

Kollektives Schreiben

Zur Genealogie des Schreibens

Herausgegeben von

Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti

Wissenschaftlicher Beirat

Natalie Binzcek
Michael Niehaus
Cornelia Ortlieb
Hubert Thüring
Geoffrey Winthrop-Young

Daniel Ehrmann, Thomas Traupmann (Hg.)

Kollektives Schreiben



BRILL
FINK

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846766569>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autor:innen. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapur; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

www.fink.de

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Einbandabbildung: Friedrich Schleiermacher / Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 15.1.1798, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.e.90.XIX,Bd.25,Nr.2, S. 13.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2366-6692

ISBN 978-3-7705-6656-3 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6656-9 (e-book)

Inhalt

- 1 Kollektive schreiben, kollektives Schreiben. Zur Einführung 1
Daniel Ehrmann, Thomas Traupmann

TEIL I

Materialitäten

- 2 Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen. Goethes
Schreibkalender von 1822/23 23
Cornelia Ortlieb
- 3 Schreiben, zusammen. Kollektives Schreiben in Theorie und
(avantgardistischer) Praxis 50
Sandro Zanetti
- 4 Verzweigen, Kopieren, Verschmelzen. Mediale Praktiken
kollektiver Autorschaft 70
Markus Krajewski

TEIL II

Autorschaften

- 5 Der Autor als Fragment. Romantische Herausgeberschaft
(Hardenberg, Schlegel, Tieck) 95
Erika Thomalla
- 6 Sekretäre, Typographen und Buchbinder. Søren Kierkegaard
über die radikale Heteronomie des Schreibens 120
Klaus Müller-Wille
- 7 Zwei Autoren – ein Tisch – eine Sekretärin. Kooperatives
Schreiben bei Negt und Kluge 149
Annegret Pelz, Christian Wimplinger

TEIL III

Institutionen

- 8 Kollektive literarische Praxis in Wien um 1770. Michael Denis und die *Jugendfrüchte des k. k. Theresianum* 171
Thomas Assinger
- 9 „[A]uf meinem bloßen Herzen“. Kollektive Produktivität in Jakob Michael Reinhold Lenz' *Der Waldbruder* 195
Hubert Thüring
- 10 Eine Zeitschrift schreibt Literaturgeschichte. Die *Neue Schweizer Rundschau* als Medium einer europäischen Literatur 212
Stephan Kammer
- 11 Stille Verfasserschaften. Problematisierungen kollektiven Publizierens in den Naturwissenschaften 229
Christoph Hoffmann

TEIL IV

Perspektiven

- 12 Das „Sekretärchen“ und der „Künstler im ächten Sinne des Wort's“. Kollektives Schreiben unter dem Aspekt der Geschlechtlichkeit 243
Jennifer Clare
- 13 Kollaboratives Schreiben 263
Claas Morgenroth
- Abbildungsverzeichnis 282

Kollektive schreiben, kollektives Schreiben

Zur Einführung

Daniel Ehrmann, Thomas Traupmann

I. Absagen

„Wir schreiben zwar nicht immer darum, weil wir einsam sind“, bemerkt Johann Georg Zimmermann 1785 im dritten Teil seines bekannten Buches *Ueber die Einsamkeit*, „aber wir müssen doch einsam seyn[,] wenn wir schreiben wollen.“¹ Mitten in Zimmermanns wildem Diskursgemenge, in dem sich Versatzstücke medizinischer, psychologischer, ästhetischer und ökonomischer Debatten ausmachen lassen, kommt damit der seit dem 18. Jahrhundert von Schriftsteller*innen, Kritiker*innen und Leser*innen behauptete und bis heute dominant gebliebene Normalfall von Textproduktion zu stehen, der nur eine*n Autor*in, eine Feder und einen Text vorsieht. In Zimmermanns, einer ersten Hochphase des genieästhetischen Paradigmas entstammenden, Ausführungen darf insbesondere der Protagonist philosophischer und dichterischer Schöpfungsszenen nicht ständig „seine Türe knattern, oder seine Kinder schreyen hören“, er muss ungestört „dem Triebe seines Kopfes folgen“ können, „[m]an muß ihn alleine lassen“.² Dichtung als Funktion des Geistes, des Enthusiasmus und der Seelenkräfte ist ein einsames Geschäft, das dort endet, wo der gesellige Umgang beginnt.

Knapp zweieinhalb Jahrhunderte später scheint sich daran substanziell kaum etwas geändert zu haben: „Good novels aren’t written by committee. Good novels aren’t collaborated on. Good novels are produced b[y] people who voluntarily isolate themselves, and go deep, and report to the world from the depths“,³ proklamiert Jonathan Franzen, sich an Karl Kraus als Gewährsmann abarbeitend, in seiner Dankesrede anlässlich des Frank-Schirmmacher-Preises 2017. Deutlicher lässt sich eine Absage an kollektives Schreiben kaum formulieren. Die Online-Crowd soll produzieren, was sie möchte, doch ihre Existenzweise bleibt allen Internet- und Technikutopien zum Trotz einzig die

1 Johann Georg Zimmermann, *Ueber die Einsamkeit*, Dritter Theil, Karlsruhe: Schmieder 1785, S. 305.

2 Ebd., S. 306.

3 <http://schirmmacher-stiftung.de/wp-content/uploads/2017/10/Originalrede-Jonathan-Franzen.pdf> (letzter Zugriff: 28.03.2019).

einer undifferenzierten, nachrangigen Menge. Diejenigen, die „serious fiction writers“ sein möchten – und das heißt: die sich gar nicht erst auf die Suche nach einer „group voice“ begeben –, haben einer grundsätzlichen Verantwortung zu folgen: „to continue to try to be a person“.⁴ Darin liege schließlich die Hauptaufgabe der ‚hohen‘ Literatur, so resümiert Franzen, der überdies als Bewahrer eines Konzepts quasi-religiöser Genialität auftritt, wenn er in seinem Verständnis von Autorschaft ein psalmodisches (*profundes*) Sprechen *from the depths* einfordert.

II. Konzeptualisierungen

Solche historischen und gegenwärtigen Normierungsversuche von Schreibszenen regen gerade aufgrund der bemerkenswerten Entschiedenheit ihrer Position zum Blick über die behaupteten Grenzen an. Obgleich die starken autorschaftlichen Inszenierungen einer Produktivkraft der Einsamkeit und Versunkenheit häufig den Blick auf die Praktiken nicht nur des Schreibens, sondern eben auch des Weglegens und Wiederaufnehmens wie auch des Mitteilens und Korrigierens verdecken, so ist dennoch davon auszugehen, dass die „Erfolgsgeschichte der Autorschaft“ schon seit ihrem Beginn „von Gegenkonzepten begleitet“ war.⁵ Wenn bereits die genannten Praktiken eine Öffnung des intimen Verhältnisses von Autor und Werk zu weiteren Akteur*innen, zu ‚fremden‘ Händen (und Köpfen) erlauben, so hat sich durch alternative Konzepte der Textherstellung in der digitalen Netzkultur und durch die zunehmende Technisierung der Verfahren die Erosion des ohnehin prekären Singulars des Schreibens⁶ in den letzten Jahrzehnten noch deutlich

4 Ebd. Freilich ist dafür ein bestimmter Begriff von Person vorauszusetzen, der diskursiv, juristisch etc. überhaupt erst konsolidiert werden muss. Thomas Hobbes, dessen Schrift *Leviathan* als markanter und wichtiger historischer Einsatzpunkt in dieser Debatte gelten kann, bemerkt dazu unter Bezugnahme auf die lateinische Bezeichnung *persona* für die Maske: „A person, is he whose words or actions are considered, either as his own, or as representing the words or actions of another man, or of any other thing to whom they are attributed, whether Truly or by Fiction“ (Thomas Hobbes, *Leviathan*, hrsg. von Crawford Brough Macpherson, Harmondsworth, New York: Penguin 1985, S. 217, Herv. im Orig.). Person zu sein impliziert eben – und hierin liegt die unfreiwillige Pointe in Franzens Postulat – zugleich immer schon die Möglichkeit, hinter der Fassade oder an der Stelle eines Anderen und damit als Teil eines Kollektivs zu sprechen.

5 Michael Gamper, „Kollektive Autorschaft / kollektive Intelligenz: 1800–2000“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft XLV* (2001), S. 380–403, hier S. 385.

6 Der Singular legt eine Geschlossenheit nahe, die leicht übersehen lässt, „dass Schreiben kein einheitliches Ding, sondern eine kontextsensitive Praxis ist“ (Daniel Ehrmann, „Seelenorte.

beschleunigt. Wenn daher das Schreiben in letzter Zeit „verstärkt als Praxis in den Fokus gerückt ist, die neben den einsamen auch deutlich kooperations-offenere Formen umfaßt“,⁷ so bleibt zumal aus dieser Perspektive die Geschichtsvergessenheit der *software studies* frappierend, deren historische Fluchtlinien insbesondere auch mit Blick auf Konzeptualisierungen des Kollektiven zu verfolgen sind (vgl. den Beitrag von MARKUS KRAJEWSKI). Betrachtet man Texte nun möglichst unbeeindruckt von den effektvollen Schöpfergesten, die sie ausgerechnet seit der „Formierungsphase der Netzwerkgesellschaft“⁸ im 18. Jahrhundert beinahe ausnahmslos begleiten, so erscheinen sie als deutlich komplexere Zusammenhänge. Wenn Texte also nicht mehr den Durchschlag autorschaftlicher Individualität aufs Papier darstellen, wenn sie vielmehr als Resultate sowohl von Vertextungsprozessen als auch von Vertextungshandlungen zu erachten sind,⁹ und wenn man sie als Hervorbringungen je unterschiedlich ausgeprägter Netzkulturen begreifen muss, dann werden sie dem dominanten Paradigma der Einsamkeit entrissen und in den Schnittpunkt diverser Kollektive versetzt.¹⁰

Zwar ist jüngst insbesondere der Begriff der Kollaboration ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, anhand dessen das Schreiben vornehmlich von der gemeinsam erbrachten Arbeit her profiliert werden kann (vgl. den Beitrag von CLAAS MORGENROTH). Kollaboration meint indes, wie die Herausgeber*innen eines einschlägigen thematischen Sammelbandes festhalten, „in erster Linie Formen gemeinsamen Agierens, die ein möglichst eng aufeinander bezogenes Handeln der Einzelnen ermöglichen“, und umfasst üblicherweise solche Beziehungen, die „als hierarchiefreie oder doch zumindest -kritische

Literarische Produktion zwischen schreibenden Köpfen und denkenden Händen“, in: Susanne Knaller, Doris Pany-Habsa und Martina Scholger (Hrsg.), *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*, Bielefeld: transcript 2020, S. 137–155, hier S. 138).

7 Sandro Zanetti, „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagen-texte*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 7–34, hier S. 34.

8 Erdmut Jost, „Einführung. Das 18. Jahrhundert als Formierungsphase der Netzwerkgesellschaft“, in: Erdmut Jost und Daniel Fulda (Hrsg.), *Briefwechsel. Zur Netzbildung in der Aufklärung*, Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2012, S. 7–14, hier S. 7.

9 Für einige grundsätzliche Überlegungen zum Begriff der Vertextung vgl. Daniel Ehrmann und Thomas Traupmann, „Vertextungen. Schreiben, Schneiden, Sammeln. Workshop zur Editorik an der Universität Salzburg, 15./16. Dezember 2016“, in: *editio* 31 (2017), S. 254–257, sowie Daniel Ehrmann, „Vertextung. Zum relationalen Verhältnis von Autor und Werk. Mit Blick auf das Akteursnetzwerk von Luthers ‚Sendbrief vom Dolmetschen‘“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 193 (2020), H. 1, S. 5–38.

10 Aus einem solchen Verhältnis ist immerhin auch diese Einleitung hervorgegangen.

angelegt“ sind.¹¹ Ein Konzept des kollektiven Schreibens ist davon allerdings mindestens in zweifacher Hinsicht zu differenzieren. Zum einen wird, wie Nacim Ghanbari präzisiert, „alleinige Autorschaft“ in der Kollaboration nicht bezweifelt.¹² Zeitgenössisch veranschaulicht dies etwa die Gemeinschaftspublikation *Helm aus Phlox*: Basierend auf einem vorangehenden Blog, der als „gemeinsame[] Materialsammlung“ dient, arbeiten die fünf Autor*innen jeweils einzelne Buchkapitel aus.¹³ Die kollektiv signierte Vorrede kommentiert das Resultat wie folgt:

Den VerfasserInnen kommt also eine mehr oder weniger relative Autorschaft an den von ihnen betreuten Kapiteln zu, die denn auch ihrem Charakter nach ziemlich verschieden ausfallen. [...]

Wir haben dieses Buch geschrieben, und wir haben es gelesen. Nicht jede und jeder stimmt allem zu. Daraus ergibt sich, dass es sich nicht um ein Manifest oder Ähnliches handelt. Das Manifest verlangt nach einer Einheitlichkeit des Meinens, die hier nicht vorliegen kann: sie würde unseren Gegenstand planieren.¹⁴

Wenn nun Ghanbari konsequenterweise vorschlägt, die Kollaboration von kollektiver Autorschaft abzugrenzen, so ist damit über *kollektives Schreiben* noch nichts entschieden. Letzteres bietet nicht zuletzt deshalb die Möglichkeit, als eine Art von Hyperonym zu fungieren, das zugleich Modi der Kollaboration und der Kooperation sowie der autorschaftlichen Repräsentation umfasst, und zwar auch solche, die über den literarischen Bereich im engeren Sinne hinausführen. Das damit erweiterte Spektrum reicht bis in gegenwärtige Debatten über die akademische Publikationspraxis, die insbesondere die Naturwissenschaften und deren Vorstellung von Verfasserschaft berühren (vgl. den Beitrag

11 Nacim Ghanbari et al., „Einleitung“, in: Nacim Ghanbari et al. (Hrsg.), *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, Paderborn: Fink 2018, S. 1–17, hier S. 1. Zum größeren Zusammenhang vgl. Mark Terkessidis, *Kollaboration*, Berlin: Suhrkamp 2015.

12 Nacim Ghanbari, „Kollaboratives Schreiben im 18. Jahrhundert. Praktiken der Verbesserung und Kritik bei Gottfried August Bürger“, in: Ghanbari et al. (Hrsg.), *Kollaboration* (Anm. 11), S. 21–37, hier S. 32.

13 Ann Cotten et al., *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*, Berlin: Merve 2011, S. 7. Dort wird in der Fußnote präzisiert: „Ann Cotten hat ausgearbeitet: Kap. 3, 10, 14; Daniel Falb: Kap. 1, 7, 17; Hendrick Jackson: Kap. 4, 12, 20; Steffen Popp: Kap. 2, 8, 16, 18; Monika Rinck: Kap. 5, 9, 15, 19. Kapitel 11 EINFLUSSANGST UND VATERMORD nimmt eine gewisse Sonderstellung ein; es wurde – dem Thema angemessen – von allen gemeinsam bearbeitet.“

14 Ebd., S. 8.

von CHRISTOPH HOFFMANN).¹⁵ Zum anderen ist kollektives Schreiben keinesfalls exklusiv (und erst recht nicht hierarchiefrei gedacht) mit literarischer Zusammenarbeit¹⁶ gleichzusetzen. Kollektivität und Kollegialität sind – bereits die Etymologie¹⁷ weiß um die Abgrenzung (*colligere* vs. **co-legare*) – eben nicht schon *per se* zusammen zu denken. Versammlungen sind schließlich nicht bloß freie, selbstermächtigte Akte mündiger Protagonist*innen, sondern können auch erzwungene Zusammenkünfte sein und damit hierarchische Gefälle ausbilden.¹⁸ Selbst im Falle emphatisch pluraler Autorschaft werden demnach neben „kooptierter“ stets auch Formen „delegierter“ und „parasitärer Autorschaft“ zu berücksichtigen sein.¹⁹ Außerdem gilt es zu beachten, was Hans-Jörg Rheinberger für die „literalen Anschreibetechniken“ des Labors festhält, das dann als dynamischer Verbund unterschiedlicher Dinge, Dispositive sowie technischer und menschlicher Akteure selbst zum „kollektiven Autor“ wird: Ob dort nämlich „im Modus der Konkurrenz oder der Kooperation“

-
- 15 Für die Geisteswissenschaften vgl. insbesondere den Sammelband von Stefanie Stockhorst, Marcel Lepper und Vinzenz Hoppe (Hrsg.), *Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*, Göttingen: V&R unipress 2016. Zu nennen sind daneben etwa die großen enzyklopädischen Vorhaben des 18. Jahrhunderts oder die umfassenden Wörterbuchprojekte, für die das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm als repräsentativ gelten kann. Letzteres zeichnet sich dadurch aus, dass die Brüder explizit *nebeneinander* arbeiteten und sich folglich auf dem Titelblatt auch „als gemeinsam arbeitende Einzelforscher aus[wiesen]“ (Steffen Martus, „Literaturwissenschaftliche Kooperativität aus praxeologischer Perspektive – am Beispiel der ‚Brüder Grimm‘“, in: ebd., S. 47–72, hier S. 51). Dazu kommt, dass sich nach dem Tod der Grimms zur Fertigstellung dieses *opus magnum* „immer wieder neue Formen der Kooperativität“ (ebd., S. 50) ergeben haben.
- 16 Vgl. dazu den Sammelband von Bodo Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen: Niemeyer 2001.
- 17 Vgl. die Lemmata „Kollege“ und „kollektiv“ in: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar Seebold, 25., durchges. u. erw. Aufl., Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 514.
- 18 *En passant* wird dieser Aspekt der unfreiwilligen oder unausweichlichen Zusammenarbeit von Nicolas Donin und Daniel Ferrer, „Auteur(s) et acteurs de la genèse“, in: *Genesis* 41 (2015), S. 7–26, hier S. 14, angesprochen und als „anti-collaboration“ bezeichnet.
- 19 Susanne Strätling, „Dieses Buch haben zwei gemacht“. Zur Praxis des Schreibens in Bündnissen“, in: Jutta Müller-Tamm, Caroline Schubert und Klaus Ulrich Werner (Hrsg.), *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*, Paderborn: Fink 2018, S. 277–303, hier S. 279.

geschrieben wird, ist zunächst einmal nachrangig.²⁰ Zusammen-Handeln muss keineswegs implizieren, auch gemeinschaftlich zu handeln.²¹

Wenn sich der Begriff des Kollektivs beziehungsweise des Kollektiven nun einer solch feinen ‚Segmentierung‘ wie im Fall der Kollaboration (*labor*) oder der Kooperation (*opus*) entzieht,²² so speist sich – in Anlehnung an das bisher Gesagte – aus diesem Widerstand gegen eine allzu schnelle Reduzierbarkeit, mithin aus einer gewissen inhärenten Unschärfe auch sein Potenzial. Der Versuch, ein allgemeines und distinktes Konzept von Kollektivität aufzustellen, verkompliziert sich bereits angesichts der vermeintlich simplen Frage nach der Zusammensetzung von Kollektiven erheblich: Zwar erfordern sie eine bestimmte Idee respektive Fiktion von Einheitlichkeit; zugleich aber stellen sie bisweilen auch Konglomerate von „Entitäten völlig heterogener Art“ dar, die nicht notwendig oder zumindest nicht zur Gänze „unter das kollektive Gebilde“ subsumiert werden können.²³ Überdies zeichnen sie sich durch eine gewisse Wandelbarkeit und durch ihren situativen Charakter aus – selbst dann, wenn sie unter einem vordergründig stabilen Pseudonym wie Nicolas Bourbaki agieren.²⁴ Kollektive sind demgemäß auch auf ihre je eigene „Kopplungsenergie“ sowie ihre „spezifische Zeitlichkeit und Zeitgebundenheit“

20 Hans-Jörg Rheinberger, „Zettelwirtschaft“, in: Zanetti (Hrsg.), *Schreiben als Kulturtechnik* (Anm. 7), S. 441–452, hier S. 452. Die zweite Möglichkeit kollektiven Schreibens, die Rheinberger benennt, sind die ‚Zähltechniken‘, die auf eine ‚besondere Form der Vernetzung‘ von Laboratorien abzielen (ebd., S. 451).

21 Vgl. auch Urs Stäheli, „Infrastrukturen des Kollektiven: alte Medien – neue Kollektive?“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 3 (2012), H. 2, S. 99–116, hier S. 99.

22 Vgl. auch Claas Morgenroth, „Kollaboratives Arbeiten und kollektives Schreiben“, in: *Undercurrents. Forum für linke Literaturwissenschaft* 7 (2016), <http://undercurrentsforum.com/index.php/undercurrents/article/view/50/43> (letzter Zugriff: 05.04.2019), S. 2.

23 Lorenz Engell und Bernhard Siegert, „Editorial“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 3 (2012), H. 2, S. 5–11, hier S. 5.

24 Darauf hat Jean Ullmo in der Diskussion anschließend an Michel Foucaults Vortrag *Was ist ein Autor?* hingewiesen: „Es handelt sich um ein multiples Individuum; der Name des Autors scheint sich wirklich zugunsten eines Kollektivs zu verflüchtigen, und zwar eines erneuerbaren Kollektivs, denn es sind nicht immer dieselben, die Bourbaki bilden. Gleichwohl existiert ein Autor Bourbaki, und dieser Autor Bourbaki zeigt sich in außerordentlich heftigen und ich würde sogar sagen pathetischen Diskussionen zwischen den an Bourbaki Beteiligten: vor der Veröffentlichung eines ihrer Hefte [...] finden tatsächlich nächtelange Diskussionen und Kämpfe statt, um in einem grundlegenden Gedanken Übereinstimmung zu erzielen, eine Interiorisierung“ (zit. n. Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. von Jacques Lagrange, übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 1003–1041, hier S. 1039).

hin zu beforschen.²⁵ Auch die Frage, ob ihr Zusammenschluss das Resultat von Kontingenz oder Intentionalität ist, sowie die damit einhergehende nach ihrer Synchronisation wie ihren Steuerungslogiken²⁶ werden nur fallweise zu beantworten sein. Wie sich noch zeigen wird, müssen Kollektive nicht einmal zwingend die Zeitgenossenschaft ihrer Beteiligten voraussetzen, sondern sie können auch in einer Struktur der Nachzeitigkeit existieren,²⁷ und sie verlangen daher nach der Untersuchung ihres ausdifferenzierten Spektrums an Auftritts- und Erscheinungsformen. Der Fabrikation von Kollektiven liegt jedenfalls in der Mehrzahl der Fälle eine Gemengelage aus Diskursen, Medien und Praktiken mitsamt den ihnen inhärenten Mechanismen zugrunde.

