

neueren Medientheorie milde relativiert, indem er auf literarische und philosophische Vorläufer verweist, ohne jedoch seinerseits in die Philologengewohnheit zu verfallen, „alle vermeintlich revolutionären Gedanken evolutionär vorzudatieren und stolze Ideenträger mit dem Hinweis zu nerven: ‚Das Motiv gibt es schon bei xyz‘.“ (61 f.) In der zweiten Unterbrechung erinnert Hörisch an seine eigenen Thesen zu den drei „großen ontosemiologischen Leitmedien“ (214) Abendmahl, Geld und elektronische Medien, deren fundamentale kulturgeschichtliche Bedeutung er bereits ausführlich in der Trilogie *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls* (1992), *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* (1996) und *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien* (1999) dargelegt hat. Die dritte Unterbrechung gilt der Verflechtung der Medien mit Krieg, Wirtschaft und Religion. Hörisch teilt zwar nicht den Überschwang der Thesen Paul Virilios und Friedrich Kittlers, die den Krieg zum Vater aller Mediendinge machen, unterstreicht aber anhand zahlreicher Beispiele, daß derartige Zusammenhänge kaum von der Hand zu weisen sind. Während von der engen Verbindung zwischen Wirtschaft und Medien niemand mehr überzeugt werden muß, trifft der Versuch, auch der Religion eine solche Affinität zu unterstellen, noch auf gewisse Widerstände. Dabei ist gerade die Religion „per definitionem auf Kommunikations- und Medienprobleme der anspruchvollsten Art spezialisiert“ (311), ist es doch ihr eigentlicher Zweck, den Menschen das entrückte Göttliche mit allen Mitteln nahezu-bringen.

Und die Literatur? Hörisch hat keine spezielle Mediengeschichte der Literatur geschrieben, obwohl nahezu alle Medien, von denen er erzählt, die Geschichte der Literatur mehr oder weniger entscheidend geprägt haben. Als aufmerksame Medienbeobachterin spielt die Literatur in seiner Darstellung gleichwohl eine privilegierte Rolle. Wie Hörisch an einer Fülle von Beispielen vorwiegend aus der deutschen, angloamerikanischen und antiken Literatur zeigen kann, sind literarischen Texten tatsächlich zum Teil überraschende „medienhistorische und medienanalytische Einsichten“ (10) abzugewinnen. – Hörisch ist mit seinem neuen Buch eine Synthese gelungen, die mühelos Information, Narration und Reflexion verbindet und – hier muß man die übliche Formel einmal umdrehen – auch einem literatur- und medienwissenschaftliches Fachpublikum anspruchsvolle und anregende Lektüre bietet.

*Christian von Tschilschke*

Ingeborg Hoesterey: *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington, Indianapolis (Indiana University Press) 2001. 139 Seiten.

Der etymologische Ursprung des Pastiche liegt, ebenso wie der der macaronischen Dichtung, in den Pasta-Küchen der Italiener: Unterschiedlichste Erklärungen des italienischen Worts „pasticcio“ konvergieren in seiner Deutung als Mischmasch oder Durcheinander verschiedenster Zutaten, wobei der Akzent

schon in der Renaissance auf dem *Stil*-Gemisch als Darstellungsprinzip liegt. Die Praxis der Stiladaptation als solche allerdings datiert sogar bis in die Antike zurück und dokumentiert sich etwa schon in den römischen Adaptationen der griechischen Kunst. Auf Rezeptionsprozessen gründet auch die Bedeutung des Pastiche in der Kunst der Renaissance: Stilimitationen und Quasi-Kopien sind hier an der Tagesordnung und erregen oft durchaus Bewunderung für das artistische Geschick ihrer Hersteller. Die Begriffs- und Wortgeschichte des metaphorischen Terminus „Pasticcio“ (der sich vermutlich im 17. Jahrhundert als „Pastiche“ im französischen Sprachraum etablierte) erweist sich – wie Hoestereys Recherchen deutlich machen – selbst als ein Pastiche: Die Suche nach einer „originalen“ Bedeutung scheitert; die Quellen bilden einen nicht zu hierarchisierenden Mischmasch. Konsens besteht allerdings hinsichtlich der für die spätere Geschichte einschlägiger Kunstformen und -praktiken grundlegenden Definition, ein Pastiche sei ‚weder Original noch Kopie‘ (vgl. 5). Roger de Piles wird die Einschätzung zugeschrieben, das Ensemble an ‚Falschheiten‘ (faussetez) im Pastiche erzeuge eine spezifische Art von ‚Wahrheit‘; Marmontel bestimmt das Pastiche dezidiert als Stilimitation. Neben der Kunstgeschichte weist die Musikgeschichte eine Fülle von Werken auf, die in diesem Sinn (aber auch im parallelen Sinn der Kombination von Heterogenem) als Pastiche zu bezeichnen sind. Gerade hier ist die Idee des organischen, geschlossenen, jeden Eingriff abweisenden Werks ja jünger als eine lange Zeit übliche Aufführungspraxis, bei der jeweils anlaßbezogenen Arrangements aus Einzelstücken aufgeführt wurden. Relevant für die zeitgenössische Kunst des Pastiche ist ferner Marcel Prousts Konzept des Pastiche als intertextuelles Spiel.

