorposition figuriert, das Werk gar signiert. Anders als z.B. bei Sherrie Levine wird damit nicht nur die Rolle eines Originalautors zweifelhaft, sondern eine umfassende ›Ego-Auslöschung‹ des Autors inszeniert. Die paratextuelle Präsenz von information as material lässt sich in diesem Sinne als Infragestellung des Autorsubjekts deuten: Abgekürzt wird der Verlag auf dem [S. 114] Buchdeckel »iam« (Abb. 3), eine Abkürzung, in der die Feststellung eines selbstbewussten Ichs steckt (»I am.«), die sich aber genauso als programmatisch ins Leere laufender Satz (»I am […]«), als das Ergebnis einer »intentionally self and ego effacing tactic«[34] lesen lässt.

Abb. 3: Verlagssignet auf dem Cover von Simon Morris: Getting Inside Jack Kerouac's Head, York: information as material 2009.

Das ungreifbare Weiss lesen:
Herman Melvilles four percent of Moby Dick

Abb. 4: Herman Melville: Four Percent of Moby Dick, edited and published by Parasitic Ventures Press, Toronto 2006, First Edition, Cover.

[31] Vgl. z.B. http://gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.com/2008/06/31-may-2008.html vom 21.03.11.
[32] Vgl. http://www.blogger.com/profile/16987216225021413221 vom 23.03.11.
[33] Morris: Getting Inside Jack Kerouac's Head, Klappentext. Ähnlich formuliert auch unter http://informationasmaterial.com/?page_id=79 und http://www.blogger.com/profile/16987216225021413221 vom 05.10.2011. Neben Morris werden im Buch auch Kenneth Goldsmith (Vorwort) und Craig Dworkin (Hg.) gleichberechtigt eingeführt.
[34] Vgl. Goldsmith: »A Week of Blogs«, 135.

Angekündigt wird *Four Percent of Moby Dick*[35] auf der Verlagsseite von Parasitic Ventures Press als eine »critical edition«[36] von Herman Melvilles *Moby-Dick or The Whale* (Abb. 4.). Das Anliegen der großen, im 19. Jahrhundert theoretisch begründeten, kritischen oder auch historisch-kritischen Editionsprojekte ist »[d]ie Herausgabe (Edition) eines literar. Denkmals«, in Form eines durch textkritische Bemühungen erschlossenen, durch Emendationen und Konjekturen verbesserten, mit kritischem Apparat versehenen »gesicherten Text[es]«. »Diese Aufgabe kann dann als gelöst gelten«, informiert das *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, [S. 115] »wenn eine dem Willen des Verfassers entsprechende oder eine diesem möglichst nahe kommende Wiedergabe des von ihm konzipierten Werkes erreicht ist«[37] – die, wenn sie ordentlich im textkritischen Apparat dokumentiert wird, der Literaturwissenschaft das »editionsphilologische Adelsprädikat«[38] wert ist.

Dass ein solchermaßen gesicherter und geadelter Text, den ein »Schein des definitiv und einzig Gültigen«[39] umgibt, ein positivistisches Phantasma bleiben muss, hat die Editionswissenschaft inzwischen mit heimlichem Bedauern erkannt[40], in kreativer Weise fruchtbar gemacht wird diese Erkenntnis dagegen im Conceptual Writing. Die Problematik einer allein auf der Autorintention basierenden Editionspraxis zusammenfassend, heißt es nüchtern in der Verlagsankündigung zu *Four Percent of Moby Dick*: »Herman Melville is unable to comment on this critical edition of his work«.[41] Dementsprechend dürfen die schwerwiegenden Herausgebereingriffe nicht überraschen, die von Melvilles Text durch Anwendung der ›AutoZusammenfassen-Funktion‹ in Microsoft Word nur vier Prozent der jeweiligen Kapitel übrig lassen. Mit dieser für die Textkonstitution ungewöhnlichen Methode

---

[35] Melville, Herman: Four Percent of Moby Dick, edited and published by Parasitic Ventures Press, 2006. Obwohl sein Name weder im Text der Verlagsankündigung noch im verlegerischen Peritext auftaucht, scheint Michael Maranda doch eine gewisse geistige Eigentumsbeziehung zu reklamieren, da es auf seiner persönlichen Homepage unter »projects« als »bookwork« aufgeführt wird, vgl. http://www.michaelmaranda.com/projects.htm vom 04.03.2011.

