

Natalie Binczek · Cornelia Epping-Jäger · Hg.

Das Diktat

Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung

Wilhelm Fink

Diese Publikation entstand im Rahmen des von der DFG geförderten Forschungsprojektes »Poetik und Medialität des Diktats. Phonographische Diktat-Szenen in der Literatur seit dem 18. Jahrhundert«. Sie wurde mit Hilfe von der DFG und dem Rektor der Ruhr-Universität Bochum zur Verfügung gestellten Mitteln gedruckt.

Umschlagabbildung:
White Ear © 3dbobber-Fotolia.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schönigh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5831-5

INHALTSVERZEICHNIS

NATALIE BINCZEK/CORNELIA EPPING-JÄGER Einleitung	7
CORNELIA EPPING-JÄGER Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben	17
CHRISTINA LECHTERMANN Die Materialität der Wiederholung. Diktat-Szenen im mittelhochdeutschen Erzählen	31
DANIELA HAMMER-TUGENDHAT Wer diktiert? Was spricht? Wer schreibt? Zur Transkription des Diktats im Evangelistenbild Mittelalterliche Buchmalerei – Caravaggio – ter Brugghen – Rembrandt	53
SABINE GROSS Fremd schreiben. Situative und mediale Aspekte des Diktats	73
MONIKA SCHMITZ-EMANS Schreiben nach Selbst-Diktat – Stimmen aus der Fremde. Über das Tonband als Medium und Modell poetischer Arbeit	95
STEFAN RIEGER Nationalstenographie. Die Brüder Kunowski und das Diktat des Körpers	121
BRITTA HERRMANN Ansagen, abhören, aufschreiben: Auralität und Medialität im Akt der Textproduktion	141
LUDWIG JÄGER »Diktat« als »Ausdruck«. Epistemologische und zeichentheoretische Anmerkungen zu einer Gestalt der »expressiven Vernunft«	155

STEPHAN KAMMER Dichterwort. Die poetische Okkupation der Diktat-Szene	171
ARMIN SCHÄFER Befehlsketten. Diktatszenen mit Goethe und Beaumarchais	187
CORNELIA ORTLIEB Diktierte Exzerpte. Schreibformen des philosophischen Gesprächs um 1800	205
NICOLAS PETHES Diktat und Autorschaft. Die Gerichtsszenen in E.T.A. Hoffmanns <i>Die Elixiere des Teufels</i> (1816)	225
NATALIE BINCZEK »Kopistenbeschäftigung«. Diktate in Rilkes <i>Malte Laurids Brigge</i>	239
GREGOR SCHWERING Diktat der Natur? Arno Holz/Johannes Schläfs <i>Konsequenter Naturalismus</i> und die Photographie	259
PETER RISTHAUS »Ich bin Hörig«. Richard Anders' Drogendiktate, – unter der Bettdecke	273
MICHAEL NIEHAUS Diktat/Diktatur. Zur Dialektik von Herr und Knecht in Monika Marons Roman <i>Stille Zeile sechs</i>	289
Abbildungsverzeichnis	307
Danksagung	309
Autorinnen und Autoren	311

EINLEITUNG

Die polyseme Semantik von *Diktat* umfasst eine Vielfalt von Gestalten des Diktierens, die von pädagogischen Rechtschreibübungen, solchen der Bürokommunikation und des rechtlichen Protokollierens bis zu den Formen literarischer Textproduktion und Szenarien politischer und sozialer Machtausübung reichen. In diesem weiten Bedeutungsspektrum spiegelt sich die Allpräsenz und Vielfalt einer Kulturtechnik, die deshalb auch als begriffliches Konstrukt komplexe Anforderungen an die Theoriebildung stellt. *Diktat* ist zugleich situiert an den Schnittstellen von Performativität und Archivierung, von Stimme und Schrift, von Rezeptivität und Produktivität, von *agency* und *patienthood*¹. Es sind so auch – was nicht verwundert – unterschiedliche disziplinäre Zugriffe, die das Problem des Diktats fokussieren: etwa kommunikationstheoretische Entwürfe, die die Interaktionsverhältnisse, die Symmetrien und Asymmetrien des sprachlichen Austauschs in den Blick nehmen, medientheoretische Konzeptualisierungen, die die Modalitäts- und Medialitätswechsel zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit beobachten und schließlich – hier liegt der Schwerpunkt des vorliegenden Bandes – literaturtheoretische Modellierungen, die die ästhetischen Verhältnisse von der Produktion bis zur Niederschrift von literarischen Texten reflektieren.

Nimmt man das *Diktat* kommunikations- und medientheoretisch in den Blick, so lässt es sich zunächst beschreiben als eine Schnittstelle, an der vokal-auditive mit literalen Anteilen des Schreibprozesses verknüpft werden. Es verschaltet Sprechen und Schreiben zu einer einzigen Operation und bezeichnet somit einen medialen Übertragungsprozess, in dem die mündliche Äußerung konstitutiv in Schrift adressiert ist. Der Diktierende spricht nicht zu jemandem, obgleich er sich in der Regel an einen Diktatnehmer, einen Sekretär bzw. eine Sekretärin² wendet, er spricht, um das, was er sagt, in seinem Namen von jemand anderem – bzw. einem technischen Aufzeichnungsgerät – schriftlich oder in sonstiger medialer Form festhalten zu lassen. Zieht man für diesen Zusammenhang eine Wendung des Grimmschen Wörterbuchs heran, das »diktieren« als »zum niederschreiben vorsagen, in die Feder sagen, fürgeben etwas zu schreiben«³ definiert, dann wird sichtbar, dass

1 Vgl. zu dieser Kategorisierung Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

2 Cornelia Vismann: »Action writing: Zur Mündlichkeit im Rechts«, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin 2008, S. 133–152; Claus Pias: »Digitale Sekretäre: 1968, 1978, 1998«, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich 2003, S. 235–251.

3 Art. »Diktieren«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden, Bd. 2, Leipzig 1854–1961, Sp. 1085.

schen Form der Subsumtion der Diktataufnehmenden unter den Diktierenden gegenüberstehen. Allerdings wird in der literarischen Diktatszene des Romans das Diktieren zum Ort eines eskalierenden Duells, in dem die Frage nach Herrschaft und Knechtschaft aufgeworfen wird. Die Logik des »Aufschreibsystems« »entgleist«, weil die Diktataufnehmende eben »keine Schreibmaschine ist«. Die Diktatszene »verkehrt sich in eine Verhör-Szene, in der der Diktierende verhört wird, wobei dieser Umschlag eine der Logik der Diktat-Szene inhärente Möglichkeit sichtbar werden lässt. Das Diktieren ist – so Niehaus – in der Logik des Romans nur erzählwürdig, weil es auf »romaneske Art dieses Nicht-Funktionieren« zum Vorschein bringt.

