

II.1. Theoretische Vorbemerkungen

II.1.1. Mimotextualität

Nach Genette bezeichnet der Begriff »*Mimotext*« jeden nachahmenden Text oder jede auf Mimetismen aufbauende Gestaltungsform.¹ Ausgehend von Pierre Fontaniers grundlegenden Überlegungen zur Figur der Imitation² entwickelt Genette dieses Konzept der Nachahmung, die er allgemein als »die Imitation der Wendung einer Sprache in einer anderen, eines Zustands derselben Sprache in einem anderen, eines Autors durch einen anderen«³ begreift, also primär der Elemente, die sich auf der Ebene des *discours* manifestieren. Unter »Nachahmung« subsumiert Genette allgemein diejenigen »Figuren, die aufgrund ihres formalen Verfahrens nicht nur den Figuren der Konstruktion im engeren Sinn, sondern darüber hinaus den Figuren der Syntax im weitesten Sinn, der Morphologie oder gar [...] dem Vokabular zuzurechnen sind.«⁴ Anders als Fontanier fasst Genette auch komplexere Formen der Übernahme als Nachahmung auf, die über die Ebene des bloßen Satzbaus hinausgehen:

Und wenn ein Autor eines schönen Tages Anleihen bei einem anderen Autor machte, um seinen Stil zu imitieren, [...] eine Figur »des Stils« oder »des Gedankens« oder gar einen typischen Tropus entlehnte, würde es sich ebenfalls um Nachahmungen handeln.⁵

Auch wenn Genette in seinen Ausführungen die Begriffe »Imitation«, »Nachahmung«, »Mimotext« und sogar »Persiflage« und »Pastiche« teils austauschbar, teils differenziert für das Phänomen, seine Funktion, die konkrete Manifestation im Text, die Spielart, die Sorte oder den sie hervorbringenden Prozess verwendet:⁶ Allgemein umfasst dieses

1 Genette: Palimpseste, S. 107, Hervorh. i. Orig.

2 Fontanier begreift die Imitation Genette zufolge lediglich als Effekt einer intentionalen Umstellung oder Modifikation der Wortreihenfolge eines Satzes (vgl. Genette: Palimpseste, S. 97f.).

3 Genette: Palimpseste, S. 99.

4 Genette: Palimpseste, S. 99.

5 Genette: Palimpseste, S. 99.

6 Zur Diskussion und Abgrenzung eines passenden Begriffs, auf die hier nicht weiter eingegangen werden soll, vgl. v.a. Genette: Palimpseste, S. 106f.

Phänomen jeden von dem:der Autor:in eines Textes intentional kreierte »Zusammenschluß verschiedener sprachlicher oder stilistischer Phänomene«, ⁷ zum Zwecke der »Schaffung eines anderen Textes im selben Stil, einer anderen Botschaft im selben Code«, den Idiolekt eines Werkes in ein neues zu transportieren, ⁸ kurz: »in der Manier« ⁹ eines anderen Autors oder einer anderen Autorin zu schreiben.

Genette grenzt diese Art der intentionalen, mimetischen Übernahme von sprachlichen, strukturell-inhaltlichen und thematischen Elementen von der Transformations-technik der Parodie ab und legt als zentrale Unterscheidungskriterien die der Genese und Funktionsweise an:

Im Gegensatz zur Parodie, deren Funktion darin besteht, den Wortsinn eines Textes *zu verdrehen*, und die sich der zusätzlichen Regel unterwirft, ihm so genau wie möglich zu folgen, setzt das Pastiche, dessen Funktion in der *Nachahmung* dieses Wortsinns liegt, all seinen Ehrgeiz daran, ihm so wenig wörtliche Übernahme wie möglich zu verdanken. ¹⁰

In anderen Worten: Die Parodie übernimmt als klassischer Hypertext die allgemeine Struktur oder die eigentliche *histoire* eines literarischen Prätextes und variiert entsprechend festgelegter stilistischer Regeln den *discours*. Zwei Texte bringen in Kombination einen dritten, parodistischen hervor. ¹¹ Das Pastiche, also die mimetische Nachahmung dagegen schafft nach Genette als Folge einer komplexen Operation einen gänzlich neuen Text, der zwar über die Integration »immer wiederkehrende[r] Stereotyp[en]« und »stilistische[r] *Tick[s]*« ¹² des Prätextes in Form ähnlich konstruierter Elemente ästhetisch verknüpft ist, ¹³ aber keine »bloße Reproduktion« ¹⁴ ist, sondern eine neue Struktur hervorbringt. Sie stellt also in den Worten Genettes eine »Neuschaffung« ¹⁵ dar, ohne lediglich direkt zu zitieren. Ein Mimotext hat also keinen konkreten, zugrundeliegenden Originaltext, sondern einen imitierten Originalstil, ist in dem Sinne keine Transformation, sondern eine Kreation:

