

Aspekt der Gattung festgehalten, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise. Zusammen mit der sehr häufig genutzten Möglichkeit, die Binnenstruktur der Sonette nach derjenigen des romanischen Standardsonetts zu gestalten – die die Ausnahme bestätigende Regel bildet unter den von mir vorgestellten Sonetten dasjenige Alberto Pimentas –, wird deutlich, dass unter den Dichtern dieser visuellen Sonette Konsens darüber zu herrschen scheint, dass sich Innovationen besonders effektiv unter Beibehaltung eines traditionellen Rahmens, wie ihn die formale Anlage des kanonisierten Sonetts vorgibt, entfalten können. Dies wird durch Erika Grebers generelle Aussage über visuelle Sonette bestätigt: "Arbitrarität ist im Genre des visuellen Sonetts eher ungewöhnlich und selten."³⁸

³⁸ Greber, Sonett-Fäden, 188.

Annette Gilbert

Geliehene Sonette.

Appropriationen des Sonetts im Conceptual Writing (Dmitrij Prigov, Ulises Carrión, Michalis Pichler)

The New Sentence? The Old Sentence, reframed, is enough.¹

Als im Jahr 1981 die New Yorker Künstlerin Sherrie Levine Photographien des amerikanischen Dokumentarphotographen Walker Evans aus den 1930er Jahren reproduzierte, rahmte und unter ihrem Namen ausstellte, sorgte sie für große Aufregung im Kunstbetrieb. Die Kunstkritik reagierte mit Unverständnis und Empörung auf die herausfordernde Selbstverständlichkeit, mit der hier ein fremdes Werk vollständig und ohne jegliche Weiterbearbeitung zum eigenen originären Kunstwerk erklärt wurde.² Man sah in der Appropriation Art, wie diese künstlerische Strömung bald betitelt wurde, fundamentale juristische und ästhetische Werte in Gefahr, darunter die Konzepte geistigen Eigentums, der Autorschaft, Originalität, Authentizität und Kreativität.

Solche künstlerischen Strategien der Aneignung ganzer Werke erfreuen sich inzwischen auch in der Literatur zunehmender Beliebtheit.³ Was Jorge Luis Borges in *Pierre Menard, autor del Quijote* [*Pierre Menard, Autor des Quijote*] (1939) noch als Fiktion entwarf, ist längst Wirklichkeit

¹ Kenneth Goldsmith, A Week of Blogs for the Poetry Foundation. In: *The Consequence of Innovation: 21st Century Poetics*, hg. v. Craig Dworkin, New York 2008, 137-150, 140.

² Man bezichtigte sie "offene[r] Piraterie". Dan Cameron, Ein Interview mit Sherrie Levine. In: *Wolkenkratzer Art Journal*, Mai 1987, 68-73, 68. Vgl. dazu ausführlich: Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.

³ Dass z.B. auch Sherrie Levine literarische Werke appropriiert hat, ist weniger bekannt. So hat sie 1990 Gustave Flauberts Erzählung *Un Cœur Simple* textlich unverändert unter ihrem Namen veröffentlicht, sie besorgte 'nur' das Papier und das Layout. Sherrie Levine, *gustave flaubert, un cœur simple*. Gent 1990. Dem Phänomen der 'Appropriation Literature' widmete sich die Tagung *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern* (Mai 2011, Berlin). Der Sammelband, hg. von Vf., erscheint 2012 bei transcript, Bielefeld, eine Anthologie mit den literarisch-künstlerischen Werken bei luxbooks, Wiesbaden.

geworden, insbesondere im Umfeld konzeptualistischer/konzeptueller Literatur, für die sich in Anlehnung an den Begriff 'Concept(ual) Art' aus den 1960er Jahren allmählich das Label 'Conceptual Writing' einbürgert.⁴ Kenneth Goldsmith, einer der führenden Köpfe dieser sich derzeit formierenden Bewegung, definiert:

Conceptual writing obstinately makes no claims on originality. On the contrary, it employs intentionally self and ego effacing tactics using uncreativity, unoriginality, illegibility, appropriation, plagiarism, fraud, theft, and falsification as its precepts; information management, word processing, databasing, and extreme process as its methodologies; and boredom, valuelessness, and nutritionlessness as its ethos. Language as material, language as process, language as something to be shoveled into a machine and spread across pages, only to be discarded and recycled once again.⁵

Die Texte, die im Conceptual Writing dergestalt recycelt werden, entstammen unterschiedlichsten Diskursen, von der Philosophie, Geschichte, Politik und Bürokratie über die Massenmedien und die Populärkultur bis hin zur Kunst und Literatur. Im Fall der Literatur werden mit Vorliebe kanonische literarische Texte und Formen appropriiert, etwa Baudelaire, Flaubert, Hemingway, Joyce, Mallarmé, Melville, Milton, Poe, Shakespeare. Es ist in diesem Zusammenhang daher durchaus als programmatische Aussage zu werten, dass einer der drei Autoren, deren Sonett-Appropriationen im Folgenden vorgestellt werden sollen, seinen eigenen Verlag "greatest hits" getauft hat und diesbezüglich in seinen *Statements on Appropriation* erläutert: "if a book paraphrases one explicit historical or contemporary predecessor in title, style and/or content, this technique is what I would call a 'greatest hit'".⁶

⁴ "We are painfully aware that Conceptual Art was termed nearly half a century ago, and much of what we address might equally be called post-conceptual or neo-conceptual (to borrow terms from the visual arts)." Robert Fitterman, Foreword. In: *Notes on Conceptualisms*, hg. v. Robert Fitterman/Vanessa Place, New York 2009, 9-10, 10. – Ein guter Überblick findet sich in *Anthology of Conceptual Writing*, hg. v. Craig Dworkin, <http://ubu.com/concept/> (17.7.2010) und in *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, hg. v. Craig Dworkin/Kenneth Goldsmith, Evanston 2011.

⁵ Goldsmith, *A Week of Blogs*, 139.

⁶ Michalis Pichler, *Statements on Appropriation/Statements zur Appropriation*. In: *Fillip, a contemporary art magazine from Vancouver* 11 (2010), 44-47, 44. Auch unter <http://>

Ver-rückt: Dmitrij Prigov (1940-2007)

переписывание -- идеальная форма творчества [...] все что хочется тебе переписать -- твое⁷

Der russische Künstler und Dichter Dmitrij Prigov zählt zum Kreis der Moskauer Konzeptualisten, der sich im sowjetischen Underground der 1970er Jahre herausbildete. Wie der Künstler selbst immer wieder unterstrichen hat, ist der Moskauer Konzeptualismus im Unterschied zur westlichen Concept Art stark durch Literatur und Schrift geprägt. So postuliert der Dichter Lev Rubinštejn, neben Dmitrij Prigov und Vladimir Sorokin einer der bedeutendsten Vertreter dieser literarischen Richtung:

Я думаю, что корректно говорить о московском концептуализме, потому что западный концептуализм означает что-то совсем другое, и у них фактически не существует концептуализма в литературе, это направление существует только у нас.⁸

Ich denke, korrekt wäre es, vom Moskauer Konzeptualismus zu sprechen, denn der westliche Konzeptualismus bedeutet etwas völlig anderes, bei ihnen gibt es faktisch keinen Konzeptualismus in der Literatur, diese Richtung gibt es eigentlich nur bei uns.

Den größten Teil des vielfältigen Œuvres von Dmitrij Prigov machen Gedichte aus, deren Zahl sich im Jahre 2000 auf 24.000 belief. Für seinen Zyklus *Евгений Онегин Пушкина* [*Puškins Evgenij Onegin*] von 1992⁹ verfasst Prigov allerdings keine eigenen Verse, sondern nutzt den berühmten Versroman von Aleksandr Puškin aus den Jahren 1825-33 als Vorlage.

www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html (17.07.2010). – Die Anführungszeichen in "greatest hits" gehören zum Verlagsnamen und fungieren zugleich als Logo.

⁷ "Abschreiben ist die ideale Form schöpferischer Tätigkeit [...] alles, was du abschreiben möchtest, gehört dir". Sergej Sigej, *Fragmenty polnoj formy* [1973]. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 16 (1995), 296-309, 297. Wenn nicht anders angegeben, alle Übersetzungen von Vf.

⁸ Lev Rubinštejn, *Čistaja lirika. Beseda s Sergeem Šapovalom*. In: *Ural'skaja Nov' 2* (1998), <http://magazines.russ.ru/urnov/1998/2/rubinst2.html> (17.7.2010) (Hervorhebung durch Vf.).

⁹ Typoskript in neun Bänden, Moskva 1992. Faksimile-Nachdruck des sechsten Bandes in: *Faksimil'noe vosproizvedenie samodel'noj knigi Dmitrija Aleksandroviča Prigova "Evgenij Onegin Puškina"*, St. Peterburg 2000.

Prigov wagt sich mit diesem Akt der Aneignung an ein Nationalheiligtum.¹⁰ Sowohl Puškins Text als auch die ihm zugrundeliegende 14zeilige Onegin-Strophe haben "über das Russische hinaus traditionsbildend"¹¹ gewirkt und selbstredend schon viele Adaptionen erlebt. Sie wurden z.B. prosaisiert, alphabetisiert, transnationalisiert, feminisiert, interaktiviert und visualisiert.¹² Nun wird *Onegin* also auch appropriiert, d.h. in diesem Fall: der Text wird vollständig mit Schreibmaschine auf Durchschlagpapier abgeschrieben und die einzelnen Kapitel in neun Büchlein ("книжечка") geteilt und geheftet [Abb. 1]. Auf den neun Titelblättern erscheint jeweils oben rechts Prigovs Name. Der Name des Originalautors, Puškin, rutscht in den Titel: "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН ПУШКИНА" ["Puškins Evgenij Onegin"].

Der Besitz anzeigende Genitiv dieses Namens könnte auf eine erste Differenzierung von Urheberschaft hinweisen, als zeichne Prigov hier nur als Produzent für das *Buch*, das er eigenhändig abgeschrieben hat; der *Text* von *Evgenij Onegin* hingegen bliebe geistiges Eigentum Puškins. Doch lässt ein Tippfehler auf dem Titelblatt vom vierten Band an dieser Zuordnung Zweifel aufkommen. Ursprünglich stand dort "Евгений Онегин Пригова" ["Prigovs Evgenij Onegin"] [Abb. 2, © Archiv Brigitte Obermayr, 2010]. Der Name Prigovs wurde zwar umgehend durch Einsatz der 'x'-Taste der Schreibmaschine als ungültig markiert und der Name Puškins darunter gesetzt, so dass jetzt dort wieder steht: "Евгений Онегин ПУШКИНА" ["Puškins Evgenij Onegin"]. Doch macht das die Anmaßung der Autorschaft nicht ungeschehen, diese bleibt trotz Durchstreichung deutlich sicht- und lesbar. Da es vergleichsweise wenig Mühe gekostet hätte, dieses Blatt noch einmal korrekt abzutippen, muss hier Absicht unterstellt werden, zumal es nicht das einzige Mal wäre, dass Prigov de-

¹⁰ Er selbst nennt Puškins Poem in der Vorbemerkung einen "сакральн[ый] текст[...] русской культуры" ["sakralen Text der russischen Kultur"]. Prigov, *Faksimil'noe Vosproizvedenie*, o.S.

¹¹ Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln u.a. 2002, 570.

