

eine spezifische und theoretisch-begrifflich uneinholbare Kompetenz bewährt. Gelegentliche Hinweise auf die Darstellung von Metamorphoseprozessen durch andere ästhetische Medien unterstreichen die zentrale Signifikanz des Themas sowie die enge Verflechtung diskursiver Interessen von Wissenschaft, Anthropologie und ästhetischen Medien. Einleuchtend statuiert wird so beispielsweise, daß sich die Filmgeschichte in den unterschiedlichen Stadien ihrer technischen Darstellungsmöglichkeiten »als Suche nach der besten Technik zur Darstellung der Metamorphose erzählen« ließe (11). Wenn, wie Elias Canetti bemerkt, der Dichter »Hüter der Verwandlungen« (*Der Beruf des Dichters*, 1976, vgl. Nicklas, 21) ist, so teilt er sich diese Aufgabe doch mit den Vertretern anderer Künste.

Monika Schmitz-Emans

Patricia Oster: *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München (Wilhelm Fink) 2002. 362 Seiten.

Mit dem Bild des Schleiers verbindet sich eine Fülle von Konnotationen, insbesondere deshalb, weil er, wie Patricia Oster einleitend statuiert, »im elementaren Sinn eine Anschauungsform« darstellt (9). Zum einen steht das Motivfeld um Ver- und Entschleierungsprozesse in enger Verbindung zur aufklärerischen Metaphorik des Ver- oder Entbergens der Wahrheit, wobei der Schleier negativ, als Widerstand und Instrument der Verfremdung, konnotiert ist. Zum anderen manifestiert sich im Bild des Schleiers die Vorstellung von der imaginativen Erzeugung von Supplementen für die dem direkten Blick entzogenen verschleierte Objekte: Der Blick durch den Schleier behindert das physische Auge und führt zu Irritationen, setzt aber Bildphantasien frei, welche hinter den Schleier mehr und anderes projizieren, als der unbehinderte Blick womöglich je gesehen hätte. Hiervon zeugen, wie Oster verdeutlicht, erotische wie religiöse Bildphantasien. Verschleierte erotische Objekte stimulieren zu Projektionen; im religiösen Kontext verweist der Schleier auf die Verborgtheit des Göttlichen, bewahrt und betont das Mysterium. Nicht allein mit Blick auf die Stimulation der Einbildungskraft stellt der Schleier eine poetologische Kernmetapher dar. Er ist zudem als ein Stück Gewebe dazu disponiert, als Metapher des Textes verwendet und zur Reflexion über dessen »Textur« und ihre Effekte anzuregen. Der Schleier behindert einerseits zwar den Blick, aber er besitzt andererseits auch eine Durchsichtigkeit, welche eine partielle Freigabe des Verhüllten bewirkt. Der Betrachter ist also zur imaginativen Füllung von Leerstellen aufgerufen – ein Vorgang, der sich vor allem als metaphorische Bespiegelung des Lektüreprozesses deuten läßt. Wird in diesem Sinn der Schleier zum Gleichnis des durch den Leser zu aktualisierenden Textes, dann wird der »literarische Textbegriff [...] um das Moment des Imaginären und dessen ästhetische Realisierung erweitert« (1); Oster legt die Komplexität des metaphorischen Potentials von Schleier, Verschleierung und Blicken durch Schleier einleitend in aller Klarheit dar und schafft damit das Fun-

dament für ihre Studien zur Geschichte des Schleiers in der Literatur, in welcher sich motivgeschichtliche und poetologische Interessen durchgängig verbinden.

Anthropologie, Religions- und Kulturwissenschaften haben sich mit dem Schleier als einem Grundgleichnis für die Spannung zwischen An- und Abwesenheit auseinandergesetzt. Im Kontext der christlichen Offenbarungslehre etwa hat der Schleier den Status einer Kernmetapher. Für die Literaturwissenschaft stand bislang eine grundlegende und umfassende Erschließung der einschlägigen Topik aus, wenngleich Roland Barthes, Paul de Man und Wolfgang Iser hier wichtige Vorarbeiten geleistet haben, die im einleitenden Forschungsüberblick neben den kulturwissenschaftlichen Studien zum Schleier skizziert werden. Hier ist Jean Starobinskis Pionierarbeit besonders zu nennen: für Starobinski wie auch für Ralf Konersmann ist der Schleier – mit unterschiedlicher Akzentuierung – Gleichnis der ästhetischen Erfahrung (vgl. Oster, 16-18).