Insgesamt entfalten die skizzierten Beiträge ein diktat-theoretisches Panorama, in dem die verschiedenen »Anordnungen« des Diktierens an paradigmatischen Beispielen aus dem literarischen Feld bzw. in begriffsexplikativen Versuchen theoretisch erörtert werden. Im Abschreiten dieses Panoramas öffnet sich der Blick für die literarästhetischen und medientheoretischen Aspekte der diktierenden *Ab-* und *Aufschreibung* ebenso wie für die verschiedenen Gestalten des Diktats als *Einschreibung*, die von den Autoritätsmodellen der »Inspiration«, von den »Musendiktaren«, bis zu denen der »inneren Stimme des Genies« und des »Pencil of Nature« reichen. Festhalten lässt sich also: Der Reflexion der Diktat-Szene kommt eine wesentliche Bedeutung für die Ausfaltung einer Poetologie des literarischen Schreibens zu.

Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger

Cornelia Epping-Jäger

DIE DIKTATSCENE. AUFSCHREIBEN EINSCHREIBEN VORSCHREIBEN

Vorbemerkungen: Literaturtheoretische Implikationen des *Diktierens*

Die folgenden Überlegungen setzen sich mit dem *Diktat* als einer grundlegenden Operation der literarischen Produktionspraxis an den Schnittstellen von vokal-auditiven und literalen Anteilen des Schreibprozesses auseinander. Im Zentrum steht das Spannungsverhältnis von diktierender Verlautbarung, medialer Zwischenspeicherung und poetischer Weiterverarbeitung bzw. Fortschreibung.¹ Diese thematische Perspektivierung macht darauf aufmerksam, dass Literatur mit den medialen, kognitiven und ästhetischen Strukturen der Mündlichkeit aufs Engste verknüpft ist. Insofern verweist die Diktatszene zugleich ebenso auf anthropologische wie auf mediale Konstituenten: adressiert sie doch einen Prozesszusammenhang, in dem die Stimme als körperliches Ausdrucksmedium sowie als Medium der auditiven Selbstgewahrwerdung verwoben ist mit Elementen eines medialen Dispositivs, in dem sich literale und akustische Aufzeichnungstechnologien konstitutiv verschränken.

Nimmt man etwa die seit dem 18. Jahrhundert einsetzenden Veränderungen der phono-graphischen Kopplungen von Stimme, Stimmaufzeichnungsmedien und

¹ Bereits in wort- und literaturgeschichtlicher Perspektive zeigt sich, dass die Bedeutung des »dicere« alle für die Textproduktion konstitutiven Momente der literarischen Aufzeichnungen umfasst. »Dichten« bedeutet, wie das Grimmsche Wörterbuch formuliert, zunächst ebenso wie »diktieren« (dicere) und »schreiben« (scribere), »das ausgesonnene, geistig geschaffene, niederschreiben oder zum niederschreiben vorsagen«, um dann »in den begriff von abfassen, verfassen« und in die erweiterte Bedeutung »etwas schaffen, erdenken, aussinnen, anordnen, so auch ausdichten« überzugehen. in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 2, Nachdruck München 1984, Sp. 1057–1065. Umgekehrt nimmt auch das »dicere« bereits ab dem 3. Jahrhundert neben dem engen Sinn des Diktierens die Bedeutung »schreiben, abfassen« an, und zwar besonders »poetische Werke schreiben«. Es umfasst also auch alle rhetorischen Aktivitäten, die bei der Textproduktion der schriftlichen Aufzeichnung vorausgehen: nicht nur das Diktat, sondern auch die Findung der Gedanken (inventio), deren Organisation in einem Text (dispositio) sowie dessen Ausformulierung in einzelnen Sätzen (elocutio). In der wortgeschichtlichen Entwicklung von deutsch »dichten« aus lateinisch »dicere« reflektiert sich dieser Zusammenhang; vgl. Alfred Ernout: »Dicere »dicere«, allem. Dichten«, in: Jean Marouzeau (Hg.): *Revue des Études Latines*. Publiée par la Société des études latines, Paris, S. 155–161; Hans Robert Curtius: »Die Musen im Mittelalter. Erster Teil: bis 1100«, in: *RfomPh* 59 (1939), S. 129–188.; Otto Ludwig: *Geschichte des Schreibens*. Bd. 1: *Von der Antike bis zum Buchdruck*, Berlin, New York 2005.

Textgenese in den Blick, so lässt sich das Diktat besonders aufschlussreich als eine für das literarische Schreiben konstitutive Produktionspraxis beobachten: Inwiefern, so lässt sich fragen, bedingt die Einbeziehung akustischer Aufzeichnungs- und Reproduktionstechnologien neue Formen poetologischer Selbstreflexion von Schriftstellern sowie der poetischen Produktion selbst? Oder anders formuliert: In welcher medialen Weise ist der Diktierprozess an der literarischen Textgenese beteiligt?

Die mediale Operation des Diktierens wird hier also unter einer Perspektive in den Blick genommen, der bislang wenig Aufmerksamkeit gewidmet wurde, die jedoch verspricht, von einer scheinbar peripheren Perspektive aus ein Zentrum literaturtheoretischer Fragen zu adressieren. Diktieren wird hier nämlich nicht als bloße ›Transferinstanz‹ zwischen Textentwurf und Textniederschrift verstanden, sondern vielmehr als ›Ressource kognitiver und vor allem ästhetischer Produktivität‹ im literarischen Schreibprozess. Dabei muss freilich bedacht werden, dass, auch wenn die Geschichte des Diktats von der Antike bis zur Gegenwart von der Spannung der beiden Konzeptualisierungen – Transferinstanz vs. Ressource kognitiver und ästhetischer Produktivität – bestimmt wurde, es doch verfehlt wäre, diese Geschichte als eine Fortschrittsgeschichte zu schreiben. Die Geschichte des Diktats im literarischen Produktionsprozess nimmt nicht ihren Ausgang von einer in Antike und Mittelalter vorherrschenden Transfer-Idee, um dann fortzuschreiten zu einer, sich erst seit dem 18. Jahrhundert herausbildenden Produktivitäts-Idee des Diktats im literarischen Produktionsprozess. So nimmt bereits Quintilian den Diktatprozess unter der Perspektive seiner medialen gedanken- und textkonstitutiven Bedeutung in den Blick und beschränkt ihn so ausdrücklich nicht auf seinen Transferaspekt: »Mag der Stift [des Sekretärs beim Diktat, CEJ.] auch noch so fliegen, so bietet doch zum Nachdenken die Hand, die der Schnelligkeit des Gedankens nicht folgen kann, eine gewisse Ruhepause.«²

Die Konzentration insbesondere auf die Dimension ästhetischer Produktivität des Diktats im literarischen Produktionsprozess ist daher weniger mit dem Gedanken verbunden, es werde hiermit eine moderne Variante der Diktatidee fokussiert als vielmehr mit der Hypothese verknüpft, dass es sich bei dieser Dimension des Diktats um ein bislang wenig zur Kenntnis genommenes, systematisches Moment der Diktatszene handelt, das in gewissem Sinne auch bereits in die historisch frühen antiken und mittelalterlichen Formen des Diktats eingeschrieben war.

