

Oszillationen zwischen dem Metaphorischen und dem Konkret-Materiellen: Metaphoriken des Buchs im Spiegel literarischer und buchkünstlerischer Arbeiten

MONIKA SCHMITZ-EMANS

I. ÜBER MATERIALITÄT UND METAPHORIZITÄT DES BUCHS IM SPIEGEL ÄSTHETISCHER BUCHGESTALTUNG

Gestaltungsparameter und -praktiken von Büchern haben in den vergangenen Jahrzehnten die Aufmerksamkeit verschiedener Wissensdisziplinen auf sich gezogen (Illich 1990, 2010; Reuß 2014; Forssmann 2015): natürlich die der Buchgeschichte und der Buchwissenschaft, aber auch die der Textphilologie, der historischen Leseforschung und der Textsemiotik, sowie der Kultur-, Kunst- und Literaturwissenschaften, insofern sich diese mit den Grundlagen und Rahmenbedingungen buch-basierter Arbeits- und Kommunikationsprozesse beschäftigen. Ein intensives Interesse am Buch ist parallel dazu seit rund einem halben Jahrhundert seitens der Künste zu beobachten, die Literatur inbegriffen. Buchliterarische und buchkünstlerische Werke sind dabei nicht trennscharf zu unterscheiden; man kann sie mit Blick auf ihre vielen Ähnlichkeiten und Analogien unter dem Begriff „Buchwerke“ zusammenfassen, wobei zu betonen ist, dass sich der gemeinte literarisch-künstlerische Phänomenbereich als solcher jeder verbindlichen Definition – im Sinne von Eingrenzung – entzieht.

Das 20. Jahrhundert ist pointierend als „The Century of Artists’ Books“ charakterisiert worden (Drucker [1995] 2004). Anlass dazu gab insbesondere die Künstlerbuchbewegung der 1960er Jahre mit ihren vielfältigen (an ästhetisch gestaltete Bücher früherer Zeiten sowie an das Malerbuch anschließenden, dabei aber viele neue Wege gehenden) Werktypen und Produktionsformen. Zu diesen gehören unter anderem auch Buchobjekte, die zumindest im strengen Sinn keine Bücher mehr sind, weil sie Kodizes zwar ähneln, aber nicht wie Bücher genutzt werden können: Buchplastiken, fragmentierte Bücher, Installationen (Drucker [1995] 2004; Moldehn 1996; Hampton 2015). Als gemeinsamer Nenner dieser vielfältigen Phänomene wurde das reflexive Interesse an „Buchhaftigkeit“ (bookness) bestimmt – am Buch, seinen Erscheinungsformen und weiteren Gestaltungsoptionen.

Parallel zu Praktiken künstlerischer Buchgestaltung haben auch literarische Autor_innen die Gestaltungsparameter von Büchern variantenreich genutzt – von ganzen Büchern, nicht nur von Texten. So etwa wurde die Form des Kodex gelegentlich erheblichen Modifikationen unterzogen, manchmal im übertragenen wie im wörtlichen Sinn „einschneidend“, etwa wenn der Buchkörper in lose Teile ohne

Bindung oder die Buchseite in Streifen zerlegt wurde (Queneau 1961; Johnson 1969). Auch wurden kodexspezifische Strukturierungsformen zu konstitutiven Dimensionen literarischer Werke, etwa durch Rekurse auf numerische und andere textarchitektonische Ordnungsmuster (etwa in Lexikonromanen, Horn 1969; Pavić [1984] 1988) oder durch Spiele mit Bauformen von Paratextualität (Zubarik 2014).

Derlei physisch-konkrete Gestaltungsverfahren eröffnen komplexe und vielfach spannungsvolle Lese- und Deutungsoptionen. So bieten ja etwa Bücher, deren Elemente auf unterschiedliche Weise kombiniert werden können, weil der Kodex in Blätter zerlegt, die Buchseite in Streifen zerschnitten ist, evidenterweise eine oft unerschöpfliche Vielzahl physischer Lesewege an, so dass der Rezipient schon auf der Ebene des Kombinierens (des Zusammenlesens) einen Teil der Verantwortung für den Text übernimmt – und damit natürlich auch für das, was dieser Text „sagt“; diese Autorisierung des Rezipienten hat Umberto Eco in seinen Reflexionen zum „Offenen Kunstwerk“ erörtert ([1962] 1973). Die dem Rezipienten gebotene Freiheit der Textkonstitution ist Sinnbild des Spielraums kreativer Rezeption und zugleich eine Forderung, die sogar mit erheblichen Irritationen seitens des Adressaten einhergehen kann. Was bedeutet es, Bücher bzw. Textträger „offen“ nutzen zu dürfen (und zu müssen!), statt sich auf eingeübte Lesepraktiken verlassen zu können? Entsprechende Lese-Objekte sind materialisierte Metaphern der Lese-Freiheit, dabei aber per se mehrdeutig und stehen (beispielsweise) im Spannungsfeld zwischen Ermächtigung und Desorientierung. Signalisiert Queneaus Sonettmaschine mit ihren 10¹⁴ virtuellen Gedichten dem Nutzer eine immense Gestaltungslizenz und kompositorische Allmacht? Oder führt sie ihm vor Augen, dass er dieser Fülle des Virtuellen nie wird beikommen können, weil seine Lebenszeit dazu nicht ausreicht? Analoges gilt für viele Künstlerbücher, bei denen das Objekt Buch zu kontemplativer Wahrnehmung stimuliert, zur Vertiefung in Materialstrukturen, Formensprache, Farben, haptische Qualitäten etc. Auch hier suggerieren Auffälligkeiten, dass sie etwas „bedeuten“, geben damit aber noch keine klare Deutungsanleitung; sie sind als Manifestation der Verfremdung konventioneller (unauffälliger) Kommunikationskanäle polyvalent.

Mehrdeutig sind Buchwerke – Künstlerbücher wie buch-literarische Werke – letztlich schon deshalb, weil sie sich reflexiv mit dem Buch selbst auseinandersetzen und Spekulationen darüber auslösen, was ein „Buch“ ist, was es bedeutet, wofür es steht. Denn der Ausdruck „Buch“ ist polyvalent – wie in der Pionierzeit des Künstlerbuchs und der buchliterarischen Experimente u. a. Michel Butor in seinem Essay *Le livre comme objet* deutlich macht (1964; *Das Buch als Objekt*, 1990). Es ist ein physisches Ding, eine Ware, eine Institution, aber auch ein Sinnbild kultureller Werte und Praktiken. Johanna Drucker, eine wegweisende Theoretikerin des Künstlerbuchs, hat die zumindest latente Metaphorizität von Büchern qua physischen Objekten unter spezifischer Akzentuierung betont: Bücher und Buchtypen stehen metonymisch für spezifische Gebrauchsformen und Praxiskontexte ([1995] 2004). Wer immer Bücher gestaltet, bezieht dazu Stellung.