Meist verfügt der Pasticheur über ein einfaches Handlungsschema, d.h. ein erfundenes oder übernommenes »Thema«, das er im Stil seiner Vorlage direkt ausführt; die Zwischenstufe des Originaltextes ist hier im Prinzip nicht obligatorisch und wird tatsächlich auch oft übersprungen [...]. Die Zwischenstufe des erfundenen oder übernommenen Themas ist nicht unbedingt erforderlich, da ein guter Imitator fähig ist, den Stil seines Vorbilds zu übernehmen, ohne zuvor auch nur die geringste Übersetzungsarbeit leisten zu müssen: Beim Lesen eines Autors, sagt Proust über seine eigenen Pastiches,

7 Genette: Palimpseste, S. 100.

8 Genette: Palimpseste, S. 111.

9 Genette: Palimpseste, S. 100.

10 Genette: Palimpseste, S. 103, Hervorh. i. Orig.

11 Vgl. auch Genette: Palimpseste, S. 108.

12 Genette: Palimpseste, S. 103, Hervorh. i. Orig.

13 Vgl. auch Genette: Palimpseste, S. 108.

14 Genette: Palimpseste, S. 111.

15 Genette: Palimpseste, S. 104.

erkennt man rasch »unter den Worten die Melodie des Liedes«, und »wenn man die Melodie hat, kommen die Worte [...] recht schnell.«¹⁶

Genette sieht gerade die ostentative Wiederholung charakteristischer Phrasen oder Stilelemente einerseits als Voraussetzung zur Schaffung eines Idiolekts, die andererseits diesen Sprachgebrauch auch der Lächerlichkeit preis- und zur Imitation durch andere freigibt:

»Das, was ich dreimal sage, ist wahr«, behauptet Alice, sofern mich mein Gedächtnis nicht im Stich läßt. Was ich einmal gesagt habe, gehört mir und löst sich nur im Fall einer freiwilligen oder unfreiwilligen Übernahme, deren rechtliche Anerkennung die Anführungszeichen [also die Übernahme einzelner Textpassagen durch direktes, belegtes Zitat, Anm. RMA] sind, von mir ab. Was ich zweimal oder öfter gesagt habe, gehört mir schon nicht mehr und charakterisiert vielmehr mich selbst, es verläßt mich, indem sich die Nachahmung auf etwas anderes überträgt: indem ich mich wiederhole, imitiere ich mich bereits, und daher kann man mich, so besehen, auch dadurch nachahmen, daß man mich wiederholt.¹⁷

Dieses Prinzip führt Genette am Beispiel Honoré de Balzacs und dessen Nachahmung durch Marcel Proust aus:

Wenn ich etwa bei Balzac die folgende Wendung lese: »Lady Esther Stanhope, dieser Blaustrumpf der Wüste«, dann würde ich es mir allzu leicht machen, wenn ich [...] diese einmalige Formulierung Balzacs, dieses *Balzaquem*, unverändert in einem Pastiche verwendete: Ein Pastiche ist kein Spiel mit fertigen Versatzstücken [...]. Nun stelle ich aber fest, daß diese Wendung bei Balzac Bestandteil einer Klasse von Aussagen desselben Typs ist, sagen wir auf gut Glück »Bianchon, der Ambroise Paré des 19. Jahrhunderts« oder »César Birotteau, dieser Napoleon der Kosmetikindustrie«. Über den Vergleich dieser analogen Formulierungen ermittle ich nun ihr Kompetenzmodell, nämlich die Formel *x, dieser y von z*, welches den eigentlichen *Balzacismus* darstellt, die Klasse jener idiomatischer Wendungen, deren Performanzen in oft abgewandelter Form über den Text Balzacs verstreut sind; daraufhin bilde ich ausgehend von diesem immer wiederkehrenden Modell eine neue Performanz, die ich nun zu Recht als ein Balzac-Pastiche betrachten [...] kann: »Monsieur de Talleyrand, dieser Roger Bacon der gesellschaftlichen Natur« (Proust). Balzac verwendet aber auch bei jeder sich bietenden Gelegenheit [...] den Ausdruck »voici pourquoi«, »weshalb«. Daß er im Originaltext häufig wiederholt wird, genügt, um diese Wendung als immer wiederkehrenden Stereotyp betrachten zu können, der sich als solcher der Nachahmung anbietet. Aufgrund der Häufigkeit seines Vorkommens stellt der Ausdruck »weshalb« kein bloßes *Balzaquem*, sondern bereits einen *Balzacismus* dar: eine rekurrente *Formel*, einen Typus Balzacischer Aussagen [...].¹⁸

16 Genette: Palimpseste, S. 108. Genette zitiert Proust, Marcel: Contre Sainte-Beuve, Paris 1971, S. 303.

17 Genette: Palimpseste, S. 103–105.

18 Genette: Palimpseste, S. 103f., Hervorh. i. Orig.

Die Analyse permanenter Wiederholungen ähnlich konstruierter Formeln ermöglicht es dem Imitator somit, aus einem gegebenem Korpus oder einer Gattung¹⁹ ein verallgemeinertes »Kompetenzmodell« zu destillieren, ein »Netz von Mimetismen«, das alle für den Text »charakteristischen stilistischen und thematischen Merkmale«²⁰ berücksichtigt und das das Regelwerk der zu verwendenden, übernommenen Sprache, des Codes konstituiert und »Performanzen« – oder konkrete Manifestationen im Text – konstruieren kann.²¹

Auf Seiten der Leser:innen ist die Wahrnehmung eines Textes als Mimotext und das Erkennen seines Ursprungs – wie im Falle anderer intertextueller Anspielungen oder Zitate – natürlich Voraussetzung für die Realisation der beabsichtigten Wirkung,²² für das Einhalten des »*Pastichevertrag[s]*«:²³ Einerseits muss der:die Leser:in überhaupt erst die ostentative Übernahme eines fremden Stils durch einen Imitator:in als solche wahrnehmen, zweitens die Referenz zuordnen können, drittens muss er:sie die Konnotation der Mimetismen kennen und viertens eine entsprechende Deutung ihrer Integration in den Text vornehmen können.