Adressierungsrichtungen der phono-graphischen Diktatszene

Das für die phono-graphische Diktatszene charakteristische Spannungsverhältnis zwischen ihrer reproduktiv-transformativen und ihrer produktiv-gestalterischen Dimension lässt sich genauer bestimmen, nimmt man analytisch verschiedene ›Anordnungen‹ in den Blick, in die sich der Diktatprozess ausfalten lässt. Vier solcher

² Quintilianus: *Marcus Fabricius, Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, unter Mitarbeit von Helmut Rahn (Hg.), Darmstadt 1975, S. 505.

Anordnungen werden im Folgenden unterschieden, wobei diese weniger als ›Gattungsformen‹ des Diktierens aufgefasst werden, als vielmehr als an der Diktatszene beobachtbare, systematisch unterscheidbare Momente, die sich freilich nicht gänzlich wechselseitig exkludieren. Auch wird mit dieser Unterscheidung nicht der Anspruch erhoben, es handele sich hier um eine erschöpfende Erfassung der konstitutiven Momente der Diktatszene. Der hier gemachte Vorschlag hat lediglich den Status einer vorläufigen Erkundung eines noch zu erschließenden Problemfeldes.

Bevor die Abgrenzungen näher betrachtet werden, ist eine weitere Vorerwägung notwendig. Die verschiedenen Anordnungen lassen sich, was zunächst herausgearbeitet werden muss, durch unterschiedliche Adressierungsrichtungen des Diktierens bestimmen. Texte können nämlich entweder als Ergebnisse von Diktierprozessen oder selber als ›Agenten‹ des Diktierens beschrieben werden. In beiden Fällen liegen gleichsam unterschiedliche ›Wirkrichtungen‹ des Diktats vor. Die eine Adressierungs- oder Wirkrichtung ist auf die Erzeugung von Texten ausgerichtet, die das Erzeugnis von Diktierprozessen sind; die andere nimmt ihren Ausgangspunkt von einem Diktieren, das sich von der ›Stimme des Textes‹ im Zuge seiner Lektüre auf das Verstehen des Lesers auswirkt: hier sind es in gewissem Sinne die Texte, die diktieren.³ Mit Blick auf die beiden Adressierungs- bzw. Wirkrichtungen lässt sich daher sagen: Diktate sind einmal deshalb für den Textproduktionsprozess zentral, weil sie Texte erzeugen; Texte ihrerseits aber können zum anderen umgekehrt auch selbst als Diktierinstanz insofern fungieren, als sie auf der Seite der Textrezipienten Lesarten (Verständnisse) festzulegen versuchen, sie diesen also gleichsam ›diktieren‹. Daher werden jene Texte, die Ergebnisse eines Diktats darstellen, im Folgenden *Diktattexte* genannt, während die von Texten ausgehenden Versuche der Festlegung von Lesarten (des Verstehens), *Textdiktate* heißen sollen, unabhängig davon, wie hermeneutisch gebrochen eine solche Wirkung tatsächlich ist.⁴

Textdiktat-Ansprüche gehen dabei insbesondere von normativen Texten, wie etwa Rechtstexten, bzw. von dogmatischen Texten aus, die insofern sie etwa als ›heilige Texte‹ verstanden werden, aufgrund ihres dogmatischen bzw. normativen Sinnanspruchs möglicher Deutungsvarianz entzogen bleiben sollen.⁵ Obwohl das

³ Die Formulierung ›Stimme des Textes‹ schließt dabei an die Überlegung Klaus Weimars an, dass jeder Prozess des leisen Lesens eines Textes mit einer ›Stimme im Kopf‹ verbunden ist, mit der wir zu uns ›selbst sprechen, allerdings in fremden Namen‹. Die beim stillen Lesen innerlich hörbare Stimme des Textes ist also zugleich die eigene und die Statthalterin, bzw. ›die Vertreterin des abwesenden Fremden‹; Klaus Weimar: ›Lesen: zu sich selbst sprechen in fremden Namen‹, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg 1999, S. 49–62, hier S. 58, 61.

⁴ Dass Textdiktatansprüche ›hermeneutisch gebrochen‹ sind, meint hier, dass auch in Textsorten, die dadurch bestimmt sind, dass sie intersubjektiv-normative Erwartungen an die Auslegung ihrer Semantiken konstitutiv enthalten, der individuell-subjektive, rezeptionsseitige Anteil am Verstehen des Textes nicht wirklich ausgeschaltet werden kann.

⁵ Dass sich die Geltung solcher Texte gerade kanonisierenden Eingriffen verdankte, kann hier nicht weiter diskutiert werden. Wie etwa Jan Assmann gezeigt hat, war auch die Überlieferungsgeschichte ägyptischer, mesopotamischer und biblischer heiliger Texte dem unterwor-

Problem hier nicht angemessen diskutiert werden kann, ist die Frage doch erörterungsbedürftig, ob und wenn ja in welcher Weise die Rezeptionsästhetik literarischer Texte durch die Suspendierung solcher *Textdikate* charakterisiert zu werden vermag. Und auch in produktionsästhetischer Hinsicht spielt die Frage insofern eine Rolle, als in den Prozess der literarischen Produktion ja fortwährend Phasen der Selbstlektüre und damit des Selbstverstehens eingebunden sind.

Anordnungen der phono-graphischen Diktatszene

In einer ersten Annäherung lassen sich folgende Anordnungen der Diktatszene unterscheiden: Die Diktatszene als *Aufschreibesystem*, die Diktatszene als *Einschreibesystem*, die Diktatszene als *Vorschreibesystem* sowie die Diktatszene als *Abschreibesystem*. Alle vier, hier nur skizzenhaft vorgestellten Anordnungen scheinen mit je spezifischen kognitiven bzw. kommunikativen *Funktionen* verbunden zu sein.