Vor dem Hintergrund der latenten Metaphorizität von Büchern insgesamt besitzen bestimmte auffällige (oftmals unkonventionell-verfremdende) Gestaltungsweisen des Buchs jeweils spezifische metaphorische Dimensionen. Ein enger Bezug

besteht zum metaphorischen Potenzial von Farben und von Stoffen (Materialien),¹ aber auch zu der von Formen und Strukturen. Das offene Buch-Werk etwa verweist, wie angedeutet, auf konkrete wie auf metaphorisch zu verstehende Freiheiten des Rezipienten. Bücher mit wuchernden Paratexten können (unter anderem) als Verweise auf komplexe Textkulturen, konkreter (und gleichsam metonymisch) auch auf Buchgelehrsamkeit, auf Historiker- und Philologenwelten interpretiert werden. Bücher aus Holz und Stein, aus besonderem Papier, Bücher von auffälliger (deutungsträchtiger) Farbgebung, Bücher mit Bildmaterialien und collagierten Objekten entfalten ihr metaphorisches Potenzial auf der Basis ihrer Organisationsmuster und ihrer Materialitäten. Auch die soeben verwendete Metapher der „Entfaltung“ kann übrigens buchgestalterisch interpretiert und inszeniert werden, etwa wenn Bücher an die Form von Fächern erinnern oder als Leporello gestaltet sind.

Materialien und Bearbeitungsmodi des Buchkörpers treten als Gegenstände metaphorischer Deutung vor allem dann in den Fokus der Aufmerksamkeit, wenn letztere starke Verfremdungs- oder gar Zerstörungseffekte erzeugt haben, etwa wenn dem Objekt Buch (scheinbar oder tatsächlich) Brandspuren zugefügt werden (vgl. die „Brandbücher“ in *Ausstellungskatalog*, 1975), wenn es Spuren gravierender Eingriffe aufweist – von der Übermalung und Überschreibung bis zur Bearbeitung mit Axt oder Schere, der Dekomposition durch die Einwirkung von Flüssigkeiten etc. Ähnlich gewaltsam können Formen des Zerreißen und Zusammenklebens wirken. Suggestiv erscheint auch die gestalterische Nutzung von pflanzlichen, tierischen oder anderen Materialien, die ins Buch integriert oder mit dem Buchkörper hybridisierend verbunden werden (dazu zahlreiche Werkbeispiele in Schwarz 2016).

Modifikationen des Buchkörpers vollziehen sich in einem breiten Spektrum zwischen Produktion und Destruktion, und beide Typen von Praxis sind ihrerseits jeweils polyvalent. Destruktiv wirkende Praktiken provozieren stark zu Deutungen, ähnlich wie stark verfremdete buchförmige Objekte.² Dabei liegt es zwar nahe, Prozesse bzw. Produkte der Zerlegung und Zerstörung des Buchs als Ausdrucksformen des Protests zu interpretieren – aber wogegen? Das Buch kann dabei (metaphorisch gesagt) als „Täterwerkzeug“ oder als „Opfer“ erscheinen, als Verbündeter einer kritikwürdigen autoritären Gewalt (gegen die sich die Destruktionsgeste richtet) wie auch als Repräsentanten der Opfer von Macht und Unterdrückung (deren Notlage das „misshandelte“ Buch metaphorisch sinnfällig macht). Bücher mit Brandspuren können anklagend an Bücherverbrennungen erinnern, gewaltsam verschlossene Bücher an Zensurpraktiken und an politische Maßnahmen, die darauf abzielen, nicht nur Bücher zum Schweigen zu bringen. Buchgestalter setzen oft auf entsprechende Assoziationen. Im Einsatz zerstörerischer Maßnahmen kann aber auch etwas anderes gesehen werden, etwa ein Hinweis auf die Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Buches und seiner Gegenstände. Auch in Ketten gelegte Bücher (wie Konrad Balder Schäuffelens *libri catenati*)³ bringen ostentativ die Metaphorik der Kette (als Fessel) ins Spiel, eröffnen dabei aber ein Spektrum an teils gegenläufigen Konnotationen: Das Buch als Repräsentant der Meinungen seines Produzenten könnte (wiederum) als angekettetes Opfer interpretiert werden, aber die Kette könnte auch als Metapher eines Sich-Verschließens erscheinen, das den Inhalt des Buchs vor unautorisierten

Zugriffen schützt. Die Überschreibung oder Überdruckung einer Text- oder Bildseite kann darauf abzielen, Akte der Löschung oder Tilgung von Text- oder Bildzeugnissen stellvertretend für Formen der Kulturvernichtung in den Blick zu rücken, um dagegen zu protestieren und darüber zu trauern – aber auch darauf, den Wandel aller Dinge sinnfällig zu machen. Sie kann Widerspruch signalisieren oder aber auf einen produktiv-verwandelnden Dialog mit dem bearbeiteten Substrat hindeuten. Wolfgang Niebluchs Buchinstallation „Das Buchweizenfeld“, ein Hybrid aus Buchkörpern und daraus sprießenden Weizenhalmen, nimmt zum einen, scheinbar naiv, den Namen „Buchweizen“ beim Wort. Zum anderen knüpft der Künstler spielerisch an die Metapher vom Buch als (Geistes-)Nahrung an (1982, 65).

Buchwerke in der bildenden Kunst wie in der Literatur schärfen nicht allein das Sensorium der Nutzer für die Materialität, die Architektur, die Räumlichkeit, die Beweglichkeit von Büchern, sondern auch für das metaphorische Potenzial des „Buchs“ – ein, wie angedeutet, breites Spektrum an Deutungsoptionen. Sensibilisiert wird der Betrachter von Buchwerken insbesondere für die Semantiken des Buchs qua physisches Objekt und qua kulturelle Institution: für das, was sich mit dem Buch metonymisch oder metaphorisch verknüpfen lässt, sei es mit Blick auf sein Erscheinungsbild, auf Strukturmerkmale oder Nutzungsoptionen.

Zu Geschichte und Ausprägungsformen der Buchmetaphorik unterhalten Buchwerke vielfältige Beziehungen, wobei erstere ja sowohl Metaphern *für* das Buch als auch Beispiele der Verwendung des Buchs selbst *als* Metapher für anderes umfasst. Buchkünstlerische und buchliterarische Werke knüpfen vielfach an traditionsreiche Buchmetaphoriken (wie etwa „Buch der Natur“, „Buch der Geschichte“...) sowie an ebenfalls geläufige Metaphern für das Buch (als „Garten“ und „Landschaft“, „Vorratskammer“ und „Schatzkasten“, „Körper“, „Kleid“, „Behälter“, „Grab“...) an.⁴ Prozesse des Ausbesserns und Beschädigens, des Öffnens und Verschließens, des Ausstellens und Einsperrens, des Vorzeigens und des Versteckens, des Herauslösen aus Alltagskontexten und des Ankettens, des Ausschmückens und des Übermalens, des Zusammenmontierens und des Zerlegens von Büchern, ganz zu schweigen vom Wässern, Verbrennen, Bepflastern und Zerhacken etc. erscheinen als konkretisierte Sprachbilder, die zur metaphorologischen Reflexion stimulieren. Viele Beispiele künstlerischer Buchwerke machen Buchmetaphern sinnfällig;⁵ gerade im Interesse an Buchmetaphern und ihren historischen Ausprägungsformen konvergieren die Interessen künstlerisch arbeitender „Buchwerker“ und literarischer Autoren.

