

Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge

XXXVI – 3/2026

Herausgeber(innen)kollegium

Ulrike Vedder (Geschäftsführende Herausgeberin, Berlin)

Mark-Georg Dehrmann (Berlin)

Alexander Košenina (Hannover)

Claudia Stockinger (Berlin)

Gastherausgeber

Thomas Wegmann (Innsbruck)

Hans-Georg von Arburg (Lausanne)

SONDERDRUCK



PETER LANG

MATÍAS MARTÍNEZ

Peter Handkes literarische Readymades als Herausforderung ästhetischer Eigentumsansprüche

In einer berühmten Passage zu Beginn des zweiten Teils seines *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen, 1755) schreibt Jean-Jacques Rousseau:

Der erste, der ein Stück Land eingezäunt hatte und es sich einfallen ließ zu sagen: ‚dies ist mein‘ und der Leute fand, die einfältig genug waren, ihm zu glauben, war der wahre Gründer der bürgerlichen Gesellschaft. Wie viele Verbrechen, Kriege, Morde, wie viel Not und Elend und wie viele Schrecken hätte derjenige dem Menschengeschlecht erspart, der die Pfähle herausgerissen oder den Graben zugeschüttet und seinen Mitmenschen zugerufen hätte: ‚Hütet euch, auf diesen Betrüger zu hören; ihr seid verloren, wenn ihr vergeßt, daß die Früchte allen gehören und die Erde niemandem.¹

Auch manche Autoren zäunen Texte ein, die Gemeinbesitz sind, und erklären sie zu ihrem Eigentum. Diese Inbesitznahme verwandelt flüchtige Gebrauchstexte in Literatur. Wenn gleich diese Vorgänge nicht gerade ‚Verbrechen, Kriege, Morde, Not, Elend und Schrecken‘ auslösen, nehmen doch viele an ihnen Anstoß – allerdings aus entgegengesetzten Gründen als Rousseau, denn durch Readymades werden bürgerliche Eigentumsansprüche gerade nicht konstituiert, sondern herausgefordert.

Die Praktiken des literarischen Readymade unterminieren hergebrachte Vorstellungen von Autorschaft und Werkidentität, indem sie vorgefundene Texte wiederholen, und erscheinen als besonders prägnante Fälle einer Ästhetik ohne Eigentum, als literarische Praktiken, die urheberrechtliche Regelungen und intuitive Vorstellungen von geistigem Eigentum problematisieren.

I. Das Readymade bei Marcel Duchamp. Man kann über literarische Readymades nicht sprechen, ohne auf den Erfinder und Namensgeber des künstlerischen Readymade Bezug zu nehmen. Bekanntlich erklärte Marcel Duchamp als erster seriell hergestellte Alltagsgegenstände zu Kunstwerken. Den Anfang machte im Jahr 1913 die *Roue de bicyclette*, ein hölzerner Sitzschemel, auf den das Rad eines Fahrrads montiert war. Während es sich hier noch um eine Assemblage handelte, in der zwei Gebrauchsgegenstände zusammen ein gänzlich neues, dezidiert dysfunktionales Objekt bildeten, bestanden spätere Readymades seit *Porte bouteilles* (Flaschentrockner, 1914) aus unveränderten Alltagsgegenständen. Das gilt auch für das berühmteste aller Readymades, *Fountain* (1917). Fassen wir Duchamps Konzeption des Readymade in sechs Merkmalen zusammen:

1 ROUSSEAU (1997, 173).

- Alltagsgegenstände: Readymades bestehen physisch aus seriell hergestellten Gegenständen des Alltagslebens („the world of the everyday life“)² wie Flaschentrocknern (*Porte bouteilles*, 1914), Hundekämmen (*Comb*, 1916), Urinalen (*Fountain*, 1917) oder Garderobenleisten (*Trébuchet*, 1917).³
- Autorschaft als Wahl: Der Künstler stellt das Readymade nicht selbst her, sondern wählt einen vorhandenen Gegenstand aus, den er, ähnlich wie in einem Taufakt („baptism“),⁴ zum Kunstwerk erklärt. Über seine Rolle bei der Entstehung seines Readymade *Fountain* schrieb Duchamp (alias Mr. Mutt): „Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.“⁵
- Rekontextualisierung: Ein Readymade entsteht durch die Dekontextualisierung eines Gegenstandes aus seinem Alltagsgebrauch. Eine bloße abweichende Verwendung reicht allerdings nicht aus – die Verwendung eines Urinals als Wassertrog für Kühe wäre eine Abweichung von seinem primären Gebrauch, hätte aber keine ästhetische Funktion. Erst der erfolgreiche Transport in die Kunstwelt macht es zu einem Readymade.
- Der kleine Unterschied: Zwischen dem Readymade und seinen alltagsweltlichen Gegenständen besteht ein minimaler Unterschied, den Duchamp durch Paratexte wie Signaturen und Titel herstellt, die das ausgewählte Exemplar zu einem Unikat machen. Das berühmteste aller Readymades, ein Urinal der Firma Mott Iron Works, nannte Duchamp *Fountain* (1917) und datierte und signierte es mit dem wortspielreichen Pseudonym „R. Mutt 1917“. Damit markierte er ein zufälliges Einzelexemplar eines seriell gefertigten Gegenstandes durch typische Verfahren der künstlerischen Autorschaftsanzeige, allerdings ironischerweise unter Verwendung eines falschen Namens. Der Hundekamm *Comb* war mit dem rätselhaften Satz „3 ou 4 gouttes de hauteur n’ont rien a faire avec la sauvagerie“ [„3 oder 4 Höhentropfen haben nichts mit der Wildheit zu tun“] sowie mit den Initialen Duchamps und einer exakten Datierung beschriftet: „M.D. Feb. 17 1916 11 a.m.“.⁶ Eine Schneeschaukel aus Holz und verzinktem Eisen war mit „from Marcel Duchamp“ signiert und trug den ebenfalls rätselhaften Titel „In advance of the broken arm“.⁷ Duchamp verstärkte den Verfremdungseffekt solcher Paratexte noch durch die dysfunktionale räumliche Inszenierung der Readymades: *Trébuchet* [„Katapult“] (1917), eine hölzerne Garderobenleiste mit Metallhaken, nagelte Duchamp auf den Fußboden seines Ateliers, die Schneeschaukel *In advance of the broken arm* hing freischwebend an einem Draht von der Decke, und die einzige Abbildung, die das verschollene *Fountain* überliefert, ist eine Fotografie von Alfred Stieglitz, die das Urinal wie eine Skulptur mit markanten Licht- und Schatteneffekten hochkant auf ein Podest gestellt zeigt. Insgesamt erzeugen diese