Spielarten der Mimotextualität. Auch wenn Genette in *Palimpseste* und der darin entfaltenen Typologie von Intertextualität immer wieder auf die diegetischen, strukturellen Konstituenten literarischer Texte eingeht, diese ebenfalls als Fokuspunkt intertextueller Transformationen begreift und auch die Rolle des »einfachen Handlungsschemas«, eines »erfundene[n] oder übernommenen ›Thema[s]« eines Pastiches eingeht und Stil als »sowohl thematische als auch formale *Manier*«²⁴ fasst, fokussiert die Definition des genetteschen Mimotextes oder Pastiches primär auf die Übernahme des Idiolekts, also der charakteristischen Sprech- bzw. Schreibweise eines Autors oder einer Autorin. Dagegen betrachtet Genette nicht den ebenfalls durchaus nachahmbaren restlichen Teil eines jeden Textes: seine strukturellen und inhaltlichen Konstituenten – Mimetismen können sich schließlich auch auf allen Ebenen eines literarischen Werkes manifestieren.

Während durchaus komplexere Typologien der mimetischen Übernahme literarischer Parameter möglich sind, soll im Folgenden zugunsten der Anwendbarkeit stattdessen ein simples Modell erarbeitet werden. »[J]ede auf Mimetismen aufbauende Gestaltungsform«²⁵ kann tendenziell auf drei Ebenen des Werkes ausgreifen, die ana-

19 Genette definiert »Gattung« in diesem Falle nicht, wie angenommen werden könnte, eng als klar umrissene literarische Textsorte mit bestimmten »Gattungskonventionen«, sondern fasst den Begriff weit als jeden denkbaren, auf Basis bestimmter stilistischer Gemeinsamkeiten als Analyseobjekt ausgewählten Korpus in Form »eines einzelnen Werkes, eines bestimmten Autors, einer Schule, Epoche oder [hier dann wieder literarischen, Anm. RMA] Gattung«, »so klein er auch sein mag« (Genette: *Palimpseste*, S. 112).

20 Genette: *Palimpseste*, S. 110f.

21 Vgl. Genette: *Palimpseste*, S. 109–111.

22 Vgl. zu den Bedingungen, Steigerungen und z.B. metatextuellen Signalen der Wahrnehmbarkeit zwischen Nichtgelingen, Übertreibung und intendiert komischen Effekten Genette: *Palimpseste*, S. 114–118.

23 Genette: *Palimpseste*, S. 114.

24 Genette: *Palimpseste*, S. 108.

25 Genette: *Palimpseste*, S. 107.

lysiert, charakterisiert und gedeutet werden können. Diese sollen nun knapp erläutert werden sollen.

Die erste Ebene ist die der *Komponenten* des Hypotextes, die im Mimotext imitiert werden. Wie soeben erwähnt, kann sich die mimetische Übernahme sowohl auf die von Genette fokussierte sprachliche Komponente eines Prätextes, allgemein den Idiolekt einer Autorin oder eines Autors, beziehen. In der Terminologie dieser Arbeit ist dies als (I) *discours-basierter Mimetismus* zu bezeichnen. Ebenso ist es aber auch möglich, nicht oder nicht ausschließlich die Sprache, sondern auch die für eine:n Autor:in typischen Ebenen- und Plotstrukturen, Figurentypen, Themenkomplexe, Handlungsklischees oder sonstigen diegetischen Komponenten zu imitieren. Hier wäre von (II) *histoire-basierten Mimetismus* zu sprechen. Ein Sonderfall der Imitation ist der (III) *außerliterarische* oder *transfiktionale Mimetismus*, der nicht bloß das schriftstellerisch-fiktionale Werk einer Autorin oder eines Autors, sondern auch deren Habitus, öffentliche Persona, Praktiken der medialen Selbstinszenierung, etc. mit in die Mimesis einbeziehen kann. Hierunter ist sowohl die Integration auf realen Schriftsteller:innen basierender Figuren in ein fiktives Werk, als auch umgekehrt die Selbstinszenierung der eigenen Persona als »Nachfolger im Geiste« eines anderen Autors, einer anderen Autorin zu fassen.