Die Auseinandersetzung mit der Materialität des Buchs gibt nicht zuletzt Anlass zum Nachdenken über den „Materialitäts“-Begriff selbst, genauer gesagt: über dessen eigene Metaphorizität. Der Übergang konkret-buchstäblicher zu metaphorischen „Material“-Diskursen ist fließend; das Wort „Materialität“ wird oft als Metapher verwendet.⁶ Insofern sollte man hier versuchen, zumindest heuristisch zu differenzieren (Benne 2015, 81–107). Klaus Müller-Wille etwa unterscheidet vier Konzepte von „Materialität“ als Kernstücke entsprechender Diskurse: „Buchstäbliche Materialität“ (1) wird dort verhandelt, wo es um die konkret materielle Gestaltung von Artefakten und spezifisch: von Büchern im Kontext von Buchdiskursen und Buch(-geschichts)forschungen geht (2017, 20–23). Von „prozessuale[n] Materialitäten“ (2)

spricht Müller-Wille mit Bezug auf poststrukturalistische Ansätze bei Julia Kristeva und Roland Barthes (23–26); gerade Barthes' Akzentuierung des Schreibprozesses und seiner Parameter eröffnet ja neue Perspektiven auf die Anteile materieller Gegebenheiten und vor allem: der Körperlichkeit des Schreibenden selbst an der Textgenese. In posthermeneutischem Horizont profiliert sich, vertreten durch verschiedene Theoretiker, ein Konzept „Widerständiger Materialität“ (3) (26–31). Hier liegt der Akzent auf dem Uncodierten, das aus der Perspektive einer an Materialitäten interessierten Semiologie alle Codierungen begleitet, und auf den Hindernissen, die sich daraus für die Decodierung ergeben (Assmann 1996). Die Vielfalt von „Materialitäts“-Konzepten, die sich hier abzeichnet, betrifft sowohl den reflexiven Umgang von Schriftstellern mit dem Buch als auch den mit dem Text. Text- und Buchmaterialität sollten heuristisch zwar unterschieden werden, greifen de facto aber eng ineinander. Von Vorstellungsbildern um „Materielles“ abgeleitet sind insbesondere Metaphern der Text-Produktion und -Rezeption.⁷

II. METAPHORIKEN UND BUCHWERKE: PALIMPSESTE, EINSCHWÄRZUNGEN, LABYRINTHE

1. Palimpseste (Tom Phillips, *Dante's Inferno*)

Ein Terminus mit erheblicher Karriere als texttheoretische bzw. textdeskriptive Metapher ist seit einigen Jahrzehnten das Wort „Palimpsest“. Die Bedeutung, die metaphorische „Palimpsest“-Konzepte in Diskursen über Texte gewinnen, findet in buchgestalterischen Praktiken ein Echo. Hierbei changiert die Bedeutung von „Palimpsest“ dann zwischen dem wörtlichen und dem übertragenen Sinn – wobei sich letzterer zudem ja facettenreich gestalten kann. „Palimpsest“ heißt bekanntlich zunächst die physische Überschreibung eines zuvor bereits benutzten Textträgers (Mentzel-Reuters 2003), wobei der alte Text unterhalb des neuen aber noch (in Resten und undeutlich) lesbar ist. Der vor allem von Gérard Genette vollzogene Transfer des Ausdrucks „Palimpsest“ in die Theorie der Texte und ihrer Lektüren erfolgt mit Blick auf „Vorgängertexte“ in einem anderen Sinn – auf solche Texte, welche einem neueren Text in übertragenem Sinn „zugrunde liegen“ – als Stoff-, Motiv-, Themen- und Formlieferanten, als Zitatfundus, als Gegenstand des Verweises und der Anspielung etc. Dass die Handschriftenkunde von Palimpsesten auch (und meistens) dann spricht, wenn zwei beliebige und beziehungslose Texte einander überschrieben werden, wird bei dieser Semantisierung des Ausdrucks „Palimpsest“ ausgeblendet. Im Fokus steht demgegenüber gerade das, was der ältere und der neuere Text auf inhaltlich-thematischer, struktureller und sprachlicher Ebene gemeinsam haben, das den späteren (den „Hypertext“) als geprägt durch den früheren („Hypotext“) erscheinen lässt.⁸ Hier geht es um eine andere, eine metaphorische „Materialität“ des Textes als im Bereich der Handschriftenkunde und ihrer Palimpseste. Buchkünstlerische und buchliterarische Werke, deren Gestaltung im Zeichen der „Palimpsest“-Idee stehen, lassen sich zum einen im Kontext der Kulturgeschichte „echter“ Palimpseste betrachten; sie sind zum anderen aber zumindest seit Genette auch vielfach von der Metaphorik des „Palimpsests“ affiziert. Ein naher Verwandter des Text-Palimpsests ist dabei die Übermalung oder Überdruckung als bildkünstlerisches Pendant (Schulz

2012). Solche „Palimpsest“-Werke oszillieren insofern zwischen der Akzentuierung buchstäblicher und metaphorischer Palimpseststrukturen.

Dafür ein Beispiel: Der britische Künstler Tom Phillips veröffentlichte 1985 sein (seitdem in verschiedenen Überarbeitungs-, sprich: Palimpsestierungsstufen neu publiziertes) Künstlerbuch *Dante's Inferno* (dazu Schmitz-Emans 2017) – ein „Palimpsest“ zum „Inferno“ in Dantes „Commedia“, und zwar auf vielschichtige Weise. Dantes eigener Text kommt zwar nur in Bruchstücken vor, aber immerhin enthält Phillips' Buch eine komplette Übersetzung des Danteschen „Inferno“ ins Englische. (Die Übersetzung stammt von Phillips selbst, der dabei andere, frühere Übersetzungen mit zu Rate zog – und insofern auch als Übersetzer „palimpsestierte“.) Neben den Textseiten enthält das Buch eine Serie von 139 Bildern, welche, jeweils eine Buchseite bedeckend, sich auf die 34 Canti des „Inferno“ beziehen. Jedem Canto sind vier Bilder zugeordnet. Zum Einsatz kamen bei ihrer Produktion unterschiedliche Materialien und Techniken; sie verweisen auf sehr verschiedene Gegenstände, Bildquellen und Bildprogramme – aber sie alle verweisen auf Grundlagen, präsentieren sich als Palimpseste. Dies zum einen, weil sie sich auf bereits bestehende Bildmaterialien, Bildtypen, Bildercodes stützen und diese variantenreich zitieren. Zum anderen überlagern sich die graphischen Arbeiten allesamt einem (oft allerdings nur in geringfügigen Spuren sichtbar gebliebenen) gedruckten Text. Phillips hat einen Unterhaltungsroman des 19. Jahrhunderts, *A Human Document* von W. H. Mallock, als Trägersubstanz seiner Bilder gewählt (Ernst 2015). Durch „Lücken“ in den farbigen Bildkompositionen bilden sich immer wieder Zonen, in denen Reste dieses Textes sichtbar bleiben, und die dabei lesbaren Textelemente reichern den Sinn des jeweiligen Bildes an. Manchmal schimmert der unterlegte Text durch die Bilderformen hindurch, manchmal entzieht er sich weitgehend in die Unsichtbarkeit. Mit Dantes „Inferno“ (dessen englische Übersetzung ja abschnittsweise auf den Seiten neben den Graphik-Seiten zu lesen ist) hat Mallocks Roman inhaltlich und formal nichts zu tun. Die Verwendung dieses Romans als Objekt der graphischen Palimpsestierung ist gleichwohl motiviert: Phillips hatte ein Exemplar des Buchs mit Mallocks Text Jahre zuvor schon einmal als Trägersubstanz einer graphischen Bearbeitung verwendet. Mit seinem Verfahren in *Dante's Inferno* „palimpsestiert“ er sich also selbst – in einem hier eindeutig übertragenen Sinn: im Sinn des Zitats einer künstlerischen Arbeitsmethode.