2 Duchamp, Interview mit George Heard Hamilton, 19.1.1959, zitiert nach KAMIEN-KAZHDAN (2018, 71)

3 Alle abgebildet in SCHWARZ (1970).

4 DANTO (1981, 126).

5 DUCHAMP (1981, 228).

6 PERDOMO DANIELS (2012, 172).

7 PERDOMO DANIELS (2012, 109).

Verfremdungsverfahren eine Entautomatisierung der normalen Wahrnehmung dieser Alltagsgegenstände und erzwingen beim Betrachter eine irritierte Suche nach neuen Bedeutungen. „He [d. i. Duchamp] took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.“⁸

- Ästhetische Indifferenz: Duchamps Transformationen von Alltagsgegenständen in Readymades dienten nicht der Enthüllung verborgener ästhetischer Qualitäten, die im Alltagsgebrauch verdeckt blieben. Ganz im Gegenteil sollten seine Readymades indifferent gegenüber ästhetischen Geschmacksurteilen sein:

Einen Punkt möchte ich ganz besonders hervorheben, nämlich den, daß die Wahl dieser ‚Readymades‘ nie von einer ästhetischen Lust diktiert wurde.

Diese Wahl beruhte auf einer Reaktion *visueller* Indifferenz, bei einer gleichzeitigen totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack... In der Tat eine völlige Anästhesie.⁹

- *Conceptual art* statt *retinal art*: Die physischen, sozusagen mit der Retina des Auges wahrnehmbaren Eigenschaften von Readymades sind sekundär. Deshalb konnten spätere Repliken von der Form der ursprünglichen, bis auf wenige Ausnahmen verloren gegangenen Readymades abweichen, ohne dass sich dadurch für Duchamp der Charakter des Readymade verändert hätte:

[Das Readymade] muß eigentlich nicht angeschaut werden. Es ist einfach da, man nimmt mit den Augen Kenntnis davon, daß es existiert. Aber man betrachtet es nicht so, wie man ein Bild betrachtet. Die Idee des Betrachtens verschwindet völlig. Einfach Notiz davon nehmen, daß es ein Flaschentrockner ist, oder daß es ein Flaschentrockner war, der seine Bestimmung geändert hat.¹⁰

Kunstwerke sind mehr als ihre materiellen Träger. Das machen Readymades deutlich, indem sie einen materiellen Gegenstand semantisch verändern, aber nicht physisch. Alltagsweltliche Gegenstände können durch den Transport in die Kunstwelt neue, ästhetisch relevante Eigenschaften gewinnen – etwa: witzig, langweilig, innovativ oder epigonal zu sein –, ohne dass sich ihre äußere Gestalt geändert hätte. Damit verschiebt sich die Werkidentität von der materiellen auf die konzeptuelle Ebene. Diese Verschiebung hat unmittelbare Konsequenzen für den Begriff des Eigentums. Wenn das Kunstwerk nicht mit seinem materiellen Träger identisch ist, können Eigentumsansprüche nicht auf eine materielle Urheberschaft reduziert werden. Eigentum wird vielmehr zu einer Frage der Bedeutungszuschreibung.

II. Appropriation Art und Appropriation Literature. Duchamps Konzept des Readymade wurde in der Pop Art der 1950er und 1960er Jahre von Künstlern wie Andy Warhol mit seinen Brillo-Boxes aufgenommen.¹¹ Anders als Warhol reproduzierten dann Elaine Sturtevant in den 1970er Jahren und nach ihr Künstlerinnen und Künstler der sogenannten

8 DUCHAMP (1981, 228).

9 DUCHAMP (1981, 242).

10 DUCHAMP (1992, 127).

11 Zur Bedeutung der Pop Art für Handkes Readymades (s. u.) vgl. SEILER (2006, 199–206).

Appropriation Art wie Sherrie Levine und Richard Prince seit den 1980er Jahren nicht Alltagsgegenstände, sondern Kunstwerke anderer Künstler. Es ging ihnen, anders als bei Duchamp und in der Pop Art, nicht um eine Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs durch den Import von Alltagsgegenständen in die Kunstwelt. Stattdessen wurden Kategorien wie künstlerische Autorschaft und schöpferische Originalität kunstintern durch die exakte Kopie fremder Kunstwerke in Frage gestellt.

