universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fragments of Poetry – Fragments of My Mind“

Der Zerfall formaler und inhaltlicher Strukturen in Tom Phillips‘ experimentellem Roman *A Humument*

Verfasserin

Carmen Baumschlager

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 393
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung **1**

2. Vorüberlegungen **3**

2.1. Entwicklungsgeschichte der Text/Bild-Relationen **3**

2.2. Der Experimentbegriff und die Literatur **7**

2.2.1. „Literatur experimentell" – Eine Begriffsbestimmung **7**

2.2.2. Der ‚experimentelle' Roman und dessen Ausformungen **16**

3. Theoretische Positionierung von *A Humument* **20**

3.1. Der Begriff des Gesamtkunstwerks **20**

3.2. Ein Schaffen zwischen den Künsten **24**

3.3. Zum Problem der gattungstheoretischen Einteilung **27**

3.3.1. Intermediale Ansätze **27**

3.3.2. *A Humument* – Ein Künstlerbuch? **31**

3.3.2.1. Exkurs: Zur Geschichte des Künstlerbuches **33**

3.3.2.2. Begrifflichkeiten das Künstlerbuch betreffend **35**

3.3.2.3. Die Illustration überschreitend – Zuordnung von *A Humument* **37**

3.3.3. Strukturalismus als Methode **39**

4. A Treated Victorian Novel After Mallock **43**

4.1. ‚A good old text always is a blank for new things' – *A Humument* und das Problem der Autorschaft **43**

4.2. Der Prätext – William Hurrell Mallocks *A Human Document* **45**

4.2.1. Tom Phillips' Motivation zur Bearbeitung von *A Human Document* **45**

4.2.2. Fragmente eines Lebens **47**

4.3. Die Anfänge **52**

4.4. Ebene des Textes **57**

4.4.1. Bill Toge als neuer Anti-Held **66**

4.4.2. Rückgriff auf die Renaissance **69**

4.4.3. Eine sprechende Vielfarbigkeit – Stéphane Mallarmés Einfluss auf Tom Phillips **75**

4.5. Ebene des Bildes **77**

4.5.1. Visuelle Referenzen auf die Kunst des 20. Jahrhunderts **77**

4.5.2. Rahmen, Fenster und Raster **82**

4.6. „see now the arts connect“ - Die angestrebte Synthese von Literatur und Bildender Kunst **85**

5. Schlussbetrachtung **89**

6. Literaturverzeichnis **91**

7. Abbildungsnachweis **101**

8. Anhang **104**

8.1. Tabellen **104**

8.2. Abbildungen **122**

8.3. Abstract **161**

8.4. Curriculum Vitae **162**

1. Einleitung

Verbindungen zwischen Literatur und bildender Kunst wurden mit Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem zentralen Bestandteil künstlerischer Produktionstechniken. Die Avantgardeströmungen dieser Zeit führten antike Praktiken der Zusammenführung von Wort und Bild fort und entwickelten unzählige Möglichkeiten, eine Synthese zwischen diesen beiden Kunstgattungen herzustellen. Um die Mitte dieses Jahrhunderts etablierte sich die Intermedialitätsforschung, die bis heute dieses lange Zeit als eine Randerscheinung betrachtete Gebiet auf die Möglichkeiten der wechselseitigen Bezugnahme erforscht. Die Literaturwissenschaft widmet sich diesem Thema verstärkt seit den 1980er Jahren und die Kunstwissenschaft bemüht sich ebenfalls erst seit kurzer Zeit, dem Problemfeld spezielle Methoden zur Verfügung zu stellen. Die Vorüberlegungen verstehen sich als ein Versuch, die Bestrebungen der Wissenschaft bezüglich dieses Feldes abzustecken. Es soll im Zuge dessen auch die historische Dimension der Wort-Bild-Relationen beachtet werden, um die mannigfaltigen Kombinationsmöglichkeiten aufzuzeigen.

Da der Begriff des Experimentellen in Bezug auf seine geisteswissenschaftliche Verwendung oftmals pauschalisierend auf Werke angewendet wird und bis heute kein Konsens bezüglich seiner Verwendung besteht, wird der Analyse von *A Humument* die Frage nach der Anwendbarkeit des Experimentbegriffs außerhalb der Naturwissenschaften vorangestellt. Sie soll einer fälschlichen Verwendung entgegenwirken. Dieser Begriffsbestimmung folgt die theoretische Positionierung des zu behandelnden Werkes, welches sich aufgrund seines gesonderten Status jeglicher Gattungszuordnung zu entziehen scheint. Dafür war zunächst eine Situierung innerhalb bestehender Begrifflichkeiten notwendig, um daraufhin theoretische Positionen auf ihre Anwendbarkeit überprüfen zu können. Das Künstlerbuch als eine Gattung, die noch immer nicht hinreichend theoretisch fixiert wurde, erhält im Zuge der Einordnung besondere Aufmerksamkeit. Die Fülle an Themen- und Motivkomplexen in *A Humument* sowie die Auflösung jeglicher narrativer Kohärenz verlangt nach strukturalistischen Analysemethoden. Um annähernd Ordnung in das Chaos bringen zu können, wurden Tabellen angefertigt, die der Anschaulichmachung verwendeter Techniken dienen und überdies den offenen Charakter sowie die durch die beständigen Neuüberarbeitungen hervorgerufenen Sinnverschiebungen deutlich machen sollen.

A Humument versteht sich als ein die Künste untrennbar verbindendes Werk, das ausgehend von einem spätviktorianischen oder frühmodernen Roman eine Reflexion postmoderner Produktionstechniken darstellt: W. H. Mallocks *A Human Document* diente Phillips als

Ausgangspunkt für die Fragmentierung kohärenter Strukturen, indem lediglich Teile des Textes als Grundlage für formale Experimente mit der Integration von Bildern in die Leerstellen zwischen den freigelassenen Textfeldern dienten. Da dieses Werk unter Berufung auf den Renaissancehumanismus – namentlich auf die *Hypnerotomachia Poliphili* – als ein Kompendium angelegt wurde, welches sämtliche Stile, Techniken und Motive der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts in sich fasst, fällt es schwer alle darin enthaltenen Themenkomplexe abzuhandeln. Es wurde jedoch der Versuch unternommen, die wichtigsten herauszuarbeiten und so die immens große Diversität sowohl auf textlicher als auch auf bildlicher Ebene hervorzuheben. Es soll weiters die Art des Zusammenspiels von Text und Bild geklärt und die Frage beantwortet werden, ob diese Ebenen – wie bei der Buchillustration – getrennt voneinander rezipiert werden können oder ein dermaßen inniges Verhältnis eingehen, dass Text und Bild ohne einander nicht mehr funktionieren. Darüber hinaus soll der Frage nachgegangen werden, wie sich der formale und inhaltliche Zerfall narrativer Strukturen auf das literarische Subjekt auswirkt.

2. Vorüberlegungen

2.1. Entwicklungsgeschichte der Text/Bild-Relationen

Mit der Frage nach der Interrelation von Text und Bild begibt man sich auf ein sehr weit gefächertes und kaum zu überblickendes Forschungsgebiet. Eine Konjunktur erlebte es in den 1980er Jahren, wo eine regelrechte Explosion von Veröffentlichungen zu diesem Thema stattfand. Ziel dieses einführenden Kapitels ist es nicht, sämtliche Tendenzen nachzuzeichnen, sondern es soll ein kurzer Einblick in die Geschichte der Beziehungen zwischen bildender Kunst und der Literatur gegeben werden, um einerseits die späteren Ausführungen verständlicher zu machen und andererseits aufzuzeigen wie mannigfaltig die Ausformungen dieses Gebietes sind.

Die Wechselbeziehungen von Literatur und bildender Kunst sind bis in die Antike zurückzuverfolgen. Es entstanden zu dieser Zeit einfache Mischformen, beispielsweise das Bildgedicht, das die Vermittlung von sprachlichen Inhalten mit Hilfe des Schriftbildes unterstützte. Die Debatte, inwiefern diese beiden Künste gegenseitig voneinander abhängig sein können, setzte sich im Lauf der Jahrhunderte fort; im Mittelalter gelangte man schließlich zu der bahnbrechenden Erkenntnis des die ‚Schwesternkünste' verbindenden Moments: der Wirklichkeitsbezug sei beiderseits vorhanden und vereine bildende Kunst mit Literatur.[1]

Während der Renaissance forderte man endlich eine Gleichberechtigung der Medien. Die folgenden Jahrhunderte brachten überaus wichtige und fruchtbare Studien diesbezüglich hervor, wovon die mitunter wichtigste Gotthold Ephraim Lessings *Laocoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* ist. Verfasst wurde diese Schrift im Jahr 1766. Im Zentrum steht die Frage nach der Notwendigkeit der gegenseitigen Nachahmung von Literatur und bildender Kunst. Bei Lessing kommt es eindeutig zu einer Ablehnung der Mischformen, da die Kategorien von Raum und Zeit, die Literatur von bildender Kunst trennen, als unvereinbar angesehen werden.[2]

Das zwanzigste Jahrhundert schließlich integriert nicht nur Sprache in Werke der bildenden Kunst und umgekehrt, sondern es bilden sich aufbauend auf die antiken Vorläufer unzählige Mischformen heraus. Ausgehend von Stéphane Mallarmés wegweisendem Werk *Un coup de*

[1] Vgl.: Ulrich Weisstein: Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: Ders. [Hrsg.]: Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992, S. 11-13 [In diesem Band findet sich auch eine ausführliche Bibliographie zu diesem Forschungsgebiet]

[2] Vgl.: Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam 2006, S. 188

dés, das als Modell der Gattung des Künstlerbuches angesehen werden kann, erzeugt Schrift als Vermittlerin der Sprache visuelle Bilder, wodurch die „Buchseite [...] eine Syntax der Fläche“[3] darstellt. Anschließend daran begannen um 1911 die Kubisten in ihren Collagen Schrift und Bild miteinander zu verbinden, was zur Folge hatte, dass Sprache auf einer formalen Ebene in das Bild integriert wurde. Ziel dieser Arbeiten war es, wie schon bei Mallarmé, die althergebrachten Rezeptionsweisen zu dekonstruieren, indem man sich neuen Inhalten, neuen Aussagen und neuen Formen der Vermittlung eben derselben zuwandte. Folglich verwendeten der italienische und der russische Futurismus sowie der Expressionismus ähnliche Techniken, die den Akt des Lesens neu definierten. Gemeinsam sind allen diesen Strömungen die Zerstörung der Syntax und eine Akzentuierung des graphischen Momentes der Typographie. Im Lauf der Zeit entstanden eine Reihe weiterer Techniken der Verschmelzung von Literatur und bildender Kunst, die von Visueller Poesie, synoptischen oder symbiotischen Gattungen, bei denen der visuelle Faktor dominiert, über Bildzitate in literarischen Texten bis hin zu Werken, die mit Arbeiten aus der bildenden Kunst durch Manifeste oder die Formulierung von zu verfolgenden Zielen verbunden sind.[4]

Hierin liegen die Ausgangspunkte für die gegenwärtigen Tendenzen, die Grenzen von Sprache und bildender Kunst fast gänzlich verschwinden lassen. Visuelle Bilder und verbale Ausdrucksformen gehen in der Postmoderne eine solch innige Beziehung ein, die so weit führt, dass „Sehen und Denken [...] durch die Anbindung an die Sprache als einem zweiten semiologischen System miteinander verbunden [werden]“.[5] Dadurch muss sich nicht nur zwangsläufig der überlieferte Kunstbegriff ändern, da sich Künstler wie Literaten nicht mehr über ihre jeweils verwendeten Medien definieren können. Sondern Änderungen müssen auch seitens der Rezipienten erfolgen – von den Lesern wird durch den offenen Charakter aktive Mitarbeit gefordert und ihnen so Freiheiten bezüglich der Bedeutungskonstruktion gelassen.

Um nun das Problem der „Wechselseitigen Erhellung der Künste“[6] (eine verbindliche Theorie wurde bis heute nicht abgefasst) ansatzweise in seiner Tiefenstruktur fassen zu können, ist ein Blick auf neuere wissenschaftliche Bestrebungen, die sich diesem Thema zuwenden, unerlässlich.

---

[3] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. München: Carl Hanser Verlag 1977, S. 9

[4] Eine ausführliche Auflistung der verschiedenen Beeinflussungsmöglichkeiten findet sich in: Ulrich Weisstein: Literatur und bildende Kunst, S. 20-27

[5] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S. 31

[6] Oskar Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reutner&Richard 1917

An erster Stelle drängt sich hier die Frage auf, wie der Unterschied zwischen einem Bild und einem Text zu fassen ist. Eine Antwort auf diese Frage findet sich bei einem sehr wichtigen Theoretiker der Kunstwissenschaft, W.J.T. Mitchell, der sich in seinem Werk *Iconology* diesem Problem widmet. Er zieht eine klare Grenze zwischen ‚imagery' und ‚textuality'; diese beiden Begriffe werden bei ihm nicht nur getrennt, sondern er bezeichnet sie sogar als diametral entgegengesetzt. Jeder der beiden Begriffe charakterisiert sich laut Mitchell in seiner Opposition zum jeweils anderen:

> [...] poetry, or verbal expression in general, sees its signs as arbitrary and conventional – that is, ‚unnatural' in contrast to the natural signs of imagery. Painting sees itself as uniquely fitted for the representation of the visible world, whereas peotry [sic!] is primarily concerned with the invisible realm of ideas and feelings. Poetry is an art of time, and action; painting an art of space, stasis, and arrested action.[7]

Daraus geht deutlich hervor, dass ein Hauptunterschied zwischen Bild und Text darin besteht, dass sich ein Text zeitlich durch seine Zusammensetzung aus Elementen der Sprache entfaltet. Seine Bedeutung erhält er durch die Anordnung der schriftlichen Codes auf dem Papier, wohingegen ein Bild sich über den Raum manifestiert und alles Sichtbare abbildet, was wie bei einem Text zwar durch Zeichen geschieht, aber mittels anderer Kodierung.

Verbindungen zwischen diesen beiden Repräsentationsmöglichkeiten von Inhalten sind im Bereich der Semiotik auszumachen, wobei ein Unterschied innerhalb der Zeichensysteme von Bildern und Texten zu beachten ist, der auf die „geringe Kodiertheit der primären Signifikanten im bildlichen, der hohen Kodiertheit im sprachlichen Falle"[8] zurückzuführen ist. Dieser Unterschied führt dazu, dass Bilder und Texte in ihrer Darstellung beziehungsweise Abbildung divergierende Leistungen erbringen. In Beziehung gebracht werden können Wort und Bild auf dreierlei Weise: einerseits durch die formale Vereinigung der beiden Künste, andererseits durch Wechselbeziehungen, bei denen beispielsweise Themengebiete aus der anderen Kunstrichtung verwendet werden und drittens durch Versuche der Literatur, sich bildlich auszudrücken und umgekehrt der Versuch der bildenden Kunst, Bildinhalte ‚sprechend' zu vermitteln.[9]

In der Kunstwissenschaft bildete sich im Anschluss an die strukturalistische Literaturtheorie folgendes Analysemodell heraus: In Analogie zu Barthes Auffassung von Text und Bild als

---

[7] W.J.T. Mitchell: Iconology. Image, Text, Ideology. London/Chicago: Univ. of Chicago Press 1986, S. 47-48

[8] Michael Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Wolfgang Harms [Hrsg.]: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 368-384, hier: S. 376-377

[9] Gottfried Willems: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Wolfgang Harms [Hrsg.]: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 414-429, hier: S. 414-415

Zeichensystemen, deren Signifikanten als Bedeutungsträger die Signifikate bezeichnen[10], rückt der strukturalistische Analyseansatz der Kunstwissenschaft Phänomene, welche die Syntax betreffen, in den Vordergrund. Die Eigenheit eines Bildes kann in diesem Modell ausschließlich komparatistisch erfasst werden. Voraussetzung für eine Analyse bilden typologische Reihen, die jedem Bild zu Eigen sind und es als Kreation eines unverwechselbaren Individuums ausweisen. In Bezug auf bildliche Darstellungen bedeutet dies eine Untersuchung der Verhältnisse zwischen Figuren, ihrer Proportionierung und der räumlichen Verteilung. Im Gegensatz dazu minimiert sich bei abstrakter Malerei die Semiotik stark, was sie zu einem selbstbezüglichen System macht. Aus diesem Grund tritt bei der Analyse abstrakter Malerei der Schaffensprozess als ein Stadium des Probierens in den Vordergrund, in dem ein Künstler aus mehreren Möglichkeiten lediglich eine für ihn passende Lösung wählt, deren Aussehen auch anders hätte ausfallen können. Das abstrakte Kunstwerk stellt sich aus dieser Sicht als ein offenes System dar, dessen Teile auswechselbar sind – es wird zu einer Art Versuchsanordnung.[11]

Diese Theorie liest ein Kunstwerk als Text und setzt es mit anderen Zeichensystemen gleich, wodurch es mit anderen Formen der Kommunikation, etwa der Sprache, vereinbar wird.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht ist die Erforschung der Wort-Bild-Relationen ein relativ junges Gebiet. Erwähnenswert ist an dieser Stelle erneut Roland Barthes, der sich auch dem Verhältnis von Wort und Bild zuwandte und eine „Rhetorik des Bildes“[12] formulierte. Man kann in diesem Zusammenhang von einer „Lingualisierung“[13] der bildenden Kunst sprechen, welche die verschiedenen Möglichkeiten der Verbindung von Literatur und bildender Kunst umfasst – es handelt sich um Fragen nach dem Einbezug der bildenden Kunst in die Literatur, ihrer Verwendung als Mittel der Kunst oder eines Nebeneinanders beziehungsweise Miteinanders der beiden Gattungen.

Die rezente Forschung etablierte ein neues Feld der Auseinandersetzung mit Text-Bild-Beziehungen, nämlich die so genannten *Visual Cultural Studies (VCS).* Diese Forschungsrichtung arbeitet Disziplinen übergreifend und befasst sich nicht nur mit den oben erläuterten Problemen der Wechselbeziehungen von Wort beziehungsweise Schrift und Bild, sondern schließt in ihre Betrachtungen auch die visuelle Kultur im Allgemeinen ein, d.h.

[10] Vgl.: Roland Barthes: Elemente der Semiologie. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 36-41

[11] Vgl.: Jutta Held /Norbert Schneider [Hrsg.]: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln/Wien [u.a.]: Böhlau 2007, S. 366-371

[12] Roland Barthes: Rhetorik des Bildes. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Aus dem Französischen von Dieter Hornig Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 28-39

[13] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S. 15

Phänomene der Massen- und Alltagskultur werden nicht ausgeklammert. Da die visuelle Kultur Text und Bild nicht separat behandelt, müssen beide als in sich zusammenhängende Phänomene betrachtet werden und sind keinesfalls voneinander zu trennen, denn eindeutig festlegbare Grenzen gibt es hier nicht mehr. Die ernstzunehmende Differenz von Bild, Text und Sprache wird aber nicht negiert, im Gegenteil, es wird nachdrücklich darauf hingewiesen. Der semiotisch strukturalistische Ansatz wird stark kritisiert und die *VCS* stellen sich die Frage, wie Bilder funktionieren, wenn sie ihre Kommunikation nicht auf Zeichenprozesse aufbauen. Diesbezüglich ist die Rede vom „antisemiotische[n] Affekt“[14]; es wird behauptet, dass Bilder „manches nicht nur angemessener, effektiver, ökonomischer, schöner [kommunizieren] [...], ihre Leistung dabei kann nicht nur nicht von andern Zeichensystemen erbracht werden, sie vermag auch nicht in diese übersetzt werden, sondern sie ist genuin visuell und piktoral.“[15]

2.2. Der Experimentbegriff und die Literatur

2.2.1. „Literatur experimentell“ – Eine Begriffsbestimmung

‚Experimentelle‘ Praktiken im Bereich der Literatur zu verorten fällt besonders nach den 1960er Jahren allem Anschein nach nicht schwer. Sowohl von Literaten auf ihr eigenes Werk als auch von Seiten der Kritik und Theorie angewendet, wurde der Begriff zu einem Mode- und Schlagwort, um Arbeitstechniken zu charakterisieren, die sich dem gängigen Verständnis von literarischen Schreibweisen beziehungsweise dem vorherrschenden Erwartungshorizont widersetzten. Helmut Heißenbüttel, einer der wichtigsten Theoretiker auf diesem Gebiet, stellt diesbezüglich treffend fest:

> Der Gebrauch des Begriffs der experimentellen Kunst, Literatur usw. läßt sich gar nicht eindeutig erklären in Hinblick auf die Objekte, auf die er angewendet wird, sondern nur als ein Kennzeichen derer, die ihn gebrauchen. So gesehen, hat er nicht die Funktion einer Sachbestimmung, sondern die einer publizistischen und gesellschaftlichen Sprachregelung. […] Die öffentliche Meinung findet ein Schlagwort, mit dem sie etwas, das ihr nicht unmittelbar deutlich ist, das sie aber beunruhigt, eingrenzen kann; einen

[14] Gustav Frank: Textparadigma kontra visueller Imperativ. 20 Jahre Visual Cultural Studies als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht. In: Norbert Bachleitner/Christian Begemann [u.a./Hrsg.]: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 31. Band, 2. Heft. Tübingen: Niemeyer 2006, S. 26-89, hier: S. 78

[15] Ebd.

> Namen, der zugleich polemisch und neutralisierend zu verwenden ist. Der Begriff des experimentellen löst den des Revolutionären ab.[16]

‚Experiment', angewendet auf die im Allgemeinen für den Fortschrittsgedanken der Gesellschaft als nicht weiterführend erachteten Künste, wird folglich zu einer Etikette, die jeglichem Werk auferlegt wird, das althergebrachte Werte zu überschreiten versucht und etwas ‚Neues' generieren möchte – daraus resultiert für gewöhnlich auf der Seite der Rezipienten ein Unbehagen, hervorgerufen durch Kunst, die nicht in bestehende Schemata einzugliedern ist.

Verwunderlich ist in diesem Zusammenhang nicht, dass viele sich gegen eine Anwendung des als abgenutzt, unsinnig, ‚mutig' oder unhaltbar apostrophierten Experiments im Bereich der Literatur und auch anderen Kunstformen aussprachen. Die Polemik dagegen geht sogar so weit, dass etwa Hans Magnus Enzensberger kritisch anmerkt: „Die bescheidenste Überlegung zeigt, daß es sich um einen simplen Bluff handelt."[17] Dies resultiert nicht zuletzt daraus, dass einerseits willkürlich mit der Begrifflichkeit hantiert und was vordem als avantgardistisch oder (post-)modern bezeichnet wurde, damit lediglich neu besetzt wurde. Andererseits wurde darauf festgehalten, dass der Begriff aus der klassischen Physik stamme und nicht auf die Künste anwendbar sei. Die Stimmen dagegen erheben sich von vielen Seiten:

Einer der wichtigsten Gegner ist wohl Alfred Andersch, der sich in seiner ablehnenden Haltung auf die naturwissenschaftliche Herkunft des Experimentbegriffs beruft: „Ich lehne den Begriff des Experiments im Bereich der Kunst durchweg ab. Der Begriff des Experiments stammt aus dem naturwissenschaftlichen Labor. […] Die Wissenschaft kann Versuchsreihen veröffentlichen, der Künstler niemals."[18] Hier lässt sich eben diese Einstellung demonstrieren, die auf naturwissenschaftlichen Paradigmen festhält. Wissenschaftlichkeit gilt hier als das oberste Ziel; ein Experiment in diesem Rahmen sieht folgende Eckpfeiler als notwendig an: „Isolierbarkeit des aufzuklärenden Vorgangs, Abgrenzung der auftretenden Variablen, Definition der Ausgangsbedingungen, kontrollierter Ablauf des Verfahrens, Reproduzierbarkeit der Ergebnisse, Auswertbarkeit hinsichtlich allgemeiner gesetzmäßiger Vorgänge."[19]

---

[16] Helmut Heißenbüttel: Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort. In: Ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1972, S. 126-135, hier: S. 133

[17] Hans Magnus Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde. In: Ders.: Einzelheiten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1962, S. 50-80, hier: S. 309

[18] Horst Bienek: Alfred Andersch In: Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: DTV 1965, S. 137-151, hier: S. 145

[19] Michael Bies/Michael Gamper: Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung. In: Michael Bies/Michael Gamper [Hrsg.]: „Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte" Experiment und Literatur III. 1890-2010. Göttingen: Wallstein 2011, S. 9-28, hier: S. 13

Ähnlich wie Andersch argumentiert Hans Magnus Enzensberger, wenn er behauptet:

> Sinnvoll ist ein Experiment nur, wenn die auftretenden Variablen bekannt sind und begrenzt werden können. Als weitere Bedingung tritt hinzu: jedes Experiment muss nachprüfbar sein und bei seiner Wiederholung stets zu ein und demselben, eindeutigen Resultat führen. Das heißt: ein Experiment kann gelingen oder scheitern nur in Hinblick auf ein vorher genau definiertes Ziel […] Keineswegs kann es Selbstzweck sein: sein inhärenter Wert ist gleich Null.[20]

Rekurrierend auf Nachprüfbarkeit des Experiments im Sinn einer streng wissenschaftlichen Versuchsanordnung bezieht Enzensberger den Umstand der Unsicherheit, die jedem Versuch inhärent ist, nicht in seine Überlegungen mit ein. Helmut Heißenbüttel ist davon überzeugt, dass jedes Experiment, auch das physikalische, ihm ausgesetzt sei und auch ein Schriftsteller müsse Probieren, um überhaupt zu einem Ergebnis zu gelangen. Von literarischen Experimenten will er dennoch nicht sprechen, denn „ein Experiment belegt ja nur, was man schon weiß, das Experiment ist seit langem zum Test entartet.“[21]
Solche und ähnliche Aussagen sind, bedenkt man die einseitige wissenschaftstheoretische Sichtweise, die damit verabsolutiert wird, nicht haltbar, denn es ist gerade die Offenheit der Methodik, die, wie Gamper und Bies vorschlagen, eine Literaturgeschichte des Experiments ermöglicht, in der Phänomene nicht isoliert voneinander betrachtet werden, sondern die differenzierte und mitunter sich überschneidende Konstellationen mit einbezieht.[22]

Die Frage nach der Übernahme des Begriffs ‚Experiment‘ von den Naturwissenschaften in die Geistes- beziehungsweise Kunstwissenschaften ist nicht leicht zu beantworten. Auch der Zeitpunkt, an dem der Begriff in den gängigen Sprachgebrauch Einzug hielt, ist nicht genau festzulegen. Für gewöhnlich wird der Beginn experimenteller Praktiken in den Künsten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gesucht: Dabei muss aber beachtet werden, dass die sich zu dieser Zeit entwickelnden Strömungen den Begriff selbst in Bezug auf ihre Arbeiten nicht anwandten. Der oben bereits zitierte Helmut Heißenbüttel sieht diesbezüglich in den 1950er Jahren eine Zäsur. Davor existierte lediglich eine Zeitschrift, die in ihrem Titel ausdrücklich den Begriff ‚Experiment‘ nennt: sie erschien von 1927-1930 und hieß *An International Quarterly for Creative Experiment*. James Joyce, Gertrude Stein und Samuel Beckett sind die wohl wichtigsten Vertreter, die in diesem Organ regelmäßig veröffentlichten.

[20] Hans Magnus Enzensberger: Die Aporien der Avantgarde, S. 309
[21] Helmut Heißenbüttel: Über Literatur. Olten [u.a.]: Walter 1966, S. 139
[22] Vgl.: Michael Bies/Michael Gamper: Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung, S. 16

Ihnen geht es in erster Linie um „sprachverändernde Versuche“, wie Heißenbüttel es ausdrückt.[23]

Es gibt mehrere Möglichkeiten, den Begriff zu verstehen: Erstens wird damit ein „Erkenntnismittel der Wissenschaften, das auf die Hervorbringung von empirischem und exaktem Wissen beruht“[24], bezeichnet. Dieses Verständnis steht Praktiken aus dem literarischen Bereich gänzlich entgegen, denn es dient hier der Überprüfung von wissenschaftlichen Hypothesen durch zuvor aufgestellte Parameter, die sich auf Beobachtungen stützen, um daraufhin allgemein gültige Gesetze abzuleiten. Eine solche Definition wurde erstmals von dem Physiker d’Alembert in seiner *Enzyklopädie* von 1750 formuliert. Es stellt sich als schwierig heraus, diesen Experimentbegriff auf literarische oder künstlerische Verfahrensweisen zu übertragen. In diesem Zusammenhang schlägt Harald Hartung vor, den Begriff ‚wissenschaftliche Methode‘ in Bezug auf literarisches Schaffen zu verwenden; fallen lassen muss man seiner Ansicht nach „Vorstellungen der Übertragbarkeit von Details des experimentellen Prozesses.“[25] Er erkennt aber noch in derselben Äußerung die Schwammigkeit auch dieser Definition an.

Brauchbarer für die Übertragung ist die zweite Möglichkeit, den Begriff ‚Experiment‘ zu verstehen: nämlich als einen „Oberbegriff, in dem das Literarische eines von mehreren Tätigkeitsfeldern darstellt, in dem Sachverhalte und Gegenstände auf die Probe gestellt und untersucht werden.“[26] Experimentieren wird hier als eine produktionsästhetische Technik angesehen. Es ist auf Basis dessen ebenfalls möglich, physikalische und künstlerische Experimente in Übereinstimmung zu bringen, sowohl für naturwissenschaftliche wie auch für künstlerische Experimente sind Kategorien wie ‚Zufall‘, ‚Überraschung‘, ‚Wahrscheinlichkeit‘, ‚Wiederholbarkeit‘ oder ‚Scheitern‘ von zentraler Bedeutung. In der Physik wie in den Künsten spielen weiters Begriffe wie „Offenheit des Resultats, Manipulierbarkeit, Veränderbarkeit der Methoden, Eingrenzung des Feldes, [die] Kategorie der Freiheit und des Zufalls [sowie] intuitives Probieren“[27] eine große Rolle. In beiden Bereichen wird überdies eine Versuchsanordnung benötigt, die bestimmte Einschränkungen vorgibt, ohne die ein Experiment nicht möglich wäre. Ein Autor beispielsweise wird in

[23] Helmut Heißenbüttel: Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort, S. 129-130
[24] Michael Gamper: Zur Literaturgeschichte des Experiments. In: Ders./Jörg Zimmer [u.a.]: „Es ist nun einmal zum Versuch gekommen.“ Experiment und Literatur I. 1580-1790. Göttingen: Wallstein 2009, S. 9-30, hier: S. 9
[25] Harald Hartung: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1975, S. 11-12
[26] Michael Gamper: Zur Literaturgeschichte des Experiments, S. 9
[27] Harald Hartung: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie, S. 14

diesem Zusammenhang ein Experimentator mit ästhetischen Strukturen; er arbeitet/spielt mit Formen und Materialien:

> wir sprechen von einer materialen poesie und kunst. an stelle des dichter-sehers, des inhalts- und stimmungsjongleurs ist wieder der handwerker getreten, der die materialien handhabt, der die materialen prozesse in gang setzt und in gang hält. […] der künstler heute realisiert zustände auf der basis von bewußter theorie und bewußtem experiment. wir sprechen von einer experimentellen poesie, insofern ihre jeweiligen singulären realisationen ästhetische verifikationen oder falsifikationen bedeuten. […] wir sprechen noch einmal von einer progressiven ästhetik beziehungsweise poetik, deren bewußte anwendung ein fortschreiten der literatur demonstriert, wie es schon immer den fortschritt der wissenschaften gab.[28]

Max Bense, der hier zu Wort kommt, vollbrachte es, den Begriff ‚Experiment' für geisteswissenschaftliche Methoden brauchbar zu machen. Er findet ebenfalls einen Widerspruch zwischen naturwissenschaftlichen und ästhetischen Experimenten. In seiner Schrift *Programmierung des Schönen* konstatiert er, dass ein ästhetisches Experiment im Gegensatz zum streng wissenschaftlichen von einem ‚unwahrscheinlichen Zustand' ausgeht; das heißt, der Moment der Überraschung oder des Zufalls spielt hier immer mit. Bense arbeitet mit computergenerierten Systemen und legt einem ästhetischen Verfahren immer bestimmte mathematische Gesetzmäßigkeiten zugrunde – das Experiment würde hier die Funktion erfüllen, diese Gesetzmäßigkeiten einer Prüfung zu unterziehen.[29]

Um nun die oben gestellte Frage nach der Übernahme des Begriffs ‚Experiment' in die Geistes- beziehungsweise Kunstwissenschaften hinlänglich beantworten zu können, muss der Blick bis zurück in die Frühe Neuzeit gerichtet werden: aufschlussreich diesbezüglich ist die jüngst im Wallstein Verlag erschienene dreibändige Aufsatzsammlung zum Thema ‚Experiment und Literatur', die aus Tagungen der ETH Zürich hervorging. Ziel dieser Sammlung ist es, eine Literaturgeschichte des Experiments seit dem 16. Jahrhundert bis heute zu erstellen, die leitende Größen für eine Verbindung von Experiment und Literatur fokussiert, ohne dabei den Anspruch zu erheben, eine vollständige beziehungsweise kohärente Geschichte zu schreiben. Vielmehr sollen zahlreiche Stimmen zu Wort kommen, die den Ausgangspunkt für weitere Studien liefern.

Im Zuge der sich etablierenden Wissenschaftssysteme zur Zeit der Frühen Neuzeit kehrte der Begriff des Experiments oder Versuchs sowohl in die Naturwissenschaften als auch in die

[28] Max Bense/Reinhard Döhl: Zur Lage. In: Eugen Gomringer [Hrsg.]: Konkrete Poesie. Stuttgart: Reclam 2001, S. 167-168, hier: S. 168

[29] Vgl.: Max Bense: Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik. Baden-Baden [u.a.]: Agis Verlag 1960

Literatur ein, „konstitutiv dabei ist, dass Fiktion, Narration und Rhetorik in ihren produktiven und repräsentativen Aspekten stets und in allen Bereichen eine entscheidende Rolle spielten“[30], wie Gamper in seiner Einleitung zum zweiten Band der Reihe behauptet. Das eintretende 18. Jahrhundert brachte Änderungen mit sich; es entwickelten sich zu dieser Zeit unter anderem wissenschaftliche Disziplinen heraus und im Bereich der Literatur kam es im Lauf des Jahrhunderts zu einer Differenzierung der unterschiedlichen Schreibstile und Schreibweisen. Das ‚Experimentelle‘ funktionierte zu dieser Zeit als ein ‚Interventionsverfahren‘, welches sich aus mehr oder weniger zusammenhängenden Elementen nährte. Ein Bezug zu den Wissenschaften lässt sich insofern herstellen, als die Literatur ebenso wie die Wissenschaft versucht, den Menschen zu erforschen. Dies erreicht seinen Höhepunkt in der Romantik, die sich durch ihre selbstreflexiven Tendenzen auszeichnet.[31] Bestrebungen, naturwissenschaftliche Erfahrung und poetische Arbeitsweisen miteinander zu verknüpfen haben ebenfalls hier ihren Ausgangspunkt – man denke etwa an die fragmentarischen Notizen eines Novalis oder Schlegels, in denen neue menschliche Erfahrungen thematisiert werden und eine Kunsttheorie entwickelt wird, die Bestrebungen des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt.

Wichtige Schlagwörter dieser Zeit waren die Autonomie des Werkes und die Abkehr vom normativen poetologischen Regelsystem – so kam es zu der postulierten Offenheit und zu formalen wie inhaltlichen ‚Experimenten‘, die es Autoren erlaubten bisher unerforschte Bereiche zu erproben, obgleich das Resultat stets im Ungewissen blieb. Der Versuch wurde im Zuge dessen zu einer konstitutiven Quelle, um modernes Wissen zu generieren. Nicht zuletzt kann die Behauptung aufgestellt werden, dass sich zu dieser Zeit die „Kunst des Versuchs“[32] auf der ganzen Welt durchzusetzen begann.

Die endgültige Auflösung der Normpoetiken um die Wende zum 19. Jahrhundert schließlich führte zu einem gesteigerten Maß an ‚Experimentalität‘ der Literatur; seit dieser Zeit ist „Dichtung in immer gesteigertem Maße Sprach- und Formversuch geworden, oft im angedeuteten Sinne des fragenden, fragestellenden, vordringenden Sprach- und Formexperiments.“[33]

[30] Michael Gamper: Experimentelle Differenzierungen im 19. Jahrhundert – eine Einleitung. In: Ders./Jörg Zimmer [u.a.]: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“. Experiment und Literatur II. 1790-1890. Göttingen: Wallstein 2010, S. 9-23, hier: S. 12

[31] Vgl.: Michael Bies/Michael Gamper: Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung, S. 11-14

[32] Michael Gamper: Zur Literaturgeschichte des Experiments, S. 13

[33] Hans Schwerte: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. In: Reinhold Grimm/Conrad Wiedemann [Hrsg.]: Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger. Berlin: Schmidt 1968, S. 387-405, hier: S. 393

Im 19. Jahrhundert treten gesellschaftliche und technische Veränderungen ein, die das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst neu bestimmen. Auf der Basis des Experiments wurden hier Versuche unternommen, Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen ihnen aufzuarbeiten. Dies war auch die Zeit, in der Émile Zola die erste Programmschrift zu diesem Thema veröffentlichte: 1879 erschien sein bahnbrechendes Werk *Le roman expérimental* zum ersten Mal in einer russischsprachigen Zeitschrift. In dieser Schrift wurde der Begriff ‚experimentell' zum ersten Mal explizit auf die Literatur übertragen. Ein wichtiger Aspekt diesbezüglich ist, dass Zola seine Abhandlung zu großen Teilen wörtlich der Schrift *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale* des Mediziners Claude Bernard übernimmt. Er gesteht selbst ein, dass er Passagen daraus unverändert in seinen Text eingebunden und lediglich medizinische Fachausdrücke durch die jeweils passenden literarischen ersetzt habe.[34]

Hier zeigt sich deutlich, wie die Errungenschaften der Wissenschaft zur Zeit des Naturalismus in den literarischen Bereich Einzug hielten. Diese ‚Verwissenschaftlichung' der Literatur findet zu dieser Zeit jedoch hauptsächlich auf inhaltlicher Ebene statt, indem mit den handelnden Figuren experimentiert wird. So auch bei Zola, der den Ausgangspunkt seiner Romantheorie im Determinismus, der Milieutheorie und der Vererbungslehre findet. Für Zola gilt folgender Grundsatz: „Der Literat ist verpflichtet, seine Figurenkonzepte wissenschaftlich rückzuversichern und auf der Basis des anthropologischen Wissens und präziser Milieustudien möglichst exakte Gedankenexperimente zu veranstalten."[35] Der Autor ist für ihn somit ein ‚Lenker' durch das Romangeschehen, der das Umfeld, welches seine Figuren determiniert, durch exakte Beobachtung aller Einzelheiten beschreibt. Bereits hier wird deutlich, wie nahe er sich an soziologische Studien heran bewegt; für Zola stehen sowohl eine psychologische Entwicklung der Romanfiguren als auch der sich ins Zentrum rückende Determinismus im Vordergrund, der bereits vor der Abfassung konstruiert werden muss. Aus diesem Grund folgen seine Romane immer bestimmten Schemata, mit denen die Natur genau nachgebildet werden soll. Im Anschluss an Bernard definiert er ein Experiment folgendermaßen:

> L'observateur constate purement et simplement les phénomènes qu'il a sous les yeux […] Il doit être le photographe des phénomènes. […] Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur

[34] Vgl.: Irene Albers: „Der Photograph der Erscheinungen". Émile Zolas Experimentalroman. In: Peter Geimer [Hrsg.]: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 211-251, hier: S. 223-227

[35] Jochen Venus: Kontrolle und Entgrenzung. Überlegungen zur ästhetischen Kategorie des Experiments. In: Marcus Krause/Nicolas Pethes [Hrsg.]: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert. Würzburg: Neumann & Königshausen 2005, S. 19-40, hier: S. 36

> apparaît pour interpréter le phénomène. L'expérimentateur est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique des prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse au à l'idée préconçue.[36]

Zolas ausdrückliches Ziel ist eine getreue Abbildung der Wirklichkeit verbunden mit dem Streben nach einem Vorantreiben der Wissenschaften. In einem Roman muss sich seiner Ansicht nach zwangsläufig alles gesetzmäßig entwickeln, indem der Autor durch strenge Beobachtung des Umfelds Hypothesen ansammelt, mit Hilfe derer der Roman später einer vorgegebenen Entwicklungslinie folgt. Für Zola ist der Romancier zugleich Experimentator und Beobachter, wie man seiner These zum Experimentalroman entnehmen kann:

> L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige de le déterminisme des phénomènes mis à l'étude.[37]

Die Handlung eines Romans ergibt sich nach Zola aus den protokollierten Beobachtungen. Als Experimentator ordnet der Romancier die narrativen Versuche an und erhebt so den Anspruch, die Wirklichkeit unverfälscht niederzuschreiben. Daher rührt die Nähe zu den Naturwissenschaften: es spielt der Begriff ‚Erfahrung' eine überaus wichtige Rolle für Zola. Der Begriff ‚expérimental' wird im Französischen auch weiter gefasst als im Deutschen und meint genauso „alles aus der Erfahrung Gewonnene, das Erfahrbare schlechthin"[38].
Nicht überraschend ist, dass Zola mit seiner These von vielen Seiten auf Kritik stößt: Sie geht zurück auf die Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft und auch auf den Vorwurf der falschen Interpretation von Bernards Schrift.
Zolas naturalistische Romantheorie lieferte den Ausgangspunkt für eine Entwicklung hin zu formalen Experimenten, obgleich diese Begrifflichkeit im weiteren Verlauf der Entwicklung – namentlich zur Zeit des Fin de siècle – an Bedeutung verlor. Wichtig für diese Zeit waren die so genannten Selbstexperimente der Autoren, zum Beispiel durch Drogenkonsum. Es wurde von Seiten der an der Welt und an sich selbst leidenden Ästheten auch exzessiv mit körperlichen und seelischen Erfahrungen wie Isolation, Selbstmordversuchen und Ähnlichem experimentiert und die damit verbundenen Erkenntnisse in literarischen Werken verarbeitet.

[36] Émile Zola: Le roman expérimental. In: Ders.: Œuvres Complètes. Hrsg. von Henri Mitterand, Bd. 10, Paris: Nouveau Monde Éditions 1966-1970, S. 1173-1203, hier: S. 1182/1188
[37] Ebd., S. 1178
[38] Beda Allemann: Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur. In: Walter Strolz [Hrsg.]: Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1963, S. 266-296, hier: S. 271

Seit dem 20. Jahrhundert erfuhr das Experiment auf formaler Ebene eine Konjunktur – die sich während beziehungsweise nach dem Ersten Weltkrieg etablierenden Avantgarden arbeiteten als erste mit Sprache als Grundmaterial des literarischen Schaffens. Wichtig ist es in Bezug auf diese Zeit immer mit zu bedenken, dass eine immens große Diversität an experimentellen Praktiken besteht. Die Avantgarden strebten beständig Fortschritt an, um die überkommenen Denkmuster der Moderne zu überschreiten. Sie entwickelten neue Techniken und Formensprachen, die oftmals gattungsübergreifend – also intermedial – operierten. Ihr Ziel war es, die bestehenden Vorstellungen von Kunst zu durchbrechen, um dem Neuen Platz zu verschaffen.

Folglich betreffen diese Innovationen nicht nur die Literatur, sondern auch alle anderen Künste. Die Entwicklungslinien können nicht getrennt voneinander gesehen werden, sondern sie führten zu einer Verschmelzung der Kunstrichtungen zu neuen ästhetischen Konzeptionen. Man denke hier etwa an die Collagen des Dadaismus, die, vor allem politisch orientiert, Schrift und Bild auf ein und derselben Fläche miteinander untrennbar verbinden oder die *Calligrammes* eines Apollinaire, der den Inhalt seiner Gedichte durch die Form wiederspiegelt. Betrachtet man die bildenden Künste für sich, sind ähnliche Tendenzen wie sie bereits für die Literatur beschrieben wurden, auszumachen. Es finden sich in diesem Bereich ab dem beginnenden 20. Jahrhundert ebenso Formexperimente, die eine Erfindung neuer Möglichkeiten mit der Fläche umzugehen anstreben. Künstlerfiguren wie Cézanne oder Picasso werden immer wieder als Pioniere genannt, die es anderen Künstlern ermöglichten, überholte Modelle zu überdenken und neue schöpferische Möglichkeiten auszuloten.[39]

Diese Bestrebungen, die Literatur und auch die bildende Kunst durch Innovationen von bestehenden Kanons zu befreien, indem neue Formensprachen entwickelt wurden, führten zu einer „Neubestimmung des Wesens künstlerischer Praxis“, wie es Michael Gamper ausdrückt. Diese Neubestimmung lässt sich laut ihm exemplarisch am Experimentbegriff verfolgen. So versteht er die Avantgarden als Experimentalkulturen und er schlägt im Zuge dessen den Begriff ‚Experimentalsystem‘ als Lösung der oben erläuterten Debatten vor. Es ist für ihn von Relevanz, „welche Elemente literarische Verfahren und Schreibweisen mit wissenschaftlichen Vorgehensweisen teilen, welche Elemente naturwissenschaftlichen Paradigmen entgegenstehen und welche Elemente zu allererst aus literarischen Szenerien gewonnen

[39] Vgl. dazu: Claus Pack: Das Experiment in der bildenden Kunst – Kunst als Experiment. In: Strolz, Walter [Hrsg.]: Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1963, S. 185-226

werden“[40], denn die beliebige Verwendung zur Etikettierung ästhetischer Verfahrensweisen sei nicht haltbar.

2.2.2. Der ‚experimentelle‘ Roman und dessen Ausformungen

Neben Gampers Vorschlag, die Problematik mit dem Begriff ‚Experimentalsystem‘ zu lösen, bietet sich auch Gerhard Nöths Lösungsansatz an. Er findet es angemessen, die Bezeichnung ‚Strukturdurchbrechung‘ bzw. ‚Innovation‘ zu verwenden, um sowohl naturwissenschaftliche als auch avantgardistische/künstlerische Experimente zu charakterisieren. Hierfür entwickelte er folgende Formel: „Experiment = Innovation und Innovation = Strukturdurchbrechung, immer in Bezug auf ein bereits akzeptiertes und verfertigtes Paradigma bestehender Strukturen.“[41]

Er stützt sich diesbezüglich zunächst auf naturwissenschaftliche Experimente, die stets durchgeführt werden, um neu aufgestellte Hypothesen zu bestätigen. Auch den Avantgarden gehe es darum, bestehende Strukturen mithilfe von neuen Paradigmata zu brechen und dadurch Systeme zu verändern.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist also das Verhältnis der experimentellen Literatur zu ihrer Tradition. Wie Birgit Moosmüller in ihrer Abhandlung über die experimentelle englische Kurzgeschichte feststellt, muss bei einer Definition des Begriffs ‚experimentell’ anhand von seinen Bezügen zu traditionellen Erzählmustern berücksichtigt werden, dass mit beiden unterschiedliche Vorstellungen verknüpft sind. Deswegen ist der historische Kontext stets in die Überlegungen mit einzubeziehen. Traditionelle und experimentelle Literatur stehen in einem Wechselverhältnis, da, historisch gesehen, die experimentelle aus der traditionellen hervorgegangen ist:

> Der Begriff *experimentell* für sich allein genommen – aber auch der einer ‚experimentellen Literatur‘ – muß sehr allgemein und vage bleiben, solange man ihn nicht in konkrete historische Kontexte stellt. Tut man das aber, dann zeigt sich schnell, daß dieser Begriff je nach Kontext ganz unterschiedliche Bedeutung annehmen kann. Wie experimentelle Literatur zu einem bestimmten Zeitpunkt aussieht, hängt immer davon ab, welche literarische Tradition ihr vorausgeht.[42]

[40] Michael Gamper: Einleitung. In: Ders. [Hrsg.]: Experiment und Literatur. Themen – Methoden – Theorien. Göttingen: Wallstein 2010, S. 29-32
[41] Siegfried J. Schmidt [Hrsg.]: Das Experiment in Literatur und Kunst. München: Fink 1978, S. 15
[42] Birgit Moosmüller: Die experimentelle englische Kurzgeschichte der Gegenwart. München: Fink 1993, S. 13 [Hervorhebungen im Original]

Experimentelle Praktiken lediglich als Reaktionen auf bestimmte historische Entwicklungen zu sehen führt aber doch eher wieder zurück zu den oben angeführten Debatten bezüglich der Entleerung dieser Begrifflichkeit. Die Innovation scheint aber dennoch unerlässlich, will man ‚experimentelle Literatur' definieren. Auch Sigrid-Schmid Bortenschlager ist der Ansicht, es gehe ‚experimenteller Literatur' nicht darum, ein breites Publikum anzusprechen bzw. leicht fassbar zu sein, sondern „[…] ihr dominantes Wertungskriterium ist die Innovation."[43] Man will kein Massenpublikum mehr erreichen, sondern im Zentrum steht die Entwicklung neuer Formgesetzlichkeiten, die mit konventionellen Erzählformen brechen. Dem hinzufügen könnte man den Aspekt der aktiven Rolle des Rezipienten. ‚Experimentelle Literatur' ist darauf angelegt, dem Leser eine Freiheit in Bezug auf die Herstellung von Sinn einzuräumen. Mit der Forderung der Beteiligung des Rezipienten an der Sinnkonstruktion gelangt man schließlich zu Umberto Ecos Definition eines offenen Kunstwerks, die er in den 1960er Jahren veröffentlichte. Eco geht rezeptionsorientiert davon aus, dass prinzipiell jedes künstlerische Werk oder jede künstlerische Botschaft offen ist und das zu jeder Zeit: „Das Modell des offenen Kunstwerks […] ist rein theoretisch und unabhängig von der tatsächlichen Existenz als ‚offen' bestimmbarer Werke."[44] Auch wenn man ein Kunstwerk als Form betrachtet, die grundsätzlich kohärent und in sich abgeschlossen ist, fällt dem Rezipienten die Aufgabe zu, beständig neue Interpretationen und Lesarten zu finden. Das heißt, selbst wenn die übermittelte Botschaft eindeutig erscheint, können ästhetische Phänomene ausschließlich durch Beiträge seitens der Rezipienten entfaltet werden. Bewusst eingesetzt wurde diese ‚Poetik der Offenheit' ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo damit begonnen wurde, auch die Form als offen zu konzipieren. Heute verwenden Künstler den Namen als Programm und unterstützen die Mehrdeutigkeit der Botschaft durch eine offene Form. Eco verwendet an vielen Stellen anstatt ‚Form' auch den Begriff der Struktur, wobei er sich in seiner Verwendung eindeutig vom Strukturalismus abgrenzt.

In unserem Kontext interessant ist vor allem, dass Eco in ‚offenen Kunstwerken' Resonanzen der modernen Wissenschaft ausmacht und in Zusammenhang mit einer ‚Krise des Kausalitätsprinzips' stellt:

> In einem kulturellen Kontext, in dem die zweiwertige Logik […] nicht mehr das einzig mögliche Erkenntnisinstrument ist, sondern sich die mehrwertigen Logiken durchsetzen, die z.B. das Unbestimmte als gültiges Ergebnis des Erkenntnisaktes ansetzen, ist es bemerkenswert, dass eine Poetik des Kunstwerks auftritt, die kein notwendiges und

[43] Sigrid Schmid-Bortenschlager: Konstruktive Literatur. Gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Großformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945. Bonn: Bouvier 1985, S. 17

[44] Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 16 [Hervorhebungen im Original]

> vorhersehbares Ergebnis kennt, in der die Freiheit des Interpretierenden als ein Element der *Diskontinuität* auftritt, die die moderne Physik nicht mehr als mangelndes Wissen, sondern als unausmerzbaren Aspekt jeder wissenschaftlichen Verifikation und als verifizierbares und unbestreitbares Verhalten der subatomaren Welt anerkannt hat.[45]

Wie die moderne Wissenschaft, namentlich die Quantenphysik, mehrerer Modelle bedarf, um Teilchenmodelle aufzustellen, so kann auch ein künstlerisches Werk keine letztgültige Ausformung annehmen, denn „jede Ausführung erläutert, aber erschöpft es nicht, jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle sind komplementär zueinander, jede Ausführung schließlich gibt uns das Werk ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig, weil sie uns nicht die Gesamtheit der Formen gibt, die das Werk annehmen könnte."[46]
Nicht nur die Entschlüsselung, sondern auch die Botschaft sowie die Form (post-)moderner Literatur sind offen, so könnte man Ecos Gedankengänge in wenigen Worten zusammenfassen. Offenheit gilt ihm als die Grundbedingung des Wesens eines Kunstwerks. Der Rezipient fungiert als ein Co-Autor und seine Mitarbeit ist für das Funktionieren eines Werkes ein unerlässliches Element.

‚Experimentelle' Praktiken betreffen alle vorstellbaren literarischen Gattungen. In Anbetracht des in dieser Arbeit zu behandelnden Werkes soll der Fokus aber auf einer bestimmten Gattung liegen, nämlich dem ‚experimentellen Roman', der sich ebenso wie die ‚experimentelle Poesie' aus einer beziehungsweise mehreren Krisen des Autor- bzw. Künstlerbegriffs heraus entwickelte und sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts seinem Gipfelpunkt zubewegte. Im Zuge dessen kam es zu einer Entwicklung von neuen Formen und neuen Möglichkeiten, mit Text- und Buchseiten zu arbeiten.
Ulrich Ernst stellte als erster eine Typologie des ‚experimentellen Romans' auf. Sein Aufsatz *Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur* erschien im Jahr 1992 in der Zeitschrift *Arcadia*. Obgleich der Aufsatz zu einem Großteil auf Beispielen aufbaut, wobei die Auswahl oftmals sehr subjektiv anmutet, und man sich bei vielen die Frage stellt, inwiefern sie sich als ‚experimentelle' Werke in der ihnen zugeordneten Kategorie charakterisieren lassen, liefert Ernsts Aufsatz einen überaus guten Überblick über das weite Feld der Praktiken auf dem Gebiet des ‚experimentellen Romans'.
Ernst unterscheidet vier verschiedene Typen, die auf dieser Grundlage in weiterer Folge kurz charakterisiert werden sollen:

[45] Ebd., S. 48-49
[46] Ebd., S. 49

Als erste Kategorie wird der tektonische Roman angeführt, der als Grundlage bestimmte Modelle verwendet, deren Formen eine große Bandbreite aufweisen – diese reichen von arithmetischen über physikalische bis hin zu spiralen- oder parabelhaften Modellen. Zum einen versuchen diese formalisierten Gebilde, die auf antike Muster zurückzuführen sind, durch den Rückgriff auf diese Traditionen ein „festes Baugefüge“ zu verleihen, zum anderen wollen sie durch „Formmodelle [...] dem Sprachkunstwerk einen semantisch offenen, unkalkulierbaren, ja infiniten Charakter“[47] verleihen. Als zweite Spielart wird der sprachspielerische Roman genannt, der sich auf Experimente mit dem Material Sprache konzentriert, was zuvor schon die Visuelle und die Konkrete Poesie einführten.[48] Der permutative Roman hingegen widmet sich dem „Verfahren der Sprachkombinatorik“[49]; die Umsetzungsmöglichkeiten sind vielfältig und dem Leser wird ein großer Freiraum zur Sinnkonstruktion eingeräumt.

Als letzten Typ nennt Ernst den Visuellen Roman[50], der laut dem Autor auf der Visuellen Poesie fußt. Es geht bei dieser Subgattung vor allem darum, Text und Bild in einem Medium so miteinander zu vereinen, dass sie eine unzertrennliche Einheit bilden. Die Möglichkeiten Texte in Bilder zu integrieren oder umgekehrt sind mannigfaltig, wie man der Auswahl an Referenzwerken entnehmen kann. Will man die Anfänge geschichtlich festmachen, führt der Weg erneut bis zurück in die Frühe Neuzeit. Der erste Autor, der eine Frühform der Visuellen Poesie, das *carmen figuratum*, in einen Roman einband, war François Rabelais (*Gargantua et Pantagruel*). Wegweisend für die weitere Entwicklung war auch Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, in dem verschiedene visuelle Systeme in die Typographie aufgenommen werden. Nach einem Streifzug durch die folgenden Jahrhunderte erwähnt Ernst auch Tom Phillips‘ Werk *A Humument*, der durch Übermalung eines Prätextes diesen dekonstruiert, indem er ihn von nicht erwünschten Wörtern ‚bereinigt’. Text und Bild spielen hier dermaßen eng zusammen, dass keines der beiden Elemente für sich allein Bestand hätte.

[47] Ulrich Ernst: Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur. In: Maria Moog-Grünewald /Jürgen Wertheimer [Hrsg.]: Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. Bd. 27. Berlin: Walter de Gruyter 1992, S. 225-320, hier: S. 249
[48] Ebd., S. 249- 260
[49] Ebd., S. 291
[50] Ebd., S. 260-318

3. Theoretische Positionierung von *A Humument*

3.1. Der Begriff des Gesamtkunstwerks

Folgendermaßen rechtfertigt Tom Phillips den doch sehr ungewöhnlichen und auf den ersten Blick nichts sagenden Titel seines Werkes:

> The title of the book itself was arrived at by invited accident: folding one page over and flattering it on the page beneath makes the running title read A HUMUMENT, (i.e. A HUM(AN DOC)UMENT), which had an earthy sound to it exhumed from, rather than born out of another.[51]

Der Titel ergibt sich aus der Zusammenziehung der Titelwörter des Prätextes – *A Human Document* – und ist gleichsam Programm, denn es geht letzten Endes um die vollständige Dekonstruktion eines bestehenden Romans aus dem spätviktorianischen Zeitalter. Die Assoziationen, welche sich bei näherer Betrachtung einstellen, lauten: Posthumous, Humus, Exhumation, Human, Humanism, Monument, Humming, Humorous.[52] Die Fülle der Bedeutungen, die darin enthalten sind, spricht eindeutig gegen Phillips‘ Berufung auf den Zufall bei der Auswahl des Titels: Exhumation meint die Ausgrabung eines längst vergessenen Werkes. Mallocks Roman, der dem Bereich der Trivialliteratur zugeordnet werden kann, ist im Lauf der Zeit in Vergessenheit geraten. Damit kann auch das berühmte Diktum der ‚Sichtbarmachung des Unsichtbaren‘, das zutage Befördern von neuen Inhalten auf der Basis eines bestehenden Werkes, gemeint sein. Posthumous und Humus deuten in dieselbe Richtung – der Humus als ein Zeichen des Verrottens und Verderbens und Posthumous als die Wiederentdeckung beziehungsweise Wiederbelebung des vielleicht um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts bereits obsolet gewordenen Werkes. ‚Neuschöpfung‘ kann als das wichtigste Schlagwort angesehen werden, das die als geschichtsvergessen apostrophierte Postmoderne vielleicht doch zu einer Strömung macht, die sich der Geschichte zwar zuwendet, sie aber einer Umwertung unterzieht. Diese dekonstruktivistische Handlung zielt darauf ab, die bestehenden Materialien ihrer Geschichtlichkeit zu entreißen und sie so zu „neuartige[n] Konstellationen“[53], wie Welsch es ausdrückt, zu machen. Humanism und Human sind sowohl für Tom Phillips als auch für H.W. Mallock zentrale Kategorien. Humming suggeriert den wichtigen Stellenwert der Musik in diesem Werk und Humorous beschreibt Phillips‘ Umgang mit dem Prätext: Zwar lobt er die intelligente Schreibweise

[51] Ebd.
[52] Einige dieser Assoziationen führt auch Jennifer A. Wagner-Lawlor an: A Portrait of the (Postmodern) Artist: Intertextual Subjectivity in Tom Phillips’s A Humument. In: Post Identity, Vol. 2.1, Winter 1999, S. 89-103, hier: S. 91
[53] Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie-Verl. 1993, S. 203

Mallocks, seinen Umgang mit Sprache und die weitreichenden Anspielungen, bemängelt aber die Ernsthaftigkeit der Schilderungen, was für ihn jedoch nur ein weiterer Ansporn war, genau diesen Text zu bearbeiten: „In a way his complex lack of humour helped, for it is a pleasure to tease the odd joke out of a novel that contains almost none.“[54]

Zu guter Letzt das Monument – Tom Phillips erhebt den Anspruch, alle Kunstgattungen in sein Werk eingebaut zu haben: „In the end the work became an attempt to make a Gesamtkunstwerk in small format since it includes poems, music scores, parodies, notes on aesthetics, autobiography, concrete texts, romance, mild erotica, as well as the undertext of Mallock's original story […].“[55]

Dieser monumentale Charakter geht auch konform mit Stéphane Mallarmés Idee, dass „alles auf der Welt existiert, um in ein Buch zu münden“.[56] Er versuchte diesen Gedanken auch in die Praxis umzusetzen – sein *Livre*, ein unvollendetes Kolossalwerk, sollte alles Existierende in sich fassen und in Verbindung bringen. Das Projekt war so angelegt, dass die Seiten nicht fest miteinander verbunden werden, sondern lose und unzusammenhängend die Möglichkeit bieten sollten, sie nach Belieben miteinander zu kombinieren. Dies korrespondiert mit dem Grundgedanken von Tom Phillips, denn vor der Veröffentlichung des *Humument* in gebundener Buchform wurden die ersten Überarbeitungen als Einzelblätter in speziell dafür angefertigten Boxen herausgegeben. Doch könnte man den Sachverhalt auch ausweiten auf die prinzipielle Unabgeschlossenheit einer jeden Seite oder die Möglichkeit permutativ verschiedenste Kombinationen herstellen zu können ohne einem Sinnverlust zu erliegen. Ein geradliniger Lesevorgang ist bei Phillips‘ Werk nicht notwendig, da sich durch neue Kombinationen stets neue Lektüreerfahrungen und Sinnzusammenhänge einstellen. Für Jacques Derrida ist Mallarmés *Livre* das einzig bestehende Dokument für eine „Selbstidentität des Geschriebenen“: „Er [Mallarmé] hat die Einheit des Buches irrealisiert, indem er die Kategorien zum Erzittern brachte, in denen man sie in aller Ruhe zu denken können glaubte: obgleich er von einer ‚Einheit des Buches selbst‘ spricht, unterstreicht er, daß das Buch in einem ‚dasselbe und das Andere ist‘, weil es ‚mit sich selbst zusammengesetzt ist‘.“[57]

[54] Tom Phillips: Notes on A Humument. In Tom Phillips. A Humument. A Treated Victorian Novel. Fifth Edition. London: Thames and Hudson 2012, S. 371-385, hier: S. 373

[55] Tom Phillips: Notes on A Humument. In: Tom Phillips: A Humument. A Treated Victorian Novel. Fourth Edition. London: Thames and Hudson 2005, S. 371-375, hier: S. 373

[56] Stéphane Mallarmé: Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S. 299

[57] Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 45

Das weit vor seiner Vollendung gescheiterte allumfassende Werk Mallarmés sieht Derrida nicht als ein Scheitern an einem solchen Kolossalwerk, sondern als ein ‚nicht Wollen' - eine endlose Aufschiebung des Sinns also, bei der die Identität des (Schrift-)Zeichens negiert wird. Spricht man in Zusammenhang mit dieser Thematik von Mallarmé, ist der Weg zu Richard Wagner nicht weit: Mallarmé war ein bekennender Wagnerianer und baute vor allem in seiner späten Schaffensphase seine Werke analog der ästhetischen Konzeption Wagners auf. Doch dieses Verhältnis wird erst später von Interesse sein; hier beschäftigt uns das von Wagner geprägte Wort ‚Gesamtkunstwerk'. Eine kohärente Theorie diesbezüglich hat Wagner nie abgefasst, doch finden sich in diversen Schriften Hinweise auf das so genannte ‚Kunstwerk der Zukunft'.[58]

Zunächst ist Wagner der Auffassung, dass die Einzelkünste heute nichts Neues mehr zu erfinden in der Lage wären. Eine Möglichkeit, um aus dieser Misere herauszufinden sei es, sich zu den Griechen zurückzubewegen; doch dies sieht er als den falschen Weg an und fordert einen radikalen Umbruch durch eine Revolution des künstlerischen Schaffens.[59] Zentrale Punkte in Wagners Konzeption sind der Einbezug der Öffentlichkeit sowie das Aufgehen der persönlichen Individualität des Künstlers in gemeinschaftliche Absichten. Dazu merkt er folgendes an: „Nicht kann der einsame, nach seiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte vermag dieß [sic!]."[60] Weiterführend geht er auch bei seiner Definition des Gesamtkunstwerks darauf ein:

> Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen zu der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzwecks aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, - dieses große Gesamtkunstwerk [erscheint] nicht als die willkürlich mögliche That [sic!] des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.[61]

Nicht vergessen werden darf, dass Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks tief im 19. Jahrhundert verankert ist, was unter anderem der Begriff des Organischen deutlich macht, mit dem er die Entwicklungen der Industrialisierung und im allgemeinen sämtliche Krisen, welche dieses Zeitalter mit sich brachte, einer starken Kritik unterzieht. Er kritisiert auch scharf die Fehlentwicklungen der zeitgenössischen Kunst sowie die Zusammenhanglosigkeit

[58] Vgl.: Jürgen Müller: Geschichte der Intermedialität. In: Jörg Helbig [Hrsg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998, S. 31-40, hier: S. 35
[59] Mit diesem Sachverhalt beschäftigt sich Wagner ausführlich in seinem Aufsatz ‚Kunst und Revolution', auf den hier aus Platzgründen leider nicht näher eingegangen werden kann.
[60] Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 3, 4. Aufl. Leipzig: Linnemann 1907, S. 42-177, hier: S. 60
[61] Ebd.

der Opernstruktur, der er eine künstlerische Einheit entgegensetzt, die „dem Inhalte und der Form nach aus einer Kette […] organischer Glieder [besteht], die sich gegenseitig so bedingen, ergänzen und tragen müssen, wie die organischen Glieder des menschlichen Leibes […]“[62]. Das Kunstwerk versteht er folglich als einen lebendigen Organismus – nur so können sowohl Kunstschaffende als auch Rezipienten zu ihrer ursprünglichen Natur zurückgebracht und gleichsam erlöst werden. Eine Weiterentwicklung der Künste ist laut Wagner nur dann möglich, wenn sie miteinander vereint werden, wobei er die Verflechtung der Künste als eine Befreiung auffasst:

> [S]o vermag jede der einzelnen Kunstarten, im vollkommenen, gänzlich befreiten Kunstwerk sich selbst wiederzufinden, ja sich selbst, ihr eigenstes Wesen, als zu diesem Kunstwerke erweitert anzusehen, sobald sie auf dem Wege wirklicher Liebe, durch Versenkung in die verwandten Kunstarten, wieder zu sich zurückkommt, und den Lohn ihrer Liebe in dem vollkommenen Kunstwerke findet, zu dem sie selbst sich erweitert weiß. Nur die Kunstart, die das gemeinsame Kunstwerk will, erreicht somit aber auch die höchste Fülle ihres eigenen besonderen Wesens; wogegen diejenige, die nur sich, ihre höchste Fülle schlechtweg aus sich allein will, bei allem Luxus, den sie auf ihre einsame Erscheinung verwendet, arm und unfrei bleibt.[63]

Künstler, Kunst und Rezipient stehen bei Wagner gleichberechtigt nebeneinander, sie wirken gegenseitig aufeinander ein, wodurch ein offener Charakter des Gesamtkunstwerks entsteht, der „uns selbst [die Rezipienten] zum nothwendigen [sic!] Mitschöpfer des Kunstwerks“[64] macht, ihn in die gemeinschaftliche Kreativität mit einbezieht „[d]adurch, daß der Dichter sein Kunstwerk uns im steten organischen Werden vorführt und uns selbst zu organisch mitwirkenden Zeugen dieses Werdens seines Kunstwerkes macht […]“[65].