¹² Vgl. Erika Greber, Das zweite Leben des Evgenij Onegin. Transpositionen der Oneginstrophe und Onegins Reinkarnation als Campus-Heldin. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 55 (2005), 135-150.

monstrativ seine Autorschaft mit der Puškins 'verwechselt'.¹³ Ein programmatischer Verschreiber wie dieser ist daher als integraler Bestandteil des Titels zu lesen. In der Sekundärliteratur wird dieser Band Prigovs folgerichtig zitiert als "Dmitrij Prigov: *Evgenij Onegin Prigova Puškina*, Moskva 1992".¹⁴

Angesichts der im Jahr 1992 anachronistisch anmutenden Produktion der Büchlein auf Schreibmaschine in wenigen Exemplaren, welche die Art der Textvervielfältigung im Samizdat (Selbstverlag) während der Sowjetzeiten aufnimmt, kommen weitere Ungereimtheiten der Publikation in den Blick. Zum einen bestand auch in sowjetischen Zeiten keine Notwendigkeit, ausgerechnet einen Puškin-Text im Samizdat zu publizieren. Zum anderen scheinen die Produktion auf dünnem, schlechtem Durchschlagpapier und der stark eingeschränkte Gestaltungsspielraum einer Schreibmaschine einem der 'heiligsten' Texte der russischen Literatur wenig angemessen zu sein.

¹³ Vgl. etwa den folgenden 'Vorspann' zu einem Gedicht: "Эти строки на долгое время приписывал Пушкину, пока не показалось, что мои." ["Diese Zeilen habe ich lange Zeit Puškin zugeschrieben, bis sich herausstellte, dass sie von mir sind."] Dmitrij Prigov, *Javlenie sticha posle ego smerti*, Moskva 1995, 10. – Vgl. zur "Umdrehung der Vektoren der Zuschreibungs- und Aneignungsrichtung" auch Brigitte Obermayr, Prigov wie Puškin. Zur Demystifikation der Autorfunktion bei Dmitrij A. Prigov. In: *Mystifikation – Autorschaft – Original*, hg. v. Susi Frank u.a., Tübingen 2001, 283-311, 300f., und Susanne Strätling, Das tote Buch. Schriftvernichtung in der russischen Literatur (von Puškin bis Prigov). In: *Die Welt der Slaven* 50 (2005), 101-118, 115f. Auch Andrej Zorin fokussiert in seinem Interview mit Prigov "Пригов как Пушкин" ["Prigov als Puškin"] diesen Zusammenhang. Vgl. *Teatr* 1 (1993), 116-130.

¹⁴ Vgl. z.B. Strätling, Das tote Buch, und Wolfgang Weidauer, Aneignungen des Uneigentlichen. Appropriationistische Verfahren in der russischen Kunst der Postmoderne. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 41 (1998), 147-202, und 42 (1998), 189-235.

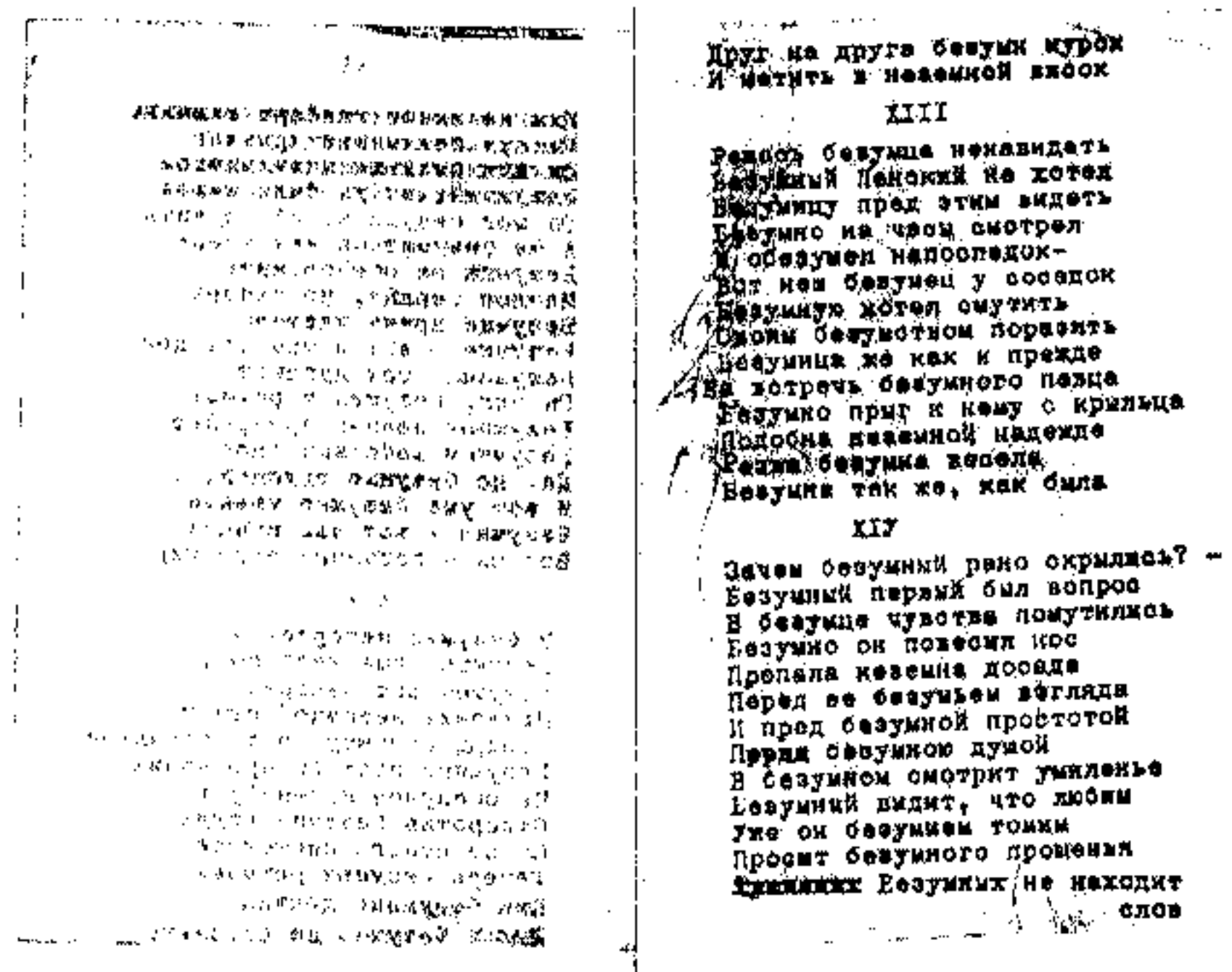


Abb. 1

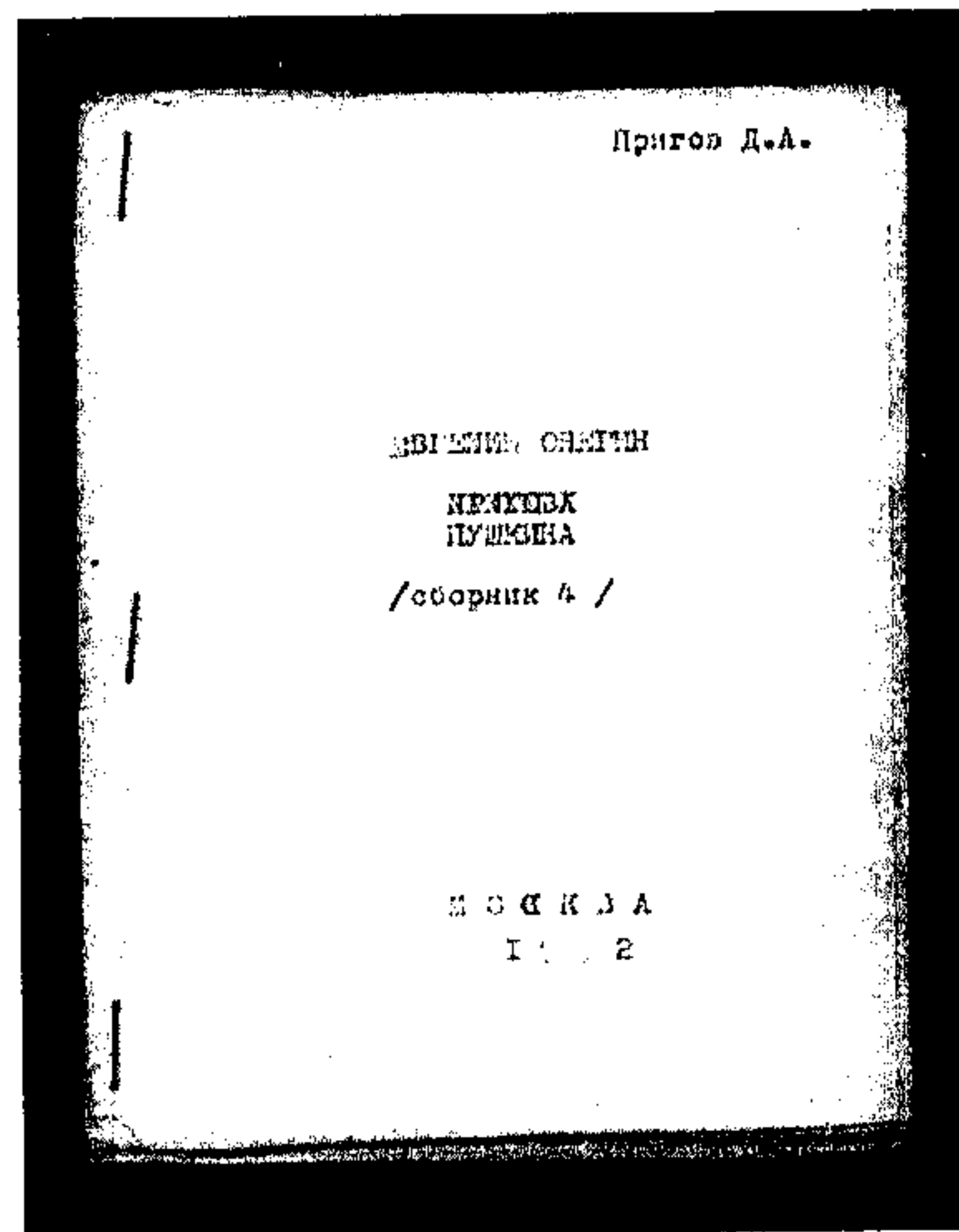


Abb. 2

Und schließlich stand zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Evgenij Onegin* *Пушкина* [Puškina *Evgenij Onegin*] im Jahr 1992 inzwischen jedem Schriftsteller die Möglichkeit zur Publikation seiner Werke in einem offiziellen Verlag offen. Was einst Notwendigkeit und Notlösung war, um die eigenen oder die verbotenen, zensierten Texte anderer über den Samizdat in Umlauf zu bringen, wird bei Prigov 1992 also zum bewusst gewählten Kunstgriff.¹⁵ Aus "dem Produktionsverbot [wird] eine Produktionsbedingung",¹⁶ aus der heraus ein "Buchobjekt [entsteht], das das typographische Dispositiv 'Samizdat' reflektiert und sichtbar macht."¹⁷ Prigov appropriiert hier also nicht nur einen kanonischen Text der russischen Literatur, sondern adaptiert zugleich die Produktionsbedingungen im Samizdat als eine der Rahmenbedingungen inoffizieller Literatur und Kunst in der Sowjetunion.¹⁸

Diese Überführung 'hoher' Literatur in den (vermeintlichen) Kontext des Undergrounds führt zu einem dazu, dass das individuell gefertigte, handgemachte Buchobjekt eine Aura zurückgewinnt, die das massenvervielfältigte Buch nicht besitzt. Zum anderen wird Puškin dadurch gewissermaßen zu einem inoffiziellen Autor des Samizdat erklärt. Damit wird er nachträglich dem ideologischen Kontext entrissen, um den es Prigov hier eigentlich geht. Denn im Mittelpunkt seiner Appropriation stehen weniger Puškin und dessen Text als vielmehr die "'Funktion Puškin' im sowjetischen Diskurssystem"¹⁹ – also derjenige Puškin, der wie wenige andere

¹⁵ Vgl. Brigitte Obermayr, Dmitrij Prigovs "Eugen Onegin (Evgenij Onegin)". Thesen zur Ökonomie des Samizdat. In: *Typographie & Literatur*, hg. v. Rainer Falk und Thomas Rahn (im Druck).

¹⁶ Günter Hirt/Sascha Wonders, Einführung. In: *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, hg. v. Hirt/Wonders, Bremen 1998, 8-40, 8.