So wiederholte Sturtevant mehrere von Duchamps Readymades, darunter *Fountain* (1917), das sie (nach der Fotografie von Alfred Stieglitz, durch die allein das originale, nicht erhaltene Urinal überliefert wurde) in Form und Material bis hin zur Datierung und Unterschrift Duchamps replizierte. Einzig der Titel unterschied sich von der Vorlage: Sturtevant nannte ihr Werk *Duchamp Fountain* (1973).¹² Einige Jahre später folgte Sherrie Levine mit ihrem Objekt *Fountain (After Duchamp)* (Bronzeguss, 1991).¹³ Anders als Sturtevant reproduzierte Levine Duchamps Readymade ohne Signatur und Datierung. Der Titel spielt ironisch mit der Deutungsoffenheit von „after“: Duchamp als überlegenes Vorbild oder als überholter Vorläufer. Mit der Verwendung des hochwertigen Materials Bronze kommentiert Levine implizit die Vereinnahmung von Duchamps seriell aus kostengünstiger Keramik hergestelltem Urinal durch den Kunstbetrieb als einer Ikone der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hinzu kommt ein feministischer Aspekt: Levine, die ausschließlich Werke männlicher Künstler appropriierte, macht mit ihrer edlen Replik eines Herrentoilettenutensils darauf aufmerksam, dass mit Duchamps *Fountain* ein denkbar ‚männliches‘ Utensil gefeiert wird.

In den Praktiken der Appropriation Art bekommt künstlerische Autorschaft einen paradoxen Status: Einerseits verschwindet der Künstler als materieller Produzent des Werkes, andererseits tritt er als konzeptuelle Instanz umso stärker hervor. Die intensive Rezeption von Duchamps *Fountain* und seiner anderen Readymades in der modernen Kunst macht deutlich, dass Duchamp gerade durch den scheinbaren Verzicht auf Autorschaft zu einer besonders starken Autorfigur wurde.

In der Literatur des 20. Jahrhunderts spielten solche Appropriierungsverfahren eine deutlich kleinere Rolle als in der bildenden Kunst.¹⁴ Dass es sie aber gab, wurde von Annette Gilbert in einem verdienstvollen Band dokumentiert.¹⁵ Analog zur bildenden Kunst übernehmen die Autoren solcher ‚Appropriation Literature‘¹⁶ komplette literarische Texte anderer Autoren und veröffentlichen sie erneut unter ihrem eigenen Namen, bspw. Sherrie Levine mit *gustave flaubert. un coeur simple* (1990) oder Richard Prince mit seiner Aneignung von J. D. Salingers Roman *The Catcher in the Rye*, den er mit dem Paratext „a novel by Richard Prince“ (2011) wiederveröffentlichte.¹⁷ Solche Fälle machen deutlich, dass literarische Werke nicht mit ihren Texten identisch sind. Der gleiche Wortlaut kann Träger verschiedener Werke sein. Princes *The Catcher in the Rye* besitzt andere ästhetisch relevante Eigenschaften als Salingers Roman – etwa: selbstreflexiv traditionelle Begriffe von

12 VAHRSON (2006, 54–61).

13 HUTTENLAUCH (2010, 40 ff.).

14 Seit dem Aufkommen des Internets entstehen dort allerdings zahlreiche neue Formen, vgl. z. B. GILBERT (2018).

15 Vgl. GILBERT (2014).

16 Die Bezeichnung ‚Appropriation Literature‘ scheint Gilbert eingeführt zu haben, vgl. GILBERT (2012, 10).

17 Vgl. RAMTKE (2012), GILBERT (2018).

Autorschaft und Originalität zu ironisieren. Damit stellt sich die Frage nach der Werkidentität, ungeachtet der Differenz zwischen autographischen und allographischen Künsten,¹⁸ in der Literatur in analoger Weise wie in der bildenden Kunst: Readymades und Werke der Appropriation Art bzw. Appropriation Literature machen die Differenz zwischen materieller Werkform und ästhetischer Bedeutung erkennbar.

III. Peter Handkes literarische Readymades. Ein halbes Jahrhundert nach Duchamp entstanden in der deutschsprachigen Literatur der späten 1960er Jahre Texte, die deutlich in der Tradition des Readymade stehen.¹⁹ Anders als Appropriation Literature reproduzieren literarische Readymades keine literarischen Werke, sondern anonyme Gebrauchstexte. Der zugrundeliegende Text mitsamt seiner konkreten Gebrauchssituation ist allerdings, anders als das appropriierte literarische Kunstwerk, in der Regel nicht mehr zu identifizieren.²⁰ Entscheidend ist vielmehr der *Eindruck*, dass es sich um die Übernahme eines vorgefundenen Alltagstextes handelt.

In der deutschsprachigen Literatur wurden literarische Readymades wohl am konsequentesten von Peter Handke in seinen frühen Bänden *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) und *Deutsche Gedichte* (1969) umgesetzt.

Unter den 42 durchnummerierten Texten von *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* findet man einige Readymades, die als Zitate von anonymen Gebrauchstexten erscheinen. Dazu gehören Nr. 10 (*Bei uns zu Gast*), Nr. 13 (*Lesen und Schreiben*), Nr. 17 (*Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968*), Nr. 24 (*Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968:*), Nr. 32 (*† Um den Toten trauern:*), Nr. 35 (*Warner Brothers und Seven Arts zeigen:*) und Nr. 37 (*Rollen*).