III. Praktiken

Befasst man sich mit Kollektiven, so ist ganz prinzipiell nach den je involvierten Kulturtechniken zu fragen: nach den Verfahren also, durch die sie „generiert, kanalisiert und stabilisiert“²⁸ werden. Indem gerade die Konstituierung personaler Kollektive nicht nur von kollaborativem Schreiben, sondern viel häufiger noch durch den gemeinsamen Umgang mit Texten (etwa durch Lesen, Diskussion und Widerspruch oder Sanktionierung, wenn nicht gar Sakralisierung) katalysiert wird, treten Texte nicht nur als Ergebnis kollektiver Anstrengung, sondern auch als Akteure von Kollektivierung auf. Sich mit kollektiven Texten zu beschäftigen, bedeutet folglich, sie als Manifestationen spezifischer textkonstituierender oder textverändernder Handlungen sowie zugleich als Anstoß von Revisionen und Fortschreibungen zu begreifen. Wenn man kollektive Texte nach diesem Vorschlag nicht als Endpunkte einer linearen Trajektorie betrachtet, die mit einer Hand und einem Stift beginnt, um in ein Buch zu münden, sondern als Schauplätze diskontinuierlicher Verhandlungen und rekursiver Auseinandersetzungen, dann werfen sie erneut und nachdrücklich die Frage nach den Bedingungen ihres Zustandekommens auf. Was sich zunächst als Verbindung vermeintlich unauffälliger Praktiken geriert, erweist sich bei näherer Betrachtung dem Wortsinn nach

25 Engell/Siegert, „Editorial“ (Anm. 23), S. 11.

26 Vgl. Eva Horn, „Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Einleitung“, in: Eva Horn und Lucas Marco Gisi (Hrsg.), *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*, Bielefeld: transcript 2009, S. 7–26, hier S. 10.

27 Die „Zeit der Schrift“ ermöglicht hier die „Eröffnung einer anderen Gegenwart“ (Sandro Zanetti, „Poetische Zeitgenossenschaft“, in: *Variations* 19 (2011), S. 39–53, hier S. 44).

28 <https://www.uni-erfurt.de/projekte/kulturtechniken/veranstaltungen/tagung-kulturtechniken-des-kollektiven/> (letzter Zugriff: 28.03.2019).

als *brisanter* Verbund. Aus dieser Perspektive gerät die mittlerweile geläufige Konzentration auf Kollaboration unter Simplifizierungsverdacht, weshalb sich der vorliegende Sammelband insbesondere für das Schreiben von Kollektiven interessiert: Er gibt die vom Ergebnis ausgehende Blickrichtung auf, er will vielmehr die Kopplung des Schreibakts an das Kollektiv(e) ergründen und widmet sich daher dessen Situierung im Vertextungszusammenhang. Denn lässt man neben die abgeschlossenen Werke weitere Ergebnisse treten, dann wird sichtbar, dass die Kollektive gar nicht zwingend (literarisch) produktiv werden müssen, sondern in der gemeinsamen Tätigkeit bisweilen nichts als sich selbst hervorbringen. Die ‚Freundschaftsnetze‘²⁹ etwa, aus denen sich später kollaborierende Akteure rekrutieren, konstituieren sich häufig in den epistolaren Praktiken der mehrfachen Vermittlung von Lesen und Schreiben und finden mitunter in einer eigenen Kollektivpoetik ihren Niederschlag (vgl. den Beitrag von HUBERT THÜRING). Das besonders im 18. Jahrhundert folgenreiche Konzept der Freundschaft als relativ leicht überschaubarer Form der Kollektivierung macht nicht nur deutlich, dass das selbstkonstituierende Schreiben des Kollektivs (*genitivus obiectivus*) vom textproduktiven Schreiben des Kollektivs (*genitivus subiectivus*) zu unterscheiden ist, sondern es lenkt auch den Blick auf die (potenzielle) Diskrepanz von schreibenden Händen und denkenden Köpfen.³⁰ Die Kollektivität der Textproduktion dokumentiert sich eben nicht automatisch in unmittelbarer handschriftlicher Kollaboration. Umgekehrt spricht der Umstand, dass beim Schreiben üblicherweise „so etwas wie eine implizite Selbstarchivierung [...] des Geschriebenen“³¹ stattfindet, dafür, dass sich kollektive Handlungen immer wieder auch material und medial sedimentieren beziehungsweise fixieren lassen. Daran anschließend soll ausgelotet werden, wie Kollektive schreiben; wer ihnen eingeschrieben wird; wie sie er- und auch zerschrieben werden; an welchen Orten schreibende Kollektive zusammenkommen; in welchen Medien sie sich realisieren; und wer mitschreibt, ohne eigentlich teilhaben zu dürfen. Dabei greifen bisweilen auch Akteure wie der Beschreibstoff (das zu kleine Papier, der halbbrüchige Bogen, der zweckentfremdete Kalender etc.), die nie anerkannter Teil des Kollektivs waren, aktiv in den produktiven Prozess ein (vgl. den Beitrag von CORNELIA ORTLIEB). Schreiben ist durch all diese Implikationen in einen

29 Diese Netze werden bisweilen gezielt aufgebaut und gepflegt. Für den Jahrhundertwechsel verzeichnet Günter Oesterle, „Diabolik und Diplomatie. Freundschaftsnetzwerke in Berlin um 1800“, in: Natalie Binczek und Georg Stanitzek (Hrsg.), *Strong ties / Weak ties. Freundschaftssemantik und Netzwerktheorie*, Heidelberg: Winter 2010, S. 93–110, hier S. 94, einen „Re-Import von Formen der Diplomatie in die Gefühlsfreundschaft“.

30 Vgl. auch Ehrmann, „Seelenorte“ (Anm. 6).

31 Zanetti, „Einleitung“ (Anm. 7), S. 31.

Zusammenhang von Manier, Manöver und Manipulation eingebunden, auf den Jacques Derrida aufmerksam gemacht hat.³²

Eine Analyse kollektiven Schreibens wird sich an den „Umständen, Bedingungen, Verfahren und Zwängen seiner Praxis“ orientieren und zugleich „die im Schreibakt sichtbar werdenden Widerstände, Funktionen und Produktionsverhältnisse“ einbeziehen.³³ Sie hat sich – kurz gesagt – mit der Schreibszenen und der Schreib-Szenen gleichermaßen zu befassen.³⁴ Gerade wenn man Texte als kollektive Erzeugnisse begreift, werden sie noch deutlicher als Ergebnis umfassender Handlungsketten sichtbar und reflektieren die Bedingungen des Zustandekommens von Kollektivem und Kollektiven gleichermaßen. Schreiben interferiert dabei mit einer durchaus heterogenen Reihe von Verfahrensweisen: mit Schneiden und Montieren³⁵ etwa, mit Exzerpieren, Sammeln und Kompilieren, mit Herausgeben und Edieren, mit Tilgen, Umarbeiten und Umstellen von ‚fremder‘ Hand,³⁶ mit Tauschen und Zirkulieren-Lassen. Mit der schriftlichen Verfasstheit (oder allgemeiner formuliert: mit einer bearbeitbaren Form der Speicherung) eröffnet sich nun die Möglichkeit nicht nur der Trennung von der Referenz, sondern auch der Trennung von der Schreibinstanz.³⁷ Damit ist bereits eine Grundvoraussetzung

32 Vgl. Jacques Derrida, *Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten*, hrsg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Markus Sedlaczek, Wien: Passagen 2006, S. 143.

33 Morgenroth, „Kollaboratives Arbeiten“ (Anm. 22), S. 5.

34 Zu dieser Unterscheidung vgl. den einschlägigen Beitrag von Martin Stingelin, „Schreiben. Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Fink 2004, S. 7–21.

35 Vgl. etwa auch die Aussage von Gerhard Rühm, der im Kontext der Wiener Gruppe auf die Montage hinweist als „technik, die die gemeinschaftsarbeit besonders begünstigte“ (Gerhard Rühm, „das phänomen ‚wiener gruppe‘ im wien der fünfziger und sechziger jahre“, in: ders., *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*, Berlin: Matthes & Seitz 2008, S. 7–35, hier S. 22).

36 Zur Aufwertung von Eingriffen ‚fremder‘ Hand im 18. Jahrhundert vgl. auch Ghanbari, „Kollaboratives Schreiben“ (Anm. 12), S. 23. Zum Lektor als notorischer Figur unsichtbarer Ko-Autorschaft vgl. Uwe Wirth, „Der Lektor als zweiter Autor“, in: Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber und Magnus Wieland (Hrsg.), *Literatur – Verlag – Archiv*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 21–34; sowie Ines Barner, *Von anderer Hand. Kollaborative Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*, Göttingen: Wallstein 2020.

37 Vgl. Jacques Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann, aus dem Französischen von Gerhard Ahrens u.a., 2., überarb. Aufl., Wien: Passagen 1999, S. 325–351 und S. 417–419. Man wird hier zurecht auch an Bruno Latour und sein Konzept der Inskriptionen – sie umfassen das Aufschreiben, Abschreiben und Umschreiben gleichermaßen – denken, für die gilt, dass sie „mobile but also immutable, presentable, readable and combinable with one another“ sind (Bruno Latour, „Visualisation and Cognition: Drawing Things Together“, in: *Knowledge and*

von Zirkulation benannt, die in einen doppelten Transformationsprozess mündet: Einerseits versetzt sie Texte oder textuelle Versatzstücke in Bewegung und lässt sie verändert aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Instanzen und Institutionen wieder hervorgehen, was eine Re-Evaluierung ihres Zustandes als ‚Text‘ notwendig macht;³⁸ andererseits werden die eingebundenen Kollektive durch den Akt des Zusammen-Schreibens selbst modifiziert.

IV. Strukturen

In welchem Maße Schreiben und Schriftlichkeit zu kollektiven Strukturen gehören, ist im Zusammenhang mit unterschiedlichen, insbesondere ‚außer-literarischen‘ Aufschreibesystemen bereits thematisiert worden, vor allem dort, wo es im engeren Sinne um das *paperwork*³⁹ geht. Das gilt etwa – wenig überraschend – für Bürokratien, insofern sie eine „komplexe Gemengelage aus Menschen, Dingen, Apparaten, Zeichenströmen und Verarbeitungsregeln“ ausbilden;⁴⁰ es gilt aber auch für „halbstandardisierte Protokollformulare und Laborhandbücher“⁴¹ oder für Krankenakten als einen „kollektiven Schreibraum [...], der den Betrieb zusammenhält“.⁴² Bereits in diesen Zusammenhängen wird deutlich, dass sich Kollektive in einem stetigen *in the making* befinden,⁴³ dass sie vorrangig als relationale Gefüge funktionieren, deren Erforschung auf eine praxeologische Dimension angewiesen ist.

Kollektive sind im Moment ihrer Konstitution ein noch nicht Existierendes, das als bereits Existierendes angenommen werden muss,⁴⁴ oder anders

Society. Studies in the Sociology of Culture and Present 6 (1986), S. 1–40, hier S. 7, Herv. im Orig.).

38 Schließlich können in diesem Zusammenspiel ebenso Entwürfe oder Werke produziert werden. Vgl. dazu Roland Reuß, „Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur Textgenese“, in: *Text. Kritische Beiträge* 5 (1999), S. 1–25, hier S. 6.

39 Latour, „Visualisation and Cognition“ (Anm. 37), S. 24.

40 Vgl. Friedrich Balke, Bernhard Siegert und Joseph Vogl, „Editorial“, in: dies. (Hrsg.), *Medien der Bürokratie*, Paderborn: Fink 2016, S. 5–12, hier S. 7.

41 Rheinberger, „Zettelwirtschaft“ (Anm. 20), S. 451.

42 Christoph Hoffmann, „Schneiden und Schreiben. Das Sektionsprotokoll in der Pathologie um 1900“, in: ders. (Hrsg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich, Berlin: diaphanes 2008, S. 153–196, hier S. 180.

43 Vgl. auch Stäheli, „Infrastrukturen“ (Anm. 21), S. 100, der kollektives Verhalten im Sinne eines Prozesses und nicht als Aggregatform auffasst.

44 Zur Latenz des Kollektiven vgl. auch Daniel Ehrmann, „Bündnisse, die es nie gegeben hat. Lessing, Klotz und die Dynamik latenter Allianzen“, in: Franz M. Eybl, Daniel Fulda und

gesagt: Ihre Handlungsoperationen werden zwar ‚im ‚Kollektiv‘ und durch das ‚Kollektiv‘ ausgeführt, gleichzeitig jedoch sind sie es, die das ‚Kollektiv‘ überhaupt erst aufspannen und relationieren und so zusammenhalten und reproduzieren bzw. variieren.“⁴⁵ Dem Kollektiv wohnt damit ein veritabler *double bind* inne, indem es die Vorgängigkeit einer Struktur voraussetzt, die es eigentlich erst selbst etabliert.⁴⁶ Demgegenüber gibt es jedoch verschiedene Möglichkeiten, in denen sich kollektive Identitäten und ihre Vertextungen infrastrukturell und juristisch, medial und generisch stabilisieren (lassen). Album, Anthologie oder *scrapbook* sind hier als materiale Verbände ebenso zu nennen wie die privilegierten Gattungen kollektiver (Unter-)Zeichnung, zu denen instituierende Textsorten wie etwa die Unabhängigkeitserklärung oder das Manifest zu zählen sind. Insbesondere in letzterem widerspiegelt sich die Affinität der historischen Avantgarden zu imaginären Kollektiven wie zum kollektiven Schreiben gleichermaßen, die freilich einer Feindifferenzierung dieses Verhältnisses von Theorie und Praxis bedarf (vgl. den Beitrag von SANDRO ZANETTI). Durch das Aufkommen neuer Kollaborations- und Distributionsmöglichkeiten über das Internet ist auch das Online-Lexikon *Wikipedia* aus der Debatte nicht mehr auszuspüren, das sich zudem eignet, die Veränderungen anzudeuten, welche die digitalen Netzkulturen evoziert haben: Die Möglichkeit des steten Eingriffs und der gleichsam unaufhörlichen

Johannes Süßmann (Hrsg.), *Bündnisse. Politische, soziale und intellektuelle Allianzen im Jahrhundert der Aufklärung*, Wien u.a.: Böhlau 2019, S. 249–273.

45 Engell/Siegert, „Editorial“ (Anm. 23), S. 5.

46 Darin liegt auch die Schwierigkeit, Kollektive und Netzwerke zusammen zu denken. Zwar ist es durchaus naheliegend, an Theoreme des Netzwerks anzuknüpfen, gerade wenn es darum geht, „soziale Relationen und Abhängigkeiten in den Blick zu bekommen, die in der Literaturgeschichtsschreibung traditionell eher wenig berücksichtigt wurden“ (Hannes Fischer und Erika Thomalla, „Literaturwissenschaftliche Netzwerkforschung zum 18. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 26 (2016), H. 1, S. 110–117, hier S. 110). Inwiefern sie dabei mit Kollektivbildungen zusammenhängen, muss vorerst jedoch eine offene Diskussion bleiben. Anregungen dazu finden sich im Schwerpunktheft „Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft“ (hrsg. von Carlos Spoerhase und Erika Thomalla) der *Zeitschrift für Germanistik* 29 (2019), H. 1. Traditionellerweise werden Netzwerke zuvorderst durch ihre gegebene Konnektivität definiert (vgl. Horn, „Schwärme“ [Anm. 26], S. 16), und sie setzen im Sinne von Bauplänen voraus, dass dezidiert „sämtliche Elemente gemäß bestimmter Funktionsziele wechselseitig ergänzend, konnektiv und ausgerichtet, man kann auch sagen: formatiert und verschaltet werden“ (Hartmut Böhme, „Einführung. Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion“, in: Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou (Hrsg.), *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, Köln u.a.: Böhlau 2004, S. 17–36, hier S. 25, Herv. d. Verf.). Sie konfigurieren demnach, so zumindest wäre eine erste Annahme zu formulieren, eine mögliche, aber nicht zwingende, Infrastruktur für Kollektive; nicht jedoch bereits das Kollektiv(e) selbst.

Vertextung lässt Texte noch einmal stärker fluktuieren, während die Selbstbezeichnung als ‚freie Enzyklopädie‘ ein vordergründig hierarchieloses Kollektiv suggeriert, das sich *realiter* jedoch über ‚oligarchische‘ Spielregeln definiert.⁴⁷

Aus historischer Perspektive haben sich außerdem Zeitung und Zeitschrift als privilegierte Formen kollektiven Schreibens erwiesen.⁴⁸ Als avantgardistische Position prominent geworden ist etwa Sergei Tretjakows aus der Theaterpraxis abgeleitete Vorstellung von der Kollektivität der Zeitung, die mit ihrem Produktions-Artel auf ein neues, revolutionäres Bewusstsein zusteure.⁴⁹ Zeitschriften erweisen sich aber durch das Dispositiv, in das sie eingebettet sind, nicht minder auch als an literaturgeschichtlichen Konsolidierungsprozessen beteiligt, und ihre Spielregeln können in diesem Rahmen von den Beteiligten gleichermaßen produktiv aufgegriffen wie unterlaufen werden (vgl. den Beitrag von STEPHAN KAMMER). An dieser Stelle wäre zugleich der Einsatzpunkt für epochenspezifische Kollektivstile zu suchen, die überraschenderweise nur selten Probleme bereiten, sondern viel häufiger als Garanten für Authentizität aufgefasst werden,⁵⁰ die aber mindestens im Falle ihrer institutionellen Rückbindungen (vgl. den Beitrag von THOMAS ASSINGER) zugleich auf die Gewaltimplikationen von Homogenisierungs- und Normierungsakten zu befragen sind.

Mit der Strukturierung von Kollektiven gehen schließlich jene Formierungs- und Reformierungsprozesse einher, die sich im Rahmen von Schreibakten und Publikationsvorhaben zumal dann als unumgänglich zeigen, wenn die Rollen einzelner Agent*innen der Vertextung nachgezeichnet werden. Das heißt Figuren wie Schreiber*in⁵¹ und Kopist*in, Editor*in und Herausgeber*in oder Drucker*in und Setzer*in zu fokussieren (vgl. den Beitrag

47 Vgl. dazu auch Ghanbari et al., „Einleitung“ (Anm. 11), S. 1.

48 Vgl. dazu allgemein auch den kurzen Überblick von Hedwig Pompe, der zufolge die Zeitung schon ihrer formalen Gliederung nach „ihre Texte und Bilder auf Plätze in der Nachbarschaft des Vielen, Anderen [verweist]“, dabei aber dennoch gleichzeitig „Werkcharakter“ erlangt (Hedwig Pompe, „Zeitung/Zeitschrift“, in: Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäger (Hrsg.), *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 294–310, hier S. 296f.).

49 Vgl. Devin Fore, „Die Emergenz der sowjetischen Faktographie“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 89 (2015), H. 3, S. 376–403, hier S. 386; sowie ergänzend auch Strätling, „Zur Praxis“ (Anm. 19), S. 295.

50 Vgl. Susanne Knaller, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg: Winter 2007, S. 127.

51 Zum „literary parasitism“ von (Auf-)Schreiber*innen, der einer ‚starken‘ Vorstellung von Autorschaft entgegenarbeitet, siehe auch Avital Ronell, *Dictations. On Haunted Writing*, Bloomington: Indiana University Press 1985, S. 65.

von ERIKA THOMALLA); jene Rollen also, die an Praktiken der Beteiligung (mitschreiben, vermitteln, drucken usw.) gekoppelt sind, die zwar nicht zwingend Zugehörigkeit implizieren, aber zur Annäherung an ein Kollektiv, in manchen Fällen auch erst zu dessen Etablierung führen können. Tischszene und Diktierszene⁵² gestalten sich hierbei als privilegierte *settings*, die als Schauplätze des Kollektiven sichtbar werden (vgl. den Beitrag von ANNE-GRET PELZ und CHRISTIAN WIMPLINGER). Notwendigerweise müssen dann die ‚verborgenen‘ Praktiken, die widerständig werden können, im Auge behalten, mithin einmal mehr die ‚paraskripturalen‘ Instanzen beziehungsweise die ‚skripturale[n] Parasiten‘⁵³ bedacht werden. Für letztere gilt, wie Susanne Strätling resümiert: „Sie alle schreiben mit am Text, sie schreiben ihn bisweilen gravierend um oder auch weiter, sie korrumpieren oder sabotieren ihn, sie profitieren von ihm.“⁵⁴ Im äußersten Extremfall wird Schreiben dabei zu einem Akt radikaler Heteronomie, der nicht von ungefähr in beinahe paradoxer Manier die ästhetische und literarische Reflexion anregt (vgl. den Beitrag von KLAUS MÜLLER-WILLE).

V. Inszenierungen

Mit den genannten Aspekten rücken ferner die unterschiedlichen Formen der Inszenierung von Kollektivität ins Zentrum des Interesses. Wenn etwa Goethe und Schiller in ihren *Xenien* individuelle autorschaftliche Positionen verunklären, provozieren sie damit zwar eine Rezeptionshaltung, die von etikettenhaften Zuschreibungen eines Textes zu einem singulären Subjekt Abstand nehmen muss; sie erzeugen indes aber auch eine *figura*, deren beide Köpfe auf einer Ebene stehen und damit die Last der Autorfunktion gleichmäßig balancieren können. In Fällen wie diesem ist von „poetischen Praktiken des Paktierens“ auszugehen, „die quer zu etablierten schematischen Alternativen von auktorialer Alleinherrschaft einerseits und Auflösung aller Autorschaftsansprüche andererseits stehen“.⁵⁵ Das berühmte Bündnis mag außerdem zum Ausgangspunkt für Analysen ähnlicher Formationen werden, wobei sich

52 Zu verschiedenen Möglichkeiten der „Mit-Autorschaft“ beim Diktieren sowie den geteilten „Souveränitätsrechte[n] mit weiteren Instanzen der Diktatszene“ siehe Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger, „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung*, Paderborn: Fink 2015, S. 7–16, hier S. 8f.