Die einzelnen Kapitel der Tübinger Habilitationsschrift Osters sind Autoren gewidmet, welche nicht allein dem Bild des Schleiers zentrale Bedeutung einräumen und es dadurch mit poetologischem Sinn anreichern, sondern dabei auch jeweils aneinander anschließen, aufeinander Bezug nehmen; exemplarisch wird dabei deutlich, wie sich der Prozeß poetologischer Autoreflexion als intertextuelles Großprojekt am Leitfaden eines Bildes entfaltet, dessen Bedeutungspotential sich nur mit Blick auf gesamteuropäische Prozesse erschließt. Den Konvergenzpunkt der ästhetischen Metaphorologie des Schleiers in der Gegenwart bildet das Projekt des von Christo verhüllten Reichstags, dessen ästhetisch-reflexiver Charakter sich vor dem zuvor entfalteten literarisch-poetologischen Hintergrund auf einleuchtende Weise erschließt.

Nicht zufällig beginnt die Reihe der behandelten Autoren mit Dante in Italien, wo die europäische Literatur erstmals pointiert zu einem ›neuen Fiktionsbewußtsein‹ findet, dessen Ausdruck an die Selbstreferentialität des Textes gebunden ist (vgl. 21). Stehen sich in der Forschungsgeschichte zu Dantes Werk die Vertreter allegorischer und poetologischer Deutung oftmals gegenüber, so sieht Oster in der Betrachtung der Danteschen Schleiermetaphorik einen Weg, beide Positionen zu vermitteln. Dante reflektiert die poetische »Textur« als solche, da er von einer dialektischen Beziehung zwischen Ausdrucksmedium und Textsinn ausgeht; zwar deutet er, wie Oster darlegt, das Bild des Schleiers noch im Kontext der Biblexegese, setzt also bei dessen Funktion für die christliche Offenbarungstheologie an und nimmt Bezug auf seine allegorische Bedeutung, doch er ästhetisiert es auch bereits und schafft damit die Voraussetzung für die späteren Entwicklungen der poetologischen Schleiermetaphorik (22). Dies beginnt bereits mit der *Vita Nuova*. Reflektiert wird hier insbesondere der Transformations- und Steigerungsprozeß geschauter Bilder im und durch den Erinnerungsprozeß. Die poetischen Textgebilde werden hier schon zu Verdichtungen visionärer Erfahrungen, welche deren Gegenstände umgeben und diese dabei zugleich umhüllen und dem Blick freigeben. Mit der *Commedia* kommt es zur Weiterentwicklung und Steigerung des metaphorischen Potentials des Schleiers, der in den Dienst der Entfaltung eines komplexen poetischen Textkonzepts genommen wird. Dante, so Osters wichtiger Befund, »ästhetisiert die Lehre vom vierfachen Schriftsinn,

indem eine oszillierende Deutungskomplexität an die Stelle der Abstraktheit des Allegorischen tritt. Es wird eine Vorstellung von Hintergründigkeit an Bedeutung assoziiert, die sich nicht mehr durch eine ›dottrina‹ eingelöst findet und die den Leser auf die nur scheinbar transparente Oberfläche des Textes zurückverweist.« (55) Mit Dante – dies zeigt sich insbesondere anlässlich seiner Semantisierung des Schleiers – setzt die neuzeitliche Kunst ein, welche sich nicht mehr primär als Vermittlerin außerästhetischer (theologischer, religiöser) Wahrheiten, sondern als autonom begreift; dies kommt insbesondere in der Besinnung auf die eigene Materialität zum Ausdruck. Der Schleier verweist in diesem Sinne auf die Textur des poetischen Werks. Im Bildfeld um Schleier und Verschleierung spiegeln sich bei Dante ästhetische Praktiken und Prozesse, insbesondere unter Akzentuierung der Beziehung zwischen Offenbarung und Verschleierung sowie zwischen Text und Imaginärem: Letzteres steht für Dante im Zeichen des Sichtziehens, und die poetische Textur als solche bedingt ein spannungsreiches Wechselspiel von Verbergung und Entbergung. Der Leser selbst wird dazu stimuliert, »Bilder hinter den Schleier des Textes zu projizieren« (73).