¹⁷ Obermayr, Dmitrij Prigovs "Eugen Onegin (Evgenij Onegin)".

¹⁸ Brigitte Obermayr verankert die "künstlerisch[e] Appropriation des Samizdat" generell in der "Kunstpraxis des Moskauer Konzeptualismus". Ebd.

¹⁹ Obermayr, Prigov wie Puškin, 290. – Ähnlich auch Holt Meyer: "'Пушкин' у Пригова – это Пушкин-герой, сделанный советской филологией. Это выставленный музейный Пушкин – Пушкин-чучело." ["'Puškin' bei Prigov – das ist der Held Puškin, wie er von der sowjetischen Philologie geschaffen wurde. Das ist der ausgestellte musealisierte Puškin, die Vogelscheuche Puškin."] Holt Meyer, *Bukvy s vystavki vystavki kak geroini kak indeks – unreadabilities "P-r-i-g-o-v"-a*. In: *Jenseits der*

Autoren von der sowjetischen Ideologie vereinnahmt worden ist und dessen Texte gewissermaßen verstaatlicht wurden, wie Prigov selbst in einem Interview zynisch bemerkt:

Пушкин был официальным государственным поэтом, был почти героем Советского Союза, он был борец за демократию в давние времена – т.е. Пушкин – это был Ленин моего времени.²⁰

Puškin war offizieller Staatsdichter, ja er war fast ein Held der Sowjetunion, er war ein Kämpfer für die Demokratie in vergangenen Zeiten – d.h. Puškin, das war der Lenin meiner Zeit.

Diese Hinwendung zu ideologisierten Texten und Diskursen stellt allgemein ein Merkmal des Moskauer Konzeptualismus dar, wie Boris Groys herausstellt:

[T]he Moscow conceptualists employ the texts of daily life, ideological bureaucratic texts, or literary texts that form a part of Soviet mass consciousness, like the texts of Pushkin, Tolstoy, and Dostoevsky. Moscow conceptualism treats the texts that it uses [...] in a distanced and ironic manner. It does not identify with these texts, but cites them as symptoms of that culture within which it lives and that it nevertheless is capable of analysing from an external position.²¹

Prigov belässt es in seinem Werk allerdings nicht bei dieser Neukontextuierung Puškins kraft der Re-Edition im Samizdat-Look. Zur Abschrift kommt die Umschrift von Puškins Text, was neuerlich sowohl den Titel *Puškins Evgenij Onegin* als auch Prigovs Inszenierung im Vorwort als selbstlosen Abschreiber eines 'heiligen' Textes Lügen straft.²² Prigov greift massiv in den Text Puškins ein und ersetzt weitgehend Eigennamen und

Epitheta durch die Worte "безумный" ["verrückt/wahnsinnig"] und "неземной" ["kosmisch/überirdisch"]. Schon die erste Strophe zeigt das verheerende Ausmaß dieses Eingriffs:

Original:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!²³

Prigovs Bearbeitung:

Безумный дядя самых честных правил,
Когда безумно занемог,
Безумствовать себя заставил
Безумней выдумать не мог
Его безумная наука
безумная какая скука
Сидеть безумно день и ночь
Не отходя безумно прочь
Безумно низкое коварство
Полубезумных забавлять
Ему безумно поправлять
Безумно подносить лекарство
Безумно и думать про себя
Безумные возьмет тебя!

Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma, hg. v. Brigitte Obermayr [Wiener Slawistischer Almanach Sonderband], Wien 2010 (im Druck).

²⁰ "Пушкин – это был Ленин моего времени", ili: Ot Puškina k Milicaneru. POSLESLOVIE k četvertomu tomu [Interview]. In: Dmitrij Prigov, *Sobranie stichov*, Bd. 4, hg. v. Brigitte Obermayr, Wien 2003 [Wiener Slawistischer Almanach, Sdbd. 58], 213-219, 215.

²¹ Boris Groys, Text as a Ready-Made Object. In: *Endquote. Sots-art literature*, hg. v. Marina Balina, Evanston 2000, 32-45, 35.

²² Im Vorwort vergleicht sich Prigov mit den Kopisten sakraler Texte in den mittelalterlichen Klöstern und stilisiert sich so zum selbstlosen Diener am literarischen Gott Puškin. Vgl. Prigov, *Faksimil'noe Vosproizvedenie*, o.S.

²³ Aleksandr S. Puškin, *Evgenij Onegin. Roman v stichach*. In: Ders., *Sobranie Sočinenij v desjati tomach*, Bd. 4, Moskva 1975, 7-180, 8.

Original:

Mein Onkel – brav und hoch zu preisen –
Scheint nun doch ernsthaft krank zu sein;
Ein Grund, ihm Ehre zu erweisen,
Kein besserer fiel ihm jemals ein.
Sein Beispiel sei für andre Lehre;
Doch, lieber Gott, welche Misere,
Am Siechbett sitzen Tag und Nacht
Und keinen Fuß vors Haus gebracht!
Welch niederträchtiges Erschleichen,
Halbtote Mienen aufzuhe'll'n,
Die Kissen richtig hinzustell'n,
Bekümmert ihm Arznei zu reichen
Und seufzen, wenn man denkt bei sich:
Wann endlich holt der Teufel dich!²⁴

Prigovs Bearbeitung:

Wahnsinn'ger Onkel – brav und hoch zu preisen –
Scheint nun doch wahnsinnig krank zu sein;
Ein Grund, ihm Wahnsinn zu erweisen,
Kein wahnsinnig'rer fiel ihm jemals ein.
Seine wahnsinnige Lehre;
Welch Wahnsinn, welche Misere,
Wahnsinnig sitzen Tag und Nacht
Und keinen – wahnsinnig – vors Haus gebracht!
Wahnsinnig niederträchtiges Erschleichen,
Halbwahnsinn'ge Mienen aufzuhe'll'n,
Ihm wahnsinnig richtig hinzustell'n,
Wahnsinnig die Arznei zu reichen
Wahnsinnig, wenn man denkt bei sich:
Wann endlich holt der Wahnsinn dich!²⁵

Die Onegin-Strophe, d.h. das Korsett aus Metrum und Reimworten, wird akribisch beibehalten. Inhaltlich aber tritt uns der "Text wie von einem

²⁴ Alexander Puschkin, *Jewgenij Onegin*, übers. von Rolf-Dieter Keil, Gießen 1984, 13.

²⁵ Obermayr, P-rigov wie P-uškin, 302f.

eigenartigen Virus befallen entgegen[...]".²⁶ Zwar kommt es stellenweise zu überraschenden semantischen Effekten, doch dürften die Wiederholungen und Tautologien insgesamt eher zur Monotonie und zur Verdunkelung ganzer Textpassagen bis hin zur Sinnentleerung führen. Selbstbezüglich trägt das Wort 'wahnsinnig' also den Wahnsinn in den Text hinein.

Prigov selbst gibt zwei – wiederum eher zweifelhafte – Erklärungen für dieses Vorgehen. Zum einen habe er Puškins *Onegin* romantisiert und 'lermontovisiert', d.h. "прочитан с точки зрения победившей в русской литературной традиции – Лермонтовской".²⁷ Zum anderen handele es sich um eine "запис[ь] по памяти, когда память услужливо искажает текст в сторону доминирующих современных стилистических приемов и наиболее употребительных слов [...]".²⁸ Ein Blick in Prigovs 'Niederschrift' offenbart jedoch, dass dies nicht völlig der Wahrheit entsprechen kann. Es finden sich etliche Strophen, in denen zuerst völlig korrekt der Text Puškins niedergeschrieben wurde, bevor dieser mit der 'x'-Taste wieder gelöscht und durch die beiden Epitheta "безумный" ["verrückt/wahnsinnig"] und "неземной" ["kosmisch/überirdisch"] ersetzt wurde (vgl. z.B. Strophe XIV im 6. Kapitel). 'Erinnert' wurde hier also anfangs durchaus der richtige Text, die Verzerrung des Originals erfolgte erst in einem zweiten Schritt. Ein weiteres Argument gegen Prigovs Erklärung führt Brigitte Obermayr an: Prigov muss das schriftliche Erscheinungsbild des Puškinschen Texts vor Augen gehabt haben, denn die berühmten Auslassungen Puškins übernimmt er punktgenau.²⁹

Unabhängig von Prigovs eigenen Erläuterungen, die immer auch als Bestandteil der Prigov'schen Inszenierung verstanden werden müssen, kann man seinen massiven und sinnverschiebenden Eingriff in Puškins Text als manifesten Ausdruck dafür lesen, dass jede Appropriation allein schon durch die Überführung des Materials in einen neuen Kontext zu

²⁶ Obermayr, *Dmitrij Prigovs "Eugen Onegin (Evgenij Onegin)"*.

²⁷ "aus der Sicht der siegreichen russischen Literaturtradition – der Lermontovschen – gelesen". Prigov, *Faksimil'noe Vosproizvedenie*, o.S.

²⁸ "Niederschrift aus dem Gedächtnis [...], wobei das Gedächtnis eifrig dabei ist, den Text in Richtung vorherrschender moderner stilistischer Verfahren und häufig verwendeter Wörter zu zerren." Prigov zit. nach Obermayr, P-rigov wie P-uškin, 302.

²⁹ Vgl. Obermayr, *Dmitrij Prigovs "Eugen Onegin (Evgenij Onegin)"*.

einer buchstäblichen 'Ver-rückung' des appropriierten Textes führt.³⁰ Eben dieses der künstlerischen Appropriation generell innewohnende Potential zur Intervention und Subversion legt Dmitrij Prigovs Ab- und Umschrift von Puškins *Eugenij Onegin* offen.³¹

Geborgt: Ulises Carrión (1941-1989)

In any case, always remember what Jean-Luc Godard said:
It's not where you take things from – it's where you take them to.³²

Auch der aus Mexiko stammende, seit den 1970er Jahren in Amsterdam wirkende Buchkünstler Ulises Carrión gründet einen Teil seiner Werke auf dem intervenierenden Akt der 'Entwendung'³³ fremder Werke. Ganz offen postuliert er 1975 in seinem Manifest *The New Art of Making Books*:

"Plagiarism is the starting point of the creative activity in the new art."³⁴ In die Tat umgesetzt hat er dies 1972 in seinem ersten "bookwork":³⁵ *SONNET(S)*. Grundlage der Serie ist ein Sonett, das sich Carrión aus dem Hauptwerk von Dante Gabriel Rossetti *The House of Life. A Sonnet-Sequence* (1881) 'borgt'.³⁶

Carrión hatte nach Abschluss seines Literatur- und Philosophie-studiums und mehreren kaum beachteten literarischen Werken etwa 1970 beschlossen, von der Literatur zur bildenden Kunst zu wechseln. Er wollte zwar weiterhin mit Sprache arbeiten, diese aber von nun an anders verwenden:

I began as a man of letters, but a time came when I realized that this arena was too confining for me and I could not continue writing stories and tales in the traditional sense. Now language continues to be my raw material but nothing more than that.³⁷

Möglicherweise stellte das Sonett für Carrión eine Brücke zwischen Dichtung und bildender Kunst dar, gilt es doch unter den Gedichtformen als "the most closely related to the visual arts".³⁸ Wie David Scott aufzeigt, hat das Sonett aufgrund seines besonderen "diagrammatic or pictorial potential" schon immer das Interesse von Maler-Dichtern hervorgerufen, ja es sei sogar "the inevitable choice" von Maler-Dichtern wie Michelangelo, Rossetti oder Degas gewesen.³⁹ Dante Gabriel Rossetti hat bekanntlich nicht nur Sonette zu Gemälden verfasst, sondern Sonette auch auf den Rahmen seiner Gemälde notiert oder gar in die Gemälde selbst integriert. Mit Rossetti wählte Carrión zudem einen Vermittler zwischen der

³⁰ Auch Michalis Pichler (s.u.) greift diesen Aspekt der Appropriation in "MISSPELLED" *SONNET* selbstbezüglich auf. Es enthält im Vergleich zum appropriierten Text einige falsch geschriebene Worte und verweist augenfällig darauf, dass es bei jeder Appropriation zwangsläufig zu einer Art von 'Misspelling' im Sinne von Verzerrung/Entfremdung des Originals kommt.