Das sprachliche Material von Text Nr. 17, *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968*,²¹ stammt offenbar aus einer sportjournalistischen Mitteilung und führt die Spielernamen der Startelf des Bundesligaclubs 1. FC Nürnberg bei einem Pokalspiel am 27.1.1968 gegen Bayer Leverkusen auf.²² Als Readymade unterscheidet sich der Text jedoch fundamental von seiner vermutlichen Vorlage aus einem Sportkontext. Während der Gebrauchstext eine Information vermittelt, lenkt der literarische Kontext die Aufmerksamkeit auf die Form dieser Vermittlung. Der Text wird von einem bloßen Medium der Information zum Gegenstand der Wahrnehmung des Lesers. Ähnlich wie die Unterscheidung zwischen physischem Gegenstand und Kunstwerk bei Readymades in der bildenden Kunst greift auch hier die Unterscheidung zwischen anonymem Sporttext und

18 Zur Unterscheidung zwischen allographischen Künsten wie Literatur und Musik, in denen ein Werk als abstrakter *type* in einer beliebigen Zahl von konkreten *tokens* materialisiert werden kann, und autographischen Künsten wie Malerei und Skulptur, in denen das Kunstwerk in der Regel an einen individuellen materiellen Träger (das ‚Original‘) ontologisch gebunden ist, ohne allerdings mit diesem identisch zu sein, vgl. GOODMAN (1981, 112–122), CURRIE (1990) und, mit Bezug auf Readymades und Appropriation Art, GILBERT (2018).

19 Eine ausführlichere Untersuchung der Wirkung des Readymade-Konzepts in der deutschsprachigen Literatur müsste nicht nur Duchamp, sondern auch die entsprechenden Entwicklungen in der Pop Art, insbesondere bei Andy Warhol, berücksichtigen, vgl. KREUZMAIR (2019, 394).

20 Horst Bienek weist allerdings in seinem Band *Vorgefundene Gedichte. Poèmes trouvés* die Textquellen in einem Anhang nach, vgl. BIENEK (1969, 45 ff.).

21 HANDKE (1969b, 59).

22 BOHN (1980, 210) informiert darüber, dass anstelle des verletzten Leupold der Spieler Hilpert auflief.

literarischem Werk. Zu Handkes Werk gehört nicht nur der übernommene Text, sondern auch die Konzeption, die wiederum untrennbar mit Handkes Autorschaft verbunden ist. Bei Readymades fallen die Funktion des Autors als Urheber eines Textes und seine Funktion als Schöpfer einer ästhetischen Konzeption auseinander. Handke ist nicht der Verfasser des Textes, wohl aber der Autor des Werkes, insofern er den Text in einen neuen Bedeutungszusammenhang überführt. Autorschaft besteht hier aus einem Akt, der Ähnlichkeiten hat mit den von J. L. Austin analysierten *performatives* wie die bei Taufen oder Eheschließungen gesprochenen, für den jeweiligen Vorgang konstitutiven Sprachformeln. So wie Duchamp Alltagsgegenstände aus ihrem normalen Gebrauch herauslöst und in einen künstlerischen Zusammenhang stellt, nimmt auch Handke einen Alltagstext aus seiner normalen Verwendung und versetzt ihn durch den Wiederabdruck in seinem eigenen Band in die Welt der Literatur. Die Dekontextualisierung des Readymade von seinem pragmatischen Ursprung zeigt sich bereits daran, dass der Text ohne Quellenangabe wiedergegeben wird. Einerseits lässt sein stereotyper Charakter vermuten, dass er vorgefunden wurde, andererseits ist Handke offensichtlich nicht daran interessiert, den originalen Gebrauchszusammenhang zu bewahren. Es fällt auf, dass in der *Aufstellung des 1. FC Nürnberg* die Spielernamen nicht im Fließtext, sondern ikonisch in einer fußballtaktischen Anordnung wiedergegeben werden – übrigens handelt es sich keineswegs um das ‚WM-System‘ (3-2-2-3), wie in literaturwissenschaftlichen Analysen von Handkes Text ausnahmslos zu lesen ist, sondern um das 2-3-5-System der sogenannten ‚Schottischen Furche‘. Zugleich weist die Ähnlichkeit der Textanordnung zu visueller Poesie auf unterschiedliche, nämlich symbolische und ikonische Weisen der Referenz sprachlicher Zeichen und damit auf die arbiträre Zeichenhaftigkeit von Sprache hin.

In *Lesen und Schreiben*²³ wird ein Zeitungsartikel zunächst ausschnittsweise als Faksimile präsentiert, der Text dann als Zitat wiederholt und schließlich durch die Aufforderung „UND LESEN“ abgeschlossen. Die als Aufforderung an den Leser gerichtete Schlusszeile suggeriert, dass dieses Readymade sich erst im Rezeptionsprozess vollendet.

Ähnlich verfährt *Bei uns zu Gast*,²⁴ das Faksimile einer vermutlich aus einer Zeitung übernommenen Kolumne, in der Name, Beruf und Herkunftsland von offenbar besonders erwähnenswerten Personen aufgelistet werden, die in bestimmten, ebenfalls namentlich genannten Hotels unterkommen. Auch hier verschiebt die literarische Rekontextualisierung die Aufmerksamkeit. Die ursprüngliche Gebrauchsfunktion tritt zurück, während andere Texteigenschaften – etwa „Wohlklang“ oder „aparte Lautfolgen“ von exotischen Namen wie „Luciano Papini“ oder „Kozo Kawai“ – hervortreten mögen.²⁵ Ideologiekritisch gelesen, könnte der Rubriktitel „Bei uns zu Gast“ und die Auswahl weniger Gäste manipulativ dort eine homogene Gemeinschaft suggerieren, wo in Wahrheit die diversifizierte moderne Gesellschaft einer Großstadt ganz andere soziale Realitäten aufweist.