Betrachtet man *Diktattexte* als »Aufschreibung«, so nimmt man sie unter der Perspektive in den Blick, dass sie die Memorisierung, Sicherung und Notifizierung von Diktaten und damit deren Versterkung derart ermöglichen, dass sie als schriftliche, kognitiv unabhängig von den Beschränkungen der Gedächtnisleistungen der Mündlichkeit weiterverarbeitet werden können. Als »Aufschreibung« machen sie also die für die produktive Diktatszene zentrale »Funktion der Selbstrezeption beim Schreiben«⁶ möglich. In gewissem Sinne erlaubt die Memorisierungsfunktion des Aufschreibesystems den Schreibprozess als einen Prozess der fortlaufenden Selbstarchivierung zu organisieren, in dem der Autor sich in seinen Diktaten selber aus einer gleichsam entfremdeten Perspektive lesen kann.⁷

Als »Einschreibungen« beobachtet, erzeugen Diktate Eingebungen, seien diese Eingebungen nun in den Konzeptualisierungen der jeweiligen historischen Epochen nach der Musenanrufung gewährte göttliche Inspiration⁸, Ergebnisse schöp-

fen, was Zumthor »mouvance« genannt hat. Insofern erforderte die Beweglichkeit der kanonischen Texte immer wieder kanonisierende Eingriffe. Vgl. Jan Assmann: »Text und Kommentar. Einführung«, in: Jan Assmann/Burkhard Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1995, S. 9–33, hier S. 24.

6 Vgl. etwa Davide Giuriato/Martin Stügelin/Sandro Zanetti (Hg.): »Einleitung«, in: Dies. (Hg.): *Schreiben heißt: sich selber lesen. Schreibprozesse als Selbstlektüren*, München 2008, S. 9–17, hier S. 13.

7 Insofern gewinnt Vismanns auf Goethe bezogene Bemerkung von der »Geburt des Autors aus dessen Akten« eine Bedeutung, die nicht nur bezogen zu werden braucht auf Goethes Selbstarchivierung in einem von ihm selbst strukturierten Nachlass (er notiert diesen Plan als den »Vorschlag zu einer vollständigen Ausgabe zu Goethes Nachlass von ihm selbst entworfen«), sondern die auch bezogen werden kann auf die in der Diktatszene organisierte literarische Schreibproduktion selbst. Vgl. Cornelia Vissmann: *Akten. Medien und Recht*, Frankfurt a.M. 2001, S. 237–242, hier S. 240.

8 Vgl. Eike Barmeyer: *Die Musen*, München 1968, S. 92, 97ff., 99; ebenso Currius: »Die Musen im Mittelalter. Erster Teil: bis 1100«, in: *ZfomPh* 59, a.a.O., hier S. 159.

ferischer Einfälle, die sich in den Geist der Dichter einschreiben und etwa die »unbewusste Produktivität des Genies« in Gang setzen, oder sich dem Poeten auferlegende Schreibzwänge.⁹ Einschreibungen sind hier insofern Diktate entweder subjekttranszendenter (Musen etc.) oder subjektimmanenter Instanzen (das »Es«, die Einbildungskraft etc.).

Betrachtet man Diktate als »Vorschreibungen«, so situiert man sie unter der Perspektive, dass Texte mit obligationalen Wirkungen ausgestattet zu sein scheinen. Sie scheinen mit einer Macht ausgestattet zu sein, die bei den Lesern bestimmte Textverständnisse, Haltungen bzw. Handlungen evozieren, wobei zunächst offen bleiben muss, wie normativ wirksam *Textdikate* unter den Bedingungen hermeneutischer Logik tatsächlich sein können.

Nimmt man schließlich *Diktattexte* als »Abschreibungen« in den Blick, so fokussiert man sie im Hinblick auf ihre Leistung, Originale bzw. Unikate zu vervielfältigen, wobei insbesondere die distributive Funktion des Diktierens im Vordergrund steht. So bestand etwa in der Antike das Abschreiben bzw. Kopieren häufig in einem Verfahren, in dem eine Person einer ganzen Gruppe von Schreibern diktierte, um die Produktion zu erhöhen und den *Diktattext* für ein größeres Publikum zu distribuieren.¹⁰ Friedrich Kittler hält das »Abschreiben (Kopieren)« für eine, vom Diktieren zu unterscheidende Subroutine des Schreibens.¹¹ Die antiken und mittelalterlichen Schreibpraktiken zeigen jedoch, dass das Diktieren als ein konstitutives Moment des (kopierenden) Abschreibens fungieren kann.

Die phono-graphischen Diktatszene: Aufschreiben – Einschreiben – Vorschreiben

Die Diktatszene lässt sich also über vier Anordnungen und diesen jeweils entsprechenden kognitiven bzw. kommunikativen Funktionen charakterisieren, wobei sich die Figurationen »Aufschreibung«, »Einschreibung« und »Abschreibung« auf *Diktattexte* und die Figuration »Vorschreibung« auf *Textdikate*, beziehen. Die folgende Darstellung, die die Anordnungen näher betrachtet, beschränkt sich, in Bezug auf die Frage, welche Ressourcen das Diktat-Konzept für eine Ausleuchtung der Bedingungen des ästhetischen Schreibprozesses zur Verfügung stellt, auf die ersten drei Anordnungen.

9 Vgl. hierzu etwa Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1965, S. 52ff., 88ff., hier S. 89.

10 Vgl. Otto Ludwig: *Geschichte des Schreibens*, Bd. 1: Von der Antike bis zum Buchdruck, Berlin, New York 2005, S. 64 und Helmuth Glück: *Schrift und Schriftlichkeit*, Stuttgart 1987, S. 14.

11 Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München³ 1995, S. 271.

Aufschreibesystem

Das Diktieren als *Aufschreibesystem* betrifft die zunächst naheliegende Schreibszenen, in der ein Autor »ausgedachte« mentale oder abgeschlossene skriptomale Texte »ins Reine« diktieren. Der Autor nutzt hier das Diktieren, das ausschließlich als Transferinstanz zwischen Textentwurf und Textniederschrift fungiert, als Verfahren zur Umwandlung gedanklicher oder auch bereits schriftlich formulierter Entwürfe in eine finale skriptomale Textgestalt, ohne dass die niedergeschriebenen Diktate noch einmal als Ausgangspunkt weiterer Überarbeitungen dienen. In dieser Variante des *Aufschreibesystems* ist der Text schon »fertig gearbeitet«,¹² ehe er diktiert wird. Dem Diktieren selbst kommt hier keinerlei produktionsästhetische Relevanz zu. Es ist gewissermaßen ein Verfahren der reproduktiven und nicht der produktiven Einbildungskraft. Es folgt genau jener Logik, die das Grimmsche Wörterbuch dem »dichten« im Sinne von »dicare« zuschreibt: »das ausgesonnene, geistig geschaffene niederschreiben oder zum niederschreiben vorsagen.«¹³

Nimmt man das *Aufschreibesystem* jedoch unter der Perspektive der produktiven Einbildungskraft in den Blick, so gewinnt der Prozess des Diktierens eine konstitutive Bedeutung für seine skriptomalen Ergebnisse. Die Diktatszene als *Aufschreibesystem* zu betrachten, heißt dann nämlich, das Diktieren in den Zusammenhang des Aufzeichnens und Wiederverarbeitens des Aufgezeichneten zu stellen, also vor allem die medial-kognitive Funktion des diktatorisch generierten Aufschreibens sowie die ästhetischen Operationalisierungen in den Blick zu nehmen, die mit dieser Funktion möglich werden.