Das Pastiche hat, so die plausible Ausgangsüberlegung Hoestereys, im Zeichen der Postmoderne eine Wiedergeburt erlebt. Allerdings ist eine deutliche Diskrepanz zwischen Theorie und Kritik auf der einen, künstlerischer Praxis auf der anderen Seite zu registrieren: Neigen erstere immer noch dazu, das Pastiche als künstlerische Randerscheinung zu traktieren und seinen ästhetischen Rang eher skeptisch einzuschätzen, so sind demgegenüber die Kunst-, Literatur-, Film- und Musik-Szene der Gegenwart durch ihre ausgeprägte Affinität zum Pastiche charakterisiert. Hoesterey schließt mit ihrer Studie zum Pastiche in den verschiedenen ästhetischen Medien, die einerseits an ästhetische Diskurse der Gegenwart anschließt, andererseits eine Fülle von Beispielen vorstellt und kommentiert, diese Kluft zwischen Theorie und Praxis: Das Buch bietet einen zugleich historischen wie systematischen (wenn denn in postmodernen Zeiten dergleichen noch möglich ist) Aufriß zur Ästhetik des Pastiche, und es trägt dessen doppelte Bedeutung als besonders zeit-gemäße und besonders verbreitete Kunstform Rechnung. Was Kritiker wie Fredric Jameson dem Pastiche vorwerfen – seinen imitatorischen, un-authentischen Charakter, seinen ludistischen Umgang mit verschiedenen historischen und kulturellen Archiven, Formensprachen und Ikonen –, das eben erscheint als das Programmatische am Pastiche. Durch seinen anti-hierarchischen und oft respektlosen Charakter erschließt es ein Experimentierfeld für Künstler, passend zu einer Zeit, in welcher die Idee des Authentischen und Originalen ebenso obsolet geworden ist wie die trennscharfe Differenzie-

rung zwischen Kunst und Nicht-Kunst oder die vermeintlich stilsichere Unterscheidung hoher Kunst von trivialer Gebrauchskunst und von Kitsch. Unter Verweis auf Arthur C. Danto, demzufolge ein Artefakt dann als Kunstwerk gelten darf, wenn es einen bedeutsamen Beitrag zur ästhetischen und sozialen Kommunikation leistet (vgl. X), argumentiert Hoesterey überzeugend gegen einen Ansatz, der im Pastiche nur das Andere der wahren Kunst sieht. Die Struktur des Pastiche, so die Leitthese, ist exemplarische Umsetzung des Postmodernismus auf ästhetischem Gebiet. Wenn die Belege dabei verschiedenen Kunstformen entnommen werden, so im Bewußtsein, daß – ebenso wie zwischen Authentischem und Inauthentischem, Eigenem und Geborgtem – auch zwischen den Künsten keine klaren Grenzen verlaufen. Daß sie einander wechselseitig zitieren, bestätigt dies.