Dante's Inferno ist buchstäblich und im übertragenen Sinn ein „mehrschichtiges“ Buchwerk: Auf der Textebene „überlagern“ sich dem italienischen Originaltext zum einen eine englische Übersetzung, zum anderen in manchen Bildkompositionen (die Dante-Zitate enthalten) graphische Kompositionen. Die graphischen Arbeiten selbst sind durch medial differente Überlagerungsprozesse (im buchstäblichen Sinn) entstanden, und ihre sichtbaren Formen und Strukturen nehmen zitathaft auf komplexe Bilderwelten Bezug. Zudem hat Phillips einen umfangreichen Kommentar zu seinem Werk geschrieben, der – nach einer ersten unkommentierten Fassung des Projekts (1983) – dann zu einem Teil des Buchs geworden ist (Calè 2007). Nicht abwegig erscheint es, die Vielschichtigkeit des aus Text- und Bilderschichtungen bestehenden Buchs als eine Metapher für die semantische Vielschichtigkeit des Dante-Textes

zu interpretieren. Vielleicht bietet sogar das „Inferno“ als Geschichte eines stufenweise erfolgenden Abstiegs von einer Oberfläche nach unten, in die Tiefe, einen auch inhaltlich besonders naheliegenden Anlass für ein solches Stufenkonstrukt.

Reminiszenzen an Dantes Höllenvorstellungen wecken (gerade im Verein mit der englischen Übersetzung) die Bilder des Künstlers auf vielerlei Weisen, nicht trotz, sondern wegen ihres Gegenwartsbezugs, etwa als Bilder von Gewalt und Zerstörung. Dem alten Inferno überlagert sich ein neues, ein postmetaphysisches Inferno, ein Inferno der Kriege und des Kapitalismus, eine Bilderwelt der Medien, ein Album der Erinnerungen, oft zudem eine Gegenwelt der Kunst und der Literatur. In vielem sind Bildsprache und Faktur dieses Inferno-Buchs der Dichtung Dantes fern, in manchem sind sie ihr aber auch nah, mehrfach vermittelt durch zitathafte Rückgriffe auf die Geschichte der Dante-Porträts und der Commedia-Illustrationen. Hier wie dort wird eine ganze Welt durchwandert, in der viele Erscheinungen allegorischen Charakter tragen. In jedem Fall ist *Dante's Inferno* gerade bedingt durch die inszenierte Überlagerung von Heterogenem eine eindrucksvolle Hommage an Dantes Vorstellungswelt – die dabei in vielem eigentümlich aktuell erscheint.

2. Einschwärzungen (Gerhard Rühm und Laszlo Lakner, Buchobjekte)

Eine völlige Überlagerung einer Buchseite, die das hier zunächst Sichtbare unsichtbar werden lässt, ist zunächst einmal eine ostentativ materialbezogene Maßnahme: etwas Konkretes, das mit einem Buch geschieht. Als Bearbeitungsmaßnahme ist sie zudem deutungsträchtig – insbesondere bei Einsatz schwarzer Farbe –, weckt dabei allerdings unterschiedliche, ja widersprüchliche Assoziationen. Nahe liegt es, an Zensurpraktiken zu denken, an die Unterdrückung der Stimmen von Büchern, an die Vernichtung von Druckwerken. Assoziieren mag man aber auch Prozesse der Selbstzensur, des Tilgens eigener Spuren. Texteinschwärzungen können visuelle Pendants von Verschwiegenem, Geheimgehaltenem sein – oder auf die Grenzen des Mitteilbaren und Darstellbaren verweisen. Eine eingeschwärzte Druckseite in Laurence Sternes *Tristram Shandy* steht sinnbildlich für die Trauer über den Tod einer Figur; sie ist ein frühes Beispiel dafür, dass buchliterarische Werke mit gestalterischen Mitteln arbeiten, deren Bedeutung zwischen Konkretem und Metaphorischem oszilliert ([1759] 1971).

Buchwerke, wie sie seit den 1960er Jahren als eigene künstlerische Gattung Profil annahmen, nutzen die Doppelsemantik der Farbe Schwarz und der Überdeckungs-technik wiederholt. Auf der Documenta 6 (Kassel 1977) zu sehen waren verschiedene einschlägige Beispiele, so etwa Buch-Übermalungen wie „Ein Geschlecht“ (publ. 1961)⁹ und „Übermaltes Buch“ (publ. 1962; Rühm 1977b) von Gerhard Rühm. Letztere Arbeit entstand durch Übermalung der Anthologie *Lyrrik aus Ungarn* von Hans Reich; alle Seiten dieses (zudem am Einband schwarz eingefärbten) Buchs sind übermalt, ausgenommen einige wenige freigelassene Textelemente, die aus dem Dunkel umso deutlicher herausschimmern, wenn auch als bloße Fragmente eines verlorenen Zusammenhangs. Lesbar bleiben Wortverbindungen wie „bald vorbei“, „löst sich auf“, „verweht“; diese Vokabeln unterstreichen die vom übermalten Buch insgesamt erzeugte Suggestion des Vergänglichen, Verschwindenden (Endlich 2007). Es liegt

schon darum nahe, die weitgehende Einschwärzung des Ausgangsbandes metaphorisch zu interpretieren. Ähnliche Projekte Rühms basieren zudem (gleichsam effektverstärkend) auf einer analogen Verfahrensweise, so die Arbeit „Österreichische Neue Tageszeitung“ (publ. 1962, Rühm 1996, 114–115; 2006). Hierfür bearbeitete Rühm die Titelblätter ausgewählter Zeitungsausgaben. Unter der Übermalung verschwand fast der komplette Seiteninhalt außer der Kopfzeile und der (wiederholten) Vokabel „und“.¹⁰ In Kombination mit dem bearbeiteten Publikationsmedium Zeitung erscheint eine Interpretation der Einschwärzung als Metonymie von Zensur und somit als Metapher obrigkeitlicher Gewalt naheliegend. Anlässlich des übermalten Lyrikbandes aus Ungarn soll ebenfalls an Zensurpraktiken erinnert werden. Eine solche Deutung schließt andere aber nicht aus – etwa eine poetologische, die lyrische Text-Partikel als dem Schweigen und dem Dunkel abgewonnene Sprachreste interpretiert, unabhängig davon, aus welchem Land sie kommen.