All diese Punkte scheinen direkt auf das zu behandelnde Werk übertragbar zu sein. Doch wurde bereits darauf hingewiesen, dass man die historische Dimension keinesfalls außer Acht lassen darf. Die sozialen sowie politischen Verhältnisse der Zeit um die Jahrhundertwende unterscheiden sich sehr stark von denen um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Der kurze Blick auf Wagners theoretisches Konzept sollte deutlich gemacht haben, dass seine Bestrebungen nicht auf die Vereinigung verschiedener Kunstrichtungen reduziert werden sollten.

Da nun Tom Phillips selbst den Ausdruck auf sein Werk anwendet, ergibt sich ein grundlegendes Problem. Seine Definition vollzieht sich auf einer selektiven Ebene, die einzelne Aspekte herausgreift, um ein der Postmoderne zuzuordnendes Werk zu beschreiben. Zwar kann nicht angezweifelt werden, dass einige Aspekte aus Wagners Theorie noch immer

[62] Richard Wagner: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 4, 4. Aufl. Leipzig: Linnemann 1907, S. 103-229, hier: S. 196
[63] Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 117
[64] Richard Wagner: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft, S. 186
[65] Ebd., S. 192

aktuell sind, es wird aber dennoch im weiteren Verlauf auf die Verwendung dieses Begriffs verzichtet, da man ihn sehr leicht falsch zur Anwendung bringen kann.[66]

Was Phillips und Wagner dennoch vereint, ist erstens der monumentale Charakter des Werkes, zweitens der oben zitierte Einbezug des Rezipienten, drittens die Strukturierung – *A Humument* baut sich durch wiederkehrende Themen auf und verzichtet gänzlich auf eine kohärente Erzählung, was an Wagners Leitmotive denken lässt – und viertens das Streben nach der Vereinigung aller Künste, die

> ihrem Wesen nach untrennbar ohne Auflösung des Reigens der Kunst [sind], denn in diesem Reigen, der die Bewegung und Kunst selbst ist, sind sie durch schönste Neigung und Liebe sinnlich und geistig so wundervoll fest und lebenbedingend in einander verschlungen, daß jede einzelne, aus dem Reigen losgelöst, leben- und bewegungslos nur ein künstlich angehauchtes, erborgtes Leben noch fortführen kann […].[67]

3.2. Ein Schaffen zwischen den Künsten

In seiner Gesamtheit betrachtet zeigt sich das Werk des englischen Künstlers Tom Phillips als eine Schnittstelle der verschiedensten Möglichkeiten künstlerischer Betätigungsfelder. Sein Schaffen reicht von Malerei, Skulptur, Fresken, Portraits, Installationen und zeichnerischen Arbeiten bis hin zu Komposition, Theater, Schriftstellerei und theoretischen Abhandlungen über Kunst wie beispielsweise das Buch *Aspects of Art* aus dem Jahr 1997, der Band *Music in Art through the Ages* (1998), der sich als eine historische Darstellung des Einbezugs von Musik in Werke der bildenden Kunst versteht, oder die sehr umfangreiche Studie zu afrikanischer Kunst *Afrika. Die Kunst eines Kontinents* (die englische Erstausgabe erschien im Jahr 1995/1996 anlässlich der Ausstellung *Africa. The Art of a Continent* in der Royal Academy of Art). Phillips beschäftigt sich schon sehr lange mit afrikanischer Kunst, war Kurator dieser Ausstellung und verfasste die Einleitung zu diesem Band, der eine Pionierleistung darstellt – es wird hier zum ersten Mal versucht durch Beiträge von Experten den gesamten Kontinent bezogen auf das künstlerische Erbe abzudecken.

[66] Eine kritische Auseinandersetzung mit der Übertragbarkeit des Begriffs Gesamtkunstwerk auf zeitgenössische Kunst findet sich auch bei: Erika Fischer-Lichte: Das ‚Gesamtkunstwerk'. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre? In: Maria Moog-Grünewald/Christoph Rodiek: Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt am Main/Paris [u.a.]. Lang 1989, S. 61-74. Sie weist dem Wagner'schen Gesamtkunstwerk drei Kategorien zu, die unabdingbar sind für das Funktionieren seiner Theorie: die gesellschaftlich-politische, die anthropologische und die ästhetische Komponente. Sie fordert für die Anwendung des Begriffs auf zeitgenössische Werke entweder eine Umdeutung, die alles im 19. Jahrhundert verhaftete entweder ersetzt/auslöscht oder den gänzlichen Verzicht desselben.

[67] Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 67

Früh begann er in seiner Heimatstadt London, wo er im Jahr 1937 geboren wurde und wo er noch heute lebt, sich der Kunst zuzuwenden. Während seines Studiums an der ‚Oxford's Ruskin School of Drawing' begann er, an Theaterstücken mitzuarbeiten und betätigte sich neben der Malerei an Filmen und musikalischen Projekten. Nach der Beendigung seines Studiums in Oxford kehrte er nach London zurück, um an einem Gymnasium Kunst- sowie Musikunterricht zu geben, setzte aber bald das Studium der Künste fort. Während der Jahre 1965-1970 entwickelte er seine bevorzugten Techniken, die er heute noch anwendet. Seine erste Einzelausstellung hatte er bereits mit zwanzig Jahren, worauf zahlreiche weitere folgten.[68]

Bei allen seinen Projekten ist ein Spiel mit dem Rezipienten auszumachen, der aufgefordert wird selbst Sinn herzustellen und es wird stets eine Synthese der verschiedenen Kunstgattungen angestrebt. Der Großteil seines Schaffens bezieht Text in bildende Kunst ein. Der Text hat dabei die Aufgabe „[of] illustrating Phillips' exploitation of words as image."[69] Dabei spielen für ihn die Visuelle Poesie, die Konkrete Poesie und Avantgardeströmungen des frühen 20. Jahrhunderts wie der Expressionismus oder der italienische und russische Futurismus eine immens wichtige Rolle. Überhaupt versucht er sich in allen während des 20. Jahrhunderts entwickelten Techniken: vom Pointillismus über photographischen Realismus bis hin zu Formalismus und Minimalismus.[70] Beeinflusst wurde Phillips darüber hinaus von der Epoche der Renaissance, die er bereits zu Beginn seines Studiums zu schätzen lernte. Das ihn wohl am meisten beeindruckende Werk dieser Zeit, die *Hypnerotomachia Poliphili*, hinterließ seine Spuren in nahezu allen seinen Werken, so auch in *A Humument*. Die Idee des Humanismus nimmt darüber hinaus auf einer persönlichen Ebene eine wichtige Stellung ein, denn zu dieser Zeit entstand die Idee der Universalgelehrten – und Phillips kann aufgrund seines Bestrebens nach all umfassendem Wissen in diese Kategorie eingeordnet werden.

Bill Hurrell arbeitet in seiner Einleitung zu einer der beiden Monographien über sein Werk *Tom Phillips. Works and Texts* fünf zentrale Gegenstände in dessen Werk aus: das Schreiben, welches sichtbar wird in selbstreferentiellen Buchstabenzeichnungen und in *A Humument*, die Postkarte als ein Erforschen von Kunst und Zeit anhand einer einzigen Quelle, den Prozess – viele seiner Werke leiten sich von der Aktivität des Malens selbst ab –, das Design und zu

[68] Eine detaillierte Auflistung der Ausstellungen sowie Publikationen und anderer Tätigkeiten Phillips', die hier aus Platzmangel nicht ausführlich behandelt werden können, findet sich in: http://www.humument.com/bio.html (09.11.2012)

[69] Huston Paschal: Introduction (Hypnerotomachia Phillipi). In: Tom Phillips: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 13-24, hier: S. 14

[70] Vgl.: R.C. Kenedy: Tom Phillips. Or, Empiricism through an English Painter's Eyes. In: Art International, Vol. 19, Heft 6. Paris: Archive Press, 1975, S. 13-20, 106-107, hier: S. 17-18

guter Letzt die Autobiographie, welche sich beispielsweise in seinen *Curriculum Vitae* Serien manifestiert, bei denen durch die enge Verbindung von Text und Bild ebenfalls das Schreiben als integraler Bestandteil seines Werks deutlich hervortritt.[71] Die zweite Monographie trägt den Titel *Works. Texts. To 1974*, ist eine kleinere und ältere Version des oben genannten Bandes, und liefert in thematisch geordneten Komplexen und vom Künstler selbst verfassten Texten einen umfangreichen Überblick über sein Werk bis zu dem angegebenen Jahr.

Die Werke sind allesamt als autonom zu sehen, es finden sich aber immer wieder Überlappungen, die auf vorhergehende Arbeiten Bezug nehmen. Zahlreiche seiner Werke verweisen sowohl auf inhaltlicher wie auch auf formaler Ebene auf *A Humument*. William Hurrell Mallocks Roman liefert dabei immer die Textgrundlage und damit den Ausgangspunkt für visuelle Werke. Zum Beispiel fertigte er eine Serie von *Humument Globes* oder eine Oper mit dem Titel *IRMA*, die im Jahr 1968 entstand und die er selbst basierend auf einzelnen Seiten von *A Humument* komponierte. Das Libretto besteht aus den Textfragmenten, die jeweils freigelassen wurden, und der Titel der Oper bezieht sich auf die Protagonistin desselben. Darauf ist es wohl zurückzuführen, dass in späteren Editionen von *A Humument* sehr häufig die Rede von einer Oper ist, wodurch Phillips selbst Referenzen auf sein eigenes Werk erzeugt.[72]

Weiters fertigte er von Dantes *Inferno* eine Übersetzung ins Englische an und illustrierte diese gleichzeitig im selben Stil wie *A Humument*. Es handelt sich hierbei um ein dreibändiges Künstlerbuch, das 432 Seiten und 139 Illustrationen umfasst. Dantes Text bildete bei einigen davon die Grundlage für die Bearbeitung des Künstlers. Es wurden dem Text Illustrationen beigefügt, die wiederum Mallocks Text fragmentarisch wiedergeben und sich zum Großteil als weiterführende Kommentare verstehen. In weiterer Folge entstand auch eine Fernsehadaptation dieses Werkes, *A TV Dante*, die Phillips gemeinsam mit Stephen Greenaway produzierte.[73]

Der kurze Überblick über Tom Phillips‘ Schaffen sollte die Diversität und gattungsübergreifende Arbeitsweise des Künstlers deutlich gemacht haben. Für eine ausführliche Auflistung seiner Monographien und Aufsätze sei auf das Literaturverzeichnis verwiesen, wo unter dem Punkt *Werke von und über Tom Phillips* die wichtigsten verzeichnet sind.

---

[71] Vgl.: Bill Hurrell: Preface. Tom Phillips at the Royal Academy. In: Tom Phillips: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 9-23, hier: S. 9-11

[72] Vgl.: Tom Phillips: IRMA. An Opera. Op. 12. 1969. In: Tom Phillips: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 277-280

[73] Vgl.: Huston Paschal: Introduction (Hypnerotomachia Phillipi), S. 18 und 21

3.3. Zum Problem der gattungstheoretischen Einteilung

3.3.1. Intermediale Ansätze

In den Vorüberlegungen wurde der Verwendung des Begriffs ‚Experiment' viel Platz eingeräumt, da er, wie sich herausgestellt haben sollte, oft fälschlich und subsummierend auf literarische oder künstlerische Werke angewendet und so zu einem überaus problematischen Begriff wird. Um den Begriff auf Tom Phillips' *A Humument* anwenden zu können, muss man sich von der streng wissenschaftlichen Definition entfernen und den Experimentbegriff auf die Produktion selbst anwenden. Die virtuose Verbindung zweier Kunstformen, der Rückgriff auf den Zufall, die Verweise auf oben genannte Innovationen bekannter Vorreiterfiguren oder die Offenheit und Unabgeschlossenheit des gesamten Projektes sind alles Kategorien, die eine Anwendung des Begriffs rechtfertigen. Da Literatur und bildende Kunst darüber hinaus ein symbiotisches Verhältnis eingehen und nicht getrennt voneinander rezipierbar sind, hat auch Ulrich Ernsts Klassifizierung von *A Humument* als einen Visuellen Roman durchaus ihre Berechtigung.

Die Intermedialitätsforschung hat unzählige Konzepte hervorgebracht, um die Relationen zwischen den verschiedenen Künsten theoretisch zu fassen.[74] Die Durchsicht der wichtigsten Theorien führte in Bezug auf *A Humument* jedoch zu keinen befriedigenden Ergebnissen, denn die meisten befassen sich mit Text-Bild-Relationen, die auf gänzlich andere Art und Weise funktionieren. Bei der Annäherung an dieses umfangreiche Werk sind lediglich drei theoretische Positionen hilfreich, die als einzige aus der genannten Fülle an Theorien zum Thema der Verbindung zwischen Literatur und bildender Kunst anwendbar sind.

Zum einen ist es der Bildtheoretiker W.J.T. Mitchell: in seiner Terminologie ist *A Humument* als ein ‚Imagetext' zu bezeichnen, der sowohl die Heterogenität von Wörtern und Bildern, als auch die verschiedenen Wege, durch die sie verbunden werden, aufzeigt. Man darf sich laut Mitchell nicht fragen, was die Unterschiede oder Gleichartigkeiten zwischen den Repräsentationsmodi Wort und Bild sind, sondern man soll nach den Unterschieden fragen, die durch ebendiesen Unterschied oder ebendiese Gleichartigkeit hervorgebracht wird. Das heißt, es geht um die Art und Weise, wie Wörter und Bilder nebeneinandergestellt, vermischt oder getrennt sind. Vom Leser erfordern solche Texte ein Hin- und Herschalten zwischen

[74] Verwiesen sei hier nur auf zwei wichtige Beiträge zu diesem Gebiet, da eine Diskussion der verschiedenen Intermedialitätskonzepte zu weit führen würde: zum einen der bereits zitierte Sammelband Jörg Helbig [Hrsg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998 – und weiters: Peter V. Zima [Hrsg.]: Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film. Darmstadt 1999

visueller und verbaler Lesefähigkeit. Primär unterscheidet er drei Möglichkeiten der Nebeneinanderstellung: zum einen den *Bild/Text*, der sich durch eine Trennung der beiden Ebenen Text und Bild charakterisiert; der Schrägstrich, der die beiden Wörter trennt, bezeichnet den Bruch, der durch die unvereinbare Nebeneinanderstellung entsteht. Zweitens spricht er von einem *Bild-Text*, der über den Bild/Text hinausgeht und Beziehungen zwischen Wort und Bild hervorhebt; signalisiert wird dies durch den Bindestrich.[75] Beispielsweise können illustrierte Bücher in diese Kategorie eingereiht werden. Drittens spricht er von einem *Bildtext*, auch *Imagetext* genannt, womit eine untrennbare Kombination von Text und Bild innerhalb eines Werkes gemeint ist. *A Humument* ist Teil dieses dritten Bereichs, da Bild und Text in einem sehr engen Verhältnis zueinander stehen und sich mitunter gegenseitig konstituieren. Tom Phillips‘ Arbeitsweise verlangt jedoch eine weitere feine Abstufung, da der Text für ihn immer den Ausgangspunkt bei der Auswahl der Bildgegenstände lieferte. Anstatt von einem Bildtext könnte man also auch von Textbildern sprechen, weil der Text bei Phillips die Grundlage für die Auswahl der Bildgegenstände bildet. Diesbezüglich ist aber eine Abgrenzung zu Klaus Peter Denckers Verwendung des Begriffs Textbild notwendig. Er definiert mit diesem Begriff Ausformungen der Visuellen Poesie, deren Genese in den Vorüberlegungen bereits abgehandelt wurde. Es sollte daraus hervorgegangen sein, dass *A Humument* sich zwar in diese Tradition stellt, die Kombination von Text und Bild hier aber auf andere Weise stattfindet.

Ein anderer Ansatz, der Wort- und Bildbeziehungen zu klassifizieren versucht und auf das zu behandelnde Werk anzuwenden ist, stammt von Aron Kibédi Varga. Er trennt die Ebene der Objekte, welche sowohl visuelle als auch verbale Ausdrucksmöglichkeiten umfasst, von einer sekundären Ebene, bei der Wort und Bild nacheinander auftauchen und einen Kommentar zu dem jeweils ersten bilden. Je komplexer die Abhängigkeit zwischen Text und Bild ist, desto schwieriger gestaltet sich auch die Lektüre:

> The more intensely word and image are united, the more complicated it becomes to perceive or read them. In the case of an emblem or illustration, it is completely legitimate to pass from the image to the text and vice versa, to modify alternately and regularly our way of perceiving a verbal-visual object. But in the case of a complete union of verbal and visual elements, we cannot switch from one way of perceiving to another; we in fact perceive in two different ways at the same time.[76]

[75] Vgl.: W.J.T. Mitchell: Bildtheorie. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 136-171

[76] Aron Kibédy Varga: Criteria for Describing Word and Image Relations. In: Poetics Today, Vol. 10, Nr. 1, Art and Literature 1 (Spring 1989), S. 31-53, hier: S. 37

Auf der Ebene der Objekte macht er drei Grade der abnehmenden Abhängigkeit aus: es kann eine Koexistenz von Wort und Bild im selben Raum stattfinden, wobei das Bild rahmenfüllend ausfällt und die Wörter dem Bild eingeschrieben sind. Die nächste Stufe trennt Wort und Bild voneinander, belässt sie aber noch auf ein und derselben Seite (Illustration oder Bildtitel). Der dritte Fall ist ein Grenzfall und trennt Wort und Bild voneinander; sie befinden sich nicht mehr auf einem Blatt, verweisen aber beide auf ein einziges real existentes Ding.[77] Zur Veranschaulichung seiner Theorie verfertigte Aron Kibédi Varga ein sehr hilfreiches Schema, welches die soeben besprochenen Punkte gut zusammenfasst. (Abb. 1)

Die dritte relevante Position bezieht Christina Weiss mit ihrem Terminus der *Seh-Texte*, der sich von Werken des Künstlers Ferdinand Kriwet ableitet. Es handelt sich dabei um „zentaurenhafte Gebilde, Texteinheiten aus Sprache und Bild, dadurch definiert, daß weder der sprachliche noch der bildliche Bestandteil eines solchen Zwittertextes ohne den anderen Lebenskräftig wäre.“[78] Weiss erweitert Kriwets Definition, die nur auf einer Seite non-linear angeordnete Textelemente umfasst, indem sie auch die Collage mit einbezieht. Diese ist eine Form der Kombination von selbstständigen Text- und Bildelementen, die dem bestehenden Text beigefügt werden.

Um sich einem solchen Text annähern zu können, ist grundsätzlich eine Ausweitung des Textbegriffes notwendig. Aus linguistischer Sicht definiert sich ein Text als Gewebe oder eine Struktur von sprachlichen Einheiten und dem semiologischen Modell zufolge, welches den Textbegriff dynamisiert, ist Text „als ein unauflösbarer Zusammenhang von signifiant und signifié […] oder dynamischer Strukturzusammenhang von Zeichenträger, Interpretant und Zeichenobjekt […], immer in Bewegung, ist aus der Sicht des bedeutungsetzenden Rezipienten niemals voll fixierbar.“[79]

Geht man noch einen Schritt weiter, gelangt man zu dem intermedial ausgerichteten Textverständnis von Christina Weiss, die in direkter Nachfolge von Max Bense den Text versteht als „jede beliebige, aus einem Zeichenrepertoire selektierte und superierte, d.h. zu einem Gesamtzeichen höherer Ordnung zusammengefasste Zeichenmenge […]. Damit können verbale und nicht-verbale Phänomene gemeinsam in einem ‚Text‘ betrachtet werden.“[80]

Die Einheit des Textes konstituiert sich als ein Zusammenspiel von verschiedenen Medien:

---

[77] Vgl. ebd., S. 39-41

[78] Christina Weiss: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1984, S. 155

[79] Gunter Martens: Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie. In: Stephan Kammer/Roger Lüdeke [Hrsg.]: Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart: Reclam 2005, S. 94-113, hier: S. 99

[80] Christina Weiss: Seh-Texte, S. 15

> In Seh-Texten müssen sprachliche Zeichen und [repräsentative] Zeichen, das heißt Zeichen, die auf ein Objekt verweisen, indem sie bestimmte optische Merkmale dieses Objekts repräsentieren, zu gleichen Teilen als textbildende Einheiten betrachtet werden, da die Textkohärenz – das heißt die Menge der als Ganzheit zusammenwirkenden semantischen Merkmale – sich aus der Korrelation von Wort- und Bildsegmenten herstellt.[81]

Weiss plädiert also auch für einen offenen Textbegriff, der sowohl formal als auch in Bezug auf die Bedeutungskonstruktion durch den Rezipienten mehrere Möglichkeiten offen lässt und spricht im Zuge dessen, ähnlich wie Mitchell, von der Notwendigkeit einer „visualisierten Textrezeption“[82].

Eine Feindefinition ihrerseits stellen die so genannten *Sprache-Bild-Montagen* dar, deren Prinzip die Collage ist. Sie unterscheiden sich zu den in den Vorüberlegungen behandelten Formen der Visuellen Poesie dadurch, dass ungleichartige Teile zu einer Einheit zusammengefügt werden. Weiss versteht sie als eine Form des Zitats, als „Montage zitierter Realitätsteile“[83]. *Sprache-Bild-Montagen* können ihren Ausgangspunkt sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst finden – dies hängt von der jeweiligen Annäherungsweise des Schaffenden ab.

Weiss zählt zu den wenigen Theoretikern, die Tom Phillips‘ Werk als Referenz heranziehen. Sie widmet ihm einen kurzen Absatz und legitimiert ihre Zuordnung des *Humument*, das für sie „den ganzen Reiz und die sprachlichen Möglichkeiten visualisierter Text-Rezeption zeigt“[84] zu den *Sprache-Bild-Montagen* und *Seh-Texten* wie folgt:

> Das Buch ist ein dichtes Gebilde aus nicht-mehr-lesbarem Sprachtext, aus Bildkommentaren und Leseblöcken, die wie Sprechblasen im Comic amöbenhaft auftauchen oder sich mäandergleich über die Seiten ziehen […] Die optische Gestaltung liefert die jeweilige Szenerie, lenkt die Lesbarkeit, beeinflusst die Sprach-Konnotationen des Lesers […], die alle Register des Seh-Textes zieht. Auch hier entspricht die Rezeption der Lektürearbeit konkreter Konstellationen. Jeder vom Text ausgehende Impuls fügt das Netzwerk der Zeichen zu neuer Lesart zusammen.[85]

Inwiefern diese Behauptungen ihre Legitimation haben, wird sich im weiteren Verlauf der Analyse zeigen.

Einzelstudien zu *A Humument* existieren bis heute nicht. Das Werk wird, wenn überhaupt, in Sammelbänden kurz erwähnt, aber nie genauer betrachtet. Lediglich fünf ausführlichere Essays dazu finden sich auf Tom Phillips‘ Homepage. Rezensionen wurden zwar mit

[81] Ebd., S. 170-171
[82] Ebd., S.208
[83] Ebd., S. 206
[84] Ebd., S. 215
[85] Ebd.

Erscheinen der neuen Ausgabe im Jahr 2012 häufiger, behandeln aber fast ausschließlich Gemeinplätze; sie geben jedoch Aufschluss über die fast durchwegs positive Aufnahme von Phillips‘ Projekt beim Lesepublikum.

Wissenschaftliche Aufsätze in Zeitschriften wurden insgesamt nur zwei veröffentlicht: Jennifer A. Wagner-Lawlor veröffentlichte im Jahr 1999 die bereits kurz erwähnte Studie zur ersten Ausgabe des *Humument* und konzentriert sich dabei auf autobiographische Aspekte. Diese Herangehensweise mag ihre Berechtigung haben, dennoch sind nur sehr wenige Fakten diesbezüglich nachweisbar. Tom Phillips tritt zwar auf textlicher und bildlicher Ebene in Erscheinung, es ist aber in den meisten Fällen schwierig herauszufinden, ob die benannten Dinge nun fiktiv und den Figuren zuzurechnen sind oder sich real in seinem Leben abgespielt haben. Der zweite Aufsatz stammt von James L. Maynard[86], der sich mit der Problematik der Subjektkonstitution sowohl in Bezug auf den Autor beziehungsweise Künstler (‚subject of enunciation‘) und den Rezipienten (‚subject of the enounced‘) konzentriert. Er greift dafür zurück auf Easthopes *Poetry as Discourse* und Johanna Druckers *Theorizing Modernism*, die sich wiederum der Thematik des produzierenden und produzierten Subjekts auf einer psychoanalytischen Ebene nähert. Bezüglich der Subjektpositionen in *A Humument* ist für diese Arbeit ein Zugang gewählt worden, der sich auf die postmoderne Konstitution des Subjekts auf der Ebene der literarischen oder künstlerischen Fiktion bezieht und gleichzeitig darauf abzielt aufzuzeigen, wie sich diese Subjektivitätskonzepte von denen der Moderne/des Spätviktorianismus (die Zeit des Erscheinens von *A Human Document*) und der Renaissance (ein wichtiger Bezugspunkt für Tom Phillips, vor allem wegen der Berufung auf die *Hypnerotomachia Poliphili*) unterscheiden.

3.3.2. *A Humument* – Ein Künstlerbuch?

„Beim Thema ‚Künstlerbuch’ erhebt sich immer erst die Frage: Was ist das denn?“[87] – Eine endgültige Antwort darauf wurde bis heute nicht geliefert, denn obgleich zahlreiche Definitionen existieren, ist man noch immer zu keinem Konsens bezüglich des Begriffs

[86] James L. Maynard: ‚I Find / I Found Myself / and / Nothing More than That‘: Textuality, Visuality, and the Production of Subjectivity in Tom Phillips‘ ‚A Humument‘. In: The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol. 36, No. 1, Thinking Post-Identity (Spring, 2003), S. 82-98

[87] Eva Meyer-Hermann/Stadt Krefeld [Hrsg.]: Künstlerbücher I. Katalog der Ausstellung ‚Künstlerbücher I’ in den Museen Haus Lange und Haus Esters vom 28.2. bis 12.4. 1993. Krefeld: Krefelder Kunstmuseen 1993, S. 5

gekommen. Eine kohärente Theorie diesbezüglich fehlt ebenfalls.[88] Die Definition des Künstlerbuches ist nämlich vom jeweils gewählten Zugang abhängig; daraus folgt, dass es je nach der Perspektive, von der aus man an das Thema herangeht, zu einer Verschiebung der Schwerpunkte und auch zur Angabe verschiedener Vorläufer kommen kann, was eine nähere Betrachtung der vorhandenen Theorien beziehungsweise Definitionen untermauert:

Einer der wichtigsten Theoretiker auf diesem Gebiet ist Rolf Dittmar, der durch seine *documenta 6* im Jahr 1977 das Künstlerbuch zu einer international angesehenen Gattung machte. Seine zentrale These ist, wie Artur Brall, ein weiterer Wegbereiter auf diesem Gebiet, zusammenfasst,

> daß die hier präsentierten ‚Bücher' nicht Vermittler und Verdeutlicher von Information im herkömmlichen Sinne, von ‚Fremdinformation' also, sein wollen, sondern in bewusster Negierung dieser Sachinformationsvermittlung Träger künstlerischer Eigeninformation, womit das Buch als Kunstwerk zum Thema seiner selbst werde.[89]

Hier wird augenscheinlich die Infragestellung des Mediums Buch als Vermittler oder Träger von Informationen zum Hauptcharakteristikum.

Laut Hartmut Honzera handelt es sich bei einem Künstlerbuch um „ein Buch [...] bei dem nicht die massenhafte Verbreitung eines Textes oder einer bildlichen Information im Vordergrund steht, sondern eine bestimmte künstlerische Gestaltung, meist in Verbindung mit einem Text, oder doch zumindest in Form eines Buches."[90]

Der Großteil der Definitionsversuche konzentriert sich auf den Künstler als individuellen Schöpfer, dessen Einzigartigkeit in den Vordergrund gerückt wird, oder man verweist auf den Unterschied des Künstlerbuches zu Büchern *über* Kunst: „Neither an art book (reproduction of works) nor a book on art (critical writing/history), an artist's book is a work of art of its own published by the artist that may then be considered as portable exhibit."[91]

So unterschiedlich die zitierten Definitionen sind, so unterschiedlich sind auch die Erzeugnisse der Künstler, was sich im folgenden Kapitel, das sich den verschiedenen Sparten wie etwa dem Malerbuch, dem Objektbuch und dem Buchobjekt widmet, zeigen wird. Eine allgemeine Definition zu formulieren fällt schwer, weswegen die wohl sinnreichste, obwohl

[88] Vgl.: Lothar Lang: Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch. Stuttgart: Hiersemann 2005, S. 28

[89] Artur Brall: Künstlerbücher, Artist's Books, Book as Art. Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken. Eine Analyse. Frankfurt:/M.: Kretschmer und Grossmann 1986, S. 8

[90] Hartmut W. Honzera: Buchkunst der achtziger Jahre. In: Eva Maria Hanebutt-Benz [Hrsg.]: Imprimatur. Neue Folge XIII. Frankfurt/M. 1989, Zitat nach: Katja Deinert: Künstlerbücher, S. 48

[91] Doris L. Bell: Contemporary Art Trends 1960-1980. A Guide to Sources. Metuchen: The Scarecrow Press 1981, S. 25

sehr weit gefasste, von Lucy Lippard stammt, die sagt: „It's an artist's book if an artist made it, or if an artist says it is."[92]

3.3.2.1. Exkurs: Zur Geschichte des Künstlerbuches

Gemeinhin werden Künstlerbücher dem Bereich der bildenden Kunst zugeordnet. Vereinfacht kann man sie als „Kunstwerke in Form von Büchern"[93] bezeichnen. Allgemein gesprochen handelt es sich bei Künstlerbüchern um Kunstwerke, welche die geläufige Buchform übernehmen. Seit den 1960er Jahren wird der Begriff Künstlerbuch für Kunstwerke verwendet „für die der Künstler das Buch zum Medium und nicht (nur) zum Material seines künstlerischen Schaffens macht."[94] Als Kunstgattung offiziell angesehen wurde das Künstlerbuch im Jahr 1977; die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Gattung begann jedoch viel früher. Es existieren zahlreiche Definitionen, die stark voneinander abweichen. Dies zeigt die immens große Diversität dieser Gattung mit ihren mehreren Unter- und mannigfaltigen Spielarten.

Das Buch an sich wird gemeinhin als ein Träger beziehungsweise ‚Behälter' von Schrift definiert, der seit Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks in Form des so genannten Kodex[95] verbreitet wurde. Seine Aufgabe war und ist das Aufbewahren von Texten und/oder Bildern. Gerade in der jüngsten Zeit wurde dieser in Frage gestellt und der hohe Grad an Wandlungsfähigkeit des Buches entdeckt, weswegen seine Form als Ausgangspunkt für künstlerische Arbeiten verwendet wurde. Die bildende Kunst, in erster Linie Pop-Art, Fluxus, Dada, der Futurismus und andere Avantgardeströmungen des 20. Jahrhunderts, erkannte die Vielfalt der Anwendungsmöglichkeiten des Buches und verwendete es als Präsentationsfläche für ihre Arbeiten, um es gleichzeitig seiner ursprünglichen Aufgabe der reinen Vermittlung von Texten zu entledigen. Ab den 1960er Jahren entstanden Künstlerbücher, die verschiedenen Kunstrichtungen zuzuordnen sind und sich deswegen in verschiedene Sparten einteilen lassen. Daraus geht hervor, dass der Begriff ‚Künstlerbuch' nicht vereinbarend

[92] Lucy Lippard: New Artist's books. In: Joan Lyons [Hrsg.] Artist's Books. A Critical Anthology and Sourcebook. Rochester/New York: Visual Studies Workshop Press 1985, S. 49-57, hier: S. 53

[93] Anne Thurmann-Jajes: Die Bücher der Künstler. In: Dies. [Hrsg.]: Malerbücher-Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit des Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. für das Neue Museum Weserburg Bremen. Köln: Salon-Verlag 2002, S.10-15, hier: S. 10

[94] Ebd.

[95] Der Kodex bezeichnet die standardisierte Form des Buches - einzelne rechtwinklige Lagen, die mittels Faden-, Klebe- oder Heftbindung zusammengefügt werden; der Text verläuft linear und hat eine bestimmte Anordnung, die Seiten werden nach und nach vom Rezipienten umgeblättert.

angesehen werden darf, sondern an sich eine Unterkategorie ist. Im englischen Sprachraum entspricht dem Begriff die Bezeichnung ‚artist's book', im französischen ‚livre d'artiste'. Bei näherer Betrachtung der verschiedenen Definitionen fällt auf, dass sie sich mit den verschiedenen Spielarten des Künstlerbuches auseinandersetzen und nicht direkt mit der Untersparte ‚artist's book'; oftmals wird sogar der Begriff Künstlerbuch dem des Malerbuchs unterstellt.[96]

Auch hier muss weit – bis zu den Anfängen der Schrift – zurückgeblickt werden, um die Ursprünge beziehungsweise Vorläufer des Künstlerbuches ausfindig zu machen. Es lassen sich verschiedenste Tendenzen ausmachen, wobei immer das Moment der Erweiterung der Mitteilungsfunktion des Mediums Buch im Vordergrund steht. Sämtliche Epochen brachten diesbezüglich Bücher hervor, welche „die herkömmliche Verbindung von Papier als Material, Kodex als Form und Größenbedingung, Text als ‚Inhalt' und Bild als Illustration des Textes auflösen."[97] Ein Buch weist bereits Kennzeichen eines Künstlerbuches auf, wenn einige das Buch als Buch kennzeichnenden Elemente verändert werden und es nicht mehr nur einen Text in sich trägt.

Als direkter Vorläufer kann die Visuelle Poesie angesehen werden, die Text durch visuelle Gestaltung und Spielen mit Typographie bildhaft darstellt und so weitere Bedeutungsdimensionen eröffnet, indem auch Handlungsstränge so weit reduziert werden, dass nur noch „elementare Segmente"[98] übrig bleiben. Laurence Sternes *Tristram Shandy*[99] hat aufgezeigt, dass ein Buch mehr sein kann als mit Text bedruckte Seiten. Er arbeitet mit insgesamt vier visuellen Systemen: schriftlichen Codes, Buchillustrationen, der Einfügung einer schwarzen, leeren und marmorierten Fläche und dem Weiß der Seite oder Leerstellen an sich, wodurch der Handlungsverlauf unterbrochen und der Leser an der Bedeutungskonstruktion beteiligt wird.

Ein weiterer wichtiger Vorläufer, auf den sich sowohl die Visuelle wie auch die Konkrete Poesie beziehen, ist Stephane Mallarmé. Er betrachtet das Buch als eine Art Gesamtkunstwerk aus Dichtung, Bildender Kunst und Musik und versucht beispielsweise in

[96] Katja Deinert: Künstlerbücher. Historische, systematische und didaktische Aspekte. Hamburg: Kovač 1995, S. 48
[97] Vgl.: Ebd., S. 73
[98] Dominique Moldehn: Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960-1994. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1996, S. 184
[99] Laurence Sterne: The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman. With an introduction by George Saintsbury. Repr. London [u.a.]: Dent 1930

Un coup de dés neue Ausdrucksformen durch eine freie Typographie zu finden. Text und Bild beziehungsweise Graphik werden bei ihm zu einer Einheit.[100]

Zu Beginn des industriellen Zeitalters um die Wende zum 20. Jahrhundert änderte sich die Funktion des Buches als Kommunikations- und Informationsmedium; zu dieser Zeit entstand beispielsweise die so genannte ‚malerische Literatur', wie sie etwa ein Apollinaire umsetzte oder es wurde Text in Bilder einbezogen und beide innerhalb des Mediums Buch miteinander verflochten. Als sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Avantgardeströmungen etablierten, wurde das Buch verstärkt als Träger von Kunst verwendet – hier sind die direkten Wurzeln des Künstlerbuches zu finden. Wegweisend waren vor allem der Dadaismus, der italienische und der russische Futurismus, der Konstruktivismus, der Surrealismus, später auch Concept und Minimal Art, Fluxus, Pop-Art und Neo-Dada, aber auch die Konkrete und Visuelle Poesie.

Ausgangspunkt für die Herausbildung des Künstlerbuches als Kunstgattung in den 1960ern war zum einen die Ablehnung der allgemein anerkannten informellen Malerei der 1950er, zum anderen die verstärkte Auseinandersetzung der Künstler mit den Massenproduktionsmitteln sowie der Wunsch nach der Unmittelbarkeit von Kunst. Fast jeder anerkannte Künstler des 20. Jahrhunderts schuf Werke, die der Gattung des Künstlerbuches zuzuordnen sind.[101]

3.3.2.2. Begrifflichkeiten das Künstlerbuch betreffend

Im Bereich der bildenden Kunst existiert eine große Vielfalt an Möglichkeiten der Arbeit mit Büchern, was der Grund dafür ist, warum es seit der Jahrhundertwende zahlreiche Überschreitungen der Gattungen gibt. Die verschiedenen Sparten der Gattung lassen sich unterteilen in:

Das Malerbuch, in dem die Typographie, der Text und die Abbildung gleichwertig sind. Es entsteht zumeist aus einer Zusammenarbeit von Autor, Künstler und Verleger. Es etablierte sich im 20. Jahrhundert als eine Fortführung des illustrierten und ‚schönen' Buches. Der Text und das Bild liegen sich hier in der Regel gegenüber und interpretieren und ergänzen sich

[100] Vgl.: Anna Sigrídur Arnar: Stéphane Mallarmé über das demokratische Potential der Zeitungen im Fin de Siècle. In: Sabine Folie [Hrsg.]: Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Generali Foundation] Wien/Köln: König 2008, S. 14-25, hier: S. 15-20

[101] Vgl.: Katja Deinert: Künstlerbücher, S. 87-107

gegenseitig. In einem Malerbuch kommt es zu einer Umkehrung dieses Verhältnisses, da die Bilder zwar mit der literarischen Arbeit in Zusammenhang zu setzen sind, aber auch getrennt davon betrachtet werden können. Das Bild dient somit nicht mehr als Kommentierung oder Interpretation des Textes, wie es bei einer Illustration der Fall ist, sondern es kommt zu einem kongenialen Zusammenspiel von Bild und Text. Das Malerbuch wird auch als *livre de luxe* bezeichnet, wobei aus dieser Bezeichnung bereits hervorgeht, dass oftmals nur kleine Auflagen produziert werden, da das Ziel die unkonventionelle künstlerische Gestaltung und nicht eine massenhafte Verbreitung ist.[102] Eine gewisse Ähnlichkeit zum Malerbuch weisen die so genannten Pressedrucke auf, die ebenfalls in Kleinauflagen, aber vom Künstler selbst, produziert werden.

Formal und inhaltlich ähnelt weiters das illustrierte Buch stark dem Malerbuch; um ein illustriertes Buch handelt es sich, wenn ein umfangreicher Text mit Bildern ausgestattet wird, dabei aber der Text in der Hierarchie über dem Bild stehen bleibt. Hier wird vornehmlich mit Graphiken gearbeitet, die Abbildungen dienen der Visualisierung, Erklärung und besseren Vermittlung des Textes. Die Illustrationen haben dabei das Ziel, die Rezeption des zugrunde liegenden Textes durch bildhafte Darstellung zu erweitern, wobei hier einerseits bedacht werden muss, dass dem Leser eine bestimmte Interpretation des Textes durch den Künstler regelrecht aufgezwungen wird, andererseits jedoch unterstützen die Bilder den Text und machen es möglich, dass „eine bessere Einsicht in den Text, wie sie durch eine sensible, aber zwangsläufig einseitige Interpretation und ein verfeinertes Verständnis einer Folge von Bildern im Sinne des Textes, den sie begleiten [...]“[103] erzielt wird.

Das Buchobjekt hingegen ist mit skulpturalen Kunstwerken gleichzusetzen und kann als Buch im konventionellen Sinn nicht mehr verwendet werden. Buchobjekte sind in Hinblick auf Form und Funktion des Buches künstlerisch bearbeitete Objekte, die zwar wie Bücher aussehen, wo zumeist aber Veränderungen am Material vorgenommen werden. Im Unterschied zum Buchobjekt bezeichnet der Begriff Objektbuch Bücher, die genauso wie ein Buch aussehen und auch bezüglich des Materials nicht mehr der Norm entsprechen, aber noch wie ein Buch benutzbar sind. Es handelt sich hierbei um autonome Kunstwerke, die den Text für ihr Funktionieren nicht mehr benötigen. Im Französischen entspricht ihnen die Bezeichnung *livres feints*; weit verbreitet sind beispielsweise Schatullen in Buchform, die von

[102] Vgl.: Anne Thurmann-Jajes: Die Bücher der Künstler, S. 10-11

[103] Breon Mitchell: Das illustrierte Buch als Livre d’Artiste: Eine zeitgenössische Perspektive. In: Ulrich Weisstein [Hrsg.]: Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992, S. 102-112, hier: S. 112

außen gewöhnliche Bücher nachahmen, innen jedoch beschnitten und wie eine Schachtel zu verwenden sind.[104]

Als letzte und wichtigste Sparte sei das *artist's book* genannt. Es umfasst „Bücher, die die Vorteile des Buches wie Vervielfältigbarkeit in preiswerter Form oder gute Rezeptionsmöglichkeit durch den Leser nutzen, um so künstlerische Aussagen in Wort/Bild oder rein buchspezifisch machen zu können."[105] Hier bleibt die traditionelle Form des Buches – das Aussehen, die Form und vor allem das Material - weitgehend erhalten; gestaltet werden sie durch Text und/oder Bild. Wie bereits erwähnt wurde, kann erst ab den 1960ern vom Künstlerbuch als eigenständige Gattung gesprochen werden. Im Allgemeinen kann man behaupten, Künstlerbücher sind „das Ergebnis dessen, was Künstler mit Büchern, über, um, für, oder gegen sie machen."[106]

Bezüglich Material, Bindung oder Technik sind bei *artist's books* keinerlei Grenzen gesetzt; auch hier liegt von der Produktion bis zum Verkauf alles in den Händen des Künstlers. Durch niedrigen Preis sollten diese Bücher jedem interessierten Rezipienten zugänglich gemacht werden, was als eine Subversion der Künstler gegen den als feindlich empfundenen Kunstmarkt angesehen werden kann. Sie veröffentlichten absichtlich in großen Auflagen, um eine breite Öffentlichkeit zu erreichen und betätigten sich so in demokratischen Absichten künstlerisch.[107]

3.3.2.3. Die Illustration überschreitend – Zuordnung von *A Humument*

„A book of 500 pages, or of 100 pages, or even of 25, wherein all the pages are similar, is a boring book considered as a book. No matter how thrilling the content of the words of the text printed on the pages might be."[108]

Als programmatisch für Tom Phillips' Werk *A Humument* kann der soeben zitierte Satz von Ulises Carrión aufgefasst werden, der durch seinen Aufsatz *The New Art of Making Books* (spanischer Originaltitel: *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*, 1975), worin er sich mit der Frage auseinandersetzt, was traditionelle Formen des Buches von der ‚neuen Kunst'

[104] Vgl.: Dominique Moldehn: Buchwerke, S. 175
[105] Katja Deinert: Künstlerbücher, S. 55
[106] Anne Thurmann-Jajes: Die Bücher der Künstler, S. 12
[107] Vgl.: Katja Deinert: Künstlerbücher, S. 54
[108] Ulises Carrión: The New Art of Making Books. In: http://www.artistbooks.de/statements/carrion-english.htm (26.09.2012)

unterscheidet, als ein einflussreicher Theoretiker der Gattung des Künstlerbuches gilt. Er entfernt sich von der traditionellen Auffassung des Buches als einem Träger von Text. Die ‚neue Kunst' fordert laut Carrión eine neue Art des Lesens, da sie keine kontinuierlich fortlaufenden Texte mehr produziert, sondern Inhalte anders vermittelt und demzufolge dem Leser wesentliche Freiheiten eingeräumt werden. Hier findet sich auch eine Antwort auf die Frage, warum es sich bei *A Humument* um ein Künstlerbuch handelt. Es erfüllt sämtliche oben genannte Kriterien der Gattung: Neben den preiswerten Buchveröffentlichungen sind sämtliche Überarbeitungen sowie die jeweiligen blanken Textseiten Mallocks auf Phillips' Homepage direkt gegenübergestellt und für jeden kostenfrei zugänglich. Diese Art der Präsentation korrespondiert mit dem Inhalt des Werkes, wo es oft zu einem Angriff gegen die zeitgenössische Kunstszene und den Kunstmarkt kommt. Damit werden die oben besprochenen demokratischen Ansprüche der *artist's books* zusätzlich unterstützt.

Parallelen können auch zum Malerbuch wie zum illustrierten Buch ausgemacht werden, da ein Großteil der Bilder wie eine Illustration des freigelassenen Textes anmutet; Phillips' Arbeiten gehen aber über den erläuterten traditionellen Begriff einer Illustration hinaus, indem Bild und Text auf derselben Seite eine Synthese eingehen und nicht getrennt voneinander funktionieren. Auch der Begriff *transformed book* kann darauf angewendet werden, denn Phillips verwendet ein bestehendes Werk als Ausgangsbasis und manipuliert den Text durch Bilder und mitunter anderen Materialien.

Weiters ist das Werk als visueller Roman zu charakterisieren, da es sich um eine Bearbeitung respektive Dekonstruktion eines bestehenden Romans durch Übermalen der einzelnen Seiten handelt. Der dekonstruktive Charakter wird durch die Tatsache unterstrichen, dass das im Jahr 1966 begonnene Projekt bis heute nicht abgeschlossen ist. Die erste Ausgabe in Buchform erschien in Privatdruck im Jahr 1970, zuvor wurden lediglich einzelne Seiten ebenfalls privat abgedruckt. Von 1987 bis 2005 folgten drei weitere Ausgaben mit jeweils einer bestimmten Anzahl von überarbeiteten Seiten. Phillips verfolgte mit seinem Projekt bis vor kurzem das Ziel, „to have the work eventually replace itself in its entirety."[109] Nicht nur der Prätext sollte folglich dekonstruiert werden, sondern auch die Neuschöpfung desselben, die wiederum durch Ersetzen sämtlicher Bilder ein neues Werk generieren sollte.

Mit Erscheinen der fünften Ausgabe im Frühjahr 2012 kam es jedoch zu einer abrupten Änderung des Vorhabens, denn Tom Phillips erkennt nun das unaufhörliche Laufen der Zeit und er fürchtet das Projekt vor seinem Tode nicht mehr abschließen zu können:

[109] Tom Phillips: A Humument. Preface. In: Tom Phillips: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 252-253

> A full Variorum Edition may remain a dream (or a posthumous project) since the wheel is still turning and the odd spark still flies off.
> For the time being I must try to get to the end of the revisions and deal with those pages which have so far evaded change, especially the ones whose original solutions have stood up to almost fifty passing years. I retain the option of leaving them as they are, thereby forestalling the absolute end of my venture, even if hanging on to the book in such a way may be thought a suspect strategy synonymous with hanging on to life itself.[110]

3.3.3 Strukturalismus als Methode

Nachdem Tom Phillips selbst sagt, *A Humument* „exemplifies the need to do structuralism“[111], wurde eine strukturale Analyse aller fünf Ausgaben sowohl in Bezug auf den Text als auch auf das Bild angefertigt.

Um sämtliche Themen- und Motivkomplexe erfassen und extrahieren (in strukturalistischer Terminologie ‚zerlegen und arrangieren‘) zu können, kam es dabei vorläufig zu einer Trennung dieser beiden Ebenen – man muss aber nochmals darauf hinweisen, dass sie als Ganzes untrennbar miteinander verbunden sind und ohne einander nicht funktionieren; nicht zu Unrecht sind Themen wie das Verbinden oder Heiraten oft wiederholte Gegenstände. Im Anhang finden sich die ausgearbeiteten Tabellen, beginnend mit der ersten und endend mit der jüngst Erschienenen Ausgabe. Sie dienen der Anschaulichmachung der durch die Überarbeitung entstandenen Verschiebungen – jede Seite der ersten Ausgabe wurde zunächst auf der bildlichen Ebene untersucht und den zuvor aufgestellten Kategorien zugeordnet. Daraufhin folgten sämtliche Bilder jeder anderen Ausgabe, die einer Überarbeitung unterzogen wurden und so nicht mehr der ursprünglichen Version glichen. Ausgelassen wurden Versionen, die sich lediglich durch geringfügige Veränderungen wie zum Beispiel Aufhellen oder Verdunkeln einer bestimmten Farbe änderten, da in diesen Fällen die Aussage des Einzelbildes bestehen blieb und es auch schwer zu bestimmen ist, ob diese kleinen Änderungen von Tom Phillips intendiert waren oder ob es an der unterschiedlichen Papierqualität der einzelnen Ausgaben liegt. Für dieses Vorgehen wurde immer die der jeweils verwendeten Ausgabe vorangehende Tabelle benutzt, um durch die Auflistung der Seitenzahlen die Verschiebungen deutlich hervorzuheben. Dazu ist noch anzumerken, dass bereits überarbeitete Seiten nicht mehr verändert und durchgehend unangetastet in die

[110] Tom Phillips: Notes on A Humument. In: Ders.: A Humument. A Treated Victorian Novel. Fifth Edition. London: Thames and Hudson 2012, S. 371-384, hier: S. 383
[111] Tom Phillips: Notes on A Humument. Fourth Edition, S. 375

folgenden Ausgaben übernommen wurden. Ausnahmen stellen lediglich acht Textbilder dar, von denen eine dritte Version existiert und einige Seiten, die zwar einmal überarbeitet wurden, aber von denen in einer späteren Ausgabe wieder auf die ursprüngliche Version zurückgegriffen wurde. (Tabelle 1)

Der Text erfuhr dieselbe Untersuchung, wobei die Anzahl der dort behandelten Themen und Motive weitaus umfangreicher ausfällt. Überdies mussten viele Texte auf mehrere Felder aufgeteilt werden, da sich auf einer Seite meistens viele Themenkomplexe kreuzen. Dieser Umstand war der Übersichtlichkeit sehr abträglich und verschleierte die Verschiebungen mehr als sie offenzulegen. Die Tabelle im Anhang enthält aus Übersichtlichkeitsgründen lediglich eine Liste der Änderungen jeder Seite und hält fest, ab welcher Ausgabe der Text einer Überarbeitung unterzogen wurde und für wie viele Ausgaben er in der veränderten Form bestehen blieb.[112] (Tabelle 3)

Es existieren insgesamt 367 Textbilder pro Ausgabe. In der ersten Ausgabe finden sich vornehmlich graphische Versuche, die als eine Annäherung an die Arbeitsweise gesehen werden können. Dependenzen zwischen Text und Bild sind hier noch eher selten, was sich jedoch mit dem Fortschreiten der Ausgaben drastisch ändert. Die zweite Ausgabe beinhaltet insgesamt 56 Überarbeitungen; die dritte umfasst am meisten aller Ausgaben, nämlich insgesamt 98; in der vierten Ausgabe kommt es erstmals zu einer Wiederaufnahme von fünf Bildern aus der ersten Version, die Neuüberarbeitungen der dritten Ausgabe wurden im Zuge dessen verworfen; neu überarbeitet wurden hier insgesamt 48 Textbilder und für zwei wurde eine dritte Version verfertigt; und schließlich wurden in der fünften Ausgabe zwei ursprüngliche Fassungen wieder aufgenommen, wobei es sich diesmal durchgängig um Verwerfungen von Überarbeitungen aus Ausgabe vier handelt; neu bearbeitet wurden 74 Textbilder und eine zweite Überarbeitung erfolgte bei sechs. Folglich bleiben aus der ersten Ausgabe lediglich 91 Textbilder in ihrer ursprünglichen Fassung übrig. Eine genaue Auflistung aller Änderungen befindet sich im Anhang.

Der Umstand der aus diesen Ergebnissen ersichtlichen Bedeutungsverschiebung unterstreicht zunächst den offenen Charakter des Kunstwerks, wie er bereits in Zusammenhang mit Umberto Ecos Theorie diskutiert wurde. Aber auch Roland Barthes, einer der Wegbereiter der strukturalistischen Methode, fasst den Text als einen offenen Zusammenhang von Signifikanten auf und grenzt ihn klar ab von dem Begriff des Werkes. Laut ihm ist kein Text ein in sich geschlossenes System, sondern zeichnet sich durch seine Prozesshaftigkeit aus.

[112] Ausgabe 1 – Ausgabe 5 wurde in der Tabelle abgekürzt mit A1-A5, „-“ signalisiert das Bestehen bleiben der ursprünglichen Version.

Aus diesem Grund ist jeder Lektürevorgang unbegrenzt und daraus resultierend kann auch keine Interpretation ein endgültiges Resultat darstellen:

> Der ‚Text' […] praktiziert das endlose Zurückweichen des Signifikats, der ‚Text' schiebt hinaus; sein Feld ist das des Signifikanten; der Signifikant darf nicht als ‚erster Teil der Bedeutung' aufgefaßt werden, sondern, ganz im Gegenteil, als ihre *Nachträglichkeit*; […] die Hervorbringung des immerwährenden Signifikanten […] im Feld des ‚Textes' (oder vielmehr, dessen Feld der ‚Text' ist) erfolgt nicht auf dem organischen Weg einer Reifung oder auf dem hermeneutischen Weg einer Vertiefung, sondern eher in einer seriellen Bewegung von Versetzungen, Überlappungen und Variationen; […][113]

Sein Begriff von Intertextualität ist sehr weitläufig – jeder Text ist für Barthes ein Gewebe, welches durch Zitate mit vorhergehenden Texten eng verbunden ist. Originalität kann auf dieser Basis nicht existieren, denn ein Autor oder Schreiber eines Textes kann nur auf Bestehendes zurückgreifen und dieses Vorgefundene anderem bereits Geschriebenem gegenüberstellen. Genau deswegen erfährt auch das Werk an sich die Priorität vor dem Autor. Wenn nun der Text den Rezipienten niemals zu einem Abschluss der Bedeutungsgenerierung bringen kann, geht es dem Strukturalismus eher um ein Zerlegen der einzelnen Bestandteile und ein Wiederzusammenfügen ebendieser zu einer kohärenten Struktur als um die Produktion eines letztgültigen Sinnes:

> Der ‚Text' ist mehrschichtig. Damit ist nicht bloß gemeint, daß er mehrere Bedeutungen besitzt, sondern daß er das Plurale der Bedeutung vollzieht: eines *irreduziblen* […] Pluralen. Der Text ist kein Nebeneinander von Bedeutungen, sondern Durchschreitung, Durchquerung; er kann also keiner noch so liberalen Interpretation verfallen, sondern einer Explosion, einer Streuung.[114]

Vom Leser fordert Barthes unter Berufung auf dieselbe Forderung Mallarmés, als Mitschöpfer tätig zu werden. (Post-)Moderne Texte entziehen sich in der Regel einer passiven Lektüre – was Barthes als Konsum bezeichnet – und verlangen die Aktivität der Rezipienten durch „praktische Mitarbeit"[115]. Seine Methode darf nicht als eine einheitliche, sondern muss in ihrer Pluralität gesehen werden. Barthes' Theorie zeichnet sich nämlich dadurch aus, dass er stets Neuansätze erarbeitet und so den Strukturalismus als solches beständig neu formuliert und umarbeitet. In der Sekundärliteratur zu diesem Thema wird sein Weg deshalb in vier Stationen aufgeteilt, die sich mitunter gegenseitig widersprechen.[116]

In seiner Schrift *S/Z* unterscheidet Barthes neben der Differenzierung zwischen lesbaren und schreibbaren Texten den eindeutig lesbaren Text (*texte lisible univoque*), welcher der

[113] Roland Barthes: Vom Werk zum Text. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 64-72, hier: S. 67 [Hervorhebungen im Original]
[114] Ebd., S. 67-68 [Hervorhebungen im Original]
[115] Ebd., S. 71
[116] Vgl.: Gerhard Neumann: Barthes. In: Horst Turk [Hrsg.]: Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes. München: Beck 1979, S. 298-310

Massenliteratur zuzurechnen ist und den Geist des Aufnehmenden tötet, von einem *texte recevable*, einem vieldeutigen, angenehmen und unbegrenzten Lektüreerlebnis; auszumachen sind solche Texte mit Beginn der literarischen Moderne.[117]

Der von Barthes proklamierte offene Bedeutungsprozess, die *signifiance*, erlaubt der Interpretation kein Ende. *A Humument* spielt mit genau dieser Idee – nicht nur wird mittels Fragmenten auf textlicher und bildlicher Ebene keine kohärente Erzählung entfaltet (somit ist es ein *texte recevable* par excellance), sondern es kommt auch seitens des Produzenten zu einer beständigen Neuüberarbeitung aufgrund der unerschöpflichen Anzahl an Möglichkeiten der Bedeutungsstiftung innerhalb einer Textseite. Dies bedeutet wiederum für die Gesamtheit des Werkes eine Auflösung der zuvor bestehenden Strukturen und damit einhergehend beständige Verschiebungen des Sinns, was den Rezipienten oder Interpreten, ganz im Sinne Barthes, ein lustvolles Spiel mit sinnstiftenden Bedeutungseinheiten erlaubt.

[117] Vgl. dazu: Peter V. Zima: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. 2., überarb. Aufl. Tübingen/Basel: Fancke 1995, S.275-279

4. A Treated Victorian Novel After Mallock

4.1. ‚A good old text always is a blank for new things' – *A Humument* und das Problem der Autorschaft

Will man die Problematik der Autorschaft bezüglich *A Humument* fassen, muss man sich als erstes von der romantischen Idee des Autors als Originalgenie verabschieden. Tom Phillips weist sein Werk explizit als eine Nachfolge des bestehenden Werks *A Human Document* aus. Es wird in keinster Weise versucht, den Einfluss des zugrunde liegenden Textes oder seines Autors zu verstecken. Die Autorschaft wird folglich nicht in Frage gestellt. Durch die Auswahl der freizulassenden Textfelder ergibt sich ein sehr enges intertextuelles Verhältnis zwischen dem Prätext und der Neuschöpfung desselben. Es findet hier eine Aktualisierung – oder wenn man es anders nennen will: eine Wiederbelebung – eines Produkts der Trivialliteratur statt, die sich zum Ziel setzt, einen in Vergessenheit geratenen Text mithilfe von Ausstreichungen beziehungsweise Freilassungen und der gleichzeitigen Kombination mit visuellen Teilen in das Zeitalter der Postmoderne zu transportieren.

Als bildender Künstler sieht Phillips diese Methode als die geeignetste Lösung an, sich der Wortkunst zuzuwenden: „It is the solution for this artist of the problem of wishing to write poetry while not in the real sense of being a poet … he gets there by standing on someone else's shoulders."[118] Bei diesem Prozess findet eine starke Einschränkung des kreativen Schaffens statt, was die Notwendigkeit der Aufstellung der noch zu behandelnden Regeln seitens Phillips erklärt. Die Auswahl der Textfelder beschränkt sich immer auf eine Seite des Prätextes, dessen Anordnung in keinster Weise verändert werden darf. Es wird der Versuch unternommen, mithilfe der freibleibenden Textfragmente eine neue Geschichte zu exhumieren, die Mallocks Erzählung nur noch vage durchscheinen lässt. Das Figurenrepertoire sowie hervorstechende Motive bleiben dabei erhalten, erfahren jedoch eine massive Umdeutung.