Dem komplexen terminologischen und konzeptionellen Umfeld ihres Gegenstandes trägt die vorliegende Studie dadurch Rechnung, daß sie auch die Nachbarbegriffe mit in die Betrachtung einbezieht und – praktischerweise – zunächst in einer katalogartigen Übersicht präsentiert: Adaptation, Appropriation, Bricolage, Capriccio, Cento, Collage, Contrefaçon, Fake, Farrago, Faux [...], Imitation, Montage, Palimpsest, Parody, Plagiarism, Recycling, Refiguration, Simulacrum, Travesty). Die drei Zentralkapitel des Buches sind dann drei Groß-Genres des Pastiche gewidmet (bei vielfältigen Verweisen aufeinander sowie auf andere Gebiete): dem Pastiche in den bildenden Künsten (Visual Arts), in der Filmkunst und in der Literatur. Skizziert wird die Geschichte des Pastiche, bezogen auf alle drei Bereiche; beleuchtet werden die inner- und außerästhetischen Bedingungen, unter denen entsprechende Kunstformen und ihre Bezeichnungen sich etablierten. Angesichts der überwältigenden Fülle an Beispielen, welche in allen drei Bereichen für Pastiche zu finden wären, verfährt Hoesterey sinnvollerweise exemplarisch, indem sie einzelne exemplarische Werke focussiert und in ihrer hybriden Struktur analysiert. Neben ausführlicheren Interpretationen bietet jeweils eine Serie von „Short Takes“ weitere Beispiele, deren Auflistung das weite Spektrum an Variationsmöglichkeiten noch offenkundiger macht. Jedes Kapitel bietet so eine Sammlung von Fallstudien, an denen grundlegende Eigenschaften des Pastiche nachvollziehbar gemacht werden. Deutlich wird dabei vor allem ein wesentliches Charakteristikum: Zeitgenössische Pastiche-Kunst ist eine in hohem Maße und auf verschiedenen Ebenen reflexive Kunst. Die Frage, ob das einzelne Pastiche selbst „Kunst“ sei, tritt an Bedeutung klar zurück hinter die Feststellung, daß Pastiche Werke „über“ Kunst und Kultur sind (vgl. 27). Mit dem Pastiche geht es letztlich um das Selbstverständnis der Kunst in postmetaphysischer Zeit, jenseits verbindlicher ästhetischer Normen und angesichts des so stimulierenden wie entmutigenden Wissens um die Zithaftigkeit jeder Bekundung. Den Boden für das postmoderne Pastiche haben unter anderem die formalistische und die Brechtsche Ästhetik mit ihrem Konzept der Verfremdung bereitet (vgl. 45). In seiner Zwischenstellung zwischen „Eigenem“ und „Anderem“, Original und Kopie, Zusammenhängendem und Disparatem bietet gerade das Pastiche Anschlußstellen für Kernthemen des modernen und postmodernen Diskurses, für politische, gesellschaftstheoretische, semiologische, hermeneuti-

sche und poetologische Fragestellungen. So sind die photographischen Selbstporträts Cindy Shermans Pastiche zum Thema hybrider Identität. Neben Identitäten, Stilen, Kultobjekten und Kulturgütern sind selbst noch die Theorie-Designs der Moderne und Postmoderne eine Herausforderung für die Pastiche-Kunst. Mark Tansey etwa dekonstruiert mit seinem Pastiche-Gemälde *Derrida Queries de Men* die Dekonstruktion. Ridley Scotts Film *Blade Runner* ist insofern selbstbezüglich, als er durch seinen Zitatcharakter wie auch durch seine Zentralfigur auf das Prinzip des „recycling“ verweist. Auch Werke wie Wim Wenders *Himmel über Berlin (Wings of Desire)* und Lars von Triers *Zentropa* bedienen sich einer selbstbewußten und ostentativen Zitattechnik, die nicht auf die Formel des „Parodistischen“ reduziert werden kann. Besondere Komplexität besitzen Film-Pastiche, welche nicht nur die Grenzen zwischen „Originalem“ und „Kopiertem“, sondern zugleich auch die zwischen differenten Stilepochen sowie zwischen den Künsten überschreiten - so beispielsweise Derek Jarman mit *Caravaggio*. Peter Greenaway präsentiert mit *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* eine Hommage an das Pastiche: an die Koch-Kunst der Vermischung von Heterogenem und an die Diebes-Kunst der Stilimitation.