[36] Vgl. http://parasiticventurespress.com/books/?p=193 vom 03.03.2011.

[37] Seiffert, Hans Werner: Art. »Edition«, in: Kohlschmidt, Werner/Mohr, Wolfgang (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, unveränd. Neuausgabe d. 2. Aufl., Berlin: de Gruyter 2001, Bd. 1, 313-320, 313.

[38] Jeßing, Benedikt/Köhnen, Ralph: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Stuttgart: Metzler 2003, 283.

[39] Hurlebusch, Klaus: Art. »Edition«. In: Ricklefs, Ulfert (Hg.): Fischer Lexikon Literatur, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002, 457-487, 486.

[40] Vgl.: »Die beschriebenen Tendenzen: vom Text zur Textgeschichte bzw. zur Textgenese, vom ›festgesetzten‹ zum ›offenen‹ Text – haben etwas gemeinsam, das man auf die Formel bringen könnte: vom Text zu den Textfassungen. [...] Diese Entwicklung erfordert den primär aktiven Leser, den Benutzer [...]. Der vorwiegend passive Leser jedoch [...] braucht gerade das, wovon sich die Editionsphilologie immer weiter entfernt: den Schein des definitiv und einzig Gültigen. Dieses in zunehmendem Maße unbefriedigt gelassene Rezeptionsbedürfnis ist daher eine Hauptquelle des Unbehagens an der modernen Editionsphilologie.« Ebd., 485f. [Herv. i. O.].

[41] Vgl. http://parasiticventurespress.com/books/?p=193 vom 03.03.2011.

thematisiert *Four Percent of Moby Dick* die Anwesenheit der Abwesenheit, die Bedeutung des Negativums. Denn hinter, unter und um diese/n vier Prozent Text lässt die »critical edition« vor allem eines zur Geltung kommen: das Weiß der Seite. Jedes zusammengeschrumpfte Kapitel steht im Zentrum einer sonst leeren, unpaginierten Seite, die Blätter sind nur einseitig bedruckt. Einzig eine kleine Zeichnung, einen wenig furchterregenden Wal vorstellend, ziert den Anfang eines jeden Kapitels. Sofern bei einer solchen Faktur überhaupt sinnvoll von einem Fokus gesprochen werden kann, liegt dieser beim Lesen von *Four Percent of Moby Dick* nicht auf den 4 % Text, sondern auf den 96 % Nicht-Text (Abb. 5). [S. 116]

Abb. 5: Doppelseite aus Herman Melville: Four Percent of Moby Dick, edited and published by Parasitic Ventures Press, Toronto 2006, First Edition, o.S. [Kap. 42].

Lesen hieße damit, das Abwesende, das Weiß lesen:

> »In jedem Fall ist der weiße Schriftgrund als Bestandteil des poetischen Konstrukts selbst zu begreifen. [...] Es gibt zwei Grundmöglichkeiten, die Farbe Weiß in literarischen Texten zu ›orten‹ und damit die Bedingung impliziter und expliziter Reflexion über sie zu schaf fen: Sie kann erstens benannt werden, und dies sowohl als Abstraktum wie durch Nennung von weißen Dingen. Sie kann zweitens gezeigt werden, und hiermit bewegt sich dann das literarische Artefakt auf Darstellungsprinzipien visueller Künste zu. Bedeutungsträchtig sind vor allem Leerstellen inmitten der Texte. Die ›Leere‹ wird dabei durch die ihr antagonistischen Lettern gleichsam geortet, das wechselseitige Bedingungsverhältnis von Fläche und Form wird demonstriert.«[42] [S. 117]

Abb. 6: Detail aus Herman Melville: Four Percent of Moby Dick, edited and published by Parasitic Ventures Press, Toronto 2006, First Edition, o.S. [Kap. 42].