53 Strätling, „Zur Praxis“ (Anm. 19), S. 290, deren Auflistung „Korrektoren, Lektoren, Redakteure, Zensoren, Verleger, Kritiker, Agenten, Übersetzer usw.“ enthält.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 303.

die Aufgabe stellt, derartige Konstellationen aus literaturwissenschaftlicher Sicht überhaupt erst zu beschreiben und in weiterer Folge editorisch abzubilden.⁵⁶ Die vielfältigen kollaborativen Formen des Schreibens wiederum, wie sie in Zeitschriftenprojekten um 1800 zum Tragen kommen – seien es die *Propyläen*, das *Athenäum* oder die *Berliner Abendblätter* –, finden jeweils ganz unterschiedlichen (textuellen wie paratextuellen) Ausdruck und versetzen Herausgeber- und Autorwerk in ein notorisches Schwanken. Damit ist überdies ein fundamentaler Aspekt von Textualität berührt, der nicht zuletzt die Frage der Werkhaftigkeit betrifft. Denn es macht einen keineswegs nebensächlichen Unterschied, ob ein Textverbund als das Ergebnis einer Autor-Aggregation oder als das Ergebnis ‚kollektiver Intelligenz‘ gelesen wird.⁵⁷ Für den Status und die *Qualität* der Kategorien von Werk und Autorschaft hat es folglich durchaus Auswirkungen, wenn ein*e Autor*in weniger Organisationszentrum als vielmehr Signet eines gemeinschaftlichen Werkkomplexes wird. Selbst die mittlerweile zum Gemeinplatz erstarrte Formel vom Werk, das als ‚*être collectif*‘ (Goethe) erscheint,⁵⁸ verdient in diesem Kontext noch einmal neue Beachtung.

Relevant ist zudem, wer von den Beteiligten sich überhaupt als Teil des Kollektivs definiert und inszeniert. Die unwillkürliche oder beispielsweise publikationsstrategische Aktivierung vordem nur latenter Ähnlichkeitsbeziehungen etwa fordert von den Akteur*innen, sich zu dieser Gruppierung zu verhalten, sich als zugehörig oder nicht zugehörig zu positionieren. In diesem Sinne verlangen Kollektive deklarative Akte, die ihre Konstitution *per se* sowie die (Selbst-)Einschreibung von Beteiligten betreffen. Solche Deklarativa sind nun erstens als Aktualisierungshandlungen zu erachten, welche die grundsätzliche Zitierbarkeit eines bestimmten Rollenverhaltens voraussetzen; man wird für sie also eine allgemeine Iterierbarkeit annehmen müssen, innerhalb derer die Gefahr des Misslingens von Äußerungsakten überhaupt

56 Siehe Daniel Ehrmann, „Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern“, in: *editio* 30 (2016), S. 71–87.

57 Isabell Otto, „Kollektiv-Visionen. Zu den Möglichkeiten der kollektiven Intelligenz“, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 3 (2012), H. 2, S. 185–200, hier S. 186, betont die Homogenität der Gruppierung, wenn sie zusammenfasst, dass kollektive Intelligenz zur Bezeichnung von „Tätigkeiten einer wie auch immer gestalteten Menge, die als Ganzes koordiniert ist“, dient.

58 Zum aus dieser späten Selbstcharakterisierung gespeisten Konzept des poetischen Sprechens als Kollektivrede vgl. Kai Sina, „Wir sind viele. Zum Konzept dichterischer Kollektivrede bei Goethe, Ralph Waldo Emerson und Walt Whitman“, in: *Comparatio* 5 (2013), S. 181–203, hier S. 188; ausführlicher dazu auch Kai Sina, *Kollektivpoetik. Zu einer Literatur der offenen Gesellschaft in der Moderne mit Studien zu Goethe, Emerson, Whitman und Thomas Mann*, Berlin, New York: de Gruyter 2019.

erst deren Möglichkeitsbedingung darstellt.⁵⁹ Zweitens werfen die (Sprech-) Akte zugleich die Frage auf, welche „autorisierte[n]“⁶⁰ Sprecher*innen überhaupt dafür einstehen. Zumal dort, wo sich Kollektive über Techniken des Dokumentarischen konstituieren, erweist sich dieser Zusammenhang durchaus als prekär: Wer spricht und darf überhaupt sprechen, wenn Fremdes dem Eigenen eingeschrieben wird? So wie Kollektive stets mit der Möglichkeit spielen, Identitäten zu supplementieren, sie von singulären zu pluralisierten Einheiten werden zu lassen, so wird im Falle dokumentarischer Praktiken das Ich zur Rede (s)eines Anderen.⁶¹ Eine poetische Praxis wie diejenige Svetlana Aleksievičs, die sich aus Zeugenschaft und der Aneignung fremder Rede gleichermaßen speist, sieht sich damit immer auch in einem Verhältnis, innerhalb dessen „jede Fürsprache Entstellung und Entmündigung“ ist.⁶²

In anderer Hinsicht verhalten sich Kollektive zu Ideen eines politisch Imaginären.⁶³ Schon Gottfried August Bürger will 1784 seine Übersetzung der *Ilias* zu einem „kollaborativen Prozess“⁶⁴ ausgestalten, als dessen Ergebnis ihm „die Übersetzung der ganzen Nation“⁶⁵ vorschwebt. In frühromantischer Perspektive wiederum wird ein oppositionäres Verhältnis entworfen, das als Gegenüber des autoritären Autorindividuums die Vorstellung eines egalitären, ‚republikanischen‘ Gemeinwesens konturiert, wie es sich in den berühmt gewordenen Alternativentwürfen der ‚Symposie‘ und der ‚Symphilosophie‘ programmatisch realisieren soll. Die dadurch propagierte Form einer radikalen Kollektivierung von Literatur und Wissenschaft ist sogar darauf angelegt, die mediale Grenze des Textes zu überspringen und (zumindest imaginativ) den „Leser im Rezeptionsprozess selbst zum Schreibenden“ werden zu lassen.⁶⁶ Solcherart figuriert Literatur (innerhalb des frühromantischen Kreises) als gesamtgesellschaftliches Projekt, das sich in Erweiterung des grundsätzlich unidirektionalen Textes auch der Beteiligung Außenstehender öffnet.

59 Vgl. dazu Derrida, „Signatur Ereignis Kontext“ (Anm. 37), v.a. S. 340–347.

60 John R. Searle, *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*, übers. von Andreas Kemmerling, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 47.

61 Zur Denkfigur des Supplements als einer Hinzufügung in der Substitution vgl. u.a. Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, 5. Aufl., Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 422–442, hier v.a. S. 437.

62 Strätling, „Zur Praxis“ (Anm. 19), S. 302.

63 Vgl. Albrecht Koschorke et al., *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt/Main: Fischer 2007.

64 Ghanbari, „Kollaboratives Schreiben“ (Anm. 12), S. 28.

65 Gottfried August Bürger, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München, Wien: Hanser 1987, S. 678.

66 Gamper, „Kollektive Autorschaft“ (Anm. 5), S. 385.

Es soll hierbei weniger die Frage nach der technischen Umsetzbarkeit dieser utopischen Vergemeinschaftung des Denkens im Zentrum stehen als vielmehr – in Verbindung mit diesem Aspekt der Autorfunktion – die Machtstrukturen, die selbst noch der Aufforderung zur Aktivität des Zuschauers inhärent sind.⁶⁷ Es scheint Teil dieses sich als Kollektivität inszenierenden autorschaftlichen Regimes zu sein, dass es sich, in Annäherung an die Konstruktion von ‚Volkspoesie‘, selbst als beginnloses und damit herrschaftsfreies entwirft.

VI. Hierarchien

Gewiss eines der radikalsten Konzepte hierarchieloser Kollektivität haben Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Einleitung zu *Tausend Plateaus* gedacht, in der es heißt:

Wir haben den ‚Anti-Ödipus‘ zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrere war, machte das schon eine Menge aus. Dabei haben wir alles benutzt, was uns einfiel, das Nächstliegende und das Fernste. [...] Warum wir unsere Namen behalten haben? Aus Gewohnheit, lediglich aus Gewohnheit. Um uns selbst unkenntlich zu machen. Nicht, um uns selbst zu verbergen, sondern das, was uns handeln, empfinden, denken lässt. [...] Nicht, um dabei an einen Punkt zu kommen, wo man nicht mehr ich sagt, sondern dahin, wo es völlig gleichgültig ist, ich zu sagen oder nicht.⁶⁸

Neben einem solchen egalitären, *rhizomatischen* Verständnis des Kollektiven werden kollektive Schreibverfahren auch offensiv gegen bestehende Hierarchien in Stellung gebracht. Zu denken wäre etwa an Jean Baudrillards *Kool Killers*, in denen ebenfalls das Potenzial der Onymisierung der Analyse zugrundeliegt. Baudrillard liest die New Yorker Graffiti als Angriff auf die „Semiokratie“⁶⁹ der urbanen Sphäre, wobei sich die Schrift der Namen als Ausweis einer „kollektiven Anonymität“ gestaltet. Die Namen sind „gemacht, um verschenkt, ausgetauscht, übertragen zu werden, um sich [...] gegenseitig abzulösen“; sie entziehen sich dem Diktat des Eigentums, und sie territorialisieren den urbanen Raum neu zum „kollektiven Territorium“.⁷⁰ Ein knappes Jahrhundert

67 Siehe dazu Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, aus dem Franz. von Richard Steurer, Wien: Passagen 2009.

68 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Rhizom*, aus dem Franz. von Dagmar Berger et al., Berlin: Merve 1977, S. 5.

69 Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, übers. von Hans-Joachim Metzger, Berlin: Merve 1978, S. 23.

70 Ebd., S. 27f.

zuvor wiederum hat sich Cesare Lombroso mit der subversiven Komponente kollektiver Schreibverfahren befasst, die sich zu etablierten Strukturen querlegen. So verweist die Aufstellung in seinen *Kerker-Palimpsesten* auf einen kollektiven Schreibraum der „Schattenkommunikation“⁷¹ insbesondere in den Bänden der Gefängnisbibliotheken, mittels derer Häftlinge gegen ihre systematisch betriebene Vereinzelung – und Vereinsamung – anschreiben. In diesem Fall dient das kollektive Anschreiben jedoch einem Aufbegehren gegen Nivellierung: Schließlich bringen sich die Häftlinge darüber „als historische und kommunikative Subjekte“ allererst hervor.⁷²

Schwieriger zu beurteilen sind die Hierarchien bei Bertolt Brecht, dessen *Dreigroschenprozeß* als eine der „zentralen Stationen in der Theoriegeschichte kollektiven Schreibens“⁷³ gelten kann. In seiner „Literaturfabrik“⁷⁴ fungiert Brecht zwar zweifellos als *primus inter pares*, allerdings lässt er eine Reihe von Unklarheiten zurück. Diese betreffen insbesondere den Anteil seiner (freiwilligen wie unfreiwilligen) Mitarbeiter*innen an den Texten, der die Forschung ohnedies beschäftigt hat:⁷⁵ In einem Fall bezahlt Brecht Personen, obwohl sie nichts zur Vertextung im engeren Sinne beigetragen haben, im nächsten marginalisiert oder tilgt er die Arbeit derjenigen, die nachweislich beteiligt waren. Auffällig ist bei Brecht ein Phänomen, mit dem sich nicht nur eine gendersensible Schreibforschung (vgl. den Beitrag von JENNIFER CLARE) ganz generell zu befassen hat: dass nämlich Frauen bei kollektiven Zusammensetzungen häufig in ‚minoritäre‘ Rollen innerhalb von Schreibverhältnissen gedrängt werden. So hat beispielsweise auch Conrad Ferdinand Meyers Schwester Betsy die Arbeiten des Bruders in unterschiedlichem Ausmaß mitvertextet, hat sie entworfen, korrigiert und revidiert, ist jedoch nie als Mitautorin geführt worden.⁷⁶

Es scheint daher von bestimmten hierarchisch geprägten Ausgangslagen abzuhängen, ob dieselben werkkonstituierenden Textpraktiken als

71 Philipp Hubmann und Mara Persello, „Pflichtlektüren. Die Erfindung der Gefängnisbibliothek und Spuren ihrer Um-/Nutzung in Cesare Lombrosos *Kerker-Palimpsesten*“, in: Ulrich Leitner (Hrsg.), *Corpus Intra Muros. Eine Kulturgeschichte räumlich gebildeter Körper*, Bielefeld: transcript 2017, S. 85–116, hier S. 99.

72 Ebd., S. 113.

73 Morgenroth, „Kollaboratives Arbeiten“ (Anm. 22), S. 2.

74 Walter Delabar, „Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung“, in: Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit* (Anm. 16), S. 257–270, hier S. 263.

75 Vgl. zuletzt den Band von Annett Gröschner und Christian Hippe (Hrsg.), *Laxheit in Fragen geistigen Eigentums. Brecht und Urheberrecht*, Berlin: Verbrecher Verlag 2018.

76 Vgl. Hans Zeller, „Betsy Meyers Mitautorschaft an C. F. Meyers Werk“, in: Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit* (Anm. 16), S. 167–195.

Indienstnahme von Mitarbeiter*innen oder als autorschaftliche Kooperation erscheinen, und es muss daran gelegen sein, diese unterschiedlichen Ausprägungen von Machtkonstellationen sichtbar machen. Mit der Inszenierung von Kollektivität und von Kollektiven hängt eben auch zusammen, welche diskursiven Machtverhältnisse in diesen Zusammenhängen etabliert, welche Kollektive konstruiert oder forciert, welche hingegen unterschlagen werden. Werden die in Kollektiven wirksamen Machtstrukturen – zumal offensiv – imaginativ sistiert, fordert deren Untersuchung einen umso genaueren Blick auf die Zusammenhänge heraus. Selbst bei einem ‚Strukturmodell‘ wie demjenigen von „Kollektive[n] ohne Zentrum“⁷⁷ bleibt stets nach den „Anzeichen einer *anderen* Form von Gouvernamentalität“⁷⁸ zu suchen.

Man wird nur schwer bestreiten können, „dass die Vernetzungen der Moderne von deren struktureller wie physischer Gewalt, ihren Ideologien und ihren technischen Unterdrückungs- und Kontrollapparaten nicht zu trennen sind“,⁷⁹ und das gilt ebenso für Kollektive – im Extremfall bis zu total(itär)er Machtzentriertheit. Besonders drastisch zeigt sich dies etwa bei der Zwangskollektivierung von sowjetischen Autor*innen während der stalinistischen Herrschaft.⁸⁰ Doch auch ganz allgemein gesprochen implizieren die Kollektivität von Schreibprozessen wie die *poiesis* von Kollektiven durch Schreibverfahren und Schriftlichkeit *eo ipso* stets schon Momente von Inklusion und Exklusion. Kollektive bilden demnach unterschiedliche integrative Qualitäten aus, bis hin zu dem Umstand, dass sie zugleich auch desintegrativ wirken, wenn – wie in manchem der genannten Beispiele – das kollektive Zustandekommen von Texten im Publikationsprozess verschleiert oder verschwiegen wird. Auch die Entscheidung zwischen Aktivität und Passivität im Prozess der Kollektivierung und Reindividualisierung liegt nur allzu häufig gar nicht bei den einzelnen Akteur*innen, sondern wird von den Machtstrukturen des Kollektivs vorgegeben. Seinesgleichen sucht in dieser Hinsicht Karl Kraus. Für den kollektiven (Text-)Verbund der *Fackel* und der *Letzten Tage der Menschheit* werden aus dem zirkulierenden Presse- und Reklamematerial sprechende Figuren herausgelöst beziehungsweise geformt, die dann vor das Kraus'sche Tribunal zitiert werden können. Dort sind sie der desavouierenden Wiederholung⁸¹ ihrer

77 Horn, „Schwärme“ (Anm. 26), S. 7.

78 Ebd., S. 8, Herv. im Orig.

79 Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou, „Vorwort“, in: Barkhoff/Böhme/Riou (Hrsg.), *Netzwerke* (Anm. 47), S. 7–16, hier S. 10.

80 Strätling, „Zur Praxis“ (Anm. 19), S. 277.

81 Vgl. auch Cornelia Vismann, „Karl Kraus: Die Stimme des Gesetzes“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), H. 4, S. 710–724, hier S. 720.

eigenen Rede ausgesetzt und werden innerhalb der kollektiven Struktur ‚vernichtet‘. Kraus’ Herrschaftsregime ist dabei unnachgiebig wie unmissverständlich, denn für die Figuren wie für ihre historischen Vorbilder gilt, „dass sie mitsprechen müssen, aber kein Recht auf Mitsprache haben“.⁸² Zu berücksichtigen sind auch in diesen Kontexten die diskursiven und praxeologischen Verhältnisse, die solche Text-Aggregationen möglich machen, sie im einen Fall als Zitat, im anderen als Persiflage, im wieder anderen als Plagiat erscheinen lassen. Insbesondere der letztgenannte Fall, der juristische mit literarischen Klassifikationen verschneidet, adressiert einmal mehr die Unsicherheit, dass für die Konstituierung von Kollektiven die Zustimmung aller Beteiligten überhaupt nicht erforderlich ist. Somit besteht schließlich immer auch die Option gewaltsamer Integration – das *collectif involontaire* – als Möglichkeit. Offen bleibt dabei jedoch, wie sich einzelne Akteur*innen dagegen zur Wehr setzen und die Machtverhältnisse wieder verschieben können. Gesetze implizieren, wie Jacques Derrida mit Blick auf Gattungsfragen festgehalten hat, eben stets auch Gegen-Gesetze in ihrem Inneren, die sie nachgerade herbeizitieren.⁸³ Es gilt in diesem Sinn, „die Möglichkeitsbedingung und die Unmöglichkeitsbedingung einer Taxonomie“⁸⁴ zu verhandeln, und es heißt vor allem eines nicht zu vergessen: Was Abschluss und Abschließung suggeriert, kann zugleich *Schleuse* sein.

82 Thomas Traupmann, „Nachschrift. Karl Kraus’ Poetik des Sekundären“, in: Jörg Paulus, Andrea Hübener und Fabian Winter (Hrsg.), *Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*, Wien u.a.: Böhlau 2020, S. 261–278, hier S. 276.

83 Vgl. Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“, in: ders., *Gestade*, hrsg. von Peter Engelmann, aus dem Franz. von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, Wien: Passagen 1994, S. 245–283, hier S. 251.

84 Ebd., S. 261.

TEIL I

Materialitäten

Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen

Goethes Schreibkalender von 1822/23

Cornelia Ortlieb

Schreiben ist eine einsame Tätigkeit. Die je spezielle Interaktion von Hirn, Auge und Hand ist weitgehend uneinsehbar und als Praktik trotz aller Beobachtungsmöglichkeiten in mehr oder weniger expliziten Laborsituationen letztlich nur in ihren Spuren aufzufinden, die selbstredend einer je speziellen Lektüre und Interpretation bedürfen.¹ Wird in alter Tradition dabei nach wie vor der oder die Schreibende ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, kann übersehen werden, in welchem Maß nicht-menschliche Akteure oder Aktanten an Schreibprozessen beteiligt sind, sie formieren, regulieren oder sogar determinieren können.² Mehr noch, die Grenze zwischen den andernorts klar unterschiedenen Personen und Dingen kann gerade in dieser geteilten Arbeit immer nur vorläufig gezogen werden, wenn etwa das Schreiben auf einer Tastatur gleichermaßen in den tippenden Fingern, den niedergedrückten Kunststofftasten, den unsichtbaren Befehlen und Codes im Hintergrund der Hardware und in den Textverarbeitungsprogrammen oder schließlich in den wie selbsttätig auf einem Bildschirm als Lichteffekte erscheinenden Buchstaben und Satzzeichen verortet werden kann. Die Physikerin und Philosophin Karen Barad, die für einen neuen „agentiellen Realismus“ eintritt, wählt das ähnliche Beispiel des Ausdrucks von Texten am Computer, um die Verschiebung der Wirk- und Handlungsmacht von der unterstellten Intention des menschlichen Akteurs zu den verschiedenen Maschinen zu beschreiben und die nicht zu beantwortende Frage zu stellen, wer denn nun eigentlich ‚gedruckt‘ habe, die Hand an der Computermaus, der Computer, der Drucker oder alle zusammen?³

1 Solche Einzeluntersuchungen und ihre methodische Reflexion versammelt die Schriftenreihe Martin Stingelin (Hrsg.), *Zur Genealogie des Schreibens*, München: Fink 2004ff.

2 Vgl. für die Wissenschaftsgeschichte und -forschung als Geschichte von Praktiken die entsprechenden Arbeiten Bruno Latours, für die Unterscheidung von Akteuren und Aktanten etwa Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, dt. von Gustav Roßler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, für die einvernehmliche stille Zusammenarbeit von Menschen und Dingen Bruno Latour, „Der Berliner Schlüssel“, in: ders., *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, dt. von Gustav Roßler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 37–52.