³¹ Mit dieser Lesart von Prigovs Appropriation soll keineswegs leichtfertig einer Gleichsetzung der Appropriationskunst mit Distanzierung, kritischer Intention und subversivem Potential Vorschub geleistet werden, wie es in der Rezeption der Appropriationskunst allzu häufig geschehen ist. Es gilt Isabelle Graws Einspruch, dass Aneignung keine "unilaterale[...] Handlung", sondern ein "Wechselverhältnis" darstellt, bei dem dem angeeigneten Material eine Eigendynamik zugesprochen werden muss. Aneignung muss mit Graw immer auch als Akt einer "Zueignung" begriffen werden, bei dem sich der Künstler Vorgaben und Setzungen 'einhandelt'. Vgl. Die Spuren des Autors. Anzeichen von Kritik und Faszination in der Appropriation Art. Ein Interview mit Isabelle Graw von Mirjam Thomann. In: *Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen in Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*, Hamburg/Berlin 2005, 215-224, 216. Vgl. dazu auch Vf., Nachwort. In: Michalis Pichler, *Der Einzige und sein Eigentum*, Berlin 2009, 423-439.

³² Jim Jarmusch, Jim Jarmusch's Golden Rules. In: *MovieMaker. The Art and Business of Making Movies*, 53 (Winter 2004), http://www.moviemaker.com/directing/article/jim_jarmusch_2972/ (17.07.2010).

³³ Der Begriff 'détournement' [Entwendung/Zweckentfremdung] stammt ursprünglich aus dem Kontext der Situationisten, vgl. Guy Debord, *Le détournement comme négation et comme prélude*. In: *Internationale situationniste* 3 (Dez. 1959), 10.

³⁴ Ulises Carrión, *The New Art of Making Books*. In: Ulises Carrión, "We have won! Haven't we?", hg. v. Guy Schraenen, Amsterdam 1992, o.S.

³⁵ So Carrións Bezeichnung für die 'neue' Art von Büchern. Vgl. dazu Ulises Carrión, *Bookworks revisited*. In: Ders., *Second Thoughts*, Amsterdam 1980, 56-70.

³⁶ Vgl. den Titel des ersten Sonetts *BORROWED SONNET*. In: Ulises Carrión, *SONNET(S)*, Amsterdam 1972, o.S.

³⁷ Martha Hellion, Ulises Carrion. A Biographical Sketch. In: Ulises Carrión, *Personal Worlds or Cultural Strategies? / ¿Mundos personales o estrategias culturales?*, Madrid 2003, Bd. 2, 13-21, 16.

³⁸ David Scott, *The Aesthetics of Prosody*. In: Ders., *Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, Cambridge 1988, 71-87, 79.

³⁹ Ebd.

italienischen und der englischen Sonetttradition aus, dessen Sonettzyklus zu den wirkungsmächtigsten der englischen Literatur zählt.⁴⁰

Die Herkunft und der Titel des 'geborgten' Sonetts – es ist in Rossettis Sonettsequenz mit *Heart's Compass* überschrieben – werden von Carrión nicht offengelegt. Auch das Titelblatt Carrións enthält im Gegensatz zu Prigov keinen Verweis auf die 'Entwendung'. Dass es sich um ein 'geborgtes' Sonett handelt, scheint nebenrangig. Der Titel *SONNET(S)* unterstreicht vielmehr die Zugehörigkeit aller Texte der Serie zu einer bestimmten Textsorte. Zudem gibt die Gleichzeitigkeit von Singular und Plural einen Hinweis darauf, dass sich die Serie in die Tradition der Sonettsonette einreicht. Die Schreibung des Titels erklärt sich zudem aus dem Umstand, dass die Serie zwar 44 Seiten mit je einem Sonett enthält, was den Plural rechtfertigt. Doch machte Carrión dafür nur eine einzige Anleihe bei Rossetti. Das Sonett *Heart's Compass* ist 44mal abgetippt mit jeweils kleinen Veränderungen – sei es in der Graphie oder im Wortlaut, in jedem Fall im Titel des Sonetts, worauf gleich noch genauer eingegangen werden soll.⁴¹

Vorher noch eine kurze Bemerkung zu Carrións Vision eines neuen Buchs, des *bookwork*, die er hier in seinem Sonett-Zyklus zu verwirklichen sucht. Hergestellt auf einfachstem A4-Papier und Schreibmaschine, am Rand geheftet [Abb. 3 a + b] und über den eigenen Verlag mit dem selbstbezüglichen Namen IN-OUT PRODUCTIONS verbreitet, legt die Publikation Zeugnis von den Bemühungen in den 1970er Jahren ab, eigene Kanäle zur Herstellung, Ausstellung und Verbreitung neuer Kunst und Literatur zu etablieren und alternative Plattformen zu schaffen.

⁴⁰ "The House of Life was to late Victorian poetry what *The Waste Land* would become to the poetry of the middle decades of the twentieth century. It was [...] the essential and unavoidable point of reference for lyric and introspective poetry for over forty years [...]. The most immediate evidence of its impact is the fashion for sonnet sequences which followed swiftly on its first publication." John Holmes, *Dante Gabriel Rossetti and the Late Victorian Sonnet Sequence. Sexuality, Belief and the Self*, Hampshire 2005, 4f.

⁴¹ Erinnert sei in diesem Zusammenhang an bpNichols *Translating Apollinaire* (1979), in dem dieser auf sehr ähnliche Weise ein Gedicht Apollinaires so vielen Transformationen wie nur möglich unterzieht. Überliefert sind etwa 55 Variationen. Vgl. <http://www.thing.net/~grist/l&d/bpnichol/lnichol1.htm> (17.07.2010).

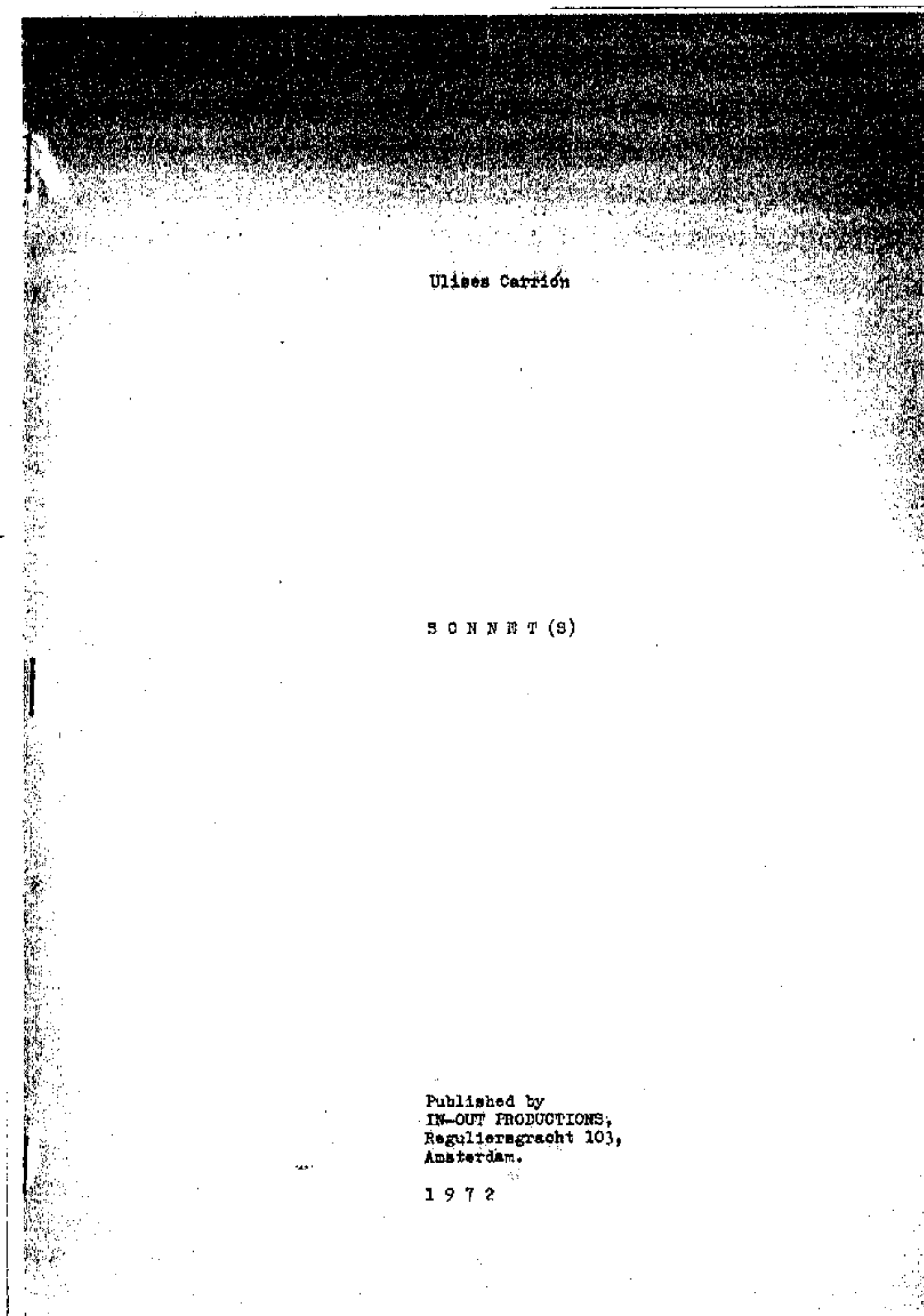


Abb. 3 a

BORROWED SONNET

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
 But as the meaning of all things that are;
 A breathless wonder, shadowing forth afar
 Some heavenly solstice hushed and halcyon;
 Whose unstirred lips are music's visible tone;
 Whose eyes the sun-gate of the soul unbar,
 Being of its furthest fires oracular;-
 The evident heart of all life down and mown.

Even such Love is; and is not thy name Love?
 Yea, by thy hand the Love-god rounds apart
 All gathering clouds of Night's ambiguous art;
 Flings them far down, and sets thine eyes above;
 And simply, as some gage of flower or glove,
 Stakes with a smile the world against thy heart.

Abb. 3 b

Darüber hinaus steht die dem Samizdat ähnelnde Art der Produktion und Verbreitung in Einklang mit der damals weit verbreiteten Hoffnung, dass das vergleichsweise preiswerte Medium des Buchs eine 'demokratischere' Kunstform darstelle.⁴² Der Autor eines solch *neuen* Buchs ist also nicht mehr nur für den gedruckten bzw. getippten Text zuständig, sondern für das gesamte Buch, von der Konzeption über die Herstellung bis hin zur Distribution, er verantwortet nun den Inhalt ebenso wie die Form und Produktionsweise. Einer der Schlüsselsätze in Carrións Manifest *The New Art of Making Books* lautet dementsprechend: "In the old art the writer writes texts. / In the new art the writer makes books."⁴³ Das bedeutet aber auch: "A text that is part of a book isn't necessarily the most essential or important part of that book." Denn ein "book consists of various elements, *one of which* might be a text."⁴⁴ Wie zur Verdeutlichung dieses Ansatzes ist eines der Sonette in Carrións Serie mit dem Titel *PARENTHETIC SONNET* überschrieben und auch tatsächlich in Klammern gesetzt. Der Sonetttext, dessen Status durch die 44-malige Wiederholung zwischen Ent- und Aufwertung schwankt, wird hier ostentativ zum Nebenschauplatz erklärt. Letztlich ist es daher auch unwesentlich, von wem dieser Text stammt: "The words in a new book might be the author's own words or someone else's words."⁴⁵ Es ist in einem *bookwork* also nicht das Wort, nicht der Text, sondern das "book, as a totality, that transmits the author's intention".⁴⁶

Angeichts der 44-maligen Variation ein und desselben Textes gestaltet sich die Lektüre wohl am ehesten nach dem Prinzip "Finde die Unterschiede". Als Vergleichsgrundlage dient dabei die erste Seite mit dem *BORROWED SONNET* nach dem Original Rossettis, als Hilfe und 'Gebrauchsanweisung' fungiert der jeweilige Titel. In vielen Fällen ist der erfolgte Eingriff allerdings so offensichtlich, dass es des Titels kaum noch bedarf,

⁴² Vgl. dazu z.B. Barbara Moore/Jon Hendricks, *The Page as Alternative Space 1950 to 1969*. In: *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, hg. v. Joan Lyons, New York 1993, 87-95.