Die zweite Ebene, die es bei der Analyse von Mimotexten zu betrachten gilt, ist die des *Ausmaßes*, den diese im Hypertext einnehmen. Eine (1) *punktueller Mimesis* liegt dann vor, wenn die Übernahme auf ein bestimmtes Element beschränkt ist, wenn beispielsweise eine Szene in einem bestimmten, thematisch passenden Idiolekt geschildert wird, oder eine aus einem anderen Text importierte Figur in der mit ihrem Ursprung assoziierten charakteristischen Weise spricht. Wenn die Imitation allerdings einen größeren, zentralen Teil einnimmt, im Hypertext aber noch andere, nicht dieser mimetischen Struktur zuzuordnende Elemente auffindbar sind, die gleichberechtigt oder dominant existieren, kann von einer (2) *extensiven* oder *partiellen Mimesis* gesprochen werden. Wenn letztlich das gesamte Werk eine Imitation darstellt und die Mimetismen das Textganze betreffen, so ist dieser Mimotext das Ergebnis einer (3) *vollständigen Mimesis*.

Die *Funktion*, die die Imitation im Textkonstrukt übernimmt, ist natürlich ebenfalls variabel und die dritte und letzte zu kategorisierende Ebene.²⁶ Grundlegend kann es sich um einen (a) *affirmativen Mimetismus* handeln, im Zuge dessen sich Botschaft, Ideologie, Intention und Konnotation der übernommenen Elemente in Hypotext und Hypertext bestätigen, da keinerlei Reibung zwischen diesen besteht.²⁷ Andererseits ist es im Zuge eines (b) *instrumentalen Mimetismus* möglich, dass diese Reibung zwischen Hypotext und Hypertext genutzt wird, beispielsweise erneut, um eine Figur oder Situation zu charakterisieren, oder die imitierten Elemente mit anderen zu kontrastieren und über diesen Kontrast die eigentliche, eigene Botschaft des Textes zu formulieren.²⁸ Über diese an sich

26 Genette spricht in einer ähnlichen Weise von »Register«, hat aber ein etwas anders gelagertes Erkenntnisinteresse.

27 Bei Genette findet sich hier der neutrale Begriff der »Nachbildung« auf ernster Ebene«, der »einfachsten, reinsten oder neutralsten Form« (Genette: Palimpseste, S. 113; 115).

28 Eine ähnliche Definition stellt Genette nicht auf, das »Pastiche« als weitere Spielart der Imitation funktioniert »auf spielerischer Ebene«, hat also eher den Charakter einer Stilübung ohne formulierte Botschaft (Genette: Palimpseste, S. 113).

neutrale Variante geht der (c) *subversive Mimetismus* noch hinaus, der zwar auch einen entstehenden Kontrast instrumentalisiert, diesen aber nutzt, um eine Aussage über den Prätext zu formulieren und dessen Botschaft zu unterwandern oder zu karikieren.²⁹

II.1.2. Einfluss und Einflussangst

Die unterschiedlichen Formen und Funktionen der Mimesis und Stilimitation stehen in einem engen Zusammenhang mit der Perspektive, die Schriftsteller:innen auf den Einfluss anderer Autor:innen auf ihr eigenes Werk einnehmen. In diesem Kontext ist auch das Konzept der »Einfluss-Angst« nach Harold Bloom von zentraler Bedeutung.

In seiner 1973 erstmals veröffentlichter Theorie der »intrapoetischen Beziehungen«³⁰ geht Bloom von folgenden Grundannahmen aus: Basierend auf Nietzsche und Freud³¹ parallelisiert Bloom den Prozess der dichterischen Rezeption mit dem ödipal geprägten Vater-Sohn-Einfluss der Psychoanalyse. Wie der Sohn vom Vater Normen und Werte übernimmt finde ein:e jede:r Autor:in, »Ephebe«, einen bewunderten »Dichtervater«, den er:sie anfänglich zu erreichen und zu imitieren versucht: »Jeder Dichter ist ein in einer dialektischen Beziehung (Übertragung, Wiederholung, Irrtum, Kommunikation) mit einem anderen Dichter oder Dichtern gefangenes Wesen.«³² Alle Dichtung sei somit derivativ, gehe kontinuierlich von einem vermeintlichen Ursprungstext aus, der rezipiert, korrigiert, transformiert und letztlich zu übertreffen versucht werde: »Der poetische Text entpuppt sich so nicht als ein sich selbst genügendes Ganzes, sondern als ein intertextuelles Feld von Energien, auf dem der Machtkampf der Dichter ausgetragen wird[.]«³³ Dies betrifft letztlich jeden Text: »Die Literaturgeschichte sei insofern beherrscht vom Machtkampf der Dichter um literarische Unsterblichkeit.«³⁴ Dieser fortwährende Prozess der Aneignung und Imitation stehe laut Bloom jedoch – insbesondere seit der Aufklärung – dem Gedanken vom Autor als Genie und der »Suche nach dem Feuer, das heißt nach Diskontinuität«³⁵ im dichterischen Prozess entgegen: So fühlt sich der anfangs lediglich kopierende »Ephebe« in seiner eigenen Kreativität bedroht und versucht folglich, sich vom Dichtervater zu emanzipieren. »[J]ede Eigenentwicklung« des Autors ist dabei »nur eine Sublimierung«³⁶ und das poetische Schaffen ist Ausdruck von Einflussangst, der »Furcht eines jeden Dichters, für ihn bleibe kein eigenes Werk zu

29 Dies kommt der genetischen Kategorie der »Persiflage«, der Imitation »auf satirischer Ebene«, am nächsten, ist allerdings weiter gefasst (Genette: Palimpseste, S. 113).