Während Friedrich Kittler insbesondere die kommunikative *Funktion* von »Aufschreibesystemen« fokussiert, also ihre Funktion der »Distribution von Diskursen«, die durch das System »einer maximalen Anzahl von Adressen« zugestellt werden können,¹⁴ soll hier mit der Konfiguration der Diktatszene als *Aufschreibesystem* vor allem das epistemische Moment der Selbstlektüre der eigenen »Gedankenarbeit« in den *Diktatexten* thematisiert werden; jenes von Nietzsche sogenannte »schreibende Denken«, das sich des medialen Umwegs über die Äußerlichkeit der Schrift bedienen muss, weil – wie Nietzsche formuliert – »die Maschine noch nicht erfunden ist, unsre Gedanken auf irgend einem Stoffe, unausgesprochen, ungeschrieben, abzuprägen.«¹⁵

Dabei ist das Diktat als *Aufschreibesystem* in diesem Sinne nicht nur ein Verfahren, das die Gedankenbildung des Autors über die Prozesse der »Selbstlektüre« der

¹² Zum Begriff des »Fertigarbeiten« bei Goethe, vgl. unten in diesem Abschnitt.

¹³ Vgl. Lemma: »dichten; dichter«, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 2, Nachdruck München 1984, Sp. 1057–1065.

¹⁴ Vgl. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, a.a.O., S. 89; vgl. auch: »Das Wort Aufschreibesystem [...] kann auch das Netzwerk von Techniken und Institutionen bezeichnen, die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben«, (Ebd., S. 519).

¹⁵ Friedrich Nietzsche, hier zit. nach Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, a.a.O., S. 228.

Diktatexte vorantreibt, sondern eines, das zugleich – oder besser: eben *im* Modus der Selbstlektüre – auch zum Ort der »Selbstinspiration« und der »Selbstkorrektur« wird.¹⁶ Die »Inspiration des Dichters« verdankt sich also unter den Bedingungen des *Aufschreibesystems* in dieser zweiten Bedeutung nicht den Eingebungen der Museen oder denen des eigenen schöpferischen Unbewussten,¹⁷ sondern der »inspirierenden Relektüre«¹⁸ der jeweils im Diktat erzeugten eigenen *Diktatexte*.¹⁹ Die Relektüren von diktierten Notaten und Entwürfen inspirieren den Produktionsprozess zu Selbstüberarbeitungen und Selbstkorrekturen, die im Idealfall in dem enden, was Goethe »Fertigarbeiten« nennt.²⁰ Freilich sind die finalen Zustände am Ende des Fertigarbeitens letztlich willkürliche Abbrüche der eigentlich infiniten Kette der Relektüren. Erst die Protokollierung und Archivalisierung der eigenen gedanklichen Produktion und die Cancellierung,²¹ das heißt die »Durchstreichung« älterer Stadien des diktierten Textes sowie die Ausstattung der jüngeren Versionen mit größerer Autorität, geben dem literarischen Schreibprozess seine ästhetisch produktive Form. Das »Sich-selber-Lesen« wird so zu einem Ort, an dem sich die poetische Produktion unter dem Regime einer »Verbesserungsästhetik« entfaltet.²² Was Sandro Zanetti für Goethes späte literarische Produktion feststellt, dass nämlich die Situation des Diktats Goethe die produktionsästhetisch bedeutsame Möglichkeit der »Distanznahme«²³ eröffne, gilt für das Diktat als *Aufschreibesystem* insgesamt: »Der Akt des Zurücktretens vom Geschriebenen – die gegenüber dem

¹⁶ Vgl. Sandro Zanetti: »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 85–113, hier S. 98.

¹⁷ Siehe hierzu die folgenden Ausführungen zur Konfiguration *Einschreibesystem*.

¹⁸ Zu Terminus und Konzept der »Relektüre« vgl. Ludwig Jäger: »Rekursive Transkription. Selbstlektüren diesseits der Schrift«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 283–300.

¹⁹ Vgl. Cornelia Zumbusch: »Clemens Maria Brentanos verwilderter Roman von Maria: Geschrieben, um sich selbst zu lesen?«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 115–132. Zumbusch formuliert hier mit Blick auf Brentano, dieser nehme in entscheidender Weise Elemente des Musenauftrufs auf [vgl. hierzu den nächsten Abschnitt] und variiere sie: »Statt um Inspiration zu bitten, versichert der Dichter selbstgewiß: »Enthusiasmus ist in mir. [...] Die Bitte um Inspiration hat sich also in die Bitte um eine inspirierte, kongeniale Lektüre des eigenen Buches gewandelt.« (Ebd., S. 120).

²⁰ Vgl. Zanetti: »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 99.

²¹ Vgl. zum Zusammenhang von Cancellierung (Ausstreichung/Tilgung) und der Ausstattung von Schrift mit Autorität: Vismann: *Akten. Medien und Recht*, a.a.O., S. 44ff.

²² Zanetti: »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 98; den Terminus »Verbesserungsästhetik« übernimmt Zanetti von Steffen Marttus: Die »Verbesserungsästhetik [...] ist eine poetologische Position, bei der die Korrektur der eigenen Werke einen besonderen Stellenwert einnimmt.« (Ebd.).

²³ Zum Aspekt der »Distanznahme« bei Goethe vgl. Zanetti: »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 111. Bereits Quintilian hält die »Distanznahme« für eine Bedingung der Überarbeitung eigener Texte. Vgl. hierzu etwa Otto Ludwig: »Lesen um zu schreiben: ein schreibtheoretischer Aufriß«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 301–311, hier S. 304; die »Distanznahme« lässt sich auch im Sinne Jägers als »transkriptive Störung« verstehen. Vgl. Ludwig Jäger: »Störung und Transparenz.

Geschriebenen ebenso wie gegenüber dem erst noch zu Schreibenden eingenommene primäre Haltung des Lesers (vielleicht des Gedankenlesers), bleibt dabei der bestimmende Grundzug,²⁴ in der poetischen Produktion. Im Horizont des *Aufschreibensystems* dient also das Diktieren vor allem der Selbstlektüre und ihren produktionsästhetischen Wirkungen. Goethe und die von ihm etablierte Textproduktionsmaschine können hier als Paradigma für die Diktierszene als *Aufschreibesystem* dienen. Goethe, so könnte man mit Friedrich Kittler sagen, hat gelernt, »das eigene Schreiben zu lesen, im früher Geschriebenen seine Individualität wiederzufinden, über dieses Wiederlesen selber wieder [...] zu schreiben [...]«.²⁵ Prononciert hat auch Theodor W. Adorno diese epistemischen und ästhetischen Aspekte der Form des diktierenden Aufschreibens formuliert:

Zu diktieren ist nicht bloß bequemer, spornet nicht bloß zur Konzentration an, sondern hat überdies einen sachlichen Vorzug. Das Diktat ermöglicht es dem Schriftsteller, sich in den frühesten Phasen des Produktionsprozesses in die Position des Kritikers hineinzumanoüvrieren. Was er da hinstellt, ist unverbindlich, vorläufig, bloßer Stoff zur Bearbeitung, tritt ihm jedoch zugleich, einmal transkribiert, als Entfremdetes und in gewissem Maße Objektives gegenüber. [...] Dank aber gebührt dem, der das Diktat aufnimmt, wenn er den Schriftsteller durch Widerspruch, Ironie, Nervosität, Ungeduld und Respektlosigkeit im rechten Augenblick aufscheucht. Er zieht Wut auf sich. [...] Der Affekt, der gegen den lästigen Helfer undankbar sich kehrt, reinigt wohlthätig die Beziehung zur Sache.²⁶

Skizze zur performativen Logik des Medialen«, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 35–74.