⁴³ Carrión, *The New Art*, o.S.

⁴⁴ Ebd. (Hervorhebung durch Vf.).

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

etwa im *UNDERLINED SONNET*, *MIRRORED SONNET*, *STUTTERED SONNET* oder im *DATED SONNET*. Hier besteht die Freude bei der Lektüre wohl vor allem in der Entdeckung immer neuer Möglichkeiten der (teils minimalen) Einflussnahme auf einen Schriftkörper und in der Erkenntnis, welche weitreichenden Auswirkungen auf die Wahrnehmung und Interpretation eines Schriftgebildes diese haben.⁴⁷ Immer wird dabei implizit auch die Qualität eines Sonetts als Sehtext und seine Gebundenheit an bestimmte, wiedererkennbare Graphien thematisiert, selbst in den Fällen – oder: gerade in den Fällen –, in denen wie im *VERTICAL SONNET*, im *DISGUISED SONNET* [Abb. 4 a und b] und im *PROSE SONNET* die übliche Leserichtung und/oder Versanordnung aufgebrochen und die Hervorhebung der Reimpaare durch Einrücken der jeweiligen Verse aufgegeben werden.

S	SW	T	E	FA		alddworf	oeNe	w		
V	o	oh	h	v	ln	s	o	ifoe	t-itfo	
E	m	mo	e	e	id	twac	s	ggalz		
R	eHaezME	nYAn	S			thin't	s	toh	ol	
T	tu	ehes	elgat			hindehoo	hdttd			
I	itbh	oiv	salsia			yng	erw	y	'ho	
C	m	reusni	u,	mk		eg	hv	an	raira	
A	eaeaneqd	c	gtpe			esfaiso	ne	n	g	
L	ssave	e	hbahls			l	olsoua	anaeoa		
	teteon	ytey				ftroaiun	mdm	ri		
S	tthlyft	L	hm,w			htyblad	esbe	n		
O	hhlyre	ote	i			aahol	r	lyge		
N	coe	rsih	vhrfat			lt	neujm	Lagelt		
N	u	ase	te	eyianh		o	aj	n-o	opuso	
E	msodtsa	nr				naf	tb	w	vao	vt
T	se	l	h	r	ihg	sa	era	oa	n	eruaeh
	esaveleft	sa	do			,er	nr	.	?tab,y	
	onoti	u	incoms			j	e,		o	
	minipero	dlwem							av	h'
	'ndcautf	a	on	i					re	e
	egae	nh	ntu,gl						t;	a
	t	r	a-ea	dhd	ae					z
	o,hrgei	onag							t	
	nf	ucatl	i	netz					.	
	o	ss	t	elod	h					
	tahhnefl	of	oe							
	laeu	ii	nv	sf						

Abb. 4 a (Detail)

⁴⁷ Dieses Interesse an der Schriftbildlichkeit, Spatialität und Visualität eines Textes und einer Buchseite zeigt sich auch in Carrións Auseinandersetzung mit der Konkreten Poesie und in *Poesías aus Ritmos, Rimas, Puntuaciones, Plagios, Derviaciones, Asociaciones, Repeticiones, Funciones, Palabras y Sinales* (1972).

DISGUISED SONNET

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
But as the meaning of all things that are;
A breathless wonder,
Shadowing forth afar some heavenly solstice hushed
and halcyon;
Whose unstirred lips are music's visible tone;
Whose eyes the sun-gate of the soul unbar,
Being of its furthest fires oracular;-
The evident heart of all life sown and mown.

Even such Love is;
And is not thy name Love?
Yes,
By thy hand the Love-god rends apart all gathering
clouds of Night's ambiguous art;
Flings them far down,
And sets thine eyes above;
And simply,
As some gage of flower or glove,
Stakes with a smile the world against thy heart.

Abb. 4 b (Detail)

Das *PROSE SONNET* erhält eine besondere Note dadurch, dass der Bruder von Dante Gabriel Rossetti, der sich nach dem Tod des Dichters als dessen Verleger betätigte, bekanntermaßen eine Prosafassung von *The House of Life* angefertigt und diese in die Werkausgabe aufgenommen hat. Auslöser war die Klage vieler Rossetti-Leser, dass die Sonette "very difficult of interpretation" seien:

I should like them [d.i. die Sonette] to be understood; and, as I appear to myself to understand the great majority of their bulk and contents, I have thought it not inconsistent with respect to my brother's memory, and with a desire to extend the right estimate of his writings, that I should take it upon me to expound their meaning. This I have done in the form of a paraphrase in prose [...].⁴⁸

Zwar belässt es William Michael Rossetti nicht bei der bloßen Auflösung der Versform, sondern formuliert um, erweitert, interpoliert, kommentiert und diskutiert – doch dürfte Carrións Auflösung der Sonettgraphie im

⁴⁸ William Michael Rossetti, *The House of Life. A Prose Paraphrase*. In: Ders., *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, London u.a. 1889, 179-183, 179.

PROSE SONNET deutlich machen, dass schon die Aufhebung des Zeilenbruchs ohne weitere Eingriffe in den Text dessen Wahrnehmung und damit Interpretation maßgeblich beeinflusst.⁴⁹

Hinter manchem Sonett steckt allerdings mehr als nur ein Hinweis auf die Graphie und Schriftbildlichkeit des Sonetts. So bietet das *CAPITAL SONNET* [Abb. 5 a] keineswegs nur eine bloße Konvertierung des Ausgangssonetts in Großbuchstaben. Als geradezu 'störrisch' bei dieser Lesart erweist sich etwa der Asterisk am Ende der 7. Zeile, auf den die Verfasserin dieses Beitrags prompt mit dem Pavlov'schen Reflex reagierte und die dazugehörige Fußnote zu suchen begann – die es natürlich nicht gibt, ganz im Gegensatz etwa zum *ANNOTATED SONNET* [Abb. 5 b], in dem das Wort "clouds" auf gewohnte Weise über eine mit Asterisk markierte Fußnote erläutert wird, und zum *FOOT-NOTE SONNET** [Abb. 5 c], in dem das gesamte Sonett unterm Strich zur Annotation des Titels wird. Im *CAPITAL SONNET* ist der Asterisk also kein paratextuelles Signal, sondern vielmehr Indiz dafür, dass der gesamte Text mit fixierter Feststelltaste getippt worden ist und davon selbstredend auch die Interpunktionszeichen betroffen sind.⁵⁰

⁴⁹ Auch andere Sonette Carrións könnten als Anspielung auf Besonderheiten der Entstehung oder der Rezeption von Rossettis Zyklus interpretiert werden. So macht das *MODERNIZED SONNET*, in dem Rossettis "thou" durch "you" ersetzt wird, eine Entscheidung Rossettis rückgängig, denn aus Rossettis Entwürfen zu diesem Sonett ist ersichtlich, dass dieser nachträglich "you" durch "thou" ersetzte. Auch das *DATED SONNET* könnte einen Kommentar zur Rossetti-Forschung darstellen, die sehr viel Mühe auf die Datierung der Sonette verwandt hat, während Rossetti selbst es nicht für "desirable" hielt, "to mention in print [...] the dates of composition. I have thought it better to omit dates in the book." Dante Gabriel Rossetti, *The House of Life. A Sonnet-Sequence*, hg. v. Roger C. Lewis, Woodbridge 2007, 227.

⁵⁰ Werden hier implizit auch die Produktionsbedingungen auf einer Schreibmaschine offengelegt, so bringen andere Sonette mögliche Formen der Vervielfältigung, Übermittlung und Verbreitung der getippten Texte ins Spiel, etwa das *LETTER SONNET* mit vorangestellter Anrede und Abschiedsformel, das *DICTATED SONNET*, in dem die Interpunktionszeichen verbalisiert werden, und das *TELEGRAPHIC SONNET*, in dem jeder Vers mit "Stop" abgeschlossen wird.

CAPITAL SONNET

SOMETIMES THOU SEEM'ST NOT AS THYSELF ALONE?
 BUT AS THE MEANING OF ALL THINGS THAT ARE;
 A BREATHLESS WONDER? SHADOWING FORTH AFAR
 SOME HEAVENLY SOLSTICE HUSHED AND HALCYON;
 WHOSE UNSTIRRED LIPS ARE MUSIC'S VISIBLE TONE;
 WHOSE EYES THE SUN*GATE OF THE SOUL UNBAR?
 BEING OF ITS FURTHEST FIRES ORACULAR;*
 THE EVIDENT HEART OF ALL LIFE SOWN AND MOWN.

 EVEN SUCH LOVE IS; AND IS NOT THY NAME LOVE?
 YEA? BY THY HAND THE LOVE*GOD RENDS APART
 ALL GATHERING CLOUDS OF NIGHT'S AMBIGUOUS ART;
 FLINGS THEM FAR DOWN? AND SETS THINE EYES ABOVE;
 AND SIMPLY? AS SOME GAGE OF FLOWER OR GLOVE?
 STAKES WITH A SMILE THE WORLD AGAINST THY HEART.

Abb. 5 a (Detail)

ANNOTATED SONNET

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
 But as the meaning of all things that are;
 A breathless wonder, shadowing forth afar
 Some heavenly solstice hushed and halcyon;
 Whose unstirred lips are music's visible tone;
 Whose eyes the sun-gate of the soul unbar,
 Being of its furthest fires oracular;—
 The evident heart of all life sown and mown.

Even such Love is; and is not thy name Love?
 Yea, by thy hand the Love-god rends apart
 All gathering clouds* of Night's ambiguous art;
 Flings them far down, and sets thine eyes above;
 And simply, as some gage of flower or glove,
 Stakes with a smile the world against thy heart.

*clouds— Visible condensed watery vapour floating
 high above general level of ground.

Abb. 5 b (Detail)

FOOT-NOTE SONNET*

*Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
 But as the meaning of all things that are;
 A breathless wonder, shadowing forth afar
 Some heavenly solstice hushed and halcyon;
 Whose unstirred lips are music's visible tone;
 Whose eyes the sun-gate of the soul unbar,
 Being of its furthest fires oracular;—
 The evident heart of all life sown and mown.

Even such Love is; and is not thy name Love?
 Yea, by thy hand the Love-god rends apart
 All gathering clouds of Night's ambiguous art;
 Flings them far down, and sets thine eyes above;
 And simply, as some gage of flower or glove,
 Stakes with a smile the world against thy heart.

Abb. 5 c (Detail)

Das ebenfalls mit Paratexten spielende *EXHAUSTIVE SONNET* [Abb. 6] hingegen enthält eine relativ lange Anmerkung, die nicht wie gewohnt in die Randbereiche des Blattes ausgelagert, sondern mitten in den zweiten Vers eingefügt wurde. Dabei wird der Einschub allerdings nur durch die typographische Absetzung kenntlich gemacht, nicht aber durch zusätzliche Zeichen wie Klammern, Gedankenstrich o.ä. Wohl nicht zufällig handelt es sich dabei um das Wort 'meaning', das der ausufernden und den Vers sprengenden Erläuterung bedarf.⁵¹

EXHAUSTIVE SONNET

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
 But as the meaning, sense, significance, signification,
 import, point, tenor, purport, drift, bearing, pith,
 meat, essence, spirit; implication, denotation, suggestion,
 nuance, allusion, acceptance, interpretation, connotation,
 hidden meaning, arrière-pensée, substance, effect, burden, gist,
 sum and substance, argument, content, matter, text, subject
 matter, subject,
 of all things that are;
 A breathless wonder, shadowing forth afar
 Some heavenly solstice hushed and halcyon;
 Whose unstirred lips are music's visible tone;
 Whose eyes the sun-gate of the soul unbar,
 Being of its furthest fires oracular;-
 The evident heart of all life sown and mown.
 Even such Love is; and is not thy name Love?
 Yes, by thy hand the Love-god rends apart
 All gathering clouds of Night's ambiguous art;
 Flings them far down, and sets thine eyes above;
 And simply, as some gage of flower or glove,
 Stakes with a smile the world against thy heart.