3 Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, dt. von Jürgen Schröder, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 14ff.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass solche Schreib-Gemeinschaften auch lange vor der nun omnipräsenten Digitaltechnik immer bestanden haben – und bestanden haben müssen, denn das Schreiben ist *per definitionem* auf Materialien und Werkzeuge angewiesen und geschieht somit niemals im luftleeren Raum reiner Geisttätigkeit, auch wenn eine lange westliche Tradition diese materiellen Anteile einer idealistisch überhöhten Praxis des Schreibens oder Dichtens häufig unterbetont oder getilgt hat.⁴ Es ist also trivial, das Zusammenwirken von Schreibenden, Schreibmitteln und Schriftträgern als unhintergehbare Voraussetzung jeder „Schreibszene“ zu konstatieren, benennt diese vielzitierte Formel nach Rüdiger Campe doch genau solch ein „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“.⁵ Und Martin Stingelin hat im Anschluss an Campe betont, dass sich je verschiedene Begriffe ‚des‘ Schreibens ergeben, wenn der Anteil der „Idee“ oder der des „Werkzeugs“ privilegiert wird.⁶ Stingelin erläutert diesen Umstand anhand der Unterscheidung der zwei Schreibenden-Prototypen des ‚Begeisterten‘ und des ‚Kalligraphen‘: Ersterer ist „von einer zu schreibenden Botschaft, einer Idee erfüllt“ und mag sich „bei seiner ‚Be-Geisterung‘“ nicht vom „Automatismus“ regelgeleiteten Schreibens oder der „Mechanik“ von Werkzeug-Handhabungen ablenken lassen, letzterem „bedeuten“ die vermeintlich „äußerlichsten Anzeichen des Schreibens den innigsten Wert“, und er richtet sein ganzes Augenmerk auf das „Zusammenspiel von Oberfläche, Werkzeug und Zeichen“.⁷

Allerdings fehlt es, trotz vieler detailgenauer Untersuchungen der Schreib(prozess)forschung, noch an Arbeiten, die solche Kollektive, Ensembles oder stille Gemeinschaften von Schreibenden und Dingen in Fallstudien konturieren könnten. Dafür mit Johann Wolfgang Goethe einen der

-
- 4 So ist in programmatischen Texten des 19. Jahrhunderts, besonders prominent in Hegels *Ästhetik*, das Schreiben in diesem emphatischen Sinn eine Tätigkeit, die keine Medien und Materialien kennt, und Poesie die „absolute wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist“ (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15: *Ästhetik III*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 224). Vgl. zu Visionen eines solchen nicht-handwerklichen Schreibens in der europäischen Literatur seit der Romantik Cornelia Ortlieb, „Zwischen Kopf und Papier. Phantasmen des Schreibens ohne Hände von Coleridge bis Bernhard“, in: *Sprache und Literatur* 43 (2012), H. 110, S. 22–37.
- 5 Rüdiger Campe, „Die Schreibszene, Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 759–772, hier S. 760.
- 6 Martin Stingelin, „Schreiben. Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenkleckenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Fink 2004, S. 7–21, hier S. 13f.
- 7 Ebd., S. 14, mit Zitat von Sabine Mainberger, *Schriftskeptis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen*, München: Fink 1995, bes. S. 132–195.

prominentesten Schreibenden der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte zu wählen, liegt schon deshalb nahe, weil er in einem langen Leben und überbordenden Werk genügend Beispiele für den ersten wie für den zweiten Typus des Schreibenden bieten kann, abgesehen davon, dass er als späterer Schreib-Verweigerer mit seiner konsequenten Wendung zum Diktat und anderen Formen der nicht-eigenhändigen Aufzeichnung – wie etwa in den Gesprächen, die Johann Peter Eckermann vorgeblich treu notiert hat – bei gleichbleibend unvergleichlich hoher Produktivität auch interessante Sonderfälle dieser eigentlich alltäglichen Praktik erkennen lässt. Entsprechend sind seine Schreibarbeiten aus späten Jahren für eine solche Untersuchung besonders aufschlussreich, weil sie mit der seltenen Rückkehr zur eigenhändigen Niederschrift auch andere Gewichtungen der Bedeutung bestimmter Aufzeichnungen erahnen lassen, wie am Beispiel der Schreibkalender von 1823 gezeigt werden kann.

Dabei handelt es sich gewissermaßen um ein eigenes kleines Kollektiv: Die im Titel meines Beitrags noch unentschiedene Zahl lässt sich historisch präzisieren, wenn einerseits die Datierung der massenhaft produzierten und kommerziell vertriebenen Weimarer Taschenkalender berücksichtigt wird und andererseits deren Verwendung und entsprechende Umdeutung durch Goethe. Denn bei der berühmten letzten Böhmen-Reise von 1823 hat Goethe nicht nur den Kalender des Vorjahrs 1822 mitgeführt, den er und andere als Notizbuch für diverse Aufzeichnungen genutzt haben, sondern auch den noch aktuellen Kalender von 1823, der gleichfalls mit Notizen unterschiedlicher Art von verschiedenen Händen gefüllt ist.⁸ Findet der erste, ältere Kalender seit einigen Jahren schon deshalb besonderes Interesse, weil er die ersten Entwürfe des großen Gedichts enthält, das unter dem Gattungstitel *Elegie* mit dem Zusatz *von Marienbad* berühmt geworden ist, so liegt der zweite weitgehend

8 Den Kalender von 1822 zitiere ich der Zugänglichkeit halber nach seiner ersten Faksimileausgabe, Johann Wolfgang Goethe, *Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823*, hrsg. von Christoph Michel und Jürgen Behrens, Frankfurt/Main: Insel 1983. Vgl. zu den Implikationen dieser Aufbereitung Cornelia Ortlieb, „Das Artefakt der Dichtung. ‚Goethe's Schreib-Calendar 1822‘“, in: Ulrike Gleixner et al. (Hrsg.), *Biographien des Buches*, Göttingen: Wallstein 2017, S. 228–249. Im Rahmen der Weimarer Ausstellung „Weimarer Klassik – Kultur des Sinnlichen“ ist der Taschenkalender nochmals als Faksimile in mehreren Exemplaren reproduziert und an einer der sogenannten „hands on“-Stationen zur freien Handhabung ausgelegt gewesen, vgl. auch Cornelia Ortlieb, „Schreib=Calendar für das Jahr 1822“, in: Sebastian Böhmer et al. (Hrsg.), *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Katalog*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 318. Der Kalender von 1823 liegt im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv, Johann Wolfgang Goethe: Gedruckter Weimarerischer Kalender aus dem Jahre 1823 mit Gedicht- und Briefentwürfen und Notizen, 1823, 42 Blatt, GSA 27/68, S. 40.

unbeachtet im Archiv, obgleich auch er Teil des komplexen Schreibprozesses von Marienbader Gedichtversen ist. Mit Blick auf diese gleichermaßen alltäglichen und einzigartigen Schriftträger, ihre Rolle und Funktion und die Wechselwirkung von Aufzeichnungsmaterialien und Schreibspur, wird es somit auch darum gehen, solche Ensembles zu konturieren und dabei bestimmte Grundannahmen philologischer Lektüren zu reflektieren, etwa die häufig stillschweigend unterstellten teleologischen Ordnungen, in denen sich diverse Schriftgebilde zu ‚Stufen‘ eines allmählich zu vollendenden ‚Textes‘ fügen sollen.

I.

Bereits um 1800 ermöglicht der Bleistift als neues Schreibwerkzeug ein Schreiben in Lebenslagen und Situationen, in denen die umständliche Handhabung von Feder und Tinte nicht möglich ist, etwa unterwegs, im Freien, auf wenig adäquaten Unterlagen.⁹ Goethe hat etwa in einer vielzitierten Hommage an diese neue Beweglichkeit und Unmittelbarkeit sein eruptives Dichten in einem Zug geschildert, das ihm nur mit Bleistift möglich war.¹⁰ Entsprechend mag die wichtigste Funktion des Weimarer Taschenkalenders in einer solchen permanenten Bereitstellung von Schreibpapier und passendem Werkzeug gelegen haben, und nur mit Bleistift konnten die Notizen des Taschenkalenders von 1822 ausgeführt werden. Denn seit dessen spektakulärer Wiederkehr nach etwa 150 Jahren in privatem, verborgenem Besitz sind durch zwei Faksimile-Editionen die Bleistiftaufzeichnungen allgemein zugänglich geworden und unzweifelhaft als unterwegs angefertigte, offenbar in einer teils rüttelnden

9 Vgl. zur epochalen Zäsur durch die Einführung des neuen Schreibwerkzeugs Gerhard Kurz, „1795. Der Conté-Crayon. Auf dem Bleistiftweg oder die Erfindung eines Schreibgeräts“, in: Roland Borgards, Almuth Hammer und Christiane Holm (Hrsg.), *Kalender kleiner Innovationen. 50 Anfänge einer Moderne zwischen 1755 und 1856. Für Günter Oesterle*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 137–142; zur Geschichte seiner Herstellung Henry Petroski, *Der Bleistift. Die Geschichte eines Gebrauchsgegenstands*, dt. von Sabine Rochlitz, Basel u.a.: Birkhäuser 1995.

10 Goethe schildert das schnelle Aufschreiben als Mittel gegen das sofortige Vergessen seiner spontanen Einfälle und fährt fort: „In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab, denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte.“ (Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke in 14 Bänden. Hamburger Ausgabe*, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 10: *Dichtung und Wahrheit (1811–1830)*, München: Beck 1966, S. 80f.) Vgl. den einlässlichen Kommentar dieser Stelle in Stingelin, „Schreiben“ (Anm. 6), S. 7ff.

Kutsche mit stoßweisen Erschütterungen schnell aufgezeichnete Entwürfe zu Gedichtversen identifiziert worden, die teils sofort oder mit kurzem Zeitabstand überarbeitet worden sind. Der Bleistift ist somit nicht nur das einzige dafür taugliche Instrument des Schreibens, sondern auch das Werkzeug der eigenhändigen Redaktion, einerseits der Spontankorrekturen, andererseits der offenbar späteren Anbringung einschlägiger Zeichen beim Wiederlesen, Abschreiben und Markieren des Verwerteten.

Dabei zeigen sich beim Aufschlagen des ungewöhnlich schmalen und hohen Büchleins, dem ein unbekannter Besitzer einen ledernen Schubler mit der Rückenprägung *Goethe's Schreibcalender 1822* gegeben hat, schon im inneren Einband erste handschriftliche Eintragungen, die aber nicht von Goethe stammen, sondern von Dorothea Kuhn als Aufzeichnungen Johann Carl Stadelmanns identifiziert worden sind. Sie gelten geologischen und mineralogischen Gegenständen, über die sich der ausgebildete Buchdrucker selbstständig Kenntnisse angeeignet hat, so dass er als Goethes Diener in den Jahren 1814/15 und 1817–24 auch entsprechende Schreibarbeiten übernehmen konnte.¹¹ Zunächst nach Art einer Liste mit abgegrenzten einzelnen Posten angelegt, sind die wenigen Worte dann offensichtlich aus Platzgründen in gebrochenen Zeilen angeordnet, die sich zwar nicht zu Versen fügen, aber doch eine auch poetische Reihung ergeben: „Kieselerden / Salzsaures Silber / Hornsilber / Niederschlag mit Lavendelöl / in der Glühhitze / doch ohne zu schmelzen / der Ränder / des Glases gleich / förmig aufgetra / gen gleichen Grad / der Hitze.“¹²

Rechts gegenüber auf dem Vorsatzblatt sind Form und Gegenstand dieser Aufzeichnung übernommen, denn hier findet sich von Goethes Hand gleichfalls ein solches Hybrid aus Liste und Notiz in gebrochenen Zeilen: „Grüner Variolit / Sp[anischer] Andalusit. / Dienstag und Freytag / nicht / Mitw[och] und Sonnabend / am besten. // Ein charmantes / Stück von einem Manne. /

11 Vgl. [Christoph Michel und Jürgen Behrens,] „Erläuterungen zu den Notizen im Schreib-Kalender 1822“, in: Goethe, *Elegie von Marienbad* (Anm. 8), S. 59–67, hier S. 59.

12 [Johann Carl Stadelmann, „Notizen“], in: Goethe, *Elegie von Marienbad* (Anm. 8), S. 16f. Hier und im Folgenden greife ich auch auf Formulierungen meines Aufsatzes über Goethes poetisches Abschreiben zurück, vgl. Cornelia Ortlieb, „Notieren, Billettieren, Übereignen. Goethes Dichten im Kopieren, Marienbad 1823“, in: Jörg Paulus, Andrea Hübener, Fabian Winter (Hrsg.), *Duplikat, Abschrift und Kopie. Kulturtechniken der Vielfältigung*, Wien u.a.: Böhlau 2020, S. 131–154. Die Notizen im Kalender zitiere ich nach der Paginierung zu ihrer „Abbildung und Transkription“ im Kommentarband der ‚großen‘ Frankfurter Edition mit jeweils zwei Seitenangaben und übernehme der Übersichtlichkeit halber auch deren Titel: [Goethe,] „Die Urschrift K“, in: Goethe, *Elegie von Marienbad* (Anm. 8). Bemerkenswerterweise werden durch diese Titulierung auch die anderen Notizen von Goethes Hand zum Teil dieser „Urschrift“ des Gedichts.

----- / Lotterie Loos.¹³ Die Anmerkung zu dieser Eintragung verzeichnet, was auf der Ablichtung der Seite gut zu erkennen ist: Die beiden Stein- und Mineralnamen und die gesamten Zeilen 1–6 sind eine „als erledigt durchgestrichene Vormerkung“, mit dafür typischen, auch von anderen Schreibenden regelmäßig genutzten diagonalen Strichen von links oben nach rechts unten, die das solchermaßen Durchkreuzte noch für die (Re-)Lektüre stehen lassen.¹⁴ Diese Notizen zu wissenschaftlichen Gesprächen, Verabredungen oder Erledigungen sind typischerweise nicht gemeint, wenn die Einträge im Kalender als „Urschrift K“ der Elegie bezeichnet werden; sie fehlen entsprechend in der Frankfurter Lese-Ausgabe, die auch die faksimilierten Seiten gekürzt um eben diesen Teil anbietet.¹⁵

Unabhängig von der Frage, inwieweit Stadelmann und andere Begleiter der Böhmen-Reise von 1823 mehr oder weniger indirekt zu den Versen der Elegie beigetragen haben, ist hier jedenfalls zuallererst ein kollektiver Schreibakt dokumentiert, an dem nicht nur die offensichtlich intentional arbeitenden Hände der beiden Schreibenden entscheidend beteiligt sind, sondern auch der Kalender als Gattung und Material, der mit seinen speziell formatierten Seiten zu eben solchen unspezifisch gemischten Einträgen einlädt oder auffordert und den dafür vorgesehenen Raum zugleich öffnet und entschieden begrenzt. Das zeigt sich eindrucksvoll beim Weiterblättern zum Anfang des Dichtens im emphatischen Sinn auf der Seite nach diesen beiden ersten Schreib-Arbeiten, links vom Titelblatt des Kalenders, den man allerdings um 90 Grad nach rechts drehen muss, um die quer eingeschriebenen Langzeilen mit ihren mehrfachen Sofort-Korrekturen, Streichungen und Überschreibungen entziffern zu können (Abb. 2.1). Die meist nicht eigens als solche ausgewiesene editorische Abschrift,¹⁶ die notwendigerweise mit der Vereindeutigung auch eine

13 Goethe, „Die Urschrift K“ (Anm. 12).

14 Michel/Behrens, „Erläuterungen“ (Anm. 11), S. 62. Vorgemerkt wurde demnach „das am 3. Oktober an Grüner abgesandte Mineralienkästchen“ (ebd.). Beide Einträge beziehen sich offensichtlich auf mineralogische Gespräche und Ausflüge mit dem Egerer Polizeirat Joseph Sebastian Grüner auf der Böhmen-Reise von 1823, vgl. ebd., S. 60f.

15 Johann Wolfgang von Goethe, *Elegie von Marienbad. Urschrift. September 1823*, hrsg. von Jürgen Behrens und Christoph Michel, mit einem Geleitwort von Arthur Henkel, Frankfurt/Main: Insel 1991. Die Ausgabe bietet dieselben Faksimiles der Kalenderseiten mit Versen und Erläuterungen zum „biographischen Hintergrund“ und zur „Geschichte des Textes“.

16 Für die Vermeidung dieser Fokussierung oder die Wahl eines neutraleren Begriffs spricht der alte Verdacht gegen das Abschreiben als „Quelle von Entstellungen, die aus jedem tradierten Text einen verfälschten Text machen“ und entsprechend „Überlieferung“ als „Verfallsgeschichte“ fasst (Davide Giuriato, „Johann Friedrich Oberlin und Herr L...“, in:

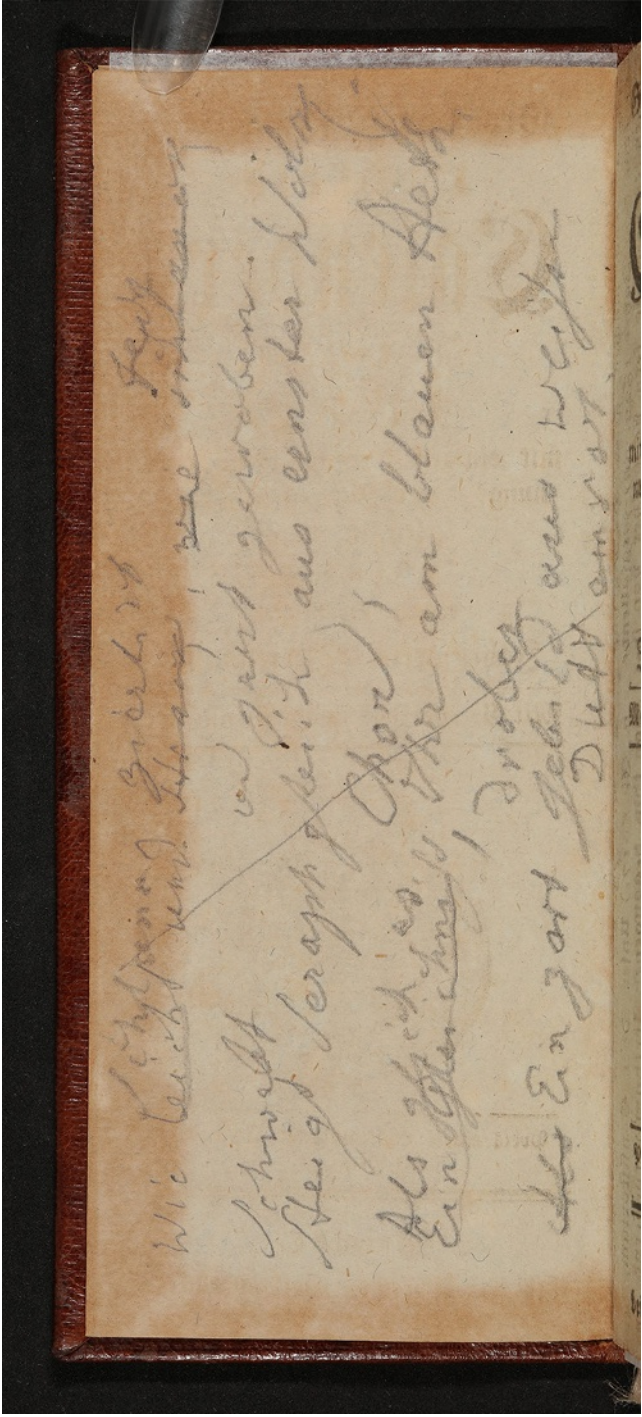


Abb. 2.1 Goethe: Taschenkalender von 1822 mit Notizen, vorderer Vorsatz.

Reduktion des komplexen Schriftgebildes präsentiert, lagert die Varianten in die Anmerkungen aus und gibt, mit Ergänzungen: „Wie schlanck und zierlich, fein und zart gewoben / Schwebt Seraph gleich aus ernster Wolck[en] Chor, / als glich es Ihr am blauen Aeth[er] droben / Ein zart Gebild aus weissem Duft empor.“¹⁷ Auf dem Papier steht jedoch: „Wie leicht/schlanck und zierlich/strack, wie fein/schlanck und zart gewoben / schwebt steigt Seraph gleich aus ernster Wolck[en] Chor, * Als glich es / Ein Gleichnis Ihr am blauen Aether droben * Als ein zart Gebild aus weissem Duft empor“ – und tatsächlich kann keine Transkription nachbilden, wie die vielen Umschreibungen des feinen, leichten, zierlichen, zarten, schlanken, duftigen Gebildes sich notdürftig in die Reihe von nur vier Adjektiven zwingen lassen müssen, und wie aus dem noch gleichwertigen *schweben* und *steigen* ein eigentümliches *emporschweben* wird.

Beim Weiterblättern wird man auf insgesamt vierzehn Seiten jeweils ein Verspaar finden, das sich vorerst als Distichon identifizieren lassen würde, bis die Serie mit dem letzten Vers, der eine große Leerstelle nach dem zweiten Wort enthält, vorläufig endet: „Hat liebe an mir geleiste[t]“.¹⁸ Danach folgen etliche leere Seiten, nur durchbrochen von einem einsamen waagrechten Bleistiftstrich neben der gedruckten Tabelle für Juli mit beistehenden Namen, auf derselben Höhe wie der Name Christine am 24. Juli.¹⁹ Gleichsam fünf Monate später, neben der Liste der Tagesdaten für den Oktober, kommt dieselbe Anordnung zu paarweisen Versen in graphisch ähnlichen Schriftzügen dieser vorderen Serie entgegen, nun entsprechend erst lesbar, wenn die Langzeilen um 90 Grad nach links gedreht werden.

Schlägt man den Kalender auf der Suche nach deren Anfang von hinten auf, findet man aber erstaunlicherweise ein Doppel des Anfangs schon im hinteren Einband, nämlich eine zweite von Stadelmann verfasste, fast nicht mehr lesbare Liste, die mithilfe eines Rechnungsbuches als Verzeichnis von Ausgaben tagesgenau identifiziert werden konnte. Dort sind für den 20. August 1822 unter anderem „Holländisch Pappier“ und „Conceptpappier“ mit Preisen eingetragen; im Einband fände sich demnach die allerdings zweifelhafte Entsprechung „[Pappier für Concept?]“.²⁰ Stimmt diese rekonstruierte Datierung, so wäre der Kalender in seinem vorgesehenen Gebrauchsjahr

Stingelin (Hrsg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“* [Anm. 6], S. 86–101, hier S. 86).

17 Goethe, „Die Urschrift K“ (Anm. 12), S. 19.

18 Ebd., S. 38f.

19 Ebd., [S. 40]. Da die Faksimileedition nur die beschriebenen Seiten aufführt, entspricht die Paginierung nicht der Zählung der Kalenderseiten, sondern dieser Auswahl; die angegebene Seitenzahl in Klammern bezieht sich auf den Kalender selbst.