In der Vorgeschichte des literarischen Pastiche spielt die Kunst des Cento eine nicht zu unterschätzende Rolle, schon weil sie das früheste (antike) Paradigma einer Kunst der Imitation, der Ausleihe und der Mixtur darstellt. Vor dem Hintergrund der Emergenz neuzeitlicher Subjektivitätskonzepte nahm sowohl das Konzept des Personalstils als auch - komplementär dazu - der Reiz der Stilimitation und der Fälschung von „Originalem“ zu. Der Fall Ossian, in Frankreich als Beispiel für ein Pastiche akzeptiert, den Deutschen noch lange Zeit nach seiner Aufklärung peinlich, macht in mehr als einem Sinn Literatur-Geschichte. Zu den literarischen Werken, welche als explizite Reflexionen über das Genre des Pastiche - über etwas, das weder „Original“, noch „Kopie“ ist - gelten dürfen, gehört Jorge Luis Borges' berühmte Erzählung über *Pierre Menard autor del Quijote*. Mit dieser Fiktion eines absurden Unternehmens ging es dem Argentinier nach Hoestereys Befund vor allem um Verdeutlichung des uneinholbaren Abstandes zwischen der auratischen Kunst der Vergangenheit und ihrer Rezeption durch die Nachwelt. Den engen Zusammenhang von Pastiche-Struktur, ostentativer Intertextualität und expliziter Reflexion über den intertextuellen Status des Literarischen überhaupt illustrierte Werke wie Christoph Ransmayrs *Die Letzte Welt* und Antonia S. Byatts *Possession*. Umberto Ecos *Il nome della rosa* ist zum einen ein Text-Pastiche, mit dem der Semiotiker seine Konzeption intertextueller Epochen- und genreübergreifender Vernetzung des abendländischen Text-Labyrinths narrativ umsetzt. Durch Einbeziehung von Schilderungen bildlicher Darstellungen sind hier zum anderen aber auch die Visuellen Künste in ein Gemenge integriert, das weder einfach „Original“, noch auch nur „Kopie“ ist. Ecos Roman, Darstellung des Prozesses endloser Semiose, zeigt exemplarisch, wie Pastiche-Effekte als „agents of intertextuality“ (99) eingesetzt werden können.

Die „Pastiche Culture“ - und das gilt für die „Kultur des Pastiche“ im engeren Sinn wie auch für eine Kultur, die als ganze ein „Pastiche“ darstellt - kennt keine verbindlichen Maßstäbe ästhetischer Wertung; sie ist „beyond high and

low“, wie im fünften und abschließenden Kapitel bilanzierend dargelegt wird. Es ist nicht zu übersehen: Das Pastiche in seinen proteischen Spielformen hat die Welt des Kommerzes erobert, welche das kulturelle Archiv bedenkenlos als Zitatensfundus verwendet. Spricht das etwa gegen das Pastiche? Im diskursiven Zwischenraum zwischen einer kompromißlos avantgardistischen Kunstpraxis, welche das Konzept der Kunst als solche radikal in Frage stellt, und der so weitläufigen wie intensiven Rezeption kanonischer Werke durch die Öffentlichkeit, hat sich, so Hoesterey, ein neues Paradigma („a mini-paradigm“) konfiguriert: Das Archiv der Kunstgeschichte wird von den Photographen und Werbedesignern übernommen und versorgt mit seinen Beständen eine Pastiche-Praxis, die als Schnittstelle zwischen Kunst und Kommerz zugleich funktionsbezogen wie auch autoreflexiv ist. Auch die komplexe, kontrastreiche und heterogene zeitgenössische Pop-Musikszene schließlich ist geprägt durch Hybridphänomene, bei denen nicht allein die musikalischen Werke dem weiten Grenzland zwischen „Echtem“ und „Kopiertem“, „Eigenem“ und „Fremdem“ angehören, sondern auch die Künstler selbst in ihrer Eigenschaft als physisch-performative Träger der ästhetischen Botschaft.

Eine einseitige Beurteilung von Pastiche-Kunst als „dekadent“ wäre zweifellos kurzschlüssig, wie Hoesterey abschließend betont, es sei denn, man erinnere sich daran, daß gerade aus dekadenten Strömungen viele ästhetisch und sozial innovative Impulse hervorgegangen sind (vgl. 118). Trotz ihrer Affinitäten zur Welt des Kommerzes ist die Pastiche-Kunst jedenfalls ein originär ästhetisches Phänomen, das sich trotz seiner Beziehung zur kommerziellen Sphäre der durchgängigen Funktionalisierung entzieht und stattdessen seinerseits Funktionalismen in Frage stellt, ja subvertiert, in dem es mit Gewohnheiten der ästhetischen und der außerästhetischen Wahrnehmung spielt. Gerade zeitgenössische Vertreter des literarischen und bildkünstlerischen Pastiche haben auf der reflexiven Dimension und der kritischen Funktion ästhetischer Phänomene und Prozesse bestanden.