Abb. 6 (Detail)

Ungeachtet dieser punktuellen Hervorhebung der 'Bedeutung' und Exegese des Sonetts – zu beobachten auch in der Markierung von "'meaning'" durch einfache Anführungszeichen im *CAUTIOUS SONNET* – spielt dessen semantische Dimension in der Serie Carrións jedoch eine höchst untergeordnete Rolle, wie u.a. auch das Schlusssonett zeigt. Dessen Titel *FAMOUS*

SONNET spricht zwar vordergründig Aspekte der Überlieferung und erfolgreichen Kanonisierung des Sonetttextes an. Es bricht allerdings im zweiten Vers ab und endet mit "... et cetera." Der Text kann offenbar – aufgrund seiner Berühmtheit oder aufgrund der nunmehr 44. Variation? – als bekannt vorausgesetzt werden. Ein nochmaliger vollständiger Abdruck erübrigt sich. Doch signalisiert Carrión das Weglassen des restlichen Textes hier doppelt: Er bedient sich sowohl der drei Punkte als auch des "et cetera". Die drei Punkte würden genügen, um das Fehlen des dem Leser bekannten und von ihm zu ergänzenden Rossetti-Textes anzuzeigen. Das zusätzliche "et cetera" legt darüber hinaus das Carrións Serie zugrundeliegende Verfahren offen. Nicht Rossetti's Gedicht stand im Vordergrund der Serie, sondern die Varianz der Erscheinungsformen, Kontexte und Rahmenbedingungen eines Sonetts.⁵² Die Möglichkeiten sind mit den über 40 Varianten Carrións aber natürlich noch längst nicht erschöpft, die Serie könnte fortgeführt werden.⁵³

Modernisiert: Michalis Pichler

The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more.⁵⁴

Die Heraus- und Aufforderung, die in diesem "et cetera" liegt, wird von dem Berliner Künstler Michalis Pichler angenommen. Pichler zählt zur zweiten Welle der Appropriationskunst, die neben Werken der Moderne und Avantgarde sowie Produkten der *low culture* mit Vorliebe Werke der inzwischen kanonisierten ersten Generation der Concept Art der 1960er und 1970er Jahre wiederaufnimmt. In der Serie *SOME MORE SONNET(S)*

⁵² Man könnte jedoch eine Korrespondenz zwischen diesen äußerlichen Metamorphosen des Sonetts in Carrións Serie und der inhaltlichen Aussage zumindest der ersten Verse von Rossetti's Sonett hinsichtlich der wechselnden Erscheinungsweise des "thou" konstruieren.

⁵³ Eine ähnlich prinzipielle Offenheit zeichnet auch die Sonettsequenz Rossetti's aus. Allerdings wurde ihm dies häufig zum Vorwurf gemacht, die Reihenfolge und die Zahl der Sonette erschien Vielen als willkürlich.

⁵⁴ Douglas Huebler, o.T. In: *On Art. Artists' Writing on the Changed Notion of Art After 1965 / Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, hg. v. Gerd de Vries, Köln 1974, 116.

⁵¹ Angespielt wird damit aber natürlich auch auf die frühen selbstreflexiven Werke von Joseph Kosuth, insbesondere auf *Art as Idea as Idea (Meaning)* (1967-68).

von 2009⁵⁵ appropriiert Pichler den Sonettzyklus von Ulises Carrión. Im Gegensatz zu Carrión macht Pichler aus dieser Bezugnahme keinen Hehl – schon der Titel der ebenfalls 44 Sonette umfassenden Serie nimmt den Faden auf. Darüber hinaus finden sich auch in einzelnen Sonetten immer wieder Verweise auf den Vorläufer, etwa wenn in *OTHER SONNET(S)* explizit Rossettis Referenztext *Heart's Compass* genannt wird, wenn Sonetttitel wie *ANOTHER PROSAIC SONNET* durch "Another" auf einen Vorgänger verweisen oder wenn analog zum *VOWEL SONNET* von Carrión ein *CONSONANT SONNET* gebildet wird.

Mancherorts scheint sich in dieser Ergänzung jedoch auch eine Art Korrektur zu verstecken. So nimmt Pichler in *TENNOS DERORRIM REHTONA* [Abb. 7] Carrións *MIRRORED SONNET* auf. Im Gegensatz zu Carrións Sonett dreht Pichler jedoch nicht nur die Leserichtung des Sonetts um, sondern unterzieht auch die Buchstaben selbst der Spiegelung. Ebenso wird der Titel diesem Verfahren unterzogen. Damit fungiert der Sonetttitel nicht mehr nur als paratextuelle 'Gebrauchsanweisung' und als 'Dechiffrierschlüssel', sondern wird zum integralen Bestandteil des Gedichts.

Manche Appropriation ist erst durch die Computertechnik möglich geworden – im Schreibmaschinenzeitalter etwa wäre eine Buchstabenspiegelung undenkbar gewesen. In diesem Sinn unterzieht Pichler unter Nutzung der vielfältigen neuen technischen Möglichkeiten zur Layoutgestaltung, Textherstellung und Literaturverbreitung Carrións 37 Jahre ältere Serie einer Art Modernisierung, etwa wenn er Carrións Brief-, Telegraphie- und Diktat-Sonetten ein *EMAILED SONNET* und ein *FAXED SONNET* hinzufügt oder indem er neue Schrifttypen und verschiedene Layouts einsetzt. So gibt es nun ein *TIMES NEW ROMAN SONNET*, ein *LEFTBOUND SONNET*, ein *RIGHTBOUND SONNET*, ein *CENTERED SONNET*, ein *TABBED SONNET*, mehrere *RASTER SONNET[s]* usw. [Abb. 8 a und b]. Zwar erinnern die Rastersonette an die dem Sonett eigene Spatialität und Visualität "als längs und quer vernetzte Struktur".⁵⁶ Zugleich demonstrieren die

meisten dieser graphisch 'entfesselten' Sonettvarianten jedoch, dass man "ein Sonett typographisch [...] völlig ungewöhnlich anordnen [kann], ohne dass es seinen Gattungscharakter zwingend verliert."⁵⁷

Wörtlich nehmen muss man den Titel auch in all den Fällen, in denen Bezeichnungen für Spielarten des Sonetts aufgenommen werden, die es im Laufe der Sonettgeschichte realiter gegeben hat, etwa das Halbsonett, Spaltsonett, Doppelsonett, *sonnet renversé*.⁵⁸ Pichler interpretiert diese Bezeichnungen neu, nämlich rein logisch oder visuell. So wird im *TENNOS ESREVER* die der Bezeichnung implizite Anweisung zur Umdrehung des Sonetts konsequent auf alles angewendet, was sich in einem Sonett umdrehen lässt, so dass entgegen der Sonetttradition nicht nur die Reihenfolge der Zeilen von oben nach unten, sondern auch die Leserichtung von links nach rechts umgekehrt und auch der Titel nach unten gesetzt wird. Ähnlich liegt der Fall beim *HALF SO* [Abb. 9], in dem die Hälfte des Sonetts *vertikal* abgeschnitten wurde, und bei den *DOUBLE SONNET[s]*, deren Titel ebenfalls als 'Programm' gelesen wird. Sie umfassen nun nicht wie üblich zwei unterschiedliche Sonette, sondern doppeln tatsächlich Dante Gabriel Rossettis Sonett, und dies auch noch in mehreren Varianten: zuerst das Sonett im Ganzen, danach wortweise und schließlich letterweise (unter Einbeziehung der Interpunktionszeichen). Pichler lässt hier gewissermaßen eine Maschine ablaufen, bei der die im Titel angekündigte Doppelung immer tiefer in das Schriftmaterial des Sonetts eindringt und möglichst viele Doppelungsmöglichkeiten ausgeschöpft werden sollen. Dargestellt werden allerdings längst nicht alle Varianten, so fehlt es beispielsweise an einem zeilenweise gedoppelten Sonett.

⁵⁷ Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009, 484.

⁵⁸ Dies gilt schon für Ulises Carrión, dessen *ECHOED SONNET* die letzten zwei Worte in der letzten Zeile dreimal wiederholt und damit – ob bewusst oder unbewusst – auf die Tradition der Echo-Sonette im älteren Sonettismus anspielt: "Die literarischen wie musikalischen Echospiele haben eine alte Tradition; kein Wunder, daß sie im 'Sonett', dem 'Klanggedicht' par excellence, Eingang fanden." (Walter Mönch: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*, Heidelberg 1955, 29.) Auch für Carrións *STUTTERED SONNET* findet sich ein Stotterersonett von Paolo Abriani als Vorgänger (ebd., 269, Fußnote 30); es ließ sich aber nicht klären, ob diese gattungsgeschichtlichen Implikationen Carrión und Pichler bekannt waren.

⁵⁵ Eine Veröffentlichung, in einem Band mit Carrións Serie, ist geplant. 2009 wurde Pichlers Sonettserie gemeinsam mit Carrións Serie erstmals in *The Drawing Center* (New York) ausgestellt (João Ribas, *Fax*, Katalog, New York 2009, 122-125).

⁵⁶ Greber, *Textile Texte*, 587.

ANOTHER MIRRORED SONNET

Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
 But as the meaning of all things that are:
 A breathless wonder, shadowing forth afar
 Some heavenly solstice hushed and balcyon;
 Whose unstirred lips are music's visible tone;
 Whose eyes the sun-gate of the soul impart
 Being of its furthest fires oracular:
 The evident heart of all life sown and mown.
 Even such Love is; and is not thy name Love?
 Yea, by thy hand the Love-god tends apart
 All gathering clouds of Night's ambiguous art
 Flings them far down, and sets them shine above;
 And simply, as some gage of flower or glove,
 Stakes with a smile the world against thy heart.

Abb. 7 (Detail)

RASTER	SONNET	Sometimes	thou	name'st
not	as	thyself	alone	.
But	as	the	meaning	of
all	things	that	are	:
A	breathless	Wonder	.	shadowing
forth	afar	Some	heavenly	solstice
hushed	and	balcyon	.	Whose
unstirred	lips	are	music's	visible
tone	.	Whose	eyes	the
sun-gate	of	the	soul	urthor
.	Being	of	its	furthest
Fires	Oracular	.	.	The
evident	heart	of	all	Me
sown	and	mown	.	Even
such	Love	is	.	and
is	not	thy	name	Love
?	Yea	.	by	thy
hand	the	Love-god	tends	apart
All	gathering	clouds	of	Night's
ambiguous	art	.	Flings	them
Far	down	.	and	sets
thine	eyes	above	.	and
simply	.	as	some	gage
of	flower	or	glove	.
Stakes	with	a	smile	the
world	against	thy	heart	.

Abb. 8 a

R R R R R R R R A S T E R S O N N E T
 S o m e t i m e s t h o u s e e m ' s t
 I n o t a s t h y s e l f a l o n e .
 B u t a s t h e m e a n i n g o f a l l
 T h i n g s t h a t a r e : A b r e
 A b r e a t h l e s s w o n d e r , s h
 W i n g f o r t h a f a r S o m e h e
 S o m e h e a v e n l y s o l s t i c e h u
 W h o s e u n s t i r r e d l i p s a r e m
 W h o s e e y e s t h e s u n - g a t
 B e i n g o f i t s f u r t h e s t f i
 T h e e v i d e n t h e a r t o f a l l l i
 E v e n s u c h L o v e i s ; a n d i s
 Y e a , b y t h y h a n d t h e L
 A l l g a t h e r i n g c l o u d s o f
 F l i n g s t h e m f a r d o w n , a n d
 A n d s i m p l y , a s s o m e g a g e
 o f f l o w e r o r g l o v e , S t
 a k e s w i t h a s m i l e t h e w o
 r l d a g a i n s t t h y h e a r t .