20 Ebd., S. 52f.

1822 für diese Notiz genutzt worden und der Eintrag somit ein Jahr älter als die Gedichtverse vorne. Allerdings werden alle Einträge der Umgebung von den Herausgebern des Kalenders im Verweis auf andere Quellen mit jeweils guter Begründung auf den späten August oder September 1823 datiert. Im selben zeitlichen Raum wie dem der Papier-Anordnung wäre mit dem Hinweis auf die notwendige Anschaffung somit auch ein Vorgang des Schreibens oder Abschreibens skizziert, den die *Elegie* als besonders aufwendige Schreib-Arbeit im Spätsommer/Herbst 1823 noch erfahren wird; die Eintragung des zweiten Schreibers bietet somit auch indirekt deren Reflex.

Auf der gegenüberliegenden linken Seite finden sich von Goethes Hand, aber um 180 Grad gedreht, vier Worte in drei Zeilen, die zweifelsfrei der Reise von 1823 zugeordnet werden konnten: „Sonnabend / Mittwoch / am besten“. ²¹ Die nochmalige Wiederholung der Verabredungsnotiz von der ersten vorderen Seite macht jedoch auf eine Eigenart eines anderen Schreibmediums aufmerksam: Während Kalender, ihren expliziten Anweisungen und Anordnungen gemäß, in der Regel dem Jahreslauf folgend gefüllt werden, mit prospektiven Einträgen zu Terminen wie mit retrospektiven Verzeichnungen von Erledigungen und Bemerkenswertem, ist das Notizbuch ein beweglicheres Ding, weil es von vorne und von hinten begonnen werden kann und entsprechend nicht selten Einträge – ohne abgeschrieben worden zu sein – doppelt und dreifach wiederholt vorkommen. ²² In der fast identischen Wiederkehr der Notiz zu geeigneten Wochentagen bewährt sich geradezu das Prinzip Notizbuch: Als Merkhilfe ist es nicht nur, aber auch ein treuer Speicher, der hier seine Tauglichkeit ausstellt, indem, anders als in den normierten Einträgen zu wechselnden Daten,

21 Ebd. Der Kommentar zu dieser Stelle erläutert schlüssig, dass offenbar eine Verabredung mit Grüner den Gegenstand dieser Notiz bildet, die auch in anderen Schriften entsprechende Spuren hinterlassen hat, vgl. Michel/Behrens, „Erläuterungen“ (Anm. 11), S. 62f.

22 Das Notizbuch zählt somit zur Gruppe der beweglichen Medien, die eigene Schreibformen ermöglichen und generieren, vgl. die Beiträge in Matthias Thiele und Martin Stingelin (Hrsg.), *Portable media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, München: Fink 2010. Svetlana Efimova fasst entsprechend „vier ausschlaggebende Eigenschaften“ zusammen, die Notizbücher auszeichnen: „Sie sind (1) funktionell gedächtnisstützend und (2) materiell portabel, sie (3) organisieren strukturell einzelne disparate Informationsstücke in eine Sammlung (im Unterschied etwa zu losen Blättern) und sie dürfen / können (4) formell und inhaltlich heterogen sein.“ Die Hervorhebung des letzten Punkts betont „die volle Freiheit im Umgang mit diesem Medium, die paradoxerweise von seiner gedächtnisstützenden Operativität untrennbar ist“ (Svetlana Efimova, *Das Schriftsteller-Notizbuch als Denkmedium in der russischen und deutschen Literatur*, Paderborn: Fink 2018, S. 36). Zu ergänzen wäre allerdings, dass das Medium nicht zuletzt wegen seiner materiellen Vorgaben dieser Freiheit immer schon unüberschreitbare Grenzen setzt.

tatsächlich jeder Einfall und alles schon einmal Erinnernte und wieder Vergessene wie neu verzeichnet ist.

Die lineare Ordnung der Kalendereinträge wird also durchkreuzt von einer anderen Schreib-Logik, die besonders in Prozessen des Skizzierens und Entwerfens zum Einsatz kommt.²³ Tatsächlich findet man beim nochmaligen Weiterblättern nach einer weiteren kurzen Liste Goethes in der selben Schreibrichtung, „auf dem Kopf stehend“ („Hopfen Saamen / statt Lupulin / tragend“),²⁴ wie schon beim ersten Durchgang, hinter diesen Notizen Verse in Langzeilen, die nun für die Lektüre in Gegenrichtung gedreht werden müssen, nämlich um 90 Grad nach rechts, der Transkription zufolge: „Wo Tod und Leben grausam sich bekämpfen / Wohl gäbs ein Kraut des Körpers Quaa[1] zu stillen“²⁵ (Abb. 2.2). Die Schriftzüge sind mit stark aufgedrücktem Bleistift in relativ großen, unsicheren Zügen mit mehreren Spontankorrekturen und kleinen Schreibfehlern im bekannten graphischen Format der abgesetzten Doppelverse auf das Papier gesetzt; erschüttert und erschütternd: „Wo Todeskam[p]f erneuert sich“, gibt die erste Zeile zu lesen, mit Weißraum an ihrem rechten Ende; die Fortsetzung hat offenbar zunächst gelautet: „und Leben sich mit Macht / bekämpfen“.²⁶

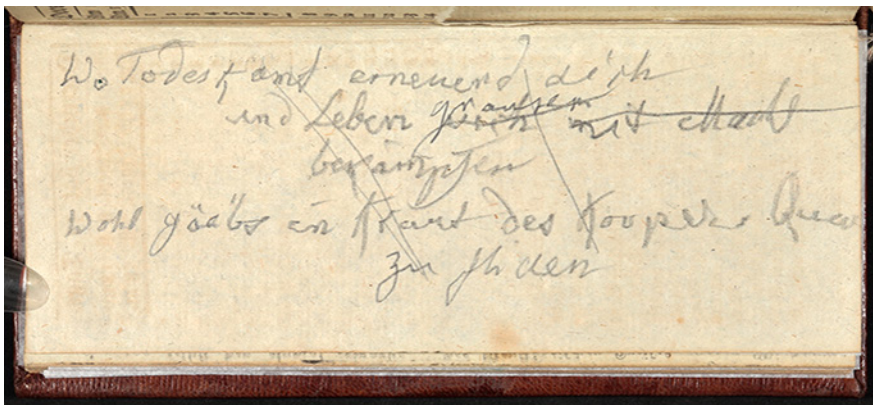


Abb. 2.2 Goethe: Taschenkalender von 1822 mit Notizen.

- 23 Vgl. Christoph Hoffmann, „Festhalten, Bereitstellen, Verfahren der Aufzeichnung“, in: ders. (Hrsg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich: diaphanes 2008, und die Beiträge in Karin Krauthausen und Omar Nasim (Hrsg.), *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, Zürich: diaphanes 2010.
- 24 Goethe, „Die Urschrift K“ (Anm. 12), S. 50f.
- 25 Ebd., S. 49.
- 26 Ebd.

Wie es bei schnellem Formulieren und Niederschreiben häufiger passiert, hinkt hier augenscheinlich die Ausführung dem Konzept hinterher oder werden sogar zwei Konzepte gleichzeitig geschrieben.²⁷ Über diesem vorläufigen Ende des zweiten Anfangs findet sich, nicht nur graphisch auffällig anders, sondern auch Ton und Gestus variierend, das Doppelverspaar: „Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen / Das Paradies, die Hölle steht dir offen. Kein Zweifeln hier! Sie tritt ans Himmels Thor / Und hebt zu ihren Armen dich empor.“²⁸ Diese Verse sind mit guten Gründen als die chronologisch ersten dieses Kalenders und der *Elegie* identifiziert worden; man sieht sofort, dass zumindest die Schreibsituation, in der sie entstanden sind, offenbar von der ihrer Vorgänger auf der Rückseite komplett verschieden ist. Denn wie die Autopsie der unterschiedlichen Handschriften von derselben Schreib-Hand deutlich macht, sind die meisten Verse im Kalender offenbar tatsächlich unter den erschwerten Bedingungen unterwegs, bei einer oder mehreren Kutschfahrten verfasst worden. Die regelmäßigen stoßweisen Erschütterungen der Schriftzüge und ihre notgedrungen unterschiedliche Größe und Form lassen diese Ausnahmesituation des Schreibens deutlich erkennen.²⁹ Außerhalb der Kutsche wäre demnach nur dieses erste Quartett verfasst worden, bzw. lässt sich vielmehr umgekehrt mit Sicherheit sagen, dass es nicht in einem solchen rüttelnden und schwankenden Schreibraum auf einer wackelnden Unterlage verfasst worden sein kann.³⁰

Die Urszene des Gedichts wäre somit die des antizipierten Wiedersehens, die im vorderen, nun zweiten bzw. dritten Anfang mit der Beschwörung des emporschwebenden Himmelswesens eine sinnfällige Wiederholung findet. Auch die harte Kontrastierung von Paradies und Hölle, die in den hinteren ersten Versen gleichermaßen beim Wiedersehen drohen, ist in gewisser Weise

27 Vgl. zu einer detaillierten Lektüre der einzelnen Verse und ihrer Varianten Ortlieb: „Notieren, Billettieren, Übereignen“ (Anm. 12).

28 Goethe, „Die Urschrift K“ (Anm. 12), S. 49.

29 Volker Neuhaus hat allerdings darauf hingewiesen, dass ihr eine gewisse Planung vorausging: Goethe habe seine Reisekutsche „eigens mit einem klappbaren Schreibbrett [...] ausstatten lassen, wie man es heute noch in der Remise des Goethehauses betrachten kann“ (Volker Neuhaus, *Andre verschlafen ihren Rausch, meiner steht auf dem Papiere. Goethes Leben in seiner Lyrik*, Köln: DuMont 2007, S. 343).

30 Die Herausgeber des Kalenders bezeichnen sie entsprechend als „dies[e] Initiale des Gedichts, die Goethe von den folgenden Strophen immer deutlich abgesetzt, der er in der Reinschrift einen eigenen Raum gegeben hat“, und sie betonen zu Recht, dass dort „im Wiedersehen selbst das Risiko des Umschlags von Paradies in Hölle beschlossen [ist] – und in der frühen Fassung noch rascher, vorbehaltloser zugunsten der Hoffnung entschieden“ (Jürgen Behrens und Christoph Michel, „Nachwort“, in: Goethe, *Elegie von Marienbad* [Anm. 8], S. 133).

vorne kryptisch wiederaufgenommen, wenn die zarte schwebende Gestalt mit einem „Seraph“ verglichen wird.³¹ Das „Emporheben“ in dieser hinteren Viererstrophe antwortet somit dem entsprechend weit entfernten Binnenreim des „Emporschwebens“ vorne, und wie die Vision Jesajas mit einem schmerzhaften und erlösenden Kuss endet, so wird auch die Reihe der Verse vorne mit einem solchen Kuss vorläufig beendet, der im epischen Präteritum zugleich eine Verheißung der Zukunft ist: „Und mich von da so stufenweis beglückte / Mich nach dem letzten Kuss mich noch ereilte / Den letztesten mir auf die Lippen drückte“.³²

Auch hier ist es somit offensichtlich der zum Notizbuch umfunktionierte Kalender, der es erlaubt, die je einzelnen Verse oder Versgruppen gleichzeitig präsent zu halten und das Weiterschreiben nicht linear, sondern im Vor- und Zurückblättern, im Anknüpfen und Abbrechen modellieren zu können. Anders als auf fliegenden Zetteln sind die Verse und Strophen damit aber zugleich auch bereits in eine bestimmte Buch-Ordnung gebracht, die an mehreren Stellen nachweislich auf die Kalendervorgaben auch inhaltlich reagiert. So etwa, wenn ein weiteres isoliertes, abschließendes Verspaar lautet: „Und wundert sich dass nicht um ihretwillen / Die Sonne stille steht“, womit die Vorgabe des Taschenkalenders aufgenommen ist, der auf Papier auch den Sonnenlauf abbildet, weil das Maß des Gregorianischen Kalenders das Sonnenjahr ist, die Zeit, die die Erde braucht, um bei ihrem Weg um die Sonne den Punkt der Frühlings-Tag-und-Nacht-Gleiche zwei Mal zu passieren.³³

Insgesamt vier Strophen, die allerdings nicht direkt hintereinander folgen und teils größere frei gelassene Leerflächen enthalten, sind auch den Eigenheiten der Landschaft gewidmet, die gleichfalls als Erinnerungsbild in elegischem Ton aufgerufen werden, so dass in diesen Einträgen ebenso die Kalender-Aufforderung zur zeitlich exakten Mitschrift in den getakteten Maßen von Jahr und Monat, Tag und Stunde realisiert ist wie die Notizbuch-Ermutigung, abseits der Vorgaben bestimmter Textsorten und Gattungen ungeordnet zu verzeichnen, was dann in einem nächsten Arbeitsschritt sortiert

31 Der Prophet Jesaja hat diesen Engeln ihre eigentümliche Gestalt als komplexe Flügelwesen gegeben, wie er sie in einer Vision geschaut hat: „Im Todesjahr des Königs Usija sah ich den Herrn. Er saß auf einem hohen und erhabenen Thron. [...] Serafim standen über ihm. Jeder hatte sechs Flügel: Mit zwei Flügeln bedeckten sie ihr Gesicht, mit zwei bedeckten sie ihre Füße und mit zwei flogen sie. Sie riefen einander zu: Heilig, heilig, heilig ist der Herr der Heere. Von seiner Herrlichkeit ist die ganze Erde erfüllt“ (Jesaja 6, 1-7).

32 Goethe, „Die Urschrift K“ (Anm. 12), S. 29.

33 Ebd., S. 44f.

und umgeschrieben werden wird. Denn schließlich können Aufzeichnungen zu „Fels“, „Busch“ und „Matten“, wie sie der Kalender in (halben) Versen enthält, auch die Gegenstände der Betrachtung fixieren, die der Naturforscher Goethe mit Unterstützung durch Stadelmann und andere besonders aufmerksam betrachtet hat – wie auch die Himmelsphänomene, die in anderer Gestalt Gegenstand der ersten Verse über die ferne Geliebte sind.

II.

Mit dem zweiten, täuschend ähnlichen und teils identischen Taschenkalender von 1823, der als noch aktuelles Terminverzeichnis gleichfalls ein nützlicher Begleiter der Böhmen-Reise im Sommer 1823 war, wird auch die Komplexität des Schreibprozesses, als dessen Ende für gewöhnlich die *Elegie* gilt, sichtbar. Denn wie bereits die wenigen zitierten Verse und Strophen zeigten, ist das Gedicht, das von einer abwesenden Geliebten, der Hoffnung auf ein Wiedersehen, von vergangenem und künftigen Schmerz und von einem Kampf auf Leben und Tod handelt, offensichtlich in mehrfacher Hinsicht datiert und adressiert. Sein autobiographischer Zug liegt erkennbar darin, eine schwere Erkrankung vom Jahresbeginn 1823 einerseits als Zäsur zu markieren, andererseits in die kalendarische Ordnung einzutragen, in die sich auch die alljährlich im gleichen Zeitraum liegende Böhmen-Reise fügt, die ihrerseits in ihren Reisedaten die lebensentscheidende Italien-Reise ab September 1786 zitiert. Dass der Herbst 1823 nach den turbulenten Ereignissen in Marienbad und Karlsbad und eingedenk der lebensbedrohlichen Krankheit des Jahresbeginns auch noch mehr als in früheren Jahren dem 74-jährigen zugleich die Endlichkeit des Lebens und seine eigene Sterblichkeit als andere kalendarische Größen vor Augen geführt hat, scheint nach verschiedenen Zeugnissen evident zu sein.³⁴

Entsprechend ist es besonders interessant, dass der Kalender von 1823 auch eine Bilanz enthält, ein Resümee in tabellarischer Form, das gleichermaßen typische Formate von ‚Lebenslauf‘ und ‚Publikationsliste‘ erkennen lässt, eingefügt in unterschiedliche Notizen auf insgesamt fünfzehn beschriebenen Seiten, von denen eine als Eintragung einer anderen Schreibhand identifiziert

34 Die auch in dieser Hinsicht einzigartige Dichte und Fülle historischer Überlieferung zeigt sich etwa in den zusammengestellten Äußerungen von Goethe selbst und von Zeitgenossen, die es erlauben, einzelne Lebensjahre Goethes tagesgenau zu rekonstruieren. Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Begegnungen und Gespräche*, hrsg. von Ernst Grumach und Renate Grumach, Bd. 14: 1823–24, Berlin, Boston: de Gruyter 2011.

worden ist. Auffälligerweise mit Tinte geschrieben, steht etwa in der Mitte des Kalenders, zwischen den Seiten mit eigenhändigen Bleistiftnotizen Goethes, in französischer Sprache und zierlicher Schreibschrift in eigenwilliger Schreibweise: „La belle Tragedie Ludgarda, est ecrit par / le General Kropinski auteur de plusieurs / pieces charmantes dela literature polonaise“ („Die schöne Tragödie Ludgarda ist geschrieben von dem General Kropinski Autor mehrerer charmanter Stücke der polnischen Literatur“).³⁵ Den Herausgebern des Kalenders von 1822 gebührt das Verdienst, im Anhang ihres Kommentarbands „die noch nie im Zusammenhang edierten Eintragungen in den Kalender für 1823“³⁶ transkribiert und in diplomatischer Umschrift veröffentlicht zu haben. Ihnen zufolge stammt die zitierte Notiz von Graf Constantin von Piotrowski, der als Kurgast in Marienbad war und sie „wohl am 4.8.1823 in den Kalender eingeschrieben“ habe, wie ein entsprechender Hinweis in Goethes Tagebuch nahelegt.³⁷ Die Formel vom „charmanten Stück“ war ja bereits in den ersten Einträgen des Kalenders von 1822 zu finden gewesen, dort mit der mehrdeutigen Ergänzung „von einem Manne“, die im Kommentar zu dieser Stelle als „verkürzte, andeutende Formulierung“ für eine spätere Erläuterung Goethes bezeichnet wird: Aus seinem „Hang“ zu Ulrike von Levetzow könne ein Dramenautor wie Iffland „ein charmantes Stück [...] fertigen, ein alter Onkel, der seine junge Nichte allzuheftig liebt“.³⁸ Abseits von einer solchen intertextuellen Verflechtung ist die augenfällige Nähe der beiden Formulierungen auch ein Indiz dafür, dass die beiden Kalender tatsächlich parallel oder mit kurzem zeitlichem Abstand als Notizbücher genutzt wurden. Solche quasi unbemerkten Wiederholungen sind wiederum auch in anderen Kontexten unter den typischen Schreibformen des Notizbuchs häufiger anzutreffen.³⁹

35 Jürgen Behrens und Christoph Michel, „Anhang. Grosherz. Weimarerischer Schreib=Calender für das Jahr 1823 (S. 24)“, in: Goethe, *Elegie von Marienbad* (Anm. 8), S. 141–152, hier S. 144.

36 Behrens/Michel, „Nachwort“ (Anm. 30), S. 131.

37 Behrens/Michel, „Anhang“ (Anm. 35), S. 150.

38 Michel/Behrens, „Erläuterungen“ (Anm. 11), S. 63.

39 Dies gilt ebenso für die berühmten „Schreibbücher“ Jean Pauls, die mit Exzerpten gefüllten selbstgenähten Hefte, in denen Jean Paul, paradox, das ‚Abschreiben mit eigenen Worten‘ zur Anlage großer Materialiensammlungen nutzt, und auch für die „Kladden“ Friedrich Heinrich Jacobis. Beide exzerpieren und kommentieren teilweise dieselben Stellen mehrmals, vgl. zu Jean Pauls entsprechenden Techniken Michael Will, „Jean Pauls (Un-)Ordnung der Dinge“, in: *Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft* 41 (2006), S. 71–95, und Cornelia Ortlieb, „Jean Pauls Punktiermanier“, in: Jutta Voorhoeve (Hrsg.), *Welten schaffen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Konstruktion*, Zürich: diaphanes 2011, S. 77–95. Zu Jacobi vgl. Yves Radrizzani, „Jacobis Auseinandersetzung mit Fichte in den ‚Denkbüchern‘“, in: *Fichte-Studien* 14 (1998), S. 43–62.

Einmal mehr lässt das Ensemble von Schrifträgern, Schreibgeräten und Graphemen auch hier erkennen, wie wenig ausschließlich oder zielgerichtet entwerfendes Schreiben vor sich geht. Denn dessen Eröffnung auf den ersten vier Seiten des ‚Notizbuch‘-Kalenders gilt offensichtlich der Arbeit an Gedichtversen, von denen wiederum die Notizen auf drei Seiten zweifelsfrei demselben Gedicht zugeordnet werden können, weil sie Varianten in Abschriften bilden. Wie in den Auftakt-Versen über das entschwebende Himmelwesen im Kalender von 1822 finden sich auch hier Schriftzüge, die mit Bleistift offensichtlich von Goethes Hand geschrieben sind, in gebrochenen Zeilen und als eine Art erster Strophe, im gleichen Schreibformat auf der um 90 Grad gedrehten Seite, aber in nur drei gut lesbaren Versen. Sie sind unkorrigiert und sozusagen in Reinschrift, aber vorzeitig abgebrochen: „Ein Dichter glaubt er macht was guts / Doch manchmal zweifelt er am Werthe / Doch seiner Schoenen frischen Muths [...]“.⁴⁰

Im fehlenden vierten Vers ist hier performativ realisiert, was der zweite Vers mit dem Zweifel am Wert schon artikuliert hatte, entsprechend also auch der erste Vers mit seiner vorsichtigen Zuversicht performativ dementiert: die Selbstermutigung des Dichters und der obsiegende Zweifel an der Qualität des Gemachten, mit der Konsequenz seines sofortigen Abbruchs. Grund dafür ist womöglich eine Art Kopierfehler: Die anaphorische Wiederholung des Gegenworts „Doch“ gibt zwar eine rhetorische Bekräftigung, mag aber auf so engem Vers-Raum für zu unpoetisch befunden worden sein; über andere Gründe für die Löschung des virtuellen vierten Verses vor seiner Niederschrift lässt sich nur spekulieren.⁴¹ Beim stereoskopischen Blick auf beide Kalender, die im Raum- und Zeitgefüge der historischen Reise zusammengehören, ist in der „Schoenen“ des dritten Verses und der Formel vom „frischen Muth“ auch eine Doppelung des adressierten zarten Himmelswesens zu sehen – beide Versgruppen zitieren und kommentieren einander unmittelbar, wenn sie, wie einstmals, auf einem Schreibtisch oder dessen improvisiertem Ersatz nebeneinander liegen.