Das Weiß der überpräsenten 96 % Nicht-*Moby-Dick*, das sich hinter und um die geschrumpften Kapitel legt, ist alles andere als ein unschuldiges. Es verweist auf das berühmte 42. Kapitel über »das Weiß des Wals« (Abb. 6), das den Erzähler Ismael »weit mehr als alles andere in Angst und Schrecken versetzte«, mithin auf einen Farbton, in dem »etwas Ungreifbares [lauert], das die Seele stärker in Panik versetzt als jenes Rot des Blutes, das soviel Furcht erregt«[43]. Die Verständigung über dieses Weiß gerät bei Ismael zu einem

[42] Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens, München: Fink 1995, 42f. Dass Nicht-Text ebenso wie Text auslegbarer Werkbestandteil und damit ›lesbar‹ ist, dürf te evident sein, vgl. auch die instruktive Studie von Dworkin, Craig: Reading the Illegible, Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2003. Einspruch gegen einen weiten, die Typographie und im Umkehrschluss damit auch das Weiß einschließenden Paratextbegriff erheben Rockenberger, Annika / Röcken, Per: »Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion«, in: Poetica 41 (2009), 293-330, freilich ohne über terminologische Streitigkeiten hinausgehende Ergebnisse. Instruktiver dagegen Stanitzek, Georg: »Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive«, in: Rautenberg, Ursula (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch, Bd. 1, Berlin/New York: de Gruyter 2010, 157-200, der völlig zurecht festhält, »dass der Paratext im und mit dem Text ubiquitär gegeben ist. Denn Text ist ohne typographische Dimension schlechterdings nicht vorstellbar. Paratextualität lässt sich […] nicht wie ein räumlicher Rahmen ›am Rand‹ ansiedeln, er ist vielmehr als ›Rahmenbedingung‹ ubiquitär gegenwärtig«. Ebd., 162.

[43] Melville, Herman: Moby-Dick oder Der Wal, übers. v. Matthias Jendis, München: Hanser 2001, 310f.

ähnlich aussichtslosen Kampf wie der gegen den »Albinowal«[44]. Das »Grauen« vor ihm ist ein »namenloses«, »beinah unaussprechlich« und schier nicht »in eine faßbare Form zu bringen«[45]. Dieses Unaussprech-[S. 118]lich-Ungreifbare ist mehr als nur ein Ringen um Worte, es bedroht den Text selbst, stellt das Werk infrage: »Und doch muß ich mich irgendwie erklären, und sei es nur tastend und andeutungsweise, *sonst wären all diese Kapitel nichtig*.«[46] Bei der Erstausgabe von *Moby-Dick*, wie wohl auch bei den meisten folgenden, bleiben die Kapitel freilich erhalten, erst die »critical edition« von Parasitic Ventures Press vollzieht das vom Erzähler beim Anblick des grauenerweckenden Weiß des Wals gefürchtete Scheitern typographisch nach: Die Kapitel werden nichtig, das Schwarz der Buchstaben tritt zurück hinter das ungreifbare Weiß, »die sichtbare Abwesenheit von Farbe und zugleich die Summe aller Farben«[47].

Die »critical edition« von Melvilles *Moby-Dick or The Whale* durch Parasitic Ventures Press ist als Ergebnis der Anwendung der ›AutoZusammenfassen-Funktion‹ in Microsoft Word 4 % autorlos erzeugter Text und 96 % textlose »sichtbare Abwesenheit«[48]. Mit der Ablösung der Autorfunktion durch die Autofunktion fällt die Inklusionsfigur ›Autor‹[49] und mit ihr die Hybris des »gesicherten Text[s]«[50]. Was bleibt ist die hermeneutische Zumutung, grauenerregendes Weiß statt Schwarz, ungreif- und unlesbare Fläche statt klare Schriftlinien zu lesen, sie ist der Erkenntnis verpflichtet, dass auch der Nicht-Text noch Werk ist.