Abb. 8 b

HALF SO

Sometimes thou seem'st no
 But as the meaning of
 A breathless wonder, sh
 Some heavenly solstice hu
 Whose unstirred lips are m
 Whose eyes the sun-gat
 Being of its furthest fi
 The evident heart of all li

Even such Love is; and is
 Yea, by thy hand the L
 All gathering clouds of
 Flings them far down, and
 And simply, as some gage
 Stakes with a smile the

Abb. 9 (Detail)

Man mag diese serienmäßige Ausführung aller denkbaren Möglichkeiten zur Umsetzung ein und derselben Idee als wenig einfallsreich empfinden. Erstaunlicherweise wirken sie dennoch nicht langweilig. Im Gegenteil. Je weiter man in der Lektüre von Pichlers Zyklus fortschreitet, um so interessanter wird es, analog zur Beobachtung von John Cage: "If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting."⁵⁹ Diese Qualität des "unboring boring"⁶⁰ ist im Conceptual Writing geradezu zu einem Ideal geworden. Schon der Konzeption des neuen Buches von Carrión eignete eine solche Umwertung von Spannung und Langeweile. Als "boring" bezeichnet Carrión nämlich die Lektüre eines Buches, in dem sich ein Autor nur auf seinen inhaltlichen Text konzentriert: "[...] no matter how thrilling the content of the words of the text printed on the pages might be", letztlich seien in einem solchen Buch "all the pages [...] similar". In einem neuen Buch hingegen sei "every page [...] different; every page is an individualized element of a structure (the book) wherein it has a particular function to fulfill."⁶¹

Zu einem Großteil verdankt sich diese Neudefinition von Spannung einer Besonderheit konzeptualistischer Kunstwerke, die schon Sol LeWitt Ende der 1960er Jahre in einer berühmt gewordenen Sentenz auf den Punkt gebracht hat: "When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art."⁶² Dies gilt ebenso für das Conceptual Writing, wie Kenneth Goldsmith' Übertragung dieses Manifests der Concept Art auf die Literatur deutlich macht. Dort heißt es analog: "The idea becomes a machine

that makes the text."⁶³ Und: that makes the book(work), wie im Anschluss an Carrión zu ergänzen wäre. Im vorliegenden Fall ist es die Idee von der Varianz der Erscheinungsformen eines Sonetts, die Carrión mit den begrenzten Möglichkeiten der Schreibmaschine erstmals durchexerziert hat und die Pichler nun mit den erweiterten Gestaltungsmöglichkeiten des Computers und der neuen Kommunikationsmittel fortführt.

Dass sich dafür das Sonett in besonderem Maße eignet, liegt angesichts seines kombinatorischen Charakters auf der Hand. Erika Greber hat aufgezeigt, wie sehr "die Gattungsidee des Sonetts [...] auf eine Textmaschine hinaus[läuft]."⁶⁴ Dass dieser Aspekt des Sonetts Pichler bewusst war, zeigt nicht zuletzt sein anagrammatisches Sonettsonett *NONSET(S)*⁶⁵ [Abb. 10], in dem nicht die Verse des Rossetti-Sonetts variiert, sondern die Buchstaben der Gattungsbezeichnung 'Sonnet' der Permutation unterworfen werden – ein Hinweis auf "das hochflexible Gattungsprofil des Sonetts",⁶⁶ aber auch auf die konzeptuell bestimmte 'Maschinenpoesie' Pichlers.

Neben der Darstellung dieses Aspektes der Generativität der Gattung nutzt Pichler seinen Sonett-Zyklus zudem, um sich in Kanonisierungsprozesse einzuschreiben. Pichler appropriiert nämlich keineswegs nur Rossetti und Carrión, wie er in seiner Bibliographie vorgibt, sondern darüber hinaus auch moderne 'Klassiker' der Kunst-, Buch- und Literaturgeschichte – häufig jedoch, ohne dies mit einem deutlichen Hinweisschild zu versehen. Implizit findet so eine doppelte Appropriation statt. So könnte man beispielsweise die drei aufeinanderfolgenden Sonette *CROSSED SONNET*, *SONNET (IMAGE)* und *SONNET (SCULPTURE)* [Abb. 11 a + b + c] als Verweis auf die typische Sonettgraphie lesen, wie man sie häufig sche-

⁵⁹ John Cage, Four Statements on the Dance. In: Ders., *Silence*, Cambridge (Mass.)/London 1971, 93.

⁶⁰ Goldsmith, A Week of Blogs, 146.

⁶¹ Carrión, The New Art, o.S.

⁶² Sol LeWitt, Paragraphes on Conceptual Art. In: *conceptual art: a critical anthology*, hg. v. Alexander Alberro/Blake Stimson, Cambridge (Mass.)/London 1999, 12-16, 12. – Daraus erklärt sich auch die Vorliebe konzeptuell arbeitender Künstler für Serien. Vgl. dazu z.B. Sol LeWitt, Serial project No. 1 (ABCD). In: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hg. v. Gregor Stemmrich, Dresden/Basel 1995, 181; Mel Bochner, The Serial Attitude. In: *conceptual art*, 22-27.

⁶³ Kenneth Goldsmith, Paragraphs on Conceptual Writing. In: *Open Letter: Kenneth Goldsmith and Conceptual Poetics*, Twelfth Series, 7 (Fall 2005), 108-111, 108.

⁶⁴ Greber, *Textile Texte*, 575. – Dass diese Generativität des Sonetts traditionell eher negativ gesehen wurde, zeigt beispielhaft der deutsche Sonettenkrieg, in dem die Gedichtproduktion in der "Sonettenfabrik" aufs Korn genommen wurde.

⁶⁵ Dabei handelt es sich um ein Sonett, das in dieser Ausführung nicht zur hier besprochenen Serie gehört. Allerdings wird es im letzten Sonett der Serie *OTHER SONNET(S)* als eine weitere Sonettidee genannt.

⁶⁶ Ebd.

CROSSED SONNET

~~Sometimes thou seem'st not as thyself alone,
But as the meaning of all things that are;
A breathless wonder, shadowing forth afar
Some heavenly solstice hushed and balcyon;
Whose unstirred lips are musics visible tone;
Whose eyes the sun gate of the soul unbar,
Being of its furthest fires oracular,
The evident heart of all life sown and mown.~~

~~Even such Love is; and is not thy name Love?
Yea, by thy hand the Love-god rends apart
All gathering clouds of Night's ambiguous art;
Flings them far down, and sets thine eyes above;
And simply, as some gage of flower or glove,
Stakes with a smile the world against thy heart.~~

Abb. 11 a (Detail)

SONNET (IMAGE)

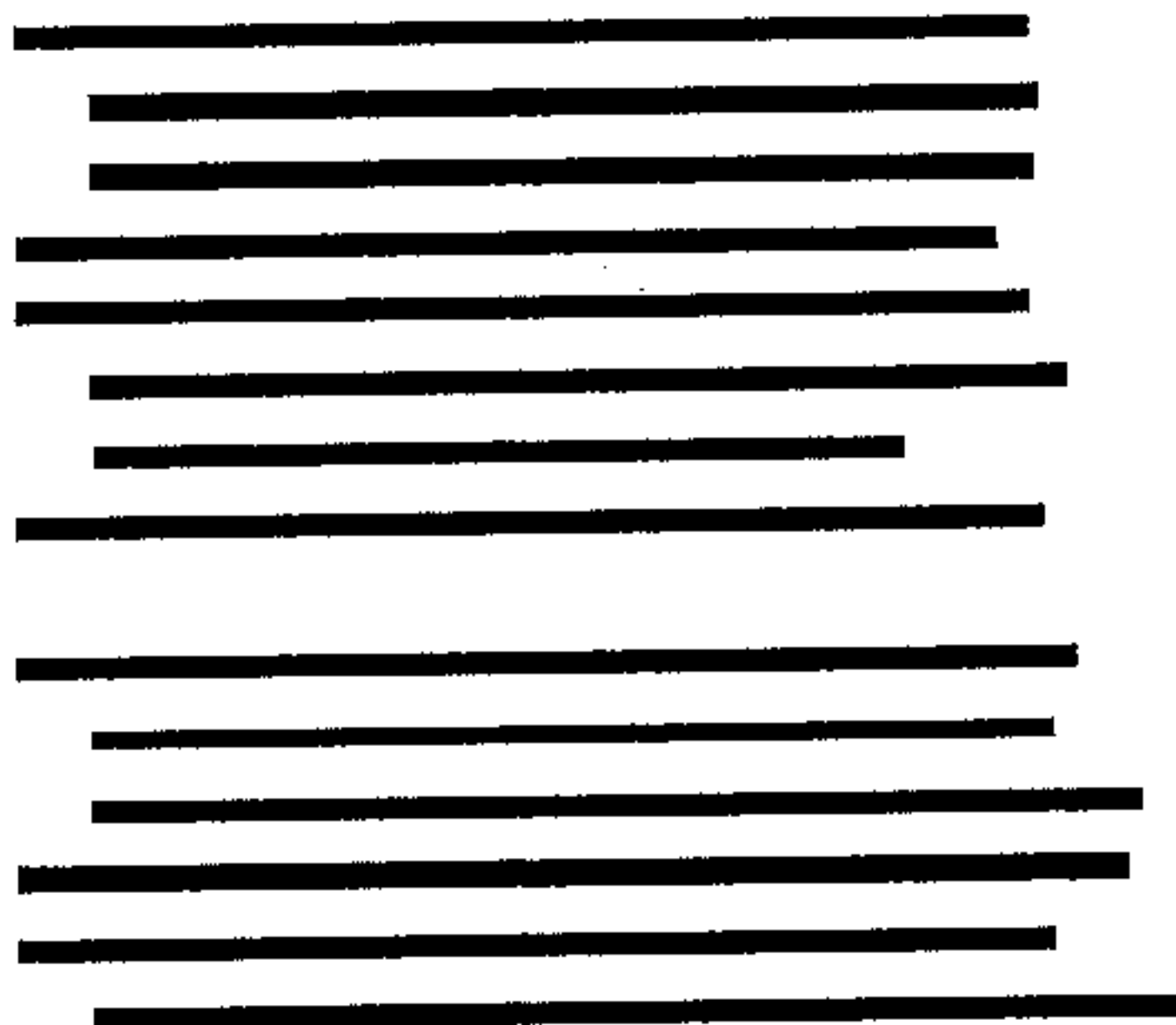


Abb. 11 b (Detail)

SONNET (SCULPTURE)