Beim Weiterblättern gibt auch der zweite Taschenkalender dann weitere Verse zu lesen, in denen ein entscheidendes Wort dieser ersten Seite im Abschreiben variiert ist, allerdings wiederum in einem Entwurf, den man auf

40 [Johann Wolfgang Goethe,] „Ein Dichter glaubt er macht was guts“, in: Goethe, *Gedruckter Weimarer Kalender* (Anm. 8), unpag., [S. 2 / Titel].

41 Die paradoxe Formulierung von der ‚Löschung vor der Niederschrift‘ trägt dem Umstand Rechnung, dass es vielfältige Varianten des Streichens und Tilgens mit je eigenen Implikationen und Funktionen gibt, vgl. die Beiträge in Lucas Marco Gisi, Hubert Thüning und Irmgard M. Wirtz (Hrsg.), *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen: Wallstein 2011.

den ersten Blick als mehrfach überschrieben erkennt (Abb. 2.3): „Sonst schien ich lieb und werth zu seyn“ – das übernommene Wort aus den ersten drei Versen ist also „werth“, nun vom Geschriebenen auf den Schreiber gewendet.⁴² Entsprechend pointiert gestaltet sich der Anfang in der überschriebenen Fassung: „Ich schien lieb und werth zu seyn“, allerdings mit dem Effekt, dass das zweite gestrichene Wort des ersten Verses gleichfalls „ich“ lautet und eine Lücke entsteht, in die nach Versmaß und Sinn eigentlich ein „dir“ gehören würde.⁴³ Auch diese Anrede im zweiten Vers ist zweifach modelliert: „Du liebtest noch“ ist gestrichen, neutraler, sachlicher heißt es nun: „Und dir gefiel die kleinste Gabe“.⁴⁴ Beide Streichungen nehmen zudem den Versen ihren Zeit-Index: Nicht „sonst“ schien „ich“ und nicht „noch“ liebte „du“ – allerdings ist dieses „noch“ quasi in den dritten Vers kopiert, mitsamt dem Zweifel, den der Vers explizit macht: „Und wenn ich deine Gunst noch habe / So sind die Tafeln nicht zu klein.“⁴⁵

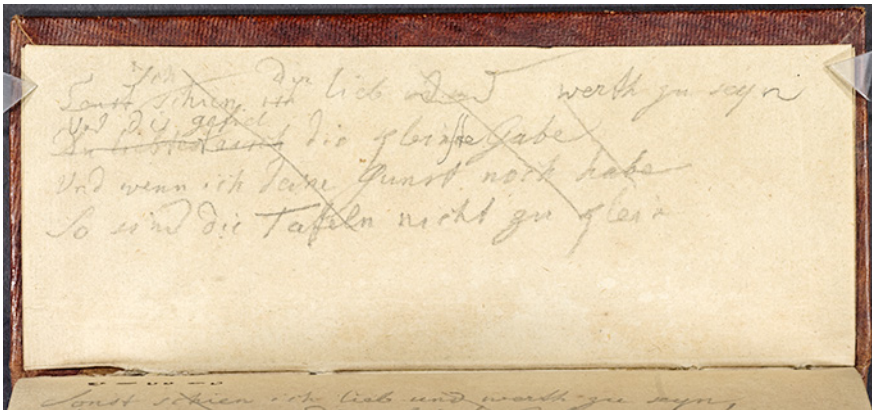


Abb. 2.3 Goethe: Taschenkalender 1823 mit Notizen.

Auch hier sind die schrägen Striche von links oben nach rechts unten, die das gesamte Gebilde doppelt durchstreichen, von besonderem Interesse, denn sie zeigen wie üblich eine Erledigung an, hier die Abschrift auf der nächsten Seite in vier Versen, die zugleich umgeschrieben sind: „Sonst schien ich lieb und werth zu seyn“, nun wieder mit „ich“ an seinem alten Platz, womöglich, um das

42 Goethe, *Gedruckter Weimarerischer Kalender* (Anm. 8), S. 4.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

sonst nötige „du“ im Vers zu vermeiden.⁴⁶ Gleichermäßen bereits im Abschreiben geändert ist der zweite Vers, der allerdings sofort wieder überschrieben wird: „Auch dir gefiel die kleinste Gabe“ wird zu: „Dich freute selbst die kleinste Gabe“.⁴⁷ Identisch übernommen ist dann der dritte Vers, aber wieder wird überschrieben: „Und wenn ich deine Gunst noch habe“ ist an einer Stelle versmaß-neutral, aber semantisch entscheidend verändert im „noch“ zu „nur“, so dass sich ergibt: „Und wenn ich deine Gunst nur habe“.⁴⁸ Erst der nachgeschobene Vers macht einen Bedingungssatz aus dem Verspaar: Wenn die Gunst gehabt wird, „sind die Tafeln nicht zu klein“, vielmehr, noch stärker in der Sofort-Korrektur im Überschreiben und Ergänzen zur hyperbolischen Formel: „So ist kein Täfelchen zu klein“.⁴⁹ Dieser im Kontext etwas paradoxe Superlativ in der Litotes des ‚nicht zu Kleinsten‘ nimmt auf, was der zweite Vers gleichfalls im Superlativ formuliert hatte: Ihr, der Adressatin, „gefiel die kleinste Gabe“. Somit wird in der galanten Überbietung bisherigen Gebens auch die aller kleinste akzeptiert werden – und entsprechend bescheiden nimmt sich die Hoffnung auf die gewährte Gunst aus (Abb. 2.4).

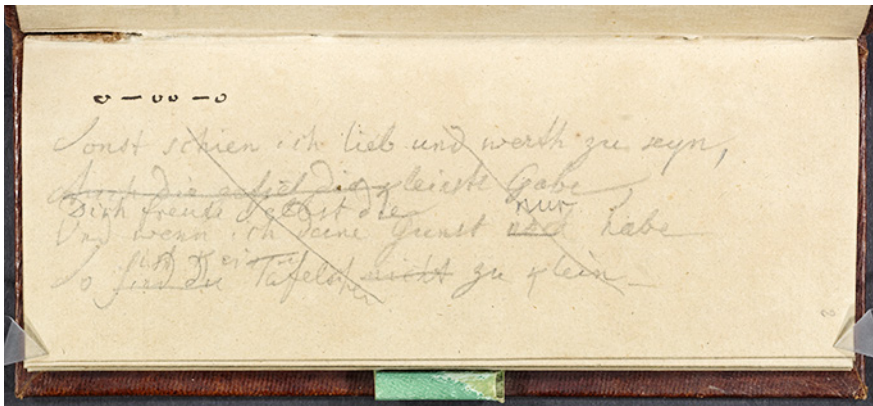


Abb. 2.4 Goethe: Taschenkalender von 1823 mit Notizen.

Gestrichen und ersetzt wurden aber auch diese Verse, so dass man noch einmal weiterblättern muss und nun vier unkorrigierte, ungestrichene Verse vor Augen hat, erstmals auch mit Satzzeichen und einer gleichförmigen Großschreibung der Anfangsbuchstaben, aber auch hier wurde im Abschreiben

46 Ebd., S. 6.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

quasi unmerklich geändert, und man ist nun genügend sensibilisiert für die kleinsten Verschiebungen in diesem kopierten Gefüge: „Gewogen schienst du mir zu seyn, / Du lächeltest der kleinsten Gabe. / Und wenn ich deine Gunst bloß habe / So ist kein Täfelchen zu klein“.⁵⁰ Diese Variante bittet quasi um Nachsicht für die Kleinheit der Gabe, Gunst und Gabe sind wieder enger aufeinander bezogen, galant, aber vollkommen unanständig, zumal das neu eingesetzte „bloß“ auch die Feststellung der gehaltenen Gunst wieder höflich zurücknimmt. Ebenso wird nach der vormaligen Freude und Liebe der Beschenkten nun nur noch gewissermaßen gesellschaftlich neutral ihr vergangenes Lächeln vermerkt, wie auch das sprechende Ich erst im dritten Vers eingeführt wird, anstatt wie in den vorigen Fassungen im ersten Vers oder gar als dessen erstes Wort aufzutumpfen. Diese insgesamt zurückgenommenen Verse haben offenbar tatsächlich eine Gabe begleitet oder angezeigt, gemeint sind wohl kleine Schokoladetafeln, wie sie für Ulrike von Levetzow und ihre beiden Schwestern im vorigen Sommer schon zwischen solchen aus Stein verborgen lagen und offenbar als Belohnung für ihr Interesse an gesteinskundlichen Erläuterungen in Marienbad gedacht gewesen waren.⁵¹ Auch hier demonstriert die Spur des Schreibprozesses wieder die enge Zusammenarbeit und wechselseitige Beeinflussung eines Kollektivs von Schreibgrund, Werkzeug und Versformat: Spontan korrigiert im Medium des Entwurfs, der Bleistiftskizze, sind die solchermaßen beweglichen Anordnungen der einzelnen Worte doch stillgestellt durch ihre stabile Anordnung zu Viererblöcken auf je einer neuen Seite, die jeweils noch genau so viel Leerraum enthält, wie ihn die offenbar wenigen erwarteten Korrekturen benötigen würden. Ihren fixierten Ort haben die Schriftzüge des Kalendergedichts zur Schokoladengabe schließlich auf einem jener Billets für Ulrike von Levetzow gefunden, die auch mit

50 Ebd.

51 Die Begleitverse zur Schokoladengabe von 1822 wurden mit entsprechender Adressierung und Datierung in die *Propyläenausgabe* aufgenommen: „An Ulrike von Levetzow / Marienbad, Juli 1822 / Genieße dies auf deine eigene Weise, / Wo nicht als Trank, doch als geliebte Speise“ (Johann Wolfgang Goethe, „An Ulrike von Levetzow“, in: ders., *Sämtliche Werke. Propyläenausgabe*, hrsg. von Curt Noth, Berlin: Propyläen [1909–32], Bd. 35, S. 211. Auch die Widmungsverse zur Überreichung seines Geschenks von *Dichtung und Wahrheit*, mit Bezug auf den Bericht des Champagne-Feldzugs finden sich dort, unmittelbar im Anschluss: „An Ulrike von Levetzow / Wie schlimm es einem Freund ergangen, / Davon gibt dieses Buch Bericht. / Nun ist sein tröstendes Verlangen: / Zur guten Zeit vergiß ihn nicht!“ (Ebd., S. 212) Beide Gaben und Versgruppen integriert auch Friedemann Bedürftig in seine fiktionale Ausmalung der historischen Szene (Friedemann Bedürftig, *Die lieblichsten der lieblichsten Gestalten. Ulrike von Levetzow und Goethe*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 12).

entsprechend explizitem Titel in der *Propyläenausgabe* Goethes in Auswahl veröffentlicht wurden.⁵²

Demgemäß lassen sich auch andere Einträge im Kalender, die offensichtlich Verscharakter haben, als solche Entwürfe von Gedichten für Ulrike von Levetzow lesen, etwa die unmittelbar auf der Rückseite der letzten Fassung des „Täfelchen“-Gedichts anschließenden, ausnahmsweise mit Tinte und somit dauerhaft geschriebenen Verse von Goethes Hand: „Ich bin gefangen! Wie! In tiefer Gruft, / So wär ich alsobald in freyer Luft“.⁵³ Erich Trunz hat sie „fragmentarisch[e] Zeilen“ genannt und auf ihren besonderen Ort im „Schreibkalender des Jahres 1823“ hingewiesen: „Goethe hat diese Verse versteckt, aber nicht vernichtet.“⁵⁴ Auf einer der letzten beschriebenen Seiten findet sich zudem ein weiteres, zweifellos an Ulrike von Levetzow adressiertes Gedicht, das in den gedruckten Werk-Ausgaben Goethes in der Regel den dritten Text der Rubrik *An Ulrike von Levetzow* ausmacht: „Dann senkt sich grau / und imer gra[uer] / aus Wolke[n] Schich[t] / ein Regen Schauer // Weisst du ob's / heitert / ob es reg[net] // Du Schüler Hobarts Wund[er]lich“.⁵⁵ Während die veröffentlichte Fassung *Du Schüler Howards, wunderbar* mit der Adressierung des letzten Verses beginnt und den suchenden Blick in die Umgebung und zum Himmel, „ob Nebel fallen, ob sie steigen, / Und was sich für Gewölke zeigen“, zum Ausgangspunkt für einen Weitblick in die Bergwelt und die Rückwendung zu „holder Schwelle“ und einem „allerliebste[n] Treugesicht“ nimmt,⁵⁶ setzen die Verse dieses Entwurfs das Wetter- und Stimmungsbild an den Anfang und ergänzen die entsprechende doppelte Frage, die sich ebenso auf den Sprecher zurückwenden lässt, der sich hier und andernorts im „Du“ auch selbst anredet.

52 Unter der Sammelüberschrift „An Ulrike von Levetzow“ mit einer pronominalen Wiederholung im Untertitel „An dieselbe“ steht dort „Gewogen schienst du mir zu sein, / Du lächeltest der kleinsten Gabe; / Und wenn ich deine Gunst nur habe, / So ist kein Täfelchen zu klein“ (Goethe, „An Ulrike von Levetzow“ [Anm. 51], S. 9).

53 Behrens/Michel, „Anhang“ (Anm. 35), S. 144.

54 Erich Trunz, „Goethes späte Lyrik“, in: ders., *Ein Tag aus Goethes Leben. Sonderausgabe*, München: Beck 2006, S. 147–166, hier S. 150. Auch im Kommentar der von ihm herausgegebenen Werkausgabe spricht Trunz vom „Kreis der *Elegie*“ und von der „Ulriken-Lyrik“, plädiert also dafür, die einzelnen Gedichte nicht für sich, sondern in diesem doppelten Kontext zu lesen. Dazu gehören für Trunz auch die drei stets vor der Gruppe „An Ulrike von Levetzow“ stehenden „Kurzgedichte“ „Könnt ich vor mir selber fliehn!“, „Ach! Wer doch wieder gesundete!“ und „Denn freilich sind's dergleichen Kiel' und Pfeile“ (*Goethes Werke* [Anm. 10], Bd. 1: Gedichte und Epen, S. 754).

55 Behrens/Michel, „Anhang“ (Anm. 35), S. 146.

56 *Goethes Werke* (Anm. 10), Bd. 1, S. 378.

III.

Buchstäblich zwischen diesen Versuchen der adressierten poetischen Rede an ein fernes Gegenüber, in dem man mit einiger Sicherheit Ulrike von Levetzow sehen kann, steht ein anderes Medium der (Selbst-)Vergewisserung, die bereits erwähnte Tabelle (Abb. 2.5). Einmal mehr erfüllt sich hier auch die Vorgabe des formatierten Schrifträgers, denn die gerahmte Auflistung in Zahlen und Stichworten stellt einen eigenen kleinen Kalender im Kalender dar: Jeweils links ist mit arabischen Zahlen von oben nach unten der jeweilige Listenposten nummeriert, an den sich, mit einem Schrägstrich von links unten nach rechts oben zugleich getrennt und verbunden, die jeweils vierstellig geschriebene Jahreszahl unmittelbar anschließt. Das hier angelegte Spaltenformat halten auch die Einträge, bei allen anderen Unterschieden, konsequent ein, indem das erste Notat als Zeileneintrag immer direkt rechts von der Jahreszahl eingefügt ist, während gelegentliche Zusätze in einer zweiten Zeile nach Art einer Einrückung mit etwas freiem Raum links notiert sind. Auch wenn schon die zweite und vierte Eintragung mit Streichungen, offenbar spontanen Ergänzungen und einem offensichtlich späteren Nachtrag graphisch die ruhige Ordnung der Tabelle durchbrechen, zeigen vor allem einmal mehr die Leerstellen, wie das Schreibmaterial solche Formate zugleich ermöglicht und begrenzt. Denn auf die vierte Jahreszahl, „4 / 1797“, folgen senkrecht untereinander, mit einigem Abstand, „1. Briefe / 2. / 3 / 4 Reiseacten“, und entsprechend wäre für die mittleren beiden Zahlen Raum für jeweils zwei oder mehr ganze Zeilen, die andere Schreibarbeiten des Jahres in einem zweiten oder mehrfachen Durchgang hätten aufnehmen können.⁵⁷

Dabei ist überhaupt erst in dieser Tabellenzeile mehr Platz für solche Ergänzungen gelassen, mitsamt der Einführung der zweiten Nummerierung, augenscheinlich nachdem die Text-Ergänzung des Datums „Herm und / Dorothea gedruckt“ zweifach ergänzt und überschrieben wurde, einmal mit dem Wort „Liebe“, im selben Schriftduktus und mit derselben Bleistiftfarbe parallel zu „Herm“ über der Zeile eingetragen, zum zweiten Mal mit dem offenbar zu einem anderen Zeitpunkt mit spitzerem Bleistift in dunklerem Strich später hinzugefügten, unsicher gemalt oder während einer Kutschfahrt erschütterten Wort „Rosla“.⁵⁸ Diese beiden Zusätze legen es nahe, dass die Auflistung von

57 Goethe, *Gedruckter Weimarer Kalender* (Anm. 8), S. 40. Vor der Angabe der Signatur verzeichnet der hier zitierte Katalog des Goethe- und Schiller-Archivs „Schrift: egh [i. e. eigenhändig]“, womit der Status des späten Autographs benannt ist, nicht aber in den Blick geraten kann, dass auch dieser Kalender von mehr als einer Schreibhand beschriftet wurde.

58 Goethe, *Gedruckter Weimarer Kalender* (Anm. 8), S. 40.

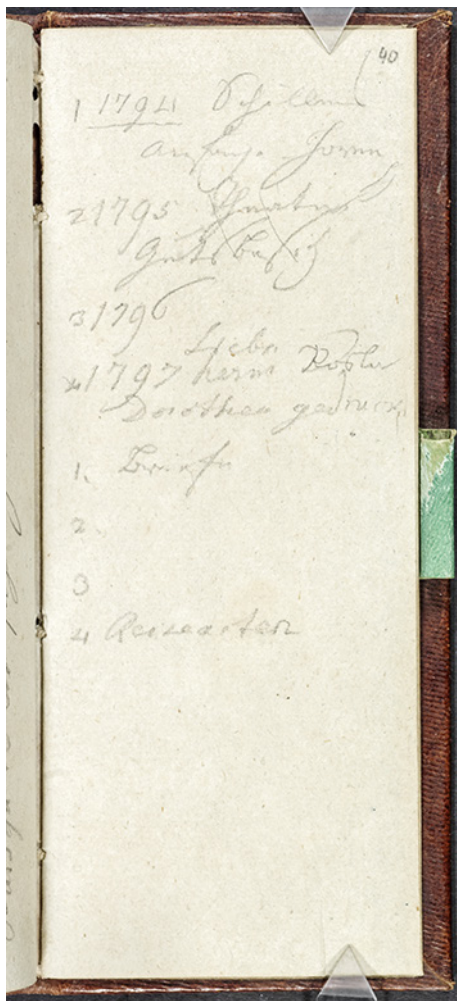


Abb. 2,5
Goethe: Taschenkalender von 1823
mit Notizen, Tabelle, 1. Teil.

Projekten und Werken um wichtige biographische Stationen ergänzt wurde oder weiterhin ergänzt werden sollte: Das denkbar enigmatische „Liebe“ kann darauf verweisen, dass Goethe seine dritte Schweizer Reise für einen Aufenthalt in Frankfurt nutzte, um Christiane Vulpius, mit der er seit 1788 liiert war, und den gemeinsamen Sohn August, geboren 1789, seiner Mutter vorzustellen; zudem hatte er vor der Reise seine Familie testamentarisch abgesichert.

Und die Kurzform „Rosla“ kann für eine weitere Episode des gemeinsamen Lebens stehen: Goethe hatte in Oberrosla, einem kleinen Dorf zwischen Apolda und Oßmannstedt, von 1798 bis 1803 ein Freigut besessen, das schon 1796 in den *Weimarischen Wöchentlichen Anzeigen* zum Verkauf ausgeschrieben

worden war, so dass die Jahreszahl für den komplexen Vorgang der Versteigerung stehen kann, bei dem sich mehrere Bieter nicht einig wurden und der Herzog schließlich persönlich eingriff.⁵⁹ Die erste Erwähnung des Guts im Briefwechsel mit Christiane Vulpius legt es außerdem nahe, das zweite Stichwort auch als Kommentar des ersten zu lesen, denn Goethes kurzer Brief kündigt zunächst seinen heimlichen Besuch bei ihr in Weimar an und schlägt dann einen gemeinsamen Sonntag in Roßla vor, bei dem sie „alles Vorgefallne besprechen [können]“ würden.⁶⁰

Eigentlich hatte jedoch bereits die erste Eintragung am oberen Rand der Seite diese untrennbare Verbindung von Schreibprojekten, Werken und biographischen Daten vorgegeben: „1 1794 Schillers / Anfang. Horen“.⁶¹ Ein passendes historisches Ereignis lässt sich leicht finden: Im Dezember 1794 veröffentlichte Schiller die Ankündigung seines Zeitschriftenprojekts *Die Horen*, das wiederum den Anlass für den ab Juni 1794 mit Goethe aufgenommenen Briefwechsel bot. Das gemeinsame Schreiben ist dort Programm, denn für das Gelingen der monatlich erscheinenden Schrift soll es laut Schillers Vorwort notwendig sein, „mehrere der verdienstvollsten [sic] Schriftsteller Deutschlands zu einem fortlaufenden Werke zu verbinden, an welchem es der Nation trotz aller Versuche, die von Einzelnen bisher angestellt wurden, noch immer gemangelt hat und notwendig mangeln mußte, weil gerade eine solche Anzahl und eine solche Auswahl von Teilnehmern nötig sein möchte, um bei einem Werk, das in festgesetzten Zeiten zu erscheinen bestimmt ist, Vortrefflichkeit im einzelnen mit Abwechslung im ganzen zu verbinden“.⁶² An zehnter

59 Vgl. zu den Details Adolph Doebber, „Goethe und sein Gut Ober-Roßla. Nach den Akten im Goethe- und Schiller-Archiv und im Geh. Haupt- und Staats-Archiv zu Weimar“, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 6 (1919), S. 195–204.