Insgesamt bleibt die Deutung der Readymades offen. Sie können als kreative Sprachspiele oder als Kritik an Sprachklischees gelesen werden, als Aufwertung des Banalen oder als Denunziation des Alltagskonsums, als Subversion des Literaturbegriffs oder als

23 HANDKE (1969b, 48).

24 HANDKE (1969b, 39).

25 MIXNER (1977, 80).

Bereicherung der Literatur durch die Inklusion nichtpoetischer Rede. Wichtiger ist die Feststellung, dass die literarische Rekontextualisierung die ursprüngliche, instrumentelle Kommunikationsfunktion der Alltagstexte aufhebt und diese zu einem unbestimmten Spielraum von Bedeutungszuweisungen macht.

In seinen *Deutschen Gedichten* radikalisiert Handke das Verfahren des Readymade. Auf der Titelseite als „Umschlagbuch“ mit Gedichten „von Peter Handke“ bezeichnet, handelt es sich um ein Konvolut aus 20 Briefumschlägen, die an einer Längsseite in den Rücken eines Buchdeckels geklebt sind.²⁶ Die (ursprünglich zugeklebten) Briefumschläge enthalten je ein Blatt, das die Reproduktion eines mit Schreibmaschine geschriebenen Textes enthält. Die Texte werden also erst nach der Entnahme aus den Briefumschlägen lesbar. Bereits diese eigenwillige Gestaltung der Publikation als Konvolut von Briefen rückt den Prozess der Kommunikation von Texten in den Vordergrund.

Der Sammlung liegt ein Blatt mit dieser Vorrede bei:

In unserer heutigen achsoschnellebigenzeit, da kaum jemand versteht, was er liest, wenn überhaupt gelesen wird, da man überliest, was wir mit Sorge und Bestürzung feststellen mußten, haben wir uns entschlossen, als Bremse Bücher zu collagieren, die, wenn sie tatsächlich gelesen werden, so gelesen werden müssen, daß das Verständnis wie der Hund an der Leine bellend auf dem Fuße folgt. Klischees als leere Hülsen, als Klischees, zu entlarven, bedarf es deshalb der Larve sowie des mechanischen Aktes, den dialektischen Umschlag zu zerreißen, auf daß das Wort im neuen Blick zu sich selber finde:²⁷

Dem Konvolut ist zudem ein zweiseitiges Formular „Empfangsbekanntnis und Zustellungsnachweis über die Zustellung eines mit folgender Anschrift versehenen Schriftstückes einer verschlossenen, mit folgender Aufschrift versehenen Sendung (§ 5 Abs. 1, §§ 11 und 13 VwZG)“ („VwZG“ steht für ‚Verwaltungszustellungsgesetz‘) beigegefügt, das nur an zwei Positionen ausgefüllt ist: In der Rubrik „Kurze Bezeichnung des Schriftstückes“ erscheint als Stempelaufdruck der Titel von Handkes Sammlung, „Deutsche Gedichte“, und als „Absender“ erscheint der „Euphorion Verlag Frankfurt am Main“ (der den Band tatsächlich publizierte). Das Formular dient also der korrekten Zustellung und Empfangsbestätigung von Schriftstücken und soll in seiner – unfreiwillig komisch wirkenden – außerordentlich detaillierten Struktur²⁸ die Zustellung durch eine Kategorisierung einer Vielzahl von legitimen potenziellen Empfängern absichern. Mit diesem Formular thematisiert Handke implizit den Unterschied zwischen einer funktionalen Kommunikation von Gebrauchstexten einerseits und der offenen, interpretations- und leserabhängigen Kommunikation von Literatur andererseits. Denn dass es hier eigentlich um die Tücken literarischer Kommunikation geht, wird selbstreflexiv und ironisch dadurch angezeigt, dass im Formular die *Deutschen Gedichte* als zuzustellendes Schriftstück genannt werden.

26 HANDKE (1969a, o. S.).

27 HANDKE (1969a, o. S.).

28 Als potentielle „Ersatzempfänger“ werden Gehilfen, Bedienstete, erwachsene Familienmitglieder (Ehefrau, Ehemann, Sohn, Tochter), in der Familie beschäftigte Erwachsene, Hausgenossen, Hauswirt oder Vermieter angeführt.

Die nicht nummerierten Texte in den Briefumschlägen mit Titeln wie *Die Lottozahlen vom Samstag, dem 30.11.1968*; *Prominente Kritiker empfehlen neue Bücher*; *Neue Stücke in der DDR für 1969*; oder *Eine Auswahl aus dem Hörfunkprogramm der Deutschen Rundfunkanstalten vom 21.11.68*: geben (vermutlich) unveränderte Alltagstexte wieder, von denen die meisten Dinge auflisten. Diese Listenform, die auch einige Readymades aus *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* prägt, besitzen eine doppelte Auswahlstruktur: Handke wählt Texte aus dem Alltag aus, die ihrerseits bereits ausgewählte Dinge auflisten.²⁹

Auch in den *Deutschen Gedichten* signalisiert der Verzicht auf Quellennachweise, dass es nicht um einzelne, konkrete Akte der Informationsvermittlung, sondern um den schematischen Charakter solcher Akte geht, um „konkrete Muster eines Typs“.³⁰ Der normale, automatisierte Gebrauch der Texte wird durch den rekontextualisierten Wiederabdruck verfremdet und damit eine Suchbewegung nach einer angemessenen Interpretation in Gang gesetzt.