Der ungarische Künstler Laszlo Lakner hat mit diversen Büchern eine Installation geschaffen, die ebenfalls u. a. auf die komplexen Bedeutungspotenziale der Farbe Schwarz setzt. Die verwendeten Bücher enthalten ästhetische Schriften (Platons *Symposition*, L. B. Albertis *De re aedificatoria*, G. W. F. Hegels *Ästhetik* und Heideggers Schrift *Der Ursprung des Kunstwerks*), ergeben also einen kleinen Kanon der europäischen Ästhetik, so dass man sie etwa als deren Metonymie oder auch als metonymische Verweise auf die abendländische Kunstgeschichte selbst deuten kann. Die Bände wurden in schwarze Folie gewickelt, mit Schnüren zu Päckchen gebunden und aufgehängt (*Buchobjekte* 1980, 73–74, Obj. Nr. 51). Lakners Buch-Installation wirkt provokant, schon bedingt durch die Art, in der hier Bücher unzugänglich gemacht respektive als unzugänglich dargestellt werden. Beides sollte nicht verwechselt werden; tatsächlich lassen sich die eingewickelten und aufgehängten Bücher prinzipiell ja wieder abnehmen und auswickeln, einmal abgesehen davon, dass sie Multiples sind, die durch eine andere Kopie ersetzt werden könnten. Und doch ist das Signal einer „Entfernung“, einer „Ungreifbarkeit“ stark und suggestiv. Aber was genau wird signalisiert? Eine gewaltsame Unterbrechung potenzieller Kommunikation mit dem Buch? Eine Geste des „Rühr-mich-nicht-an“? Oder eine „Erhebung“ des Buchs über den Alltag hinaus, eine Entrückung ins Kultische? Ist es das Schwarz einer „einschwärzenden“ Zensurbehörde, die das Buch umgibt, oder das Schwarz des Geheimnisses auratischer Dinge? Stehen die Kordeln, mit denen die Buchpäckchen verschnürt wurden, für Stricke, mit denen man Gefangene fesselt, oder sind sie Mittel der Levitation, wirksam eingesetzt gegen die Schwerkraft? Sollen wir an Gehängte denken oder an Flugobjekte? Geht es um die Reflexion über die Widerständigkeit, die Sperrigkeit – oder über die Leichtigkeit von Kunst?¹¹ Lakner, der ja immerhin auch Hegels *Ästhetik* aufhängt, spielt auf den mehrfachen Sinn des deutschen Verbs „Aufhebung“ an und setzt ihn hier als Mehrfachsinn in seine Buchinstallation um. Diese „Suspension“ auch einer definitiven Bedeutungszuordnung impliziert dabei aber keineswegs, dass das Buchwerk ohne Aussage wäre. Vielmehr erzeugt es mentale Kippbilder: Bilder, die zwischen Gewalt und Erlösung, Gefangennahme und Levitation, Zum-Schweigen-Bringen und Auratisierung oszillieren. Denkt man sich angesichts der Buchgestalt der aufgehängten Objekte an die lange und facettenreiche

Geschichte des Buchs, so mag dies die Erinnerung daran auslösen, dass das „Buch“ (qua Institution und Medium) viele Rollen gespielt hat: als Metonymie der Macht und der Gewalt ebenso wie als Repräsentant und Sprachrohr der Opfer.

Mit der Idee des „Widerstands“ ist die Buchinstallation in mehrerlei Hinsicht assoziierbar: Erstens erinnert sie an politischen Widerstand, der durch entsprechende Zensur- und Gewalt-Maßnahmen zum Schweigen gebracht, an Bücher, die zum Nichtgelesenwerden verdammt, an Widerstandsträger, die aufgehängt wurden. Zweitens leisten die Bücher auf evidente Weise Widerstand gegenüber einer problemlosen Lektüre; sie beharren also gegenüber dem Rezipienten auf ihrer eigenen Widerständigkeit. Drittens bilden sie infolge ihrer Polysemie als Objekte einen Deutungs-Widerstand. So verweisen sie darauf, dass gerade das Materielle an Büchern, aber auch an anderen Trägern und Medien von Bedeutung sich einer einsinnigen Interpretation, einer Vereinnahmung für einen einzigen Sinnhorizont entzieht.¹² Analoges gilt im Bereich der Texttheorie und Textmetaphorik übrigens für das „Buchstäbliche“.¹³

3. Labyrinth (R. Murray Schafer, *Dicamus et Labyrinthos*)

Labyrinth sind so deutungssträchtige wie vieldeutige Sinnbilder (Röttgers – Schmitz-Emans 2000). Je nachdem, ob man sie aus der Perspektive des Minotaurus, des Theseus oder des Dädalus betrachtet, stehen sie für Verschiedenes; für Gefangenschaft und Tod, für Suche und Initiation, für List und Kunst. Vieldeutig sind auch Labyrinth-Bücher, also Buchwerke, die auf materiell-kompositorischer bzw. textstruktureller Ebene Bezug auf das Strukturmodell des Labyrinths nehmen. Buchkünstler und buchgestaltende Schriftsteller spielen vielfach mit den Kippeffekten, die das Bild des Labyrinths zu erzeugen hilft.

R. Murray Schafers Buch *Dicamus et Labyrinthos. A philologist's notebook* (1984) erzählt die Geschichte eines Philologen, der sich bemüht, ein Textzeugnis in antiker Schrift (in der sogenannten Ektokretischen Schrift) zu entziffern, die für ihn in engem Bezug zu den mythischen Ereignissen um Minos, Minotaurus, Pasiphae, Ariadne, Theseus und Dädalus steht (Schmitz-Emans 2016). Schafers Buch präsentiert sich als (fingiertes) Notizbuch dieses Philologen; der Leser folgt also dem Verlauf der Entzifferungsarbeit, die sich nicht allein in Textnotizen, sondern auch in bildhaften Abzeichnungen der rätselhaften Schrift sowie anderer Objekte, in Diagrammen, Zeichnungen, Alphabeten und anderen graphischen Elementen niederschlägt. Der Verlauf des Dechiffrierprojekts lässt den Philologen in eine Welt der Imaginationen, vielleicht der Wahnvorstellungen, hineingleiten, in denen er in Kontakt zu der Sphäre jener mythischen Realität tritt, um die es seinen Hypothesen zufolge mit dem Text des antiken Schriftfundes geht. Seine Entzifferung führt zu einem höchst ungläubwürdigen Ergebnis (am Ende ergibt sich ein englischer Text!), und die Gestaltung des Notizbuchs wirkt zunehmend labyrinthischer. Die fingierte Geschichte spielt im Übrigen auf Forschungsgegenstände der Archäologie und Kryptographie an und zitiert eine Fülle an realen und fingierten Textquellen.¹⁴ Der Titel ist ein Zitat aus der Naturgeschichte des Plinius (1967, 36.84.1). Genutzt werden neben philologischen und diaristischen Schreibweisen auch allerlei Spielformen visualpoetischer Textge-

staltung. Zuletzt verschwindet der Philologe – wie die letzten fast völlig schwarzen Seiten des Labyrinth-Buchs andeuten – in der Welt, die ihn so obsessiv beschäftigt hat.

Beobachten wir als Leser ein Gelingen der Suche oder ein Scheitern? Kommt es zur Lösung eines tiefsinnigen Rätsels oder zur Abdrift in den Irrsinn? Erfährt der Philologe eine Initiation oder verliert er sich selbst? Schafer inszeniert in seinem Buch mit schwarzem Humor die Geschichte eines philologischen Theseus auf der Suche nach dem Zentrum des Labyrinths, aber auch als ein Dädalus seiner eigenen Theoriekonstruktionen – und als ein Minotaurus im Labyrinth der Zeichen. Man kann diese Geschichte als Parabel über ein Erkenntnisstreben lesen, das dem unermüdlich Suchenden auf der Basis von Versuch und Irrtum und im Rekurs auf breite Wissensbestände selbst das scheinbar Unlesbare lesbar erscheinen lässt und es ihm ermöglicht, Welträtsel zu lösen. Man kann sie aber auch lesen als Modellgeschichte über einen fragwürdigen Fortschritt, basierend auf irrwitzigen Prämissen, über ein Erkenntnisstreben, das die rationale Selbstkontrolle verliert. Fortschritt und progredierender Irrationalismus, Aufklärung und Eintritt ins Dunkel erscheinen im Vexierspiegel der Erzählung als zwei Seiten eines Bildes. Dass ausgerechnet ein Philologe, ein professioneller Leser, Entzifferer und Deutungshypothesenproduzent, derart zwischen die Seiten gerät und von ihnen verschluckt wird, ist kaum ein Zufall. Das Buch selbst samt seinen Bestandteilen, Strukturelementen, der Farbe Schwarz und den Rekursen auf labyrinthische Formen ist eine polyvalente Metapher – und spielt auf die Polyvalenz von Labyrinthmetaphern an, die an Gefängnisse, Kunstwerke und Schutzräume für Minotauren erinnern, an Siege und Niederlagen – und an deren gelegentliche Ununterscheidbarkeit.