60 Goethe an Christiane Vulpius, Oberroßla, 21.06.1798, in: *Goethes Ehe in Briefen*, hrsg. von Hans Gerhard Gräf, Frankfurt/Main: Insel 1921, S. 153. Eine Anmerkung ergänzt, Goethe habe es allerdings vorgezogen, im Gästezimmer des Pfarrers zu wohnen statt auf dem Gut (vgl. ebd.). Mindestens im Jahr 1801 lebten beide zusammen dort, etwa im April 1801 während Goethes längeren Aufenthalts in Oberroßla vom 25. März bis 30. April.

61 Goethe, *Gedruckter Weimarer Kalender* (Anm. 8), S. 40r.

62 Friedrich Schiller, „Ankündigung. Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller“, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg. von Julius Petersen et al., Bd. 22, Weimar: Böhlau 1943ff., S. 106f., hier S. 107. Vgl. zur *Horen*-Zusammenarbeit als Beginn der Kooperation von Schiller und Goethe Hartmut Reinhardt, „Ästhetische Geselligkeit. Goethes literarischer Dialog mit Schiller in den ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘“, in: Peter-André Alt et al. (Hrsg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 311–341,

Stelle, nach, unter anderem, „Professor Fichte in Jena“, „Professor Garve in Breslau“ und „Kanonikus Gleim in Halberstadt“ und vor seinem Jugendfreund „Geheimer Rat Jacobi in Düsseldorf“ und dem „Hofrat Schiller in Jena“ selbst, findet sich dort auch „Geheimer Rat von Goethe in Weimar“. ⁶³ Steht so gleichermaßen der Freund, dessen „Anfang“ und das kollektive Schreibprojekt der *Horen* am *Anfang* der bilanzierenden Chronik, so endet sie am Fuß der nächsten Seite bezeichnenderweise mit einem doppelten Datum und einer leeren Zeile: „1812 Schlacht v. L[eipzig] / 1813“, ⁶⁴ bevor auf der nächsten Seite das bereits zitierte Gedicht „Dann senkt sich grau“ folgt. ⁶⁵

Mehr noch, die Rückseite führt mit einem neuen Format auch neue Inhalte ein (Abb. 2.6): Die Nummerierung in arabischen Zahlen fehlt komplett, dafür sind hier von den insgesamt fünfzehn Jahreszahlen einmal drei und zweimal vier mit den typischen geschweiften Klammern, die sonst das Ende von Versen oder Zeilen graphisch markieren und semantisch bekräftigen, zusammengefasst, wobei nur die letzten vier, die Jahre von 1810–1813, unmarkiert bleiben. Die Reihung knapper Stichworte ist im dritten Vier-Zeilen-Block teils zu wenigen Buchstaben verkürzt; mit besonders auffälligen Leerstellen: „1798. Propyläen / 1799 Ausstellungen / 1800 Sieben. / Acten der d. Theater / 1802 Farbenl. / 1803 / 1804 / 1805 / Schiller stirbt ————— 1806 Octbr. Franz[osen] / 1807 Leide[n]schaft / 1808 Wahlverwdsch. / 1809 Erf[urter] Congress / 1810 F[arben] L[ehre] gedruckt / 1811 / 1812 Schlacht v. L[eipzig] / 1813“. ⁶⁶ Die neue historisch-kritische Ausgabe der Tagebücher wird womöglich diese teils kryptischen Angaben mit einem Kommentar erhellen können; in ihrer bislang edierten Form sind sie lediglich als „das im Tagebuch vom 11. bis 15.8.1823 verzeichnete Sichten und Diktieren der Chronik von 1798 [sic] bis 1790 vorbereitend“ klassifiziert. ⁶⁷

zur Gründung der *Horen* unter Zensur-Bedingungen ders., „... man weiß nicht, was man schreiben darf ...“ Die Weimarer Klassik und die Zensur: Zwei Fallstudien zu Schiller und Herder“, in: Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix (Hrsg.), *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte, Theorie, Praxis*, Göttingen: Wallstein 2007, S. 203–224.

63 Schiller, „Ankündigung“ (Anm. 62), S. 107. Vgl. zum „Musenkreis“ als entsprechend sinnfällig gewählter Gemeinschaft der antiken Göttinnen und den Implikationen für das Programm der Zeitschrift Martin Dönike, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin: de Gruyter 2005, S. 12ff.

64 Goethe, *Gedruckter Weimarer Kalender* (Anm. 8), S. 40v.

65 Ebd., S. 41r.

66 Ebd., S. 40v.

67 Behrens/Michel, „Anhang“ (Anm. 35), S. 150.

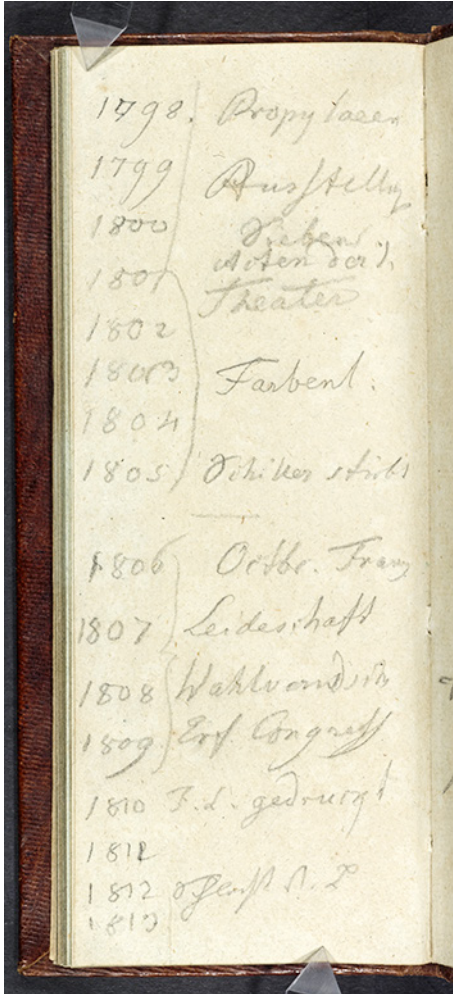


Abb. 2.6
Goethe: Taschenkalender von 1823,
Tabelle, 2. Teil.

Die Tabellendaten setzen aber, wie zitiert, erst mit 1794 ein und enden mit der Leerzeile nach 1813, die sich mit besonderen Begegnungen, etwa mit Zar Alexander I. oder mit Fürst Metternich wiederum im politischen Kontext füllen ließe. 1813 ist aber auch das Jahr, in dem Goethe zum 26. August das allegorische Liebesgedicht *Gefunden* für Christiane Vulpius verfasst, zur Feier ihrer 25 Jahre zurückliegenden ersten Begegnung, wobei zum mutmaßlichen Zeitpunkt der Eintragung dieser Jahreszahl im August 1823 wiederum zehn Jahre vergangen sind. Zugleich rückt die Datenleiste der Jahreszahl ihres Todes – 1816 – bedenklich näher; mit 1814/15 hätte auch Marianne von Willemer als nicht-genannte Geliebte mit der Hafis-Lektüre, dem Beginn der Arbeit am

Westöstlichen Diwan, Teil des Verzeichnisses werden können. Dass die Tabelle chiffriert auch solche veränderten emotionalen Verhältnisse verzeichnet, zeigt sich schon beim lakonischen Eintrag „Leide[n]schaft“ für 1807, der womöglich auf die unglückliche Liebe zu Wilhelmine Herzlieb in diesem Jahr verweist. Evident ist eine solche Verschlüsselung schon zuvor im ungewöhnlich genau datierten Eintrag „1806 Ochr. Franz[osen]“, der offensichtlich auf die Besetzung Weimars durch napoleonische Truppen und die Gefahr für das eigene Haus rekurriert, aber zugleich auch das Datum der Trauung mit Christiane Vulpius infolge des erschütternden Ereignisses, den 19. Oktober 1806, indirekt anzeigt. Auf dem Erfurter Kongress ist Goethe im Jahr 1808, nicht 1809, wie die Tabelle angibt, Napoleon vorgestellt worden, ein epochales Ereignis, das in diesem Block der Eintragungen möglicherweise gleichfalls wegen seiner besonderen emotionalen Qualität zu stehen kommt – vertauscht mit den *Wahlverwandtschaften* von 1809, die mit den Oktober-Ereignissen so den Rahmen um das erratische Stichwort „Leide[n]schaft“ bilden.

Hat der erste Block den Charakter einer nüchternen Auflistung von Projekten und Publikationen, so enthält der zweite einen eigenen Spannungsbogen vom hochgestimmten ersten Eintrag „1802 Farbenl.“, der die Arbeit an der Farbenlehre, dem Zentrum von Goethes Forschungen zu Optik und Licht, markiert, zum Abgrund von „1805 Schiller stirbt“, einer Zäsur, die graphisch durch einen durchgezogenen Querstrich verstärkt ist. Erst mit einigem Abstand folgt dann das zitierte 1806-Erlebnis, und entsprechend bildet die sorgfältig in etwas kleineren Buchstaben geschriebene Eintragung nicht zum Tod, sondern zum Sterben Schillers, das Zentrum der Seite, auf das wegen der umgebenden Leere, des Unterstrichs und der auffälligen nach rechts gerichteten Klammern der Blick zuerst fällt. Spätestens diese Stelle erinnert an die einstige, mehrere Tage umspannende Tagebucheintragung Goethes „Leiden und Träumen“ nach dem kurzen Eintrag vom 16. Juni 1777: „Brief des Tods meiner Schwester. Dunkler zerrissener Tag“, gleichfalls umgeben von zwei großen weißen Blöcken Leerraum, zwischen den Leerzeilen nach „17.“ und „19.“⁶⁸ Goethe und Schiller waren beide seit dem Jahresanfang 1805 schwer krank gewesen, so dass der Vermerk zum Sterben Schillers im Präsens auch an den damaligen eigenen Kampf um Genesung erinnern kann. Zudem ist er aber im Jahr 1823, dem Jahr, das wiederum mit einer schweren Erkrankung Goethes begonnen hatte und, wie der Schreib-Kalender von 1822 festhält, buchstäblich und metaphorisch Herz und Schmerz einmal mehr untrennbar verbindet, auch ein Menetekel

68 Tagebuch vom 1.–22. Juni 1777, in: Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe in acht Bänden*, hrsg. von Jochen Golz et al., Bd. I,1, Stuttgart: Metzler 1998ff., S. 42.

der eigenen Sterblichkeit. Dagegen hat die vollendete Elegie nach mehreren weiteren Abschriften allgemeineren Charakter, zumal sie fast immer (nur) als Teil der *Trilogie der Leidenschaft*, in die Goethe sie 1825 eingefügt hat, und nicht als Teil des kalendarischen Kollektivs gelesen wird.⁶⁹

IV.

Wie Goethe vorgedruckte kleine Kalender für sein Tagebuch in Prosa, in Stichworten und Sätzen genutzt hat, so adaptiert er auf den leeren weißen Seiten des zum Notizbuch umfunktionierten Taschenkalenders von 1823 das dort übliche Tabellenformat mit entsprechenden Folgen für Art und Format der Einträge. Hatten die Langverse im quer gelegten Kalender von 1822 noch mit den offensichtlichen Beschränkungen für das freie Dichten durch die hochformatigen schmalen Seiten zugleich deren Überwindung dokumentiert, so zeigt umgekehrt der Kalender von 1823, wie die Möglichkeit der freien Gestaltung leerer Seiten zur Re-Formatierung nach dem Kalendermaß genutzt wird. Nicht zufällig sind in beiden Kalendern die epochalen Ereignisse der Schreib-Gegenwart mit dezidierten Schreibprozessen des Erinnerns und Vergegenwärtigens verbunden, in einem kleinen „Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“, wie Campe es beschrieben hat. Doch offensichtlich hat Goethe dieses wiederum geteilt, mindestens mit den identifizierten Mit-Schreibenden Stadelmann und Graf Piotrowski in der kollektiven Praktik des Schreibens, die es offenbar auch nahelegte oder erforderte, die im engeren Sinn privaten Notizen zu codieren, wie das Beispiel der Tabelle gezeigt hat.

Die im selben Kalender von 1823 skizzierten Verse für Ulrike von Levetzow haben dagegen offensichtlich nicht diesen Charakter, da sie einerseits für Billetts konzipiert sind und mithin für ein kollektiv gelesenes Medium der galanten Kommunikation unter aller Augen. Andererseits belegt die teils geradezu kalligraphische Gestaltung spruchartiger Verse mit Tinte wie deren Ergänzung durch die französische Äußerung des Grafen von dessen Hand, dass der Kalender zumindest an diesen Stellen nicht nur wie ein Stammbuch genutzt, sondern offenbar entsprechend auch fremden Blicken geöffnet wurde – einschließlich seiner pragmatischen Nutzung für Notizen zu den

69 „Durch die Zusammenstellung zur Trilogie rückt nun die ‚Elegie‘ in ein neues Licht. An sich ist sie ein sehr stilisiertes Gedicht, das ein ganz allgemeines Ich schildert. Da aber im Gedicht ‚An Werther‘ das Goethesche Ich sehr persönlich spricht, rückt nun auch die Elegie in diesen individuellen Zusammenhang“ (Trunz, „Goethes späte Lyrik“ [Anm. 54], S. 155).

Maximen und Reflexionen und einen Briefentwurf zur weiteren Bearbeitung auch durch die Schreiber, die am Ende der beschriebenen Seiten stehen.⁷⁰ Sie könnten gut auch noch von einer jener Listen gefolgt werden, wie sie Stadelmann zur Haushaltsführung im Kalender 1822 angelegt hatte.⁷¹ Der Kalender, der sich ohnehin als Medium der Selbstvergewisserung, der Bilanz, der Vor- und Rückschau und des Abrechnens anbietet und für diese Nutzung auch entsprechende Vorgaben macht, ermöglicht so in seiner Verdopplung auf der Böhmen-Reise von 1823 zudem auf jeder Ebene kollektives Schreiben und das Schreiben vom Kollektiv, sei es des Geschriebenen oder der Schreibenden. Als Aktant mit eigenen Angeboten zur Öffnung und Schließung von Schreibräumen ist er in seiner überlieferten Form jedoch um das entscheidende Element vermindert, das überhaupt erst die Bedingung der Möglichkeit für alles Weitere darstellt: Beiden Taschenkalendern fehlt heute die kleine Stoffschleife, die einmal den entscheidenden zweiten Aktant gefasst hat, einen kleinen Bleistift, immer zur Hand, für das Schreiben in jeder Lebenslage. Ihn hat Goethe in einer metonymischen Gleichsetzung von Schreibendem und Schreibwerkzeug in der eingangs zitierten autobiographischen Schreibszenen emphatisch beschrieben, weil er „williger die Züge hergab“.⁷² Wie Martin Stingelin bemerkt, „[steht hier] der Eigenwille des Schreibwerkzeugs also in Form der Feder der größeren ‚Willigkeit‘ in Form des Bleistifts gegenüber“.⁷³ Welchen Anteil dieses neue Werkzeug an der Erprobung von Schreib-Formen gehabt hat, demonstrieren die beiden Kalender mit ihren Verweisen auf die Billetts, Gaben und Gedichte für Ulrike von Levetzow besonders eindrucksvoll, weil sie buchstäblich das Nebeneinander von offener gemeinsamer Schreibarbeit mit Stadelmann, dem Grafen sowie (potentiell) weiteren Schreibenden und der chiffrierten Antizipation einer anderen Gemeinschaft mit der adressierten fernen Geliebten im Schreib-Ensemble anzeigen. So finden sich Kollektive aller Art gerade dort, wo gemeinhin Urszenen einsamen Schreibens vermutet werden würden.

70 1823 waren neben Stadelmann auch Johann August Friedrich John und Michael Färber für Goethe als Schreiber tätig; auf der Böhmen-Reise 1823 waren Stadelmann und John mit vielfältigen Aufgaben betraut.

71 Behrens/Michel, „Anhang“ (Anm. 35), S. 147f.

72 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke* (Anm. 10), Bd. 10, S. 81.

73 Stingelin, „Schreiben“ (Anm. 6), S. 9.

Schreiben, zusammen

Kollektives Schreiben in Theorie und (avantgardistischer) Praxis

Sandro Zanetti

Schreibt man je alleine? Und was genau hieße das, alleine zu schreiben? Im Theater, im Film, im Tanz, in der Musik oder in der Architektur ist es der Regelfall, dass der Produktionsprozess von mehreren Akteuren oder Akteurinnen gestaltet wird. In der Literatur dagegen ist der Produktionsprozess, verstanden als Schreibprozess, meistens eine solitäre Angelegenheit. Zumindest auf den ersten Blick: Kaum je wird man jedenfalls zu zweit einen Stift halten oder auf derselben Tastatur und vor demselben Bildschirm einen Text formulieren. Mit den elektronischen Medien und entsprechender Software ist es heutzutage zwar tatsächlich einfacher geworden, zu zweit oder zu mehreren sogar exakt gleichzeitig an einem Text zu schreiben – und dies selbst an unterschiedlichen Orten auf der Welt: Der Cursor zeigt an, wer gerade wo am gemeinsamen Text schreibt.¹ Der Regelfall scheint im Bereich der Literatur allerdings nach wie vor der zu sein, dass die Arbeit an einzelnen Formulierungen und Wendungen, die Gestaltung von Rhythmik und Tempo sowie auch der Verlauf eines Gesamtprojektes insgesamt eine Konzentration erfordern, die sich nicht ohne Weiteres teilen oder delegieren lässt.

Anders sieht es aus, wenn man den Prozess in seiner Gesamtheit als gestaffelten Prozess mit unterschiedlichen Phasen und Graden kommunikativer Öffnung betrachtet. Lektoren, Mentorinnen, Verleger oder – in den vergangenen Jahrzehnten in deutlich steigender Tendenz – Literaturagentinnen spielen nicht erst seit heute vor allem im Bereich der professionalisierten Produktion von Literatur eine viel größere Rolle,² als die altehrwürdigen oder heutzutage simultan von den entsprechenden Marketingabteilungen produzierten Bilder *einzelner* Schreibindividuen nahelegen (sollen). Wer und was arbeitet alles mit an der Vorstellung, Literatur sei das Produkt Einzelner? Dazu kommt: Zu den unterschiedlichen Momenten des Schreibens werden nicht nur stets Vorbedingungen oder Vorgaben gehört haben, die

1 Dokumente auf Google Docs lassen sich beispielsweise auf diese kollektive und simultane Weise bearbeiten.

2 Der aktuelle Stand der diesbezüglichen Diskussion ist dokumentiert in: Johanne Mohs, Katrin Zimmermann und Marie Caffari (Hrsg.), *Schreiben im Zwiegespräch / Writing as Dialogue. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur / Practices of Editors and Mentors in Contemporary Literature*, Bielefeld: transcript 2019.

dem konzentrierten ‚individuellen‘ Prozess selbst vorausgehen (Formatvorgaben, vorangegangene kommunikative Impulse, die ganze Technik etc.) oder die auf ihn folgen (Übermittlungen, Redaktionen, wiederum Technik etc.). Die Momente des Schreibens sind selbst durch ganz und gar heterogene Beteiligungen technischer, körperlicher, sprachlicher Art bestimmt.³

Dass es also im Falle der Literatur zwar meistens *eine* Person ist, die hauptsächlich schreibt, wenn ein Text zustande kommt, ist vermutlich richtig – zumal in Abgrenzung zu den anderen Künsten wie dem Theater oder dem Film. Zugleich aber wäre es selbst im Falle eines Einsiedlers, der einsam in einer Höhle sitzt und dort ein Bündel Papier oder die Wände beschreibt, verkehrt, den Schreibprozess als reine Solo-Performance zu denken. Dagegen spricht schon, dass die Sprache, mit der schreibend hantiert wird, nie von einem selber erfunden wird,⁴ auch wenn die Möglichkeiten individueller Artikulation beträchtlich sind.

Schreibt man also je alleine? Höchstens in dem Sinne, dass zum Schreiben eines Textes im Moment des Schreibens nicht mehr als eine Person nötig ist, damit sich – was allerdings wichtig ist – im Verbund mit entsprechenden Materialien, Techniken und traditionsgebundenen Semantiken ein Text zustande bringen lässt. Fraglich ist im Übrigen, ob oder wie stark der Begriff des Schreibens überhaupt vom Kriterium ‚Person‘, ‚Subjekt‘ oder schlicht ‚Mensch‘ sowie von entsprechenden (Schreib-)Handlungen abhängig gemacht werden sollte, ob also beispielsweise auch Maschinen schreiben können – oder ob man für maschinelle Prozesse der Textproduktion nicht mit guten Gründen andere, passendere Begriffe und Formulierungen verwenden sollte (z.B. ‚Texte prozessieren‘).

Unabhängig davon, wie man diese Frage beantworten möchte: Sie wirft ein Licht auf das Problem der Annahme, man könne, in einem strengen Sinne, überhaupt ‚alleine schreiben‘. Denn hinter dieser Annahme, so sehr sie intuitiv

3 In den folgenden vier Bänden des ehemaligen Basler Schreibszenen-Projektes wurden diese heterogenen Bestimmungen des Schreibens ausführlich untersucht und theoretisch begründet: Martin Stingelin (Hrsg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Fink 2004; Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hrsg.), *„SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Typskripte*, München: Fink 2005; dies. (Hrsg.), *„System ohne General“*. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München: Fink 2006; dies. (Hrsg.), *„Schreiben heißt: sich selber lesen“*. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München: Fink 2008.