Petrarca greift die von Dante bereitgestellte ästhetische Semantisierung des Schleiers auf und verleiht diesem neue Funktionen. Eine erste Bedeutungsvertiefung beruht schon darauf, daß Petrarca seine intertextuelle Abhängigkeit von Dante im Aufgreifen und in der Umgestaltung des von diesem bereitgestellten Bildfeldes erkennbar werden läßt, wodurch sein eigenes Werk in einem Prozeß der »Anspielung, Anknüpfung und Absetzung«, der »Variation und Überbietung« (22) indirekt selbst schon als ein Gewebe erscheint, das den Blick auf den eigenen Vorläufer zugleich verhüllend und entbergend freigibt. Ein zweiter Vertiefungsprozeß vollzieht sich bei Petrarca damit, daß er das Bild dezidiert in den Dienst der lyrischen Selbstaussprache und Selbstreflexion des Ichs nimmt (vgl. 22) und auf die komplexe Beziehung zwischen diesem Ich und der Adressatin seiner Rede bezieht. Das Bild des Schleiers verweist in diesem Zusammenhang auf die Verschleierung der Dame, welche diese selbst ins dialektische Spannungsfeld von Anwesenheit und Abwesenheit rückt; das lyrische Ich wendet sich ihr zu und wird doch immer wieder auf sich selbst zurückverwiesen. Auf die dialektische Grundspannung von Anwesenheit und Abwesenheit der Geliebten verweisen Petrarca's Verse sowohl auf makrostruktureller als auch auf mikrostruktureller Ebene, etwa wenn die Buchstaben des Namens LAURA Textpassagen als verborgener Intext eingeschrieben sind (vgl. 103). Eine von Petrarca angeregte Illustration Simone Martinis, die Oster im Kontext der petrarkistischen Poetik interpretiert (und die als Umschlagillustration des Buches fungiert), visualisiert mit der Darstellung des Dichters Vergil, den ein Schleier von einem Kommentator (Servius), einem Krieger, einem Bauern und einem Hirten trennt, zum einen die eher konventionelle Idee von der Dichtung als einem »Schleier« der Wahrheit, welche der Kommentator eben vor den Augen des Publikums wegziehen müsse, um das Dahinter zugänglich zu machen. Doch zugleich thematisiert das Bild den dichterischen Imaginations- und Schöpfungsprozeß als solchen, da Krieger, Bauer und Hirte auch als allegorische Repräsentanten der Vergilschen Hauptwerke verstanden werden können. Unter diesem Aspekt verweist der den Dichter

von den übrigen Figuren trennende Schleier auf »die Schwelle des Imaginären in ihrer Transparenz« (91).

Tasso greift die petrarkistische Bildsprache auf und setzt dabei vor allem bei der Ambiguität des Sinnlichen an, das unter den wechselnden Vorzeichen von Negation und Affirmation bzw. Faszination reflektiert wird. Bei Tasso wird der Schleier vor allem in den Dienst der Darstellung des Spannungsverhältnisses von verllorener Unmittelbarkeit und Reflexion genommen. Dies illustriert vor allem das von Oster in erhellender Weise interpretierte Schäferspiel *Aminta*, wo die Dichotomie von Natur und Kultur in der von Frau und Mann bespiegelt wird. Tasso historisiert im Zusammenhang damit in neuartiger Weise die Spannung zwischen Selbsterfahrung und Selbstentzug, indem er sie als Spannung zwischen (verlorener) Unmittelbarkeit und geschichtlich bedingter Entfremdung, zwischen Natur und Kultur auslegt (199). Zugleich suggeriert *Aminta* eine vom poetischen Text selbst vollzogene und nur durch ihn zu vollziehende Vermittlung zwischen Kultur und Natur. Konstitutive Bedeutung gewinnt das Schleiermotiv auch in *Gerusalemme liberata*. Die mit dem Schleier konnotierte Praxis des Spinnens und Webens tritt in einen auch metaphorisch signifikanten Antagonismus zu Bewaffnung und Krieg (vgl. 175). Im Modell des Schleiers bespiegelt sich die Erfahrung des Imaginären, wobei die Imagination zum Substitut unmittelbarer sinnlicher Erfahrung wird. Indirekt thematisiert Tasso damit den poetischen Schöpfungsprozeß. Durch die Aktivierung der durch Verschleierung und Entzug in Bewegung versetzten Betrachterphantasie erfahren die (erotischen) Objekte der Sehnsucht eine Steigerung und Transformation, und auch dies deutet auf das Wesen der Poesie als solcher. Miteinander kontrastiert erscheinen – in Anknüpfung an die schon in *Aminta* vollzogene »Historisierung« der Dichotomie von Natur und Kultur – bei Tasso eine raue und intransparente, dem Blick unmittelbar zugängliche und auf keine höhere Wirklichkeit verweisende Welt einerseits, eine vom durchlässigen Schleier der Dichtung umhüllte wunderbare arkadische Welt andererseits.