III. PERSPEKTIVEN FÜR DIE METAPHOROLOGIE

So konvergent sich metaphorologische Reflexionen und Theorien auch mit Blick auf die Kernthese von der prägenden Kraft metaphorischer Konzepte respektive Ausdrucksweisen auf das Denken verhalten, so gravierend erscheint doch gerade vor diesem Hintergrund ein Grunddissens – hinsichtlich der Frage nämlich, wie die Relation zwischen Metaphern und Begriffen zu modellieren sei. Sind Metaphern etwas den Begriffen bloß „Vorgängiges“, sind sie Ausdrucksweisen, die den Begriff vorläufig ersetzen, solange er sich noch nicht gebildet hat, also etwas in diesem Sinn Vor-Begriffliches? Oder stehen sie den Begriffen als deren autonome Pendants gegenüber; widerstreben sie der Reduktion aufs Begriffliche, sind sie Begriffen in manchem sogar überlegen?¹⁵ Konkretisiert sich in der Metaphorizität sprachlichen Zugriffs auf Welt ein Defizit oder gerade eine Chance? Besteht die spezifische Leistung der Metapher gerade darin, auf das uneinholbar defizitäre Moment sprachlichen Zugriffs auf Welt hinzuweisen und falsche Sicherheiten reflexiv zu unterlaufen? Hier sind die Meinungen geteilt. Sie betreffen dabei zentral auch das Selbstverständnis des metaphorologischen Diskurses, der ja selbst vor der Frage steht, ob er gleichsam nur vorläufig mit Begriffs-Surrogaten arbeitet oder der ideale Entfaltungsraum für absolute Metaphern ist.¹⁶

Buchwerke unterhalten größere Affinitäten zur zweiten These, zum Konzept einer Metaphorik, die sich nicht auf den Begriff bringen, nicht ‚auflösen‘ lässt – und auch

nicht in Eindeutiges überführt werden will. Im Sinn dieser These abschließend einige bilanzierende Thesen zur metaphorischen Dimension von Buchwerken:

(1) Buchwerke sind (in ihren eher buchkünstlerischen wie in ihren buchliterarischen Spielarten) vielfach in hohem Maße metaphorisch grundiert, ja sie lassen sich – und sei es denn metaphorisch – als ‚materialisierte Metaphern‘ beschreiben. Das jeweils verwendete Material und die Formen, die es annimmt, besitzen dabei selbst eine metaphorische Dimension. Man kann diese „latent“ nennen, wenn man die Qualität des „Metaphorischen“ für sprachliche Ausdrücke reservieren möchte, aber das fragliche Material selbst wird ja stets schon in einem sprachlichen Interpretationshorizont wahrgenommen, ist in diesem Horizont stets schon vorinterpretiert. (Hinzu kommt, dass die Materialität von Gegenständen des Lesens und Interpretierens den Lese- und Interpretationsprozess stets beeinflussen, weil Lesen kein rein mentaler Vorgang ist¹⁷ – aber nicht darauf soll es hier ankommen, sondern auf das „Metaphorische“, das gleichsam am Material haftet, weil dieses Material immer schon vorsemantisiert ist.)

(2) Gerade Buchwerke lenken den Blick auf die latente (um nicht zu sagen: die immanente) Metaphorizität des Materiellen und die Metaphorizität des Diskurses über Materialität. Vor allem der für sie neben anderen Konzepten grundlegende Vorstellungshorizont um das „Buch“, also die Konnotationsfülle, die sich mit (und sei es nur entfernt) buchgestaltigen Objekten verbindet, ist wohl ausschlaggebend für diesen besonderen Effekt von Buchwerken: Was wie ein Buch aussieht oder einem Buch ähnelt, ist eben niemals nur ein Ding, sondern etwas, das „gelesen“ werden will.

(3) Buchwerke wie die oben erwähnten erzeugen im Geist des Interpretieren von dem, was sie thematisieren (Erfahrungen, Suchwege, Widerstände) sprachlich grundierte respektive sprachaffine Kippbilder, Bilder nicht nur *eines* Sinnzusammenhangs, sondern mehrerer potenzieller Zusammenhänge: sprachbildliche Konzepte, die einander überlagern, beispielsweise Konzepte des Gelingens *und* des Scheiterns, des Löschens *und* des Sichtbarmachens, des Verstummens *und* der nachdrücklichen Botschaft. Diese Arrangements gegenläufiger Konzepte und Vorstellungsbilder sind dabei aber nicht etwa zwingend diffus und unpräzise, sondern oftmals von einer durchaus präzisen, wenn auch eben doppelten Bildhaftigkeit. Damit mögen sie unter metaphorologischer Perspektive einen Sonderfall darstellen, vielleicht aber sind auch gerade sie typisch für spezifisch künstlerische und literarische Spielformen von Metaphorik.