30 Bloom: Einfluss-Angst, S. 9.

31 Vgl. u.a. Bloom: Einfluss-Angst, S. 11.

32 Bloom: Einfluss-Angst, S. 81.

33 Zumsteg, Simon: Playgariism Rules. Hermann Burgers Poetologie, in: Fries, Thomas/ Hughes, Peter / Wälchli, Tan (Hrsg.): Schreibprozesse, Paderborn 2008, S. 289–313, hier S. 292.

34 Zumsteg: Playgariism, S. 290.

35 Bloom: Einfluss-Angst, S. 71.

36 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107.

schaffen«, ³⁷ kurz: »Ein Gedicht ist nicht die Überwindung der Angst, sondern ist diese Angst.« ³⁸

Bloom nimmt »sechs revisionäre Bewegungen oder Bearbeitungsweisen« ³⁹ an, die Dichter:innen im Prozesses der Inspiration, Einflussangst und Konfliktlösung umsetzen können, um die eigene Kreativität vor sich und dem imaginierten Dichtervater zu behaupten. Sie umfassen »ein endliches Set von intertextuellen Transformationen [...], welche die Form rhetorischer Tropen und ihr psychisches Analogon in den von Freud beschriebenen Abwehrmechanismen haben«: ⁴⁰ *Climamen* bringt ein neues Gedicht als Korrektur des Vorgängergedichtes hervor; *tessera* führt dagegen zu einer Amplifikation und Ergänzung des vermeintlich schwächeren Vorgängergedichtes. »[K]enosis und Dämonisierung arbeiten, um die Erinnerung an den Toten zu verdrängen«, ⁴¹ erstere in Form von Selbsterniedrigung durch Dichter:in B; zweitere in Form der Negation des Status von Dichter:in A. »[A]skesis ist der eigentliche Wettstreit, das bis auf den Tod Kämpfen mit dem Toten«, ⁴² die versuchte Negierung aller Einflüsse. *Apophrades* bezeichnet letztlich die »Rückkehr der Toten«, ⁴³ die Meisterung und Integration des Stils des Vorläufers.

Blooms Ausführungen und seine Binnendifferenzierung sind ihrerseits diffus und für einen eigentlich literaturtheoretischen Text höchst metaphorisch gehalten, sodass er eine klare Definition und Abgrenzung dieser Phasen jedoch schuldig bleibt. ⁴⁴ Ebenso erläutert Bloom nicht, auf welcher Ebene des literarischen Textes sich der Einfluss überhaupt manifestiert: Zum Ende seiner Ausführungen hin spricht er lediglich von »Ton«, ⁴⁵ »Tonfall«, ⁴⁶ »Tönung« ⁴⁷ oder »tonalen Komplexitäten«; ⁴⁸ Gleichzeitig scheint sich Bloom in seinen Textbeispielen und Deutungen (Gedichte von Wordsworth, Keats, Browning, Whitman, Yeats und Stevens) primär auf die explizite, thematische Verarbeitung von »Einfluss« im Gedicht selbst zu beschränken; ideengeschichtliche, stilistische oder inhaltliche Inspiration lässt er in seinen Betrachtungen scheinbar außen vor. Auch Blooms Definition des stellenweise geradezu mythologisch verklärten »Einflusses« selbst bleibt vage:

Mit »dichterischem Einfluß« meine ich nicht die Transmission von Ideen und Bildern von früheren zu späteren Dichtern, denn das ist einfach »etwas, das geschieht«, und ob eine solche Transmission bei den späteren Dichtern Angst hervorruft, ist bloß eine Frage des Temperaments und der Umstände. Dies ist das angemessene Material für

37 Bloom: Einfluss-Angst, S. 131.

38 Bloom: Einfluss-Angst, S. 83.

39 Bloom: Einfluss-Angst, S. 14.

40 Zumsteg: Playgiarism, S. 295.

41 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107, Hervorh. i. Orig.

42 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107, Hervorh. i. Orig.

43 Bloom: Einfluss-Angst, S. 17.

44 Zu einer ähnlich kritischen Bewertung kommt auch Simon Zumsteg in seiner Auseinandersetzung mit Blooms Konzept der Einflussangst im Kontext von Hermann Burgers Werk (vgl. Zumsteg: Playgiarism, S. 291–295).

45 u.a. Bloom: Einfluss-Angst, S. 128, 133.

46 u.a. Bloom: Einfluss-Angst, S. 127.