Texte, »reframed«

Das originalitäts- und institutionskritische Potential von Textappropriationen ist nicht nur auf der Ebene von Plagiat, Bücherdieberei und subversiver Aneignung, d.h. auf der übergeordneten Ebene von juristisch kodifizierten Eigentumsansprüchen von Autoren und Verlegern zu suchen, es ist den Texten *als Texten* per se inhärent. Ihre strukturelle Beschaffenheit als »Old Sentence, reframed«[51] nötigt den Leser zum Überdenken des hierarchisch gedachten Verhältnisses zwischen den Elementen des Buchs, zwischen Sprache und ihrer medialen Realisierung, zwischen Text und Rahmen. »[W]eil der Paratext offenkundig […] in allen seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist«, erhält er

[44] Ebd., 323.
[45] Ebd., 310.
[46] Ebd. [meine Herv.].
[47] Ebd., 322.
[48] Ebd.
[49] ›Autor‹ hier verstanden als diskursiver Oberbegriff, der die Teile des Werks zusammenhält, wie es bei Werkausgaben gut zu beobachten ist.
[50] Seiffert: Art. »Edition«, 313.
[51] Goldsmith: »A Week of Blogs«, 140.

nach Genette »seine Daseinsberechtigung« nur durch die Existenz eines Textes[52], der nicht einfach »Text«, sondern »*der* Text«[53] ist. Von dieser Bestimmung befreit, fragt der das Fremde ›reframende‹ Para-[S. 119]text der Appropriationen nach der Berechtigung einer Unterscheidung, die ihren unscheinbaren Niederschlag in einem kursivierten bestimmten Artikel findet, deren Reichweite jedoch »tatsächlich aufs Ganze«[54] geht.

Appropriationen erheben damit einen vehementen Einspruch gegen die Trennung des Textes von seiner Präsentation, die zugleich Schauplatz der Inszenierung der Werkherrschaft ist. Genettes Rede vom »Begleitschutz« ist bezeichnend; »*der* Text«[55], d.h. der zu schützende ›eigentliche‹ Text, wird umgeben und abgeschottet von einem paratextuellen Wall, der die Grenze des Textes und die Macht des Autors über den Text markiert. Die Zuschreibungsmechanismen »des Autors und seiner Verbündeten«[56] geraten im Falle von Appropriationen zum Zitat und zum eigentlichen Inhalt, wodurch die Pragmatik der Genette'schen »Schwelle« einer Reflexion über diese »Schwelle« weicht. Dieser ›Begleitschutz-Logik‹ entziehen sich Appropriationen: einerseits indem auf fremdes Material zurückgegriffen und damit die Geste des Abschottens durch die inszenierte Text-Grenzüberschreitung unterlaufen wird, andererseits durch die Reflexion der Textpräsentation, die sich gewissermaßen immer als Mehrwert der Appropriation einstellt.

Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet Appropriationen die Aufmerksamkeit auf die Konstruktion der Textpräsentation durch Paratexte lenken, indem sie als Bookwork die Trennung zwischen dem Text und seiner Präsentation unterlaufen. Das »re-« in Goldsmith' Statement »The New Sentence? The Old Sentence, reframed, is enough.«[57] zeigt mehr als eine einfache Wiederholung an: Es lässt Text und Rahmen in eins fallen, unterminiert die trennende Funktion des Paratextes zwischen innen und außen, zwischen Text und Diskurs der Welt über den Text.[58] Ohne »Begleitschutz«[59] werden die Grenzen der Autorschaft wie des Werks verhandelbar.

---

[52] Genette: Paratexte, 18.
[53] Ebd., 14 [Herv.i.O.].
[54] Kreimeier/Stanitzek: »Vorwort«, VII.
[55] Genette: Paratexte, 14 [Herv.i.O.].
[56] Der Paratext bildet »den geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre – relevanter, versteht sich, in den Augen des Autors und seiner Verbündeten.« Genette: Paratexte, 10.
[57] Goldsmith: »A Week of Blogs«, 140.
[58] Vgl. Genette: Paratexte, 10.
[59] Ebd., 9.