Wie bereits Starobinski dargelegt hat, markiert Rousseaus Werk eine epochale Wende in der Geschichte der Schleiermetaphorik: Hier wird der Schleier zur Metapher eines getrüben Selbstverhältnisses, eines Bewußtseins von sich selbst, welches auf irreversible Weise durch Entfremdung und Undurchsichtigkeit geprägt ist. Daß diese Wendung nur vor dem intertextuellen Hintergrund der Werke Dantes, Petrarcas und Tassos angemessen verstanden werden kann, verdeutlicht Oster auf subtile Weise. Die Spannung zwischen dem Bedürfnis nach Bemächtigung und Transparenz einerseits, der Erfahrung des Entzugs und der Verhüllung andererseits prägt gleichermaßen die Beziehung des Rousseauschen Subjekts zu sich selbst wie die Auseinandersetzung mit dem Imaginären schlechthin. Das Imaginäre kann als das zweite, sich mit jenem ersten (dem Selbstbezug) teilweise überschneidenden Kernthema Rousseaus gelten. Die für seine Genese maßgebliche Bewegung des Entzugs stimuliert die Aktivität des Bewußtseins und setzt damit schöpferische Potentiale frei. Rousseau verwendet die Schleiermetaphorik durchgängig zur Reflexion der Grunddichotomien von Wahrheit und Schein, Illusion und Enttäuschung, Realität und Fiktion (vgl. 203). Seine poetischen Wer-

ke stellen Grenzüberschreitungen zwischen diesen antagonistischen Sphären dar, wie exemplarisch die Analyse des Singspiels *Pygmalion* zeigt. Hier wird der antike Mythos in seiner Ovidschen Version auf programmatische Weise umgeformt. War dort der Bildhauer Pygmalion für die Schöpfung der an sich leblosen Statue, die Göttin Venus für deren Belebung zuständig, so verlagert sich bei Rousseau der entscheidende ›lebensspendende‹ Moment in die Phase der subjektiven Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem verschleierte Werk; es geht ihm um die »Konstitutionsleistung des Imaginären«, und der zwischen Statue und Betrachter lokalisierte Schleier verweist auf die Umwandlung eines »Produktionsmythos in einen Rezeptionsmythos« (206). In der *Nouvelle Héloïse* wird der Schleier in einem weiteren Schritt als Gleichnis für intertextuelle Beziehungen und Sinnmuster funktionalisiert (vgl. 221). Vor allem aber drückt sich gerade hier im Bild des Schleiers die Verfassung eines dem Naturzustand entfremdeten Ichs aus, dessen Selbstanalysen keineswegs in Selbstenthüllung und Selbstbemächtigung einmünden, sondern das Streben nach Transparenz auf oszillierende Weise an neue Verschleierungsprozesse anknüpfen, welche – ebenso wie jenes Streben – am Text selbst ablesbar sind.