Handke stritt übrigens ab, er habe mit seinen *Deutschen Gedichten* eine ironische Wirkungsabsicht verfolgt. Es gehe ihm „nicht um Provokation, sondern schlicht um die subjektive Demonstration von sprachlich geformten Fundstücken, mit denen bestimmte Erfahrungen verbunden sind [...]“. Der ganze Gedichtband sollte eine Art Wochenschau oder Jahresschau sein, wo alles hineinkommt, was ihn [d. i. Peter Handke] innerhalb einer gewissen Zeitspanne interessiert hat.³¹

Handkes Essays der späten 1960er Jahre enthalten aufschlussreiche Bezüge und Parallelen zur impliziten Poetik seiner gleichzeitigen literarischen Readymades. In *Die Literatur ist romantisch* (1966) kritisiert Handke die Vorstellung, Literatur könne politisch engagiert sein. Die literarische Form unterlaufe grundsätzlich die Eindeutigkeit, die engagierte Inhalte beanspruchten: „In der literarischen Form verliert das Engagement in jedem Fall seinen Ernst, seine Direktheit, seine Eindeutigkeit. [...] Die literarische Form verfremdet das ihr eingeordnete Engagement.“³² Durch eine literarische Rahmung erhielten Texte unvermeidlich eine selbstreflexive Bedeutung: „[S]o verlieren die Wörter durch die literarische Zitierung ihre Unschuld: sie zeigen überraschend nicht mehr auf die Dinge, sondern auf sich selber: sie zeigen sich selber“.³³ Das gelte selbst für solche Fälle, in denen nichtliterarische, instrumentelle Texte unverändert in die Literatur übernommen würden:

Es gibt also in der Literatur kein natürliches Sprechen: jedes natürliche Sprechen, das zugleich Handeln ist, muß, *wenn es auch völlig unverändert in die Literatur übernommen wird*, künstlich und formal werden: das natürliche Sprechen wird dann eben zur Form der Literatur.³⁴

Instrumentelle Texte, aus ihren normalen Gebrauchssituationen herausgenommen und in den künstlerischen Rahmen der Literatur transportiert, verlören also allein schon durch diesen Transport ihre eindeutige Bedeutung. Genau das demonstrieren Handkes Readymades.

29 Zur Bedeutung der Listenform vgl. WEGMANN (2012, 223).

30 HEINTZ (1971, 13).

31 Zitat bei PICHLER (2002, 88).

32 HANDKE (1972, 44 f.).

33 HANDKE (1972, 47).

34 HANDKE (1972, 48) (meine Hervorhebung).

Insgesamt ist festzuhalten, dass Handkes Readymades weitgehend Duchamps Konzept entsprechen:

- So wie Duchamp Alltagsgegenstände zugrunde legt, nimmt Handke Gebrauchstexte auf.
- Auch Handkes Autorschaft liegt nicht in der Schöpfung neuen Sprachmaterials oder neuer Inhalte, sondern in einem Akt der Wahl oder der Taufe.
- Handke nimmt seine Readymades ebenso wie Duchamp aus ihrem normalen Gebrauchszusammenhang heraus und transportiert sie durch Wiederabdruck in einen literarischen Kontext hinein.
- Auch Handke stellt durch Paratexte kleine Unterschiede zu den Vorlagentexten her.
- Für die meisten von Handkes Readymades gilt ebenfalls, dass sie im Gestus einer ästhetischen Indifferenz gelesen werden sollen, auch wenn etwa die *Elf des 1. FC Nürnberg* an die Sprachspiele der Visuellen Poesie erinnert.
- Wenngleich die konkrete Auswahl der Textvorlagen subjektiv durch Lebensumstände des Autors motiviert gewesen sein dürfte, werden die Texte durch die Veröffentlichung als literarische Texte zu austauschbaren Mustern für bestimmte Textsorten: *conceptual art* statt *retinal art*.

Literarische Readymades zwingen zu einer Revision, aber keineswegs zu einer Aufgabe des Autorbegriffs. Gegen Roland Barthes' poststrukturalistische These vom ‚Tod des Autors‘ zeigt sich, dass auch Readymades nur lesbar sind, wenn sie mit einem Autor und seiner vermutlichen Wirkungsabsicht verbunden werden. Autorschaft bleibt selbst unter den Bedingungen radikaler Intertextualität unverzichtbar. Ohne Bezug auf den Autor wäre bereits die Identifikation eines Readymade überhaupt nicht möglich.³⁵

Handkes Readymades versetzen Fälle von ‚ernster‘, instrumenteller Gebrauchsrede in den Modus des Spiels. „Die Literatur macht alles Wirkliche [...] zu Stil. [...] Wörter, die als Handeln gemeint waren, werden zu Spiel“.³⁶ Während die Bedeutung der Vorlagentexte (Mannschaftsaufstellungen, Hitparaden, Listen von Hotelgästen) sich in ihrer punktuellen und transitorischen Alltagsfunktion erschöpft, fordert ihre situationsenthobene Wiederholung im Raum der Literatur den Leser heraus, kompensatorisch bedeutungsstiftende Lesestrategien anzuwenden.

Durch Wiederholung eignen sich Handkes Readymades stereotypes Sprachmaterial an. Freilich kann Handke solche Aneignungen nur exemplarisch für sich selbst vorführen – seine Readymades sind in seiner Lebenswelt verankert. Dem Leser bleibt überlassen, dieses Verfahren auf sich zu übertragen und seine eigenen Aneignungen vorzunehmen. Ironischerweise führt also die Literarisierung von Alltagstexten in Gestalt der Readymades eine subjektive, von Individuum zu Individuum je unterschiedliche Aneignung anonymer und schematischer Alltagstexte vor, um diese Aneignung zugleich, als eine exemplarische, zu entsubjektivieren.

³⁵ Vgl. die kritische Diskussion von Barthes' Essay in MARTÍNEZ (1999).

³⁶ HANDKE (1972, 50).