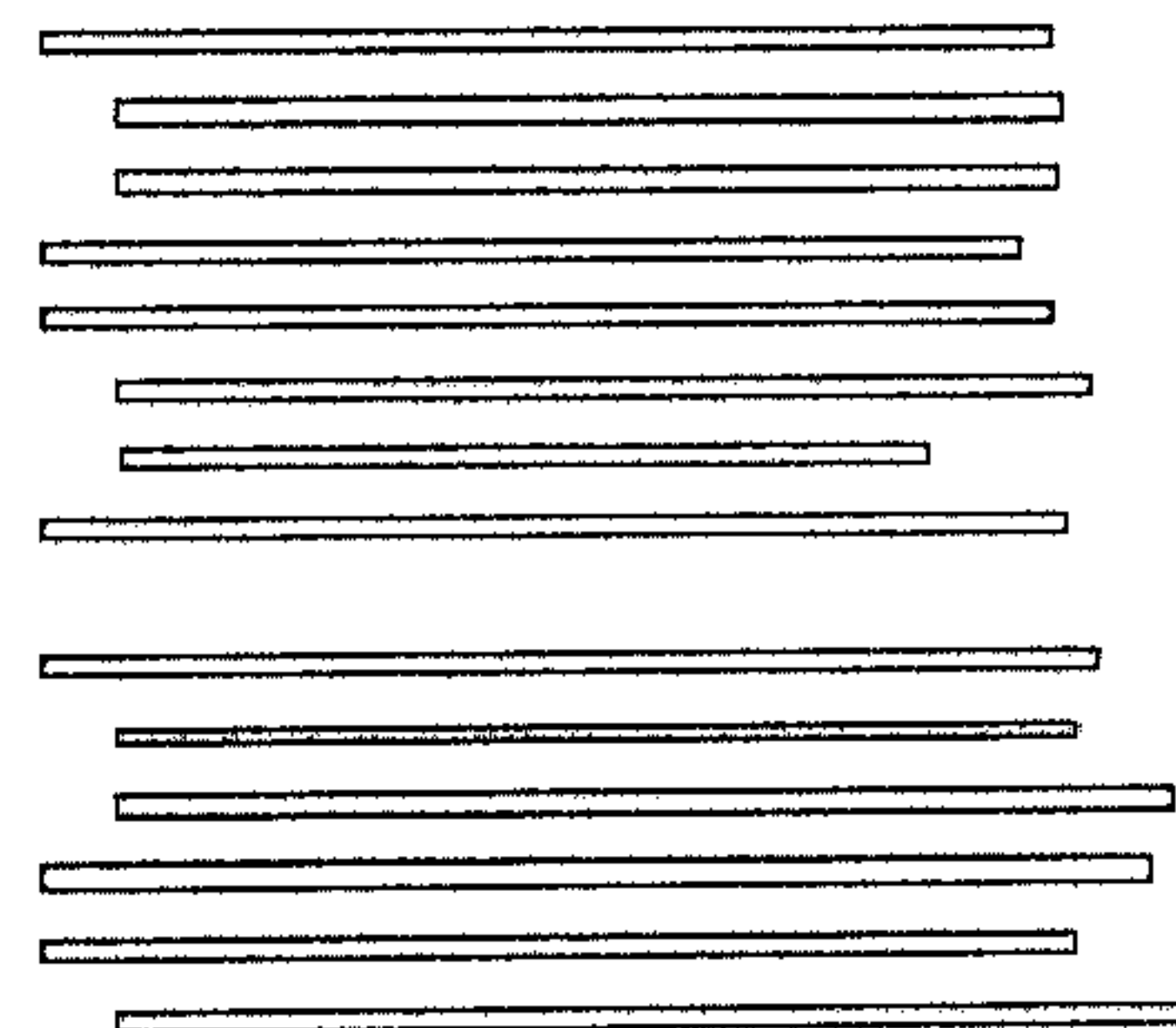


Abb. 11 c (Detail)

Es ließen sich in Pichlers Sonettzyklus noch etliche solcher Referenzen aufführen. So ruft etwa das selbstbezügliche *SONNET WITH SEVEN WORDS IN A LINE* sowohl Gertrude Steins *Five words in a line* (1930) als auch Joseph Kosuths Leuchtschriftskulpturen, etwa *Five Words In Red Neon* oder *Four Words Four Colors* (beide 1965), auf. Während in all diesen Fällen wohl nur der Kenner den Fakt der Appropriation erkennt und sich am Wiedererkennungseffekt und an der Differenz von 'Original' und 'Kopie' delectieren kann, werden die Rückbezüge in anderen Sonetten im Titel offengelegt. So dürfte eine Dechiffrierung von *URSONNET* wenig Schwierigkeiten bereiten, auch das *SONNET A LA TZARA* legt die Karten offen. Dass es ausgerechnet Schwitters mit seinem Interesse für das Material der Sprache und Tzara mit seiner Idee einer permutativen Ästhetik sind, die hier anzitiert werden, wird wohl kaum überraschen. In jedem Fall begründet Pichler dergestalt im Laufe des Sonettzyklus eine ganz persönliche Bibliothek von "greatest hits" – eben so lautet der Name seines eigenen Verlags.

Wie schon Carrión schließt auch Pichler seine Serie nicht definitiv ab. Dafür nutzt er eine Strategie, die in der Concept Art weit verbreitet war und ist: Er überlässt dem Rezipienten die Vollendung und Fortführung

des Werks, das somit zum offenen Kunstwerk im Sinne Umberto Ecos wird. In seinem vorletzten Sonett fordert Pichler den Rezipienten auf, eine eigene Sonettvariante einzusenden. Das von Carrión und Pichler appropriierte Material lässt schließlich unendlich viele andere Ausführungen und Anordnungen zu. Ein paar davon listet Pichler als Anregung in alphabetischer Reihenfolge auf dem letzten Blatt der Serie in dem Sonettsonett mit dem Titel *OTHER SONNET(S)* auf [Abb. 12]. Der Einfallsreichtum ist verblüffend. Einen Schwerpunkt dieser 'Ideenmaschine' bilden Sonette, die Charakteristika der Gattung thematisieren,⁷¹ aktuelle technische Möglichkeiten der Produktion und Rezeption reflektieren,⁷² eine Selbstvergewisserung in der Gattungsgeschichte⁷³ und eine Verortung in der Literatur- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts beinhalten.⁷⁴

Dieser Katalog aus 152 Sonett-Ideen ist allerdings nicht als Vorgabe des Autors zu verstehen, welche die in *SEND YOUR OWN SONNET* eingeforderte Mitwirkung des Rezipienten gleich wieder konterkarieren würde. Auch hier handelt es sich um ein offenes Kunstwerk im konzeptualistischen Sinn. Und zwar nicht nur, weil die enzyklopädische Aufzählung mit einem Komma endet und so – analog zu Carrións "... et cetera" – deutlich eine Fortführung einfordert. Sondern auch und vor allem, weil die Umsetzung dieser nur im Titel ausgedrückten Ideen dem Rezipienten selbst in die Hand gegeben ist. Diese 'Virtualisierung' des Kunstwerks erinnert – um nun auch diese Serie komplett zu machen und nach John Cage, Joseph Kosuth und Sol LeWitt eine weitere Größe der Concept Art zu zitieren – an ein berühmtes Statement von Lawrence Weiner:

1. The artist may construct the work
2. The work may be fabricated

3. The work need not be built

Each being equal and consistent with the intent of the artist
the decision [sic] as to condition rests with the receiver upon the occasion
of receivership⁷⁵

OTHER SONNET(S)

ABSTRACT EXPRESSIONIST SONNET, ADMINISTRATIVE SONNET, ADVERTIZED SONNET, ALCOHOLIC SONNET, ALGORYTHMIC SONNET, ALLEGORICAL SONNET, ANAL SONNET, ANTISONNET, AQUARELL SONNET, ARCHITECTURAL SONNET, AUTONOMOUS SONNET, BIG SONNET, BINARY SONNET, BLOGGED SONNET, BLOODY SONNET, BOLD SONNET, BORING SONNET, BROADCASTED SONNET, BUFFERED SONNET, CARTOON SONNET, CARVED SONNET, CAUDATE SONNET, CENSORED SONNET, CIRCULAR SONNET, CLANDESTINE SONNET, CLONED SONNET, CLOUDY SONNET, CONCRETE SONNET, CONSTRUCTIVIST SONNET, CONTROVERSIAL SONNET, CURTAL SONNET, DA VINCI CODE SONNET, DAUGHTERNET, DEAD SONNET, DEMONSTRATIVE SONNET, DEUTSCHES SONNET, DISAPPOINTED SONNET, DIAGONAL SONNET, DNA SONNET(S), DOCUMENTARY SONNET, DOWNLOADED SONNET, EATABLE SONNET, ELLIPTIC SONNET, EPHEMERAL SONNET, ERASED SONNET, FIBONACCHI SONNET, ANOTHER FIBONACCHI SONNET, AND ANOTHER FIBONACCHI SONNET, FICTIVE SONNET, FILMED SONNET(S), FORGOTTEN SONNET, FORTYFOUR NUMBERED, SIGNED AND DATED SONNET(S), FOUND SONNET, FRANCHISED SONNET, FUNNY SONNET, GOOGLED SONNET, HAL-LUCINATIVE SONNET, HAUNTED SONNET, HEARSAY SONNET, HEARTS COMPASS, HESITANT SONNET, HIEROGLYPHIC SONNET, HYPNOTIC SONNET, INTERTEXTUAL SONNET, INVISIBLE SONNET, INKJET SONNET, INTERJECTED SONNET, IRREGULAR SONNET, ITALIC SONNET, KUGELSCHREIBER SONNET, LAUDATORY SONNET, LETTERPRESS SONNET, LINKED SONNET, LOOPING SONNET, MATERIALISTIC SONNET, MEASURED SONNET, MINIMAL SONNET, MODULAR SONNET, MORSE SONNET, NEOLIBERAL SONNET, NEUROTIC SONNET, NINE HORRIBLE SONNETS TOLD BY A NURSE, NUMERIC SONNET, NONSET(S), NORMATIVE SONNET, OBJECTIVE SONNET, OCCITAN SONNET, OCR SONNET, OFFSET SONNET, OILY SONNET, ONLINE SONNET(S), OULIPO SONNET, PATRIOTIC SONNET, PENCIL SONNET, PERFORMATIVE SONNET, PETRARCHAN SONNET, PISSED SONNET, PORNOGRAPHIC SONNET, POSTSTRUCTURAL SONNET, PUSHKIN SONNET, REALISTIC SONNET, REMBETIKO SONNET(S), REPETITIVE SONNET, ROMANTIC SONNET, SCEPTICAL SONNET, SERIAL SONNET, SILKSCREENED SONNET, SLEEPING SONNET, SKYPED SONNET, SMS SONNET, S=O=N=N=E=T, SO NICHT!, SOBER SONNET, SOMNAMBULISTIC SONNET, SONNET (MUSIQUE), SONNET (VIRUS), SONNET(S), SONNET ON THE ROCKS, SONNET WITH CHOCOLATE ICECREAM AND VANILLA SAUCE, SONNET WITH SEVEN WORDS IN A LINE, SPECTACULAR SONNET, SPENSERIAN SONNET, SPOKEN SONNET, SPORTY SONNET, SQUARE SONNET, STREET SONNET, SUNNY SONNET, SURREAL SONNET, STAMPED SONNET, STREAMING SONNET, SUBJECTIVE SONNET, SYMBOLIC SONNET, TAGGED SONNET, TATTOED SONNET, TELEPATIC SONNET, TELEPHONE SONNET, THIRTYFOUR PARKING SONNET(S), TORN SONNET, TRAGIC SONNET, TWENTYSIX GASOLINE SONNET(S), TWITTERED SONNET, UNCREATIVE SONNET, UNWRITTEN SONNET, URBAN SONNET, VIDEOCLIP SONNET, WABISABI SONNET, WELLDONE SONNET, WORDCOUNT SONNET, WWW.SONNET(S), XEROXED SONNET, YELLOW SONNET, ZOMBIE SONNET.

Abb. 12

⁷¹ MEASURED SONNET, FIBONACCHI SONNET, ALGORYTHMIC SONNET, NUMERIC SONNET, ARCHITECTURAL SONNET.

⁷² BLOGGED SONNET, DOWNLOADED SONNET, GOOGLED SONNET, XEROXED SONNET, LINKED SONNET, MORSE SONNET, SONNET (VIRUS), SMS SONNET, TAGGED SONNET und TWITTERED SONNET.

⁷³ PETRARCHAN SONNET, PUSHKIN SONNET, SPENSERIAN SONNET, DEUTSCHES SONNET.

⁷⁴ OULIPO SONNET, SERIAL SONNET, S=O=N=N=E=T, TWENTYSIX GASOLINE SONNET(S), CONCRETE SONNET, CONSTRUCTIVIST SONNET, UNCREATIVE SONNET, BORING SONNET.

⁷⁵ Lawrence Weiner, o.T. In: *On Art / Über Kunst*, 248.