Im Zuge der radikalen Umorientierung bezüglich des Autorenbegriffs bei Roland Barthes und Michel Foucault, die beide den Tod des Autors proklamieren, wurde um die Zeit der Entstehung von *A Humument* die Autonomie des künstlerischen Schaffens radikal in Frage gestellt. Barthes beispielsweise fasst einen Text als „einen mehrdimensionalen Raum [auf], in dem verschiedene Schreibweisen [écritures], von denen keine ursprünglich ist, miteinander

[118] Tom Phillips: A Treated Victorian Novel. One Step beyond Illustration. In: Imagination on a Long Rein: English Literature Illustrated. Marburg: Jonas 1988, S. 181-187, hier: S. 186

harmonieren oder ringen."[119] Als ein Konglomerat von unzähligen Zitaten setzt sich ein Text aus Rückgriffen auf bestehende Schriften zusammen und lässt die Figur des Autors obsolet werden, da dieser ohnehin nur auf Bestehendes zurückgreift und selbst nichts Originelles hervorzubringen vermag. Der Fokus liegt bei Barthes auf der sinnstiftenden Funktion des Lesers. Er ist der einzige, der dazu in der Lage ist, dem Geschriebenen eine Zukunft zu verschaffen, indem er „in einem einzigen Feld alle Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht."[120]

Tom Phillips könnte man als einen ‚Meta-Autor'[121] bezeichnen, jemand der durch Auswahl, Montage und Collage der vorgefundenen Materialien das Werk aus seinem ursprünglichen Entstehungszusammenhang reißt und systematisch mit neuem Sinn auflädt; die Rezeption bleibt dennoch eine offene und der Leser erhält vor allem durch den fragmentarischen Charakter seine Rolle als Mitschöpfer zugesprochen. *A Human Document* nimmt dabei die Stellung eines Rezeptionsdokumentes ein, mit dem durch die Neubearbeitung eine ‚interpretative Beziehung' hergestellt wird.[122]

Nicht zuletzt können in Bezug auf die Einschränkungen, welche sich durch den bestehenden Text ergeben, Parallelen zu oulipotischen Schreibpraktiken hergestellt werden. Die Gruppe *Ouvroir de Littérature Potentielle* (kurz: OuLiPo), was so viel bedeutet wie ‚Werkstätte für potentielle Literatur', arbeitete als Autorenkollektiv in den 1960er Jahren zusammen. Ihre Arbeitsweise zeichnet sich durch die Verwendung so genannter ‚contraints', das sind Einschränkungen auf formaler Ebene, aus. – All dies sind Techniken, die mit einer Abwertung der individuellen Inspiration zusammenhängen. Diese Beschränkungen betreffen zum einen die Sprache, in der Texte verfasst werden, zum anderen die literarischen Normen, mit denen gebrochen werden soll, sowie selbst auferlegten formalen Vorgaben, denen ein Werk nach ihrer Aufstellung folgen muss. Beispielsweise wurde sehr stark mit der Übertragbarkeit von mathematischen Strukturen auf die Literatur oder permutativen Techniken gearbeitet, es kam aber auch vor, dass Eingriffe in bestehende Werke vorgenommen wurden. Das Leitbild des von den Mitgliedern gegründeten ‚Institute for Literary Prosthesis', wie es im zweiten Manifest auftaucht, sieht folgendermaßen aus: „Who has not felt, in reading a text – whatever its quality – the need to improve it through a little

[119] Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 57-63, hier: S. 61
[120] Ebd., S. 63
[121] Wetzel Michael: Autor/Künstler. In: Karlheinz Barck [Hrsg.]: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 1. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 480-544, hier: S. 485
[122] Vgl.: Swantje Petersen: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Lang 1995, S. 11-18

judicious retouching? No work is invulnerable to this. The whole world literature ought to become the object of numerous and discerningly conceived prostheses."[123]

Ohne weiteres könnte man diese Formulierung Tom Phillips in den Mund legen, dessen Programm analog dazu verstanden werden kann. Am besten lässt sich dies vorläufig durch eine überarbeitete Seite aus *A Humument* belegen, wo es in selbstreflexiver Weise heißt: „A Humument. attempt to cripple sentences, reality, broken by quivering peculiarities part poken artificial fiction broken in the imaginary Journal / broken the besides journal, and poken the impression Journal / The first discrepancy Journal the Journal / fragments fragments,"[124]

Die Prothese zu diesem fragmentierten Text würde in diesem Fall auf der formalen Ebene das Bild darstellen. Oder man bleibt auf der Ebene des Schaffensprozesses und sieht das gesamte Projekt als eine Prothese für einen längst in Vergessenheit geratenen Roman, der durch Phillips' Neuschöpfung eine Wiedergeburt und gleichzeitig eine Transformation erfährt.

4.2. Der Prätext - William Hurrell Mallocks *A Human Document*

4.2.1.Tom Phillips Motivation zur Bearbeitung von *A Human Document*

Den Ausgangspunkt fand Tom Phillips' Arbeit auf einem Markt in Peckham Rye, wo er sich vornahm das erstbeste Buch, das er für drei Pence finden würde, als Grundlage für seine Überarbeitungen zu verwenden. So stieß ihn der Zufall auf William Hurrell Mallocks Roman *A Human Document*. Erst dachte er, es handle sich lediglich um einen einfachen Trivialroman aus der spätviktorianischen Zeit, fand aber nach eingängiger Beschäftigung damit heraus, dass er sehr reich an Anspielungen sei und der Wortschatz ihn wie kein anderes Buch inspiriere. Im Nachwort zur jüngst erschienenen fünften Ausgabe seines *Humument* geht er sogar so weit zu behaupten, es gäbe kein anderes Buch dieser Welt, das für eine Bearbeitung besser geeignet wäre, denn er habe es des Öfteren versucht, aber bei keinem boten sich derart zahlreiche neue Wortkombinationen auf einer Seite wie bei diesem an.[125]

[123] François Le Lionnais: Second Manifesto. In: Warren Motte [Hrsg./Übers.]: OuLiPo. A Primer of Potential Literature. 2. Ausg. Champaign/London: Dalkey Archive Press 2007, S. 29-31, hier: S. 31

[124] Tom Phillips: A Humument. A Treated Victorian Novel. First Edition. London: Thames and Hudson 1980, S. 5 [Im Folgenden werden Zitate aus *A Humument* durch die Angabe der jeweiligen Ausgabe sowie der Seite im Fließtext angeführt]

[125] Vgl.: Tom Phillips: Notes on A Humument, Fifth Edition, S. 378

Die Erstausgabe dieses Buches erschien im Jahr 1892, wie es zu dieser Zeit üblich war in drei Bänden. Diese Praxis der Buchveröffentlichung war im 18. Jahrhundert aufgekommen und setzte sich bis spät ins 19. Jahrhundert, genau genommen bis zum Jahr 1894, fort. Der Grund dafür sind massive Änderungen im Bereich des Literaturbetriebs: war es davor ein bildungsbürgerliches Publikum, das sich die teuer produzierten und deswegen niedrig aufgelegten Bände leisten konnte, musste nun aufgrund des stetig wachsenden Publikums billiger produziert werden und je höher die Auflagenzahl, desto billiger konnten die Bücher verkauft werden.[126]

Tom Phillips verwendete die einbändige Reprint-Ausgabe aus pragmatischen Gründen, denn das Schriftbild ist hier im Gegensatz zur dreibändigen komprimierter und eine Seite enthält weitaus mehr Wörter. Die Großdrucke der drei Bände sind also nicht mit seinem Projekt vereinbar, wozu er folgendes im Nachwort zur vierten Edition von *A Humument* anmerkt: „The recent find of the original three-decker first publishing has been somewhat of a disappointment. Its letters are big, and with its broad type-rivers and wide spacings it lacks the tight look of the single volume. Each word seems to have fewer neighbours."[127]

Im Zusammenhang mit diesem Roman spricht Phillips weiters von einem ‚feast'. Er zeigt sich, wie bereits kurz erwähnt, fasziniert von den zahlreichen Referenzen, Anspielungen und vor allem dem Vokabular. Durch die Art der Vermittlung des Geschehens nimmt Mallock Phillips' Unterfangen selbst und auch die Technik der Collage, die im frühen zwanzigsten Jahrhundert die Dadaisten, Futuristen und Kubisten auf literarische Texte anzuwenden begannen, vorweg. Er stellt dem Leser ein „recipe for its own construction, or re-construction, out of allegedly prior fragments"[128] zur Verfügung.

Es handelt sich nämlich um einen fiktiven Tagebuchroman, der das Geschehen über vermeintlich aufgefundene Textfragmente vermittelt. Der Erzähler, der die Materialien von einer ihm unbekannten Dame übergeben bekommt, erläutert ausdrücklich, dass es sich um keine literarische Erzählung handelt, sondern der Leser selbst sei dazu angehalten, aus den Fragmenten eine Geschichte zu konstruieren. Bereits hier sind Parallelen zu Phillips' Arbeitsweise auszumachen, der ja den Ausganstext dekonstruiert, indem er jede einzelne Seite übermalt, Textfelder freilässt und so eine gänzlich neue Geschichte entfaltet. In Anbetracht dieser Parallelen in der Arbeitsweise und der Intentionen stellt sich dann doch die Frage, inwiefern die Auswahl nicht ganz vom Zufall abhängig war, bedenkt man vor allem,

[126] Vgl.: Paul Goetsch: Der Roman der Übergangszeit. In: Paul Goetsch [Hrsg.]: Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 267-273, hier: 268-269
[127] Tom Phillips: Notes on A Humument. Fourth Edition, S. 374
[128] Daniel Traister: W.H. Mallock and A Human Document. In: http://www.humument.com/essays/traister02.html (18.10.2012)

dass dies nicht der einzige Punkt ist, der die beiden Autoren beziehungsweise Künstler verbindet.

4.2.2. Fragmente eines Lebens

"The following work, though it has the form of a novel, yet for certain singular reasons hardly deserves the name."[129]

Dieser den Roman einleitende Satz eröffnet dem Leser die Liebesgeschichte zwischen den Protagonisten Robert Grenville und Irma Schillizzi. Dass es sich um einen fiktiven Roman handelt, wird jedoch bereits hier bestritten. Die auktoriale Erzählerinstanz erhebt für ihre Darlegungen Wahrheitsanspruch, indem behauptet wird, die Geschichte basiere auf realen Dokumenten, Manuskripten und Tagebucheintragungen, die ihr während eines Auslandsaufenthalts von einer real existierenden Dame übergeben wurden. Diese Dame wiederum habe die ungeordneten Dokumente von einem Herren erhalten, der vor einigen Monaten starb. Der Erzähler erhält von ihr die Aufgabe, die fragmentarischen und auf den ersten Blick unzusammenhängenden Papiere zu ordnen. Schon bei der ersten Durchsicht stellt sich für ihn heraus, dass die Dokumente eine zusammenhängende Geschichte erzählen, die sich einerseits aus Tagebüchern, Aufzeichnungen und Briefen einer Frau und andererseits aus Versen, philosophischen und literarischen Reflexionen, Beschreibungen und Selbstanalysen eines Mannes zusammensetzt. Für den Erzähler bilden diese Dokumente „fragments of actual life"[130], die er dem Leser durch seine Edition als Zeugnis des wahren Lebens vermitteln will.

Auf nahezu jeder Seite der Einleitung wird darauf hingewiesen, das Buch sei dem realen Leben entnommen, was sogar zu der Behauptung führt, dass es „not a piece of literature", sondern „a piece of life [...] genuinely a human document" sei.[131]

Die Ordnung der Dokumente stellt den Erzähler vor einige Schwierigkeiten, da zum einen der Stil durch einen Wechsel zwischen Tagebucheinträgen und fiktiven Passagen nicht einheitlich ist und andererseits die Verfasserin einzelne Passagen der Aufzeichnungen des Mannes mit ihren eigenen verwebt. Die Passagen, welche die Dokumente ergänzen, scheinen zwar vom Erzähler geschildert zu werden, stammen aber in der Tat aus der Feder Irmas, die ihr Leben

[129] William Hurrell Mallock: A Human Document. A Novel. New Edition. London: Chapman and Hall 1892, S. 1
[130] Ebd., S. 4
[131] Ebd., S. 11

objektiv zu schildern versucht. Überdies änderte sie die Namen der auftretenden Personen und streute Abschnitte in französischer Sprache ein. Durch das Tagebuch wird beim Leser die Illusion erzeugt, es würden bereits vorhandene handschriftliche Dokumente als Erzähltext veröffentlicht, was die Glaubwürdigkeit der Fiktion unterstreicht.

Der Anspruch auf Wahrheit wird im Folgenden untermauert, indem der Leser erfährt, dass die Verfasserin der aufgefundenen Dokumente selbst plante, sie herauszugeben, um der Nachwelt ihre tragische Geschichte zu hinterlassen. Beglaubigt wird dies wiederum durch eine Widmung, die dem künftigen Herausgeber überreicht wird:

> To the sole and only begetter of this volume. […] You by whose side I shall lie, in a wicker coffin like yours, with whose bones my bones shall mingle, and whose flesh I shall meet again in the sap of the violets above our grave, I have done my best, whilst waiting to come back to you in death, to perpetuate in this book neither your life nor mine, but that one single life into which both our lives were fused.[132]

Mallocks Roman bestreitet somit in der Einleitung die Fiktivität der geschilderten Ereignisse, indem eine Erzählerinstanz eingeführt wird, die reale, ungeordnete Dokumente erhält, welche sie ordnet und herausgibt. Der Erzähler tritt im weiteren Verlauf des Buches zugunsten dieser von ihm zu einer fortlaufenden Erzählung rekonstruierten Aufzeichnungen in den Hintergrund. Das Geschehen wird dem Leser fortan ausschließlich in Form der Tagebucheintragungen und Briefe vermittelt, woraus laut Mallock „a true representation of life“[133] entsteht.

Auf inhaltlicher Ebene erzählt Mallock die Liebesgeschichte zwischen Irma Schillizzi und Robert Grenville. Ihre Liebe kann sich jedoch aufgrund ihrer Lebensverhältnisse nicht verwirklichen. Das Buch spiegelt die Instabilität des viktorianischen Zeitalters, in dem sich, verursacht durch Ängste und Unsicherheiten, der Wunsch nach Rationalisierung der Welt breit macht. Das Aufstreben des Bürgertums gefährdet den aristokratischen Stand und es entwickeln sich gleichzeitig die Wissenschaften rasant - es kommt zur Entstehung des Industriezeitalters, was eine Verwirrung, Angst und Destabilisierung der Verfasstheit des menschlichen Subjekts mit sich bringt.[134] Formal spiegeln sich diese Gesichtspunkte in der chaotischen Anordnung und dem fragmentarischen Charakter der Dokumente wider, die dem Erzähler übergeben werden. Er muss sie erst mühsam ordnen, um die Geschichte einer Liebe wiederzugeben, die auf eine Probe gestellt wird, um am Ende erst recht zu scheitern. Die Protagonisten versuchen im Lauf der Handlung, sich eine eigene Welt aufzubauen, die sie vor

[132] Ebd., S. 9
[133] Ebd., S. 12
[134] Vgl.: Johannes F. Klein [Hrsg.]: A short history of English Literature. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1937, S. 93-95

der Realität schützt; sie flüchten in eine Traumwelt, die jedoch nie lange aufrechterhalten werden kann.

Wie weiter oben bereits ausgeführt wurde, wird das Geschehen mit Hilfe vermeintlich realer Dokumente vermittelt; die am Beginn eingeführte Erzählerinstanz tritt aufgrund dessen später in den Hintergrund. Die tragende Hauptfigur ist Irma Schillizzi, die, obgleich sie verheiratet ist, eine Liebesbeziehung mit Robert Grenville eingeht. Der gescheiterte Poet Grenville ist für Irma ein Seelenverwandter, der ihr alles das geben kann, was sie von ihrem Ehemann und anderen Männern nicht bekommt, nämlich vor allem Verständnis. Ihr Ehemann, Paul, ist jüdischer Abstammung und sterbenskrank, weswegen er für Grenville keine wirkliche Bedrohung darstellt. Hier scheint auch der von Tom Phillips kritisierte Antisemitismus Mallocks durch, was den Autor zu einem Menschen macht, dem er im wahren Leben nicht begegnen möchte.[135]

Ein großer Raum wird den Gesprächen der beiden Hauptfiguren über philosophische Fragen eingeräumt, wobei im Zentrum das Individuum und seine Unterdrückung durch gesellschaftliche Normen stehen. Ebenfalls wird an vielen Stellen die Seinsfrage aufgeworfen. Die Welt, die sich die Liebenden fernab der Realität aufbauen, stellt einen Zufluchtsort dar, in dem das vereinsamte Individuum, wenn auch nur für kurze Zeit, Halt findet. Das zentrale Thema ist das Zusammensein – dieses gelingt jedoch nur bedingt, immer wieder werden sie voneinander getrennt, woraus Probleme entstehen, die wiederum zur Folge haben, dass die Treue unter Beweis gestellt werden muss. Der Glaube an den anderen scheint an vielen Stellen verloren zu gehen, woraufhin es zu einer Abwendung vom anderen kommt, um sich danach wieder zu finden. Die erzählte Zeit des Romans ist weitaus größer als die Erzählzeit. Die Handlung erstreckt sich über mehrere Jahre, wobei es oftmals zu einer Zeitraffung kommt, indem lange Zeiträume der Trennung durch Ellipsen verkürzt werden.

Neben der Liebe als zentrales Motiv spielt der Raum eine wichtige Rolle. Das Reisen ist von großer Bedeutung, denn allein die Entfernung von der Heimat England macht es Grenville und Irma möglich, beieinander zu sein. Hauptsächlich halten sie sich in Ungarn auf und verweilen an Schlössern von Verwandten. Einen hohen Stellenwert haben hierbei weiters die Reisebeschreibungen und die Schilderung der Interieurs der Unterkünfte.

Neben den Protagonisten treten einige weitere Figuren auf, die aber im Gegensatz zu ihnen nicht psychologisch entwickelt werden. Die einzige Figur, die eine größere Rolle spielt, ist Paul, Irmas Ehemann. Dieser wird in ihren Tagebucheintragungen als herrschsüchtig, unsensibel, gewalttätig und verständnislos charakterisiert.

[135] Vgl.: Tom Phillips: Notes on A Humument. Fifth Edition, S. 372-373

Das Innenleben der Figuren wird dem Leser vornehmlich über die Tagebucheintragungen vermittelt. Erwähnenswert sind an dieser Stelle die zahlreichen Referenzen auf anerkannte Autoren und Philosophen. Quantitativ werden Keats und Byron am häufigsten angeführt, aber auch Goethe, Cézanne oder Aristoteles kommen zur Sprache ebenso wie Errungenschaften der Naturwissenschaften. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die starke Kritik an der oberflächlichen aristokratischen Gesellschaft.

Der Beginn widmet sich der Hinführung zum Thema; das Reisen und das Zusammentreffen der Protagonisten stehen dabei im Mittelpunkt. Im Gegensatz dazu widmet sich der mittlere Teil fast ausschließlich dem Innenleben der Figuren und ihrer zunehmenden Isolation von der realen Welt. Im letzten kommt es zu einer bizarren Wendung, die hier gesondert angeführt werden soll:

Irmas Ehemann erleidet eine Lungenerkrankung, sie widmet sich hingebungsvoll seiner Pflege (zunächst ausschließlich aus Schuldgefühlen gegenüber ihren Kindern). Später entwickelt sie Mitleid ihm gegenüber und Grenville versucht als Beweis seiner Liebe zu ihr ihn zu retten. Das Fehlen eines zur Rettung notwendigen Apparates erfordert von Grenville das Absaugen des Blutes des Erkrankten mit Hilfe seines Mundes. Durch diese Rettungsaktion bringt sich Grenville selbst in Lebensgefahr; dieses Unterfangen wird Irma verschwiegen und sie wendet sie sich von Grenville ab, da sie ihm die vorsätzliche Tötung ihres mittlerweile wieder geliebten Ehemannes vorwirft. Als sie später von seinen heroischen Taten erfährt, ändert sich ihre Gefühlslage ihm gegenüber wieder und sie beschließt mit ihm glücklich zu werden. Mallock lässt Grenville selbst jedoch kurze Zeit später sterben, woraufhin Irma ihr gesamtes Leben verliert und alle Zukunftspläne aufgeben muss. Sie beschließt im Folgenden, ihre Tagebucheintragungen mit denen Grenvilles zu vermischen, um eine chronologische Geschichte zu erzählen, der die erwähnte Widmung voran steht. Ihr Ziel ist es,

> [to] make it live – all of it; I would keep back nothing; for perfect love casts out shame. But if anyone should think that I ought to blush for what I have written, I should be proud if, in witness of my love for you, every page of it were as crimson as a rose.[136]

Zeitlich fällt die Veröffentlichung des Romans in eine Übergangsperiode, die sich durch eine Vermischung von viktorianischen und modernen Entwicklungen kennzeichnen lässt. Aufgrund der Fokussierung auf das Seelenleben der Menschen und der Bestrebung, die Isoliertheit des Subjektes von als feindlich empfundenen gesellschaftlichen Zwängen treten hier eher Tendenzen des Modernismus in den Vordergrund. In einer turbulenten Zeit wie

[136] William Hurrell Mallock: A Human Document, S. 367

dieser musste sich auch die Romanform an die gegebene Situation anpassen. Deshalb arbeiteten Autoren mit Mitteln, die bereits auf formaler Ebene das Zerbrechen des zuvor, also in der Periode des viktorianischen Zeitalters, als ganzheitlich empfundenen Subjektes widerspiegeln. Schon um das Jahr 1870 herum lassen sich diese neuen Schreibweisen verorten; sowohl thematisch (mehr und mehr geht es nun um Selbstfindung und Selbsterkenntnis) als auch bezüglich der verwendeten Schreibtechniken. Zwar war es schon zur Zeit des Viktorianismus üblich das Romangeschehen mithilfe von Briefen zu vermitteln, da dies dem Erzählten mehr Authentizität verlieh, die Wiederherstellung der bestehenden Normen stand aber dennoch über individuellen Identitätsfragen. Die so genannte ‚Late Victorian Sensibility', wie sie William A. Madden formuliert, stellt in weiterer Folge das Individuum mit seinen persönlichen Krisen und Entwicklungsprozessen in den Mittelpunkt des Interesses und geht auch mit den Bestrebungen des Modernismus konform:

> [T]he Late Victorian Sensibility may be described as completely 'private' in that the eye of the writer is primarily on the isolated self […]. There was no longer a 'public' voice which was simply one way for the artist to express the left isolation which is the burden of the 'private' voice of Late Victorian feeling. Disclosing a self searching for order and emotion in the implicativeness of language […] the new sensibility was rendered in an idiom which made poetry and prose alike attenuated, artificial, remote.[137]

Gattungstechnisch lässt sich *A Human Document*, da es Mallock ja vor allem um eine authentische Wiedergabe des menschlichen Lebens geht und da das Geschehen zum größten Teil durch Tagebucheinträge und Briefe entfaltet wird, zur fiktiven Tagebuchliteratur ordnen. Man muss sich aber einmal mehr vor Augen führen, dass wir es hier nicht mit einem realen, sondern mit einem fiktiven Tagebuch, vom Autor der Unmittelbarkeit willen verfasst, und überdies fragmentarisch gehalten, zu tun haben. Gelesen als ein „Symbol eines metaphysischen Tappens von Tag zu Tag"[138] wird das Tagebuch im Allgemeinen laut Peter Boerner an sich zu einem Medium des Fragmentarischen. Mithilfe konstanter Aufzeichnungen wird durch diese Form ein fast lückenloses autobiographisches Gedächtnis generiert, das es dem Individuum ermöglicht, seinem Leben einen Sinn zu geben und sich selbst von der Gesellschaft abzugrenzen beziehungsweise sich einen Platz darin zu schaffen. Immer wieder geht es um Entfremdung, Zweifel, Suche, Identitätsprobleme, Aufbrechen der tabuisierten Bereiche, Skepsis und so fort. Gerade zur Zeit um die Jahrhundertwende, als sämtliche Gesellschaftsbereiche, seien es nun politische, industrielle, private oder kulturelle, in sich zusammenzustürzen drohten, suchten Individuen nach Ankerpunkten, um die

[137] William A. Madden: The Victorian Sensibility. In: Paul Goetsch [Hrsg.]: Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 9-45, hier: S. 41
[138] Peter Boerner: Tagebuch. Stuttgart: Metzler 1969, S. 66

bedrohliche Außenwelt abzuschirmen und die eigene Identität nicht vollkommen zerbröckeln zu lassen. Jacques Le Rider spricht in diesem Zusammenhang in seinem Werk zur Tagebuchliteratur der Wiener Moderne von der Erschaffung eines ‚Zufluchts-Ich', welches es dem Individuum erlaubte, sich vor den äußeren Gefahren abzuschirmen. Durch die Konstruktion eines solchen gelingt es dem bedrohten Subjekt, sich eine neue Stabilität innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges aufzubauen, obgleich es oft von eingeschriebenen Konflikten bedroht wird.[139]

4.3. Die Anfänge

William Burroughs und John Cage haben Tom Phillips durch ihre Zufallsoperationen dazu veranlasst, selbst mit dieser Technik zu arbeiten. In direkter Nachfolge von Burroughs' innovativer Cut-Up-and-Fold-In-Methode begann er damit, Kolumnen der Zeitung *The Spectator* teilweise auszulöschen und in neue Sinnzusammenhänge zu stellen. Doch dies genügte seinen Ansprüchen nicht lange und Phillips spielte mit dem Gedanken die Technik auf die Bearbeitung eines ganzen Buches auszuweiten. So kam es zur Aufstellung der ersten Regel: er würde das erste Buch, das ihm um ‚threepence' in die Hände fällt, als Basis verwenden. Er fand es bei seinen regelmäßigen Besuchen von *Austin' Furniture Repository*, wo er durch Zufall zu William Hurrell Mallock's *A Human Document* griff. Weil der Preis exakt der vorgegebenen Summe entsprach, machte er diesen ihm unbekannten Autor zum Ausgangspunkt seines, wie sich herausstellen sollte, langjährigen Projektes.[140] Es mag sein, dass er zufällig auf dieses Buch gestoßen ist, aber ob die letztendliche Wahl tatsächlich reiner Zufall war, ist sehr stark anzuzweifeln. Die Analyse des Ausgangstextes hat Parallelen zwischen den beiden Arbeiten aufgezeigt, die unmissverständlich analoge Tendenzen aufweisen.

Von 1966 bis 1973 sollte es dauern, bis jede einzelne Seite dieses Romans einer ersten Überarbeitung unterzogen war. Es sollte jedoch erst im Jahr 1980 die erste Ausgabe in Buchform bei Thames and Hudson erscheinen. Davor wurden lose Blätter im Privatdruck der Tetrard Press veröffentlicht. Diese wurden nicht in die späteren Ausgaben in Buchform

[139] Vgl.: Jacques Le Rider: Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne. Wien: Passagen Verlag 2002, S. 18

[140] Vgl.: Tom Phillips: Notes on A Humument. Fifth Edition, S. 371-372

integriert, sind aber mittlerweile teilweise online in der Galerie seiner Homepage als Vergleichsbeispiele den veröffentlichten Überarbeitungen gegenübergestellt.[141]

Die Überarbeitung erfolgte nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern er griff willkürlich Seiten aus dem Roman heraus. Die allererste überarbeitete Seite, Nummer 33, blieb bis in die vierte Ausgabe bestehen und erfuhr in der neuesten eine zweite Überarbeitung, wobei Teile davon erhalten blieben als Erinnerung an die Anfänge des kolossalen Projekts. Versehen wurde die neue Version überdies mit einem textlichen Verweis auf Samuel Beckett, der sich in seinem Werk vornehmlich mit dem Scheitern des Menschen im Allgemeinen beziehungsweise des Literaten/Künstlers am eigenen Schaffen auseinander setzte und in mehreren Werken ähnliche Formulierungen verwendet wie: „as years went on you began to fail better“ (Ausg. 5, S. 33). Nachdem das Scheitern in den Vorüberlegungen als ein wichtiges Kriterium für ‚experimentelle' Literatur bezeichnet wurde, kann dies auch als eine Reflexion über oder eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Begrifflichkeit seitens Phillips gelesen werden. (Abb. 2)

Anfangs löschte Tom Phillips, wie aus der Abbildung ersichtlich, lediglich unliebsame Wörter und Sätze mit Feder und Tusche aus. Seite 99 ist ein gutes Beispiel für die frühe Technik mittels Ausstreichung Ungewolltes zu tilgen. Es werden hier von Hand mittels zufälliger Auswahl Wörter und Sätze eliminiert, bis letzten Endes nur noch ‚something' und ‚already?' übrig bleiben. Diese Seite stellt gleichsam einen selbstreflexiven Kommentar zu Phillips' Vorhaben dar, denn als eine der ersten Bearbeitungen kann dies gelesen werden als Infragestellung der bisher verwendeten Techniken, mit denen er schon früh unzufrieden war. (Abb. 3) Neben Ausstreichungen von Hand finden sich im Repertoire auch welche, die mithilfe einer Schreibmaschine durchgeführt wurden oder abstrakte Graphiken und Collagen, die aus Teilen von Seiten aus dem Roman hergestellt wurden. (Abb. 4)

William Burroughs' Methode beruht auf einer Entdeckung seines Freundes Brion Gysin zu Beginn der 1960er Jahre, der beim Zurechtschneiden von einigen seiner Zeichnungen, Zeitungen als Unterlage verwendend, durch Zufall entdeckte, dass Teile davon weggeschnitten wurden und sich daraus interessante Neukombinationen ergaben. Burroughs weitete diese Entdeckung in weiterer Folge aus und machte sie zum literarischen Prinzip seiner Arbeitsmethode. Mit einer Schere zerschnitt er bedruckte Seiten – verwendet wurden Zeitungen, bekannte Literaten wie Shakespeare oder Rimbaud und sogar die Bibel – tippte die vorliegenden Fragmente ab und fügte sie willkürlich wieder zusammen. Daraus ergaben sich irrational anmutende Zusammenhänge und sich jeglicher Logik entziehende

[141] http://gallery.humument.com/gallery (16.11.2012)

Handlungsverläufe. Der Zufall spielt bei dieser Technik eine maßgebliche Rolle, denn die Seiten werden zuerst geviertelt, danach halbiert, um schließlich aus den erhaltenen Satzteilen neue Bilder und Verläufe entstehen zu lassen und so die Wahrnehmung zu erweitern: „A page of Rimbaud cut up and rearranged will give you quite new images – real Rimbaud images – but new ones. […] Cut-ups establish new connections between images, and one's range of vision consequently expands."[142]

Der Titel von *A Humument* wurde beispielsweise generiert, indem eine Seite genau in der Mitte gefaltet wurde. Die Titelwörter *A Human Document* zogen sich dabei zusammen und ergaben den oben besprochenen neuen Sinnzusammenhang. Es handelt sich hierbei um eine Methode, die direkt von Burroughs übernommen wurde, der in einem Interview mit J. Barry in der New York Post (10. März 1963) seine Methode wie folgt erläutert: „I take a page of text, my own or someone else's and fold it lengthwise down the middle and place it on another page of text, my own or someone else's, lining up the lines. The composite text is then read across, half one text and half the other."[143] Der fragmenthafte Charakter, der sich daraus ergibt, ist wohl eine der wichtigsten Verbindungen zu Burroughs. Bei Phillips hat man sowohl auf textlicher als auch auf inhaltlicher Ebene nur noch Fragmente vorliegen, die nicht mehr, wie in Mallocks Roman, zu einer kohärenten Erzählung zusammengefügt werden können. Die Fragmente zwingen den Leser selbst einzugreifen und den Sinn festzulegen.

Das Streben nach einer Überschreitung der eigenen produktiven Leistung führte dann auch bald zur Aufstellung neuer Regeln. Vorerst war es eine Grundbedingung für Phillips, lediglich Material aus dem Roman selbst zu verwenden. In späteren Ausgaben wurden jedoch auch Fremdmaterialien eingearbeitet. Eine Regel, die nie gebrochen wurde ist diejenige, die vorschreibt, dass die Wörter Mallocks immer genau an ihrer Stelle im Text zu bleiben haben. Anhand der vierten Ausgabe wurde dies mit dem Ergebnis der Richtigkeit dieser Angaben überprüft. Dazu wurden mit einem Marker auf dem blanken Text alle Textfelder nachgezeichnet, was ergab, dass außer in collagierten Textbildern niemals die Position der Wörter geändert wurde. (Abb. 5)

Diese frühen Versuche seitens Phillips stellen die Textfelder noch in keine direkte Verbindung zueinander und auch Tendenzen aus dem bestehenden Roman eine neue Erzählung zu generieren, sind noch nicht so stark auszumachen wie in den folgenden Ausgaben. Erst mit dem Einbezug von Malerei (in der ersten Ausgabe noch vorwiegend

[142] Barry Miles: William S. Burroughs. El Hombre Invisible. London: Virgin Books 1992, S. 100

[143] Zit. nach: Barry Miles: The Future Leaks Out. A Very Magical and Highly Charged Interlude. In: Colin Fallows/Synne Genzmer [Hrsg.]: Cut-Ups, Cut-Ins, Cut-Outs. The Art of William S. Burroughs. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien (15. Juni – 21. Oktober 2012). Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2012, S. 22-31, hier: S. 26

flächig, abstrakt und ohne direkte Verbindung zum Text) erhielten die Textfelder ihre endgültige Form.

Wenn man vom Zufall spricht, gelangt man auch schnell zu einem weiteren wichtigen Einfluss auf Phillips, nämlich John Cage. Dass in *A Humument* Musik eine wichtige Rolle spielt, wurde bereits erwähnt. In Cages Werk nimmt der Zufall einen zentralen Stellenwert ein, seine *Music of Changes* beispielsweise wurde ausschließlich mittels Zufallsoperationen komponiert, die auf das *I Ging*, auch genannt das *Buch der Wandlungen*, zurückzuführen sind. Dabei handelt es sich um das älteste Orakelbuch der Welt. Es funktioniert nach dem Zufallsprinzip. Es besteht aus acht so genannten Trigrammen, zusammengesetzt aus drei Linien, und vierundsechzig Hexagrammen, die sechs Linien umfassen und von unten nach oben gelesen werden müssen. Ein Hexagramm setzt sich aus zwei Trigrammen zusammen, die insgesamt vierundsechzig Kombinationsmöglichkeiten umfassen und so die Hexagramme, die Orakelbilder, ergeben. Diese beiden Formen stellen ein enges Beziehungsgeflecht her und heben so das Wandelhafte alles Bestehenden und des Lebens an sich hervor. Für eine Verwendung des *I Ging* gibt es mehrere Methoden, unter denen für unsere Zwecke der Münzwurf relevant ist. Dafür werden drei Münzen benötigt, die insgesamt sechs Mal geworfen werden, um ein vollständiges Hexagramm zu bilden. Die Auslegung der geworfenen Formen ist überaus kompliziert und führt zu Texten im Buch, die Antworten auf die jeweils gestellte Frage in verschlüsselter Form liefern sollen, wobei die Auslegung dadurch grundsätzlich offen ist und es vom Interpreten abhängt, welche Möglichkeit er für sich wählt – die Benützung dieses Orakels unterliegt zur Gänze dem Zufall.[144]

Joseph Revill, Cages Biograph, belegt dessen Auseinandersetzung mit dem Buch der Wandlungen. Wie oft er es für sein alltägliches Leben gebrauchte kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Fest steht allerdings, dass er es zur Basis der Zufallsoperationen seiner Musik machte.[145] Für Cage bedeutet sich dem Orakel zuzuwenden, das Persönliche des Künstlers aus dem Werk zu eliminieren, wobei natürlich auch ein gewisser Überraschungseffekt eine Rolle spielt. Es geht um das Ergebnis und nicht um den Prozess des Aufschreibens, denn „der Zufall befreit Musik von der zufälligen Subjektivität“[146].

Die 64 Felder des Hexagramms wurden bei der *Music of Changes* dafür verwendet, den Klang, die Lautstärke und die Dauer festzulegen. Wenn diese Technik angewendet wird,

[144] Vgl.: Ulf Diedrichs [Hrsg.]: I Ging. Das Buch der Wandlungen. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von Richard Wilhelm. München: dtv 2011, S. 11-17

[145] Vgl.: David Revill: Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie. Aus dem Englischen von Hanns Thenhors-Esch. München/Leipzig: List 1995, S. 173-175

[146] Clytus Gottwald: John Cage und Marcel Duchamp. In: John Cage. Musik-Konzepte Sonderband. München: Edition Text und Kritik 1978, S. 132-146, hier: S. 136

ergeben sich unendlich viele Möglichkeiten, woraus wiederum eine Auflösung gewohnter musikalischer Strukturen resultiert. Genau wie Cage im Bereich der Musik geht es auch Tom Phillips um die Auflösung althergebrachter Romanstrukturen. Er wandte sich zwar nicht den komplexen Hexagrammen zu, sondern arbeitete mit der älteren Methode der Ja-Nein-Dualität; die Ergebnisse laufen jedoch auf dasselbe hinaus. Diese einfache Form des Münzwurfs wurde für die bereits besprochene Seite 99 angewendet. Je nachdem, wie die Münzen zum Liegen kamen, wurden die Wörter entweder stehen gelassen oder ausgestrichen. John Cage wird auch im Werk selbst auf inhaltlicher Ebene thematisiert: in früheren Versionen findet diese Referenz durch das immer wiederkehrende und zumeist isoliert auftretende Wort ‚silence' statt – eines der wichtigsten Werke Cages, *4'33''*, besteht ausschließlich aus Stille. Folgt man Roland Barthes, ist das Schweigen oder die Stille in der Musik ebenso wichtig wie die Töne. Dadurch, dass Cage ein ganzes Stück aus Stille komponiert, macht er ebendiese selbst zu einem Zeichen. Daraus ergibt sich eine paradoxe Situation, denn „[d]as Schweigen wird nur zum Zeichen, wenn man es sprechen lässt."[147] Erst in bestimmten Kontexten wird dieses außerhalb aller Zeichen liegende Element also selbst zu einem Zeichen und damit auch zu einem Instrument der Unterwanderung bestehender Konventionen.

John Cage war überdies ein leidenschaftlicher Schachspieler und spielte einmal eine legendäre Partie gegen Marcel Duchamp, die mit einer cage'schen Stille eingeleitet wurde. Es kam im Zuge dessen auch zur Anfertigung eines speziellen Schachbrettes, welches je nach Anordnung der Figuren auf dem Schachbrett verschiedene elektronische Sounds produzierte.[148] Aufgrund dessen kann das einzige Bild, das Schach zu seinem Thema macht, als eine Referenz auf dieses sehr außergewöhnliche Spiel der beiden Innovatoren gelesen werden. Wegen ihres immens großen Einflusses sowohl auf die Kunst- als auch auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bilden Cage und Duchamp wichtige Bezugspunkte für Phillips. (Abb. 6)

Der Verweis auf das *I Ging* wird in der letzten Ausgabe des *Humument* um einen Aspekt reicher: Tom Phillips hat mit Erscheinen dieser Ausgabe ein iPhone-App erstellen lassen, das, wie er selbst darüber sagt, wie das Orakel befragt werden kann. In der Tat muten einige kryptische Texte wie die verschlüsselten Anweisungen aus dem Buch der Wandlungen an, wenn es beispielsweise lautet: „if nothing and nobody were good / write a cheque for a paltry

[147] Roland Barthes: Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978. Hrsg. von Eric Marty. Texterstellung, Anm. und Vorw. von Thomas Clerc, Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 63

[148] Vgl.: Lowell Cross: 'Reunion'. John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess. In: Leonardo Music Journal, Vol. 9 (Power and Responsibility Politics, Identity and Technology in Music) 1999, S. 35-42, hier S. 37-40

sum“ (Ausg. 1, S. 106) oder „‘Stop‘ and be consistent.“ (Ausg. 1, S. 242) Da keine fortlaufende Geschichte entfaltet wird und jede Seite separat gehandhabt werden kann, ist es dabei analog zum *I Ging* immer dem Fragenden überlassen, wie er die Texte in Bezug auf seine persönliche Lage auslegen möchte.

4.4. Ebene des Textes

Die erste Seite von *A Humument* entfaltet in wenigen Worten das Programm, wenn dort zu lesen ist: „The following sing I a book. / a book of art / of mind art. and that which he hid reveal I” (Ausg. 1, S. 1) Es geht Tom Phillips folglich darum, den Ausgangstext gänzlich neu zu schöpfen. Von ihm bleiben zum Teil ganze Sätze, Fragmente von Sätzen, einzelne Wörter und Wortgruppierungen oder sogar scheinbar unsinnige Wortfragmente bestehen. Interpunktion sowie Groß- und Kleinschreibung entsprechen dabei in den seltensten Fällen den grammatikalischen Regeln. Die einzelnen weißen Textfelder werden durch Verbindungslinien, so genannte ‚rivers‘, die in den Leerstellen zwischen den Wörtern gezogen wurden, verbunden. Dadurch wird einerseits zwar eine Leserichtung vorgegeben, gleichzeitig klingen manche Seiten aber gleichsam wie eine Parodie auf die Festsetzung einer geordneten Struktur: „A fart for moralists / with moral motives moral minds manipulate / teach doubt / contradict the general / scandalize sharp people“. (Ausg. 4, S. 13) Die Kapiteleinteilung der Vorlage wird weitgehend beibehalten; einige Kapitel wurden weggelassen beziehungsweise wird in den Textbildern der Hinweis auf den Beginn eines neuen Kapitels überdeckt, was dem fragmentarischen Charakter entspricht. Das Ende von *A Humument* korrespondiert wie der Beginn mit Mallocks Roman, denn es wird wieder in selbstreflexiver Weise die ‚dedication’ zitiert:
„TO THE SOLE AND ONLY BEGETTER OF THIS VOLUME. / by whose side I shall lie, bones my bones my best, / perpetuate equal page for page / THE END.” (Ausg. 4, S. 367)
Die Technik, Wortfelder mit Linien zu verbinden, weckt zu allererst Assoziationen zur Ästhetik der Comics. Bei Comics handelt es sich um „[z]u räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“[149] Phillips arbeitet mit dieser erst jüngst von der Forschung anerkannten Kunstform in Texten und Bildern. Einige Bilder sind

[149] Scott McCloud: Comics richtig lesen. 1. Aufl. Hamburg: Carlsen Verlag 1994, S. 17

genau wie ein Comic aufgebaut und in späteren Ausgaben werden Teile von Marvel-Comics für Collagen verwendet. Das Abhängigkeitsverhältnis von Text und Bild ist hier sehr stark ausgeprägt. Das Bild fungiert als visueller Kommentar zum Text, oder wenn man so will funktioniert es auch umgekehrt. Abbildung sieben zeigt innerhalb einer Seite ein Zwiegespräch, das in Analogie zu den narrativen Bildanordnungen der Comics in sich geschlossen ist. In den einzelnen Fenstern sieht man die jeweils sprechenden Figuren, deren Aussagen in den Textfeldern zu lesen sind. (Abb. 7) Die narrativen Tendenzen reduzieren sich bei Phillips im Gegensatz zu Comics, die lineare Erzählfolgen durch die direkte Verknüpfung der einzelnen Bilder generieren, auf einzelne Seiten. Lineares Lesen wird in anderen Textbildern, im Gegensatz zu den die Richtung klar definierenden Feldern der Comics oft schwierig, weil es zum Teil mehrere Pfade gibt, zwischen denen man wählen kann; so werden mehrere Lesarten möglich und es können beliebig viele Permutationen des Textes vorgenommen werden. Andere Seiten, vor allem in der ersten Ausgabe, beinhalten auch Textfelder, die nicht verbunden sind, was das Festlegen auf eine bestimmte Variante zusätzlich erschwert. Manche Textbilder geben jedoch eine klar markierte Leserichtung vor und führen den Rezipienten so durch das Labyrinth der weißen Felder. (Abb. 8)

Eine lineare Rezeption von *A Humument* ist aufgrund des fragmentarischen Charakters nicht notwendig beziehungsweise möglich. Man kann die Textbilder in jeder erdenklichen Reihenfolge miteinander kombinieren. Die Rezeption kann also derjenigen konkreter Konstellationen gleichgesetzt werden. Je nachdem, aus welcher Perspektive sich der Rezipient dem Werk zuwendet kommt es zu Bedeutungsverschiebungen und der damit zusammenhängenden Genese neuer Sinnzusammenhänge.

Die Fragmentierung erfolgt sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene und betrifft den Text gleichermaßen wie das Bild. Auch das menschliche Subjekt, das sich beständig auf der Suche nach Sinn befindet, ist dieser Fragmentierung ausgesetzt; der Selbstfindungsprozess kann jedoch nicht abgeschlossen und die Zerstückelung der Syntax folglich als eine Zerstückelung des postmodernen Subjekts aufgefasst werden.

Die Auflösung der sinnstiftenden Kohärenz sowie die Verschiebungen, welche aus den beständigen Neuüberarbeitungen resultieren, entsprechen Jacques Derridas Konzept der Dekonstruktion, auf das sich Tom Phillips auch explizit bezieht: „At its lowest it [*A Humument*] is a reasonable example of *bricolage*, and at its highest it is perhaps a massive

déconstruction job taking the form of a curious unwitting collaboration between two ill-suited people seventy-five years apart.“[150]

Laut Derridas dekonstruktivistischer Literaturtheorie sind Zeichen und Bedeutung eines Textes ebenso wie das Subjekt außerhalb eines Textes schwankend und niemals sicher beziehungsweise abschließbar. Sinn und Identität sind folglich fragmentiert und permanent einem Zerfall ausgesetzt. Sinn kann aufgrund dessen niemals gegenwärtig sein, weil er ständig mit neuen Kontexten in Verbindung tritt, die wiederum eine stete Verschiebung von Bedeutungen nach sich ziehen. Diese unendliche Sinnaufschiebung benennt Derrida mit dem Ausdruck ‚différance‘ (abgeleitet von différer), die ihrerseits ebenfalls nicht existent sein kann: „Es war bereits zu vermerken, *daß* die *différance nicht ist*; nicht existiert, kein gegenwärtig Seiendes (*on*) ist, was dies auch immer sei; und wir müssen ebenfalls alles vermerken, *was* sie *nicht ist*, das heißt *alles*; und daß sie folglich weder Existenz noch Wesen hat. Sie gehört in keine Kategorie des Seienden, sei es anwesend oder abwesend.“[151] Als Ausgangspunkt dient das Zeichen als etwas, das an sich nie gegenwärtig ist, da es immer einem Bezeichneten vorausgehen muss. Seine Struktur „setzt voraus, daß das Zeichen, welches die Präsenz aufschiebt (différant), nur von der Präsenz, die es aufschiebt, ausgehend und im Hinblick auf die aufgeschobene Präsenz, nach deren Wiederaneignung man strebt, gedacht werden kann.“[152] Dem Zeichen ist eine Zeitlichkeit inhärent und diese hängt immer mit einem Aufschub oder einer Verzögerung zusammen. Die unumgängliche Konsequenz besteht darin, dass Zeichen, aber auch Texte, unbegrenzt gelesen werden können. Die Dekonstruktion operiert grundsätzlich nur innerhalb des Werkes, ist keine nachträgliche Angelegenheit und hat durch ihre Anwesenheit von Beginn an einen Anteil an dem, was sie zu dekonstruieren versucht. Die Vergegenwärtigung des Zeichens wird unmöglich durch eine ‚Markierung‘ seitens bereits vergangenen und auch zukünftigen Teilen:

> Die différance bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte ‚gegenwärtige‘ Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während das Merkmal des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal (*marque*) seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element aushöhlen läßt, wobei die Spur sich weniger auf die sogenannte Gegenwart bezieht, als auf die sogenannte Vergangenheit, und durch eben diese Beziehung zu dem, was es nicht ist, die sogenannte Gegenwart konstituiert: es selbst hat absolut keine Vergangenheit oder Gegenwart.[153]

[150] Tom Phillips: Notes on A Humument. Fourth Edition, S. 375 [Hervorhebungen im Original]
[151] Jacques Derrida: Die différance. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Franz. von Günther R. Sigl. 1., vollst. dt. Ausg. Wien: Passagen-Verlag 1988, S. 32 [Hervorhebungen im Original]
[152] Ebd., S. 34
[153] Ebd., S. 39

Unbegrenzte Lesbarkeit und die Zersetzung des Sinnes können darüber hinaus mit dem Begriff der ‚Iterabilität' gefasst werden: sie bezeichnet die Wandelbarkeit von ein und demselben Zeichen, d.h. dass jeder neue Kontext, in den ein Zeichen gestellt wird, es von sich selbst abgrenzt. Eindeutige Bedeutungen sind daher ein utopisches Ideal. Sinn kann sich durch den Bezug auf Vorhergegangenes niemals fixieren. Derridas Konsequenz daraus ist, dass Lektüren prinzipiell nicht abschließbar sind.

Diese theoretischen Überlegungen werden von Tom Phillips direkt auf den Produktionsprozess übertragen, wenn erstens bestehende Textfelder durch nochmalige Überarbeitungen einer Bedeutungsänderung unterzogen und zweitens nicht nur die Seiten einer Transformation ausgesetzt werden, sondern gleichzeitig auch ihr semantischer Sinngehalt: „attempt to cripple sentences, reality broken by quivering peculiarities [...] artificial fiction broken in the imaginary Journal fragments fragments". (Ausg. 1, S. 5) An manchen Stellen klingt der Text Phillips', als ob er sich selbst dekonstruieren würde: „meaning losing meaning when it follows any picture of the part of a half of a picture details are not representation / question whether the book is this". (Ausg. 2, S. 12)

Verbindungen zum Prätext lassen sich ausmachen durch den (bei Phillips rudimentären) Plot und den Tagebuchmodus. Thematisch behandeln beide Texte dieselben Fragen wie zum Beispiel die nach Identität oder Realitätsfragen – nur werden diese im Zeitalter der Postmoderne anders beantwortet. Bei Mallock sammelt der auktoriale Erzähler die Tagebuchfragmente einer Frau und stellt daraus eine kohärente Erzählung zusammen, um später die Stimme den Briefen und Tagebucheintragungen von Irma Schilizzi zu übergeben. Die narrative Kohärenz, welche bei Mallock mit Mühe wiederhergestellt werden kann, geht in *A Humument* vollständig verloren. Eine durchgängige Erzählerstimme lässt sich bei Phillips nicht ausmachen – ganz im Gegenteil kommt es zu einem beständigen Wechsel zwischen der Ichform und der dritten Person, wobei in den meisten Fällen eine Identifizierung der gerade sprechenden Figur unmöglich ist. Manchmal spricht sogar Phillips selbst und weist dies durch die Nennung der Initialen seines Namens oder des vollständigen Namens explizit aus. Beispielsweise heißt es in einem Textbild: „tom / he'll amuse you / he's / thirty two / charming charming" (Ausg. 1, S. 68). Meistens geht es in diesem Zusammenhang um die Thematisierung des eigenen Schaffensprozesses und die Schwierigkeiten, denen sich ein Künstler bei der Produktion von Werken ausgesetzt sieht. Schaffenskrisen („he composed pages by the light of trouble", Ausg. 3, S. 358) versucht Phillips zu überwinden, indem er sich selbst relativiert: „tom / tom / tom / take a new turn. back to reason. / tom" (Ausg. 1, S. 243).

Selbstreflexivität ist einer der wichtigsten Bestandteile von *A Humument*. Durch sie werden die Beziehungen zwischen Text und Bild sowie Text und Prätext radikal in Frage gestellt. Laut Sigrid Schmid-Bortenschlager ist sie ein integraler Bestandteil postmoderner Textproduktion und kann drei Formen Annehmen: „[T]heoretische Reflexionen über den Schreibakt als Partien des Textes […], die konkrete, materiale Situation als Ausgangspunkt für den Text […], Einbeziehung der psychisch-emotionalen Situation, der Schreibmotive […]“[154]. Die Verwendung der letzten Kategorie haben die obigen Beispiele belegt, doch noch wichtiger sind Seiten, die den Schreibakt selbst thematisieren. Ihre Anzahl nimmt von Ausgabe zu Ausgabe zu. Aussagen wie „scribe the once or twice story / scribe art of the other hand, you have written a volume inside out. a thrown Journal the thick drama of dead progress, / and so the changes made the book continue / now the arts connect“ (Ausg. 4, S. 7), „A Humument / the paper back with gentle voice sharp and connected“ (Ausg. 1, S. 285), „we doctor books / we doctor novels“ (Ausg. 4, S. 23) oder „taste the business burnt / back onto books of regret / novels / novel treated“ (Ausg. 1, S. 147) verweisen auf das Vorhaben, Mallocks Roman zur Gänze neu zu schöpfen und deuten damit entweder auf eine außerliterarische Realität hin oder nehmen Bezug auf die Themen oder Motive aus *A Human Document*: „drawing now on entries in the troubled minutes“ (Ausg. 5, S. 351).

Das starke Abhängigkeitsverhältnis zwischen Phillips und Mallock wird auch auf Seiten deutlich, die für sich genommen kryptische Texte beinhalten, bei welchen sich aber durch die Kenntnis des Prätextes neue Sinnzusammenhänge ergeben. Phillips arbeitet jedoch nicht immer auf diese Weise; an anderen Stellen wird überhaupt kein Bezug zu Mallock hergestellt. Bei den Überarbeitungen im Lauf der Ausgaben lässt sich die Tendenz ausmachen, Textfelder teilweise stehen zu lassen, wodurch die grundlegenden Themen erhalten bleiben, das Sinnganze sich jedoch ändert und in neue Kontexte gestellt wird. (Abb. 9)

Der Stil changiert zwischen Verständlichkeit und Nonsens; manchmal werden diese sich diametral entgegen stehenden Elemente sogar auf einer Seite miteinander kombiniert. Teilweise ist der Stil sehr erzählerisch, auf der anderen Seite besteht der Text lediglich aus kaum lesbaren Wortresten: „hom ormida olwa / toge began to write the pen in position / hancello munica shran / gather them toge every phrase of regret / unk ongi“ (Ausg. 4, S. 209). Im Lauf der erneuten Überarbeitung von Einzelbildern lässt sich auch die zunehmende Fragmentierung von Einzelwörtern feststellen. Blieb in den Ausgaben eins bis vier auf Seite 131 von den Worten ‚tenderness‘ und ‚bitterness‘ noch ‚derness‘ und ‚terness‘ übrig, kommt es in Ausgabe fünf zu einer zusätzlichen Fragmentierung dieser Wörter, da nur noch die Silbe

[154] Sigrid Schmid-Bortenschlager: Konstruktive Literatur, S. 92

‚erne' von beiden übrig bleibt. ‚erne' wiederum weckt Assoziationen zu Laurence Sterne, der auf der bildlichen Ebene zitiert wird, wie man weiter unten noch sehen wird. Wortfragmente werden grundsätzlich von bestehenden Wörtern extrahiert und führen zu interessanten Sinnverschiebungen, zum Beispiel wenn aus der Mutter eine Motte wird (‚mother' – ‚moth') oder aus einer Ambition eine Bition (‚ambition' – ‚bitio'), was nicht zuletzt den spielerischen Umgang mit den Prätext unterstreicht. Oftmals können die Textfelder wie richtige Gedichte gelesen werden, die einen Rhythmus oder gar Reimschemata aufweisen, was wie folgt klingt: „I know you can so very far / see the breast on every star" (Ausg. 1, S. 284). Mitunter gibt es sogar in Strophen unterteilte Mehrzeiler:

> that, despite what it cost her, she was still / Don't touch me; don't come near me; you are ill / what was sleep till I believe I really will / brain-fever. Be at peace Go at her will, / even now that slow, low voice said better till tomorrow morning in bed with a chill / "don't trouble me with questions, write a will (Ausg. 3, S. 289)

Phillips arbeitet sogar mit Blankversen: „my stories of a soul's surprise / a soul which crossed a chasm in whose depths / I find I found myself and nothing more than that / Such trouble transfigured is mastered life". (Ausg. 2, S. 176)

Die eben zitierte Anlehnung an traditionelle Verstechniken wird jedoch durch die eigenwillige Setzung von Satzzeichen und die unübliche Verwendung von Groß- und Kleinschreibung unterwandert. Dies deutet auf die Wichtigkeit der sich am Anfang des 20. Jahrhunderts formierenden Avantgardeströmungen für Tom Phillips hin. Unter den Weiterführungen der avantgardistischen Techniken um die Mitte des 20. Jahrhunderts sind die Visuelle und die Konkrete Poesie hervorzuheben:

Zu den ältesten Zeugnissen der visuellen Poesie zählen so genannte Textlabyrinthe, die auf verschiedensten Textträgern angebracht wurden. Bei dieser Ausformung ist die Dependenz zwischen Text und Bild sehr deutlich ausgeprägt. Visuelle Labyrinthgedichte treten in zweierlei Formen auf: einerseits als Kreuzwortlabyrinthe oder Kuben, die Text stark reduzieren und in mehreren Lesepfaden darbieten, und andererseits als permutative Labyrinthe, die es dem Leser ermöglichen, selbst die semantisch voneinander abweichenden Wege sinnvoll zusammenzusetzen.[155] In den ersten nachchristlichen Jahrhunderten etablierten sich diverse Formen des Figurengedichtes, wie das *carmen figuratum* oder *carmen cancellatum*. Bedeutendster Erneuerer von diesen antiken Traditionen im 19. Jahrhundert war Guillaume Apollinaire, der sich an Techniken des Futurismus anlehnte und den Begriff der Simultangedichte prägte. In seiner Gedichtsammlung *Calligrammes* erprobte er ein großes

[155] Vgl.: Ulrich Ernst: Labyrinthe aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur. In: Wolfgang Harms [Hrsg.]: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988, S. 197-215, hier: S. 197-205

Spektrum an typographischen Mitteln und erforschte damit das Verhältnis zwischen Text und Bild.[156] Apollinaire spiegelt in vielen seiner Arbeiten den Inhalt der Gedichte in der äußeren Form wider. Ein Beispiel dafür wäre sein Gedicht *Il Pleut*, welches das inhaltlich thematisierte Fallen des Regens auf der formalen Ebene durch fünf nebeneinander gestellte Stränge bestehend aus Wörtern, die von oben nach unten zu lesen sind, wiedergibt. Die einzelnen Buchstaben werden nicht nur als Träger des semantischen Inhalts verwendet, sondern gleichsam als Grapheme. Sie symbolisieren auf einer visuellen Ebene die fallenden Regentropfen. Der Lesefluss wird durch die ungewöhnliche Anordnung des Textes und die Notwendigkeit, die Buchstaben selbst zu Wörtern gruppieren zu müssen, da jeglicher Abstand zwischen ihnen fehlt, erschwert. Tom Phillips zitiert Apollinaire in der ersten Ausgabe. Von oben nach unten verlaufende ‚rivers' beinhalten dessen Namen, der sich ebenfalls durch einzelne Buchstaben zusammensetzt. Auf diese Weise wird das optische Erscheinungsbild des genannten Gedichtes imitiert und durch den enthaltenen Namen auf den direkten Einfluss der bereits 1916 entwickelten Technik Apollinaires hingewiesen. (Abb. 10)

In den 1950er Jahren entstand als eine Weiterführung von innovativen Techniken der Visuellen Poesie die Gattung der Konkreten Poesie, die durch ihre radikale Reduktion des Sprachlichen auf seinen materiellen Charakter den Literatur- und Kunstbegriff drastisch veränderte und überkommene künstlerische Traditionen in Frage stellte. Konkrete Poesie bezeichnet jene Dichtung, die Worte oder Fragmente von Wörtern benutzt, bei denen der semantischen Aufbau gerade noch erkennbar sind; Sprache vermittelt hier keine Inhalte mehr, sondern dient den konkreten Poeten rein als Material. Es liegen für die konkrete Dichtung drei Schlüsseltermini vor: das Wort, die Bedeutung und das Objekt. Es geht jedoch nicht um die Beziehung zwischen Wort und Objekt, denn es werden lediglich die semantischen Charakteristika des jeweiligen Wortes verwendet. Eine Beziehung zum Objekt wird aber nur selten hergestellt.[157] Traditionelle Formen der Lyrik werden von konkreten Dichtern als Mittel der Sprachkritik abgelehnt, weswegen auch eine ‚traditionelle' Rezeption nicht mehr möglich ist. Um Konkrete Poesie verstehen zu können, sind grundsätzlich zwei Überlegungen anzustellen. An erster Stelle steht die Frage der Zeit: „in der konkreten poesie ist das bewusstsein vom zeitlichen geschehen aller vorgänge deshalb besonders entwickelt, weil der zeitablauf beim lesen und sprechen unmittelbar die gestaltung sprachlicher strukturen

[156] Vgl.: Jeremy Adler/ Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. 2. Auflage. Weinheim: VCH 1988, S. 241-246

[157] Dieter Kessler: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Vorformen-Theorien-Texte. Meisheim am Glan: Verlag Anton Hain 1976 , S. 177-188

beeinflusst.“[158] Die zweite Überlegung hat eine enge Verbindung zur ersten und betrifft die spezielle Art des Visualisierens der Gedanken und Ideen. Die Konkreten Dichter durchbrechen häufig das bei uns geläufige horizontale Schriftbild durch die Verwendung der Vertikalen; bei Tom Phillips sind die Textfelder zumeist auch von oben nach unten angeordnet. In *A Humument* finden sich diese Bestrebungen umgesetzt, wenn Buchstaben oder Wortfragmente auf ihre lautliche Qualität reduziert werden. Die jeweilige Anordnung auf einer Seite lädt ein zu einer visuellen Rezeption dieser Konstellationen, ohne deren semantische Qualitäten berücksichtigen zu müssen. Die zeitliche Dimension wird durch die „freien notationen“[159], die sich ohne vorgeschriebene Bindungen auf der Text- beziehungsweise Bildfläche bewegen, durchbrochen.

Auch die literarischen Produktionen des Futurismus streben nach einer Zerstörung der linearen Anordnung der Wörter auf einer Seite. Die willkürliche Verwendung von Groß- und Kleinbuchstaben, die Weigerung sich der normierten Zeichensetzung hinzugeben und die Verwendung mehrerer Typographien innerhalb eines Textes führen zu simultan rezipierbaren Text- und Bildflächen. Die Futuristen strebten eine Dynamisierung des Leseprozesses an, die durch die flächige Anordnung des Wort- und Buchstabenmaterials erreicht wurde.[160] Die Parallelen zu Tom Phillips‘ Arbeitsweise sind unverkennbar. Die Werke der Futuristen basieren auf dem Montageprinzip. Mit Simultangedichten, die der synästhetischen Sinneserfahrung gleichzusetzen sind, arbeitete auch der politisch motivierte Dadaismus. Sein zentrales Arbeitsfeld war die Collage. Die Dadaisten strebten eine Umkehr der Hierarchien zwischen Text und Bild an, indem sie beide Kunstformen derart miteinander in Beziehung brachten, dass bildende Kunst wie ein Text rezipierbar wurde und umgekehrt der Text in seinen bildlichen (ikonischen) Qualitäten betrachtet werden konnte. Das Kunstwerk und dessen Produktion wurden von den Dadaisten gleichgesetzt – Produktion wird so zu einer Aktion und „die Sprache im Kunstwerk wird zum Sprechen“ [161]. Es geht um das Arbeiten mit aufgefundenen Materialien, um den Einbezug von Realitätspartikeln in die Kunst. In der Poesie des Dadaismus kommen die Verneinung der bürgerlichen Werte, der rationalen Logik und vor allem die Vernichtung des Sinns zur Geltung. Das äußert sich in der Reduktion des semantischen Materials bis hin zu reinen Lautgedichten. Die Dadaisten widmeten sich vorwiegend den Verbindungen zwischen Sprachtext und Textbild. Der Dadaismus war auch

[158] Eugen Gomringer: Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997. Band II. Edition Splitter: 1997, S. 136
[159] Ebd., S. 137
[160] Erinnert sei hier nur an Phillipo Tomaso Marinettis *Parole in Libertá* wie er sie im ersten Manifest des Futurismus bereits 1912 entwickelte.
[161] Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte, S. 162

der Geburtsort der Fotocollage, die in späteren Ausgaben von *A Humument* zunehmend zu finden ist. Auch Collagen, die allein mit Materialien aus dem Text arbeiten, erinnern etwa an Produktionen eines Kurt Schwitters. (Abb. 11)

Tom Phillips' Anlehnung an surrealistische Techniken der *écriture automatique*, einer unbewussten Schreibmethode mit dem Ziel, die Barrieren zwischen Traum und Wirklichkeit aufzulösen, manifestiert sich einerseits in der Wichtigkeit des Traums als Thema vieler Textbilder und andererseits sieht man sie umgesetzt durch die Nebeneinanderstellung von Elementen, die nur schwer miteinander in Verbindung gebracht werden können: „and behind him little dwarf, who might have been kissing something / sceptre in his hand. wizened and embarrassing between them / a cardinal simpered super velvet smiles, / and he with nothing between them said, / C---- nice tonight, the shape of the priest. I must go farther than usual." (Ausg. 4, S. 56)

In Mallocks Roman werden einige berühmte Dichterpersönlichkeiten erwähnt. Tom Phillips lässt diese Anspielungen zum Teil stehen, meistens aber macht er aus dem Text selbst Anspielungen auf Werke und Autoren, die neue Formen des Literaturschaffens erprobten: „a rose is a rose is a rose" (Ausg. 1, S. 159) lautet es auf einer Seite – damit wird Gertrude Stein direkt zitiert. Sie war eine Pionierin auf dem Gebiet der Erprobung neuer Ausdrucksmöglichkeiten. Wie den konkreten Dichtern ging es auch ihr um die Sprache als ein (Arbeits-)Material, womit sie sich bewusst gegen die literarische Tradition stellte. Es gibt in ihrer poetischen Konzeption keinen Platz für bedeutungsschwangere Sub-Texte oder dergleichen: „Eine Rose ist eine Rose und nochmal eine Rose. Das Wort Rose jedoch ist kein Symbol für Liebe oder für Zuneigung oder Frühling oder Natur. All die Bedeutungen, die ein Wort in der literarischen Tradition angenommen hat, sind aufgehoben."[162]

An anderer Stelle wird der Beginn von Goethes *Faust* zitiert: „Poetry, drawing, music, knowledge – I tried them all." (Ausg. 1, S. 123) Der verzweifelte Dr. Faustus ruft analog dazu aus: „Habe nun, ach! Philosophie, / Juristerei und Medizin, / Und leider auch Theologie! / Durchaus studiert, mit heißem Bemühn. / Da steh ich nun, ich armer Tor! Und bin so klug als wie zuvor"[163]. Goethes Worte werden von Tom Phillips einer Transformation unterzogen. Er bezieht sich mit diesem veränderten Zitat einmal mehr auf das Schaffen und Scheitern des postmodernen Künstlers.