24 Vgl. Zanetti: »Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 111; dass der Schreiber in dieser Diktatszene nicht nur die Rolle eines »micro-secretary« oder »machine-like« word processor« zu spielen braucht, ja dass die Beziehung zwischen Autor und Schreiber Teil wird »of a complex writing apparatus of delayed performativity«, hat Avital Ronell am Beispiel des Verhältnisses von Goethe und Eckermann gezeigt. Vgl. Avital Ronell: *Dictations. On haunted Writing*, Lincoln, London 1993, S. 78, S. 118; Eckermann hat sich, wie Avital Ronell zeigt, auch selbst nicht als »Goethe's photocopier« (Ebd. S. xvi) verstanden: »Manche haben zwar geglaubt, meine Produktion sei ein blosses Werk eines guten Gedächtnisses, das maschinenmässig die empfangenen Eindrücke zurückspiegelt.« (Eckermann zit. nach Ronell: *Dictations*, a.a.O., S. 77).

25 Vgl. Friedrich Kittler: »Autorschaft und Liebe«, in: ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programm des Poststrukturalismus*, Paderborn 1980, S. 142–173, hier S. 145; zit. nach Heide Volkening: »Szenen des Ghostwriting«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 21–37, hier S. 22.

26 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Abschnitt »Lämmergericht«, Frankfurt a.M. 1951, S. 135.

Einschreibesystem

Während das *Aufschreibesystem* konstitutiv an die medial – über Schreiber oder technische Aufzeichnungsgeräte²⁷ – erweiterte Peripherie des Autors gebunden ist, betritt die Diktatszene als *Einschreibesystem* diese exteriore Zone nicht. Sie agiert gleichsam im inneren psychischen Operationsraum des Autors, der hier nicht mehr als Diktierinstanz fungiert, sondern vielmehr selber zur »Adresse von Diktaten« unterschiedlicher Provenienz wird. Wird die Diktatszene als *Einschreibesystem* konfiguriert, dann erfährt sich der Autor als entweder mit ich-transzendenten oder ich-immanenten Quellen und Eingebungen ausgestattet, die er erst anschließend in den literarischen Produktionsprozess einspeist. Zu diesen ich-immanenten Quellen gehören natürlich insbesondere auch solche, die sich der bewussten Kontrolle des Ichs entziehen. Das sich in die Psyche des Poeten einschreibende Diktat impliziert dann, wie Avital Ronell formuliert, »that writing always comes from elsewhere, at the behest of another, and is, at best, a shorthand transcription of the demand of this Other [...]«. Schreiben wird unter dieser Bedingung zu einer »command performance issued by some unknown force that we can only welcome.«²⁸ Die unbekannte Macht, die der Autor nur passiv »erleiden« kann, die Macht des sich in die Psyche des Dichters einschreibenden »Diktats«, hat in der Geschichte des literarischen Schreibens verschiedene Gestalten angenommen. Etwa die Gestalt der »Musen«, die in den poetologischen Konfigurationen von Antike und Mittelalter allererst nach ihrer Anrufung durch die Dichter deren göttliche Inspiration veranlassen.²⁹ Die Musen sind in dieser Konzeption dabei insofern eine jenseitige, für den Dichter unverfügbare Macht, als sie sich zwar anrufen lassen, dann aber eine Kommunikation in Gang setzen, die die Form der Belehrung und Anweisung annimmt. Der Dichter bleibt hier lediglich passive Adresse des »Musendiktats«. Zwar können Poeten die Musen anrufen, um sich göttlicher Hilfe zu vergewissern und um Inspiration zu erbitten, doch besteht der Erfolg dieser Invokation allein darin, dass sich ihre *Bereitschaft* einstellt, die Inspiration (passiv) zu *empfangen* und den göttlichen Anweisungen Folge zu leisten.³⁰

Dieses Modell der »diktierten Inspiration«, der Einschreibung von Anweisungen einer »transzendenten Macht« in die Psyche der Dichter ist keineswegs auf die Antike und das Mittelalter beschränkt. Es lebt noch fort in der romantischen Vorstellung des Dichters, der nicht dichtet, sondern »gedichtet wird«, etwa bei Brentano, der sich in seiner Rolle als Dichter nicht als »Subjekt der dichterischen Rede, son-

27 Die Peripherie des Aufschreibensystems hat natürlich – was hier nicht näher ausgeführt werden kann – neben ihrer »verbesserungsästhetischen« Funktion die von Kittler hervorgehobene Funktion der »Distribution von Diskursen«.

28 Ronell: *Dictations. On haunted Writing*, a.a.O., S. xiv.

29 Vgl. Curtius: »Die Musen im Mittelalter«, in: *ZfRomPh* 59, a.a.O., S. 159.

30 Vgl. Barmeyer: *Die Musen*, a.a.O., S. 99: »Mit der Bitte zeigt der Dichter die Bereitschaft, die Inspiration zu empfangen; er vergewissert sich der göttlichen Hilfe«.

dern als deren Objekt« versteht, als »ein objekt der Poesie«,³¹ oder auch in Paul Valéry's Klage darüber, er sei Medium einer »blinden und unerbittlichen Aufzeichnung«, er schreibe »wie der Schreibhebel eines biometrischen Aufzeichnungsapparats. Ich kann nicht anders ...«. ³² In Valéry's Diktum reflektiert sich Freuds Feststellung, wonach »das, was wir unser Ich heißen, sich im Leben wesentlich passiv verhält, daß wir [...] »gelebt« werden von unbekanntem, unbeherrschbaren Mächten«. ³³