(4) Wenn die Metaphorologie (wenngleich unter differenten Akzentuierungen) herausgestellt hat, dass und inwiefern Metaphern unhintergehbare Medien bzw. Katalysatoren der Erkenntnis und der Kommunikation über Wirklichkeit sind, so wäre mit Blick auf die Kippbildeffekte (buch-)künstlerischer Metaphorik eben dies zu ergänzen: Es gibt auch eine Prägnanz des doppelten Bildes, des Kippbildes, ja des Kippbildeffekts an sich. Metaphorisch grundierte und vermittelte Erkenntnis kann auch darin liegen, die Existenz mehrfacher und differenter Lesemuster sinnfällig zu demonstrieren; die Erhellung von Wirklichkeit kann auch darin liegen, sie in doppelter Beleuchtung zu zeigen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Frage nach der Semantik der Materialien, in denen Texte sich präsentieren, ist seit der Hinwendung zur „Materialität“ der Texte verstärkt in den Blick gerückt (vgl. u. a. Assmann 1991).
- ² Vgl. etwa Dittmar (1977, 298): „Die ‚ANTIBÜCHER‘ von Herbert Zangs sind Protesthandlungen. Protesthandlungen gegen das ‚schöne‘ Buch, Protesthandlungen gegen das Buch als Statussymbol, Protesthandlungen gegen die Banalität von Buchinhalten, gegen Informationskonsum und die Flüchtigkeit des Lesens. Die ‚Antilesemaschine‘ erschwert den Lesevorgang bis zur Grenze des Möglichen [...]. In anderen Büchern ist die Sachinformation auf Plus und Minus reduziert, in wieder anderen wird dem Leser Banales zum Informationskonsum angeboten (Pizzatüten, Baguettes etc.).“
- ³ Vgl. etwa *Conradi Balderi Paliculae Liber Catenatus Tomus Secundus* (ein alter Kodex, mit Eisenketten umgeben und verschlossen; 1970); *Documenta* (1977, 341).
- ⁴ Wie u. a. Ivan Illichs buchgeschichtliche Forschungen dargelegt haben, kommen in Metaphern komplexe buch- und lesekulturelle Grundannahmen zum sprachbildlichen Ausdruck. So schreibt er über die Scholastiker, deren Lesepraxis sich historisch im Anschluss an Hugos Didascalion entwickelte: „Für sie war das Buch nicht mehr Weinberg, Garten oder Landschaft einer abenteuerlichen Pilgerreise. Sie betrachteten das Buch eher als Schatzkammer, Mine, Vorratskammer – als untersuchbaren Text“ (2010, 101).
- ⁵ Dominique Moldehns Übersicht über das moderne Künstlerbuch enthält mehrere entsprechende Kapitelitel (vgl. z. B. Moldehn 1996, „Das Buch als Grab“); auch ein Kapitelitel wie „The book as idea“ weist auf die implizite Metaphorik vieler Buchwerke hin.
- ⁶ Von Vorstellungsbildern um „Materielles“ abgeleitet sind insbesondere Metaphern der Produktion und der Rezeption von Texten respektive von Büchern; entsprechende Bildspender sind u. a. die Zubereitung, Aufnahme und Verdauung von Nahrung. Vgl. Ott 2011. Zur Metaphorizität der Verwendung der Vokabeln „Materialität“ und „Material“ vgl. Müller-Wille 2017.
- ⁷ Als wichtige Metaphernspender fungieren Architektur und Textilhandwerke, ferner die Zubereitung, Aufnahme und Verdauung von Nahrung, Arbeitstechniken, aber auch lebendige Körper und natürliche Prozesse (Wachsen, Fließen, Netze bauen). Durch Produktion entsprechender Buch-Phänomene an solche (Sprach-)Bilder anzuknüpfen bedeutet, sich in einem entsprechenden metaphorischen Sinnhorizont zu verorten.
- ⁸ Vgl. Genette [1982] 1993. Genette katalogisiert Typen von Text-Text-Relationen.
- ⁹ Vgl. Rühm 1977a. Grundlage war eine Ausgabe des Buchs *Unruh* 1918. Rühm übermalte den Satzspiegel mit schwarzer Tusche und sparte Einzelwörter aus.
- ¹⁰ Vgl. Weibel 1997, 453. Weibel spricht bezogen auf die einzelnen nicht-geschwärzten Wörter von „Selektionen“.
- ¹¹ Der Kommentar im Ausstellungskatalog spielt nicht zufällig verschiedene Deutungsoptionen durch: „Das Verschnüren kann einmal für Bewahren und Konservieren stehen und damit auf eine positive Bewertung des Buchinhalts hindeuten. Andererseits erschwert es den Zugang zur Aussage des Buches. Darin kann eine Kritik des Künstlers am Inhalt gesehen werden. Oder aber die Verschnürung kann als äußeres Zeichen eines Verbots auf Zensur hindeuten“ (*Buchobjekte* 1980, 73–74).
- ¹² Vgl. dazu Benne (2015, 83): „Sich auf die Seite der Materialität zu schlagen heißt, Stellung zu beziehen gegen den Idealismus, gegen alle Vorstellungen eines bereinigten und idealen Texts, gegen den ‚Geist‘ oder die bloße Ergründung der ästhetischen Normen des literarischen Texts. Auf der anderen Seite richtet sich Materialität auch gegen die Auffassung, dass Texte unabhängig von ihrer Rezeption und dem kulturellen Kontext ihrer Produktion existiere [...]. Die Perspektive der Materialität richtet sich somit in ihrem Kern sowohl gegen die traditionelle Auffassung vom Autor/Genie, Werk und Kompositionsprozess als auch gegen die hermeneutische, vornehmlich auf die Extrahierung von Sinn gerichtete Tradition insgesamt, die den literarischen Text als Reservoir repräsentierender Bedeutungen ansieht, die es zu entschlüsseln gilt. Sie setzt sich ein für den Eigenwert oder sogar den Primat von Überlieferungen, Varianten, Schreibwerkzeugen, Medien [...].“
- ¹³ Aleida Assmann hat darauf hingewiesen, dass in jüngerer Zeit das Verb „lesen“ tendenziell das Verb „Interpretieren“ ablöst, da es eine weniger starke Festlegung in Richtung „Verstehen“ impliziert (1996, 17–18).

- ¹⁴ *Dicamus et Labyrinthos* erinnert u. a. an die Geschichte der Entzifferungsversuche der Linear-A- und der Linear-B-Schrift aus dem Palast von Knossos auf Kreta.
- ¹⁵ Zu letzterer Position vgl. Mendes Blumenberg-Kommentierung in Mende 2009.
- ¹⁶ Dirk Mende betont unter Verweis auf Christian Strub, „daß niemand, auch der Metaphorologe nicht, es vermeiden kann, sich auf Metaphern einzulassen. Selbst der Metaphernanalytiker benötigt absolute Metaphorik, der er sich durch keinen reflexiven Kunstgriff entziehen kann“ (2009, 16). – Die (von Blumenberg eher unterbelichtet bleibende) Verstrickung der Metapherntheorie selbst in Metaphern erörtert Derrida (1988; 1996, 500–501).
- ¹⁷ Vgl. Chartier 1990. Nach Chartier hängt zwar die „erzeugte Wirkung“ von Texten „keinesfalls von den materiellen Formen ab, die den Text tragen“, doch „bestimmen auch sie antizipatorische Lesehaltungen und neue Publika oder Gebrauchsformen“ (12). Die moderne Literaturwissenschaft übersehe den „Objektcharakter“ von Texten, so Chartiers kritische Beobachtung (12).

LITERATUR

- Assmann, Aleida. 1996. „Einleitung.“ In *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Aleida Assmann, 7–26. Frankfurt: Fischer.
- Assmann, Jan. 1991. *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten*. München: Fink.
- Ausstellungskatalog. 1975. *Hubertus Gojowczyk: Bücher, Zeitungen und Objekte*. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel. 24. 07.–27. 08. 1975. Kiel: Kunsthalle.
- Benne, Christian. 2015. *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Brall, Arthur. 1986. *Künstlerbücher. Artists' Books, Book as Art. Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken. Eine Analyse*. Frankfurt: Kretschmer & Großmann.
- Butor, Michel. 1964. „Le livre comme objet.“ In *Répertoire II*, Michel Butor, 104–123. Paris: Minuit [1990. „Das Buch als Objekt.“ In *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Übers. von Helmut Scheffel, 25–52. Frankfurt a. M.: Fischer].
- Calé, Luisa. 2007. „From Dante's Inferno to A TV Dante: Phillips and Greenaway Remediating Dante's Polysemy.“ In *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, hrsg. von Antonella Braidà – Luisa Calé, 177–195. London: Routledge.
- Chartier, Roger. 1990. *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt – New York: Campus.
- Derrida, Jacques. 1988. „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text.“ In *Randgänge der Philosophie*, Jacques Derrida, 205–258. Wien: Passagen.
- Derrida, Jacques. 1996. „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text.“ In *Theorie der Metapher*, hrsg. von Anselm Haverkamp, 499–505. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dittmar, Rolf. 1977. „Metamorphosen des Buches.“ In *Katalog der Ausstellung Documenta 6*, Bd. 3, 296–299. Kassel: Dierichs.
- Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand: Bompiani [1973. *Das offene Kunstwerk*. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp].
- Endlich, Stefanie. 2007. „Übermalung, Verschnürung, Schwärzung. Buchverwandlungen in der Gegenwartskunst.“ In *Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, hrsg. von Mona Körte – Cornelia Ortlieb, 293–311. Berlin: Erich Schmidt.
- Ernst, Ulrich. 2015. „Tom Phillips' visueller Roman A Humument und seine Konzeption als Künstlerbuch. Zu Konvergenzen zwischen ästhetischer Theorie, literarischer Komposition und medialer Umsetzung.“ In *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Ernst – Susanne Gramatzki, 177–216. Berlin: Bachmann.
- Forssmann, Friedrich. 2015. *Wie ich Bücher gestalte. Ästhetik des Buches*, Bd. 6. Göttingen: Wallstein.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil [1993. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp].