[162] Marlis Gerhardt: „Ich höre Stimmen und Rhythmen". In: Die Zeit, Nr. 44 (25.10.1985), S. 66. Zitat nach: Georg Schiller: Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein. Frankfurt/M./Berlin: Peter Lang Verl. 1996, S.9

[163] Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Beide Theile in einem Band. Stuttgart/Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung 1838, S.29

Mit einem letzten Beispiel, stammend von einem der wichtigsten Vertreter des modernen Romans, soll die Auflistung der in mannigfaltiger Ausführung vorhandenen intertextuellen Bezüge zu einem Abschluss kommen: Die vorletzte Seite bezieht sich in ihrer ersten Überarbeitung durch den Text „And I said yes – yes, / I will yes“ (Ausg. 4, S. 366) auf den berühmten Schluss von James Joyces *Ulysses*. Joyce arbeitet darin mit dem Montageprinzip und verbindet heterogene Elemente miteinander: Zitate, Parodien, verschiedene Diskurse und eingebaute Realitätsfragmente werden miteinander verknüpft. Am Ende des Romans führt Molly Bloom ihren berühmten Bewusstseinsstrom – auch dies eine Technik, die Joyce als erster dermaßen ausführlich verwendet. Der über Seiten ohne jegliche Interpunktion exerzierte Gedankengang Mollys endet mit den Worten: „and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.“[164]

4.4.1. Bill Toge als neuer Anti-Held

A Humument bricht mit linearen Erzählkonventionen und eine fortlaufende Handlung lässt sich nicht nachverfolgen. Man kann lediglich, ganz im Sinne Roland Barthes, einzelne Themen- und Motivkomplexe extrahieren und diese daraufhin zueinander in Beziehung setzen. Das am häufigsten wiederkehrende Motiv auf beiden Ebenen (Text und Bild) ist eine Figur Namens Bill Toge – er ist der versteckte Held dieses Werkes. Sein Vorname leitet sich von der in England geläufigen Abkürzungsform von William ab und stellt so einen Bezug zu dem Verfasser des Prätextes her. Toge dagegen ist der fragmentarische Rest der Wörter ‚together‘ und ‚altogether‘, womit eine Verbindung zum Text selbst und gleichsam zur Verfasstheit des literarischen Subjektes entsteht. Ersichtlich wird die Umwertung durch die direkte Gegenüberstellung zweier Textbilder. Taucht im ersten Textbild noch die Figur des Toge selbst auf, wird im zweiten stattdessen die ursprüngliche Form ‚together‘ verwendet. Dieses Wort spielt hier auch für die Bildinhalte eine zentrale Rolle – in Analogie zum Text werden mehrere Personen um einen Tisch herum gezeigt, welche durch ihre Freundschaft zu Toge miteinander verbunden werden. (Abb. 12)

[164] James Joyce: Ulysses. With a Foreword by Morris L. Ernst and the Decision of the United States District Court Rendered by Judge John M. Woosley. New York: Modern Library 1946, S. 768

Da Toge ein melancholischer Held ist, der im Leben und auch in der Liebe scheitert, erfährt Mallocks Text hier eine der vielen Umdeutungen. Die beiden genannten Wörter stellen für die Protagonisten in seinem Roman positive Glücksmomente dar, denn nur in der Zweisamkeit finden sie Schutz vor den feindlichen Wirrnissen einer für sie unverständlichen Welt.

Tom Phillips stellte, nachdem er dem Helden seinen Namen gegeben hatte, die Regel auf, dass dieser auf jeder Seite auftauchen müsse, auf der eines der beiden Wörter vorkommt. Durch diese Technik entsteht ein sehr starkes Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Prätext und seiner Neuschöpfung: „In a work such as this it is necessary to have some rules, and as far as I know the condemned presence of Toge on the relevant pages, after he takes the stage on p9, is a rule never broken."[165] In der Tat taucht er in allen Ausgaben durchgehend auf sämtlichen Seiten auf, die diese Wörter beinhalten; seine Präsenz manifestiert sich zumeist in Kombination von Text und Bild, selten kommt es aber auch vor, dass er nur auf der textlichen Ebene in Erscheinung tritt, ohne im Bild gezeigt zu werden. Dies ist auf die konstante Ikonographie, die Phillips für ihn festgelegt hat, zurückzuführen. Dazu zählen das Fenster (meistens mit Blick auf einen Garten oder einen Wald), ein mit einem Teppich ausgelegter Raum, Briefe, seine eigene Gestalt und die pastelligen Farben. Toges Konturen setzen sich aus den Leerstellen zwischen den Wörtern des Ausgangstextes zusammen und verändern sich beständig. (Abb. 13) Damit wird auf der formalen Ebene die Konstitution des postmodernen Subjekts umgesetzt. Zwar kommt es bereits Ende des 19. Jahrhunderts zu einem vehementen Zweifel an der Einheit des Individuums, sie kann dort jedoch durch diverse Ankerpunkte wieder hergestellt werden. Anders um die Mitte des 20. Jahrhunderts, wo „das Ich als zerrissene, zerfallende Instanz"[166] nicht mehr der Zuflucht dienen kann. Dies erklärt den postmodernen Umgang mit Texten, wo die Intertextualität nicht mehr dazu dient der Suche ein positives Ende zu bereiten, sondern als ein spielerischer Umgang mit verschiedenen Formensprachen die diskursive Subjektivität zerbröckeln lässt:

> Der postmoderne Roman als Nouveau Roman, als unterhaltendes Glasperlenspiel oder radikales Romanexperiment gleicht einer subjektiven Epopöe ohne Subjekt: einer *recherche*, die im Nichts ausmündet, weil die Wertsetzungen und die ihnen entsprechenden diskursiven Grundlagen, die noch im modernistischen Roman die Subjektivität ausmachten, nicht mehr existieren.[167]

Im Gegensatz zu Toge und anderen Figuren in *A Humument*, die keine einheitliche Identität mehr aufbauen können und beständig auf der Suche bleiben, finden Mallocks Figuren noch

[165] Tom Phillips: Notes on A Humument. Fifth Edition, S. 375
[166] Peter V. Zima: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen/Basel: Franke 2001, S. 2
[167] Ebd., S. 199

Stabilität im Anderen, was ihnen den Aufbau eines Einheitlichen Selbst bis zu einem gewissen Grad noch ermöglicht.

Erzählt wird Bill Toges verzweifelte Jagd nach der geliebten Irma, ihrerseits die Protagonistin aus Mallocks Roman, und deren ‚progress of love'. Eingeführt wird er folgendermaßen: „CHAPTER 1. enter toge / wheeled in by French and German ladies of vague conditions in life," (Ausg. 1, S. 14) Auch Irmas Figur erfährt bei Phillips eine Umdeutung. Sie ist in *A Humument* nicht mehr eine romantisch veranlagte Träumerin, die Zuflucht bei einem innig geliebten Mann sucht, sondern wird zu einer Nymphomanin und pflegt zahlreiche Liebschaften. Sie spielt mit dem ihr zur Gänze verfallenen Toge, gibt ihm oft Eheversprechen oder hat sexuelle Kontakte mit ihm. Eine sich chronologisch entwickelnde Beziehung zwischen den beiden ist in allen Ausgaben nicht nachzuvollziehen, doch können gewisse Stationen ihrer Gemeinsamkeit ausgemacht werden: sie lernen sich kennen und lieben, Toge macht Irma Heiratsanträge, sie trennen sich, Toge ist verzweifelt und schreibt ihr Liebesbriefe. Sie finden daraufhin wieder zusammen, um das Spiel immer wieder von vorne zu beginnen. (Abb. 14) Darüber hinaus ist Irma die Namensgeberin einer von Tom Phillips auf Basis von *A Human Document* komponierten Oper. Bei Textfeldern, die ihren Namen enthalten, muss man also immer differenzieren, ob von der Oper oder der Figur Irmas die Rede ist.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass sowohl Irma als auch Grenville als Figuren erhalten bleiben und wichtige Rollen spielen. Grenville wird aber ebenfalls zu einem ‚Lüstling' und hat nicht nur Affären mit namentlich genannten Figuren, sondern betrügt auch Toge mit Irma. Die ehemaligen Protagonisten treten folglich in den Hintergrund. Wie im Roman Mallocks spielt Reisen eine große Rolle und bedeutet für Toge immer eine positive Erfahrung, die ihn seiner Geliebten näher bringt. Andere Figuren aus *A Human Document* treten in einigen Bildern als Liebhaber der Protagonisten auf, verschwinden aber danach und werden nicht mehr erwähnt. Dieser Fakt führt zu einem weiteren wichtigen Punkt, nämlich der Erotisierung. Nicht nur auf textlicher Ebene werden erotische Inhalte vermittelt, indem zum Beispiel aus Grenville ein Verführer wird, der zahlreiche Beziehungen pflegt, sondern auch die Bilder haben oftmals anstößige Inhalte (Abb. 15), wodurch eine enge Verbindung zur weiter unten behandelten *Hypnerotomachia Poliphili*, einem illustrierten Buch aus der Zeit der Renaissance, entsteht. Der Einbezug von erotischen Inhalten erklärt sich weiters mit einer Diskursverschiebung. Die Entstehungszeit des Prätextes kennzeichnete sich durch eine Unterdrückung der Freiheiten des Individuums. Dem postmodernen Subjekt hingegen ist es möglich, frei über alle Diskurse, so auch über den Sexualitätsdiskurs, zu verfügen. Phillips

überträgt diese Freiheiten auf die Handlungs- und die Bildebene und erlaubt seinen Figuren, ihren Trieben freien Lauf zu lassen.

Die Abkehr von der Linearität und einem psychologisch sich entwickelnden Helden, das Arbeiten mit Fragmenten und die gleichzeitige Berufung auf den Humanismus seitens Tom Phillips können als eine direkte Reaktion auf postmoderne Arbeitsweisen gesehen werden. Die Postmoderne strebt durch eine Ablehnung der als traditionell anerkannten Schreibtechniken eine Erneuerung des Literaturbetriebs an. Die Strömung der ‚nouveaux romanciers' beispielsweise vollzog einen Bruch mit etablierten Genres, indem sie kanonisierte ‚Klassiker' als Grundlage für Persiflagen, Parodien etc. heranzog, denn

> „[d]ie literarischen Erneuerungsmöglichkeiten dieses traditionellen, aus dem 19. Jahrhundert stammenden Romans erschienen erschöpft, eine Weiterentwicklung, eine Anpassung an die konkret erfahrenen Realitäten des 20. Jahrhunderts schien einen radikalen Bruch zu fordern. […] Trotz aller Absagen an die Tradition also sehr wohl die Einschreibung des eigenen Werkes in eine abweichende Tradition […].[168]

Interessant ist, dass Tom Phillips sich ebenso in eine bestimmte Tradition einschreibt, aber nicht auf der Basis eines kanonisierten Werkes. Er arbeitet mit einem Produkt der Trivialkultur, um es einerseits der Vergessenheit zu entziehen und es andererseits durch die zahlreichen Referenzen und Anspielungen in den Status der Hochkultur zu heben.

4.4.2. Rückgriff auf die Renaissance

Der Humanismus wurde weiter oben als eine der vielen Assoziation genannt, die der Titel *A Humument* weckt. Die Idee des Humanismus bildet eine Konstante in Tom Phillips' Werk. Etymologisch betrachtet leitet sich das Wort ‚human' von Humus ab, was so viel bezeichnet wie den Grund, der den Ausgangspunkt von Allem darstellt. Der Renaissancehumanismus war die Zeit, in der zum ersten Mal das Individuum in den Mittelpunkt des Interesses rückte und sich selbstständig zu einem rational die Welt verstehenden Subjekt bildete. Die moderne Renaissanceforschung wäre ohne das Werk von Jacob Burckhardt nicht denkbar. Sein Standardwerk *Die Kultur der Renaissance in Italien* bietet einen umfassenden Überblick über sämtliche Entwicklungen dieser Zeit. Humanisten stellen für ihn eine ‚neue Menschenklasse' dar, die ihr Wissen auf die Antike zurückführen, und das Individuelle in der kulturellen Tätigkeit entstehen lassen. Die facettenreiche Bildung stellt für Burckhardt die

[168] Sigrid Schmid-Bortenschlager: Konstruktive Literatur, S. 36

Grundvoraussetzung für das Leben eines Humanisten dar: „Der Humanist seinerseits wird zur größten Vielseitigkeit aufgefordert, indem sein philologisches Wissen lange nicht bloß wie heute der Kenntnis des klassischen Weltalters, sondern einer täglichen Anwendung auf das wirkliche Leben dienen muß."[169]

Nicht verwunderlich ist es deshalb, dass hier auch die Wurzeln des autobiographischen Schreibens zu suchen sind. Die Autobiographie stellt für den Humanisten die Möglichkeit dar, durch das Erkennen des eigenen Selbst sowohl das persönliche Leben als auch die irdischen Zusammenhänge erkennen zu können.[170] Die Universalgelehrten, wie es sie zuvor nicht gab, zeichneten sich durch ihr allumfassendes Wissen in sämtlichen Wissenschaftsbereichen aus. Eine Übertragung des Begriffs auf die Jetztzeit ist ein eher schwieriges Unterfangen, doch können über die eben genannten Universalitätsbestrebungen Parallelen hergestellt werden. Wie man in dem Überblick über Tom Phillips' Schaffen gesehen hat, strebt auch er nach allumfassendem Wissen und betätigt sich in allen denkbaren künstlerischen Bereichen. Aus diesem Blickfeld betrachtet legitimiert sich seine Berufung auf den Humanismus. Eine rezente Studie listet im Glossar folgende Definition eines Humanisten auf: „A teacher and writer of books. A superman. A deluded wretch deserving pity and contempt. None of the above. All of the above."[171] Dies ist, wenn auch sehr verallgemeinernd, eine treffende Charakterisierung der ‚postmodernen Variante' eines Humanisten.

Um die Wichtigkeit des Bergriffs Humanismus für Tom Phillips hervorzuheben, bildete Marvin Sackner, der Inhaber des Sackner Archives in Miami und Sammler/Mentor für Phillips, den Neologismus *‚Humumentism'*. Damit bezeichnet er „[…] an art form that integrates humanistic activities through individual creative though that falls outside the current popular conception of artistic presentations."[172] Hier fällt auch das Schlagwort der Erneuerung – sie spielte für die Humanisten der Renaissancezeit eine immens wichtige Rolle. Neben seinen erneuernden Tendenzen kann *A Humument* als einzigartig angesehen werden; es existieren keine diesem Werk vergleichbaren Arbeiten. Es versteht sich weiters als ein Kompendium von allen Stilen, Techniken, Themen und Tendenzen der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts. So verwundert auch Phillips' Berufung auf

[169] Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Herausgegeben von Horst Günther. Frankfurt/M./Leipzig: Insel Verlag 1982, S. 144

[170] Vgl.: August Buck: Die italienische Renaissance aus der Sicht des 20. Jahrhunderts. In: Bodo Guthmüller/Karl Kohut [u.a./Hrsg.]: Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981-1990, Bd. 11, Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 60-82, hier: S. 60

[171] Tony Davies: Humanism. 2. Aufl. London: Routledge 2008, S. 150

[172] Marvin Sackner: „Humumentism": The Works and Ideas of Tom Phillips. In: http://www.humument.com/essays/sackner.html (26.09.2012)

die *Hypnerotomachia Poliphili* nicht – ein Werk, das ebenfalls den Anspruch erhebt, sämtliches Wissen über die kulturelle Produktion der Renaissancezeit in sich zu versammeln. Dieses illustrierte Buch bezeichnet Tom Phillips als eines der schönsten Bücher, das je produziert worden ist. Die Urheberschaft dieses komplexen Werkes ist umstritten, da der Autor ursprünglich im Titel nicht genannt wurde. Gegenwärtig scheiden sich noch immer die Geister; einerseits wird Francesco Colonna und andererseits Leon Battista Alberti als Urheber angesehen.[173] Veröffentlicht wurde es im Jahr 1499 und vermischt im Original lateinische Sprache mit italienischer Volkssprache (für die Bearbeitung wurde die erste vollständige Übertragung ins Englische herangezogen). Auch dies eine Technik, die erst zu dieser Zeit aufkam. Davor, zur Zeit des Mittelalters, wurden Werke ausschließlich in Latein verfasst.[174] Insgesamt beinhaltet es 170 Holzschnitte und zeichnet sich vor allem durch das Zusammenwirken dieser Bilder mit der Typographie aus.[175] (Abb. 16)

Es erzählt die Geschichte oder besser den Traum des Protagonisten Poliphilus, der sein eigenes Ich und vor allem die perfekte Liebe sucht; darauf weist der Untertitel *The Strife of Love in a Dream* hin. Der Held macht sich, von seiner Geliebten Polia verlassen, in einem dichten Wald auf die Suche nach ihr und fällt, während er über sie nachdenkt, in einen tiefen Schlaf. Er träumt in seinem Traum davon, sie wieder zu finden. Diese Technik des Traumes im Traum führte bei der Rezeption des Werkes zu zahlreichen Verwirrungen. Die Rahmenhandlung der Suche bildet zugleich den Ausgangspunkt für detaillierte Studien und Beschreibungen von Gebäuden, Obelisken, Tempeln, Landschaften und vielem mehr. Der Verfasser des Werkes scheint „[...] geradezu enzyklopädisch über das gesamte Wissen seiner Zeit“[176] zu verfügen und verarbeitet es dementsprechend genau – es wird eine Art Kompendium seines gesamten Wissens über Architektur, Literatur, Philosophie, Technik und Kunst der Zeit erstellt.

Zum Namen des Poliphilus ist anzumerken, dass er sich aus den Worten ‚Poli‘ und ‚Philo‘ zusammensetzt, was so viel bedeutet wie ‚derjenige, der Polia geneigt ist‘. Sein Eintritt in den Traum wird folgendermaßen beschrieben:

> Leaving behind the terrible forest, the dense woodland and the other previous places, thanks to the sweet sleep that had bathed my tired and prostate members, I now found myself in a much more agreeable region. It was not hemmed in by dread mountains or

[173] Vgl. dazu: Leonhard Schmeiser: Das Werk des Druckers. Untersuchungen zum Buch Hypnerotomachia Poliphili. Maria Enzersdorf: Edition Roesner 2003, S. 18-19

[174] Zu den Sprachverwendungen und Dichtungsformen der Humanisten vgl.: Paul Oskar Kristeller: Humanismus und Renaissance II. Philosophie, Bildung und Kunst. Hrsg. von Eckhard Keßler. Übersetzungen aus dem Englischen von Renate Schweyen-Ort. München: Wilhelm Fink Verlag 1976, S.21-23

[175] Vgl.: George Harthan: The History of the Illustrated Book. The Western Tradition. With 465 Illustrations, 33 in color. London: Thames and Hudson 1981, S. 80

[176] Ebd., S. 20

> gloven rocks, not encircled by craggy peaks, but by pleasant hills of no great height. These were wooded with young oaks, roburs, ash and hornbeam; with leafy winter-oaks, holm-oaks and tender hazels; with alders, limes, maples and wild olives, disposed according to the aspect of the forested slopes. Even the plain there were pleasant copses of other wild shrubs and flowering brooms, and many green plants. […] In this place, too, I found no inhabitants, nor any animals. I was strolling alone among the palms, which were not crowded but neatly spaced, thinking that the groves of Archelais, Phaselis and Libya had nothing to match them, when look! – a hungry and carnivorous wolf appeared on my left, its jaws agape![177]

Diese Stelle wurde ausführlich zitiert, um einen Eindruck von dem Stil zu geben, in dem das Werk abgefasst ist. Poliphilus verliert sich über das gesamte Buch hinweg als Ich-Erzähler in solch ausschweifende Beschreibungen seiner Umgebung und hebt jedes einzelne Detail der von ihm wahrgenommenen Gegenstände hervor. Zitiert wurde sie außerdem, um das Verhältnis des Textes zu den Illustrationen beschreiben zu können. Die auf der zitierten Doppelseite abgebildeten Szenen zeigen links den schlafenden Poliphilus, den Kopf auf einen Stein gebettet, und auf der rechten Seite das Zusammentreffen mit dem fleischfressenden Wolf. Bild und Text stehen in diesem Werk nebeneinander. Das Bild erfüllt den Zweck, die im Text beschriebenen Szenerien und Umfelder zu visualisieren und fungiert größtenteils als ein Kommentar zum Text, wodurch „dialogische Wort-Bild-Relationen“[178] entstehen. (Abb. 17)

Die *Hypnerotomachia Poliphili* (übersetzen könnte man den Titel als *Traumwanderung des Poliphilus*) gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil begleitet der Leser Poliphilus bei seiner Suche nach der geliebten Polia, die er getarnt als Nymphe nach einer beschwerlichen Reise durch das Traumland auch findet. Für lange Zeit gibt sie sich nicht zu erkennen, doch Poliphilus fühlt in seinem Inneren schon sehr früh, dass es sich um sie handeln muss, obgleich er eine gewisse Skepsis bewahrt:

> But look! a noble and festive nymph had separated herself from them and was coming toward me with her burning torch in her hand […] I was almost certain on the first sight of her that she was indeed Polia, but the unfamiliarity of her clothing and of the location dissuaded me; on judicious reflection I doubted it and remained in respectful suspension of judgment.[179]

Den weiteren Weg durch die Traumlandschaft beschreiten sie nun gemeinsam. Poliphilus erfährt während dieser Zeit viel Leid, da sich ihm die Nymphe nicht zu erkennen gibt und er

[177] Francesco Colonna: Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream. The entire text translated for the first time into English with an introduction by Joscelyn Godwin. With the original illustrations. London: Thames and Hudson 1999, S. 20-21
[178] Reinhard Heinritz [Hrsg.]: Buch-Illustration als Kunstform. Frankfurt/M./Berlin [u.a.]: Verlag Peter Lang 1999, S. 119
[179] Francesco Colonna: Hypnerotomachia Poliphili, S. 142-143

nicht dazu in der Lage ist, nach ihrer wirklichen Identität zu fragen. Seine Liebesqualen – die ihn fast in den Wahnsinn treiben – halten bis zu dem Zeitpunkt an, wo eine Hohepriesterin es erlaubt, einen Wunsch vor ihr zu äußern. Poliphilus wünscht ein Ende seiner Qualen herbei und Polia gibt sich daraufhin in einer langen Rede tatsächlich zu erkennen: „Up to now, though you have reasonably suspected who I am, I have not made it manifest. […] I am without a doubt your Polia, whom you love so much. A love so worthy should not be left unrequited and denied equal reciprocation and recompense; and consequently I am all prepared for your inflamed desires."[180]

Beide brennen nach diesem Geständnis vor Leidenschaft und beginnen sich innig zu küssen. Ein weiteres Merkmal dieses Werkes sind die zahlreichen Verweise auf die griechische Mythologie; nicht nur taucht Cupidus, der Gott der Liebe, an vielen Stellen auf und begleitet das Liebespaar, sondern auch Götter der fleischlichen Lüste (Satyr und Priapos) erscheinen regelmäßig. (Abb. 18) Folglich wird hier nicht eine reine göttliche Liebe beschrieben, wie sie beispielsweise Dante zu seiner Beatrice empfindet, sondern es spielen sexuelles Begehren und Körperlichkeit eine wichtige Rolle. Dies manifestiert sich auf der Ebene des Textes durch seitenlange Beschreibungen der Schönheit Polias und auf bildlicher Ebene durch explizite Abbildungen des nackten Körpers sowie von Liebesszenen. Der menschliche Körper wie auch Bauwerke und Landschaften werden stark ästhetisiert dargestellt. Die Liebe ist für Poliphilus gleichermaßen intellektuell, als geistige Liebe, wie auch auf einer körperlich erotischen Ebene relevant.[181]

Im zweiten Teil werden die Lebensgeschichten der beiden und die Geschichte ihres Kennenlernens und der schmerzlichen Trennung, die Poliphilus erst dazu zwingt nach seiner Geliebten zu suchen, entfaltet. Durch Polias Gefühlskälte erkrankt Poliphilus nach seinem ersten Liebesgeständnis tödlich und scheidet in ihren Armen dahin. Kurz vor seinem Tod bezeichnet er Cupidus als „the sole cause of my ills"[182]. Doch auch Polia erkrankt an Krebs und wird von einer Krankenschwester durch ihre Geschichten dazu getrieben, Angst vor der göttlichen Rache zu haben, weil sie Poliphilus' Gefühlen gegenüber kalt geblieben ist. Aus diesem Grund wird sie geheilt, verliebt sich und eilt zu der Leiche im Tempel. Er erwacht daraufhin umgehend zu neuem Leben und sie „rubbed him, kissed him … uncovered […] her white and apple-shaped breasts"[183].

[180] Ebd., S. 217-218
[181] Vgl.: Liane Lefaivre: Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the architectural body in the early Italian Renaissance. Cambirdge/Massachusets [u.a.]: MIT Press 1997, S. 234-241
[182] Francesco Colonna: Hypnerotomachia Poliphili, S. 421
[183] Ebd., S. 391

Es folgt die Erzählung des Poliphilus, die sich durch eine idealisierte Darstellung der Polia auszeichnet. Erwähnenswert ist noch sein Versuch, sie durch einen Brief zu gewinnen. Er legt ihr darin sein Leid dar, stößt aber auf Ablehnung, weswegen er einen zweiten verfasst. Motive, die hier eine Rolle spielen, sind die Liebeskrankheit, die Sinnleere ohne die Geliebte und seine verzweifelte Suche nach der perfekten Liebe. Immer noch auf Kälte ihrerseits stoßend verfasst er schließlich einen dritten, der uns in den Tempel, in dem er kurze Zeit später stirbt, führt. Eine Illustration zeigt Poliphilus am Schreibtisch sitzend während er einen Brief verfasst. Dieses Bild erinnert stark an Phillips' Darstellung von Dante in seinem Studio, die im Zuge seiner Übersetzung und Illustration des *Infernos* entstanden ist. (Abb. 19) *Dante's Inferno* besteht aus insgesamt 139 Bildern und versteht sich als eine visuelle Kommentierung zu Dantes Text, der in Blankversen ins Englische übertragen wurde. In die Bilder wurden auch Fragmente von Mallocks Roman eingefügt, die dem Kommentar eine weitere Ebene hinzufügen sollten. Eine „iconographic odyssey"[184] ist daraus entstanden, die beim Rezipienten durch das Zusammenspiel der drei Ebenen stets neue Querverweise und Verknüpfungen hervorrufen soll. Neben dem Schreiben von Briefen taucht in allen drei Werken das Symbol des Fensters als eine Metapher für die künstlerische Kreativität auf. In der Renaissancemalerei wurde es in vielen Portraits von namhaften Künstlern verwendet, um einen Bezug zum Außenraum herzustellen. Der Künstler selbst befand sich immer innerhalb der Wände seines Studios und erfuhr mittels des Fensters eine Quelle der Inspiration, die ihm von außen herangetragen wurde. Dante wird in Phillips' Bild zu einem Gelehrten, der während der Lektüre seinen Blick Richtung Fenster richtet, um aus der Isolation auszubrechen; Poliphilus versucht beim Schreiben in der Isolation Hoffnung zu schöpfen und bei Toge tritt noch der Aspekt der Verzweiflung des gebrochenen Subjektes hinzu, welches die Außenwelt nur noch über die Spiegelung der Realwelt erfahren kann.

Nach Poliphilus' Wiederbelebung durch die Liebe Polias können sie sich endlich ungestört der Liebe hingeben: „Then, winding her immaculate, milk-white arms in an embrace around my neck, she kissed me, gently nibbling me with her coral mouth. And I quickly responded to her swelling tongue, tasting a sugary moisture that brought me to death's door."[185] Doch erwacht Poliphilus an genau dieser Stelle, Polia sowie der Traum verschwinden, und er verabschiedet sich von ihr.

In Analogie zur *Hypnerotomachia Poliphili*, die uns zeigt, dass das Leben nur ein Traum ist, sucht der Protagonist in *A Humument* die perfekte Liebe und sein Selbst, was jedoch in

[184] Tom Phillips: Dante's Inferno. The First Part of the Divine Comedy of Dante Alighieri. London: Thames and Hudson 1985, S. 283
[185] Ebd., S. 464

Anbetracht der neuen Positionierung des Subjekts in der Postmoderne nicht erreichbar ist. Die beiden Werke vereinen weiters zahlreiche Motive, wozu neben der Relevanz des Traums und der Liebe das Motiv der Krankheit, das der erotischen Jagd, das Medium des Briefes und die Anlegung des Werkes als Kompendium zu zählen sind. Beide Werke verbinden Text und Bild auf einzigartige Weise miteinander.

4.4.3. Eine sprechende Vielfarbigkeit – Stéphane Mallarmés Einfluss auf Tom Phillips

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ist eines der komplexesten und unzugänglichsten Werke der Literaturgeschichte. Stéphane Mallarmé bezog damit als einer der ersten die weiße Fläche der Seite in die Sinnkonstruktion mit ein. Barthes sieht ihn als einen der ersten, der den Autor hinter den Text reiht. Mallarmé stellt mit diesem Gedicht radikal das visuelle Erscheinungsbild der Buchseite in Frage. Es zeichnet sich durch die Verteilung der fragmentarischen Textteile auf dem Raum der Seite aus: die einzelnen Textfragmente werden weitläufig über die weißen Seiten verteilt, so dass zwischen ihnen unterschiedlich große freie Flächen entstehen. Das visuelle Erscheinungsbild beeinflusst die Rezeption maßgeblich, denn es entstehen durch dieses Verfahren auf jeder Seite unterschiedliche Muster. Die Lesebewegung hängt dabei von der Verteilung des Textes sowie von der wechselnden Größe und Form der Typographie auf einer Seite ab. Die Fläche wird zu einem essentiellen Bestandteil des Textes, indem das Weiß seinen Fluss unterbricht und einen ungewöhnlichen Rhythmus erzeugt. Peter Weiermair spricht in diesem Zusammenhang von einer Revolution bezüglich der Textrezeption – „[d]er Leser wird zum ersten Mal aus der starr fixierten linearen Lesung entlassen, das Weiß der Druck- und Lesefläche wird zum visuellen Äquivalent des Schweigens."[186]

Es wird folglich die weiße Seite dem Text nicht untergeordnet, sondern sie wird zu einem Bestandteil ebendesselben gemacht und muss in der Rezeption berücksichtigt werden. Der bereits zitierte Umberto Eco hebt noch die Freiheit, die dem Leser bei der Kombination von einzelnen Textteilen eingeräumt wird, hervor: „*Es muß vermieden werden, daß ein einziger Sinn sich aufdrängt:* der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der Typographie, die

[186] Peter Weiermair: Zur Geschichte der Visuellen Poesie. In: Siegfried J. Schmidt [Hrsg.]: Konkrete Dichtung. Texte und Theorien. München: Bayer 1972, S. 12-15, hier: S. 12

räumliche Komposition des Textes tragen dazu bei, dem Wort eine Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausend verschiedene Dinge hindeuten zu lassen."[187] Durch den Einsatz der eben erläuterten Techniken nimmt Mallarmé um die Jahrhundertwende Tendenzen der konkreten Poesie vorweg.

Mallarmé wollte mit *Un coup de dés* seine Vorstellung eines ‚œuvre pure' – eines reinen Werkes – umsetzen. Dieser Absolutheitsanspruch ist für ihn nur erreichbar durch eine Verbindung der Poesie mit der Musik. Erreicht sieht er die absolute Reinheit bei Richard Wagners Tonkunst, weswegen Mallarmé den Text in einer Form anordnet, die mit musikalischen Partituren vergleichbar ist. So entsteht eine typographische Komposition, welche zum Ziel hat, die Poesie zu erneuern: „La musique rejoint le vers, pour former, depuis Wagner, la poésie."[188] Das Schweigen beziehungsweise die Leere wird innerhalb dieser Symphonie, in der die titelgebenden Wörter durch ihre größere Setzung und damit Hervorhebung als Leitmotive funktionieren, wie Cages Stille selbst zu einem Zeichen.

Nicht nur auf dieser Ebene treffen sich Phillips und Mallarmé. Dessen Einfluss manifestiert sich auch des Öfteren auf der visuellen Ebene von *A Humument*. Ein direkter Verweis findet zum Beispiel mittels eines Textbildes statt, das Mallarmés typographische Anordnung der Wörter innerhalb einer Seite imitiert. (Abb. 20) Innerhalb des Gesamtwerkes stellt es eine Ausnahme dar. Das Weiß der Seite wird bei Phillips ansonsten ausschließlich mittels der ‚rivers' angedeutet, deren Aufgabe es ist, räumlich getrennte Textfelder miteinander in Beziehung zu setzen. Die restlichen Leerstellen, die an sich keine Leerstellen sind, sondern erst dazu gemacht werden, werden durch Farbgebung jeder erdenklichen Art zum Sprechen gebracht. Was bei Mallarmé ein Äquivalent des Schweigens ist, wird in *A Humument* semantisch aufgeladen durch eine sprechende Vielfarbigkeit, die in einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis zu den Textfeldern steht. Auch das Weiß des genannten Beispiels wird so zu einem Signifikanten, der zurückverweist auf die Leere Mallarmés und dessen Sinn sich erst durch die Anspielung auf den Vorgänger erschließt. Mallarmés Einfluss tritt aber auch auf der bildlichen Ebene in Erscheinung. Eine Seite der fünften Ausgabe zeigt im unteren Bildteil einen Würfel; im oberen Teil wird der Titel von *Un coup de dés* zitiert und der Text dazu lautet: „consult / the days are over last words lost / our dropped dreams now one dream, and one mad Chance" (Ausg. 5, S. 192). (Abb. 21)

[187] Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, S. 37 [Hervorhebungen im Original]
[188] Zit. nach: Joseph Winkel: Mallarmé – Wagner – Wagnerismus. Münster/Westfahlen: Diss. 1935, S. 71

4.5. Ebene des Bildes

4.5.1. Visuelle Referenzen auf die Kunst des 20. Jahrhunderts

Richtet man das Augenmerk auf die visuelle Ebene, erkennt man eine ähnliche Vielfalt an Themen und Motiven wie auf der textlichen Ebene: von Abstraktion bis hin zu narrativen Bildern. Die wesentliche Technik des Werkes ist die Malerei, es kommt hier zu zahlreichen Anspielungen auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts; gegenständliche Bilder halten sich jedoch in Grenzen. Die meisten unter ihnen sind abstrakt und lehnen sich dem abstrakten Expressionismus, dem Futurismus und dem Konstruktivismus an. Häufig kommt es zur Kombination der Malerei mit graphischen Elementen, Zeichnungen sind im Verhältnis dazu relativ selten. Weiters verwendet Phillips die bereits erwähnte Collage, den Pointillismus, kalligraphische Schriftzüge, Portraitmalerei und impressionistische Malerei.

Ausschlaggebend für Bildinhalte, Stimmungen und Referenzen war immer der Text des Romans, dessen Auswahl grundsätzlich vor der Festlegung des Stils der Bilder stattfand. Deutlich machen lässt sich dieser Sachverhalt beispielsweise am Motiv der Krankheit, die bei Mallock im letzten Drittel zum vorherrschenden Motiv wird. Phillips übernimmt es in viele seiner Bilder und der triste Grundton wird dabei mithilfe der Farbgebung unterstrichen. Andere Bilder aber benützen den Text lediglich als eine Stütze und beziehen sich nicht auf ihn, was vor allem in der ersten Ausgabe der Fall ist. Da sich für Phillips oftmals unzählige Variationen auf der bildlichen Ebene anboten, erhielten mehrere Textbilder ihr endgültiges Aussehen erst nach vielmaliger Überarbeitung. Veröffentlicht wurden diese Variationen nur in den seltensten Fällen. Die Buchversionen beinhalten von lediglich acht Bildern eine zweite Überarbeitung. (Abb. 22)

Bei den Bildern fällt zunächst auf, dass sie, wenn sie neu bearbeitet werden, zur Gänze verändert sind. Im Gegensatz dazu bleiben auf der textlichen Ebene häufig Teile der Textfelder bestehen und werden entweder ergänzt oder verkürzt. Nochmals hervorgehoben werden muss die Verschiebung von einer rein graphischen Ausstreichung von Textteilen hin zum Malerischen. Es kommt dabei immer zu einem Wechselspiel zwischen Transparenz und Opazität: frühe Versuche lassen den Text Mallocks zu einem Großteil durchscheinen, wohingegen die ausgereifteren Varianten unerwünschte Passagen zur Gänze abdecken. Die transparenten Textbilder erlauben dem Rezipienten Einblicke in den Produktionsvorgang und verweisen zudem auf die zweite Ebene unter dem Bild.

Die Anspielungen auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts sind hier ebenso breit gefächert wie diejenigen auf die Literaturgeschichte: „A Humument is self-consciously an anthology of the entire history of the book, especially the illustrated book, from the medieval manuscript through the early printed book to the experimental and avant-garde book of recent vintage.“[189] Gemeinsam haben alle von Phillips zitierten Richtungen einen Bruch mit den tradierten Darstellungskonventionen. Als um die Jahrhundertwende das Bedürfnis seitens der Kunstschaffenden aufkam, die Gesellschaftsordnung einer Kritik zu unterziehen, ging dies einher mit Revolutionen im Bereich der Techniken künstlerischer Produktion. Dieser Bruch betrifft sämtliche Strömungen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu formieren begannen. Robert Hughes geht davon aus, dass die Kunst der Moderne eine solche Wirkung auf das Publikum auslöste, weil sie dem Publikum etwas Neues präsentierte und diese Neuartigkeit geht für ihn einher mit Schockerfahrungen.[190] Herbert Grabes argumentiert im Gegensatz dazu, dass es weniger die Neuheit ist, welche zu Schockreaktionen seitens des Publikums führte, sondern die Fremdheit:

> Die bildende Kunst und Literatur jener Zeit brach in so radikaler Weise mit allen Konventionen (des Präsentierten, der Art der Präsentation und der implizierten Kunstauffassung), dass sie nicht anders als extrem fremd erscheinen konnte – und die Künstler und Autoren waren sich dessen nicht nur bewusst, sie legten es sogar darauf an. Sie wollten durchaus schockieren.[191]

Diese Aussage ist jedoch nur auf die Kunst der Moderne anwendbar. Die Postmoderne geht einen großen Schritt weiter, indem sie danach strebt, durch den Rückgriff auf die modernen Strömungen eine noch extremere Fremdartigkeit zu erreichen. Da aber die befremdlichen Elemente zu Beginn der 1950er Jahre schon ein integraler Bestandteil des Kunstverständnisses waren, konnte dieses Ziel nur zum Teil erreicht werden. Die Künstler gingen aufgrund dessen den genau entgegengesetzten Weg und versuchten es mit einer Relativierung – ‚Hybridisierung' ist eines der zentralen Schlagworte dieser Zeit. Sie meint die postmoderne Mischung verschiedener Stile und Genres, bekannt auch unter der viel verwendeten Phrase ‚mixing of codes'. Laut Grabes geht dies einher mit einer „Hinwendung zum Prozesshaften“[192], die neben der Selbstreflexivität und der Einbeziehung des Lesers als Mitschöpfer des Werkes eines der wichtigsten Merkmale postmoderner Kunst darstellt. Das Prozesshafte soll die „prinzipielle Unabgeschlossenheit kreativer Prozesse […]

[189] Daniel Traister: Tom Phillips and a Humument. In: http://humument.com/essays/traister01.html (27.10.2012)
[190] Vgl.: Robert Hughes: Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf/Wien: Econ 1981
[191] Herbert Grabes: Einführung in die Literatur und Kunst der Postmoderne. Tübingen/Basel: A. Francke 2004, S. 20
[192] Ebd., S. 83

demonstrieren“[193], weswegen das künstlerische Schaffen dieser Zeit vorrangig fragmentarisch angelegt wird. In Anbetracht dieser Definition postmoderner Kunst kann Wagner-Lawlors Behauptung, *A Humument* sei „radically postmodern“[194], ohne Bedenken zugestimmt werden. Durch die Fragmentierung, die beständige Neuüberarbeitung, das Zitieren von literarischen und künstlerischen Vorgängern und den Versuch, eine Symbiose zwischen Literatur und bildender Kunst herzustellen, gelingt es Tom Phillips neuartige ästhetische Effekte zu erzielen.

Ein wichtiger Bestandteil von *A Humument* ist die Kritik am Kunstmarkt und der zeitgenössischen Kunstszene. Im Lauf der Ausgaben tritt die fiktive Liebesgeschichte Toges und Irmas zugunsten dieses Themas immer stärker in den Hintergrund. In diesem Zusammenhang zeigt Phillips auf der visuellen Ebene museale Räume oder Versammlungen von Menschen, deren oberflächliche Haltung bloß gelegt wird. Ein interessantes Beispiel dafür ist ein Textbild, welches eine Galerie abbildet und gleichzeitig einen intratextuellen Verweis auf die oben zitierte Collage aus der ersten Ausgabe herstellt, indem diese hier gerahmt an der Wand hängt. (Abb.23)

A Humument versammelt nicht nur die wichtigsten Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts, sondern versteht sich auf der anderen Seite als ein Kompendium des Werkes von Tom Phillips. Ein Vergleich mit der Monographie *Works and Texts* lässt feststellen, dass Phillips die meisten seiner Arbeiten in direkter oder indirekter Weise reflektiert: beispielsweise wird mit einem ironischen Seitenblick ‚c loopseend‘ immer wieder in Textbilder eingebaut. (Abb. 24) Der Sinn dieser Buchstabenkombination kann sich dem Betrachter nur dann erschließen, wenn er mit der Hintergrundgeschichte dazu vertraut ist. Phillips‘ Obsession mit diesen Buchstaben geht zurück auf ein Missverständnis mit einem defekten Ladenschild, das Öffnungs- und Schließzeiten anzeigen sollte – ein klassischer Fall von der Entkopplung des Signifikanten vom Signifikat wurde zum Ausgangspunkt vieler Werke, worunter auch *A Little Art History* fällt, eines der ersten eigenständigen Gemälde von Phillips, das die Techniken des Münzwurfs und der Kombination von Wort und Bild vorwegnimmt. (Abb. 25) In diese Kategorie einzuordnen ist weiters die Portraitmalerei, der er sich seit den 1980er Jahren verstärkt zuwandte. In *A Humument* werden neben der Figur Toges und dem Künstler-Ich manchmal Persönlichkeiten portraitiert. Das für unsere Zwecke wohl relevanteste ist das Portrait von William Hurrell Mallock, dem in Verbindung mit dem Text dieser Seite Tribut gezollt wird. (Abb. 26) Immer wieder tauchen auch Selbstportraits auf. Sie stellen einen

[193] Ebd.
[194] Jennifer A. Wagner-Lawlor: A Portrait of the (Postmodern) Artist, S. 101

Bezug zu seinem persönlichen Leben her und deren Einbezug hängt auch mit der Romanvorlage zusammen, denn dort steht ein autobiographisches Ich im Zentrum, dessen Tagebuchfragmente abgedruckt wurden. Wieder ist es hier der Verweis auf eine außerliterarische Realität, die als Motivation zur Anfertigung der Selbstportraits fungiert.[195]
Dem bereits im Text zitierten Laurence Sterne wird auf der bildlichen Ebene ebenfalls eine Referenz erwiesen, indem eine schwarze Seite in *A Humument* eingearbeitet wird. Bei Sterne, der als einer der ersten visuelle Elemente in einen fortlaufenden Roman eingebaut hat, signalisiert sie den Tod Yoricks. Die Reminiszenz an Sterne ist nicht weiter verwunderlich, bedenkt man dessen Abkehr von einer linearen Zeitabfolge sowie von einheitlichen Themenkomplexen auf der Handlungsebene und den daraus resultierenden Brüchen mit der Erwartungshaltung des Publikums. Direkt identifizierbar wird der Bezug auf Sterne in einem Textbild, welches Schrift in den Bildteil einbaut. Dort ist in großen Lettern ‚Sterne' zu lesen, was als eine Offenlegung der zuvor versteckten Referenz zu werten ist. (Abb. 27)
Die visuellen Anspielungen außerhalb des eigenen Werkes erstrecken sich vom Impressionismus bis hin zu den Surrealisten. Als einer der bedeutendsten Erneuerer auf dem Gebiet der Malerei wird Paul Cézanne in einem Textbild direkt zitiert. (Abb. 28) Cézannes neoimpressionistische Malerei band die Bewegung des Blicks in das Dargestellte ein. Es ging ihm weniger um eine Abbildung der Wirklichkeit als um die Wiedergabe des subjektiven Eindrucks, weswegen die Perspektive in seinen Gemälden immer verzerrt anmutet: den Raum empfindet er als „kategoriale Form der subjektiven Erfahrung"[196] und ebnet damit den Weg für die abstrakte Malerei, die jeglicher Gegenständlichkeit entsagt. Georges Braque und Pablo Picasso gelten als die Urväter des Kubismus[197] und finden dem gemäß ebenfalls Eingang in *A Humument*. (Abb. 29) Um etwa ein Vierteljahrhundert später sollte Francis Bacon für die weitere Entwicklung der Malerei als wegweisend gelten. Selbstportraits waren für ihn, ebenso wie für Tom Phillips, ein Sujet, welches es dem Künstler erlaubt das eigene Selbst gesellschaftlichen Normen gegenüberzustellen und so zu hinterfragen. (Abb. 30) Ebenso wie auf der textlichen Ebene finden sich auch auf der Visuellen Anspielungen auf den Surrealismus, was hier ebenfalls mit dem Motiv des Traums zu erklären ist. (Abb. 31) Als eines der letzten Beispiele soll der Einbezug einer deutschen Position dienen. Sie wird vertreten durch George Grosz, einem Maler, welcher der Bourgeoisie mit seinen radikalen

[195] Vgl. dazu: Tom Phillips: The Portrait Works. London: National Portrait Gallery 1989, S. 16-19
[196] Kurt Leonhard: Paul Cézanne. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1966, S. 37
[197] Zur Entwicklung der kubistischen Collage vgl. Robert Hughes: Der Schock der Moderne, S. 32

und überaus kritischen Bildern zur Zeit der Weimarer Republik beständig vor den Kopf stieß und so die erwünschten Reaktionen wie Ekel und Schock provozierte. (Abb. 32)

Eine der radikalsten Strömungen, die um die Mitte des 20. Jahrhunderts von allen Seiten auf Ablehnung stieß, war der Abstrakte Expressionismus. Die Vertreter dieser Strömung können zwar nicht als eine in sich geschlossene Gruppe angesehen werden, vertraten jedoch dieselben Ansichten: allen gemeinsam ist das Streben nach einer extremen Weiterführung modernistischer Tendenzen, die totale Reduktion des Gemalten auf großformatig angelegte Farbflächen und „a longing for what could be called the autographic gesture, the inimitable, signature-like dribble of paint that would translate private feelings and emotions directly onto the material field of the canvas – without the mediation of any figurative content."[198]

Einer der Hauptvertreter, Jackson Pollock, malte seine überdimensional großen Bilder beispielsweise zum Großteil am Boden und trug die Farben mittels Schütttechniken auf, was unter dem Begriff ‚action painting' bekannt wurde. Peter Bürger reiht diese Technik in die Kategorie der „unmittelbaren Zufallsproduktion"[199] ein; das heißt, die Kunst bildet bewusst keine Wirklichkeit mehr ab und gibt sich der spontanen und willkürlichen Herstellung des Bildes hin. Der Künstler nimmt sich dafür gänzlich zurück und befreit sich „von allen Zwängen und Regeln des Gestaltens […], findet sich schließlich zurückgeworfen auf eine leere Subjektivität."[200] Bemerkenswert ist weiters, dass die Bilder des Abstrakten Expressionismus zum Großteil über den Bildrand hinausgehen und damit den oben besprochenen ästhetischen Schock hervorrufen. Die Rahmung und deren Sprengung beschäftigen auch Tom Phillips, denn sie dient einerseits als Verweis auf den unter der Oberfläche liegenden Text, andererseits generiert sie ein Spannungsverhältnis zwischen dem Bild und dem Textfeld, was im nächsten Kapitel ausführlich besprochen werden soll. (Abb. 33)

Bei der strukturalen Analyse des Bildteiles von *A Humument* wurde das Ergebnis erzielt, dass ein nicht geringer Anteil der Bilder in den ersten Ausgaben gänzlich flächig gehalten ist oder mit geometrischen Figuren arbeitet. Tom Phillips lehnt sich mit dieser Technik bewusst an den Abstrakten Expressionismus aufgrund seiner radikalen Andersartigkeit an und legt die Wichtigkeit dieser Richtung in den Nachworten auch offen. Die flächigen geometrischen Formen können rückbezogen werden auf Robert Motherwell oder Mark Rothko, wo die Farbe selbst zum Bildgegenstand wird. (Abb. 34)

---

[198] Hal Foster/Rosalind E. Krauss [u.a./Hrsg.]: Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames and Hudson 2004, S. 348

[199] Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 91

[200] Ebd.

4.5.2. Rahmen, Fenster und Raster

Der Rand des eigentlichen Textes dient Phillips als Umriss eines jeden Textbildes. Diese klar definierten rechteckigen Felder verweisen auf die darunter liegende Ebene als Ausgangspunkt der Überarbeitungen, wodurch „one's attention is drawn to the materiality of the page as a juncture of overlapping frames"[201], wie James L. Maynard treffend feststellt. Das Rechteck dient als eine Rahmung und steht in direktem Widerspruch zu den unbeständigen Konturen der freigelassenen Textfelder. Das Spannungsverhältnis, welches dadurch entsteht, wird oftmals aufgebrochen, indem die Textfelder ihrerseits den Rahmen sprengen und über ihn hinauslaufen. Manchmal wird aber auch der Rahmen selbst fragmentiert und scheint regelrecht zu zerbersten – eine weitere selbstreflexive Metapher für die Sprengung der tradierten Konventionen. (Abb. 35)

Doch geht die Rahmung in vielen Fällen über ihre abgrenzende Funktion hinaus und beinhaltet weitere Rahmen, die mithilfe dicker Linien Bilder, Räume oder Fenster imitieren. Sie erfüllt in einigen Textbildern eine ausschließlich ornamentale Funktion, wie es der Rahmen bei der Illustration zur Zeit des Jugendstils ebenfalls tat. Jugendstilkünstler bedienten sich der Rahmung als eine dekorative Form, um das Schriftbild möglichst dem visuellen Teil anzugleichen.[202] Manchmal finden sich in *A Humument* mehrere gerahmte Bilder im Bild. Sie haben zumeist illustrativen Charakter, beziehen sich direkt auf den Text und stellen damit einen Bezug zu mittelalterlicher Miniaturmalerei her. (Abb. 36) Auffällig ist weiters die Zwei- beziehungsweise Dreiteilung der rechteckigen Form, entweder horizontal oder vertikal. Vor allem in der ersten Ausgabe arbeitet Phillips in gemalten Bildern vornehmlich mit Linien, Kreisen und eckigen Formen. Wie aus der Tabelle im Anhang ersichtlich, nimmt die Verwendung dieser Technik im Lauf der Überarbeitungen stark ab. Es ist aber kein Rückgang in Bezug auf rahmende Einheiten festzustellen, sie verweisen in gegenständlichen Bildern nur konkreter auf Realitätsfragmente wie Filmkader, Bühnenarchitektur, museale Räume, oder Fenster.

Bill Toges Gestalt nimmt im Formenrepertoire Phillips' eine besondere Stellung ein: er wurde weiter oben bereits ausführlich behandelt, wobei seine beständig sich wandelnde Gestalt als Symbol für die Verfasstheit des postmodernen Subjekts identifiziert wurde. Eines seiner zentralen Attribute ist das im Kontext des Rückbezuges auf die Renaissance bereits

[201] James L. Maynard: ‚I find / I found myself / and / nothing / more than that', S. 85

[202] Vgl. dazu: Willem-Jan Pantus: Das illustrierte Gedicht des Jungendstils. Eine interdisziplinäre Untersuchung zum Verhältnis von Wort und Bild in Gedichten und Illustrationen der Jahrhundertwende. Proefschrift Nijmengen 1992, S. 115

angesprochene Fenster: es stellt für Phillips den „outlet for the artist's imagination"[203] dar und ist in *A Humument* von besonderer Relevanz. Als eine Öffnung zur Welt steht das Fenster sinnbildhaft für die von außen eindringende Inspiration. Seine transparente Oberfläche erlaubt es dem Geist aus der Dunkelheit auszubrechen und sich frei zu entfalten; nicht zu Unrecht benutzten es viele Renaissancemaler in ihren Selbstportraits, um das Weltliche mit dem Transzendenten zu verbinden. Folgt man Rosalind Krauss, ist das Fenster nicht nur lichtdurchlässig, sondern weist auch opake Qualitäten auf. Wenn das Fenster Licht einlässt, reflektiert es auch gleichzeitig, ist somit undurchsichtig. Krauss sieht die Verwendung dieses Motivs seitens der symbolistischen Kunst auf inhaltlicher Ebene als einen Spiegel, „something that freezes and locks the self into the space of its own reduplicated being."[204]
Der Symbolismus ist für Krauss auch der Ausgangspunkt des formalen Gebrauchs des Fensters als Raster. Obgleich der Symbolismus ein metaphysisches Weltverständnis transportierte und das Reale mehr interpretierte als nachahmte, also narrative Tendenzen mit sich brachte, entstehen durch die Fensterbalken rasterartige Gebilde. (Abb. 37) Der Symbolismus ist für sie folglich eine Vorwegnahme der Moderne, einer Zeit, in der die Oberfläche des Bildes ins Zentrum des Interesses rückte. Mit der Entdeckung der Perspektive in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts wurde der Raster als Organisationshilfe der darzustellenden Inhalte verwendet, was seiner modernen Form gänzlich widerspricht:

> Unlike perspective, the grid does not map the space of a room or a landscape or a group of figures onto the surface of a painting. Indeed, if it maps anything, it maps the surface of the painting itself. It is a transfer in which nothing changes place. The physical qualities of the surface, we could say, are mapped onto the aesthetic dimensions of the same surface.

Der Raster ist eine modulare und repetitive Struktur, die sich jeglicher Narrativität entzieht und sich durch seinen hohen Grad an Abstraktion auszeichnet, was Krauss die ‚Stille des Rasters'[205] nennt. Damit stellt er ein Sinnbild für moderne Kunst dar, die ihre Aufmerksamkeit der Materialität der Bildfläche schenkt und das Kunstwerk zu einem autonomen Objekt macht. Der Zweck des Rasters ist es, die Oberfläche eines Gemäldes derart zu organisieren, dass die bildlichen Elemente in ihrem Rahmen verteilt werden können, „to create an integral surface of closely similar elements so repeating themselves as to produce a uniform textural block."[206] Er beschreibt folglich die Oberfläche eines Gemäldes selbst – in

[203] Huston Paschal: Introduction (Hypnerotomachia Phillipi), S. 21
[204] Rosalind E. Krauss: Grids. In: Dies.: The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths. Cambridge/London: The MIT Press 1985, S. 8-22, hier: S. 16-17
[205] Rosalind E. Krauss: The Originality of the Avantgarde. In: Dies.: The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths. Cambridge/London: The MIT Press 1985, S. 151-170, hier: S. 158
[206] John Elderfield: Grids. In: Artforum, Vol. 10, 1972, S. 52-59, hier: S. 53

seinem materiellen Aspekt folgt der Raster der Verdopplung der Bildoberfläche und ist gleichsam eine Karte ebendieser.[207]

Der Raster als organisierende Einheit der Bildfläche taucht in *A Humument* beständig auf. Tom Phillips verweist erstens auf dessen Geschichtlichkeit, also seine Funktionalisierung als Hilfsmittel für die Übertragung von Skizzen zur Zeit der Renaissance. Dies geschieht, indem etwa die oben zitierte Cézanne-Landschaft erneut, versehen mit einer Rasterung, auftaucht. (Abb. 38) Die Weiterentwicklung über den Symbolismus hin zum Kubismus, welchen Elderfield als den Ausgangspunkt des modernen Rasterbildes ansieht[208], kann in *A Humument* durch die Hervorhebung der Ambivalenz des Fensters nachgezeichnet werden. (Abb. 39)

Ein Raster kann weiters als ein System von Lücken interpretiert werden: er besteht aus festgelegten Modulen, die ihn auf die Materialität der Bildoberfläche beschränken, „[w]e can therefore usefully separate grids as frameworks into those that work to cohere a surface and those that fracture it.“[209] Krauss belegt dies anhand des Werkes von Mondrian: „The work of Mondrian, taken together with its various and conflicting readings, is a perfect example of this dispute. Is what we see in a particular painting merely a section of an implied continuity, or is the painting structured as an autonomous, organic whole?“[210] Auch diese Problematik beschäftigt Tom Phillips, wenn er Mondrians *Pier und Ozean* den ansonsten geschlossenen Rasterformen gegenüberstellt. (Abb. 40)

Reduziert man den Raster auf seine Grundform, erhält man als kleinste strukturierende Einheit das Kreuz. Diese Form kann autonom für sich stehen, wurde aber im Lauf der Geschichte symbolisch stark aufgeladen. Dem Christentum dient es als Symbol für die Spaltung zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen, Leben und Tod, Geist und Materie. *A Humument* arbeitet mit dieser Form einerseits rückbezogen auf die Rasterproblematik, andererseits aber steht es für die unerschöpflichen Möglichkeiten der Textkonstruktion: erst in der fünften Ausgabe tritt es in Verbindung mit religiösen Themen, die aus dem Prätext extrahiert wurden, in Erscheinung. (Abb. 41) Gleichsam findet hier erneut ein Bezug auf das eigene Schaffen statt. Ab den 1980er Jahren widmete sich Phillips häufig dem Kreuz als Bildgegenstand. Phillips distanziert sich zwar eindeutig vom christlichen Glauben, erhebt jedoch die Kunst in den Status einer Religion: „I am not a Christian except in the face of art. […] The marking out of the shape of the cross on a piece of paper is already to be the

[207] Vgl: .Rosalind E. Krauss: The Originality of the Avantgarde, S. 161
[208] Vgl.: John Elderfield: Grids, S. 53
[209] Ebd.
[210] Rosalind E. Krauss: Grids, S. 19

beneficiary of a thousand associations: a lot of work is done for artist and spectator alike by this simple division of an area."[211]

Die geordneten Strukturen der Raster und der Kreuze stehen in diametralem Gegensatz zu den fragmentierten Elementen, mit denen Tom Phillips in *A Humument* arbeitet. Sie verweisen durch die ihnen innewohnende Ambivalenz den Rezipienten auf die immer wieder kehrende Grundproblematik einer endgültigen Sinnkonstruktion.

4.6. „see now the arts connect" - Die angestrebte Synthese von Literatur und bildender Kunst

Eines der komplexesten Textbilder entstand in der neusten Ausgabe von *A Humument*. Neben Referenzen auf Goya und King Kong auf der bildlichen Ebene zeigt es auf der textlichen die Modernisierung des Sprachgebrauchs oder besser die Ausgrabung von verborgenen Inhalten, die Mallock zu seiner Zeit noch nicht bekannt gewesen sein können: Phillips stellt realpolitische Bezüge her, indem er die Wörter ‚nine' und ‚eleven' durch einen ‚river' miteinander verbindet. (Abb. 42) Er selbst beschreibt die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart auf der visuellen Ebene:

> These pictures [eine Adaptation von Goyas *Der Koloss* und eine Postkarte mit King Kong die Twin Towers umarmend] were thus 'pasted on to the present' as the text suggests. The accompanying Roman numerals make a twining palindrome and their non-arabic presence suggests the ‚time singular' also mentioned. Thus classical mythology joins medieval poetry together with an early 19th-century Spanish painting, a Victorian novel and a 20th-century American film, combining to link late modern architecture to a 21st-century disaster.[212]

Nicht viele Textbilder weisen ein derart vielschichtiges Zusammenspiel der beiden Ebenen auf. Hervorzuheben ist die immens große Vielfalt von Abhängigkeitsverhältnissen: sie reichen von einem Nebeneinander bis hin zu direkter Abhängigkeit. Bild und Text können sich, wie aus einem Beispiel weiter oben ersichtlich wurde, auch gegenseitig in Frage stellen. Tom Phillips schafft durch die Abkehr vom traditionellen Erscheinungsbild einer Buchseite eine Infragestellung der überlieferten Traditionen. Selbstreflexion und Offenlegung des Produktionsprozesses vereinen dieses Werk der Postmoderne mit modernistischen Bestrebungen. Der fragmenthafte Charakter zieht sich durch beide Ebenen, die untrennbar

[211] Tom Phillips: Works and Texts, S. 128
[212] Tom Phillips: Notes on A Humument, Fifth Edition, S. 379

miteinander verschränkt sind. Aus diesem Grund ist die Frage, ob wir es hier mit rein illustrativen Bildern zu tun haben, leicht zu beantworten: Illustrationen werden dem Text zwar auch im Nachhinein hinzugefügt, sie werden ihm jedoch hierarchisch untergeordnet, weil sie über eine Interpretation der Inhalte zumeist nicht hinausgehen. Tom Phillips dagegen bezieht Text und Bild auf gänzlich neue Art und Weise aufeinander und lässt sie in ein direktes Abhängigkeitsverhältnis treten, wodurch das Visuelle eine Aufwertung erfährt und den rein illustrativen Charakter abstreift. Das Ideal der Herstellung einer Synthese zwischen Literatur und bildender Kunst wird durch die Gleichwertigkeit beider Ebenen erreicht. Dies geschieht vor allem in selbstreflexiven Textbildern, wenn beispielsweise auf der bildlichen Ebene ein Bücherregal abgebildet wird und der Text folgendes beinhaltet: „surprise the shelves. disturb old books. / turn disturb look look at the volume, and turn fuse connected places disturb / art art i cast the leaves“ (Ausg. 4, S. 75). Auf der textlichen Ebene kommt die angestrebte Synthese ebenfalls zur Sprache; das Wort ‚connect‘ ist dabei von großer Wichtigkeit: „the found friend a book to be recast / only connect / here is art coming to claim a little white opening out of thought.“ (Ausg. 5, S. 8)

Tabelle 2 soll das Abhängigkeitsverhältnis sowie die immer komplexer werdende Dependenz der beiden Ebenen aufzeigen: die erste Ausgabe weist im Vergleich zu den anderen noch ein eher loses Verhältnis auf, wobei Text und Bild auch auf Seiten mit scheinbar keiner direkten Dependenz nicht getrennt voneinander existieren können. Die feinen Unterscheidungen zwischen dem illustrativen Charakter, dem Bild als Ergänzung/Untermalung/Kommentar zum Text und der höchsten Stufe – dem direkten Abhängigkeitsverhältnis – wurden getroffen, um die Tabelle anschaulicher zu gestalten. Ein direktes Abhängigkeitsverhältnis tritt vor allem in selbstreflexiven Textbildern auf. Der illustrative Charakter bezieht sich auf Seiten, in denen sich das Bild direkt auf den Text bezieht und ihm weitere Dimensionen hinzufügt, ohne jedoch derart stark von ihm abhängig zu sein wie bei der höchsten Stufe. Die Grenze zwischen illustrativem Charakter und direktem Abhängigkeitsverhältnis ist schwer zu ziehen. Insgesamt geht *A Humument*, wie bereits festgestellt wurde, über die Nebeneinanderstellung von Text und Bild in Buchillustrationen hinaus. Die dritte Kategorie umfasst Textbilder, die mittels Farbgebung oder abstrakten Formen eine Verbindung zum Text herstellen. Auch hier sind beide Ebenen untrennbar verbunden, nur erschließt sich ihr Sinn – wenn auch in eingeschränkter Weise – zum Teil auch getrennt voneinander. Zur Kategorie ‚Redundanz‘ wurden Textbilder geordnet, bei denen das Bild offensichtlich einzelne Wörter des Textes visualisiert ohne einen Bezug zum Sinnganzen herzustellen. Durch das komplexe Spiel mit

der unter dem Bild liegenden Ebene des Prätextes entsteht grundsätzlich eine ‚wechselseitige Erhellung' von Text und Bild, deren Verhältnis unauflösbar ist.