47 Bloom: Einfluss-Angst, S. 136.

48 Bloom: Einfluss-Angst, S. 135.

Quellenforscher und Biographen und hat wenig mit meinem Anliegen zu tun. Ideen und Bilder gehören zum allgemeinen Diskurs und zur Geschichte und sind nicht einzigartig in der Dichtung. Doch der Standpunkt eines Dichters, sein Wort, seine imaginative Identität, sein ganzes Wesen *müssen* für ihn etwas Einzigartiges sein und bleiben, oder er wird als Dichter untergehen, selbst wenn er seine Wiedergeburt in dichterische Inkarnation bewerkstelligt hat. Aber dieser fundamentale Standpunkt ist auch der seines Vorgängers, so wie der Grundcharakter eines Menschen auch der seines Vaters ist, auch in seiner Umwandlung, auch in seiner Umkehrung. [...] Das Rätsel der Sphinx ist für Dichtern nicht nur das Rätsel der Urszene und das Mysterium des menschlichen Ursprungs, sondern das dunklere Rätsel der imaginativen Priorität. Für den Dichter reicht es nicht, das Rätsel zu lösen; er muß sich (und seinen idealtypischen Leser) davon überzeugen, daß das Rätsel ohne ihn nicht hätte formuliert werden können.⁴⁹

Einfluss und Einflussangst werden »zu einer gänzlich mystischen Kategorie«.⁵⁰ Dennoch formuliert der von Bloom umrissene Prozess und das Konzept der Einflussangst für die Analyse literarischer Rezeption im Kontext dieser Arbeit einige wichtige psychologische, poetische wie intertextualitätstheoretische Grundannahmen. Auf Blooms Ausführungen aufbauend soll daher im Folgenden eine klarerer Prozess und Begriffskatalog der dichterischen Inspiration zur kreativen Rezeption postuliert werden, der die ursprüngliche Einflussangst mit der »Stilangst«⁵¹ verbindet.⁵² Gleichzeitig ist an dieser Stelle anzumerken, dass sich diese Dynamik nicht – wie bei Bloom – lediglich auf das ›Gedicht‹, also das konkrete textuelle oder fiktionale Werk eines Autors oder einer Autorin beschränkt. Stattdessen sind auch Essays, Interviewäußerungen, Biographien oder die realitätswirksame Persona, etc. nicht von dieser Dynamik ausgenommen.

1. Lektüre und Selektion. Bloom geht davon aus, dass »die Dichter ihre eigenen Vorgänger erschaffen«.⁵³ Der Einfluss eines Autors oder eine Autorin A auf eine:n Autor:in B bleibt immer Manifestation einer subjektiven »Fehlinterpretation eines Vater-Gedichts«:⁵⁴ Nicht das Werk von Dichter:in A wird im Werk von Dichter:in B neutral rezipiert – Dichter:in B verarbeitet seine:ihre unbewusst subjektive Interpretation und Reduktion, eben eine ›Fehldeutung‹⁵⁵ des Werkes von Dichter:in A. Wie auch im Falle

49 Bloom: Einfluss-Angst, S. 64, Hervorh. i. Orig.

50 Zumsteg: Playgiarism, S. 294.

51 Bloom: Einfluss-Angst, S. 131.

52 Dabei muss der geschilderte Prozess keineswegs so zwingend und absolut ablaufen, wie es Bloom in seinen Ausführungen postuliert: »[D]as verdeckte Thema der Dichtung der letzten drei Jahrhunderte« war keineswegs ausschließlich »die Einflußangst« (Bloom: Einfluss-Angst, S. 131). Ebenso wird nicht angenommen, dass das Durchlaufen des Rezeptionsprozess Ergebnis von Selbstnegation (vgl. S. 81), Todesangst des Dichters oder einer Zwangsneurose ist (vgl. S. 52, 59). Weiterhin sind die wertenden Annahmen Blooms abzulehnen, die ›Stärke‹ eines Dichters sei am Einfluss auf möglichst viele Epheben messbar und ›gute Dichtung‹ sei lediglich das Ergebnis der gelungenen Dialektik von Imitation und Weiterentwicklung (vgl. S. 84), ein »wahrhaft starke[r] Dichter« müsse »zugleich Prometheus und Narziß« (S. 105) sein.

53 Bloom: Einfluss-Angst, S. 21.

54 Bloom: Einfluss-Angst, S. 83.

55 Der Begriff der ›Fehlinterpretation‹ impliziert jedoch, dass ein literarischer Text überhaupt einen objektiven, eindeutig zu identifizierenden Sinn enthalten kann und es überhaupt eine ›richtige‹ Deutung des Textsinns geben kann. Die subjektive Deutung des Textes durch eine:n Autor:in B

des Bildes des Dichters oder der Dichterin selbst ist das Bild seines:ihrer Werkes somit nicht mit dem eigentlichen ›Original‹ identisch, sondern selbst bereits selektiert und eingefärbt: »Der Ephebe, der seinen Vorläufer fürchtet [...], nimmt einen wichtigen Teil für das Ganze, wobei das Ganze alles ist, was seine kreative Angst ausmacht, die gespenstische Blockade-Figur in jedem Dichter.«⁵⁶ Andere, vom eigenen Bild abweichende Aspekte des Werks, der Poetik oder Stilelemente werden dabei folglich nicht berücksichtigt – das Vorläuferwerk wird zum »Torso«,⁵⁷ das dichterische Vorbild zu einer »imaginäre[n] oder zusammengesetzte[n] Figur«.⁵⁸

2. Inspiration. Diese Lektüre regt den:die Autor:in B zu eigenem neuem Schaffen an – »Dichter entstehen nicht als eine Antwort auf eine Gegenwart, [...] sondern in Antwort auf andere Gedichte.«⁵⁹ Diese Antwort muss dabei nicht positiv sein, sondern kann auch eine negative Reaktion auf Autor:in A sein:

2a. affektierte Inspiration. affektierte Inspiration meint hier eine – möglicherweise auch naive – Begeisterung von Autor:in B vom Werk von Autor:in A: B fühlt sich von A ›verstanden‹, findet vermeintlich die eigene, ungestalte Poetik im Vorgänger wieder – sieht dabei aber eben nur die eigene subjektive Deutung. So wird Autor:in A gar zum dichterischen Idol reduziert: »Mit ›Reduktion‹ meine ich eine Art von Fehldeutung, die eine totale Fehlinterpretation ist, in der der Vorläufer als ein Überidealisierte betrachtet wird [...].«⁶⁰

2b. aversive Inspiration. Mit ›Inspiration‹ muss an dieser Stelle jedoch nicht zwangsläufig ein ›positives‹ Verhältnis zur Vorlage gemeint sein. Auch der Wunsch, gegen einen:in Vorgänger:in anzuschreiben, sich von einer Strömung abzugrenzen oder ein grundlegend neues poetisches Konzept zu etablieren, ist letztlich eine Form der Inspiration, wenn auch Ausdruck eines ›negativen‹ Verhältnisses. Diese bewusste Positionierung gegen dichterische Vorbildern verringert aber – aus ersichtlichen Gründen – vorerst die eigentliche Einflussangst oder ist wiederum selbst das spätere Ergebnis eines gelösten Einflusskonfliktes.

3. Imitation und Fortsetzung. Wie im Falle ödipaler Konstellationen versucht Autor:in B die vermeintlich identifizierten Schreibregeln, die Poetik, die Sprache, die Strukturmerkmale, kurz: den Stil des Dichtervaters A zu übernehmen, sein Werk zu imitieren oder fortzusetzen. Bloom nimmt mit dem Konzept des ›*climamen*‹ weiterhin an, dass jede Form der dichterischen Inspiration den Wunsch nach Weiterentwicklung des

weiche somit als minderwertige Fehlleistung der Rezipient:innen von dieser ab. Gleiches gilt bei Bloom auch für Literaturkritik bzw. -wissenschaft (vgl. Bloom: Einfluss-Angst, S. 83). In dieser Arbeit wird jedoch grundlegend die Annahme vertreten, dass es keine eindeutige Bedeutung geben kann, da jede Form von Lektüre oder Interpretation selbst immer eine subjektiv vorgeprägte Deutung und Reduktion darstellt – insbesondere die Autorintention selbst ist nur eine von vielen möglichen ›Bedeutungen‹, die an ein literarisches Werk herangetragen werden kann. Dementsprechend wird im Folgenden vom ›Werkbild‹ oder eben subjektiver Auslegung, Deutung, Interpretation o.ä. gesprochen.

56 Bloom: Einfluss-Angst, S. 51f.

57 Bloom: Einfluss-Angst, S. 60.

58 Bloom: Einfluss-Angst, S. 107.

59 Bloom: Einfluss-Angst, S. 87.

60 Bloom: Einfluss-Angst, S. 62.

Vorgängergedichts enthält. Wird der Vorgänger im Sinne der bloomschen ›tessera‹ gar als defizitär betrachtet, wird der ›Torso‹ des Werkes A im Schaffen von Dichter:in B vermeintlich vervollständigt.⁶¹

4. Einflussangst und Blockade. Nun kann Autor:in B in einen ›Einflusskonflikt‹ geraten und durch Vergleich mit dem bewunderten Vorgängerwerk das eigene Werk als mangelhaft empfinden – in Blooms Worten: Autor:in B fühlt sich in »die quälende Last einer Tradition«⁶² eingebunden. So wird er:sie mit dem »Schrecken einer für immer bedrohten Autonomie«⁶³ konfrontiert – kurz, es tritt die Erkenntnis ein, lediglich ein minderwertiger Epigone zu sein:

Abstrakt gesehen muß das zentrale Problem für den Spätergekommenen Wiederholung sein, denn die dialektisch zur Neuschöpfung erhobene Wiederholung ist des Epheben Weg zum Exzeß, der wegführt von der erschreckenden Feststellung, daß man nur eine Kopie oder eine Replik ist.⁶⁴

Zwischen Epigontum und der Vermeidung jeden Einflusses gerät Autor:in B nun in eine – nicht zwangsläufig ausgedehnte – Blockade, die letztlich gelöst werden muss. Bloom parallelisiert diesen Zustand mit dem psychoanalytischen Konzept der Kastrationsangst:

Die unbewußte Kastrationsangst des Mannes manifestiert sich als anscheinend physische Sorge um seine Augen; die Furcht eines Dichters, er könne aufhören, ein Dichter zu sein, manifestiert sich häufig auch als Sorge um seine Vision. Entweder sieht er zu scharf, wird von der scharfen Fixierung tyrannisiert, [...] oder seine Vision wird verschleiert, und er sieht alle Dinge durch einen verfremdenden Nebel.⁶⁵

5. Lösung. Wie im Falle des Ödipuskonfliktes kann dieser Einflusskonflikt auf unterschiedliche Art und Weise einen Abschluss finden. Insgesamt sind aus Perspektive dieser Arbeit vier Varianten der Konfliktlösung zu unterscheiden, von denen zwei zu einem ›eigenständigen‹ Werk und dichterischer Produktivität führen. Erneut ist auch diese Kategorisierung nicht absolut; ebenso können Mischformen auftreten oder der:die Autor:in in verschiedenen Werkphasen zwischen unterschiedlichen Varianten oszillieren.