Aber auch wenn sich die Inspiration nicht mehr dem Diktat einer transzendenten Macht verdankt, sondern als aus der »unbewussten Produktivität des Genies«, also einer innerpsychischen Quelle entspringend verstanden wird, wenn sie als »geniale Inspiration« die schöpferische Produktion in Gang setzt, ³⁴ bleiben die Ergebnisse dieser Produktion doch Ergebnisse einer letztlich intentional unkontrollierbaren (unbewussten) »diktierten« Eingebung. Für Kant etwa bedarf der Poet, wie der Künstler überhaupt, »zum Gelingen seiner Arbeit, nach einer ihn anwandelnden glücklichen Laune, gleich als dem Augenblick der Eingebung«, ³⁵ also eines letztlich nicht bewusst herbeiführbaren »Einfalls«, dessen Okkupation des *Einschreibsystems* nicht »nach Vorschrift und nach Regeln« ³⁶ manipuliert werden kann. Die von der »glücklichen Laune« dem Künstler zur Verfügung gestellten Eingebungen sind Ausdruck der »Originalität« und der Genialität des Poeten, über die er sich nicht Rechenschaft zu geben vermag, weil »der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden [...]«. ³⁷ Dass sich Einfälle einstellen, verdankt sich in dieser poetologischen

31 Vgl. Zumbusch: »Clemens Maria Brentanos verwilderter Roman von Maria«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 119; Zumbusch zit. hier einen Brief Brentanos an von Arnim: »So ist mein Leben, so scheint ich Dichter geworden zu sein, und bin nur ein objekt der Poesie«.

32 Vgl. Valéry's Brief an Pierre Louÿs vom 16. Oktober 1916, hier zit. nach Alexandre Métraux: »Paul Valéry als Selbstaufschreiber. Analysen einiger autobiographischer Bruchstücke«, in: *Schreiben heißt: sich selber lesen*, a.a.O., S. 217–248, hier S. 219.

33 Vgl. Sigmund Freud: *Die Frage der Laienanalyse* (1926), hier zit. nach Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis (Hg.): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 147; Freud übernimmt diesen Gedanken, der zu seiner Konzeption des »Es« führt, von Groddeck: »Ich bin der Ansicht, daß der Mensch vom Unbekannten gelebt wird. In ihm ist ein Es, irgendein Wunderbares, das alles, was er tut und was mit ihm geschieht, regelt. Der Satz »ich lebe« ist nur bedingt richtig, er drückt ein kleines Teilphänomen von der Grundwahrheit aus: »der Mensch wird vom Es gelebt«. Vgl. Georg Groddeck: *Das Buch vom Es* (1923), hier zit. nach Laplanche/Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, a.a.O., S. 150.

34 Vgl. Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, a.a.O., S. 88f.

35 Vgl. Immanuel Kant: »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht«, in: ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie Politik und Pädagogik*, zweiter Teil, Bd. 10, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975, S. 575.

36 Ebd.

37 Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg 1968, S. 161; vgl. auch S. 162: dass »kein Homer oder Wieland anzeigen kann, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich

Konfiguration also dem angeborenen Talent des Dichters sowie glücklichen Umständen ihrer Entstehung, die Form jedoch, in der sie sich einstellen, ist die des Diktats. Zwar muss im genieästhetischen Modell die poetische Eingebung nicht mehr in einem Musenanruf erbeten werden, sie kann aber gleichwohl in einem gewissen Sinne als etwas dem Dichter »Auferlegtes« verstanden werden. Als *Einschreibsystem* konzipiert ist das Diktat also ein Verfahren der Eingebung, in dem der Dichter nicht als Instanz des Diktierens, sondern als Adresse von Diktaten fungiert.

Vorschreibsystem

Sowohl in der Form des *Aufschreibsystems*, als auch in der des *Einschreibsystems* wird die Diktatszene als eine dispositive Ordnung figuriert, die letztlich der Produktion von *Diktattexten* dienen soll. Wird der Poet dabei im Rahmen des *Aufschreibsystems* mit einer medialen Peripherie ausgestattet und damit mit einer Funktionsstelle versehen, die durch Schreiber, Sekretäre oder technische Aufzeichnungsmedien ausgefüllt werden kann, operiert das *Einschreibsystem* – zumindest in den verschiedenen Varianten seines Selbstverständnisses – im Binnenraum der Dichterspsyche. Beide Systeme entfalten verschiedene Aspekte einer »Produktionsästhetik«, die – wie die bisherige Skizze sichtbar machen sollte – vielleicht in den Formen der »Verbesserungsästhetik« auf der einen, sowie der »Genieästhetik« ³⁸ bzw. der »Es-Ästhetik« auf der anderen Seite unterschieden werden können.

Als *Vorschreibsystem* betrachtet, greift nun die Diktatszene über die produktionsästhetische Perspektive hinaus auch auf die rezeptionsästhetische Seite des Textproduktionsverfahrens aus, auf den Umstand also, dass Texte, sowohl über ihre Gattungsform als auch über ihren Bedeutungsgehalt die Lektüre steuern, indem sie bestimmte Lesarten »diktiert«. In klassischer Form treten *Textdikate* dieses Typs bei Texten auf, deren paratextuelle und dispositive Umgebungen darauf ausgerichtet sind, ihre »mouvance« und damit auch die Beweglichkeit ihrer Lesarten still zu stellen. Während Texte generell dazu tendieren, in lebendigen Traditionsströmen im Zuge ihrer Rezeption verändert zu werden, soll eben diese Veränderbarkeit in kanonischen Texten ausgeschlossen bleiben: »Sie verbietet sich dort, wo der Wortlaut geheiligt wird und »kein Jota« verändert werden darf. Das ist der Schritt, den wir »Kanonisierung« nennen.« ³⁹ Ebenso wie »heilige« Texte sollen auch juristische Texte über eine Autorität verfügen, die ihre möglichen Lektüren zu steuern und die

gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden, darum weil er es selbst nicht weiß, und also auch keinen anderen lehren kann«.

38 Ob die »Genieästhetik« dabei im Gegensatz zur »Verbesserungsästhetik« tatsächlich einer medienfreien, mentalen Produktionslogik folgt, ist eine erörterungsbedürftige Frage.