Eine solch innige Verbindung zwischen Wort und Bild erreichte zuletzt William Blake, dessen Werke sich von Illustrationen im traditionellen Sinn abheben. Ähnlich wie Tom Phillips vereint er mehrere Schaffensbereiche in einer Person. Er fertigte nicht nur Texte und deren Illustrationen selbst an, sondern entwickelte auch eine neue Vervielfältigungstechnik, das so genannte ‚relief etching', bei der eine einzige Druckplatte als Träger des Textes und des Bildes dient und mittels Handpresse gedruckt wird.[213] Jedes Buch erhält bei Blake einen Unikatcharakter. Bei jeder Ausgabe änderte er unscheinbare Details wie die Farbgebung oder die Anordnung der Platten. (Abb. 43) Ebenso verändert Phillips bei Textbildern, die ihm als abgeschlossen erscheinen, lediglich die Farbnuancen, um dem Unveränderten doch etwas Neues hinzuzufügen. Die beiden Künstler werden weiters durch ihre eingehende Beschäftigung mit Dante verbunden. Auch Blake verfertigte Illustrationen der *Göttlichen Komödie*, die Phillips' Ideal einer Kommentierung und Aufladung des Textes mithilfe der Bilder entsprechen. Da Blake mit vielen Ansichten und Inhalten Dantes nicht einverstanden war, übt er auf sehr subtile Art und Weise, etwa durch die Verwendung bestimmter Farben, Kritik und korrigiert für ihn unpassende Aussagen.[214]

Auch wenn viele Textbilder als redundant zu werten sind, d.h. ein und denselben Inhalt in anderer Kodierung wiedergeben, geht das Verhältnis von Bild und Text in *A Humument* weit über ein Nebeneinander hinaus. Ein Beispiel, das diese Behauptung sehr gut untermauert, zeigt im Vordergrund einen Mann, Bill Toge, des Nachts auf einer Bank sitzend. Im Hintergrund befindet sich ein Strauch. Das durch die ansonsten gedeckt und dunkel gehaltenen Farben am meisten hervorstechende Bildelement ist der gelbe Mond. Allein das Bild vermag dem Rezipienten nicht viel zu vermitteln, aber in Kombination mit dem Text und den vorhergehenden Textbildern, die Toges Geschichte enthalten, erhält es Relevanz für den Fortlauf der Handlung. Er verlangt, von Irma verlassen, an dieser Stelle sehnsüchtig nach seiner unerreichbaren Geliebten, phantasiert des Nachts allein vor sich hin und befindet sich in depressivem Gemütszustand: „meanwhile, moonlight and the crazy benches. toge at last felt her forest. dearer to him now than broken syllables which are for lovers signs; world; world's gerating alchemist. topsy-turvy passionate baldest and most real". (Abb. 44)

Das eben zitierte Textbild zeigt auch gut, wie Bedeutung durch Kontiguität, durch direkte Berührungspunkte, hergestellt wird. Andererseits kann sie aber auch durch assoziative

[213] Vgl.: George Harthan: The History of the Illustrated Book, S. 176-179
[214] Vgl.: Robin Hamlyn/Michael Phillips [Hrsg.]: William Blake. London: Tate Trustees 2000, S. 74-75

Verknüpfungen erzeugt werden, die dem Rezipienten freies Spiel bei der Sinnkonstruktion einräumen und ihn verstärkt zu aktivem Eingreifen anstiften, um die jeweiligen Seiten in die Geschichte nach Belieben einzufügen oder sie gänzlich isoliert zu betrachten.

Die Aktivität des Lesers/Sehers beanspruchen auch Textbilder, die in kleinen, kaum auffälligen Textfeldern einzelne Buchstaben vereinen. Sie können als Nonsens-Einschübe stehen gelassen werden, ihr häufiges Auftreten verleitet aber zu einer Identifikation. Bewusst identifiziert Phillips sie nicht; für ihn stellen sie private Reminiszenzen an verehrte Musiker dar[215] - ‚mf' konnte aufgrund der engen Verbindung zu John Cage als Abkürzung für dessen Arbeitspartner Morton Feldman festgemacht werden und die Buchstaben ‚sm' und ‚sr' stehen für Phillips' Patrone Ruth und Marvin Sackner, die in ihrem Archiv für Visuelle und Konkrete Poesie in Miami die umfangreichste Sammlung von Originaldrucken aus *A Humument* besitzen.

Der Sinn der Textfelder erschließt sich in den meisten Fällen erst in Kombination mit dem Bild, somit wird die angestrebte Synthese erreicht. Bilder geben häufig Stimmungen des Textes wieder oder funktionieren als Illustrationen mit redundantem Charakter. Noch einmal hervorgehoben werden muss, dass die Abhängigkeit zwischen Text und Bild in der ersten Ausgabe noch nicht so stark ausgeprägt ist wie in den Folgenden. Erst mit den laufenden Überarbeitungen verschmelzen die beiden Ebenen zu einer untrennbaren Einheit und kommen ohne einander nicht mehr aus.

[215] Vgl.: Bryars, Gavin: Tom Phillips. Interview by Fred Orton and Gavin Bryars. In: Studio International. Vol. 192. London: Nat. Magazine Co. 1976, S. 290-296

5. Schlussbetrachtung

Sind es in der ersten Ausgabe von *A Humument* vor allem graphische Elemente, die den Bildteil dominieren und zumeist keine direkten Korrelationen mit dem Text aufweisen, lässt sich mit jeder folgenden Ausgabe die Tendenz zu einer immer tiefer gehenden Dependenz des Inhalts der Texte und der Bilder ausmachen. Die Bilder fungieren oft als Ergänzung und Erklärung des Textes, wobei der ihnen anhaftende illustrative Charakter überschritten wird, indem Text und Bild ein kongeniales Verhältnis eingehen. Der grundlegende Unterschied zu Textillustrationen, wie sie in der *Hypnerotomachia Poliphili* zu finden sind, besteht in der Umkehr des Verhältnisses eines den Text visualisierenden Nebeneinanders hin zu einem unauflösbaren Miteinander.

Literatur und bildende Kunst gehen in diesem Visuellen Roman ein untrennbares Verhältnis miteinander ein. Die angestrebte Synthese zwischen den beiden Ebenen wird durch eine hierarchische Gleichstellung erreicht. Sowohl auf textlicher als auch auf bildlicher Ebene zeichnet er sich durch eine Vielzahl von Referenzen auf die Literatur- und Kunstgeschichte aus. In Analogie zur Theorie von Jacques Derrida führt die Dekonstruktion des Ausgangstextes zur Fragmentierung der narrativen Strukturen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene. Der Rezipient wird durch den fragmenthaften Charakter zu erhöhter Aktivität veranlasst – ihm fällt, ähnlich wie Mallocks auktorialem Erzähler, die Aufgabe zu, die verstreuten Themen- und Motivkomplexe zu ordnen und für sich in ein größeres Sinnganzes einzufügen. Eine letztgültige Festlegung des Sinnes ist aber im postmodernen Zeitalter nicht mehr möglich. Die stete Bedeutungsverschiebung wird durch die Existenz von insgesamt fünf überarbeiteten Ausgaben noch unterstrichen. Geometrische Strukturen wie Rahmungen, Raster und Kreuze stehen in einem Spannungsverhältnis zu offenen, fließenden Formen und verweisen durch die ihnen innewohnende Ambivalenz auf die zentrale Frage nach der Festlegung eines letztgültigen Sinnes. Auch verändert sich die Konstitution des Subjektes auf narrativer Ebene: war es im Spätviktorianismus beziehungsweise am Beginn der Moderne noch möglich, das zerrüttete Subjekt durch das Zusammenfügen von Fragmenten zu einer kohärenten Erzählung wieder herzustellen, muss das postmoderne Subjekt jeglicher Einheit entsagen, was auch die unabgeschlossene Form widerspiegelt. Das Ideal eines ganzheitlichen Subjektes, wie es zu Zeit der Renaissance noch existierte, wird weder bei Mallock noch bei Phillips erreicht.

Im Gegensatz zum literarischen Subjekt wird das Autorensubjekt in keinster Weise in Frage gestellt. Tom Phillips verwendet seinen Vorgänger W.H. Mallock im oulipotischen Sinn als

eine ‚Prothese' für die schriftstellerische Tätigkeit eines bildenden Künstlers. Daraus ergeben sich zwangsläufig Einschränkungen des kreativen Schaffensprozesses, die jedoch durch das zusätzliche Auferlegen zahlreicher Regeln nur unterstützt und anerkannt werden. Das Einhalten dieser Regeln empfindet der Künstler als eine Herausforderung im Umgang mit einem bestehenden Text. Verbindungen zu *A Human Document* ergeben sich durch inhaltliche Parallelen, obgleich ein fortlaufender Plot bei Tom Phillips nur noch rudimentär vorhanden ist. Die beiden Werke vereinen weiters die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Wirklichkeit und Imagination und der Wichtigkeit des Erzählens als Identitätskonstruktion, wobei auch diese Problematik zur Zeit der Postmoderne gänzlich anders beantwortet werden muss.

Die Abkehr von Linearität, das Ausschalten psychologisch sich entwickelnder Figuren, das Arbeiten mit Fragmenten, die gleichzeitige Abkehr und Anerkennung von Historizität und der hohe Grad an Selbstreflexivität gelten neben den visuellen und textlichen Referenzen auf wichtige Strömungen des 20. Jahrhunderts durch eine virtuose Verbindung von Wort und Bild als Eckpfeiler für den Zerfall jeglicher geordneter Strukturen.

6. Literaturverzeichnis

Werke von und über Tom Phillips

Primärliteratur

Mallock, William Hurrell: A Human Document. A Novel. New Edition. London: Chapman and Hall 1892

Phillips, Tom: A Humument. A Treated Victorian Novel. First Edition. London: Thames and Hudson 1980

Phillips, Tom: A Humument. A Treated Victorian Novel. First Revised Edition. London: Thames and Hudson 1987

Phillips, Tom: A Humument. A Treated Victorian Novel. Second Revised Edition. London: Thames and Hudson 1997

Phillips, Tom: A Humument. A Treated Victorian Novel. Fourth Edition. London: Thames and Hudson 2005

Phillips, Tom: A Humument. A Treated Victorian Novel. Fifth Edition. London: Thames and Hudson 2012

Monographien und Sammelbände

Hurrell, Bill: Preface. Tom Phillips at the Royal Academy. In: Phillips, Tom: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 9-23

Paschal, Huston: Introduction (Hypnerotomachia Phillipi). In: Phillips, Tom: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 13-24

Phillips, Tom: A Humument. Preface. In: Tom Phillips: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 252-253

Phillips, Tom [Hrsg.]: Afrika. Die Kunst eines Kontinents. Anlässlich der Ausstellung Afrika – Die Kunst eines Kontinents im Martin-Gropius-Bau Berlin. München: Prestel-Verlag 1996 (Die englische Originalausgabe erschien anlässlich der Ausstellung Africa – The Art of a Continent in der Royal Academy of Arts 1995-1996)

Phillips, Tom: Dante's Inferno. The First Part of the Divine Comedy of Dante Alighieri. London: Thames and Hudson 1985

Phillips, Tom: IRMA. An Opera. Op. 12. 1969. In: Phillips, Tom: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992, S. 277-280

Phillips, Tom: Notes on A Humument. In: Tom Phillips: A Humument. A Treated Victorian Novel. Fourth Edition. London: Thames & Hudson 2005, S. 371-375

Phillips, Tom: Notes on A Humument. In: Tom Phillips. A Humument. A Treated Victorian Novel. Fifth Edition. London: Thames and Hudson 2012, S. 371-385

Phillips, Tom: The Portrait Works. London: National Portrait Gallery 1989, S. 16-19

Phillips, Tom: The Portrait Works. With an Introduction by Bill Hurrell. London: National Portrait Gallery Publications 1989

Phillips, Tom: Works and Texts. London: Thames and Hudson 1992

Phillips, Tom: Works. Texts. To 1974. Stuttgart/London [u.a.]: edition hansjörg mayer 1974

Aufsätze in Zeitschriften/Online-Quellen

Bryars, Gavin: Tom Phillips. Interview by Fred Orton and Gavin Bryars. In: Studio International. Vol. 192. London: Nat. Magazine Co. 1976, S. 290-296

Gass, William H.: Tom Phillips. A Humument. A Treated Victorian Novel, 1973. In: Artforum, November 1996, S. 80-81

Guilding, Ruth: The World Made Mosaic. Tom Phillips talks to Ruth Guilding. In: Apollo, Vol. 167, 2008, S. 36-41

Kenedy, R.C.: Tom Phillips. Or, Empiricism through an English Painter's Eyes. In: Art International, Vol. 19, Heft 6. Paris: Archive Press, 1975, S. 13-20, 106-107

Maynard, James L.: ‚I Find / I Found Myself / and / Nothing More than That': Textuality, Visuality, and the Production of Subjectivity in Tom Phillips' ‚A Humument'. In: The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol. 36, No. 1, Thinking Post-Identity (Spring, 2003), S. 82-98

Phillips, Tom: A Treated Victorian Novel. One Step beyond Illustration. In: Imagination on a long rein: English Literature Illustrated. Marburg: Jonas 1988, S. 181-187

Sackner, Marvin: „Humumentism": The Works and Ideas of Tom Phillips. In: http://www.humument.com/essays/sackner.html (26.09.2012)

Traister, Daniel: W.H. Mallock and A Human Document. In: http://www.humument.com/essays/traister02.html (18.10.2012)

Wagner-Lawlor, Jennifer A.: A Portrait of the (Postmodern) Artist: Intertextual Subjectivity in Tom Phillips's A Humument. In: Post Identity, Vol. 2.1, Winter 1999, S. 89-103

http://gallery.humument.com/gallery (16.11.2012)

http://www.humument.com/bio.html (09.11.2012)

Forschungsliteratur

Barthes, Roland: Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978. Hrsg. von Eric Marty. Texterstellung, Anm. und Vorw. von Thomas Clerc, Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 57-63

Barthes, Roland: Elemente der Semiologie. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983

Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Aus dem Französischen von Dieter Hornig Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 28-39

Barthes, Roland: Vom Werk zum Text. In: Ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV). Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 64-72

Boerner, Peter: Tagebuch. Stuttgart: Metzler 1969

Buck, August: Die italienische Renaissance aus der Sicht des 20. Jahrhunderts. In: Guthmüller, Bodo /Karl Kohut [u.a./Hrsg.]: Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981-1990, Bd. 11, Wiesbaden: Harrassowitz 1991, S. 60-82

Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Herausgegeben von Horst Günther. Frankfurt/M./Leipzig: Insel Verlag 1982

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974

Colonna, Francesco: Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream. The entire text translated for the first time into English with an introduction by Joscelyn Godwin. With the original illustrations. London: Thames and Hudson 1999

Cross, Lowell: ‚Reunion'. John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess. In: Leonardo Music Journal, Vol. 9 (Power and Responsibility Politics, Identity and Technology in Music) 1999, S. 35-42

Davies, Tony: Humanism. 2. Aufl. London: Routledge 2008

Derrida, Jacques: Die différance. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Franz. von Günther R. Sigl. 1., vollst. dt. Ausg. Wien: Passagen-Verlag 1988

Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976

Diedrichs, Ulf [Hrsg.]: I Ging. Das Buch der Wandlungen. Aus dem Chinesischen übertragen und erläutert von Richard Wilhelm. München: dtv 2011

Elderfield, John: Grids. In: Artforum, Vol. 10, 1972, S. 52-59

Fischer-Lichte, Erika: Das ‚Gesamtkunstwerk'. Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre? In: Moog-Grünewald, Maria/Christoph Rodiek: Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt am Main/Paris [u.a.]. Lang 1989, S. 61-74

Foster, Hal /Rosalind E. Krauss [u.a./Hrsg.]: Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism. London: Thames and Hudson 2004

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Beide Theile in einem Band. Stuttgart/Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung 1838

Goetsch, Paul: Der Roman der Übergangszeit. In: Goetsch, Paul [Hrsg.]: Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 267-273

Gottwald, Clytus: John Cage und Marcel Duchamp. In: John Cage. Musik-Konzepte Sonderband. München: Edition Text und Kritik 1978, S. 132-146

Grabes, Herbert: Einführung in die Literatur und Kunst der Postmoderne. Tübingen/Basel: A. Francke 2004

Hughes, Robert: Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf/Wien: Econ 1981

Joyce, James: Ulysses. With a Foreword by Morris L. Ernst and the Decision of the United States District Court Rendered by Judge John M. Woosley. New York: Modern Library 1946

Klein, Johannes F. [Hrsg.]: A short history of English Literature. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1937

Krauss, Rosalind E.: Grids. In: Dies.: The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths. Cambridge/London: The MIT Press 1985, S. 8-22

Krauss, Rosalind E.: The Originality of the Avantgarde. In: Dies.: The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths. Cambridge/London: The MIT Press 1985, S. 151-170

Kristeller, Paul Oskar: Humanismus und Renaissance II. Philosophie, Bildung und Kunst. Hrsg. von Eckhard Keßler. Übersetzungen aus dem Englischen von Renate Schweyen-Ort. München: Wilhelm Fink Verlag 1976

Le Lionnais, François: Second Manifesto. In: Motte, Warren [Hrsg./Übers.]: OuLiPo. A Primer of Potential Literature. 2. Ausg. Champaign/London: Dalkey Archive Press 2007, S. 29-31

Le Rider, Jacques: Kein Tag ohne Schreiben. Tagebuchliteratur der Wiener Moderne. Wien: Passagen Verlag 2002

Lefaivre, Liane: Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili. Re-Cognizing the architectural body in the early Italian Renaissance. Cambirdge/Massachusets [u.a.]: MIT Press 1997

Leonhard, Kurt: Paul Cézanne. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt 1966

Madden, William A.: The Victorian Sensibility. In: Goetsch, Paul [Hrsg.]: Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 9-45

Mallarmé, Stéphane: Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007

Martens, Gunter: Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie. In: Kammer, Stephan /Roger Lüdeke [Hrsg.]: Texte zur Theorie des Textes. Stuttgart: Reclam 2005, S. 94-113

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. 1. Aufl. Hamburg: Carlsen Verlag 1994

Miles, Barry: The Future Leaks Out. A Very Magical and Highly Charged Interlude. In: Fallows, Colin /Synne Genzmer [Hrsg.]: Cut-Ups, Cut-Ins, Cut-Outs. The Art of William S. Burroughs. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Wien (15. Juni – 21. Oktober 2012). Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2012, S. 22-31

Miles, Barry: William S. Burroughs. El Hombre Invisible. London: Virgin Books 1992

Neumann, Gerhard: Barthes. In: Horst Turk [Hrsg.]: Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes. München: Beck 1979, S. 298-310

Revill, David: Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie. Aus dem Englischen von Hanns Thenhors-Esch. München/Leipzig: List 1995

Schiller, Georg: Symbolische Erfahrung und Sprache im Werk von Gertrude Stein. Frankfurt/M./Berlin: Peter Lang Verl. 1996

Schmeiser, Leonhard: Das Werk des Druckers. Untersuchungen zum Buch Hypnerotomachia Poliphili. Maria Enzersdorf: Edition Roesner 2003

Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 3, 4. Aufl. Leipzig: Linnemann 1907, S. 42-177

Wagner, Richard: Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 4, 4. Aufl. Leipzig: Linnemann 1907, S. 103-229

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie-Verl. 1993

Wetzel, Michael: Autor/Künstler. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 1. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 480-544

Winkel, Joseph: Mallarmé – Wagner – Wagnerismus. Münster/Westfahlen: Diss. 1935

Zima, Peter V.: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen/Basel: Franke 2001

Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. 2., überarb. Aufl. Tübingen/Basel: Fancke 1995

Wort-Bild-Relationen/Buchillustration

Adler, Jeremy / Ulrich Ernst: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. 2. Auflage. Weinheim: VCH 1988

Ernst, Ulrich: Labyrinthe aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur. In: Harms, Wolfgang [Hrsg.]: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988, S. 197-215

Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. München: Carl Hanser Verlag 1977

Frank, Gustav: Textparadigma kontra visueller Imperativ. 20 Jahre Visual Cultural Studies als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht. In: Bachleitner, Norbert /Christian Begemann [u.a./Hrsg.]: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 31. Band, 2. Heft. Tübingen: Niemeyer 2006, S. 26-89

Gomringer, Eugen: Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997. Band II. Edition Splitter: 1997

Hamlyn, Robin /Michael Phillips [Hrsg.]: William Blake. London: Tate Trustees 2000

Harthan, George: The History of the Illustrated Book. The Western Tradition. With 465 Illustrations, 33 in color. London: Thames and Hudson 1981

Heinritz, Reinhard [Hrsg.]: Buch-Illustration als Kunstform. Frankfurt/M./Berlin [u.a.]: Lang 1999

Helbig, Jörg [Hrsg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998

Held, Jutta/Norbert Schneider [Hrsg.]: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder. Köln/Wien [u.a.]: Böhlau 2007

Kessler, Dieter: Untersuchungen zur konkreten Dichtung. Vorformen-Theorien-Texte. Meisheim am Glan: Verlag Anton Hain 1976

Lang, Lothar: Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch. Stuttgart: Hiersemann 2005

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam 2006

Mitchell, W.J.T.: Bildtheorie. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008

Mitchell, W.J.T.: Iconology. Image, Text, Ideology. London/Chicago: Univ. of Chicago Press 1986

Müller, Jürgen: Geschichte der Intermedialität. In: Helbig, Jörg [Hrsg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998, S. 31-40

Pantus, Willem-Jan: Das illustrierte Gedicht des Jungendstils. Eine interdisziplinäre Untersuchung zum Verhältnis von Wort und Bild in Gedichten und Illustrationen der Jahrhundertwende. Proefschrift Nijmengen 1992

Petersen, Swantje: Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Lang 1995

Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen. In: Harms, Wolfgang [Hrsg.]: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 368-384

Varga, Aron Kibédy: Criteria for Describing Word and Image Relations. In: Poetics Today, Vol. 10, Nr. 1, Art and Literature 1 (Spring 1989), S. 31-53

Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reutner&Richard 1917

Weiermair, Peter: Zur Geschichte der Visuellen Poesie. In: Schmidt, Siegfried J. [Hrsg.]: Konkrete Dichtung. Texte und Theorien. München: Bayer 1972, S. 12-15

Weiss, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nach-konkreten visuellen Texten. Zirndorf: Verlag für moderne Kunst 1984

Weisstein, Ulrich: Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. In: Ders. [Hrsg.]: Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992

Willems, Gottfried: Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven. In: Harms, Wolfgang [Hrsg.]: Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988. Stuttgart: Metzler 1990, S. 414-429

Zima, Peter V. [Hrsg.]: Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film. Darmstadt 1999

Künstlerbuch

Arnar, Anna Sigrídur: Stéphane Mallarmé über das demokratische Potential der Zeitungen im Fin de Siècle. In: Folie, Sabine [Hrsg.]: Un Coup de Dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Generali Foundation] Wien/Köln: König 2008, S. 14-25

Bell, Doris L.: Contemporary Art Trends 1960-1980. A Guide to Sources. Metuchen: The Scarecrow Press 1981

Brall, Artur: Künstlerbücher, Artist's Books, Book as Art. Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken. Eine Analyse. Frankfurt:/M.: Kretschmer und Grossmann 1986

Carrión, Ulises: The New Art of Making Books. In: http://www.artistbooks.de/statements/carrion-english.htm (26.09.2012)

Deinert, Katja: Künstlerbücher. Historische, systematische und didaktische Aspekte. Hamburg: Kovač 1995

Honzera, Hartmut W.: Buchkunst der achtziger Jahre. In: Eva Maria Hanebutt-Benz [Hrsg.]: Imprimatur. Neue Folge XIII. Frankfurt/M. 1989

Lang, Lothar: Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch. Stuttgart: Hiersemann 2005

Lippard, Lucy: New Artist's books. In: Lyons, Joan [Hrsg.] Artist's Books. A Critical Anthology and Sourcebook. Rochester/New York: Visual Studies Workshop Press 1985, S. 49-57

Meyer-Hermann, Eva /Stadt Krefeld [Hrsg.]: Künstlerbücher I. Katalog der Ausstellung ‚Künstlerbücher I' in den Museen Haus Lange und Haus Esters vom 28.2. bis 12.4. 1993. Krefeld: Krefelder Kunstmuseen 1993

Mitchell, Breon: Das illustrierte Buch als Livre d'Artiste: Eine zeitgenössische Perspektive. In: Weisstein, Ulrich [Hrsg.]: Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992, S. 102-112

Moldehn, Dominique: Buchwerke Künstlerbücher und Buchobjekte 1960-1994. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1996

Sterne, Laurence: The life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman. With an introduction by George Saintsbury. Repr. London [u.a.]: Dent 1930

Thurmann-Jajes, Anne: Die Bücher der Künstler. In: Dies. [Hrsg.]: Malerbücher-Künstlerbücher. Die Vielseitigkeit des Mediums in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. für das Neue Museum Weserburg Bremen. Köln: Salon-Verlag 2002, S.10-15

Experiment und Literatur

Albers, Irene: „Der Photograph der Erscheinungen“. Émile Zolas Experimentalroman. In: Geimer, Peter [Hrsg.]: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 211-251

Allemann, Beda: Experiment und Erfahrung in der Gegenwartsliteratur. In: Strolz, Walter [Hrsg.]: Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1963, S. 266-296

Bienek, Horst: Alfred Andersch. In: Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: DTV 1965, S. 137-151

Bense, Max/Reinhard Döhl: Zur Lage. In: Gomringer, Eugen [Hrsg.]: Konkrete Poesie. Stuttgart: Reclam 2001, S. 167-168

Bense, Max: Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik. Baden-Baden [u.a.]: Agis Verlag 1960

Bies, Michael/Michael Gamper: Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung. In: Bies, Michael/Michael Gamper [Hrsg.]: „Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte“ Experiment und Literatur III. 1890-2010. Göttingen: Wallstein 2011, S. 9-28

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977

Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde. In: Ders.: Einzelheiten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1962, S. 50-80

Ernst, Ulrich: Typen des experimentellen Romans in der europäischen und amerikanischen Gegenwartsliteratur. In: Moog-Grünewald, Maria /Jürgen Wertheimer [Hrsg.]: Arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. Bd. 27. Berlin: Walter de Gruyter 1992, S. 225-320

Gamper, Michael: Einleitung. In: Ders. [Hrsg.]: Experiment und Literatur. Themen – Methoden – Theorien. Göttingen: Wallstein, S. 9-14

Gamper, Michael: Experimentelle Differenzierungen im 19. Jahrhundert – eine Einleitung. In: Ders./Jörg Zimmer [u.a.]: „Wir sind Experimente: wollen wir es auch sein!“. Experiment und Literatur II. 1790-1890. Göttingen: Wallstein 2010, S. 9-23

Gamper, Michael: Zur Literaturgeschichte des Experiments. In: Ders./Jörg Zimmer [u.a.]: „Es ist nun einmal zum Versuch gekommen.“ Experiment und Literatur I. 1580-1790. Göttingen: Wallstein 2009, S. 9-30

Hartung, Harald: Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 1975

Heißenbüttel, Helmut: Keine Experimente? Anmerkungen zu einem Schlagwort. In: Ders.: Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1972, S. 126-135

Heißenbüttel, Helmut: Über Literatur. Olten [u.a.]: Walter 1966

Moosmüller, Birgit: Die experimentelle englische Kurzgeschichte der Gegenwart. München: Fink 1993

Pack, Claus: Das Experiment in der bildenden Kunst – Kunst als Experiment. In: Strolz, Walter [Hrsg.]: Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1963, S. 185-226

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Konstruktive Literatur. Gesellschaftliche Relevanz und literarische Tradition experimenteller Prosa-Großformen im deutschen, englischen und französischen Sprachraum nach 1945. Bonn: Bouvier 1985

Schmidt, Siegfried J. [Hrsg.]: Das Experiment in Literatur und Kunst. München: Fink 1978

Schwerte, Hans: Der Begriff des Experiments in der Dichtung. In: Grimm, Reinhold/Conrad Wiedemann [Hrsg.]: Literatur und Geistesgeschichte. Festgabe für Heinz Otto Burger. Berlin: Schmidt 1968, S. 387-405

Venus, Jochen: Kontrolle und Entgrenzung. Überlegungen zur ästhetischen Kategorie des Experiments. In: Krause, Marcus /Nicolas Pethes [Hrsg.]: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert. Würzburg: Neumann & Königshausen 2005, S. 19-40

Zola, Émile: Le roman expérimental. In: Ders.: Œuvres Complètes. Hrsg. von Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Éditions 1966-1970, Bd. 10, S. 1173-1203

7. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Aron Kibédy Varga, Criteria for Describing Word and Image Relations, Poetics Today, Vol. 10, Nr. 1, 1989, S. 34.

Abb. 2: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 33; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 33.

Abb. 3: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 2, S. 99.

Abb. 4: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 348; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 62.

Abb. 5: W.H. Mallock, A Human Document, 1892, S. 58; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 58.

Abb. 6: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 257.

Abb. 7: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 20.

Abb. 8: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 207.

Abb. 9: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 45; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 3, S. 45.

Abb. 10: Guillaume Apollinaire, Calligrammes. Poems of Peace and War. 1913-1916, Berkley/Los Angeles, 1980, S. 100; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 336.

Abb. 11: URL: http://kurtschwitters.org/kurt-schwitters-002.html (05.12. 2012); Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 105.

Abb. 12: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 2, S. 32; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 32.

Abb. 13: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 155; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 300.

Abb. 14: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 249; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 210.

Abb. 15: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 294.

Abb. 16: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, London 1999, S. 162-163.

Abb. 17: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, S. 20-21.

Abb. 18: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, S. 73.

Abb. 19: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili, S. 443; Tom Phillips, Works and Texts, London 1992, S. 235.

Abb. 20: Stéphane Mallarmé, Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe, München 2007, S. 240-241; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 352.

Abb. 21: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 298; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 192.

Abb. 22: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, Nachwort, S. 380.

Abb. 23: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 105.

Abb. 24: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 189; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 161.

Abb. 25: Tom Phillips, Works. Texts. To 1974, Stuttgart/London 1974, S. 181.

Abb. 26: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 2, S. 27.

Abb. 27: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 186; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 196.

Abb. 28: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 27; Robert Hughes, Der Schock der Moderne, Düsseldorf/Wien, 1981, S. 19.

Abb. 29: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 2, S. 92; URL: http://rawartint.wordpress.com/2008/07/02/christies-sells-francis-bacons-triptych-for-345-m-balloon-flower-by-jeff-koons-for-258-m/ (05.12.2012).

Abb. 30: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 3, S. 207; Robert Hughes, Der Schock der Moderne, S. 30 und 31.

Abb. 31: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 236.

Abb. 32: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 115; Lothar Lang, George Grosz. 7 farbige Reproduktionen, 9 einfarbige Tafeln. Berlin 1966, S. 31.

Abb. 33: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 2, S. 42; Robert Hughes: Der Schock der Moderne, S. 315.

Abb. 34: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 134; URL: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/giessen_kup-b0a1241f25db5502676f5b5b4a5800b470bbd72a (05.12.2012).

Abb. 35: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 156; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 7.

Abb. 36: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 9.

Abb. 37: URL:

http://www.artlex.com/ArtLex/s/images/symbolsm_redo.light.lg.jpg (05.12.2012)

Abb. 38: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 3, S. 21.

Abb. 39: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 239; Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 98.

Abb. 40: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 4, S. 296; Robert Hughes, Der Schock der Moderne, S. 203.

Abb. 41: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 80.

Abb. 42: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 5, S. 4.

Abb. 43: Robin Hamlyn/Michael Phillips [Hrsg.], William Blake, London 2000, S. 149.

Abb. 44: Tom Phillips, A Humument, Ausgabe 1, S. 235.

8. Anhang

8.1. Tabellen

Tabelle 1
A HUMUMENT - 1st EDITION

Abstrakte Graphik	3, 4, 7, 10, 13, 21, 23, 25, 26, 28, 33, 37, 39, 44, 47, 49, 50, 51, 52, 61, 63, 64, 72, 83, 84, 91, 97, 102, 103, 106, 113, 145, 153, 154, 161, 175, 192, 194, 199, 223, 229, 238, 278, 283, 306, 311, 313, 315, 331, 337, 340, 343, 344, 345, 346, 353, 355, 356, 358, 365
Gegenständliche Graphik	2, 8, 22, 69, 107, 122, 236, 247
Mischform aus Graphik und Malerei,abstrakt	1, 9, 10, 41, 43, 46, 47, 86, 146, 162, 164, 173, 176, 195, 198, 210, 218, 288, 293, 296, 319, 324, 325, 326, 336
Mischform aus Graphik und Malerei, gegenständlich	5, 62, 75, 89,191, 203, 228, 292, 339
Abstrakte Zeichnung	48, 98, 114, 178, 193, 201, 202, 215, 262, 312, 350, 351
Gegenständliche Zeichnung	100, 101, 110, 121, 131, 309, 367
Collage	18, 24, 73, 99, 105, 112, 129, 174, 176, 197, 208, 314, 328
Collage mit Fremdelementen	34, 81, 204, 217, 304, 347
Ausstreichung	16, 38, 85, 92, 93, 109, 212, 224, 303, 341, 342, 348, 364, 366
Abstrakte Malerei	17, 40, 42, 53, 56, 57, 74, 104, 120, 125, 127, 128, 129, 130, 141, 152, 156, 157, 158, 159, 167, 169, 177, 206, 216, 225, 237, 240, 266, 291, 298, 317, 327, 329, 361
Gegenständliche Malerei	12, 31, 55, 65, 71, 76, 82, 124, 133, 137, 151, 165, 168, 170, 180, 200, 207, 230, 231, 232, 233, 244, 251, 253, 258, 261, 263, 264, 265, 268, 271, 274, 282, 286, 289, 290, 294, 301, 308, 330, 332
Gemalte Flächen	11, 15, 19, 29, 30, 35, 36, 45, 54, 58, 59, 60, 66, 67, 77, 78, 79, 80, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 108, 111, 115, 116, 117, 119, 123, 126, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 143, 144, 147, 148, 160, 163, 166, 171, 172, 179, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 205, 211, 214, 219, 220, 222, 226, 234, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 250, 252, 255, 256, 260, 263, 267,269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 281, 284, 285, 287, 295, 297, 302, 307, 318, 321, 322, 323, 333, 334, 335, 338, 349, 352, 357, 359, 363
Bill Toge	6, 14, 20, 70, 118, 132, 142, 149, 150, 155, 196, 209, 213, 221, 227, 235, 239, 249, 254, 257, 259, 279, 280, 299, 300, 305, 310, 316, 320, 354, 360
Portrait	27, 32, 68, 362

Abstrakte Graphik 4, 7, 10, 13, 21, 23, 25, 28, 33, 37, 39, 47, 49, 50, 51, 63, 64, 72, 84, 91, 97, 102, 103, 113, 145, 153, 154, 161, 175, 192, 194, 199, 203, 223, 229, 238, 278, 283, 306, 311, 313, 315, 331, 337, 340, 343, 344, 345, 346, 353, 356, 358, 365

Gegenständliche Graphik 2, 8, 22, 69, 107, 122, 236, 247

Mischform aus Graphik und Malerei,abstrakt 1, 9, 10, 41, 43, 47, 86, 146, 162, 164, 173, 176, 195, 198, 210, 218, 226, 293, 296, 319, 324, 325, 326, 336

Mischform aus Graphik und Malerei, gegenständlich 5, 62, 75, 83, 89, 163, 174, 191, 228, 245, 292, 339, 367

Abstrakte Zeichnung 48, 114, 193, 201, 202, 215, 312, 351

Gegenständliche Zeichnung 100, 101, 106, 121, 131, 309

Collage 18, 24, 26, 54, 73, 99, 105, 112, 129, 178, 197, 208, 314, 328

Collage mit Fremdelementen 34, 53, 81, 217, 304, 347, 350

Ausstreichung 16, 85, 109, 224, 303, 341, 342, 348, 364, 366

Abstrakte Malerei 17, 20, 40, 42, 56, 57, 60, 74, 110, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 143, 152, 156, 157, 158, 167, 169, 177, 185, 206, 216, 225, 237, 240, 266, 291, 298, 308, 317, 327, 329, 334, 352, 361

Gegenständliche Malerei 3, 12, 29, 31, 44, 55, 65, 71, 76, 82, 98, 104, 124, 133, 137, 141, 151, 165, 168, 170, 176, 183, 187, 200, 204, 207, 220, 230, 231, 232, 233, 244, 251, 253, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 268, 270, 271, 274, 275, 282, 286, 289, 290, 294, 297, 301, 323, 330, 332

Gemalte Flächen 11, 19, 30, 35, 36, 45, 58, 59, 66, 67, 78, 79, 80, 87, 88, 90, 94, 95, 96, 108, 111, 115, 116, 117, 119, 123, 134, 135, 136, 138, 140, 144, 147, 148, 160, 166, 171, 172, 179, 181, 186, 189, 190, 205, 211, 214, 219, 222, 234, 241, 242, 243, 246, 250, 252, 255, 256, 260, 263, 267,269, 272, 273, 276, 277, 281, 284, 287, 295, 302, 307, 318, 321, 322, 333, 335, 338, 349, 357, 359, 363

Bill Toge 6, 14, 38, 46, 70, 77, 93, 118, 132, 142, 149, 150, 155, 180, 196, 209, 212, 213, 221, 227, 235, 239, 248, 249, 254, 257, 259, 279, 280, 288, 299, 300, 305, 310, 316, 320, 354, 355, 360

Portrait 27, 32, 52, 61, 68, 92, 362

Integrierte Schrift 15, 188, 285

Abstrakte Graphik 4, 7, 23, 25, 33, 37, 39, 47, 49, 63, 64, 72, 84, 102, 145, 161, 175, 192, 199, 203, 209, 213, 223, 238, 278, 283, 301, 313, 315, 331, 338, 345, 353, 356, 365

Gegenständliche Graphik 2, 8, 22, 69, 107, 122, 236, 247, 340

Mischform aus Graphik und Malerei,abstrakt 1, 9, 10, 28, 41, 47, 68, 146, 164, 173, 176, 195, 198, 211, 218, 225, 226, 245, 252, 255, 293, 296, 319, 325, 326

Mischform aus Graphik und Malerei, gegenständlich 5, 21, 62, 75, 83, 89, 108, 163, 174, 191, 228, 261, 292, 339, 367

Abstrakte Zeichnung 114, 193, 202, 215, 312, 351

Gegenständliche Zeichnung 106, 121, 131, 309

Collage 26, 54, 73, 99, 101, 112, 129, 178, 237, 256, 314, 328, 335

Collage mit Fremdelementen 42, 53, 81, 217, 304, 350

Ausstreichung 85, 109, 303, 342, 364, 366

Abstrakte Malerei 13, 17, 20, 36, 40, 51, 56, 60, 66, 78, 86, 97, 110, 113, 117, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 143, 152, 156, 157, 158, 167, 169, 177, 185, 206, 210, 216, 232, 240, 258, 266, 291, 298, 308, 317, 327, 334, 337, 341, 343, 352

Gegenständliche Malerei 3, 10, 12, 24, 29, 31, 34, 44, 55, 65, 71, 76, 82, 91, 94, 98, 104, 105, 115, 124, 133, 137, 141, 144, 151, 153, 154, 168, 170, 176, 181, 183, 187, 200, 201, 204, 207, 208, 219, 220, 230, 231, 233, 234, 243, 244, 246, 251, 253, 262, 263, 264, 265, 268, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 282, 284, 286, 290, 294, 297, 306, 323, 329, 330, 332, 333, 336, 364

Gemalte Flächen 11, 19, 30, 35, 58, 59, 79, 80, 87, 88, 90, 96, 116, 119, 134, 136, 138, 140, 147, 148, 160, 166, 171, 172, 179, 186, 189, 190, 205, 214, 222, 224, 241, 250, 260, 263, 267,269, 276, 287, 295, 307, 311, 318, 321, 322, 357, 359, 363

Bill Toge 6, 14, 16, 18, 38, 46, 48, 70, 77, 93, 103, 118, 132, 142, 149, 150, 155, 162, 165, 180, 196, 197, 212, 221, 227, 235, 239, 248, 249, 254, 257, 259, 273, 279, 280, 288, 289, 299, 300, 305, 310, 316, 320, 344, 346, 347, 348, 354, 355, 358, 360, 361

Portrait 27, 32, 45, 50, 52, 57, 61, 92, 111, 194, 229, 324, 362

Integrierte Schrift 15, 43, 67, 74, 95, 100, 135, 188, 242, 281, 285, 302, 349

Abstrakte Graphik 4, 7, 25, 33, 37, 39, 47, 63, 62, 64, 72, 84, 99, 102, 145, 161, 173, 192, 199, 203, 238, 278, 283, 301, 312, 313, 315, 331, 338, 345, 353, 356

Gegenständliche Graphik 2, 8, 31, 69, 122, 236, 247, 340

Mischform aus Graphik und Malerei,abstrakt 1, 9, 10, 28, 41, 47, 68, 146, 164, 176, 198, 211, 218, 225, 226, 252, 255, 293, 296, 319, 325, 326, 365

Mischform aus Graphik und Malerei, gegenständlich 5, 21, 32, 55, 75, 83, 89, 108, 163, 174, 191, 228, 245, 261, 292, 339, 367

Abstrakte Zeichnung 114, 351

Gegenständliche Zeichnung 106, 121, 131, 309

Collage 11, 23, 26, 54, 73, 101, 112, 129, 237, 256, 328, 335

Collage mit Fremdelementen 22, 42, 59, 81, 140, 178, 193, 195, 202, 205, 207, 209, 217, 223, 266, 294, 298, 304, 314, 350

Ausstreichung 85, 107, 109, 303, 342, 364, 366

Abstrakte Malerei 13, 17, 36, 40, 51, 53, 56, 66, 74, 78, 86, 96, 97, 110, 113, 117, 120, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 143, 152, 156, 157, 158, 167, 169, 172, 175, 177, 206, 210, 215, 216, 232, 240, 258, 282, 308, 317, 327, 334, 337, 341, 343, 352

Gegenständliche Malerei 3, 10, 12, 24, 29, 34, 44, 49, 71, 76, 82, 91, 94, 98, 104, 105, 115, 124, 133, 137, 141, 144, 151, 153, 154, 166, 168, 170, 176, 181, 183, 185, 187, 200, 201, 204, 208, 219, 220, 230, 231, 233, 243, 244, 246, 253, 262, 263, 264, 265, 268, 270, 271, 272, 274, 275, 277, 284, 286, 290, 297, 306, 323, 329, 330, 332, 333, 336, 364

Gemalte Flächen 19, 30, 35, 58, 60, 65, 79, 80, 87, 88, 90, 95, 116, 119, 134, 136, 138, 147, 148, 160, 171, 179, 186, 189, 190, 214, 222, 224, 234, 241, 250, 251, 260, 263, 267,269, 276, 287, 291, 295, 307, 311, 318, 321, 322, 357, 359, 363

Bill Toge 6, 14, 16, 18, 20, 38, 46, 48, 70, 77, 93, 103, 118, 132, 142, 149, 150, 155, 162, 165, 180, 196, 197, 212, 221, 227, 235, 239, 248, 249, 254, 257, 259, 273, 279, 280, 288, 289, 299, 300, 305, 310, 316, 320, 344, 346, 347, 348, 354, 355, 358, 360, 361

Portrait 27, 45, 50, 52, 57, 61, 92, 111, 194, 229, 324, 362

Integrierte Schrift 15, 43, 67, 100, 135, 188, 242, 281, 285, 302, 349

Abstrakte Graphik 25, 39, 63, 64, 72, 84, 99, 145, 173, 199, 203, 238, 263, 278, 283, 301, 312, 313, 315, 331, 338, 345, 353, 356

Gegenständliche Graphik 2, 31, 69, 107, 122, 247, 340

Mischform aus Graphik und Malerei,abstrakt 1, 10, 28, 47, 62, 68, 127, 157, 164, 176, 186, 198, 211, 213, 217, 218, 225, 226, 252, 255, 269, 293, 296, 319, 325, 365, 366

Mischform aus Graphik und Malerei, gegenständlich 21, 32, 55, 83, 89, 90, 108, 146, 163, 174, 190, 191, 228, 245, 261, 292, 339, 367

Abstrakte Zeichnung 114

Gegenständliche Zeichnung 106, 309

Collage 8, 11, 23, 26, 33, 54, 80, 101, 112, 129, 148, 171, 237, 256, 328, 335

Collage mit Fremdelementen 6, 12, 20, 22, 41, 42, 47, 53, 58, 59, 73, 76, 81, 118, 131, 136, 140, 142, 170, 178, 193, 195, 200, 202, 205, 207, 209, 223, 233, 236, 266, 294, 298, 304, 314, 327, 350, 351

Ausstreichung 109, 342, 364, 366

Abstrakte Malerei 7, 13, 27, 35, 36, 37, 40, 51, 60, 63, 66, 74, 78, 86, 88, 96, 97, 102, 110, 113, 117, 123, 125, 126, 128, 129, 130, 139, 143, 152, 156, 158, 167, 168, 169, 172, 175, 177, 185, 206, 210, 215, 216, 232, 240, 258, 282, 305, 308, 317, 334, 337, 341, 343, 352, 354

Gegenständliche Malerei 3, 4, 5, 9, 10, 24, 29, 34, 44, 49, 71, 75, 79, 82, 87, 91, 94, 98, 104, 105, 115, 119, 120, 124, 133, 137, 141, 144, 151, 153, 154, 166, 176, 181, 183, 187, 196, 201, 204, 208, 219, 220, 230, 231, 243, 244, 246, 251, 253, 262, 264, 265, 268, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 284, 286, 290, 297, 303, 306, 323, 326, 329, 330, 333, 336, 363, 364

Gemalte Flächen 17, 19, 56, 95, 134, 138, 147, 160, 179, 189, 214, 222, 224, 234, 241, 249, 250, 260, 263, 267, 291, 295, 307, 311, 318, 321, 322, 357, 359

Bill Toge 6, 14, 16, 18, 20, 38, 46, 48, 70, 77, 93, 103, 118, 132, 142, 149, 150, 155, 162, 165, 180, 196, 197, 212, 221, 227, 235, 239, 248, 249, 254, 257, 259, 273, 279, 280, 288, 289, 299, 300, 305, 310, 316, 320, 344, 346, 347, 348, 354, 355, 358, 360, 361

Portrait 27, 45, 50, 52, 57, 61, 92, 111, 194, 229, 324, 362

Integrierte Schrift 15, 43, 67, 100, 135, 188, 242, 281, 285, 302, 349

Tabelle 2
A HUMUMENT - 1st EDITION

Direktes Abhängigkeitsverhältnis	2, 4, 5, 20, 27, 55, 65, 68, 70, 71, 75, 82, 132, 133, 142, 149, 150, 152, 155, 156, 158, 173, 196, 200, 206, 213, 221, 227, 235, 244, 249, 251, 257, 259, 271, 292, 305, 310, 314, 325, 354
Illustrativer Charakter	14, 32, 53, 69, 90, 101, 107, 118, 122, 131, 137, 140, 151, 164, 165, 170, 180, 191, 198, 203, 209, 215, 223, 230, 231, 232, 233, 236, 255, 258, 261, 264, 265, 266, 268, 274, 280, 286, 289, 294, 295, 299, 301, 308, 309, 316, 330, 332, 360, 362
Bild als Ergänzung/ Untermalung/ Kommentar zum Text	1, 6, 9, 12, 16, 17, 38, 44, 51, 56, 57, 59, 62, 76, 80, 81, 88, 89, 94, 100, 108, 110, 113, 116, 121, 124, 125, 127, 129, 135, 146, 159, 163, 167, 172, 182, 183, 185, 186, 192, 195, 210, 211, 214, 219, 222, 225, 229, 239, 243, 254, 263, 269, 272, 282, 285, 288, 290, 291, 300, 302, 304, 313, 317, 318, 320, 322, 324, 336, 339, 344, 350, 351, 353, 359, 361
Redundanz	8, 21, 22, 31, 48, 79, 145, 157, 168, 206, 207, 226, 228, 241, 253, 270, 279, 284, 293, 307, 326, 367
Keine direkte Dependenz	3, 7, 10, 11, 13, 15, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 54, 58, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 72, 74, 77, 78, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 106, 111, 112, 114, 115, 117, 119, 120, 123, 126, 128, 130, 134, 136, 138, 139, 141, 143, 144, 147, 148, 153, 154, 160, 161, 162, 166, 169, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 184, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 197, 201, 202, 204, 205, 208, 216, 217, 218, 220, 224, 234, 237, 238, 240, 242, 245, 246, 247, 248, 250, 252, 256, 260, 262, 267, 273, 275, 276, 277, 278, 281, 283, 287, 296, 297, 298, 306, 311, 312, 315, 319, 321, 323, 327, 329, 331, 333, 334, 335, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 355, 356, 357, 358, 363, 364, 365, 366
Kein Bild	73, 99, 105, 109, 174, 199, 212, 303, 328, 348, 352

Direktes Abhängigkeitsverhältnis 2, 3, 4, 5, 20, 27, 38, 46, 55, 65, 68, 70, 71, 75, 82, 93, 104, 129, 132, 133, 142, 149, 150, 152, 155, 156, 158, 173, 196, 200, 206, 213, 221, 227, 235, 244, 248, 249, 251, 257, 259, 271, 275, 285, 288, 292, 305, 310, 314, 325, 354, 355

Illustrativer Charakter 14, 32, 44, 52, 69, 77, 89, 90, 92, 98, 101, 107, 118, 122, 131, 137, 140, 141, 151, 164, 165, 170, 180, 191, 198, 204, 209, 212, 215, 223, 230, 231, 232, 233, 236, 245, 255, 258, 261, 264, 265, 266, 268, 270, 274, 280, 286, 289, 294, 295, 297, 299, 301, 308, 309, 316, 323, 330, 332, 360, 362

Bild als Ergänzung/ Untermalung/ Kommentar zum Text 1, 6, 9, 12, 15, 16, 17, 26, 29, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 76, 80, 81, 88, 94, 100, 106, 108, 110, 113, 116, 121, 124, 125, 126, 127, 135, 146, 159, 167, 172, 176, 182, 185, 186, 187, 188, 192, 195, 203, 210, 211, 214, 219, 220, 222, 225, 226, 229, 239, 243, 254, 263, 269, 272, 282, 290, 291, 300, 302, 304, 313, 317, 318, 320, 322, 324, 336, 339, 344, 350, 351, 352, 353, 359, 361

Redundanz 8, 21, 22, 31, 48, 61, 79, 83, 139, 145, 157, 163, 168, 174, 183, 206, 207, 228, 241, 253, 262, 279, 284, 293, 307, 326, 334, 367

Keine direkte Dependenz 7, 10, 11, 13, 18, 19, 23, 24, 25, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 49, 50, 58, 63, 64, 66, 67, 72, 74, 78, 84, 85, 86, 87, 91, 95, 96, 97, 102, 103, 111, 112, 114, 115, 117, 119, 120, 123, 128, 130, 134, 136, 138, 143, 144, 147, 148, 153, 154, 160, 161, 162, 166, 169, 171, 175, 177, 179, 181, 184, 189, 190, 193, 194, 197, 201, 202, 205, 208, 216, 217, 218, 224, 234, 237, 238, 240, 242, 246, 247, 250, 252, 256, 260, 267, 273, 276, 277, 278, 281, 283, 287, 296, 298, 306, 311, 312, 315, 319, 321, 327, 329, 331, 333, 335, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 349, 356, 357, 358, 363, 364, 365, 366

Kein Bild 73, 99, 105, 109, 178, 199, 303, 328, 348

Direktes Abhängigkeitsverhältnis 2, 3, 4, 5, 16, 20, 27, 34, 38, 46, 48, 50, 55, 65, 70, 71, 75, 82, 93, 94, 97, 100, 104, 105, 111, 129, 132, 133, 142, 144, 149, 150, 152, 155, 156, 158, 173, 196, 197, 200, 206, 219, 221, 227, 232, 233, 235, 244, 248, 249, 251, 256, 257, 259, 271, 273, 275, 284, 285, 288, 289, 292, 301, 302, 305, 310, 314, 324, 325, 341, 344, 346, 347, 348, 354, 355

Illustrativer Charakter 14, 32, 44, 45, 52, 69, 77, 89, 90, 92, 98, 103, 107, 108, 115, 118, 122, 124, 131, 137, 140, 141, 151, 153, 162, 164, 165, 170, 180, 191, 194, 198, 201, 204, 208, 209, 212, 215, 223, 229, 230, 231, 236, 245, 246, 264, 265, 266, 268, 270, 272, 274, 277, 279, 280, 286, 294, 295, 297, 299, 300, 308, 309, 316, 323, 329, 330, 332, 333, 336, 360, 362

Bild als Ergänzung/ Untermalung/ Kommentar zum Text 1, 6, 9, 12, 15, 17, 24, 26, 29, 43, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 66, 74, 76, 78, 80, 81, 88, 91, 95, 101, 106, 110, 116, 117, 121, 123, 125, 126, 127, 135, 146, 154, 159, 167, 172, 176, 182, 185, 186, 187, 188, 192, 195, 203, 211, 214, 220, 222, 224, 225, 226, 237, 239, 243, 252, 254, 255, 261, 263, 269, 281, 282, 290, 291, 304, 306, 313, 317, 318, 320, 322, 335, 337, 339, 343, 349, 350, 351, 352, 353, 358, 359, 361, 364

Redundanz 8, 10, 22, 31, 61, 79, 83, 139, 145, 157, 163, 168, 174, 181, 183, 206, 207, 210, 228, 241, 242, 253, 262, 293, 307, 326, 334, 367

Keine direkte Dependenz 7, 11, 13, 18, 19, 21, 23, 25, 28, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 47, 49, 58, 63, 64, 67, 68, 72, 84, 85, 86, 87, 96, 102, 112, 113, 114, 119, 120, 128, 130, 134, 136, 138, 143, 147, 148, 160, 161, 166, 169, 171, 175, 177, 179, 184, 189, 190, 193, 202, 205, 213, 216, 217, 218, 234, 238, 240, 247, 250, 258, 260, 267, 276, 278, 283, 287, 296, 298, 311, 312, 315, 319, 321, 327, 331, 338, 340, 342, 345, 356, 357, 363, 365, 366

Kein Bild 73, 99, 109, 178, 199, 303, 328

Direktes Abhängigkeitsverhältnis 2, 3, 4, 5, 11, 16, 20, 27, 34, 38, 40, 46, 48, 50, 65, 70, 71, 75, 82, 93, 94, 97, 100, 104, 105, 111, 129, 132, 142, 144, 147, 149, 150, 152, 155, 156, 158, 175, 193, 196, 197, 200, 202, 205, 206, 207, 209, 219, 221, 227, 232, 233, 235, 244, 248, 249, 256, 257, 259, 266, 271, 273, 275, 284, 285, 288, 289, 292, 294, 298, 301, 302, 305, 310, 312, 324, 325, 341, 344, 346, 347, 348, 354, 355

Illustrativer Charakter 14, 22, 32, 44, 45, 52, 55, 59, 69, 77, 89, 90, 92, 98, 103, 108, 115, 118, 122, 124, 131, 133, 137, 140, 141, 151, 153, 162, 165, 170, 172, 180, 191, 194, 198, 201, 204, 208, 212, 215, 229, 230, 231, 236, 245, 246, 264, 268, 270, 272, 274, 277, 279, 280, 282, 286, 295, 297, 299, 300, 308, 309, 314, 316, 323, 329, 330, 332, 333, 336, 360, 362

Bild als Ergänzung/ Untermalung/ Kommentar zum Text 1, 6, 9, 12, 15, 17, 24, 26, 29, 31, 43, 49, 51, 53, 54, 56, 57, 66, 74, 76, 78, 80, 81, 88, 91, 95, 96, 101, 106, 110, 116, 117, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 135, 146, 154, 159, 164, 166, 167, 169, 176, 182, 185, 186, 187, 188, 192, 195, 203, 211, 213, 214, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 237, 239, 243, 252, 254, 255, 261, 263, 265, 281, 290, 291, 304, 306, 313, 317, 318, 320, 322, 335, 337, 339, 343, 349, 350, 351, 352, 353, 358, 359, 361, 364, 365, 366

Redundanz 8, 10, 23, 61, 79, 83, 139, 145, 157, 163, 168, 174, 181, 183, 206, 210, 228, 241, 242, 253, 262, 293, 307, 326, 334, 367

Keine direkte Dependenz 7, 13, 18, 19, 21, 25, 28, 30, 33, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 47, 58, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 72, 84, 85, 86, 87, 99, 102, 112, 113, 114, 119, 120, 134, 136, 138, 143, 148, 160, 161, 171, 173, 177, 179, 184, 189, 190, 216, 217, 218, 234, 238, 240, 247, 250, 251, 258, 260, 267, 269, 276, 278, 283, 287, 296, 311, 315, 319, 321, 327, 331, 338, 340, 342, 345, 356, 357, 363

Kein Bild 73, 107, 109, 178, 199, 303, 328

Direktes Abhängigkeitsverhältnis 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 16, 34, 38, 40, 46, 48, 50, 70, 71, 76, 80, 93, 94, 97, 100, 104, 105, 111, 129, 132, 136, 142, 144, 146, 147, 149, 150, 152, 155, 158, 159, 161, 175, 186, 192, 193, 196, 197, 202, 205, 206, 207, 209, 219, 221, 227, 232, 235, 244, 248, 251, 256, 257, 259, 266, 271, 273, 275, 284, 285, 288, 289, 292, 294, 298, 301, 302, 310, 312, 324, 325, 341, 344, 346, 347, 348, 351, 354, 355

Illustrativer Charakter 5, 12, 14, 20, 22, 32, 35, 37, 41, 44, 45, 47, 52, 55, 56, 58, 59, 65, 69, 77, 82, 87, 89, 90, 92, 98, 102, 103, 107, 108, 115, 116, 118, 119, 122, 124, 133, 137, 140, 141, 151, 153, 162, 165, 172, 180, 191, 194, 198, 200, 201, 204, 208, 212, 215, 229, 230, 231, 233, 236, 245, 246, 264, 268, 270, 272, 274, 276, 277, 279, 280, 282, 286, 287, 295, 297, 299, 300, 303, 308, 309, 314, 316, 323, 326, 329, 330, 332, 333, 336, 360, 362, 363

Bild als Ergänzung/ Untermalung/ Kommentar zum Text 1, 15, 17, 24, 26, 27, 29, 31, 43, 49, 51, 53, 54, 57, 60, 62, 63, 66, 74, 75, 78, 79, 81, 85, 88, 91, 95, 96, 101, 106, 110, 117, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 135, 154, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 182, 185, 187, 188, 195, 203, 211, 213, 214, 217, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 237, 239, 243, 249, 252, 254, 255, 261, 263, 265, 269, 281, 290, 291, 304, 305, 306, 313, 317, 318, 320, 322, 327, 335, 337, 339, 343, 349, 350, 352, 353, 358, 359, 361, 364, 365, 366

Redundanz 10, 23, 30, 61, 73, 83, 139, 145, 148, 156, 163, 174, 181, 183, 190, 206, 210, 228, 241, 242, 253, 262, 293, 307, 334, 367

Keine direkte Dependenz 13, 18, 19, 21, 25, 28, 33, 36, 39, 42, 64, 67, 68, 72, 84, 86, 99, 112, 113, 114, 134, 138, 143, 157, 160, 173, 177, 179, 184, 189, 216, 218, 234, 238, 240, 247, 250, 258, 260, 267, 278, 283, 296, 311, 315, 319, 321, 331, 338, 340, 342, 345, 356, 357

Kein Bild 109, 178, 199, 328

Tabelle 3

Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung	Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung
1	A5		**51**	A3-A5	
2	-		**52**	A2-A5	
3	A2-A5		**53**	A2-A3-A5	(A4=A1)
4	A5		**54**	A2-A5	
5	A5		**55**	A4-A5	
6	A5		**56**	A5	
7	A5		**57**	A3-A5	
8	A5		**58**	A5	
9	A5		**59**	A4-A5	
10	A3-A5		**60**	A2-A3-A5	(A4=A1)
11	A4-A5		**61**	A2-A5	
12	A5		**62**	A4	A5
13	A3-A5		**63**	A5	
14	-		**64**	-	
15	A2-A5		**65**	A4	
16	A3-A5		**66**	A3-A5	
17	A5		**67**	A3-A5	
18	A3-A5		**68**	A3-A5	
19	-		**69**	-	
20	A2-A3	A5 (A4=A1)	**70**	-	
21	A3-A5		**71**	A5	
22	A4-A5		**72**	-	
23	A4-A5		**73**	A5	
24	A3-A5		**74**	A3	(A4+5=A1+2)
25	-		**75**	A5	
26	A2-A5		**76**	A5	
27	A5		**77**	A2-A5	
28	A3-A5		**78**	A3-A5	
29	A2-A5		**79**	A5	
30	A4	A5	**80**	A5	
31	A4-A5		**81**	-	
32	A4-A5		**82**	A5	
33	A5		**83**	A2-A5	
34	A3-A5		**84**	A4-A5	
35	A5		**85**	A5	
36	A3-A5		**86**	A3-A5	
37	A5		**87**	A5	
38	A2-A5		**88**	A5	
39	-		**89**	A2-A5	
40	A4-A5		**90**	A5	
41	A5		**91**	A3-A5	
42	A3-A5		**92**	A2-A5	
43	A3-A5		**93**	A2-A5	
44	A2-A5		**94**	A3-A5	
45	A3-A5		**95**	A3	(A4+5=A1+2)
46	A2-A5		**96**	A4-A5	
47	A4	A5	**97**	A3-A5	
48	A3-A5		**98**	A2-A5	
49	A4-A5		**99**	A4-A5	
50	A3-A5		**100**	A3-A5	

Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung	Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung
101	A3-A5		**151**	-	
102	A5		**152**	-	
103	A3-A5		**153**	A3-A5	
104	A2-A5		**154**	A3-A5	
105	A3-A5		**155**	-	
106	A2-A5		**156**	A5	
107	A4	(A5=A1+3)	**157**	A5	
108	A3-A5		**158**	A5	
109	-		**159**	A5	
110	A2-A5		**160**	-	
111	A3-A5		**161**	A5	
112	-		**162**	A3-A5	
113	A3-A5		**163**	A2-A5	
114	-		**164**	A4-A5	
115	A3-A5		**165**	A3-A5	
116	A5		**166**	A4-A5	
117	A3-A5		**167**	A3-A5	
118	A5		**168**	A5	
119	A5		**169**	A4-A5	
120	A5		**170**	A5	
121	A5		**171**	A5	
122	-		**172**	A4-A5	
123	A3-A5		**173**	A4-A5	
124	A3-A5		**174**	A2-A5	
125	-		**175**	A4-A5	
126	A2-A5		**176**	A2-A5	
127	A5		**177**	-	
128	A4-A5		**178**	A2-A5	
129	A2-A5		**179**	-	
130	A4-A5		**180**	A2-A5	
131	A5		**181**	A3-A5	
132	A5		**182**	-	
133	A4-A5		**183**	A2-A5	
134	-		**184**	-	
135	A3-A5		**185**	A2-A5	
136	A5		**186**	A5	
137	-		**187**	A2-A5	
138	-		**188**	A2-A5	
139	A2-A5		**189**	A3-A5	
140	A4-A5		**190**	A5	
141	A2-A5		**191**	-	
142	A5		**192**	A5	
143	A2-A5		**193**	A4-A5	
144	A3-A5		**194**	A3-A5	
145	-		**195**	A4-A5	
146	A5		**196**	A5	
147	A4-A5		**197**	A3-A5	
148	A5		**198**	-	
149	-		**199**	-	
150	-		**200**	A5	

Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung	Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung
201			**251**	A4	(A5=A1+2+3)
202	A3-A5		**252**	A3-A5	
203	A4-A5		**253**	-	
204	A2-A5		**254**	-	
205	A4-A5		**255**	A3-A5	
206	-		**256**	A3-A5	
207	A4-A5		**257**	-	
208	A3-A5		**258**	A3-A5	
209	A4-A5		**259**	-	
210	A3-A5		**260**	-	
211	A3-A5		**261**	A3-A5	
212	A2-A5		**262**	A2-A5	
213	A3	A4-A5	**263**	A5	
214	-		**264**	A5	
215	A4-A5		**265**	A4-A5	
216	-		**266**	A2-A3	A4-A5
217	A5		**267**	-	
218	-		**268**	-	
219	A3-A5		**269**	A4	A5
220	A2-A5		**270**	A2-A5	
221	-		**271**	-	
222	-		**272**	A3-A5	
223	A4-A5		**273**	A3-A5	
224	A3-A5		**274**	-	
225	A3-A5		**275**	A2-A5	
226	A2-A5		**276**	A5	
227	-		**277**	A3-A5	
228	-		**278**	-	
229	A3-A5		**279**	A3-A5	
230	-		**280**	-	
231	A5		**281**	A3-A5	
232	A3-A5		**282**	A4-A5	
233	A3-A4	A5	**283**	-	
234	-		**284**	A3-A5	
235	-		**285**	A2-A5	
236	A5		**286**	-	
237	A3-A5		**287**	A5	
238	-		**288**	A2-A5	
239	-		**289**	A3-A5	
240	-		**290**	-	
241	-		**291**	A4-A5	
242	A3-A5		**292**	-	
243	A3-A5		**293**	-	
244	A5		**294**	A4-A5	
245	A2-A5		**295**	-	
246	A3-A5		**296**	-	
247	-		**297**	A2-A5	
248	A2-A5		**298**	A4-A5	
249	A5		**299**	-	
250	-		**300**	A3-A5	

Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung
301	A3-A5	
302	A3-A5	
303	A5	
304	A5	
305	A5	
306	A3-A5	
307	A5	
308	A2-A5	
309	A5	
310	-	
311	A3-A5	
312	A4-A5	
313	-	
314	A4-A5	
315	-	
316	-	
317	-	
318	-	
319	-	
320	-	
321	-	
322	-	
323	A2-A5	
324	A3-A5	
325	-	
326	A5	
327	A5	
328	-	
329	A3-A5	
330	-	
331	-	
332	A5	
333	A3-A5	
334	A2-A5	
335	A3-A5	
336	A3-A5	
337	A3-A5	
338	A3-A5	
339	-	
340	A3-A5	
341	A3-A5	
342	-	
343	A3-A5	
344	A3-A5	
345	-	
346	A3-A5	
347	A3-A5	
348	A3-A5	
349	A3-A5	
350	A2-A3	(A4=A1, A5=A2+3)

Seite	1. Überarbeitung	2. Überarbeitung
351	A5	
352	A2-A5	
353	-	
354	A5	
355	A2-A5	
356	-	
357	-	
358	A3-A5	
359	-	
360	-	
361	A3-A5	
362	A4-A5	
363	A5	
364	A3-A5	
365	A4-A5	
366	A4-A5	
367	-	

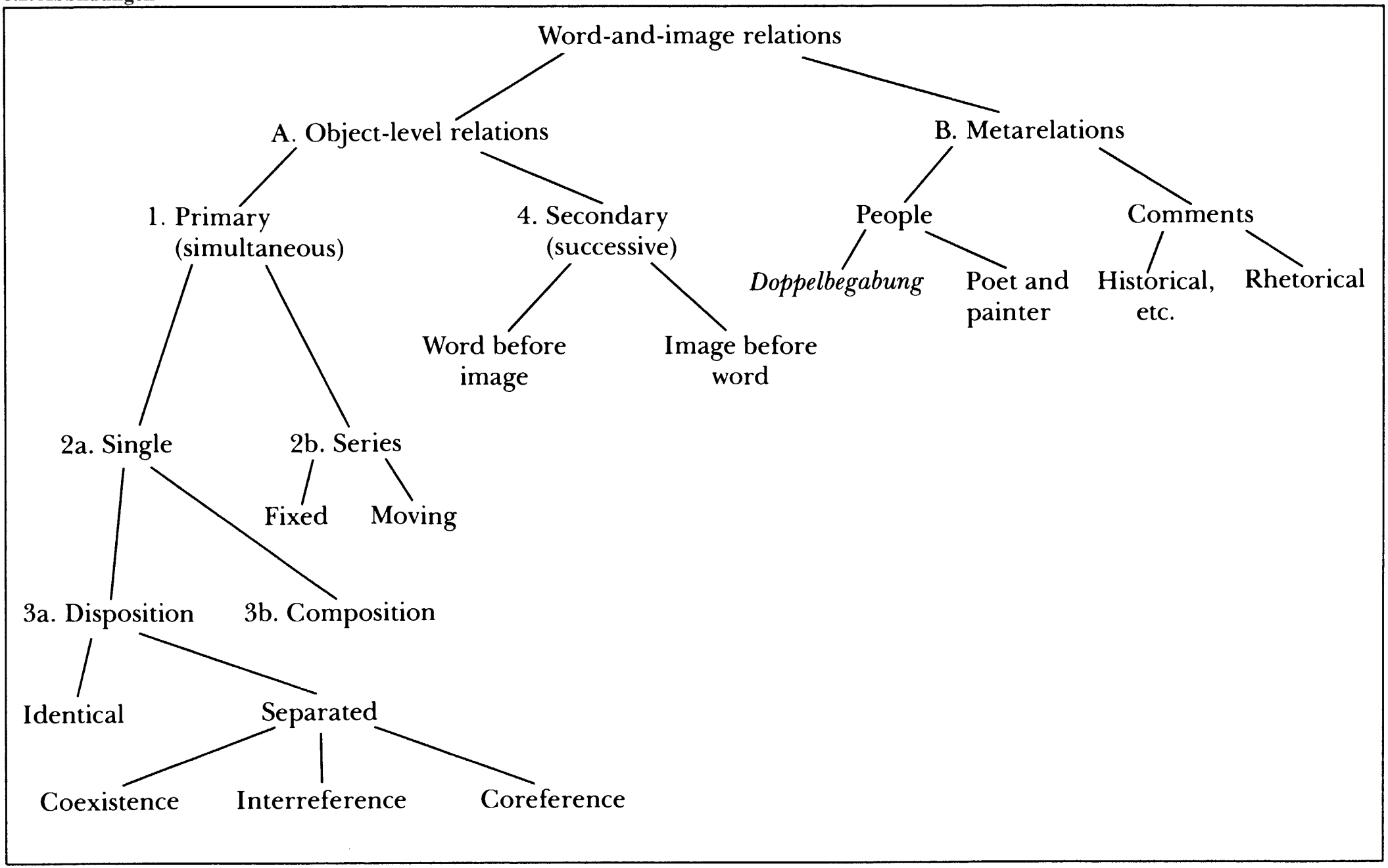
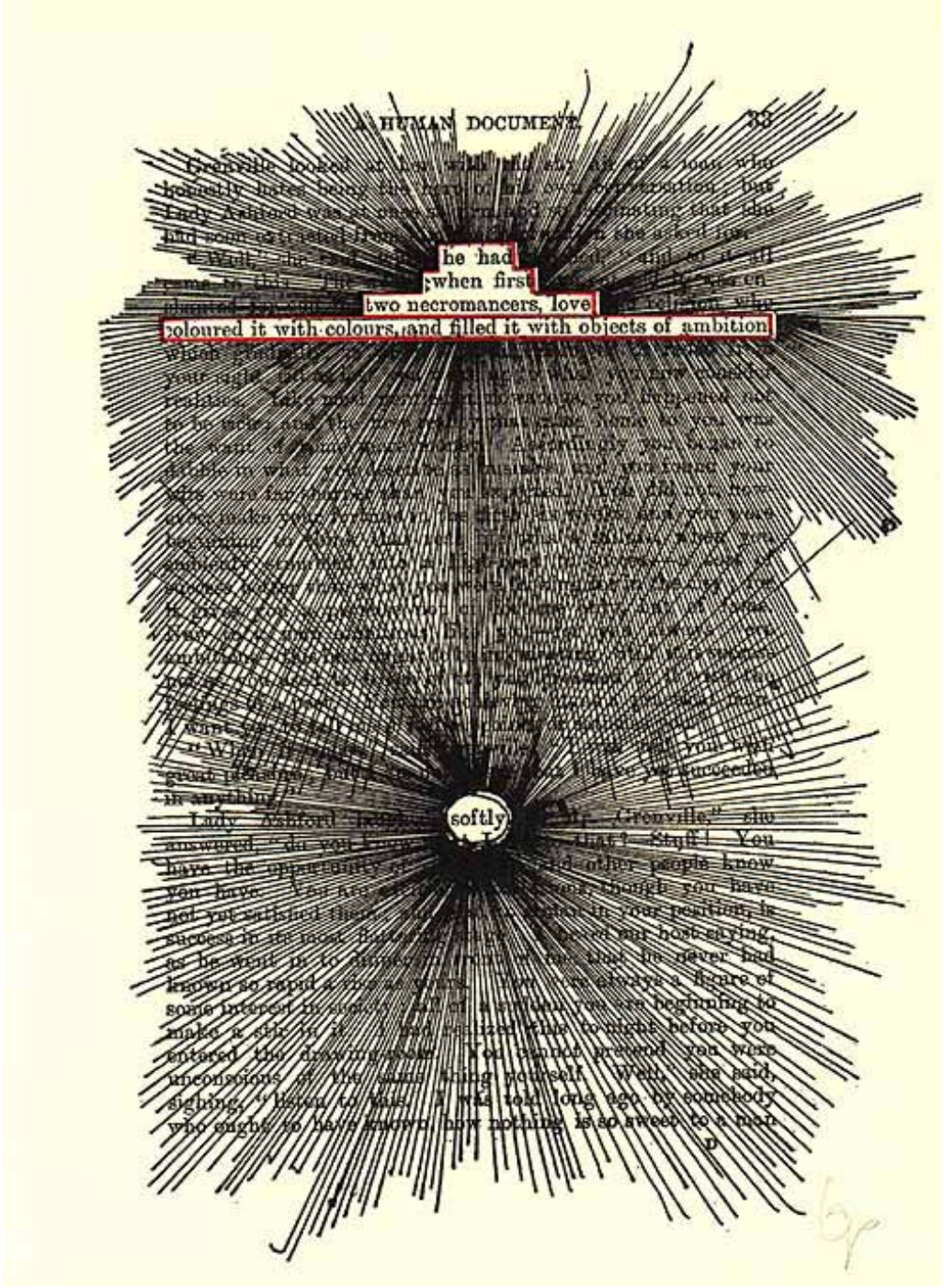


Abb 1: Aron Kibédy Varga, Criteria for describing Word and Image Relations.



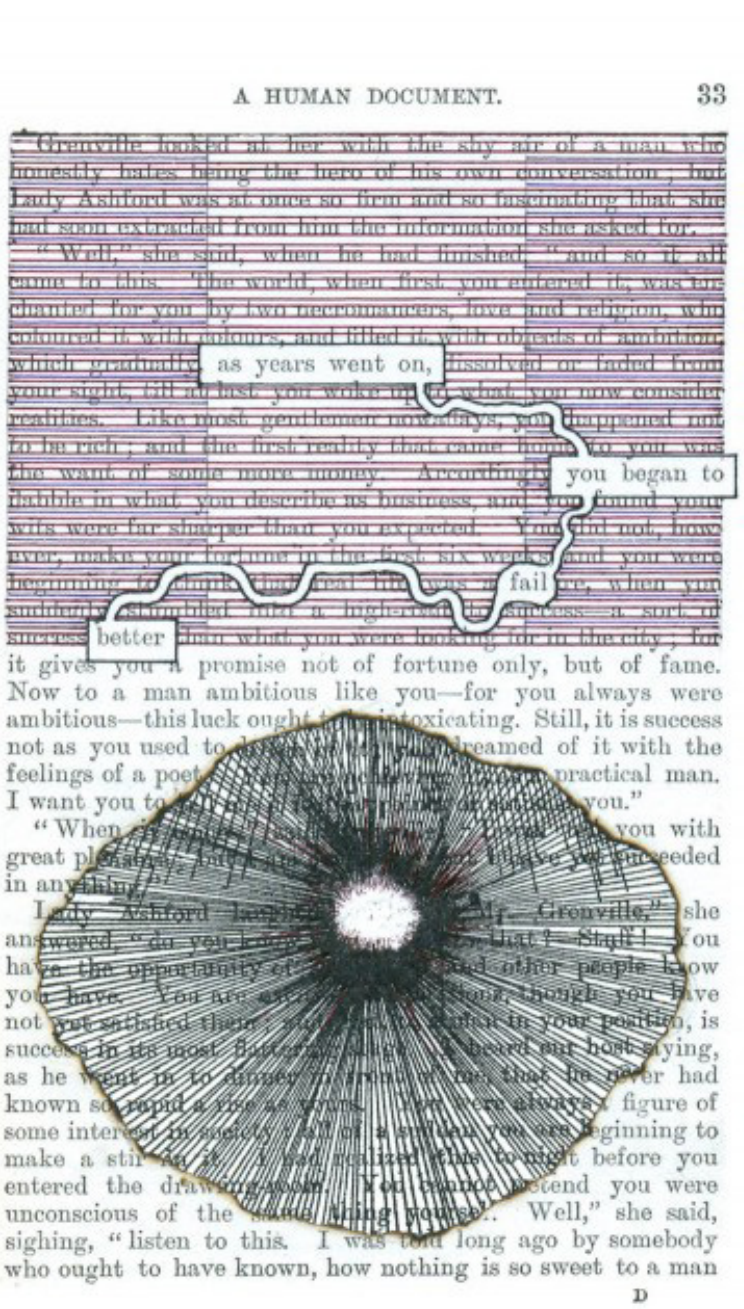


Abb. 2: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe links & Fünfte Ausgabe rechts, S. 33.

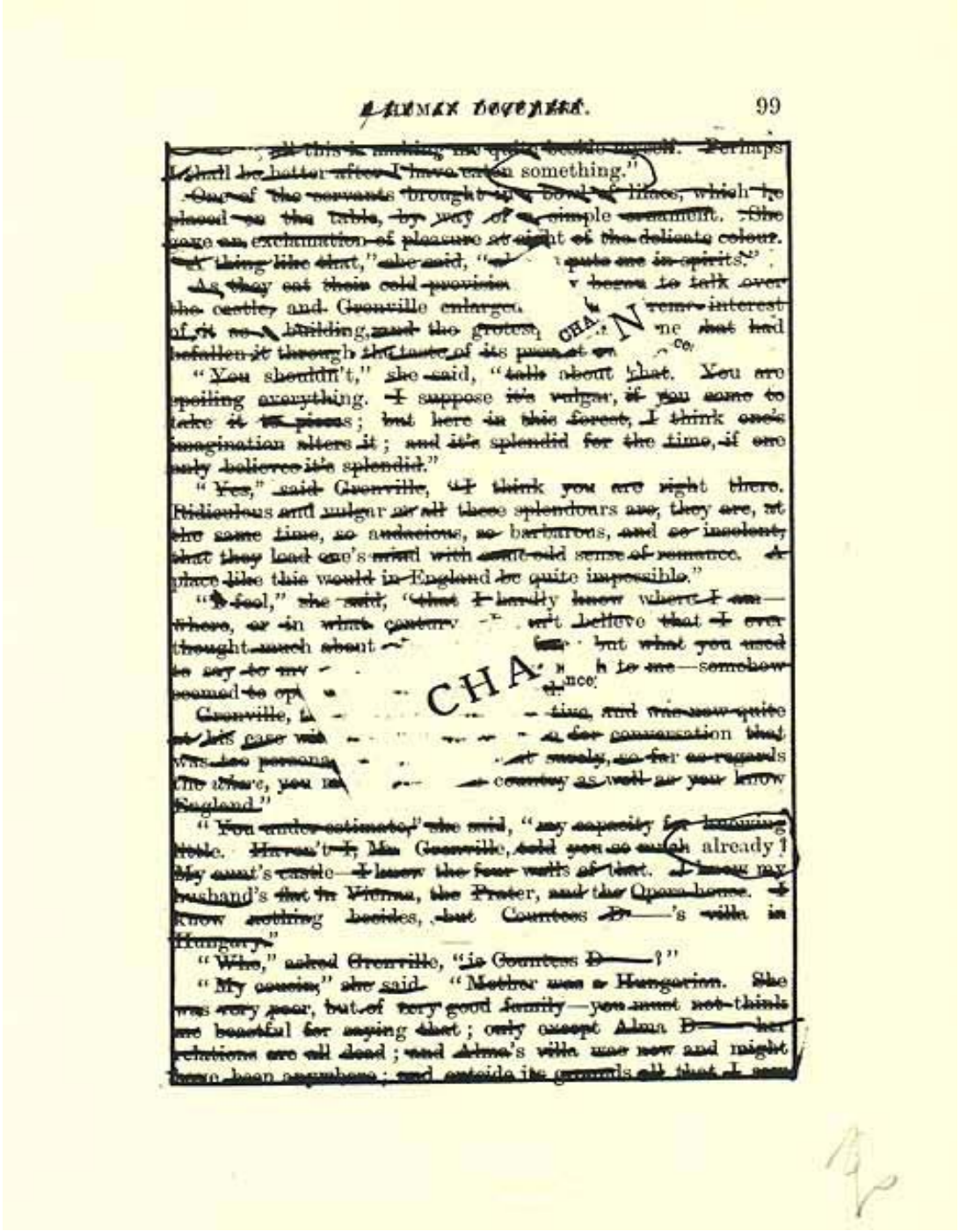


Abb. 3: Tom Phillips, A Humument, Zweite Ausgabe, S. 99.

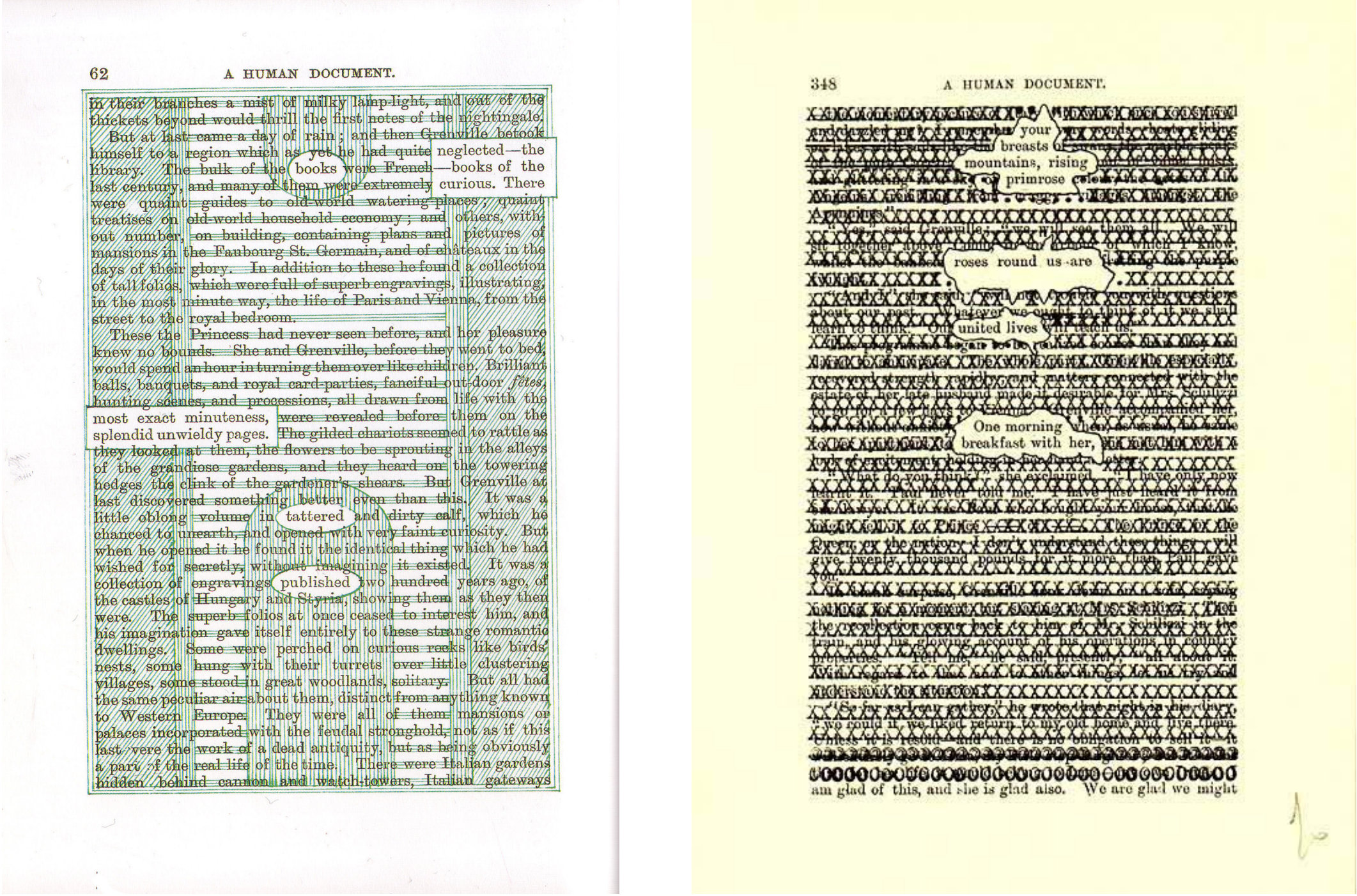


Abb. 4: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 348 links, Vierte Ausgabe S. 62 rechts.

a vaulted corridor on a entresol, landed him at last in a bedroom that was vaulted also, though the curves of the roof, as well as the walls, were incongruously covered with a gaudy but faded paper. Having made the toilette enjoined him, Grenville retraced his steps, and found the Princess and the priest already awaiting him in the drawing-room. The priest rose deferentially and, with both hands on his stomach, made a bend of the body towards him which obviously aimed at being a bow. The Princess rattled through a bilingual introduction, and then said, "Take your hats, and let us come in to dinner." They passed out through the ante-room, across the head of the staircase, and presently reached a large circular chamber, rudely frescoed, so as to look like a ruinous temple, with a broken dome for its roof, and fern sprouting out of its walls.

Compared with an English dinner the repast was primitively simple. The dishes were few, and each was presented twice; there was nothing on the table but a dish of pears, and biscuits; and there was one wine only—a red wine of the country. To Grenville, fresh from the luxuries of Vienna and London, all this seemed like a happy retrogression into shadowland; and the number of clumsily reverential servants who shuffled round so bare a board deepened this vague impression. A mere accident deepened it yet further. The Princess worked industriously as interpreter between the priest and Grenville; but presently Grenville, feeling that he cut rather a helpless figure, asked if the priest was able to talk Latin. The good man's face at once lighted up, and a smile widened the curve of his smooth overflowing cheeks. With his knife arrested an inch in front of his mouth, he emitted first a cough, and then a few halting words, which Grenville barely recognized through their unaccustomed pronunciation, but to which, however, he bravely responded by some others, imitating as well as he could the pronunciation of his neighbour. In the course of a few minutes the two began just to understand each other. As time went on they got more shameless and confident, and gradually casting to the winds all reverence for grammatical virtue, they became intelligible as they ceased to attempt correctness. The Princess was delighted. She asked in Hungarian and English what they were saying, and by and by she was informed that they had got on the subject of the castle. The castle to the priest was

curves covered
The priest his stomach, obviously biling
a large ruinous sprouting
primitively presented twice;
red luxuries of retrogression
To London, all shadowland; and the numb who shuffled round
furt
work ville helpless
feel the priest
overflowing in front
As time went on
the winds became intelligible
The Princess was
the priest

Abb. 5: W.H. Mallock, A Human Document S. 58 links, Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 58 rechts.

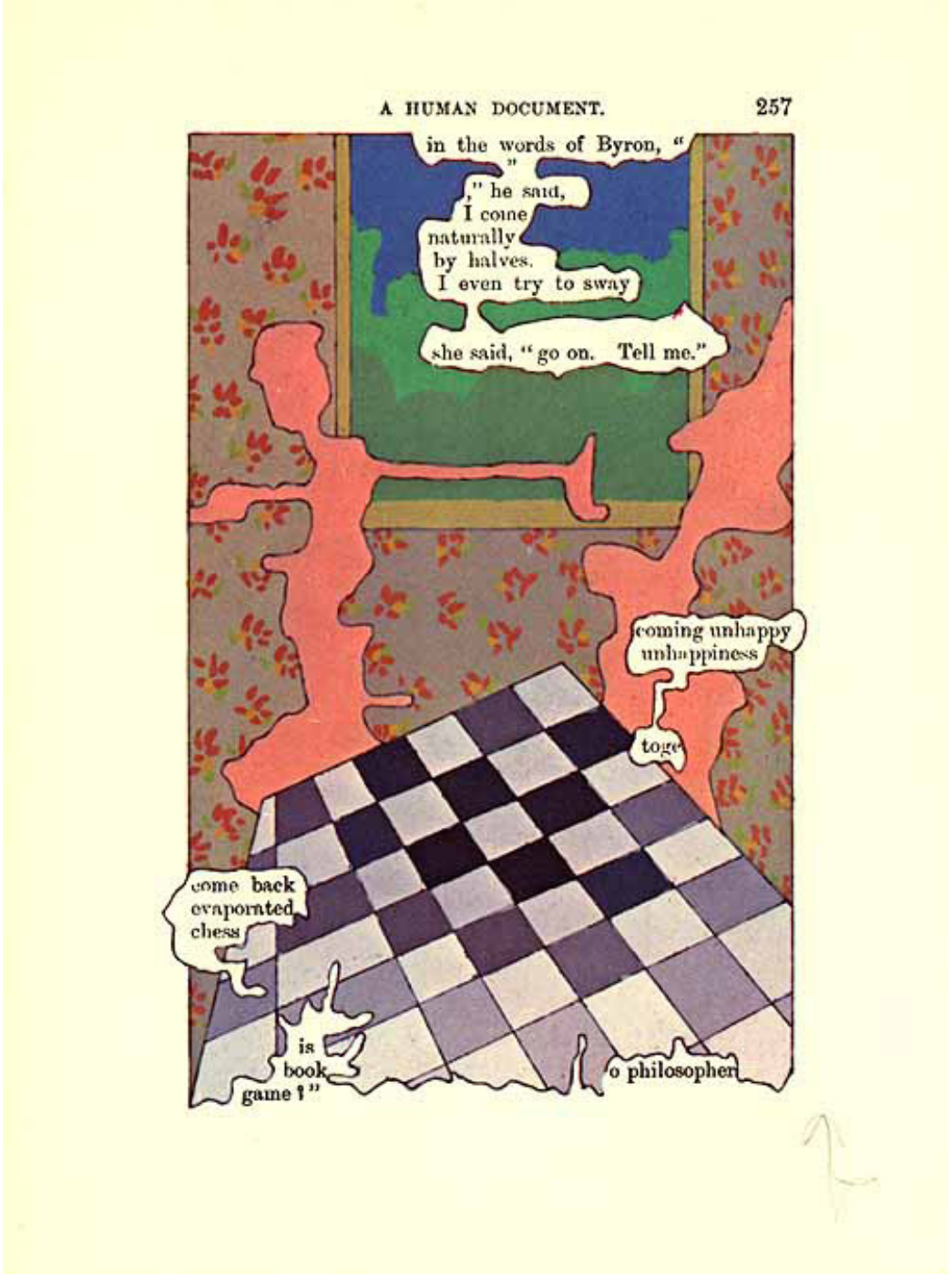


Abb. 6: Tom Phillips, A Humument, Erste - Fünfte Ausgabe S. 257.

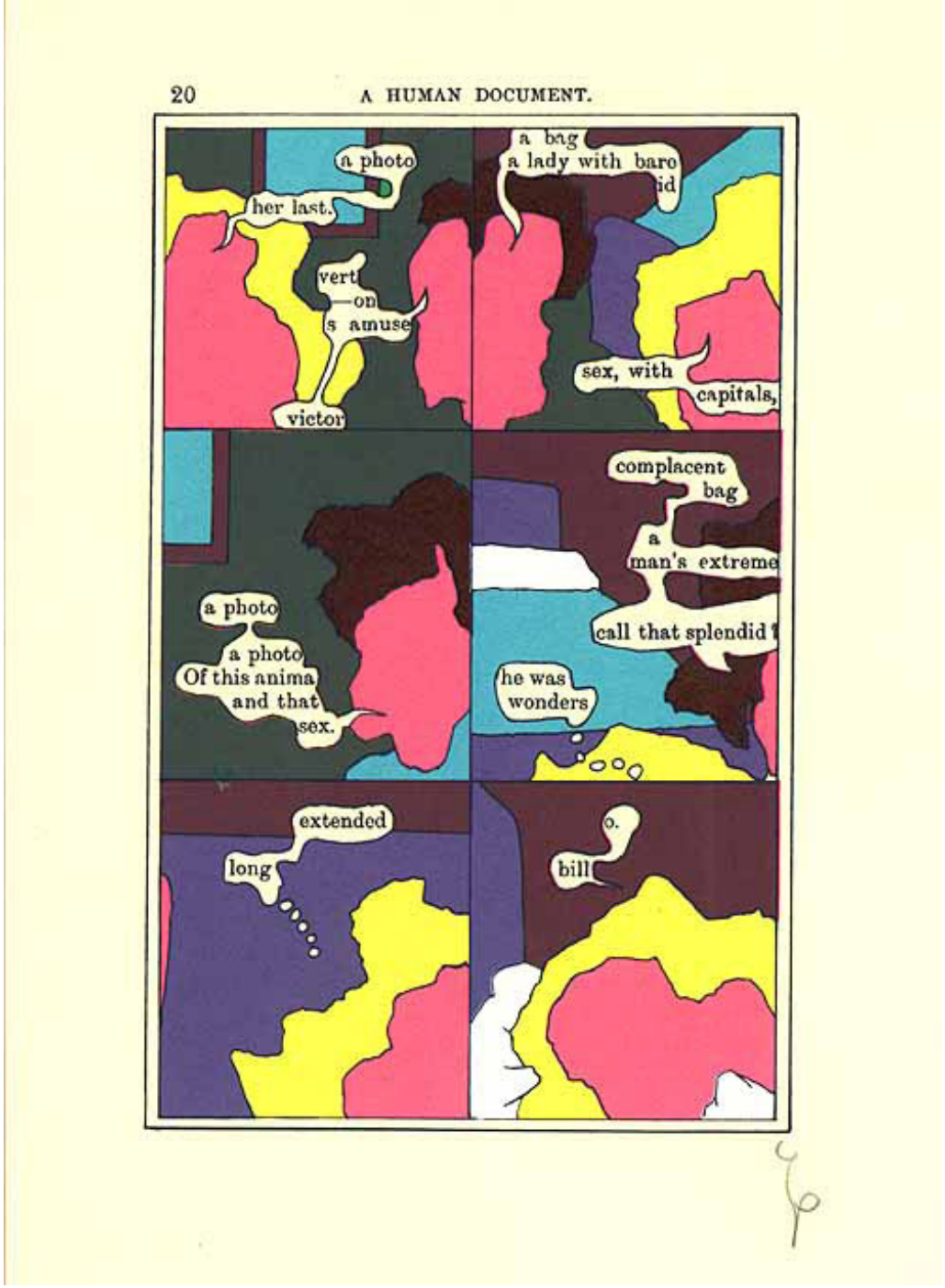


Abb. 7: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 20.

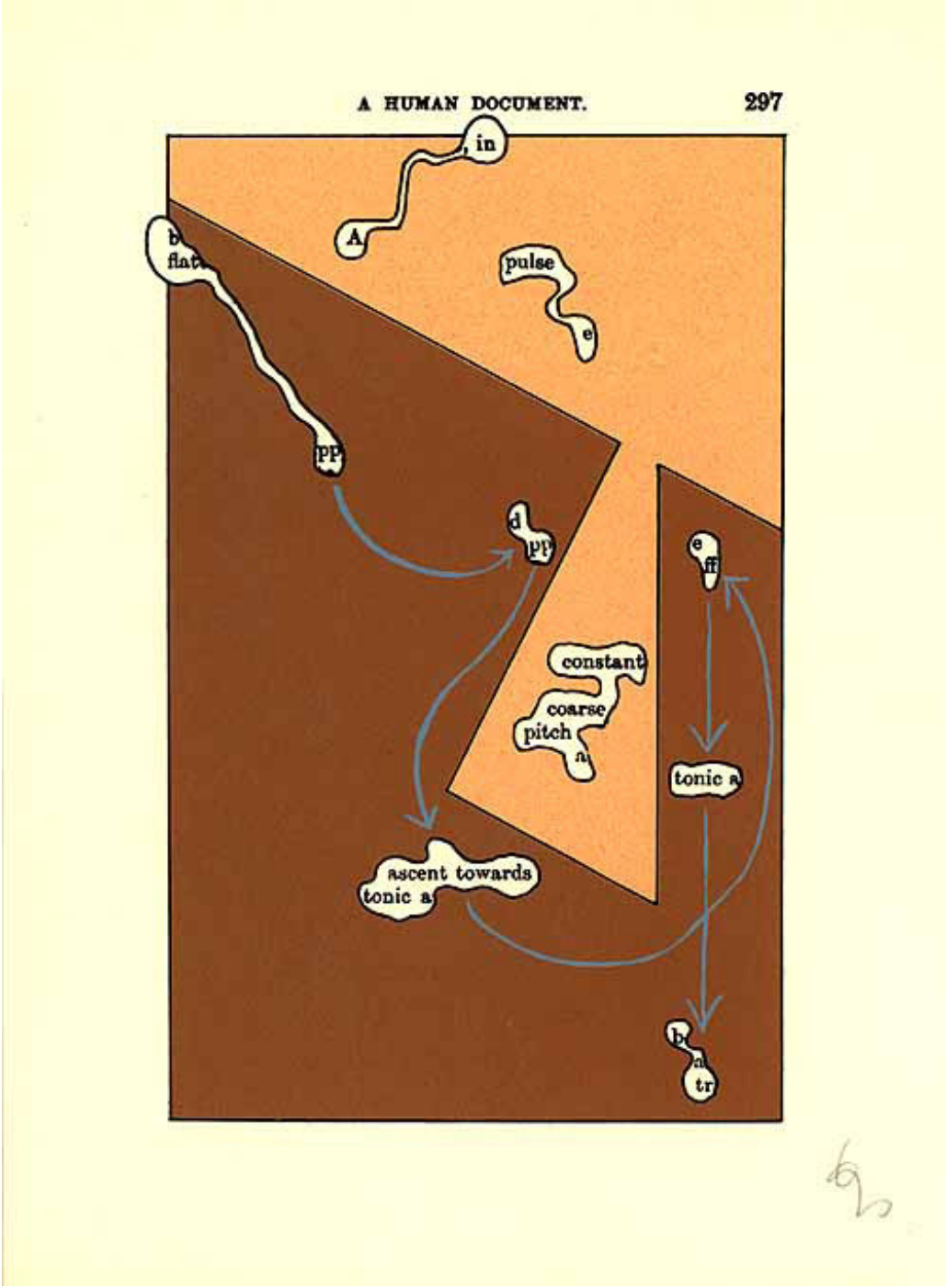
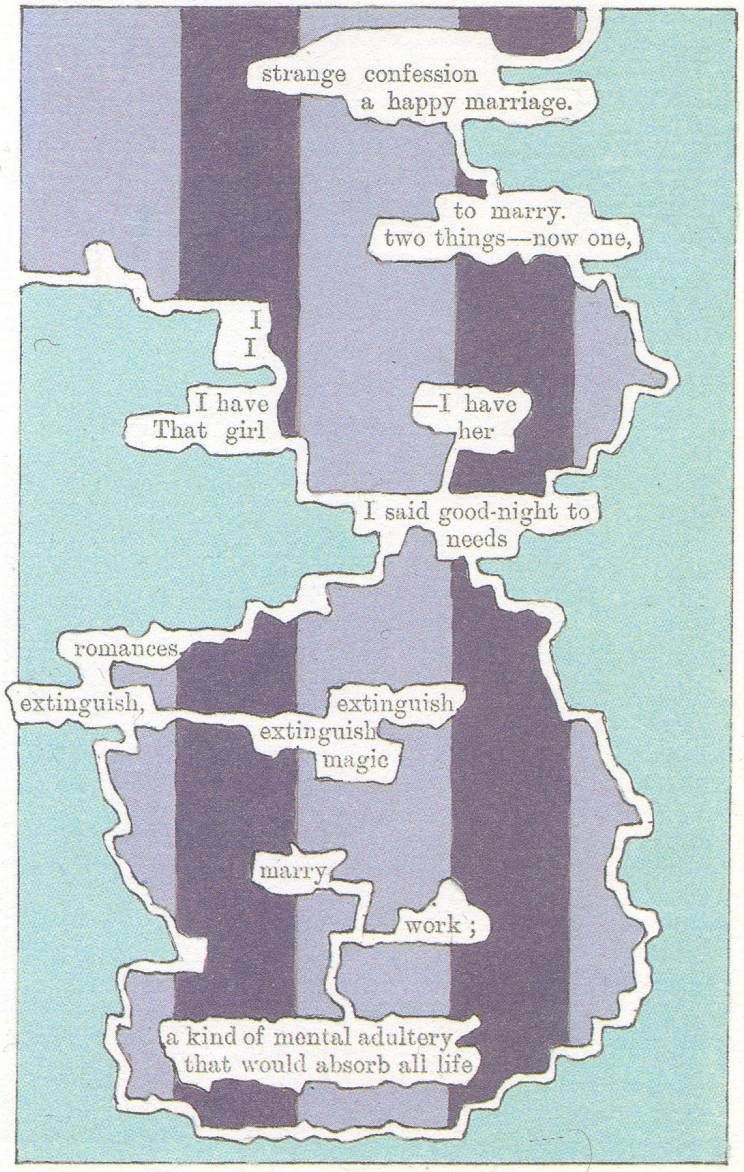


Abb. 8: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 207.



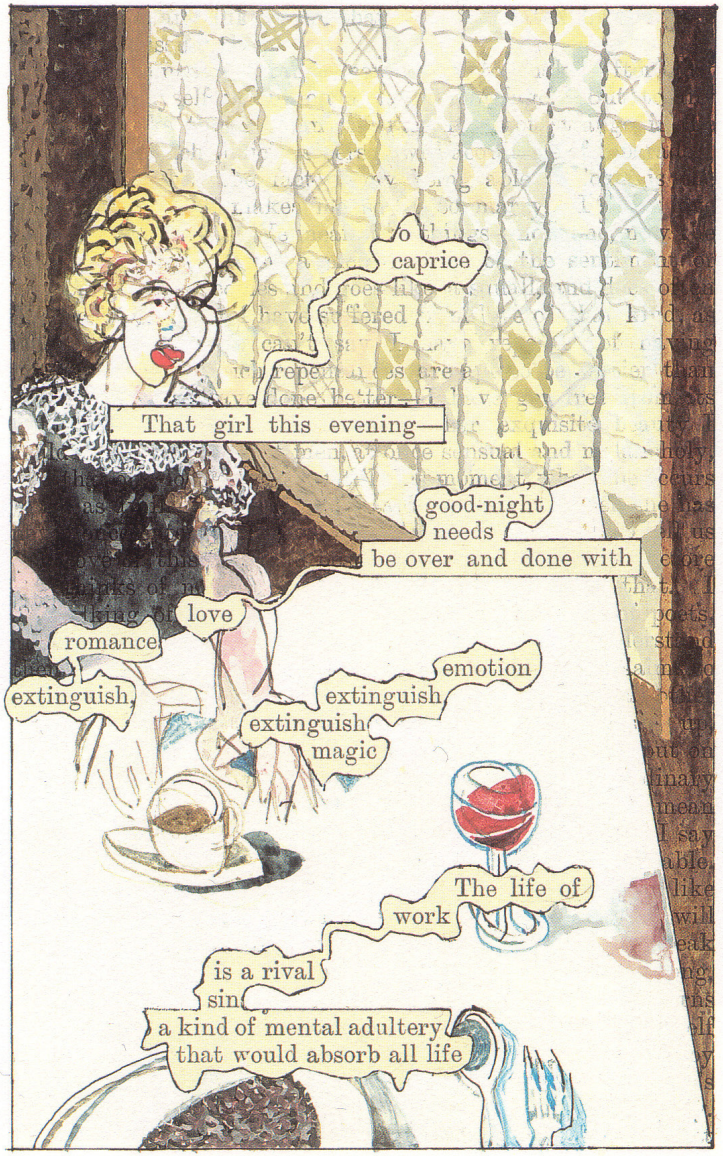
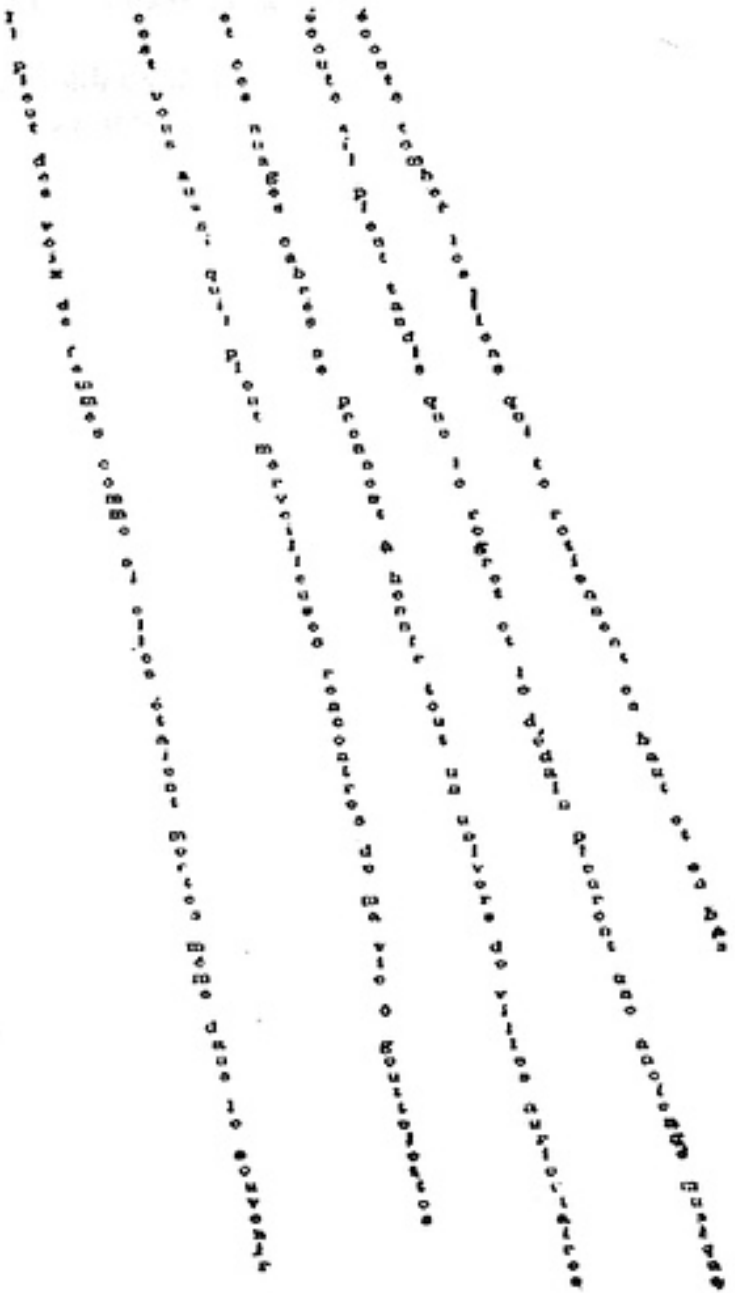


Abb. 9: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 45 links, Dritte Ausgabe S. 45 rechts.



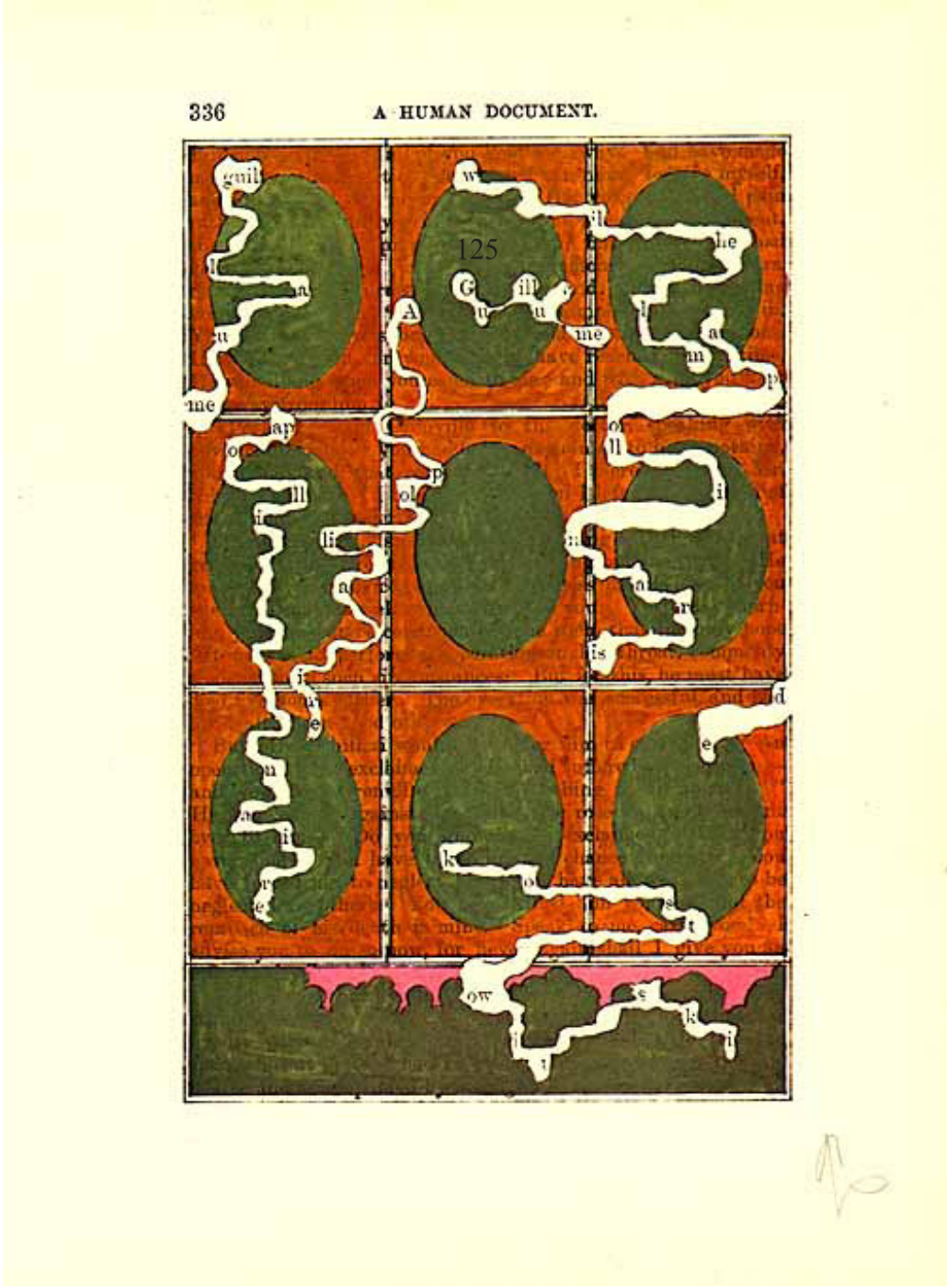
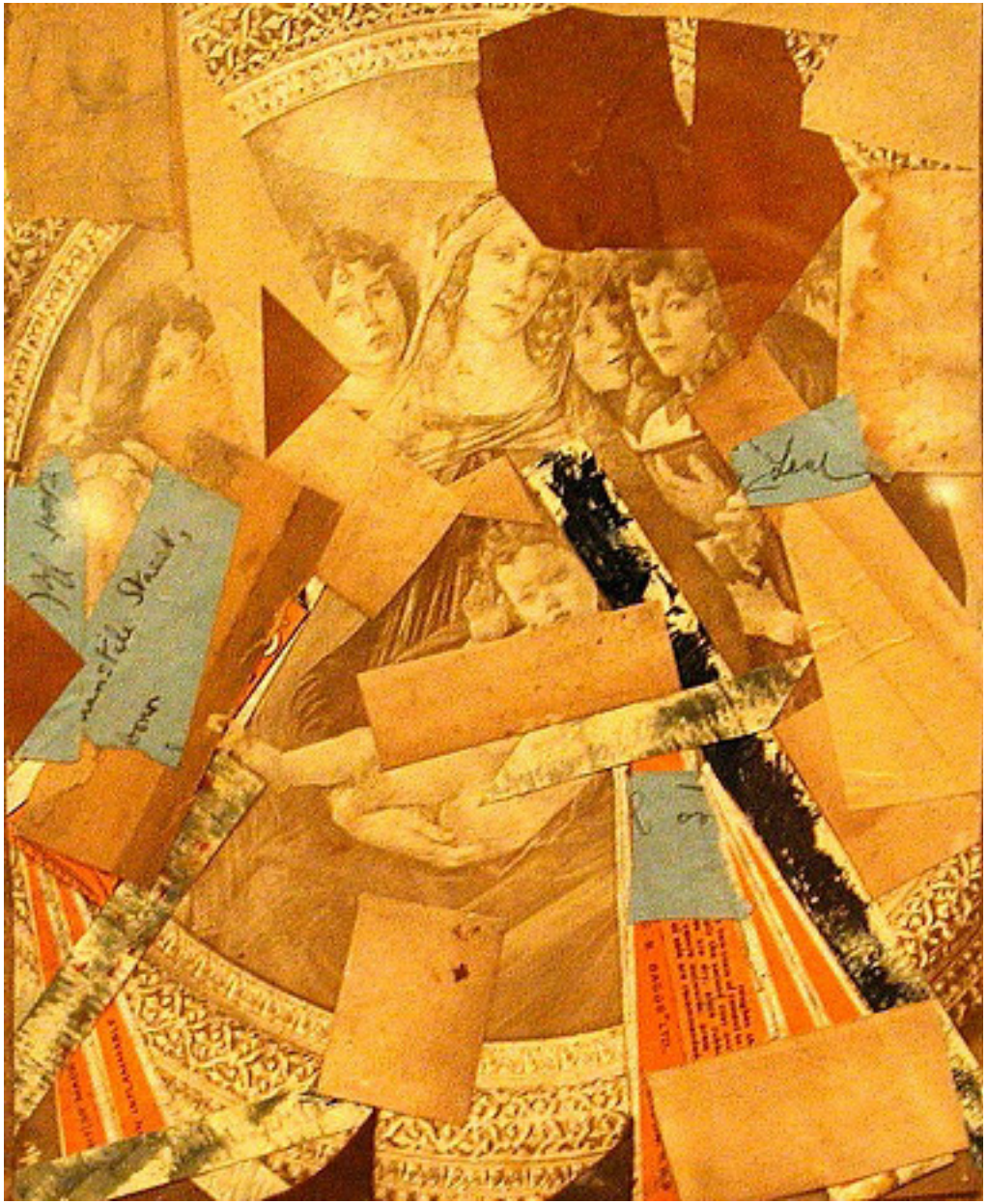


Abb. 10: Guillaume Apollinaire, Il Pleut links, Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 336 rechts.



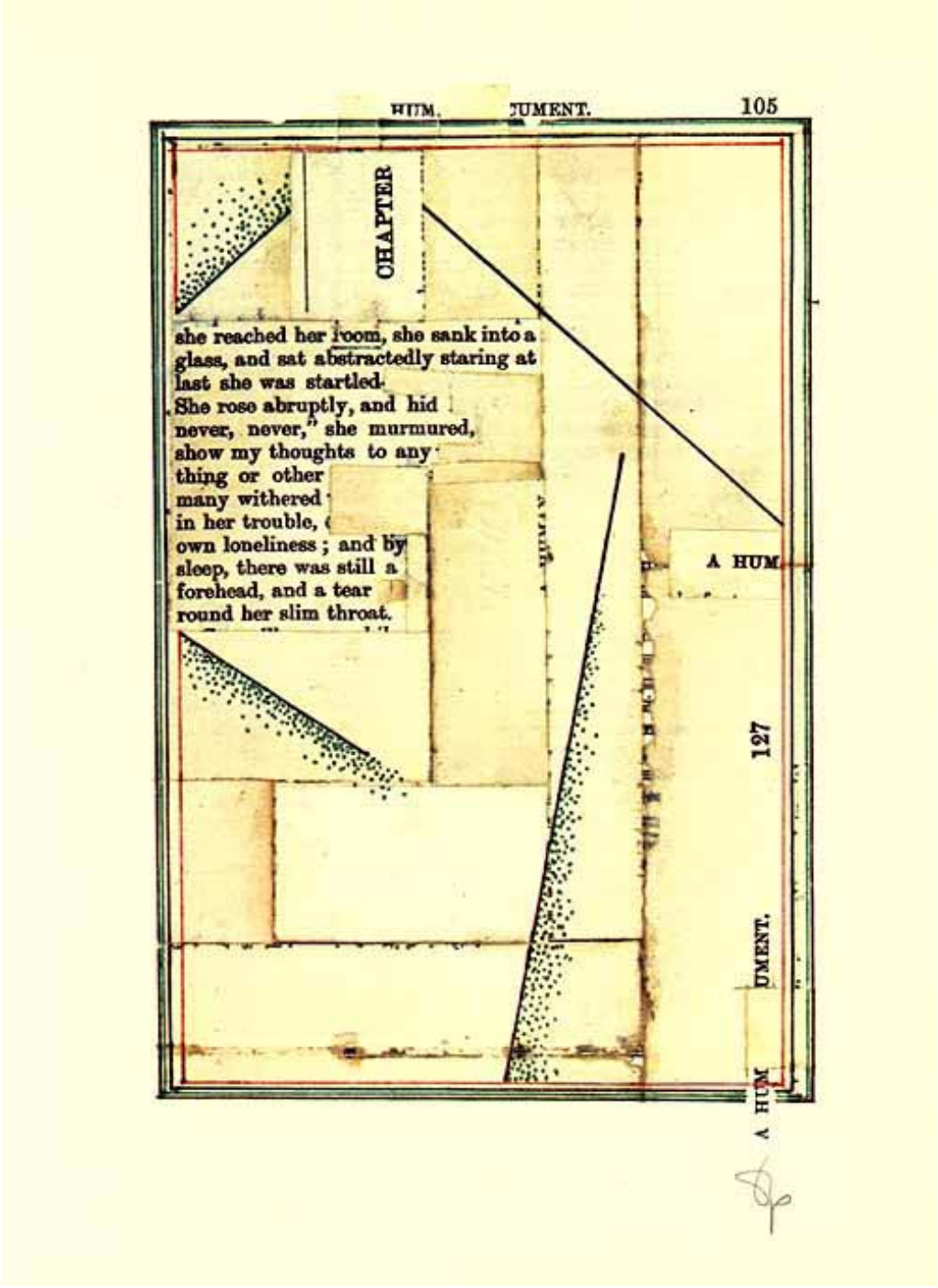
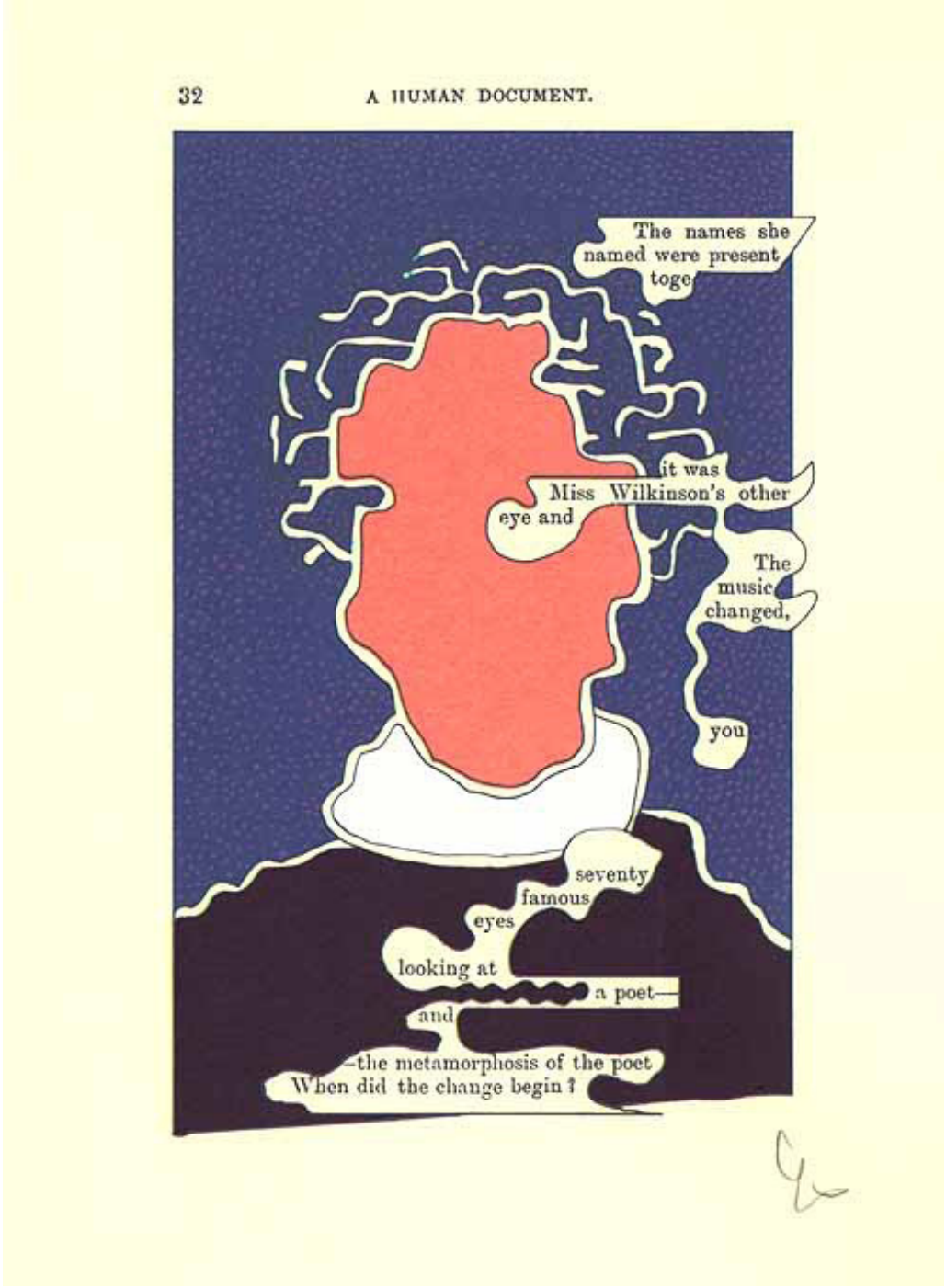


Abb. 11: Kurt Schwitters, Collage links, Tom Phillips, A Humument,
Erste Ausgabe, S. 105.



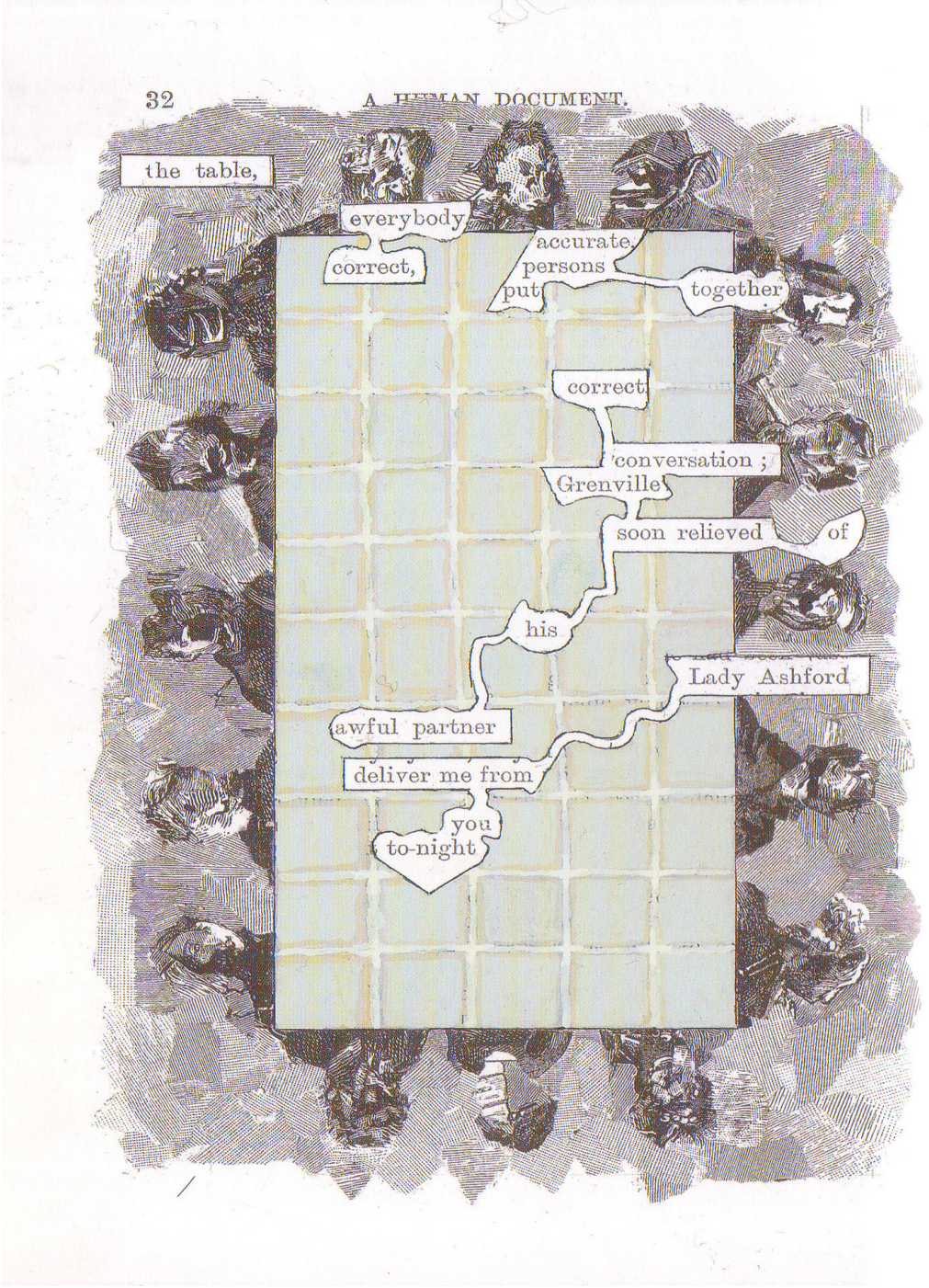
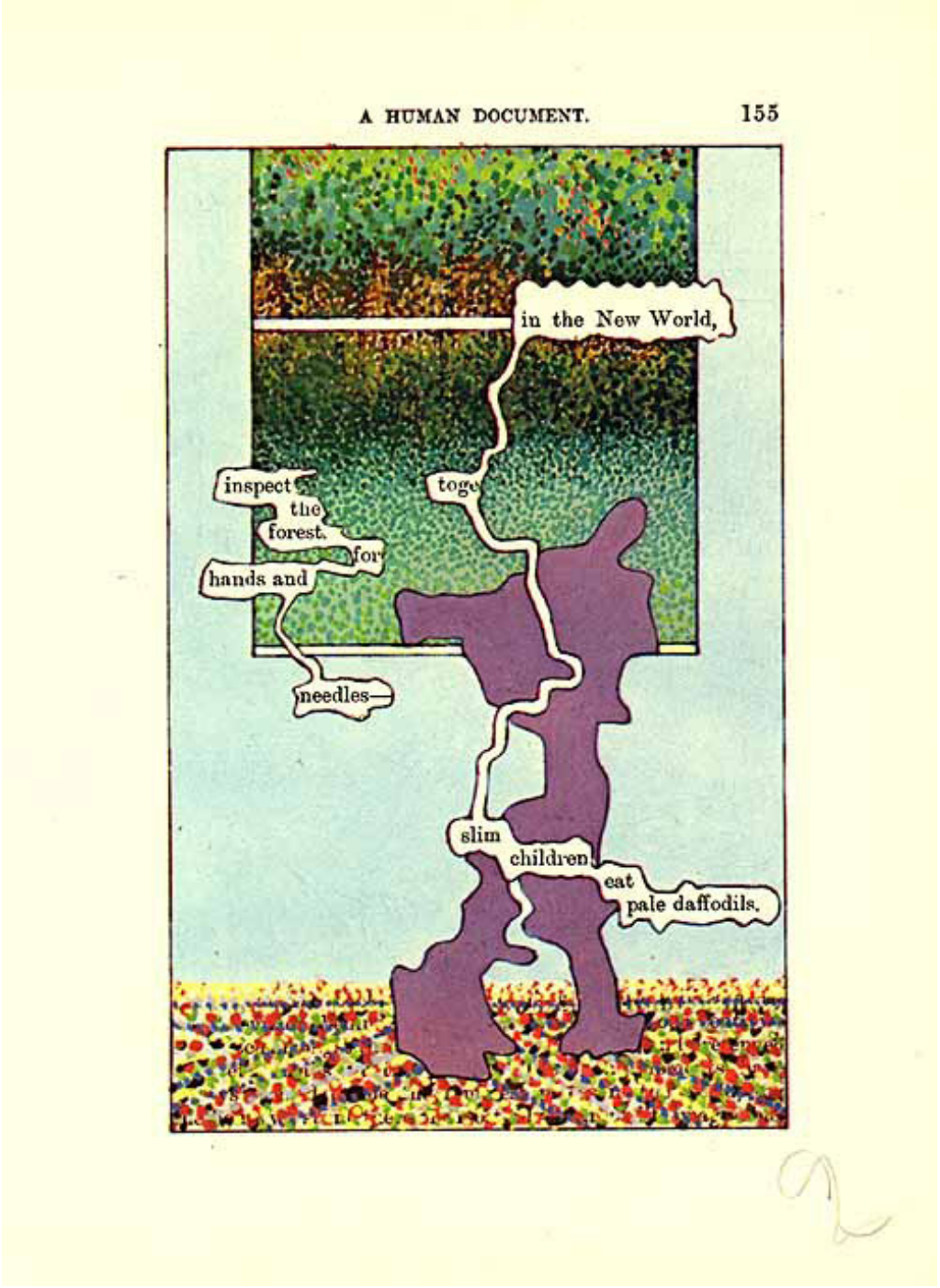


Abb. 12: Tom Phillips, A Humument, Zweite Ausgabe S. 32 links,
Vierte Ausgabe S.32 rechts.