5a. Destruktion. Die öffentliche oder literarische Positionierung des eigenen Schreibens gegen den einst verehrten Dichtervater stellt eine Möglichkeit dar, diesen Konflikt zu lösen. So »repräsentiert« auch Blooms Konzept der *tessera* »den Versuch eines jeden späteren Dichters sich (und uns) zu überzeugen, daß das Wort des Vorläufers abgenutzt wäre, wenn es nicht als von neuem erfülltes und erweitertes Wort des Epheben erlöst werden würde«.⁶⁶ Die Fehlinterpretation führt zu einem idealisierten, aber reduzierten Werkbild, und dieses Werkbild muss bestürmt werden:

61 Vgl. Bloom: Einfluss-Angst, S. 60.

62 Bloom: Einfluss-Angst, S. 22.

63 Bloom: Einfluss-Angst, S. 27.

64 Bloom: Einfluss-Angst, S. 71.

65 Bloom: Einfluss-Angst, S. 69.

66 Bloom: Einfluss-Angst, S. 27.

Um sich die Landschaft des Vorläufers anzueignen, muß der Ephebe sie noch weiter von sich selbst entfremden. Um ein Selbst zu erreichen, das noch innerlicher ist als das des Vorläufers, muß der Ephebe noch solipsistischer werden. Um dem imaginierten Blick des Vorläufers zu entgehen, versucht der Ephebe dessen Weite zu begrenzen, was perverserweise den Blick vergrößert, so daß man ihm kaum ausweichen kann.⁶⁷

Das Ergebnis dieses Versuch ist die *Dämonisierung* des Vorgängers. Autor:in B negiert in seinem Schreiben somit die dichterische Relevanz oder auch die Kunstfertigkeit und Aussagekraft des Vorgängerwerkes und seines Schöpfers oder seiner Schöpferin – entweder auf abstrakter, poetischer, oder auch auf öffentlicher, realitätswirksamer Ebene.⁶⁸ Gleichzeitig erhöht sich B so über den verheimlichten Lehrmeister – die vermeintliche Erkenntnis, dass das Werk A ›minderwertig‹ sei, setzt eine Befähigung zu ›hochwertigerem‹ Schaffen voraus – oder, in Blooms Worten: »Mit der zeitlichen Abweichung täuschen sich die Dichter selbst und glauben dann, sie seien radikaler-denkend als ihre Vorläufer.«⁶⁹

5b. Absorption. Andererseits ist es auch möglich, dass Autor:in B seine:ihre dichterische Basis A intakt lässt, auf diesem Fundament aber eine vermeintliche Weiterentwicklung aufbaut. Dies führt zu einer offensichtlichen positiven Inspiration des Stils B durch Autor:in A, ohne auf der Ebene der bloßen Imitation zu verbleiben. Stattdessen scheinen bestimmte Stilelemente des dichterischen Vorläufers im neuen Text durch und werden von Autor:in B bewusst eingesetzt. Dies nennt Bloom ›*apophrades*‹: »Die mächtigen Toten kehren wieder, aber sie kommen in unseren Farben und sprechen mit unseren Stimmen, zumindest teilweise, zumindest in Momenten, die dann unsere und nicht ihre Beständigkeit erzeugen.«⁷⁰

5c. Imitation. Ebenso ist es denkbar, dass die Fortsetzung von A in B auch ohne eine konkrete Form der Positionierung geschieht und der Nachfolger das Werk seines Vorgängers fast ohne merkliche Abweichungen fortsetzt; B verfasst somit bruchlose Mimotexte zu A. Da aber jede Imitation eine vorherige subjektive Interpretation und ein divergentes Werkbild voraussetzt, ist diese Variante der Lösung eher als eine hypothetische zu betrachten; eine ›reine‹, deckungsgleiche Imitation ist zwar denkbar, aber praktisch und insbesondere mehrere Einzelwerke übergreifend häufig nicht möglich.

5d. Resignation. Die letzte – und die für Autor:innen wie auch Literaturwissenschaft und -betrieb unbefriedigendste – Variante der Konfliktlösung ist letztlich die der Resignation: Autor:in B ist es nicht möglich, sich gegen den dichterväterlichen Einfluss zu behaupten und den Einflusskonflikt zu lösen. Er:sie verbleibt letztlich in der Schreibblockade oder beendet freiwillig die eigene schriftstellerische Tätigkeit.

67 Bloom: Einfluss-Angst, S. 89.

68 Dies kann gleichzeitig auch zu einem Mittel der Selbstinszenierung werden; vgl. hierzu auch die Ausführungen zur Autoren-Persona ab S. 321 dieses Buches.

69 Bloom: Einfluss-Angst, S. 62.

70 Bloom: Einfluss-Angst, S. 125.