Eine hier anknüpfende und weitergehende Ausdifferenzierung der Schleiermetapher diagnostiziert Oster bei Goethe, der sich mit seinen vielfachen Varianten des Motivs – etwa in Gestalt des das Ausgangsbild dynamisierenden Fächers – auf die zu seiner Zeit bereits komplexe Tradition zurück bezieht. Auch hier steht die einschlägige Metaphorik im wesentlichen im Zeichen der Reflexion über Imaginationsprozesse und des Imaginären. Goethes Tasso als eine von der unauflöselichen Spannung zwischen Natur und Kultur zerrissene, moderne (und rousseauistisch inspirierte) Gestalt sucht im Bildfeld um Schleier, Vorhang und Flor Gleichnisse für seine doppelte Erfahrung einer historisch entfremdeten und einer visionär gegenwärtigen harmonischen Wirklichkeit. Schleier und Vorhänge werden dabei, je nach der von den verschiedenen Figuren jeweils eingenommenen Perspektive, als multifunktional reflektiert: als Verhüllungen dessen, was man nicht sehen will, aber auch als diaphane Medien der Verklärung des Wirklichen durch die Dichtung. Nicht minder vieldeutig ist das Bild des Schleiers in den *Wahlverwandtschaften* und im *Wilhelm Meister*, da seine Derivate neuerlich zur Bespiegelung imaginativer Prozesse, zugleich aber auch zur selbstkritischen Auseinandersetzung Goethes mit den eigenen rousseauistisch gefärbten Anfängen eingesetzt werden. Komplexer als bei Goethes Vorläufern gestaltet sich das Ausgangsbild in dessen Werken insofern, als es zum Bild mehrfacher, sich überlagernder und durchlässiger Schleier gesteigert wird. Dies zeigt Oster vor allem in ihrer Interpretation zu Goethes *Faust* und seiner *Poetik der Diaphanie*. Die motivlichen und reflexiven Traditionslinien aufgreifend, überführt – so Oster – Goethe in einem Potenzierungsprozeß »die großen Antagonismen von Natur und Kultur in ein Verhältnis von Wirklichkeit, Imaginärem und poetischer Konkretisation« (289).

Gérard de Nerval, mit dem Motivfeld des diaphanen Schleiers schon als Faust-Übersetzer intim vertraut, assimiliert es dem eigenen poetischen Kernprojekt ästhetischer – mit Oster gesagt: »mythischer« – Selbststilisierung. Bei ihm wird der

Schleier zum Gleichnis des Ichs und seiner komplexen Beziehung zu multiplen Räumen der Imaginationen, Visionen und Erinnerungen. Anders als Goethe, dessen Bilderfundus die Inventaren eines kollektiven kulturellen Gedächtnisses zu erschließen sucht, konzentriert sich Nerval auf die Schaffung eines »Privatmythos, der in den subjektiven Innenraum des Autors führt« (301). Marcel Proust deutet in Anknüpfung an Nerval das Ich mittels einer komplexen und zugleich selbstreflexiven optischen Metaphorik: Persönliche und überpersönliche Erinnerungsbilder überlagern sich im projektionsartigen Erinnerungsprozeß wie diaphane Schichtungen visueller Strukturen. Ein Spiegelungsverhältnis besteht zwischen solch visuellen und sprachlichen Schleiern, als welche der Erzähler literarisch-poetische Texte, insbesondere am Beispiel Racines, deutet. Die Textur der *Recherche* selbst ist als ein Gewebe deutbar, welches die »Palimpseststruktur des Bewußtseins« (24) einsichtig macht, und zwar sowohl bezogen auf den erinnernden und imaginierenden Helden als auch auf den Leser, dem das vielfach geschichtete Gewebe des Romans keine eindeutig zu entschleiern Inhalte verbzw. enthüllt; statt dessen werden die Sprachschleier des Textes durchsichtig auf umfassende semiotische Systeme hin. Die Geschichte der Schauspielerin Berma, welche es vermag, ihren Körper auf die Kunstfigur der Racineschen Phädra hin durchsichtig zu machen, verdeutlicht beispielhaft, wie sich die *Recherche* durch die Darstellung ästhetischer Prozesse im Bildhorizont des Schleiers selbst bespiegelt; Marcel vergleicht das Spiel der Berma mit einem Gewebe von doppelter Textur, als eigene Kunst und als Darstellung Racines - und analog dazu ist auch Prousts Text aus einander überlagernden Schichtungen gewebt (vgl. 316-324). Claude Simon greift Prousts Poetik der Erinnerung auf und entwickelt im Zusammenhang damit ein eigenes Textmodell. An die Stelle des Schleiers oder Vorhangs, der ein Dahinter ahnen läßt und einen Vorstellungsraum imaginieren läßt, tritt hier die Selbstdarstellung der »Textur« des Geschriebenen. Das Gewebe dieses nicht mehr als transparent zu denkenden Vorhangs scheint dabei allerdings das hinter ihm Verborgene in sich aufzunehmen und auf verfremdende Weise sichtbar zu machen; entscheidend aber ist die primäre Aufmerksamkeit auf die Textstruktur als solche. Ersetzt wird die von den Vorläufern Simons schrittweise entfaltete »Poetik der Diaphanie« durch eine »Poetik der verhinderten Diaphanie, die in einer autoreferentiellen Wendung auf die Sprachlichkeit des Textes zurückverweist« (338). Fruchtbar gemacht wird dabei das Spannungsverhältnis, welches zwischen lautlich-konkreter und referentieller Textdimension besteht; Materialität und Darstellungsfunktion des Geschriebenen dienen einander wechselseitig als Schleier. Simon aktualisiert in diesem Sinne das Bild des Schleiers, um die Spannung zwischen Materialität und Referentialität zu entschleiern.