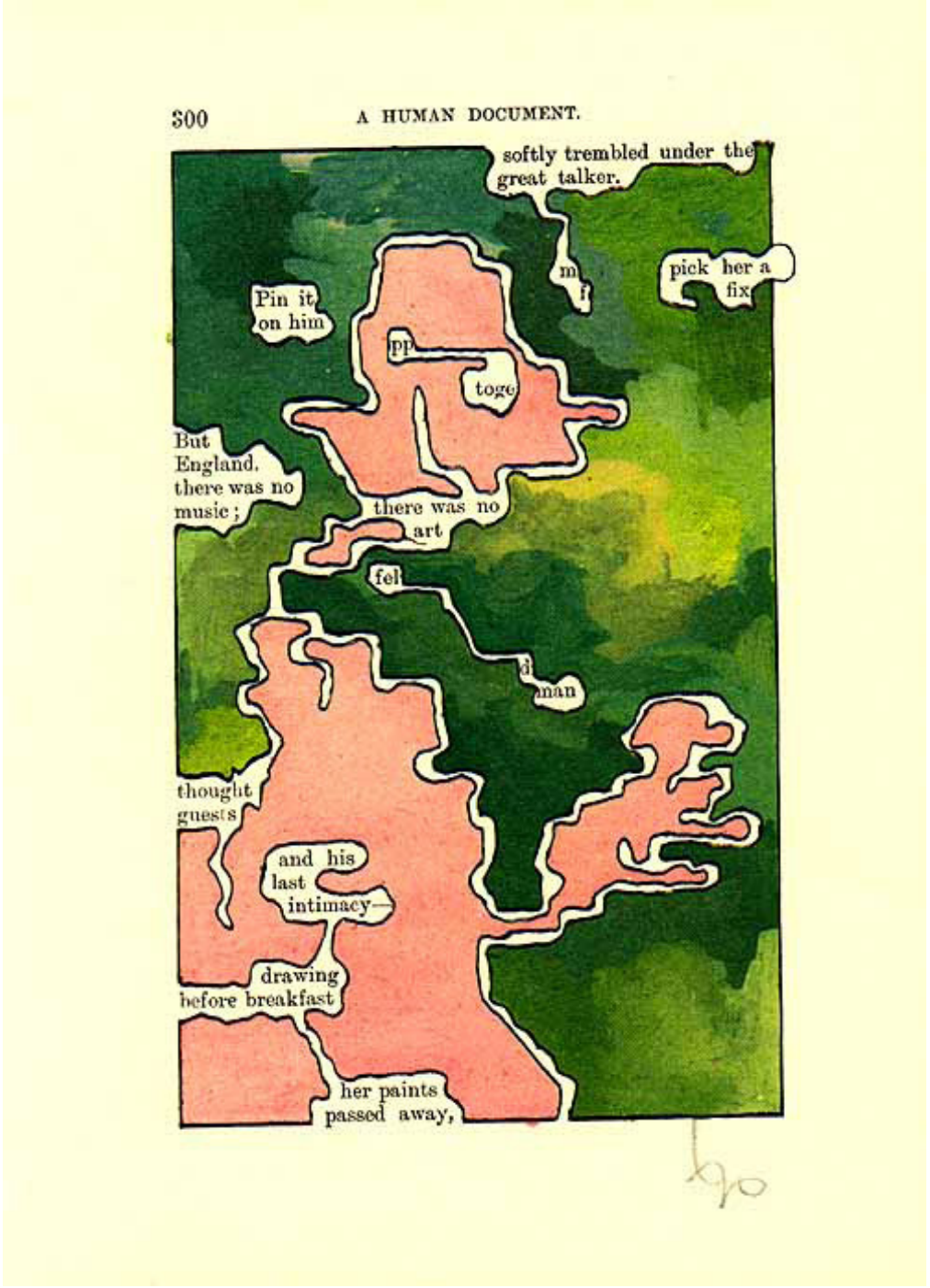
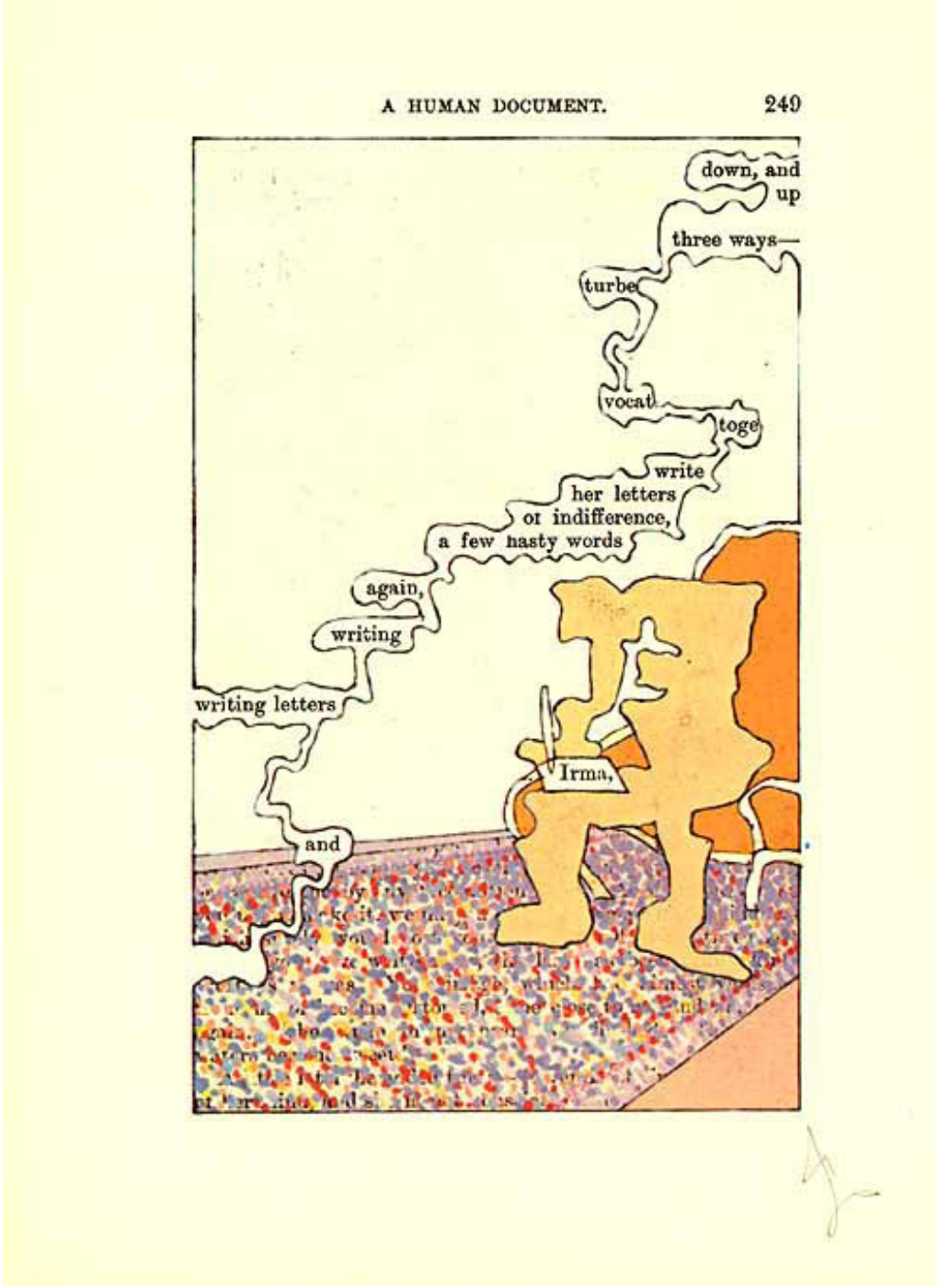


Abb. 13: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 155 links,
Erste Ausgabe S. 300 rechts.



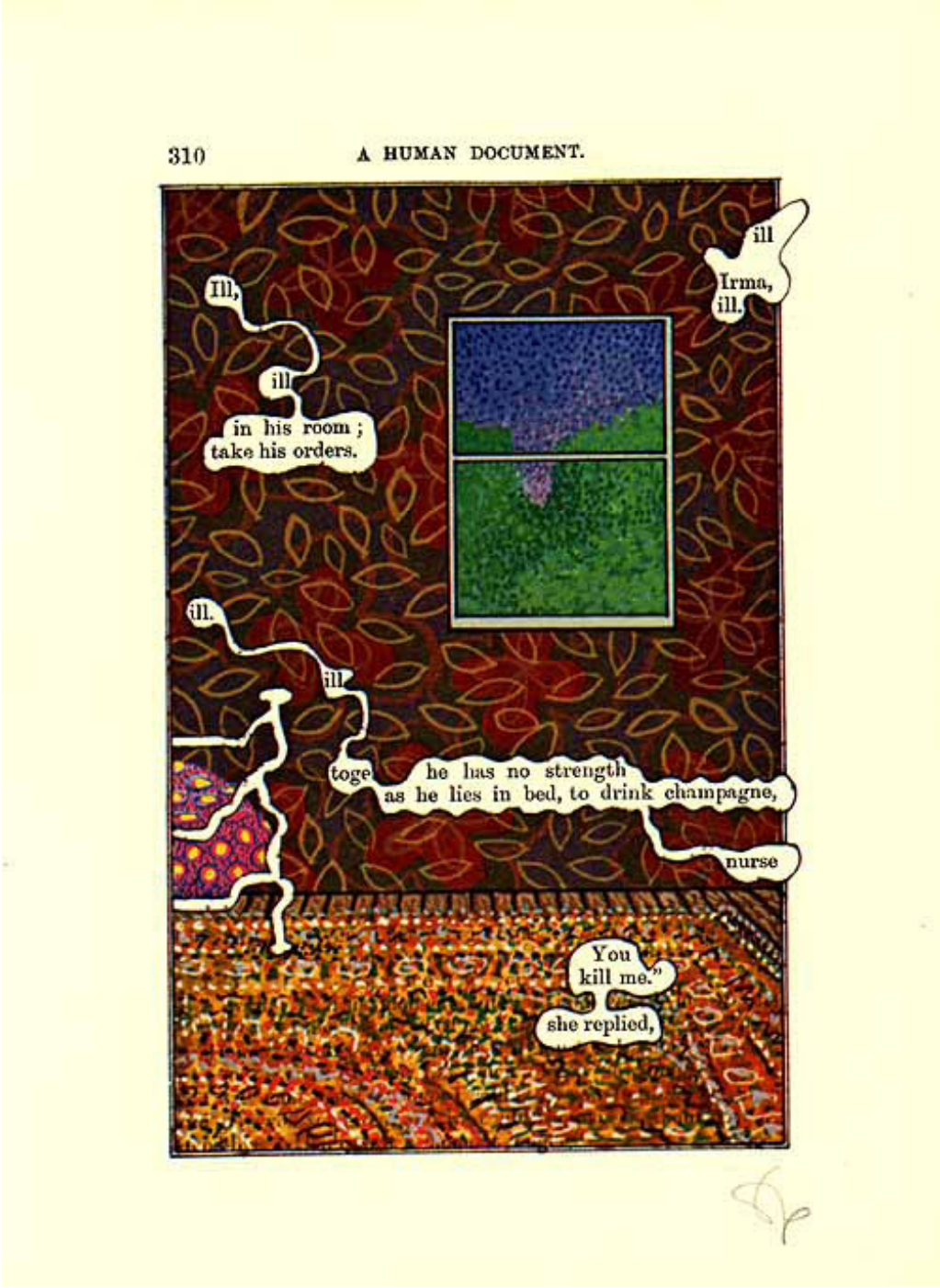
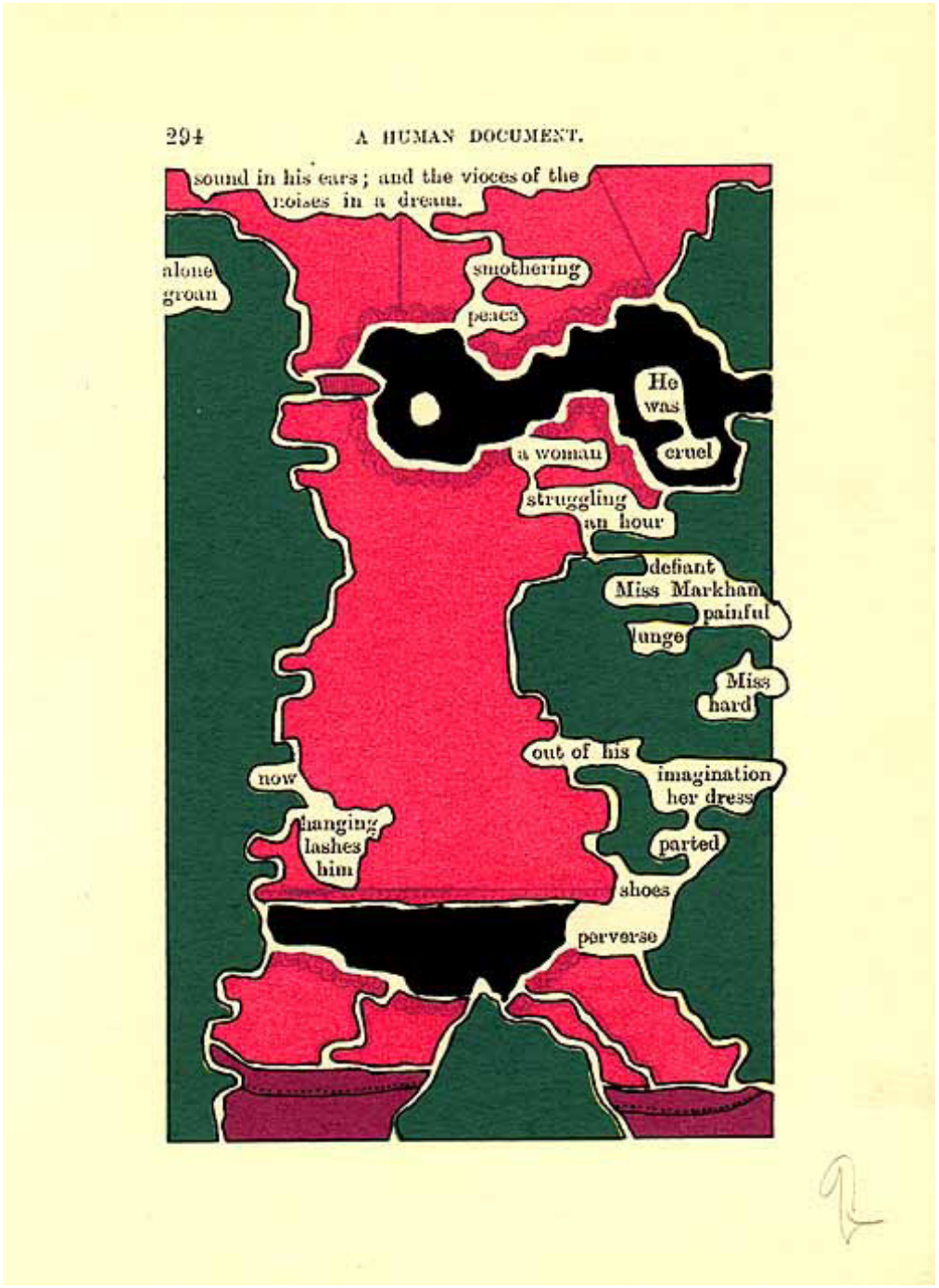


Abb. 14: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 249 links, Vierte Ausgabe S. 310 rechts.



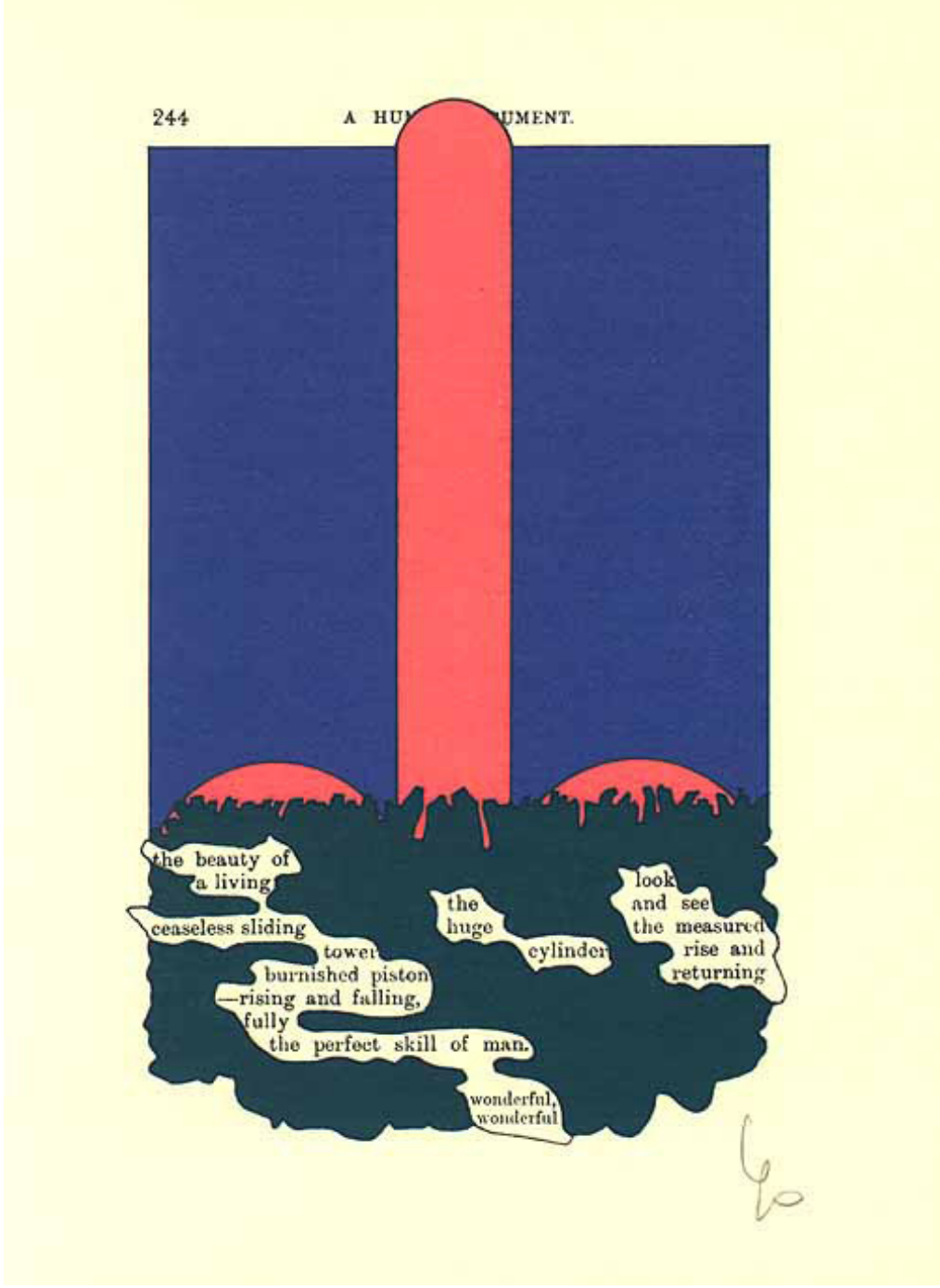


Abb. 15: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 294 links; Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe, S. 244 rechts.

pennons of fine silk woven with gold, tied in three places to the tube of the instrument. The other two had ancient horns, which they played together and with the instruments of the riding nymphs.

Beneath the triumphal six-yoked chariot was the axle, fixed to the centres of the turning wheels which had baluster-shaped spokes that tapered from the axle and finished with a pommel at the circumference. The pole was of fine, heavy gold, resistant to corrosive rust and to fiery Vulcan, but a deadly venom to virtue and peace. The revellers celebrated by leaping up and making a rapid, controlled spin, and with solemn acclamations. Their garments were secured by flying ribbons. And the nymphs sitting on the centaurs sang with high exaltation in amorous praise of the sacred event and the divine mystery, with harmonious voices and prophetic songs.

* *
*

THE FOLLOWING triumph was no less marvellous than the first, for it had all four wheels – spokes, hub and all – made from dark agate beautifully variegated with white veins. This certainly outdid King Pyrrhus's agate, which nature had impressed with the nine Muses and Apollo playing in their midst.

The axle and the form of this one resembled the first, but its sides were made from dark-blue oriental sapphire sprinkled with gold flecks, well suited for magic and most acceptable to Cupid when worn on the left hand.

On the right-hand panel I saw a carving of a noble matron who had given birth to two eggs in the royal bedchamber of a marvellous palace. To the astonishment of the midwife and of the many other matrons and nymphs present, there issued from one egg a little flame, and from the other two bright stars.

* *
*

Abb. 16: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili S. 162-163.

[a6ᵛ]

POLIPHILO TELLS THAT HE SEEMED TO SLEEP AGAIN, AND TO FIND HIMSELF SOMEWHERE ELSE IN A DREAM. HE WAS IN A VALLEY, BLOCKED AT THE END BY A MARVELLOUS ENCLOSURE, WITH A MIGHTY AND ADMIRABLE PYRAMID AND A TALL OBELISK ABOVE IT. HE STUDIED THIS CAREFULLY, WITH DILIGENCE AND ENJOYMENT.

LEAVING BEHIND THE TERRIBLE FOREST, the dense woodland and the other previous places, thanks to the sweet sleep that had bathed my tired and prostrate members, I now found myself in a much more agreeable region. It was not hemmed in by dread mountains and cloven rocks, nor encircled by craggy peaks, but by pleasant hills of no great height. These were wooded with young oaks, roburs, ash and hornbeam; with leafy winter-oaks, holm-oaks and tender hazels; with alders, limes, maples and wild olives, disposed according to the aspect of the forested slopes. Even on the plain there were pleasant copses of other wild shrubs and flowering brooms, and

[a7] many green plants. I saw there clover, sedge, common bee-bread, umbelliferous panacea, flowering crowfoot, cervicello or elaphio, sertula, and various equally noble herbs; also many other beneficial simples, and unknown herbs and flowers, strewn about the meadows. This entire happy region was copiously adorned with greenery. Then, slightly beyond the middle of it, I found a sandy or shingly beach dotted here and there with clumps of grass. A delightful grove of palms met my eyes, with the leaves shaped like pointed knives that are so useful to the Egyptians, and with a generous abundance of sweet fruit. Among these date-clustered palms some were small, others of medium size, and the rest straight and tall: the chosen sign of victory because of their resistance to heavy weight. In this place, too, I found no inhabitants, nor any animals. I was strolling alone among the palms, which were not crowded but neatly spaced, thinking that the groves of Archelais, Phaselis and Libya had nothing to match them, when look! – a hungry and carnivorous wolf appeared on my left, its jaws agape!

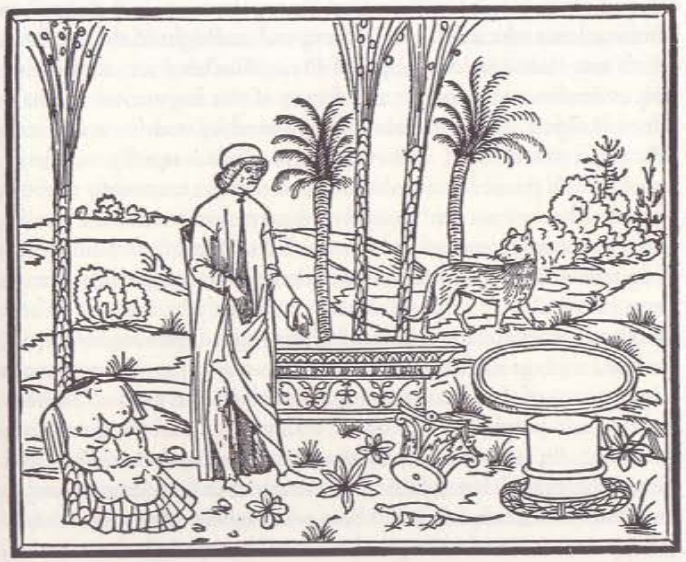


Abb. 17: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili S. 20-21.

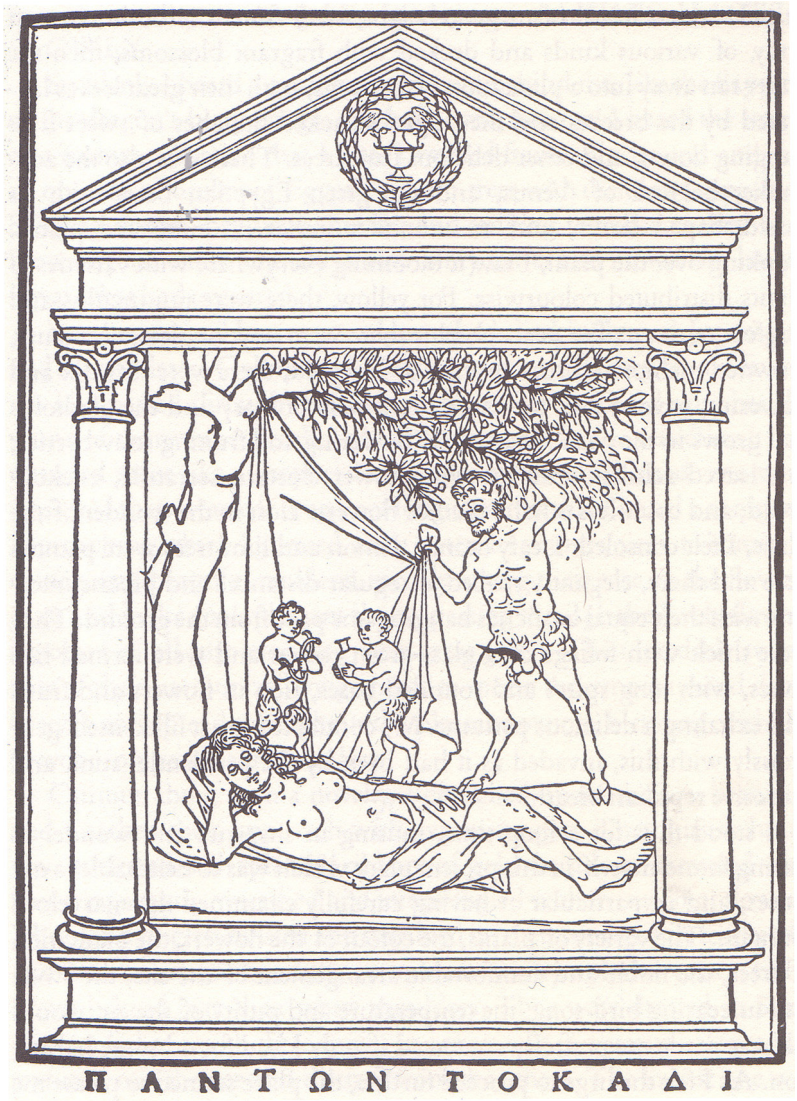
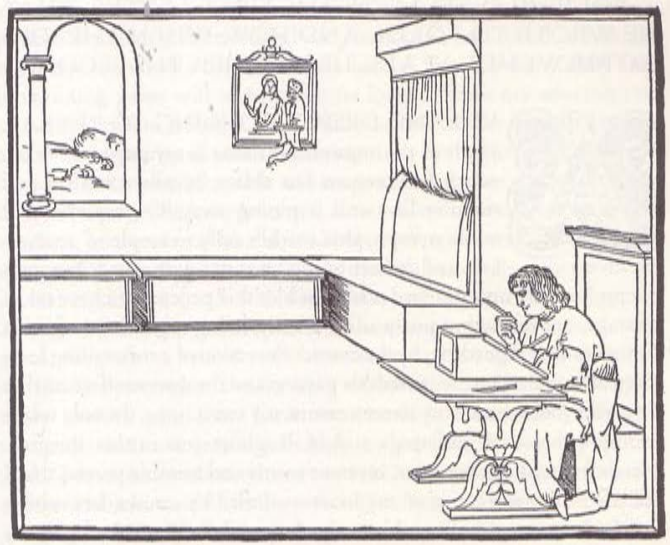


Abb. 18: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili S. 73.



and high-born nymph, marvellously compounded of every virtue and excellence, which nevertheless caused me daily struggle, turbid discord and ceaseless pain. Death was my familiar, yet without depriving me of life, and all because I was deprived of something so elegant, so desir-
[D8'] able, so lovable. I did not believe that she contained anythingbut similar qualities, gentle ways and a kindly openness to persuasion. Therefore I had the following letter secretly conveyed to her.

443

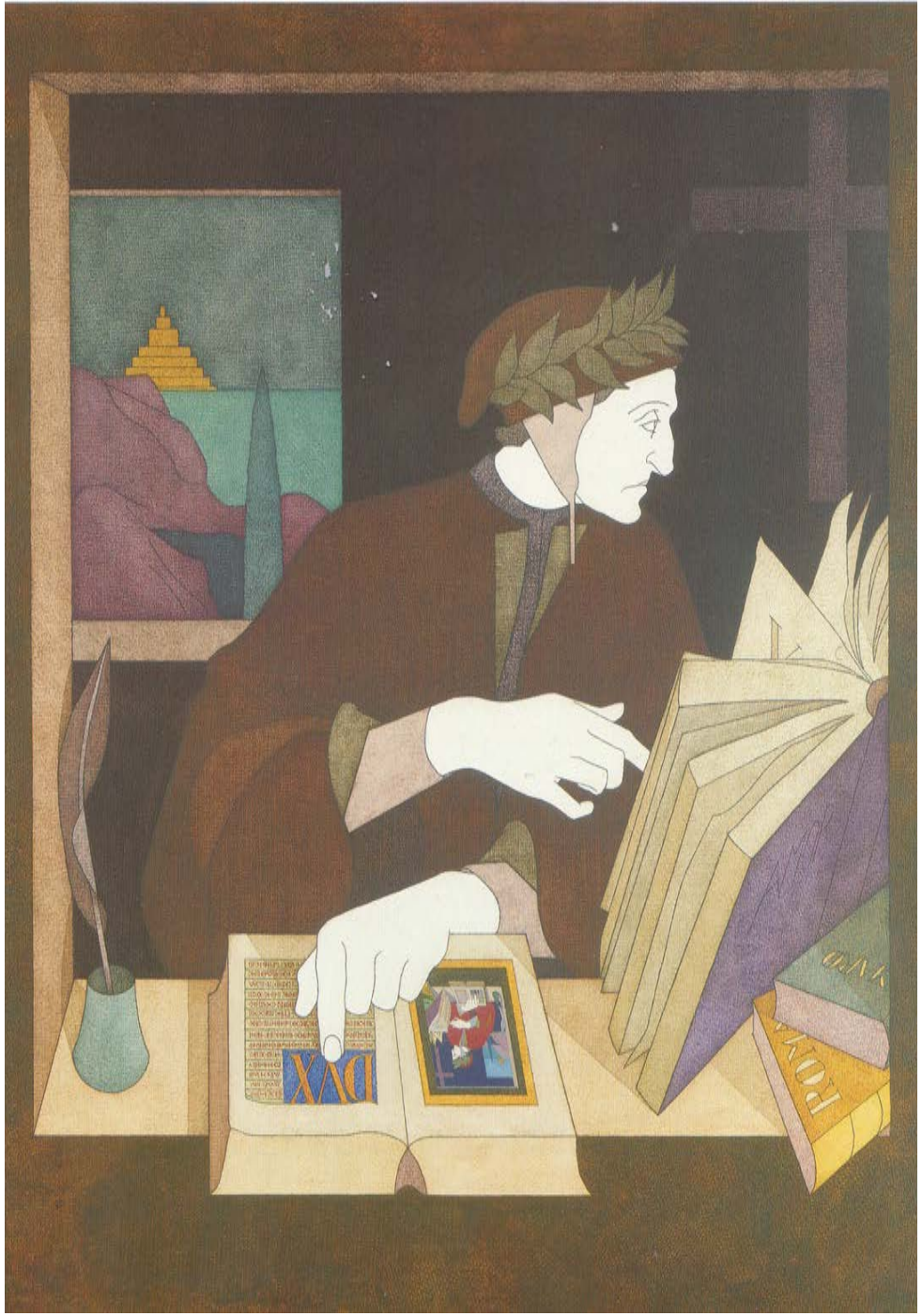


Abb. 19: Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili S. 443 links,
Tom Phillips, Dante in His Study, 1978, rechts.

C'ÉTAIT LE NOMBRE
issu stellaire

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT
pire
non
davantage ni moins
indifféremment mais autant LE HASARD

Choit
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre

"This morning I had two hours I couldn't

you?
you feel I felt
Is it not strange

I am doing it
I am doing it to you.'
you?"
Then came her record

alienation

continuity

and all through
have felt, night
with me,
this quiet
intercourse,
calm again.

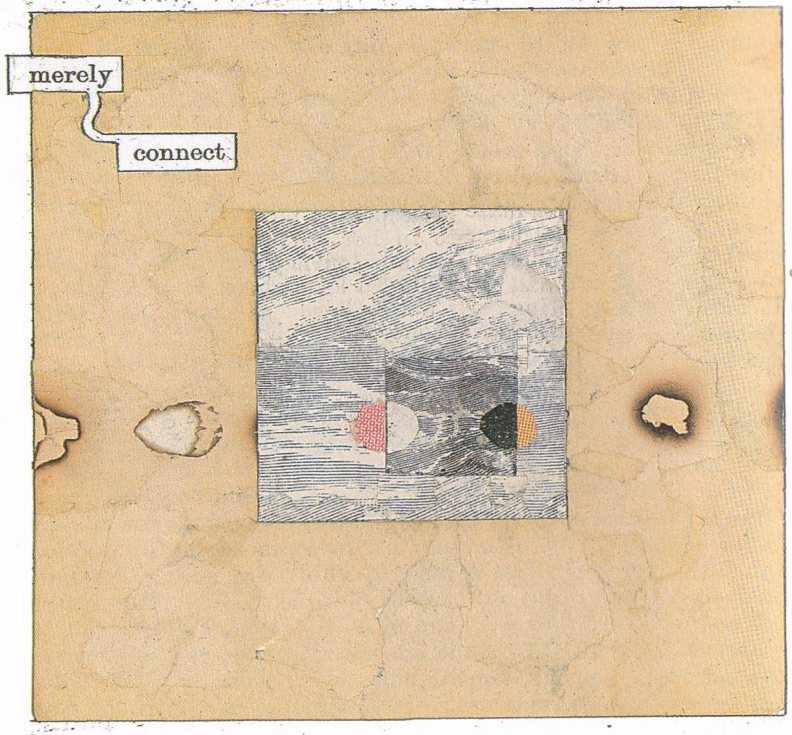
a strange thing

urging on me

woman is. A woman can

Abb. 20: Stéphane Mallarmé Un Coup de Dés S. 240-241 links, Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 352 rechts.

chance words



After inner
yielding to
the sea. She sang.

her voice
thrilled through
liquid
music
music
to a fathomless

libretto. "Let me live my
life , no matter how
the mountains fall

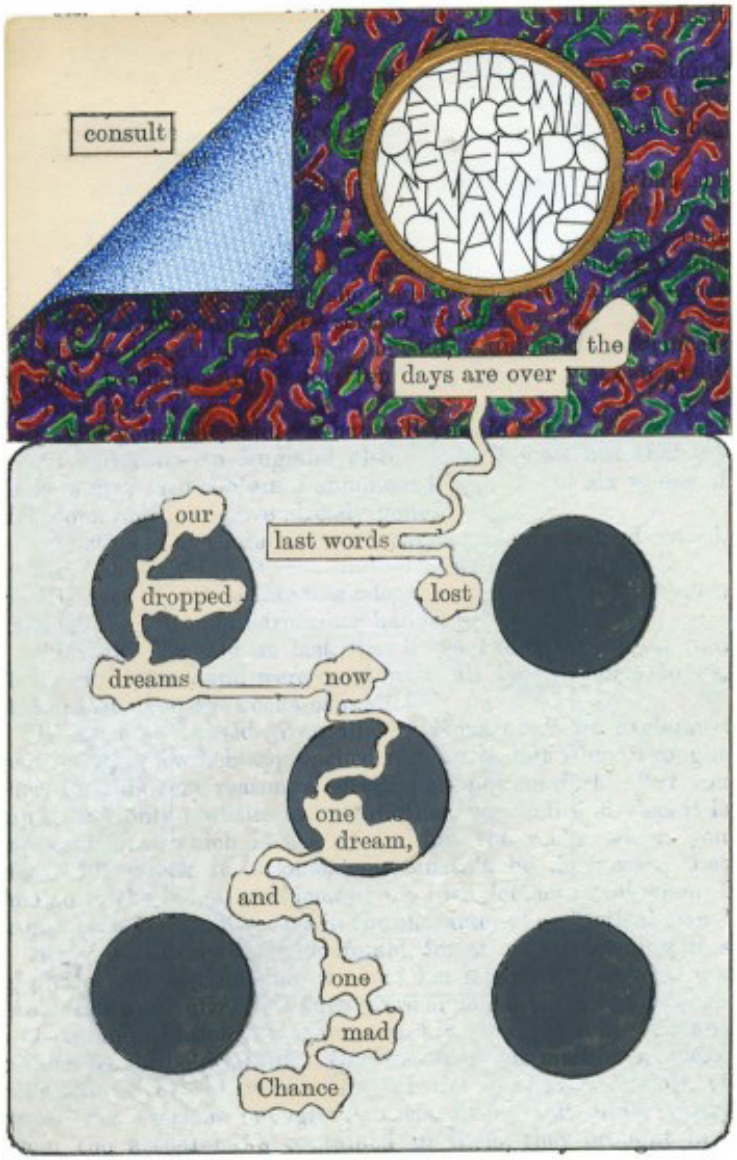
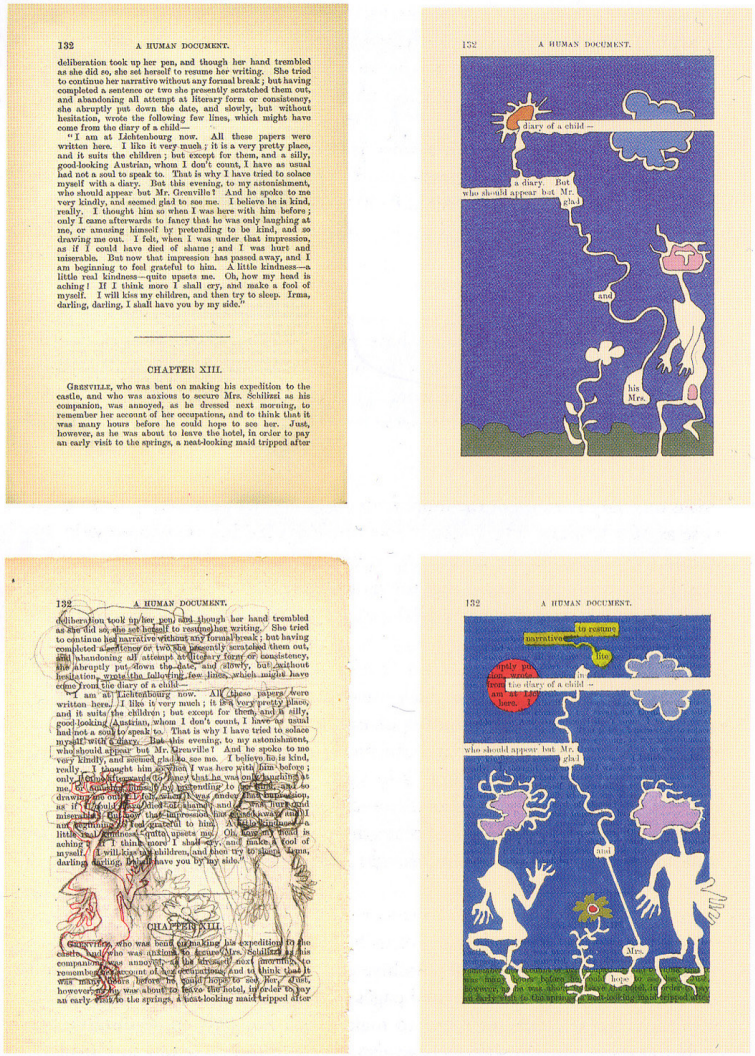


Abb. 21: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 298 links,
Fünfte Ausgabe S. 192 rechts.



p132. The original page of *A Human Document* (top left) plus 1973 version (top right), revisions in progress (bottom left), and version for this 2012 edition (bottom right).

Abb. 22: Tom Phillips, A Humument, Fünfte Ausgabe S. 380.

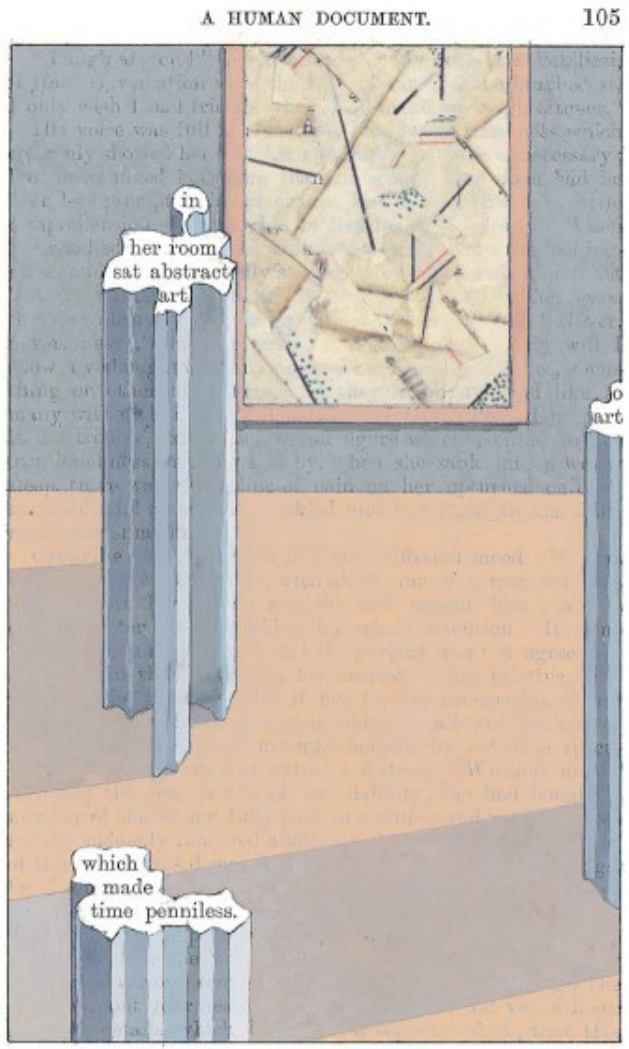
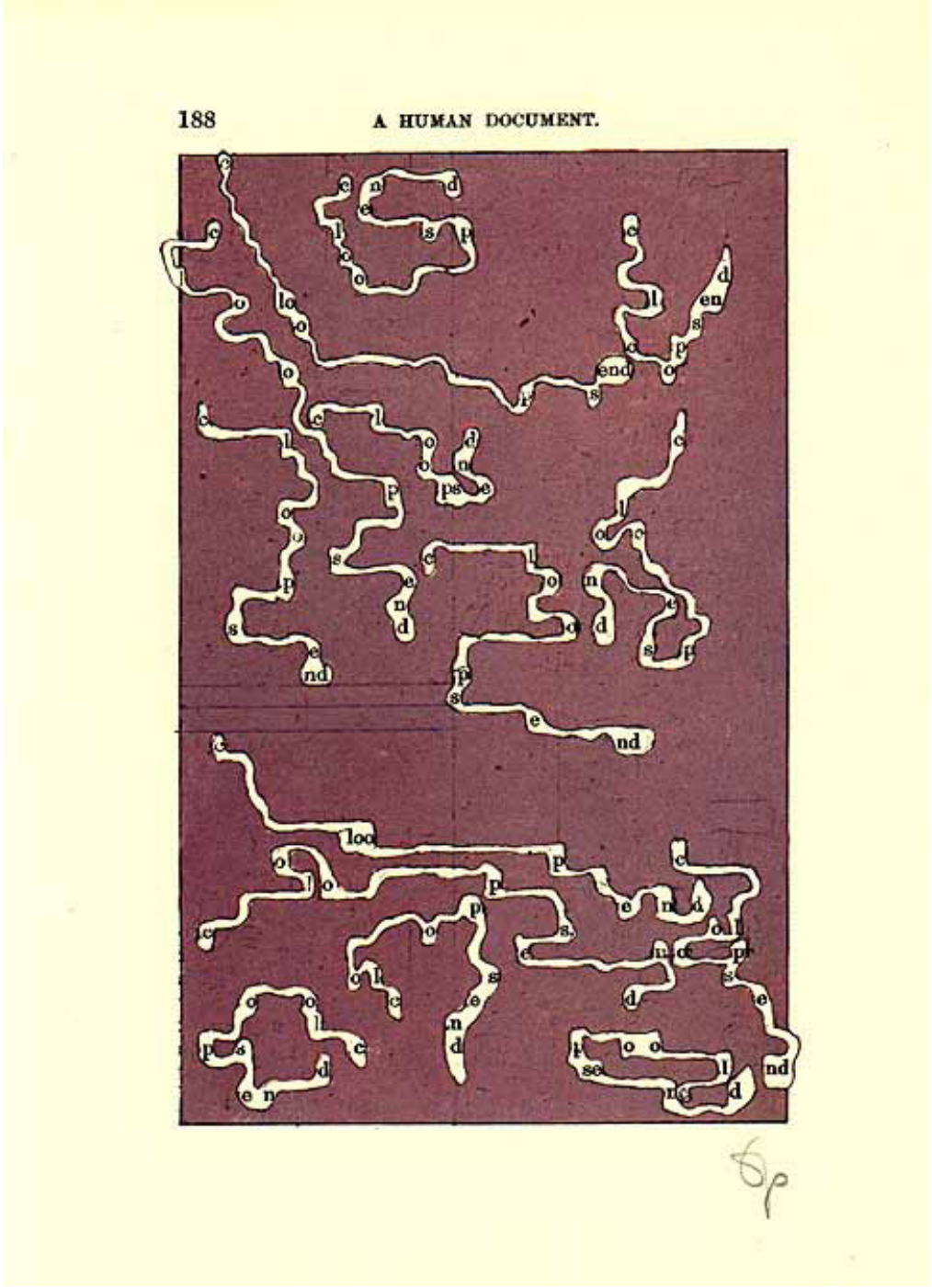


Abb. 23: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 105.



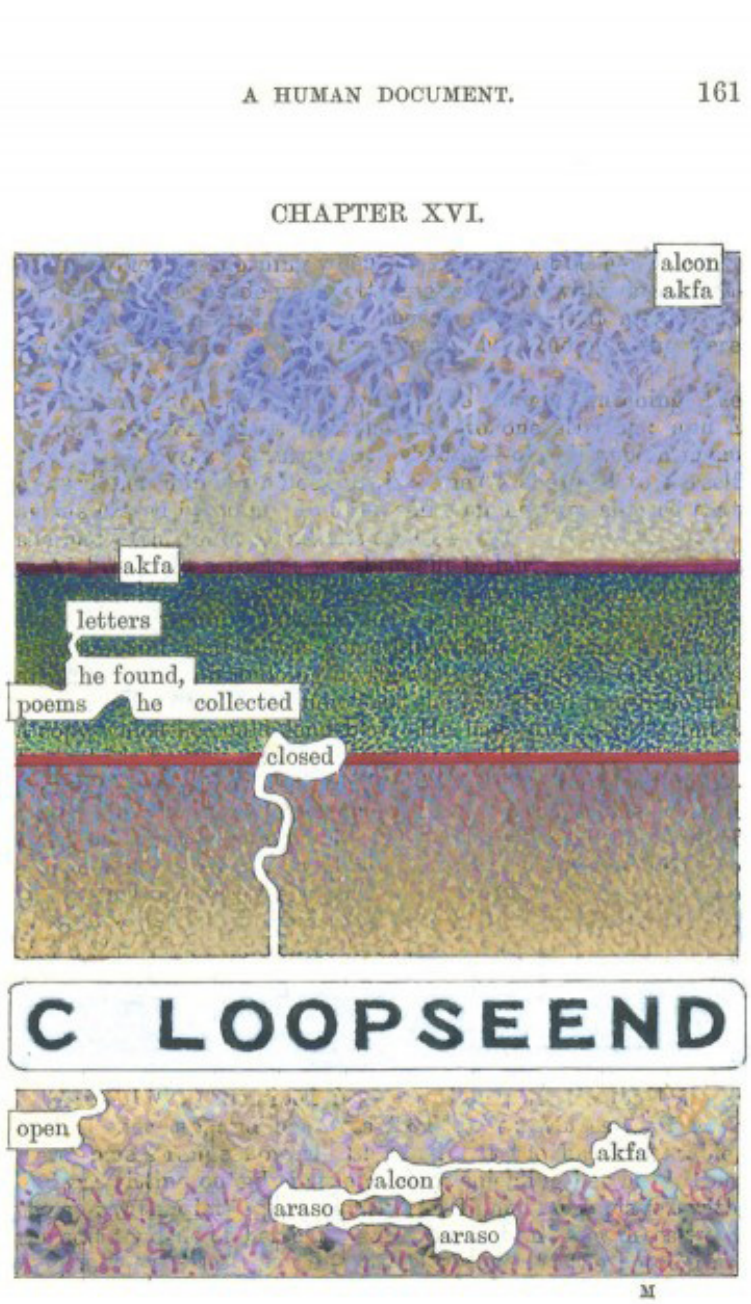


Abb. 24: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 189 links,
Fünfte Ausgabe S. 161 rechts.

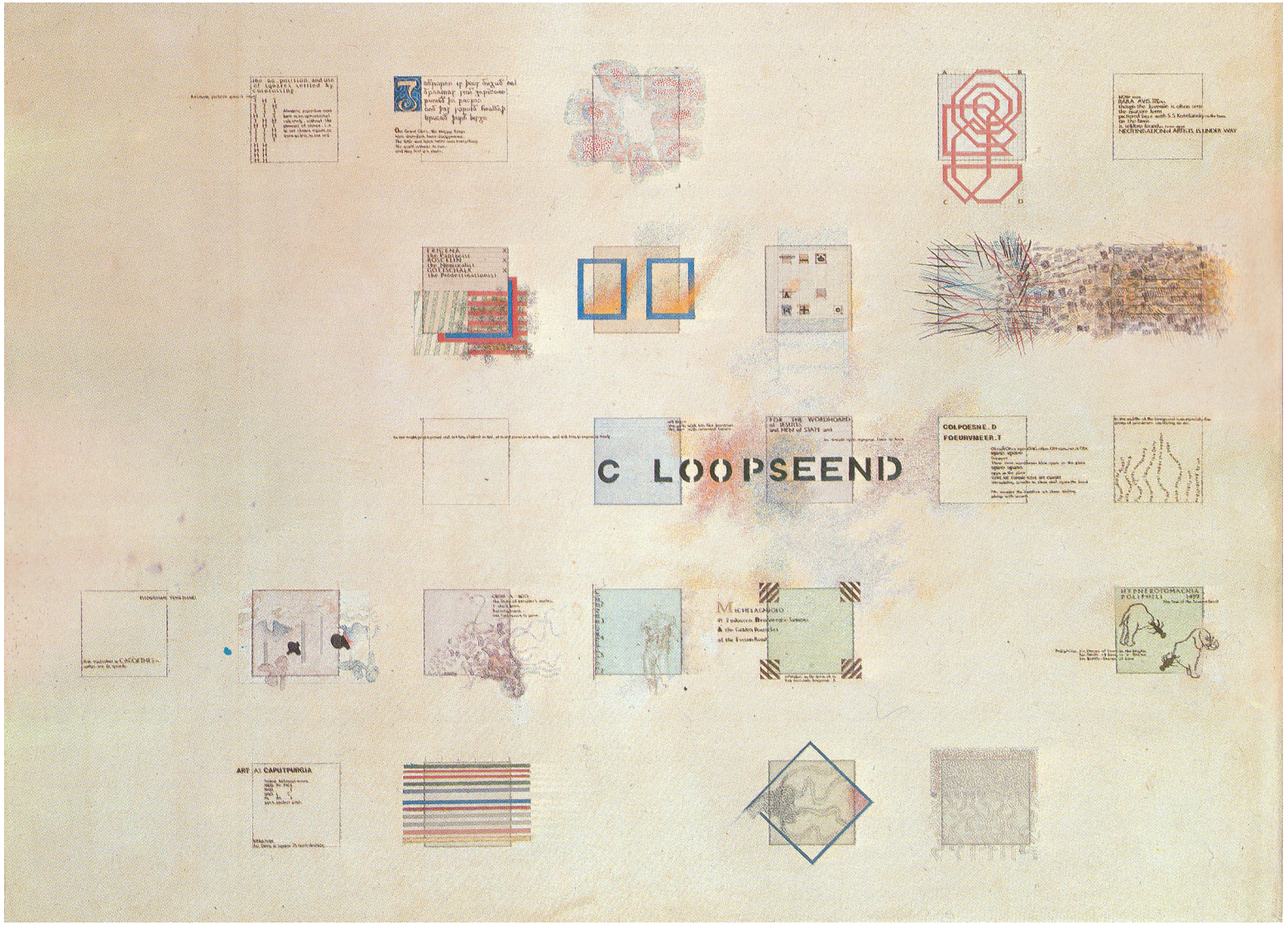


Abb. 25: Tom Phillips, A Little Art History, 1965.

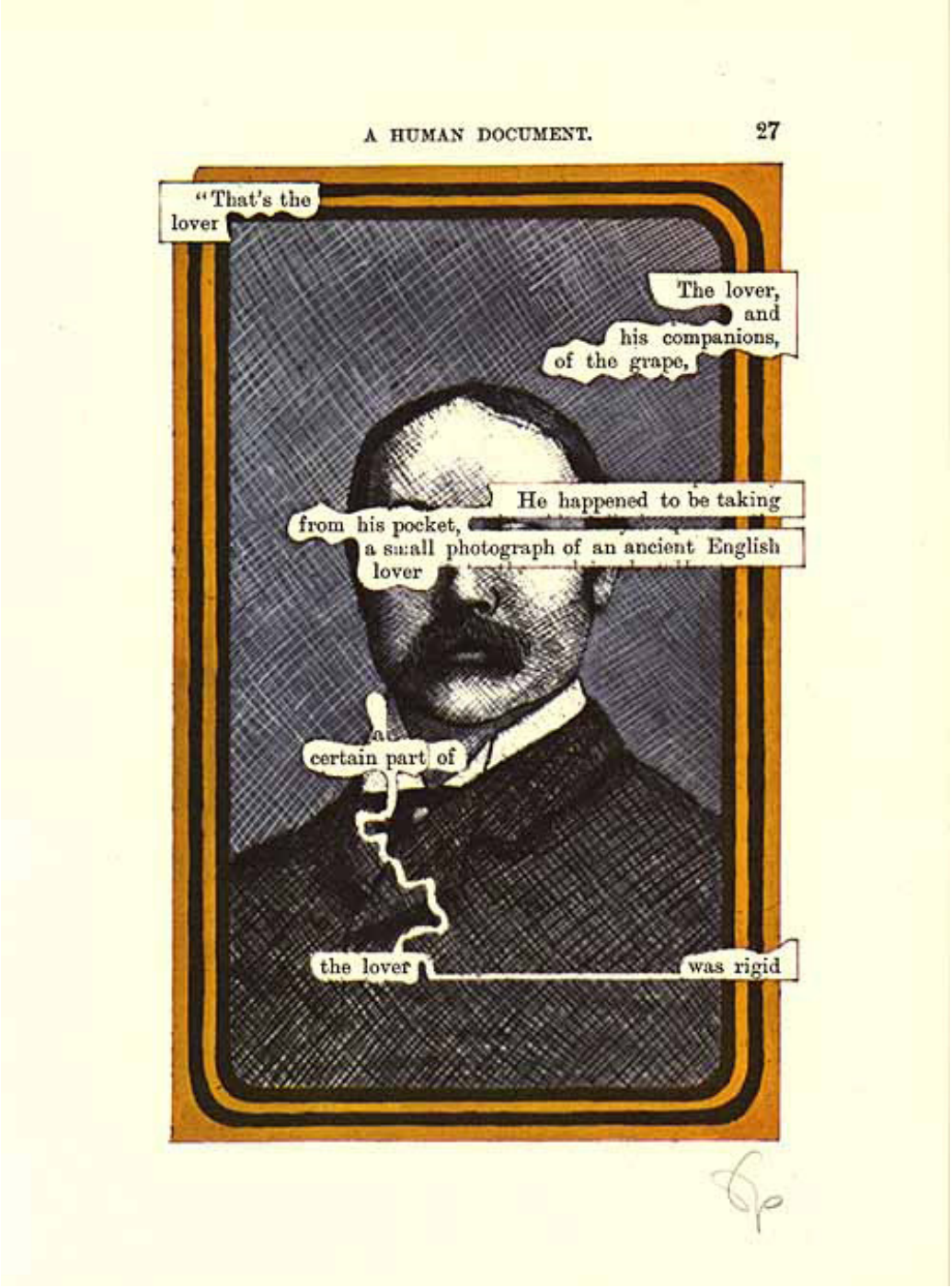
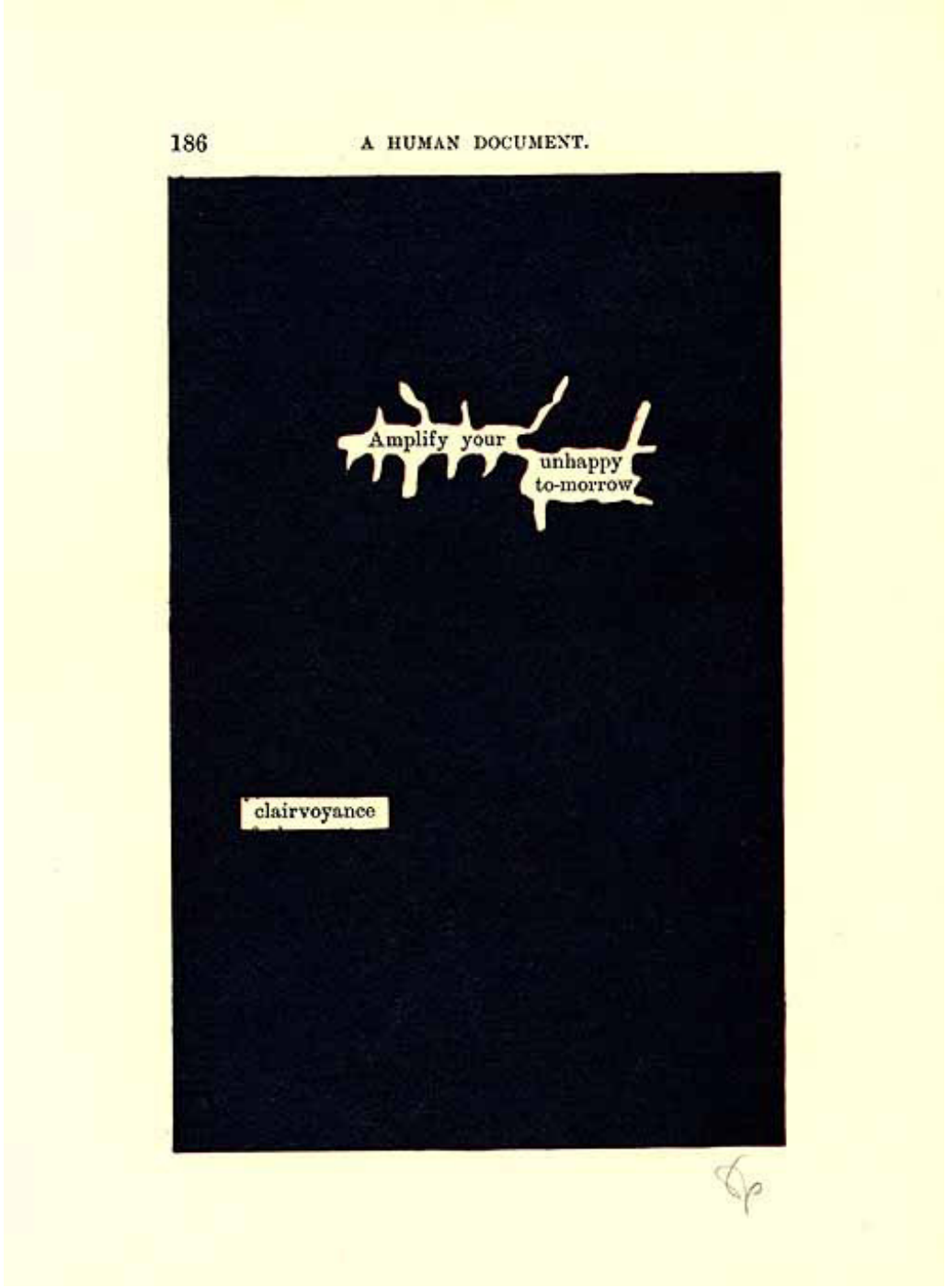


Abb. 26: Tom Phillips, A Humument, Zweite Ausgabe S. 27.