39 Vgl. Jan Assmann: »Text und Kommentar. Einführung«, in: ders./Burkhard Gladigow (Hg.): *Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV*, München 1995, S. 9–33, hier S. 25. Assmann entlehnt hier den Begriff der »mouvance« bei Zumthor, der ihn

den Leser im Modus des *Textdikts* in seine Schranken zu weisen vermag, ihn »diszipliniert.«⁴⁰ Ihre Lektüre soll wie manche Formen sakraler Lesung die Form einer »Lektion«⁴¹ annehmen, in der »das Moment des Lesens auf bloße Empfängnis reduziert werden kann.«⁴²

Es ist nun eine paradoxe Eigenschaft von kanonischen und dogmatischen Texten, dass sie selbst – gleichsam über ihren binnentextlichen Sinngehalt – nicht in der Lage sind, die Autorität, das *Textdiktat*, das von ihnen ausgehen soll, zu verbürgen: Sie sind daher notwendig darauf angewiesen, paratextuell und dispositiv gerahmt zu werden,⁴³ da sie die Effekte der semantischen Stillstellung und die hiermit verbundene Lesersteuerung gewährleisten müssen. Die paradigmatische paratextuelle Form einer solchen Sicherstellung der Autorität von Texten ist der Kommentar.⁴⁴ Insofern gehören gerade religiöse und juristische Texte als Texte, die ihre Semantik als »Vorschrift« inszenieren, zu jenen, die kommentarbedürftig sind, weil sie, wie Michel Foucault formuliert – zu den »Diskursen« gehören, die notwendig »am Ursprung anderer Sprechakte stehen.«⁴⁵ Der dogmatische und kanonisierte Text braucht – so Jan Assmann – »den Kommentar, damit er sagt, was von ihm erwartet wird.«⁴⁶ Er ist als »Text, der über einen anderen Text handelt«, dazu verurteilt, den kommentierten Text als scheinbar zweiter und sekundärer Text⁴⁷ zum Sprechen zu bringen, zugleich aber nur das zu sagen,

auf die mündliche Überlieferung bezieht. Vgl. Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983.

40 Vgl. hierzu Ralph Christensen/Kent D. Lerch: »Transkriptionen. Das Umschreiben des Rechts im Verfahren«, in: *Paragrana* 15 (2006), Heft 1, S. 41–60, hier S. 42. Es gehört seit der römischen Rechtstradition zu der Geltungsform von Rechtstexten, dass sie mit Kommentierungsverboten und Auslegungsverboten armiert bzw. mit strafrechtlich bewehrten Deutungsvorschriften ausgestattet sind. Vgl. hierzu Vismann: *Akten. Medien und Recht*, a.a.O., S. 108, 124.

41 Christensen/Lerch verweisen ebd. auf die Zedlersche Semantik von »Lektion«: »Lektion ist eine Unterweisung, die der Meister seinem Discipel in Künsten und Wissenschaften giebet [...]. Einem eine Lektion geben oder lesen, ist eben so viel, als ihm als Ausputzer, Filß, Verweis geben.« (Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden*, Halle 1737, o. S.)

42 Christensen: »Transkriptionen. Das Umschreiben des Rechts im Verfahren«, in: *Paragrana* 15, a.a.O., S. 42.

43 Vgl. Uwe Wirth: »Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität«, in: ders.: *Performanz. Von der Sprachphilosophie zu den Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2002, S. 403–433.

44 Kommentierungsverbote sind im Übrigen keine Kommentarverbote; sie verbieten nur Konkurrenzen zu dem einen verbindlichen Kommentar.

45 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a.M. 2010, S. 18.

46 Assmann: »Text und Kommentar. Einführung«, in: *Text und Kommentar*, a.a.O., S. 30.

47 Dass der scheinbar sekundäre Text in einer metaleptischen Spirale den vorgängigen »originalen« Text erst konstituiert, hat Jäger in seinen Überlegungen zur Transkriptionstheorie gezeigt. Vgl. hierzu und zum Folgenden etwa Ludwig Jäger: »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis«, in: Arnulf

was *dort* schon verschwiegen artikuliert war. Er muß (einem Paradox gehorchend, das er immer verschiebt, dem er aber niemals entrinnt) zum ersten Mal sagen, was doch schon gesagt ist, und muß unablässig das wiederholen, was eigentlich niemals gesagt worden ist.⁴⁸

Es ist vor allem die skizzierte Diktatszene als *Vorschreibsystem*, aus deren Perspektive sich das Problem der literarischen Rezeptionsästhetik in verschiedenen Hinsichten, die hier freilich nur abschließend angedeutet werden können, produktiv in den Blick nehmen lässt: Literarische Texte sind, wie die Betrachtung der *Auf-* und *Einschreibsysteme* gezeigt hat, nicht selten *Diktattexte*, wobei sie im Zuge ihrer Produktion verschiedene *Diktattext*-Stadien durchlaufen; sie scheinen aber auf der Seite ihrer Rezeption dem Leser keine bestimmten Lesarten im Sinne von *Textdikaten* aufzulegen. Freilich beziehen auch sie ihren Sinn nur im Horizont ihrer paratextuellen und dispositiven Rahmungen, ohne die sie nicht lesbar wären. Obwohl sie zweifelsohne in der Regel nicht zu den Textsorten gehören, die ihren Lesern – wie etwa bestimmte Formen juristischer Texte – Deutungsvorschriften sowie Kommentierungs- und Auslegungsverbote⁴⁹ auferlegen, sind doch auch sie als »offene«, nicht mit Deutungsobligationen, also mit inhärenten *Textdikaten*, versehene Texte, nicht der Sinnzuschreibungsmacht ihrer Leser gänzlich ausgeliefert.

Zwar gilt auch für literarische Texte, dass sie in einem gewissen Sinn erst im Zuge ihrer Lektüren konstituiert werden; doch sind es dann gerade die mit bestimmten Sinnzuschreibungen einhergehenden »Wahrheitsansprüche«, die das Spiel konkurrierender Deutungsbehauptungen in Gang setzen und damit im Spiel der Konkurrenzen das »Eigenrecht« der Texte in Szene setzen. Über Sinn lässt sich nur unter der Voraussetzung der prinzipiellen Zurechenbarkeit von Sinn streiten. Auch wenn es also keine *Textdikate* sind, die von literarischen Texten ausgehen, generiert doch das rezeptionsästhetische Spiel auch in literarischen Texten eine Autonomie der Texte gegenüber ihren möglichen Lektüren, eine Autonomie, die zwar diesen Lektüren keine Deutungsreglements auferlegen kann, die sie aber auch nicht in einen Raum der Deutungsunverbindlichkeit entlässt. Dies zeigt sich im Übrigen nirgendwo eindrucklicher, als in den Momenten des ästhetischen Sprachspiels, in dem sich produktive und rezeptive Verfahrensordnungen überschneiden.

Die Diktatszene der Aufschreibung hat deutlich gemacht, dass es die Relektüren der eigenen – diktierten – Texterzeugnisse sind, die den Poeten in seinem Produktionsprozess zugleich anregen, inspirieren – und beschränken. Auch in diesen Prozessen der Selbstlektüre ist es die in den diktierten Texten sich entfaltende »Autonomie«, die es, gerade weil sie gegenüber ihrem Urheber ein Eigenrecht behaupten, dem diktierenden Autor erlaubt, sich mit fremden Augen zu lesen und seine Einfälle im wachsenden Feld eigener widerständiger Hervorbringungen zu entfalten.

Deppermann/Angelika Linke (Hg.): *Sprache intermedial: Stimme und Schrift – Bild und Ton*. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache 2009. Berlin, New York 2010, S. 301–324.

48 Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 19.

49 Vgl. Vismann: *Akten. Medien und Recht*, a.a.O., S. 124.