- Hampton, Michael. 2015. *Unshelfmarked. Reconceiving the artists' book*. Axminster-Devon: Uniform Books.
- Horn, Richard. 1969. *Encyclopedia*. New York: Grove Press.
- Illich, Ivan. 1990. *L'Ere du livre*. Paris: Gallimard [2010. *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*. Übers. von Ylva Eriksson-Kuchenbuch. München: Beck].
- Johnson, Bryan Stanley. 1969. *The Unfortunates*. London: Picador.
- Katalog der Ausstellung Documenta 6*. 1977. Bd. 3. Kassel: Dierichs.
- Katalog zur Ausstellung Buchobjekte*. 1980. Freiburg i. Br.: Mulator-Verein zur Förderung Zeitgenössischer Kunst.
- Mende, Dirk. 2009. „Vorwort: Begriffsgeschichte, Metaphorologie, Unbegrifflichkeit.“ In *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie*, hrsg. von Anselm Haverkamp – Dirk Mende, 7–9. Frankfurt: Suhrkamp.
- Mentzel-Reuters, Arno. 2003. „Palimpsest.“ In *Reclams Sachlexikon des Buches*, hrsg. von Ursula Rauteberg, 387–388. Stuttgart: Reclam.
- Moldehn, Dominique. 1996. *Buchwerke. Künstlerbücher als Buchobjekte 1960–1994*. Nürnberg: Verlag für das Künstlerbuch.
- Müller-Wille, Klaus. 2017. *Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik*. Paderborn: Fink.
- Nieblisch, Wolfgang. 1982. *Vom Umgang mit Büchern. Bilder. Assemblagen. Objekte*. M. e. Vorwort von Wilhelm A Kewenig. Textbeiträge von: Hartmut Eggert, Michael C. Glasmeier, Ulrich Goerdten, Walter Höllerer, Erika Lippki, Wolf Christian Schröder, Klaus Stiller. Berlin: Galerie Wewerka.
- Ott, Christine. 2011. *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung*. Paderborn: Fink.
- Pavić, Milorad. 1984. *Hasarski rečnik*. Belgrad: Prosveta [1988. *Das chasarische Wörterbuch. Lexikonroman in 1000000 Wörtern. Männliches Exemplar/Weibliches Exemplar*. Übers. von Bärbel Schulte. München – Wien: Hanser].
- Phillips, Tom. 1985. *Dante's Inferno. The First Part of the Divine Comedy of Dante Alighieri*. Übers. u. ill. von Tom Phillips. London: Thames and Hudson.
- Plinius Secundus, Gaius. 1967. *Naturalis Historiae. Libri XXXVII. Post ludovici iani obitum recognovit et scripturae discrepantia adiecta*. Bd. 5, *Libri XXXI–XXXVII*. Hrsg. von Karl Mayhoff. Stuttgart: Teubner.
- Queneau, Raymond. 1961. *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard.
- Reuß, Roland. 2014. *Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie Des Buches*. Göttingen: Wallstein.
- Röttgers, Kurt – Monika Schmitz-Emans, Hrsg. 2000. *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*. Essen: Die Blaue Eule.
- Rühm, Gerhard. 1977a. „Ein Geschlecht.“ In *Katalog der Ausstellung Documenta 6*, Bd. 3, 340. Kassel: Dierichs.
- Rühm, Gerhard. 1977b. „Übermaltes Buch.“ In *Katalog der Ausstellung Documenta 6*, Bd. 3, 341. Kassel: Dierichs.
- Rühm, Gerhard. 1996. *Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten*. Innsbruck: Haymon.
- Rühm, Gerhard. 2006. „Reduzierte Zeitung.“ In *Gesammelte Werke, Visuelle Poesie*, Bd. 2.1, 654–659. Berlin: Matthes & Seitz.
- Schafer, Murray. 1984. *Dicamus et labyrinthos. A philologist's notebook*. Bancroft: Arcana Editions.
- Schmitz-Emans, Monika. 2016. „Dädalus baut Bücher.“ In *Vergleichen an der Grenze. Beiträge zu Manfred Schmelings komparatistischen Forschungen*, hrsg. von Hans-Joachim Backe – Claudia Schmitt – Christiane Solte-Gresser, 13–36. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmitz-Emans, Monika. 2017. „Im Wald der Zeichen, im Dickicht der Interpretationen. Tom Phillips: ‚Dantes Inferno.‘“ In *Komparatistische Perspektiven auf Dantes „Divina Commedia“*. *Lektüren, Transformationen und Visualisierungen*, hrsg. von Stephanie Heimgartner – Monika Schmitz-Emans, 157–181. Berlin – Boston: De Gruyter.
- Schulz, Christoph Benjamin. 2012. „Übermalte Bilder.“ In *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, hrsg. von Annette Gilbert, 281–297. Bielefeld: Transcript.
- Schwarz, Martin. 2016. *Die Bibliothek der verwandelten Bücher*. Winterthur: Eigenart.
- Sterne, Laurence. 1971. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London – New York – Toronto: Penguin.

Unruh, Fritz von. 1918. *Ein Geschlecht*. Leipzig: Kurt Wolff.

Weibel, Peter. 1997. *Die Wiener Gruppe – Ein Moment der Moderne 1954–60*. Wien – New York: Springer.

Zubarik, Sabine. 2014. *Die Strategie(n) der Fußnote im gegenwärtigen Roman*. Bielefeld: Aisthesis.

Oscillations between metaphoricity and concrete materiality: Metaphorics of the book in the mirror of literary works and works of book art

Artists' books. Auratization. Book art. Book metaphor. Codex. Labyrinth. Materiality. Palimpsest. Silence. Censorship.

Books, their materiality and their structure can have a metaphorical dimension; they may even appear as “materialized metaphors”. Artists' books and literary works of unconventional and striking book shapes reflect the metaphorical potential of the book and make it vivid. Sometimes, however, such works of book art allow for different, even controversial interpretations, which can be exemplified by examples in which the metaphors of the “palimpsest”, the “blackening”, and the “labyrinth” appear concretized.

Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans
Ruhr-Universität Bochum
Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft
Universitätsstr. 150
44780 Bochum
Deutschland
monika.schmitz-emans@rub.de