IV. *Literarische Readymades zwischen Recht und Ästhetik.* Das moderne Urheberrecht beruht auf der Vorstellung, dass Werke geistige Produkte individueller schöpferischer Tätigkeit sind. Diese Vorstellung ist historisch eng mit dem naturrechtlichen Eigentumsbegriff verbunden, der Werke als Produkte geistiger Arbeit analog zu materiellen Gütern auffasst. Zentral ist dabei das Kriterium der sogenannten ‚Schöpfungshöhe‘ oder ‚Gestaltungshöhe‘, das darüber entscheidet, ob ein Gegenstand überhaupt als schutzfähiges Werk gelten kann, und das die Grenze zwischen gemeinfreien Texten und urheberrechtlich geschützten Werken markiert. Während die ästhetische Theorie die Werkidentität als Frage von Bedeutungsgehalten bestimmt, bleibt das Recht eher an der physischen oder textuellen Gestalt eines Kunstwerks orientiert. Es schützt nicht primär Bedeutungen, sondern konkrete Ausdrucksformen. Hier zeigt sich eine strukturelle Spannung zu den Verfahren des Readymade und der Appropriation, denn diese stellen gerade, auf unterschiedliche Weise, Werke her, deren eigene Schöpfungshöhe nicht vorhanden zu sein scheint, weil sie entweder gemeinfreie, künstlerisch wertlose Texte oder aber die Literatur anderer Autoren ohne explizit erkennbaren eigenen Schöpfungsanteil reproduzieren. Appropriation Literature und literarische Readymades unterwandern, auf unterschiedliche Weise, nicht nur übliche Vorstellungen von literarischer Autorschaft, sondern geraten potentiell auch mit dem juristischen Begriff des Kunstwerks in Konflikt. Nach dem Urheberrechtsgesetz genießen „Urheber von Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst [...] für ihre Werke Schutz“ (§ 1 UrhG). Als „Werke“ gelten rechtlich aber nur „persönliche geistige Schöpfungen“ (§ 2 UrhG), bei denen der „Urheber“ als „Schöpfer des Werkes“ (§ 7 UrhG) erscheint.³⁷ Eine „Schöpfung“ liege nur dort vor, „wo der menschliche Geist – wie bei Werken der Literatur, Wissenschaft und Kunst – seinen individuellen Inhalten eine Ausdrucksform“ gebe und so „einen Gegenstand in der Außenwelt“ schaffe.³⁸ Dagegen dürften „Bearbeitungen oder andere Umgestaltungen des Werkes“ „nur mit Einwilligung des Urhebers des bearbeiteten oder umgestalteten Werkes veröffentlicht oder verwertet werden“ (§ 23 UrhG).³⁹ Bei vielen der von Handke ausgewählten Texte – Listen, Programme, einfache Mitteilungen – dürfte es sich um ‚freie Werke‘ handeln, die keinem Urheberrechtsschutz unterliegen, weil es ihnen „an einer ‚persönlich-geistigen Schöpfung‘ fehlt“.⁴⁰ Allerdings nimmt die Rechtsprechung ein Urheberrecht nicht nur für „Meisterwerke“ von hoher individueller Gestaltungshöhe an, sondern auch für „einfache Werke von geringer schöpferischer Ausprägung“. Unter diese sogenannte „kleine Münze“ an der „unteren Grenze der Urheberrechtsfähigkeit“ fallen bspw. „Kataloge, Adressbücher, Formulare, Werbeprospekte und -slogans, einfache Schlager und Potpourris“.⁴¹

Wie auch immer solche Fälle im Einzelnen rechtlich zu beurteilen sind, es zeigen sich bei Readymades jedenfalls Spannungen zwischen ästhetischer Wertung und rechtlicher Schutzordnung mit Bezug auf die Kategorien Werk und Autor. Gerade Texte, die juristisch als trivial gelten, weil sie unterhalb der Schöpfungshöhe liegen, werden ästhetisch produktiv.

37 GESETZ ÜBER URHEBERRECHT UND VERWANDTE SCHUTZRECHTE.

38 PIERSON, KREUTZ (2025, 89).

39 GESETZ ÜBER URHEBERRECHT UND VERWANDTE SCHUTZRECHTE.

40 PIERSON, KREUTZ (2025, 470).

41 PIERSON, KREUTZ (2025, 420).

Die literarische Leistung liegt bei Readymades nicht im Sprachmaterial, sondern in der Auswahl und konzeptuellen Rahmung dieses Materials. Die Gegenüberstellung von Ästhetik und Urheberrecht zeigt darüber hinaus unterschiedliche Auffassungen von Autorschaft. Während das Recht Autorschaft primär als Urheberschaft einer konkreten Ausdrucksform versteht, begreift die ästhetische Theorie Autorschaft als konzeptuelle Instanz der Bedeutungszuschreibung. Das Urheberrecht schützt Texte oder Bilder als Ausdrucksformen. Die Ästhetik interessiert sich dagegen für Werke als Bedeutungseinheiten. Für sie ist Autorschaft keine Frage der materiellen Produktion, sondern der semantischen Setzung. Damit wird auch die Frage nach ästhetischem Eigentum neu bestimmt. Eigentum liegt nicht im Objekt, sondern im Bedeutungsanspruch. Readymades und künstlerische Appropriationen heben Eigentum nicht auf, sondern transformieren es: vom Besitz eines Gegenstandes zur Kontrolle über seine Interpretation.