Der Schleier, metaphorischer Verweis auf komplexe Wahrnehmungs- und Imaginationsprozesse, suggestive Metapher des Imaginären und zugleich Metapher des Text-Gewebes in seiner Funktion als Verhüllung, Entbergung und Auslöser von Projektionen, übernimmt Osters Diagnosen zufolge komplexe Funktionen, die sich nur dem vergleichenden Blick erschließen. Von Schleiern sprechend, wird die Dichtung autoreferentiell, und zugleich ist der Schleier ein

Konzept, das eine Anschließstelle zwischen ihr und der bildenden Kunst bietet. Welche kreativen Potentiale das Bild des Schleiers auch in der Gegenwartskunst noch freizusetzen vermag, belegt programmatisch das Œuvre des Verpackungskünstlers Christo und seiner Frau Jeanne-Claude, vor allem die vieldiskutierte und -interpretierte Verhüllung des Berliner Reichstags (1995). Während aus der Perspektive der Kunsthistoriker, Kulturwissenschaftler und Religionswissenschaftler dieses Projekt als Anspielung auf kultische und religiöse Verwandlungs- und Transsubstantiationsprozesse verstanden werden kann und verstanden wurde, während es zudem nahelag, Christos verpackten Reichstag als Reflexion über die politische Dimension des Ästhetischen zu deuten – vor allem als Hinweis auf notwendige Erinnerungsarbeit –, rückt gerade vor dem Hintergrund der literarischen Geschichte des Schleiers das Reichstagsprojekt in einen anderen Kontext. Oster spricht von der »mythischen« Struktur der Schleiermetaphorik, welche zu immer neuen Aktualisierungen und Sinnzuschreibungen einlädt und durch keine bestimmte Deutung zu erschöpfen ist.

Osters Monographie zur Metaphern- und Konzeptgeschichte des Schleiers in der europäischen Literatur der Neuzeit stellt eine so profunde und erhellende wie wegweisende Forschungsarbeit dar. Bei der Auswahl der untersuchten Autoren und Texte folgt Oster auf überzeugende Weise dem Kriterium der dichtungsgeschichtlichen Relevanz. Ihre Analysen dieser Texte, auf souveräner Kenntnis der Forschungssituation aufbauend, beleuchten am Leitfaden des Schleierthemas das jeweilige dichterische Selbstverständnis der Autoren zur Geschichte der Selbstmodellierungen und Selbstbespiegelungen von Literatur in ihrer Beziehung zur sichtbaren und zur unsichtbaren Wirklichkeit, zu Räumen der Erfahrung und der Imagination, zum Anwesenden und zum Abwesenden. Ein Wunsch des Lesers (der Leserin) bleibt offen: Je inhalts- und aspektreicher, »panoramatischer« und vielseitiger literarhistorische Darstellungen komplexer Zusammenhänge sind, desto nützlicher sind Register, zumindest Namenregister.

Monika Schmitz-Emans

Volker Pantenburg u. Nils Plath (Hg.): *Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren*, Bielefeld (Aisthesis) 2002. 291 Seiten.

Das Zitieren ist eine Tätigkeit, die sowohl dem schriftstellerischen als auch dem wissenschaftlichen Umgang mit Literatur eigen ist. Zitiert wird nicht nur etwa von Thomas Mann, wenn die kleine Toni zu Anfang der Buddenbrooks frei aus dem Katechismus vorträgt und so dieser Text in den Mannschen Roman montiert wird, sondern das Zitieren gehört auch zu den Praktiken der Literaturwissenschaft, nur dass hier das Zitat »[...] im Satz meist durch Anführungszeichen oder Kursive kenntlich gemacht und erforderlichenfalls mit Quellenangabe versehen [ist]« (Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, 1050).