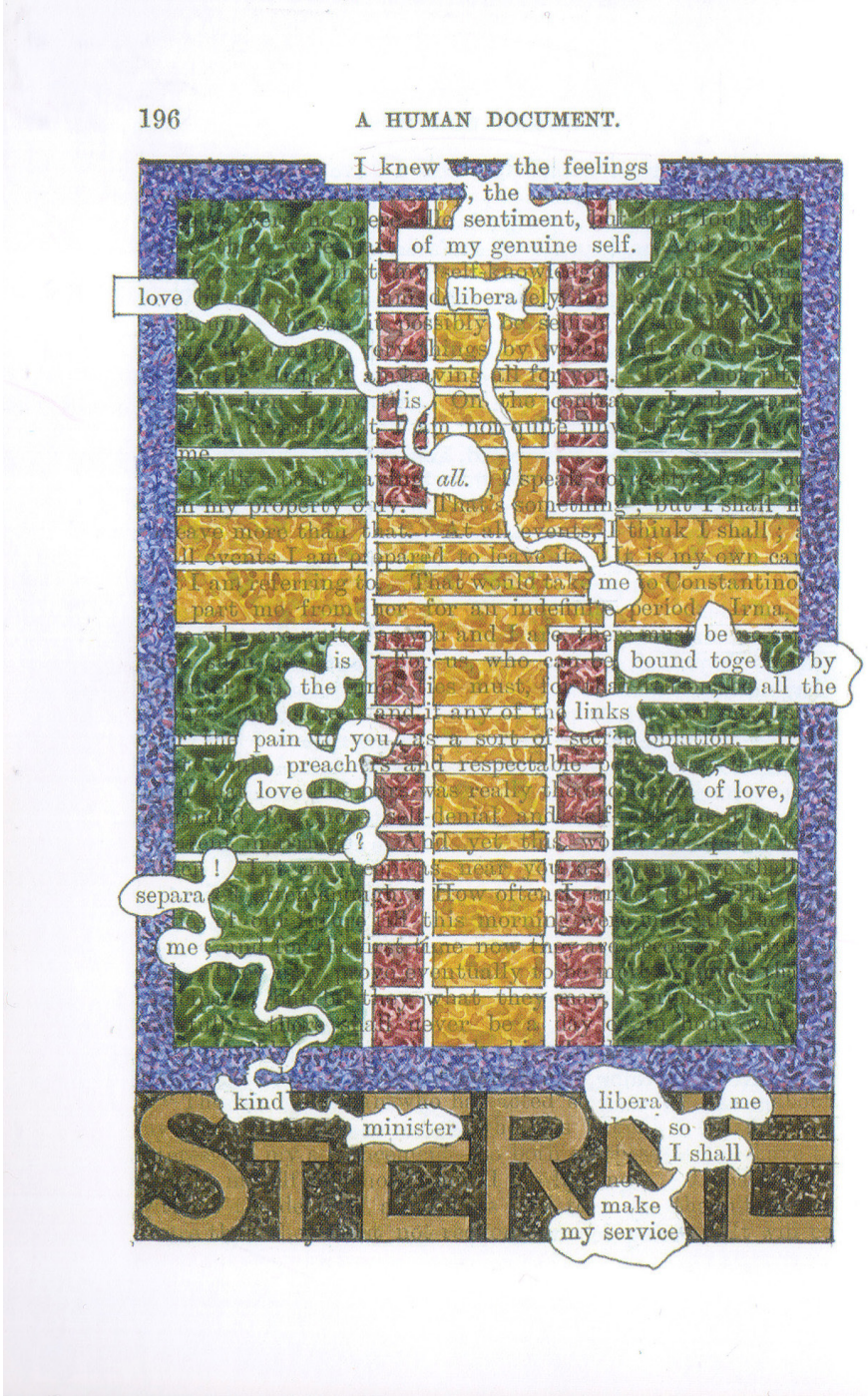


Abb. 27: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 186 links,
Fünfte Ausgabe S. 196 rechts.

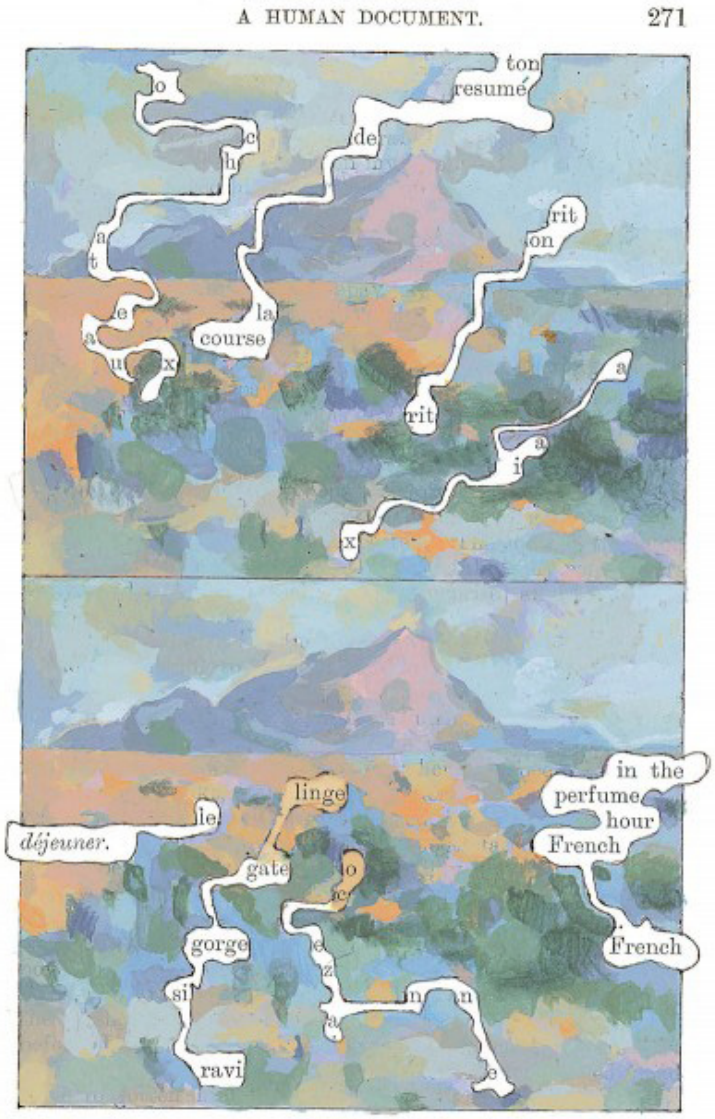


Abb. 28: Tom Phillips, A Humument, Fünfte Ausgabe S. 271 links,
Paul Cézanne, Mont Sainte Victoire, 1904-06, rechts.

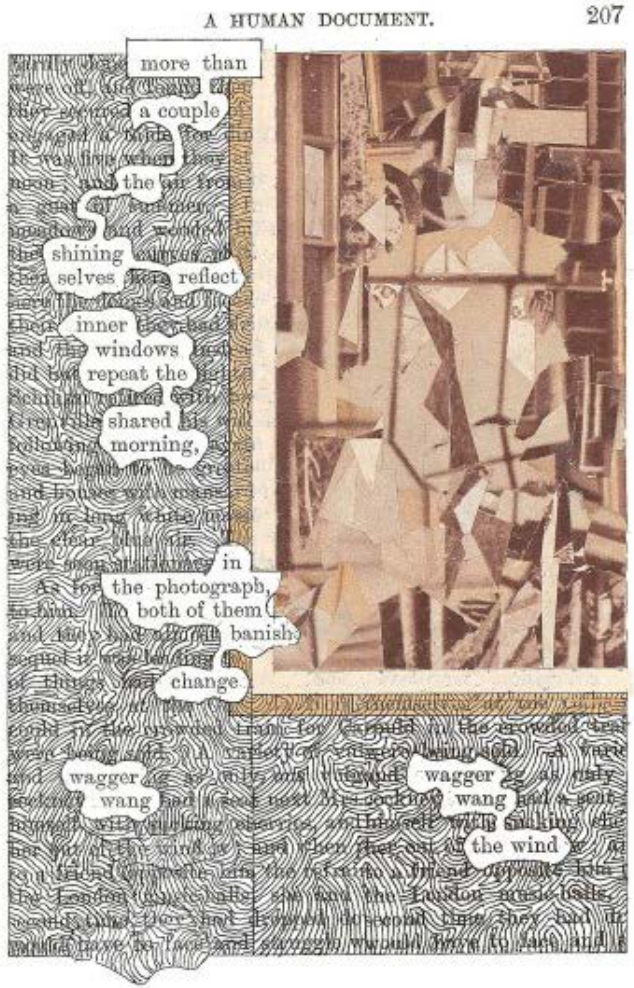


Abb. 29: Tom Phillips, A Humument, Dritte Ausgabe S. 207 links,
Georges Braque, Die Portugiesin, 1911, mittig, Pablo Picasso:
Ma Jolie, 1911, rechts

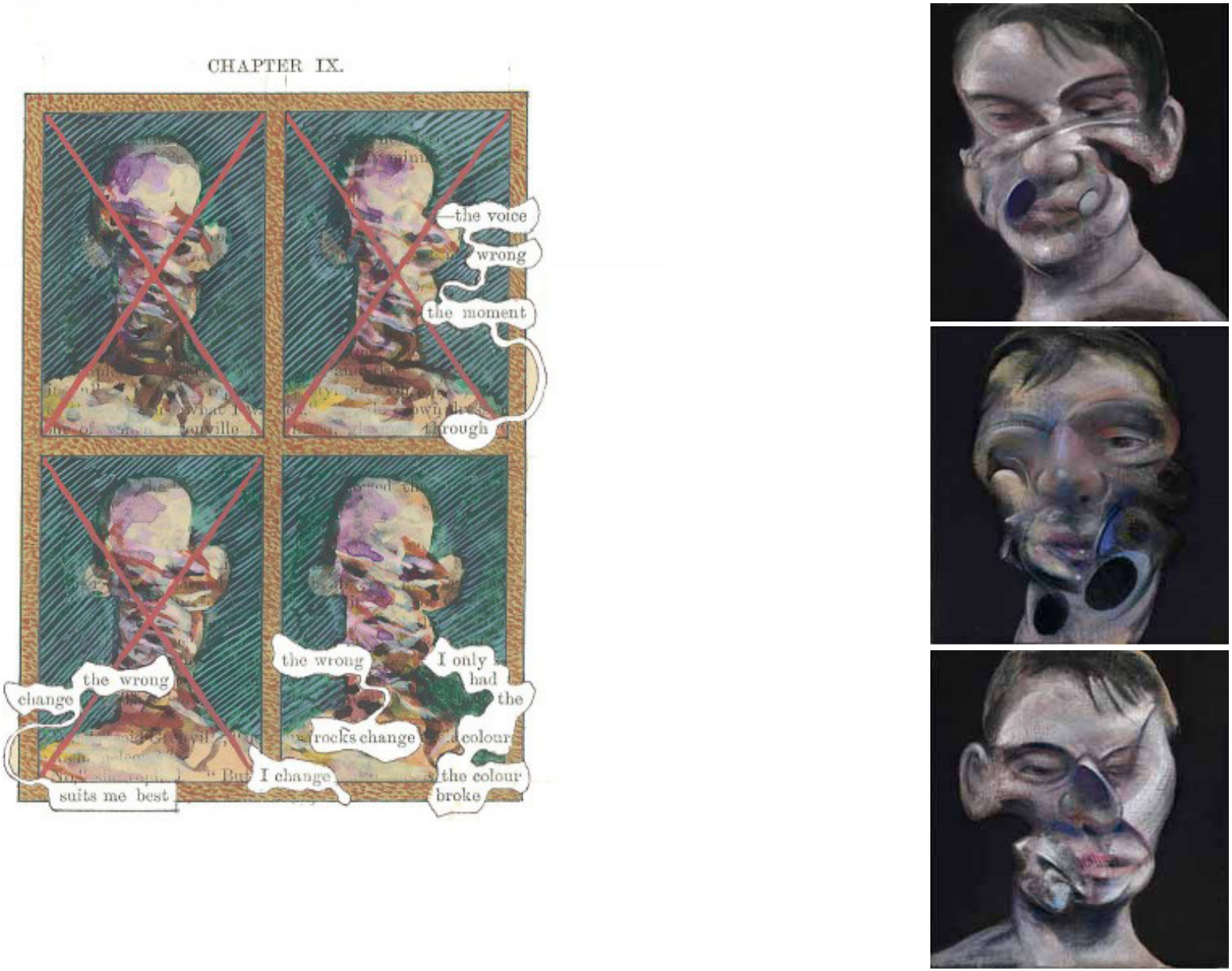


Abb. 30: Tom Phillips, A Humument, Zweite Ausgabe S. 92 links,
Francis Bacon, Three Studies For Self-Portrait, 1975, rechts .

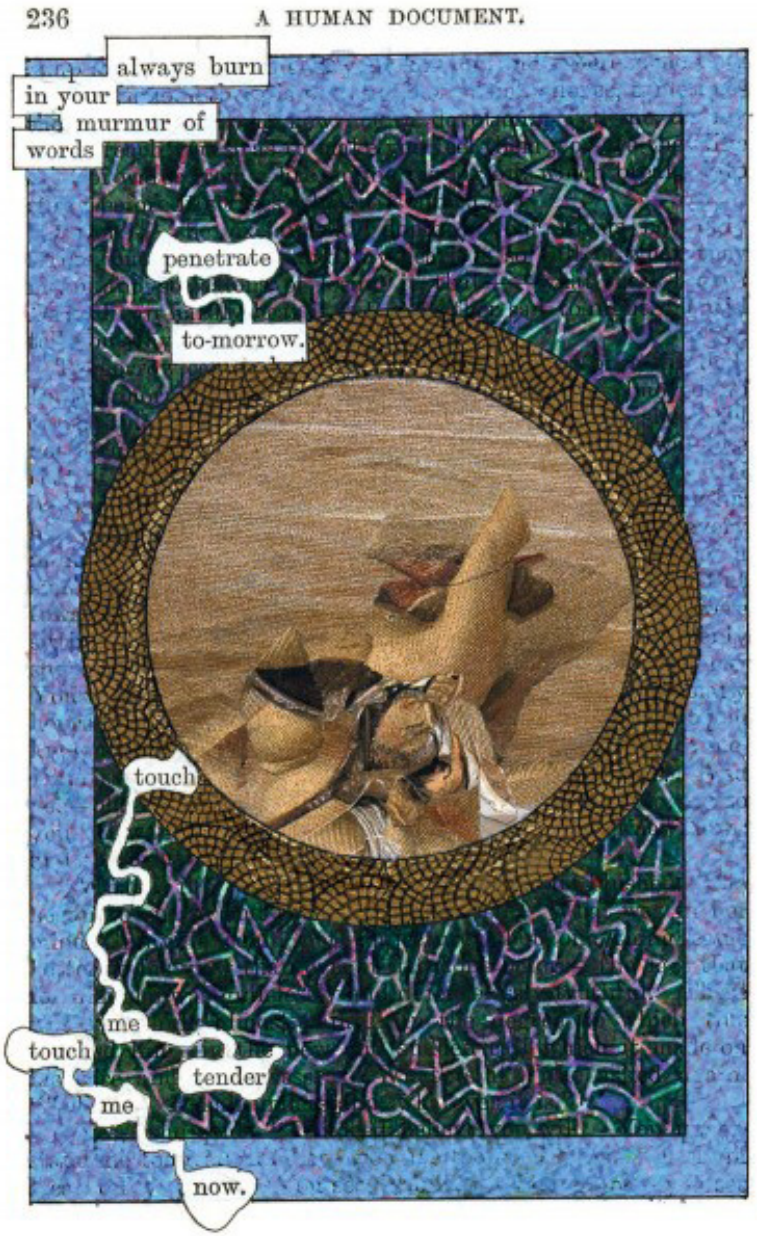
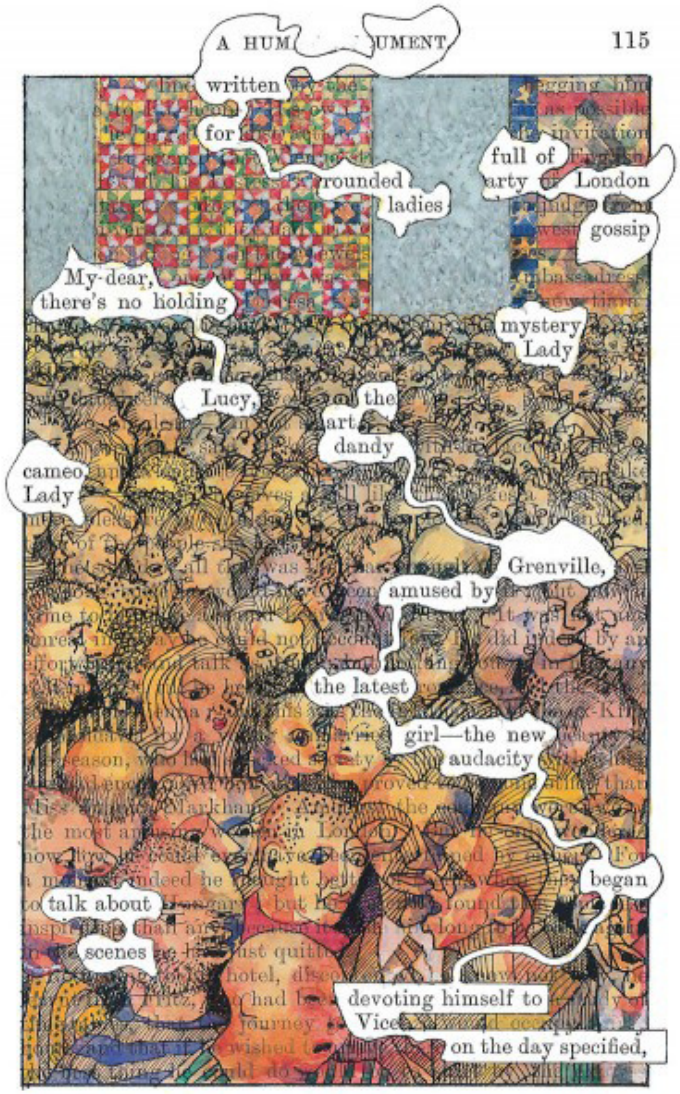


Abb. 31: Tom Phillips, A Humument, Fünfte Ausgabe S. 236.



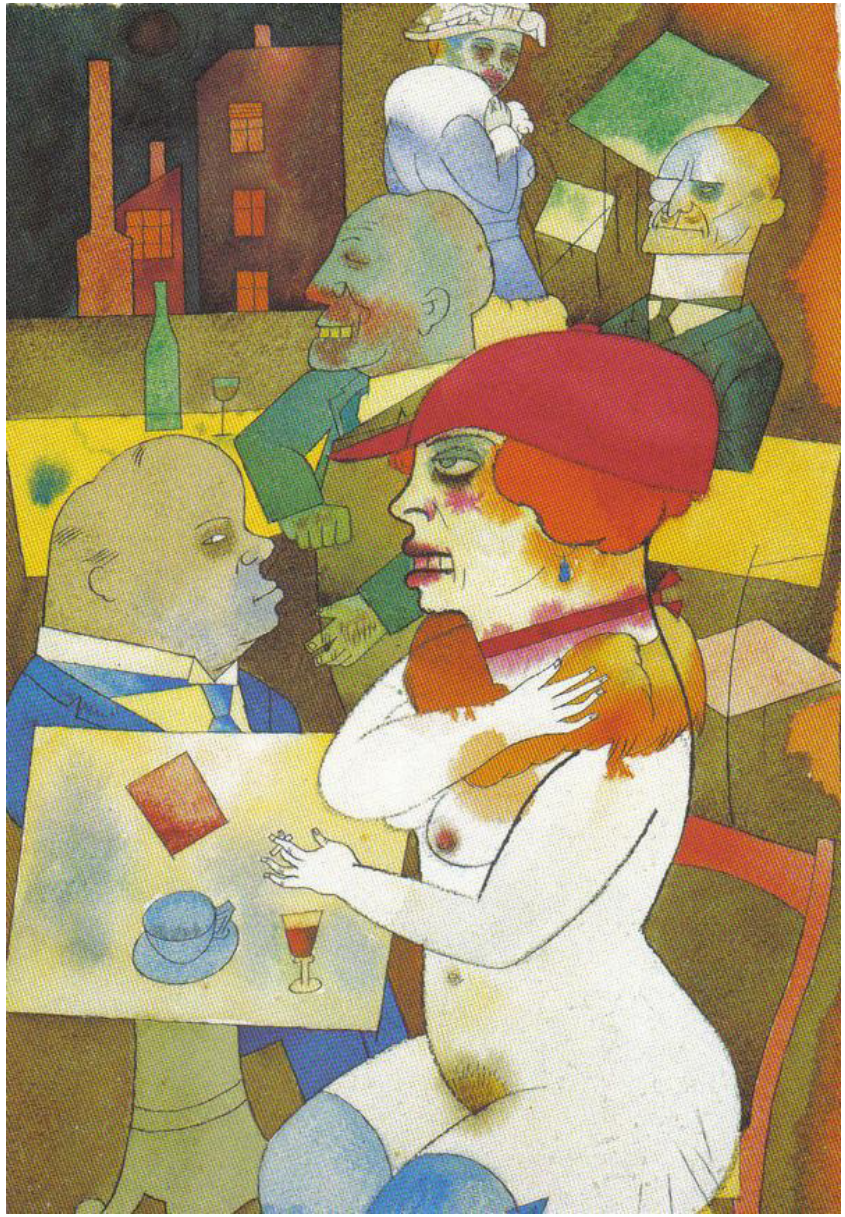
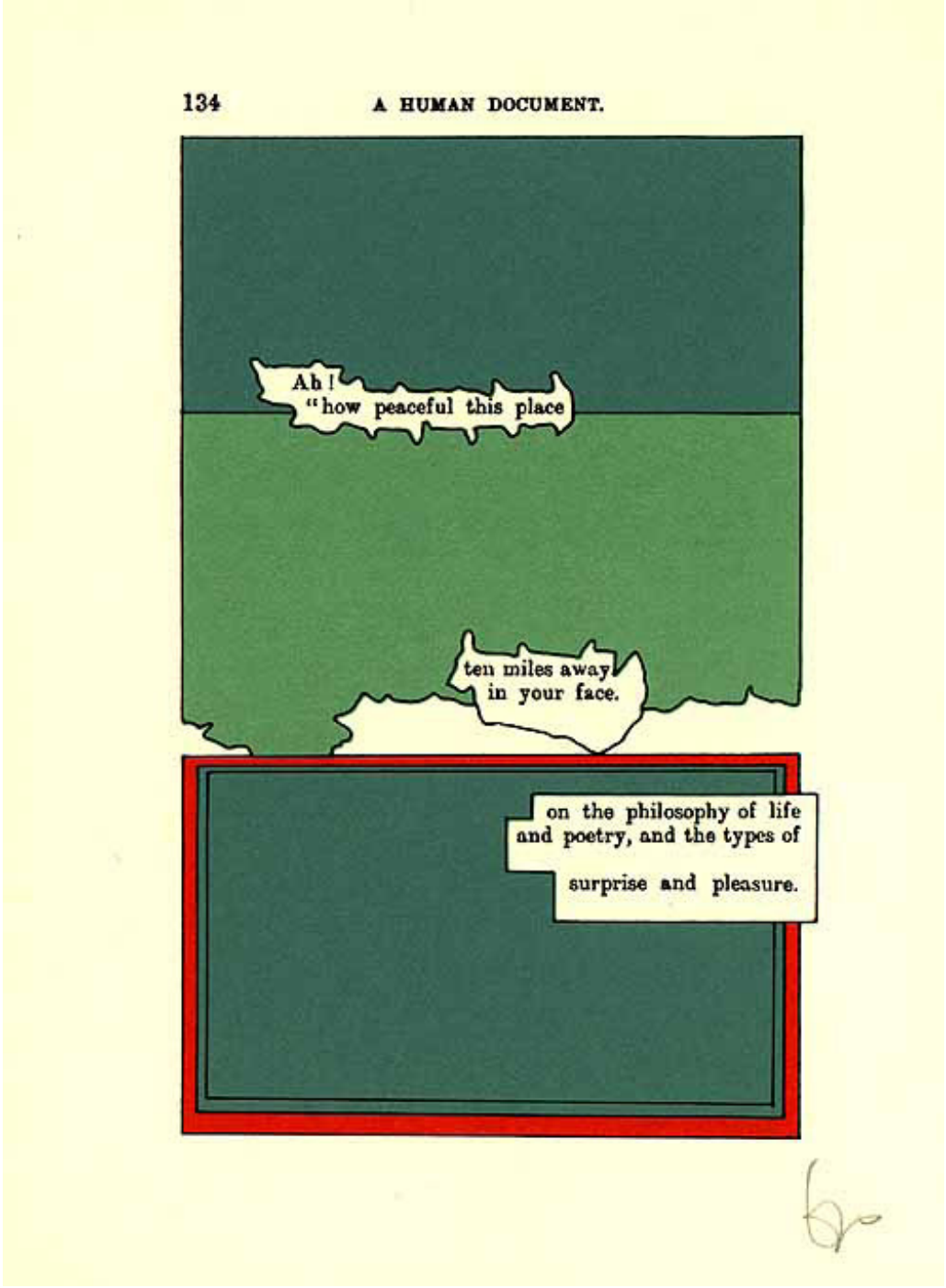


Abb. 32: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 115 links,
George Grosz, Schönheit, dich will ich preisen!, 1919, rechts.

Abb. 33: Tom Phillips, A Humument, Zweite Ausgabe S. 42 links
Jackson Pollock, Lavendelblauer Nebel, 1950, rechts.



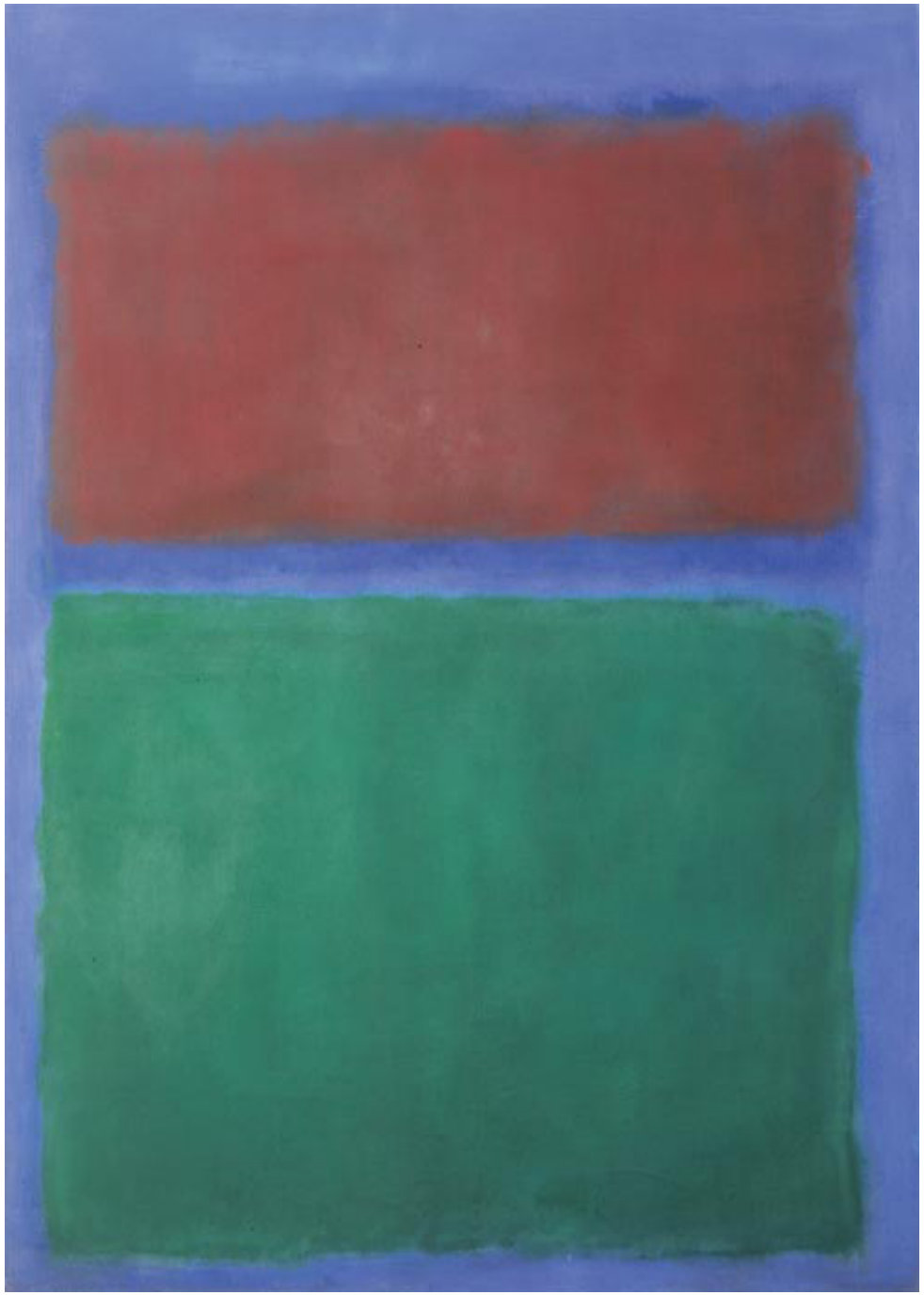
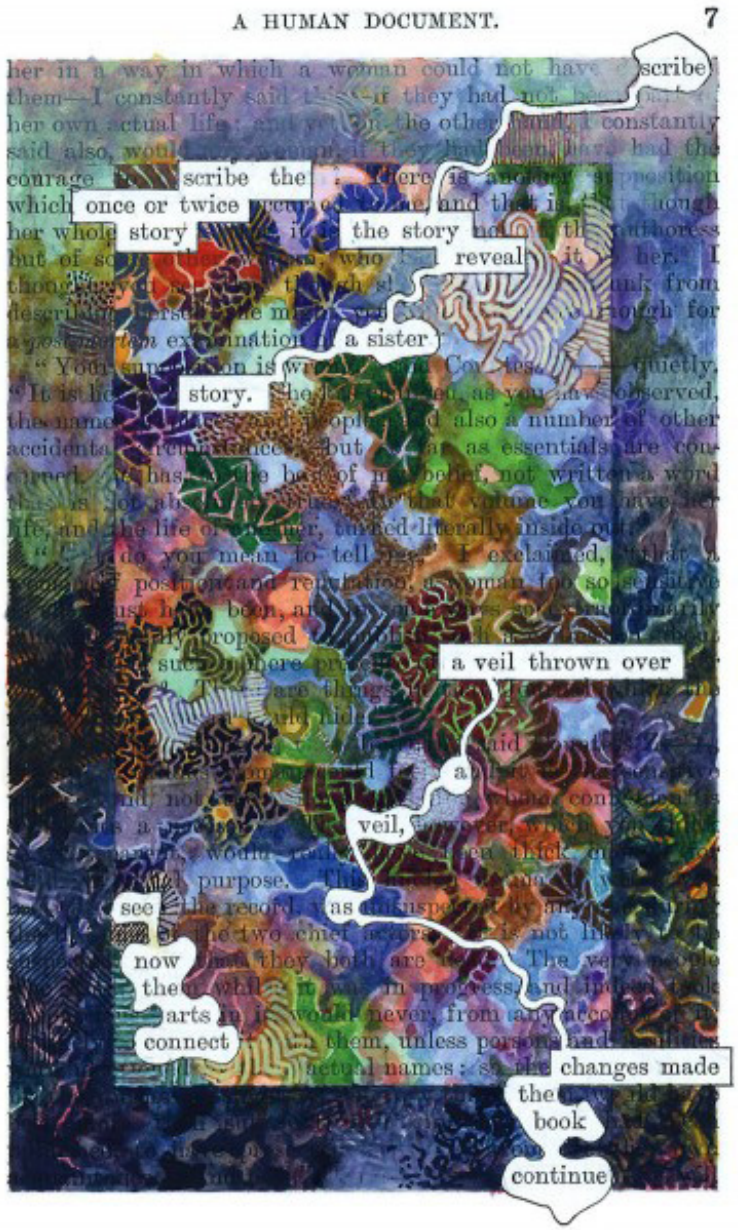


Abb. 34: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 134 links,
Mark Rothko, Earth and Green, 1955, rechts.



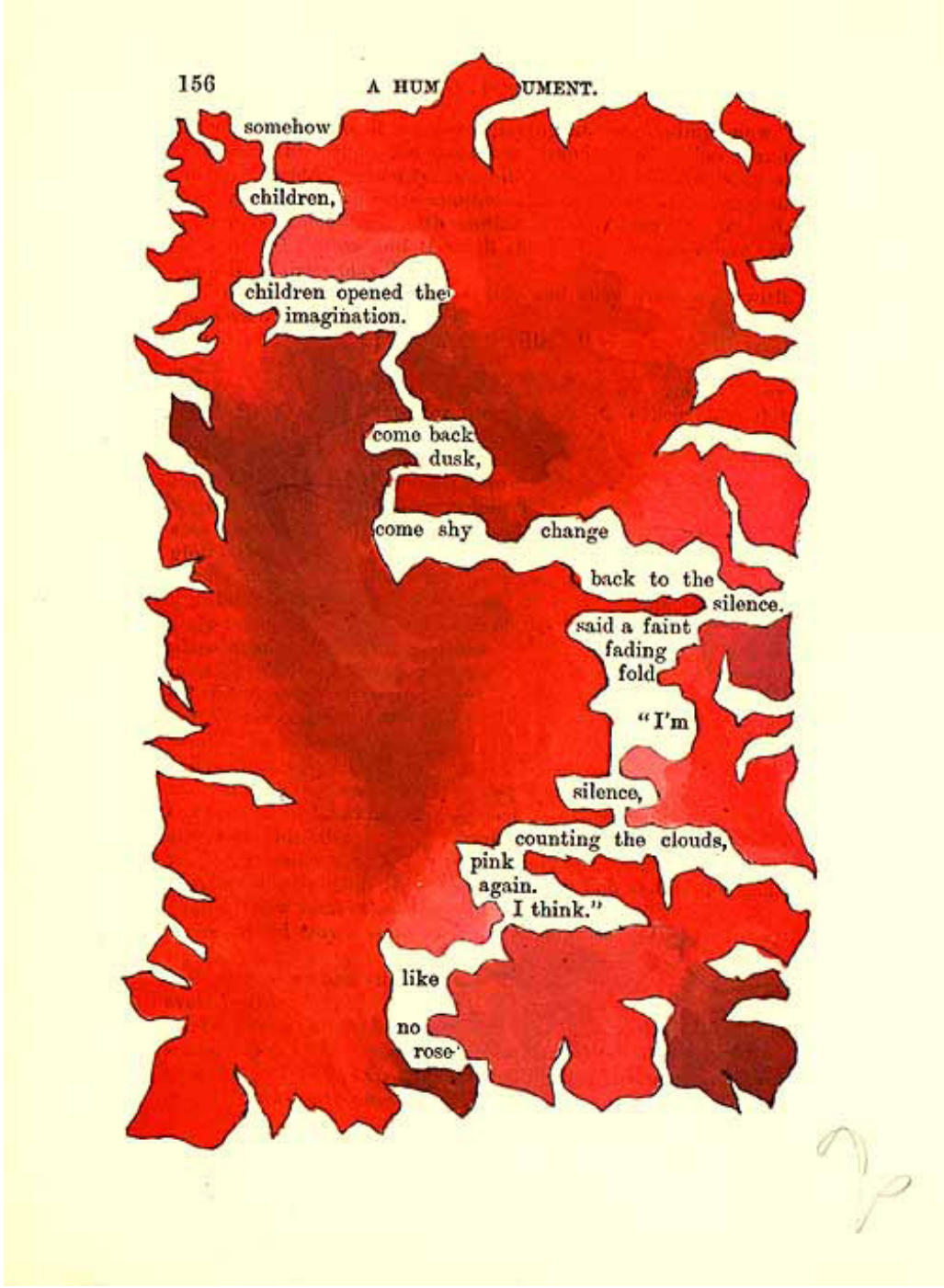


Abb. 35: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 156 links,
Fünfte Ausgabe S. 7 rechts.

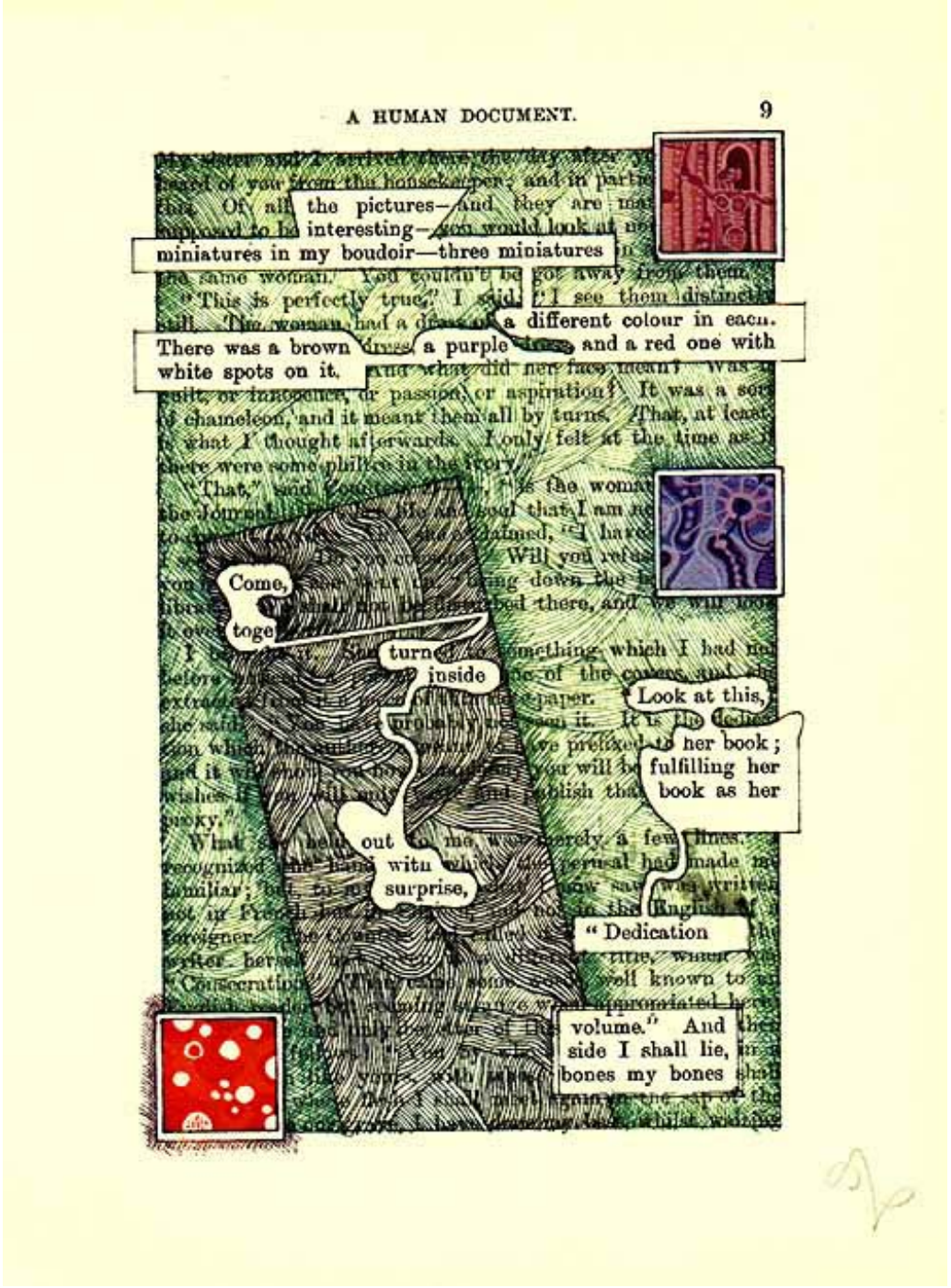


Abb. 36: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 9.

Abb. 37: Odilon Redon, Le Jour, 1892.

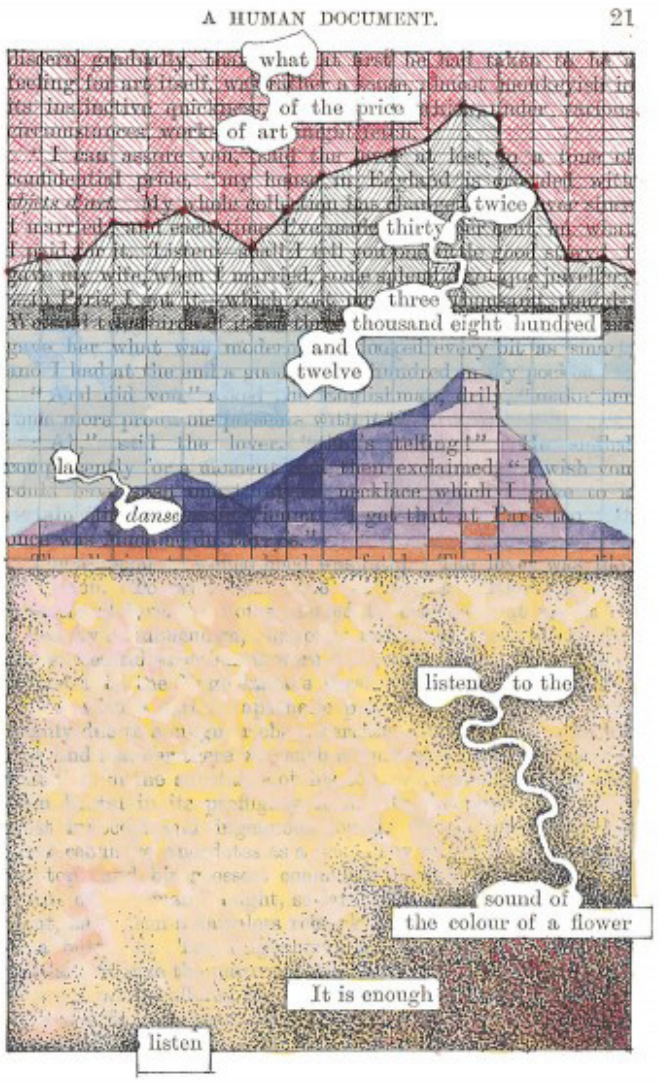
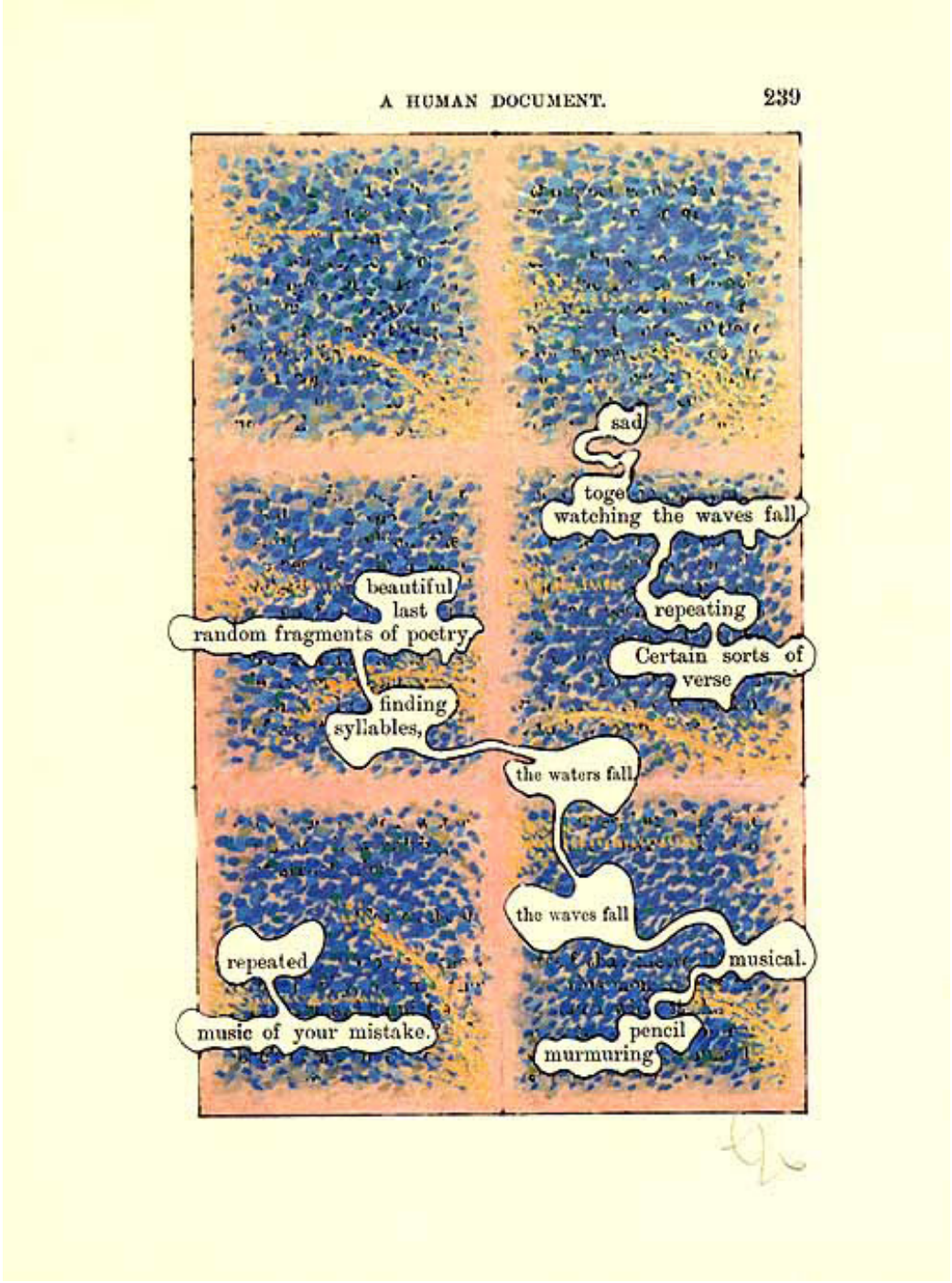


Abb. 38:Tom Phillips, A Humument, Dritte Ausgabe S. 21.



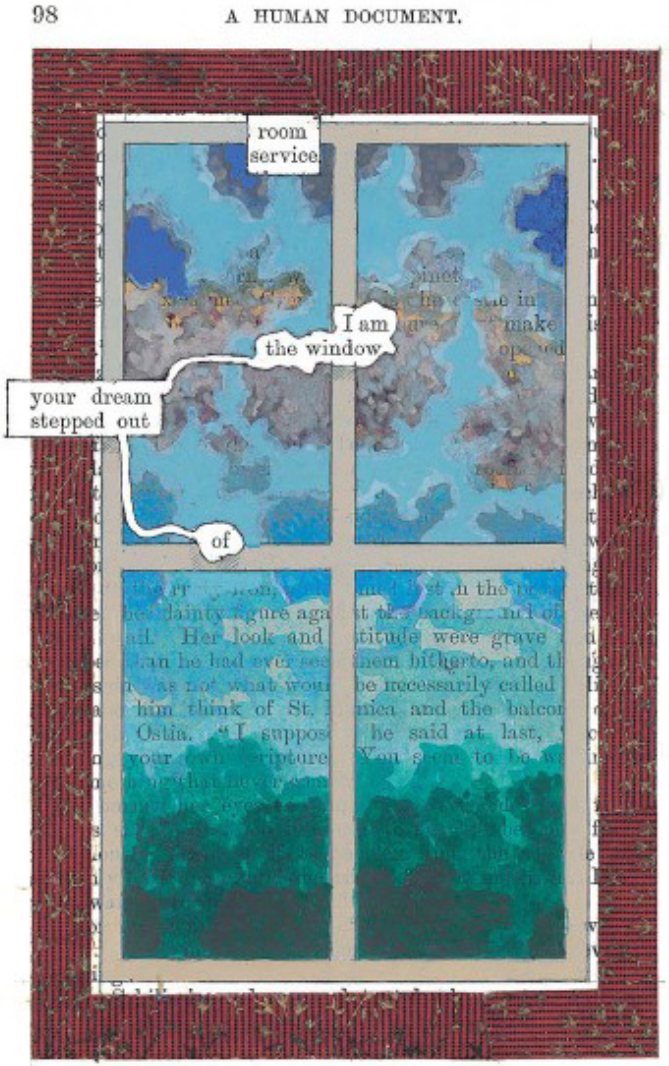
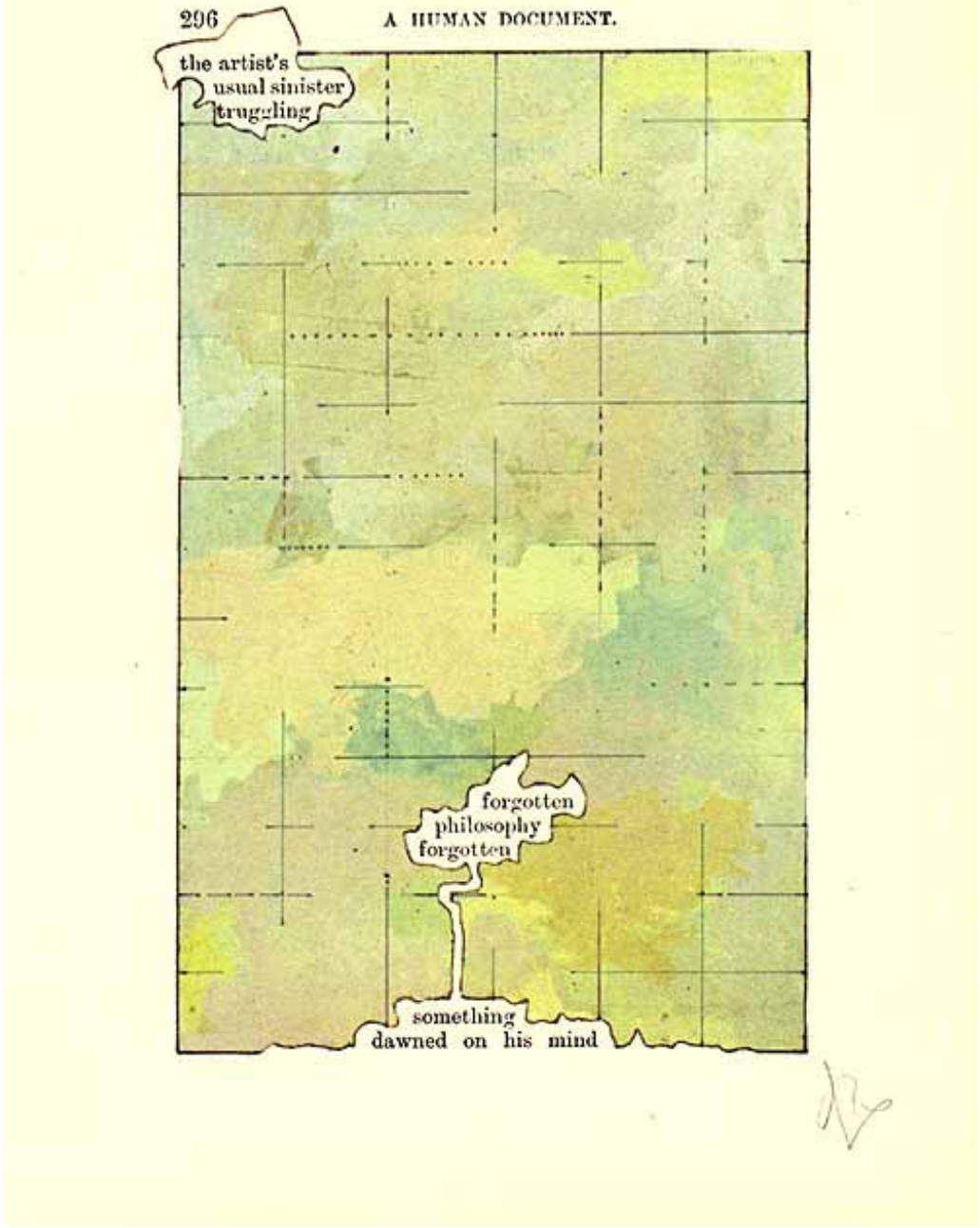


Abb. 39: Tom Phillips, A Humument, Erste Ausgabe S. 239 links,
Fünfte Ausgabe S. 98 rechts.



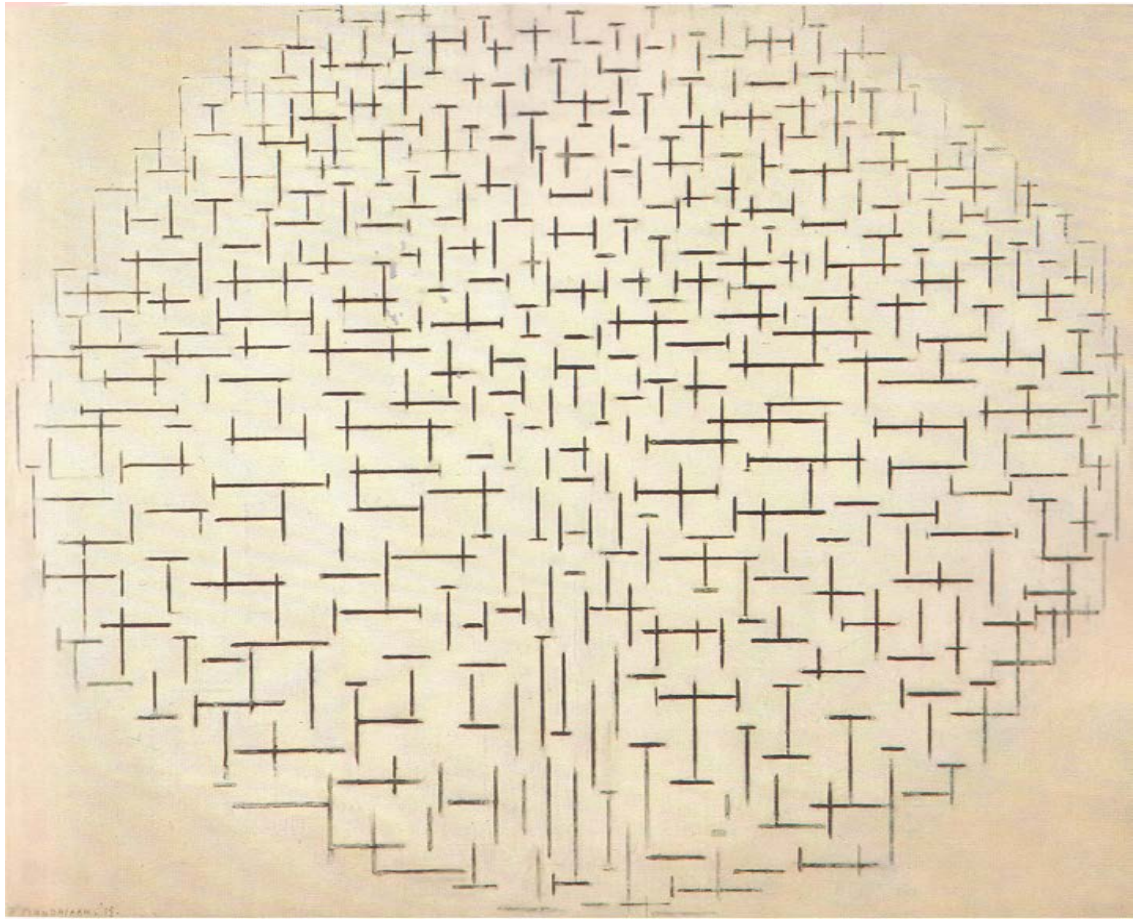


Abb. 40: Tom Phillips, A Humument, Vierte Ausgabe S. 296 links, Piet Mondrian, Pier und Ozean, 1915, rechts.

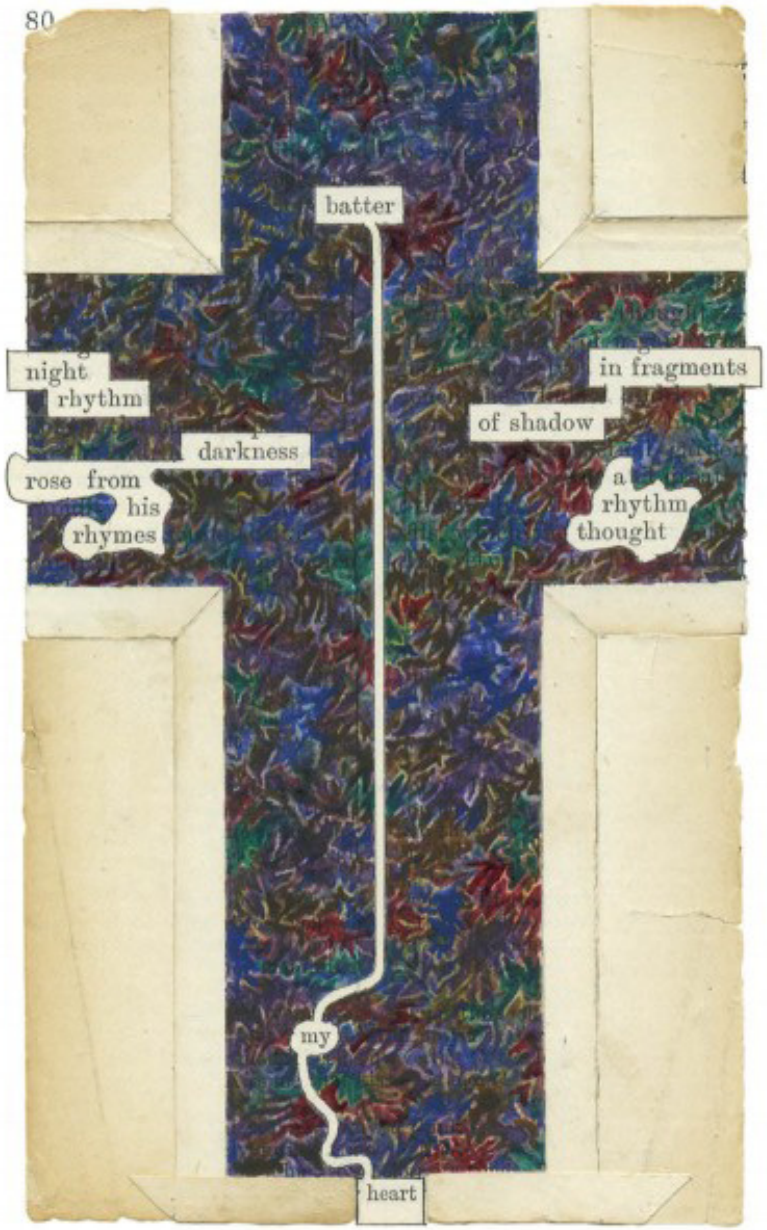


Abb. 41: Tom Phillips, A Humument, Fünfte Ausgabe S. 80.

Abb. 42: Tom Phillips, A Humument, Fünfte Ausgabe S. 4.

Abb. 43: William Blake, HolyThursday, 1793-94.

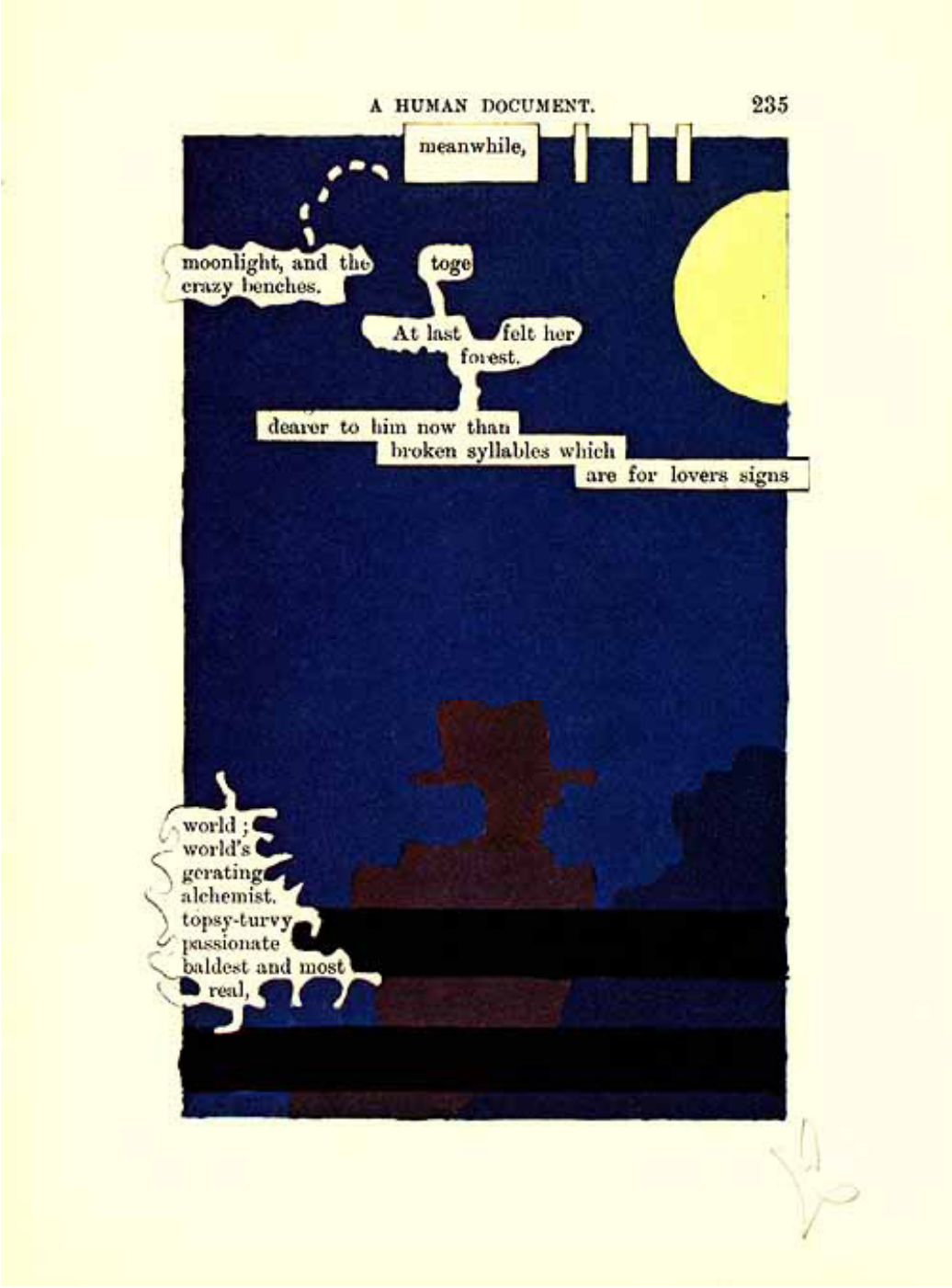


Abb. 44: Tom Phillips, A Humument, Erste - Fünfte Ausgabe S. 235.

8.3. Abstract

The connection between literature and the visual arts became a central element of artistic production during the twentieth century. There evolved innumerable possibilities for combining the two art forms. *A Humument* holds within these, as experimental apostrophized methods, a special status and seems to evade every kind of classification. It connects verbal and visual art in a very unique and inseparable way. A late Victorian or early modern novel – W. H. Mallock's *A Human Document* – was the starting point for formal experiments with the integration of pictures in the text field of every single page which led to a colossal project lasting more than fifty years now. Altogether five revised editions and numerous side projects based on the developed techniques have been produced since then.

Tom Phillips's aim is to achieve a complete synthesis between the visible and the readable level whereby the degree of dependence grew stronger over the many revisions. Both on the textual and the pictorial level there are references on important art and literature movements as well as reflections on the mode of production. The relation between text and image is very diverse – the pictures often have no direct connection to the text but on the other hand many of them enter an inextricable alliance with it. All in all Phillips goes "one step beyond illustration" by reversing the hierarchy: the text is no longer superior to the picture but rather has the same value.

Beyond that *A Humument* develops a new story which is loosely based on Mallock. The protagonists and the main motives of his novel remain the same up to a certain degree but they all get subjected to a reassessment. The formal and contentual decay of narrative structures which result from the direct inclusion of pictures in previous selected text fragments makes an impact on the literary subject. Just as the text and the pictures it gets irretrievably fragmented and as a result it is impossible for it to find its former coherence again.

In contrast to the literary subject the authorial subject isn't questioned at all. Tom Phillips uses his predecessor in an Oulipian sense as a 'prosthesis' for the authorial activity of a visual artist. As a result there arise many constraints concerning the creative process. Because of the fragmentary character the recipient is compelled to arrange the scattered themes and motives and to put them into a bigger whole – an ultimate fixing of sense is nonetheless an impossible endeavour.

8.4. Curriculum Vitae

Carmen Baumschlager
*16.05.1986 in Kirchdorf an der Krems

Ausbildung

2005-2013:	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und Cultural Studies an der Universität Wien
1996-2004:	Bundesgymnasium Stainach
1992-1996:	Volksschule Aigen im Ennstal

Tätigkeit

2008-2013	Kunsthalle Wien