Die Analyse literarischer Readymades zeigt, dass ästhetische Besitzansprüche nicht an die Schöpfung eines eigenen Textes gebunden sind, der als individuelle Leistung seines Autors gelten kann. Auch ein fremder, nichtliterarischer Text kann ästhetisch angeeignet werden, wenn es dem Autor gelingt, ihn konzeptuell in den Raum der Literatur zu überführen. Gleichzeitig erweist sich aber auch eine ‚Ästhetik ohne Eigentum‘ als problematisch. Denn obwohl Readymades materiell begründete Eigentumsansprüche relativieren, bleibt auch bei ihnen Zuschreibung von Bedeutung an die Autorschaft gebunden. Autorschaft verschwindet nicht, sondern verändert ihre Form: Sie wird von der Produktion zur Setzung. In diesem Sinne lässt sich Rousseaus Urszene der Besitznahme tatsächlich auch auf die Kunst beziehen: Ebenso wie Eigentum entstehen auch Werke nicht durch Herstellung, sondern durch die performative Durchsetzung eines Anspruchs.

Literaturverzeichnis

- BIENEK, Horst (1969): *Vorgefundene Gedichte. Poèmes trouvés*. München.
- BOHN, Volker (1980, 196–211): Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968. Methodische Vorüberlegungen zu einer Interpretation. In: *Diskussion Deutsch*, Jg. 11, H. 52.
- CURRIE, Gregory (1991, 325–340): *Work and Text*. In: *Mind*, Nr. 100, H. 399.
- DANTO, Arthur C. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge/MA, London.
- DUCHAMP, Marcel (1981): *Die Schriften*. Bd. 1: *Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*. Übers., kommentiert u. hrsg. v. S. Stauffer. Zürich.
- (1992): *Interviews und Statements*. Gesammelt, übers., annotiert u. hrsg. v. S. Stauffer. Stuttgart.
- GESETZ ÜBER URHEBERRECHT UND VERWANDTE SCHUTZRECHTE. <<https://www.gesetze-im-internet.de/urhrg/>>, zuletzt: 29.4.2026.
- GILBERT, Annette (Hrsg.) (2012a): *Re-Print. Appropriation (&) Literature*. Wiesbaden.
- (Hrsg.) (2012b): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*. Bielefeld.
- (2018): *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. München.
- GOODMAN, Nelson (1981): *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* [1968]. Brighton.
- HANDKE, Peter (1969a): *Deutsche Gedichte*. Frankfurt a. M.
- (1969b): *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt a. M.
- (1972: 35–50): *Die Literatur ist romantisch* [1966]. In: *Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M.

- HEINTZ, Günter (1971): Peter Handke. Stuttgart.
- HUTTENLAUCH, Anna Blume (2010): Appropriation Art – Kunst an den Grenzen des Urheberrechts. Baden-Baden.
- KAMIEN-KAZHDAN, Adina (2018): Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica. London, New York.
- KREUZMAIR, Elias (2019, 384–397): Peter Handke: Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968 (1968). In: M. Baßler, E. Schumacher (Hrsg.): Handbuch Literatur & Pop. Berlin, Boston.
- MARTÍNEZ, Matías (1999, 465–479): Autorschaft und Intertextualität. In: F. Jannidis u. a. (Hrsg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen.
- MIXNER, Manfred (1977): Peter Handke. Kronberg.
- PERDOMO DANIELS, Alejandro (2011): Die Verwandlung der Dinge. Zur Ästhetik der Aneignung in der New Yorker Kunstszene Mitte des 20. Jahrhunderts. Bielefeld.
- PICHLER, Georg (2002): Die Beschreibung des Glücks. Peter Handke. Eine Biografie. Wien.
- PIERSON, Matthias, Oliver KREUTZ (Hrsg.) (2025): Recht des geistigen Eigentums. Gewerblicher Rechtsschutz, Urheberrecht, Wettbewerbsrecht. 5., vollst. überarb. u. erw. Aufl. München, Tübingen.
- RAMTKE, Nora (2012, 104–119): Ohne Begleitschutz – Texte auf der Schwelle. Überlegungen zu Textappropriationen und Paratext. In: A. Gilbert (Hrsg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern. Bielefeld.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1997): Diskurs über die Ungleichheit / Discours sur l'inégalité [1755]. Übers. v. H. Meier. 4. Aufl. Paderborn.
- SCHWARZ, Arturo (1970): The Complete Works of Marcel Duchamp. 2., überarb. Aufl. New York.
- SEILER, Sascha (2006): „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen.
- VAHRSON, Viola (2006): Die Radikalität der Wiederholung. Interferenzen und Paradoxien im Werk Sturtevant. München.
- WEGMANN, Thomas (2012, 217–231): So oder so. Die Liste als ästhetische Kippfigur. In: Ders., N. C. Wolf (Hrsg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin, Boston.

Abstract

Der Aufsatz untersucht literarische Readymades von Peter Handke aus *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* und *Deutsche Gedichte* im Anschluss an die von Marcel Duchamp entwickelte Ästhetik und im Vergleich mit Appropriation Art. Die Rekontextualisierung anonymer Gebrauchstexte verschiebt literarische Autorschaft von Textproduktion auf Werkkonzeption, bestimmt Werkidentität neu und stellt ästhetische und urheberrechtliche Eigentumskonzepte infrage.

The article examines literary readymades by Peter Handke from *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* and *Deutsche Gedichte* in light of the aesthetic developed by Marcel Duchamp and in comparison with appropriation art. The recontextualization of anonymous functional texts shifts literary authorship from text production to work conception, redefines work identity, and calls into question aesthetic and copyright-based notions of ownership.

Keywords: Autorschaft (literarische), Eigentum (ästhetisches), Deutsche Gedichte, Innenwelt, Peter Handke, Readymades

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Matías Martínez, Bergische Universität Wuppertal, Institut für Germanistik, Gaußstr. 20, D–42119 Wuppertal, <martinez@uni-wuppertal.de>