Ludistische Ästhetik, dies zeigt sich im Durchgang durch die Zeiten ebenso wie durch die ästhetischen Medien, ist keineswegs unseriöse Ästhetik. Im Gegenteil: In einer Welt, die nicht nur literarischen Erzählern als ein „pasticciaccio brutto“ (Carlo Emilio Gadda) erscheint, und die von Pastiche-Existenzen bevölkert wird (wobei der von Jeff Koons in Rokoko-Manier porträtierte Michael Jackson nur ein besonders farbenfrohes Beispiel ist; vgl. 43) – gerade in einer solchen Welt ist eine Kunst, welche die Leitdifferenz zwischen Originalem und Authentischem hier, Geborgtem und Kopiertem dort ignoriert, ‚an der Zeit‘. An der Zeit war daher auch eine panoramatische Würdigung des Pastiche als ästhetisches Phänomen; Hoestereys Buch beweist es. Kein Zufall, daß die Beispielsammlungen, die „Short Takes“, der einzelnen Kapitel dem Leser eine Vielzahl von Texten, Filmen und bildkünstlerischen Arbeiten präsentieren, die zu den populärsten der gegenwärtigen Zeit gehören (eine Sammlung, die man etwa jemandem vorführen würde, der mit der Kunst, Literatur und Filmkunst der Gegenwart noch vertraut gemacht werden müßte) – einmal ganz abgesehen von jenen Beispielen für hybrides Design von Gebrauchsgegenständen, die als Pastiche auf der Basis des Archivs abendländischer Kunst entstanden und uns im Alltag dau-

ernd begegnen. Beschränkung tat angesichts der Fülle denkbarer Beispiele für die Omnipräsenz des Pastiche not, und doch würde man künftig gern mehr zum Thema lesen, mehr an Bildern sehen, weitere Spuren verfolgen. Insofern ist die vorliegende Monographie lesbar als Einleitung zu einem großangelegten literatur-, film- und kunstwissenschaftlichen Pastiche.

Monika Schmitz-Emans

Friedrich Kittler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*. München (Fink) 2000. 260 Seiten.

Es ist ein langer Weg, den Friedrich Kittler zurückgelegt hat. Am Anfang, als Freiburger Germanist, stand der Leser Lacans, der ja seinerseits nur Freud gelesen hatte, und mit dessen Hilfe Kittler Urszenen und damit familiale Sozialisationsdramen in die bislang unschuldigen Klassikertexte Lessings oder Schillers legte. Weil in ihnen aber lediglich aufgeschrieben wird, was Kleinfamilien mitsamt ihren verhängnisvollen Kindheiten für die Protagonisten der Literatur bedeuten, rückte alle Literatur 1985 in ein epochales Schreibfeld ein, das nur noch den Namen des „Aufschreibesystems“ benötigte, um die etablierte Literaturwissenschaft ebenso diskursanalytisch wie medientheoretisch zu provozieren. Gut digital an den Dispositiven 1800 und 1900 ausgerichtet, räumten die *Aufschreibesysteme* – ursprünglich Kittlers Freiburger Habilitationsschrift – mit der an Foucault gerügten Medienblindheit auf, um die Literatur nun als Interaktion alphabetisierender Müttertmünder, gymnasialer Beamtenzüchtung und neuester Speichertechnologien zu behandeln. Mit den 1993 erschienenen *Technischen Schriften* schließlich wanderte die Macht, der Foucault so viel Aufmerksamkeit geschenkt hatte, von den sozialen Disziplinarmechanismen und familialen Zwangsvollstreckungen in die Schaltkreise von Rechnern und Informationstechnologien. Kultur, so weit es sich um das in ihrem Namen gegebene Versprechen herrschaftloser Friedfertigkeit handelt, blieb damit ein frommer Wunsch. Und weil dies so ist, bestimmen, so hat Kittler nicht wenigen tauben Ohren seitdem immer wieder gepredigt, allein Medien und eben nicht kulturelle Gegebenheiten unsere Lage. – Warum also, so werden kulturverliebte Beobachter den ursprünglich als Vorlesung an der Berliner Humboldt-Universität gehaltenen Text befragen, eine „Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft“ aus Kittlers Mund und Feder?

Kittlers Antwort rührt an die gegenwärtigen Konstitutionsprobleme der Kulturwissenschaft, deren „prekärer Status“ (11) unübersehbar ist. Wer Kultur sagt und eine Wissenschaft auf ihren Namen zu taufen gedenkt, hat – dies weiß man freilich nicht erst seit Kittler – über den Gegenstandsbereich Kultur und sein methodisches Profil noch nichts gesagt. Kultur ist in seiner unbekümmerten Offenherzigkeit und semantischen Beliebigkeit in der Tat jenes „Sauerkraut“, von dem ein gewisser Niklas Luhmann glaubte, das man es bei Bedarf „aus dem Keller holt“. Bislang jedenfalls bringt sich Kulturwissenschaft als reine Themenwissenschaft zur Geltung, weil sie entweder liebgewordene und denkbar unspezifische