4 Auf diesem Punkt beharrte bereits Maurice Blanchot, der gerade in seiner Analyse der Einsamkeit des Schreibens auf jene Äußerlichkeit der Sprache stieß, die weder individuell noch subjektiv ist. Vgl. Maurice Blanchot, „La solitude essentielle“, in: ders., *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955, S. 11–32.

stimmt und entsprechende Bilder wachruft, verbirgt sich allzu leicht die Vorstellung, es sei tatsächlich das schreibende Subjekt allein, das in seinem Schreiben Texte hervorbringt. Spätestens diese Vorstellung aber ist irreführend. Denn sie setzt das Subjekt absolut und verkennt dabei tendenziell nicht nur die Rückwirkungen, die das Schreiben auf das Subjekt ausübt.⁵ Ausgeblendet werden tendenziell auch alle technischen, gestischen, sozialen, ökonomischen und sprachgeschichtlichen Faktoren, die in jedem Fall *mit* zum Schreiben gehören. Diese Faktoren seien hier am Anfang dieses Aufsatzes eigens noch einmal in Erinnerung gerufen, damit sich nicht in der Erörterung kollektiver Schreibprozesse die letztlich bloß vervielfältigte Fehlannahme verfestigt, man habe es beim kollektiven Schreiben schlicht mit der Summe individueller, einzelner, alleiniger, subjektiver, gar autonomer Schreibprozesse zu tun.

Deleuze/Guattari

Eine berühmt gewordene Attacke auf diese Fehlannahme lieferten Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Einleitung zu *Mille Plateaux* von 1980, in der sie sich an ihre gemeinsame Arbeit am *Anti-Ödipus* zurückerinnern: „Nous avons écrit *l'Anti-Cédipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde.“⁶ („Wir haben den *Anti-Ödipus* zu zweit geschrieben.

5 Grundlegend sind in diesem Zusammenhang immer noch die Ausführungen von Paul Valéry zu dem, was er in einem dynamischen Sinne ‚Werk‘ nennt (im Sinne von ‚Arbeit‘): „Das Werk verändert den Autor. Bei jeder Bewegung, die es aus ihm herausholt, erfährt er eine Veränderung. Ist es vollendet, wirkt es nochmals auf ihn. Er wird dann, zum Beispiel, derjenige, der fähig war, es zu erzeugen. Hinterher wird er irgendwie zum Erbauer des verwirklichten Ganzen – das ein Mythos ist.“ (Paul Valéry, „Weitere Windstriche“ [franz. 1934], übersetzt von Bernhard Böschenstein und Peter Szondi, in: ders., *Zur Theorie der Dichtkunst und Vermischte Gedanken*, hrsg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt/Main: Insel 1991, S. 247–277, hier S. 259) Zu den ersten wiederum, die nach Roland Barthes’ Diktum vom „Tod des Autors“ von einer „Wiederkehr des Autors“ in dem Sinne gesprochen haben, dass das „Schreiben“ – „im starken, transformierenden Sinne des Wortes“ – das „Leben“ selbst verändert, gehörte Barthes selbst. Vgl. Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hrsg. von Éric Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger, aus dem Französischen von Horst Brühmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 321.

6 Hier und im Folgenden werden die Zitate auf Französisch und in deutscher Übersetzung wiedergegeben nach: Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1980, S. 9; dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin: Merve 2002, S. 12. Die Rede vom vielfältigen Ich ist allerdings nicht neu, sie findet sich ausgerechnet schon beim Klassiker Goethe. Im Gespräch mit Frédéric Soret vom 17. Februar 1832 soll Goethe Folgendes gesagt haben: „Mon œuvre est celle d’un être collectif et elle porte le

Da jeder von uns mehrere war, ergab das schon eine ganze Menge.“) Deleuze/ Guattari führen aus, es sei in ihrem Schreiben darum gegangen, an einen Punkt zu gelangen, „où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je“ („an dem es belanglos wird, ob man Ich sagt oder nicht“). Die Begründung, die folgt, erscheint bereits aus der Perspektive des Buches formuliert:

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu [...].

(Ein Buch hat weder ein Objekt noch ein Subjekt, es besteht aus verschiedenen geformten Materien, aus unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten. Wenn man das Buch einem Subjekt zuschreibt, lässt man diese Arbeit der Materien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen außer Acht. Man bastelt sich einen lieben Gott zurecht [...].)

In der unschwer als Nietzsche-Reflex⁷ erkennbaren Subjektkritik wird nicht nur die Instanz des Autors – des ‚Autor-Gottes‘ – als Bastelei der Rezeption (dis-)qualifiziert (die Annahme und Zuschreibung eines produzierenden Subjekts erfolgt primär aus der Perspektive der Rezeption). Mit dem Hinweis auf die „geformten Materien“ und „unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten“ sowie deren „Arbeit“ (!) wird zugleich die Aufmerksamkeit auf die ‚äußerlichen‘ Produktionsfaktoren gelenkt, als deren Effekt sich zuletzt womöglich noch die Vorstellung eines Subjekts bestimmen lässt.

Aus der Perspektive der Rezeption wird man gerade mit Blick auf *Mille Plateaux* tatsächlich fragen können: Wer waren oder wer sind denn Gilles Deleuze und Félix Guattari – für uns, die wir ‚sie‘ lesen? Große Namen? Spleenige Gelehrte? Wegweisende Denker? Kaum jedenfalls werden sie für uns

nom de Goethe.“ Zitiert nach: Wolfgang Herwig (Hrsg.), *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf dem Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, 5 Bde., München, Zürich: Artemis 1965–1987, S. 839 (Nr. 6954).

7 Einschlägig in diesem Zusammenhang ist nach wie vor die Stelle aus Nietzsches *Götzen-Dämmerung*: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben...“ (Friedrich Nietzsche, „Götzen-Dämmerung“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv/ Berlin, New York: de Gruyter 1980 [= KSA], Bd. 6, S. 55–161, hier S. 78). Weiter ausgeführt sind diese Überlegungen in Nietzsches Streitschrift *Zur Genealogie der Moral* (KSA 5, S. 279f.) sowie in einer Reihe von Nachlassnotizen aus dem Umkreis der *Genealogie*: „In jedem Urtheile steckt der ganze volle tiefe Glaube an Subjekt und Prädikat oder an Ursache und Wirkung; und dieser letzte Glaube (nämlich als die Behauptung daß jede Wirkung Thätigkeit sei und daß jede Thätigkeit einen Thäter voraussetze) ist sogar ein Einzelfall des ersteren, so daß der Glaube als Grundglaube übrig bleibt: es giebt Subjekte“ (KSA 12, S. 102, 2 [83]).

überhaupt je etwas anderes gewesen sein können als ein Effekt jenes Ensembles aus Medien und Daten (und ihren Geschwindigkeiten), den wir lesend oder in anderen Akten der Rezeption und Kommunikation produzieren. Mit eben solchen Effekten hat man es allerdings – ‚sich-selber-lesend‘: schreibend-lesend – bereits im Schreiben zu tun. Zu sagen, dass schreibend „jeder von uns mehrere war“, also „eine ganze Menge“, ergibt mehr Sinn, als man zunächst denken mag. Der ganze Kult um das Genie, wie er in den europäischen Literaturen ab dem 18. Jahrhundert, also historisch spät und außerdem nicht sehr lange boomte, war Ausdruck einer Komplexitätsreduktion, die parallel mit dem aufkommenden Buchmarkt entstand (und die mit dessen Niedergang in andere Felder wie etwa den Film wechselte).

Verschwunden ist die Komplexitätsreduktion schon aus diskurspraktischen Gründen allerdings nie. Aber sie erzeugte im Feld der Theorie – wie bei Deleuze/Guattari, später in den Debatten zur Materialität der Kommunikation⁸ ebenso wie in den theorieaffinen Bereichen der Schreibprozessforschung – ein produktives Unbehagen: Dieses resultierte aus den ideologischen Implikationen auktorialer Selbst- und Fremdbilder insgesamt (also nicht nur der Genieannahmen im engeren Sinne). An deren Stelle traten, zumindest dem Anspruch nach, differenziertere Erklärungsmuster, stärker materialbasierte Argumentationen, Forschungen, die den Blick freimachten für die faktisch pluralen und heterogenen Faktoren des Schreibens, die wiederum im kollektiven Schreiben noch potenziert werden. Das Unbehagen im Feld der Theorie hatte allerdings historische Vorläufer in der Literatur und in den Künsten selbst, insbesondere in den Avantgarden. An ihnen lassen sich die – ihrerseits nicht ideologiefreien – Implikationen, Fallstricke und Chancen kollektiven Schreibens so studieren, dass sie wiederum auch die Theorie weiterbringen.

Arp & Co

Die inzwischen bereits seit einigen Jahrzehnten ‚historisch‘ genannten Avantgarden im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts reagierten polemisch wie nie zuvor auf die damaligen Wiederbelebungsversuche genieorientierter Künstler- und Autorkonzeptionen sowie auf die daran gekoppelten Werkbehauptungen. Mit den dagegen propagierten gemeinschaftlichen Arbeits-, Darstellungs- und Kritikformen betreten die avantgardistischen Kollektive

⁸ Vgl. die Beiträge in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.

zwar nicht grundsätzlich Neuland – wie man etwa im Rückblick auf die Romantik zeigen könnte. Aber sie setzten ihre auf Kooperation beruhenden Produktionsweisen und Artikulationsformen gegen eine spezifisch moderne Form individueller, um nicht zu sagen individualistischer Tätigkeit bzw. Poetik. Dabei orientierten sie sich wahlweise an ganz technischen oder materialen Vorgaben, rückten die politische Agitation in den Vordergrund oder setzten, wie Hans Arp in folgendem Rückblick aus seiner Erinnerungsschrift *Unsern täglichen Traum ...* von 1955, auf ein umfassendes Verständnis von „Natur“:

Die Arbeiten der konkreten Kunst sollten nicht die Unterschrift ihres Autors tragen. Diese Malereien, diese Bildhauerarbeiten – diese Dinge – sollten in der großen Werkstatt der Natur anonym sein wie die Wolken, die Berge, die Meere, die Tiere, die Menschen. Ja – auch die Menschen sollten sich in die Natur einfügen. Die Künstler sollten in einer Gemeinschaft arbeiten wie die Künstler des Mittelalters. 1915 schon versuchten dies O. van Rees, C. van Rees, Freundlich, Sophie Taeuber und ich.⁹

Von Literatur und vom gemeinsamen Schreiben ist an dieser Stelle nicht die Rede. Arp tut dies jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, ein paar Seiten vorher in derselben Erinnerungsschrift.

An dieser Stelle sei zunächst nur hervorgehoben, dass die Analyse kollektiver Produktionsprozesse, zumal wenn sie in der Vergangenheit liegen und nicht simultan beobachtet werden können, mit denselben methodologischen Schwierigkeiten konfrontiert ist wie die Analyse von Schreibprozessen einzelner Autorinnen oder Autoren: Was man davon wissen kann, ist auf Materialien (Spuren, Dokumente, Reste) zurückverwiesen, die sich oft nicht erhalten haben. Dabei sind auch die späteren Selbsteinschätzungen der beteiligten Akteure als Materialien aufzufassen. Bei diesen stellt sich allerdings wie bei allen anderen die Frage nach ihrer etwaigen Fiktionalität oder, positiv formuliert, ihrer imaginären Qualität. Die Schreibszenen-Forschung¹⁰ hat es sich in den vergangenen Jahren immer wieder zur Aufgabe gemacht, die fiktionalen Momente insbesondere in den Selbstaussagen und in erkennbar literarisierten Schilderungen wo immer möglich in kritischer Absicht zurückzubeziehen auf die überlieferten Materialien und das, was diese von sich aus zu erkennen geben. Die Spannung, die daraus wiederum resultieren kann, ist als solche untersuchungswürdig – oftmals spielt sie sich im Verhältnis von Konzept (Idee, Programmatik, Behauptung) und Akt (Umsetzung,

9 Hans Arp, *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich: Arche 1955, S. 79.

10 Vgl. die in Anm. 3 genannten Publikationen sowie die weiterführenden Informationen unter: www.schreibszenen.net (letzter Zugriff: 12.07.2020).

Materialisierung, Realisierung) ab.¹¹ Zuweilen bestimmt sie auch das Verhältnis von Theorie und Praxis mit.

Bei kollektiven Schreibprozessen ist die Möglichkeit einer solchen Spannung im Prinzip verschärft, weil mit der Anzahl der beteiligten Akteure und Akteurinnen auch die Chance steigt, dass die am Prozess Beteiligten sich *nicht* vollkommen einig darüber sind, wie der gemeinsame Prozess vonstattengehen soll. Dies umso mehr, als die bestimmenden Faktoren beim Schreiben eben durchaus heterogen sind. Zu diesen Faktoren zählen: technische Geräte, Schreibunterlagen, körperliche Dispositionen, persönliche Vorlieben, Konzepte, sprachgeschichtliche und gruppenspezifische Artikulations- und Distinktionsmuster, Schreiborte und -zeiten sowie weitere Elemente und Umstände. Diese wären in einem erweiterten Sinne als ‚Akteure‘ (nach Bruno Latour)¹² oder als ‚Aktanten‘ (mit freiem Bezug auf Algirdas Julien Greimas)¹³ zu bestimmen: darunter auch die von Deleuze/Guattari erwähnten „geformten Materien“ und „unterschiedlichen Daten und Geschwindigkeiten“ sowie deren „Arbeit“.

Kollektives Schreiben ist in all diese Faktoren – respektive in das Zusammenspiel dieser ‚Akteure‘ oder ‚Aktanten‘ – ebenso verstrickt wie individuelles Schreiben. Nur dass beim kollektiven Schreiben die Möglichkeit einer Vervielfältigung der individuellen Adaptionen und Interpretationen dieser Faktoren hinzukommt. Um beim obigen Beispiel von Hans Arp zu bleiben: In welchem

-
- 11 Die Spannung zwischen Konzept und Akt ist für Produktionsprozesse insgesamt elementar. Vgl. Sandro Zanetti, „Zwischen Konzept und Akt. Spannungsmomente der Improvisation bei Quintilian und Andersen“, in: Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter und Annemarie Matzke (Hrsg.), *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld: transcript 2010, S. 95-106.
- 12 Vgl. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (engl. 2005), aus dem Englischen von Gustav Roßler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007; ders., *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie* (frz. 1999), aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- 13 Vgl. Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse 1966, bes. S. 172–191 („Réflexions sur les modèles actantiels“), sowie ders., *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris: Seuil 1970, bes. S. 249–270 („La structure des actants du récit“). In seinen späteren Studien unterscheidet Greimas zwischen Aktanten, Akteuren und Figuren. Vgl. ders., „Les actants, les acteurs et les figures“, in: ders., *Du sens II*, Paris: Seuil 1983, S. 49–66. Frei ist – mit Blick auf die Ausführungen oben zu den Akteuren bzw. Aktanten in *Schreibprozessen* – der Bezug auf Greimas, weil dieser seine Theorie der Aktanten ausschließlich im Bereich der Fiktion und Narratologie entwickelt – und *nicht* im Bereich der Wirklichkeit jenseits von Literatur. Da aber Schreibprozesse gerade an der Schnittstelle zwischen realen Schreiborten und -zeiten und ihren fiktionalen bzw. imaginären Extensionen stattfinden, wäre zu fragen, wie reale und imaginäre Akteure und Aktanten im Einzelnen zusammenwirken.

Namen spricht Arp, wenn er rund 40 Jahre nach dem thematisierten Ereignis betont, er habe „schon“ 1915 mit den genannten befreundeten Künstlerinnen und Künstlern gemeinschaftlich gearbeitet? Immerhin fällt auf, dass Arp *nicht* auf das Dada-Gründungsjahr 1916 rekurriert, sondern einen wichtigen Moment nicht nur in seinem eigenen künstlerischen Werdegang, sondern – wenn auch im Verbund mit anderen – in der Geschichte der Kunst überhaupt „schon“ früher (zumindest als Versuch) realisiert sieht. Der Hinweis auf die kollektive Dimension des scheinbar bloß anonymen, nicht auktorialen, ja natürlichen und im Grunde übergeschichtlichen Arbeitens hat durchaus auch eine strategische (und insofern wiederum auktoriale) Funktion.

Die Frage nach der Autorschaft erscheint bei kollektiven Produktionsprozessen zunächst vielschichtiger, komplizierter, auch konfliktbehafteter als bei stärker individualisierten Formen künstlerischer bzw. literarischer Hervorbringung und ihrer Autorisierung. Die Vielschichtigkeit bietet jedoch zugleich die Chance, Autorschaft insgesamt, auch mit Blick auf anscheinend weniger kooperative Arbeits- und Produktionsformen, in einem Feld ganz unterschiedlicher, dezidiert heterogener Akteure *und* Funktionen zu situieren. Methodologisch läge es hier nahe, mit einer Kombination aus Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und Michel Foucaults Überlegungen zu den unterschiedlichen *Autorfunktionen* zu arbeiten¹⁴ – und dabei nicht zu vergessen, was Roland Barthes zu dem Thema immer noch zu sagen hat: Wir haben es in der Rezeption – auch von kollektiven Schreibprozessen – nicht mit leibhaftigen Autoren oder Autorinnen zu tun, sondern mit Schrift, mit Spuren, mit Materialien und entsprechenden Abwesenheiten.¹⁵ Es wäre ein eigenes Vorhaben, eine solche Theorie auszuarbeiten. Dabei wäre zugleich an eine historische Perspektive zu denken, in der die unterschiedlichen Gewichtungen der möglichen auktorialen Funktionen sowie der damit korrespondierenden menschlichen und nicht-menschlichen Akteure in konkreten Produktions- bzw. Schreibprozessen untersucht werden (können).¹⁶ Ein Kapitel in dieser Geschichte wäre im Bereich der europäischen und amerikanischen Literaturen

14 Zu Latour vgl. Anm. 12, zu Foucault: Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ (frz. 1969), in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band I: 1954–1969*, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 1003–1041.

15 Vgl. Roland Barthes, „Der Tod des Autors“ (engl. 1967, frz. 1968), in: ders., *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 57–63.

16 Die Frage nach der Regie war bereits für das Schreibszenen-Projekt elementar. Vgl. Martin Stingelin, „Schreiben“. Einleitung“, in: Stingelin (Hrsg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenlecksenden Säkulum“* (Anm. 3). Weiterführend außerdem: Michael Gamper, „Kollektive

vermutlich für die Geniedebatte zu reservieren, ein anderes für die unterschiedlichen Konjunkturen kollektiver Schreibprojekte. Die ‚historischen‘ Avantgarden liefern für letztere besonders reichhaltiges Material.

Schon das Beispiel von Hans Arp mag verdeutlicht haben, dass es zum Grundzug avantgardistischer Praktiken und Poetiken gehört, den Status individueller Urheberschaft kritisch zu befragen, gegebenenfalls sogar zu attackieren, wobei eine solche Attacke auch in Form einer Übererfüllung auktorialer Funktionen passieren kann (was etwa bei Marcel Duchamp und dessen hypertrophem Einsatz der Signatur der Fall ist). Zu den offensichtlichsten Niederschlägen dezidiert kollektiver, ja anti-individualistischer Artikulations- und Distributions- bzw. Propagandaformen künstlerischer Interventionen gehören die zahlreichen Zeitschriften und Manifeste, die von der Jahrhundertwende bis zum Ende der 1920er Jahre im Kontext von Futurismus, Expressionismus, Dada und Surrealismus erschienen sind. In den wenigsten Fällen ist es allerdings möglich, deren schreibpraktische Genese im Einzelnen nachzuvollziehen, da die entsprechenden Materialien meistens nicht überliefert sind. Und wo diese überliefert sind, hat man es bisweilen mit nachträglichen Bearbeitungen zu tun. So etwa beim „Eröffnungs-Manifest“, das Hugo Ball am 14. Juli 1916 auf dem „Ersten Dada-Abend“ im Zürcher Zunfthaus zur Waag vorgelesen haben soll.¹⁷ Vom berühmten Simultangedicht „L’amiral cherche une maison à louer“ („Der Admiral sucht ein Haus zur Miete“), das Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara am 31. März 1916 im Cabaret Voltaire vortrugen, weiß man auch nicht mehr als das, was am Ende in der Revue *Cabaret Voltaire* publiziert wurde.¹⁸ In vielen dieser Dokumente ist der Kollektivgedanke auf der Ebene dessen, was *behauptet* wird, omnipräsent. Das Wissen aber darüber, wie *tatsächlich* kooperiert wurde, fußt oftmals im Unsicheren. Dabei dürfte zwar klar sein, dass die Stoßrichtung der avantgardistischen Unternehmungen ohnehin nicht darin lag, künftigen Philologen zu gefallen. Die Behauptung als solche – also auch: die Behauptung eines Kollektivs – ist ihrerseits von Bedeutung. Aus

Autorschaft / kollektive Intelligenz: 1800–2000“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* XLV (2001), S. 380–403.

- 17 Vgl. Tobias Wilke, „The Making of a Manifesto. Historiography, Transcription, and the Beginnings of Dada“, in: *The Germanic Review* 91/4 (2016), Themenheft „Dada 1916/2016“, hrsg. von Nicola Behrmann und Tobias Wilke, S. 370–391. Eine deutsche Übersetzung dieses Aufsatzes erscheint in: Agathe Mareuge und Sandro Zanetti (Hrsg.), *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA*, Dijon: Les presses du réel 2021.
- 18 Tzara schreibt in dieser Revue: „La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.“ *Cabaret Voltaire*, Zürich 1916, S. 7. Am besten sind die historischen Dada-Dokumente inzwischen als hochaufgelöste Scans im Internet zugänglich: dada.lib.uiowa.edu.

analytischer Perspektive ist es jedoch gerade aufschlussreich zu sehen, *wie* die Kollektivbehauptungen zustande kommen, *wie* sie sich formieren und aus *welchen* konkreten Schreibpraktiken sie, sofern sich darüber etwas in Erfahrung bringen lässt, hervorgegangen sind.

Marinetti^x

Im Großen und Ganzen dürfte der Eindruck nicht täuschen, dass die in den Avantgarden lautwerdende Kritik am Konzept individuellen Schöpfertums besonders attraktiv ist für eine zeitgemäße Theoriebildung, die auf die Vielfalt und Heterogenität der involvierten (menschlichen und nicht-menschlichen) Akteure in sämtlichen künstlerischen bzw. literarischen Produktionsprozessen ebenso Acht geben möchte wie auf die darin in der Regel wirksamen „Dispositive“ der Macht.¹⁹ Bloß sollte dabei nicht vergessen gehen, dass sich auch und vielleicht gerade mit Blick auf kollektive Arbeitsprozesse die Frage nach den imaginären, den strategischen und programmatischen Dimensionen stellt – wobei diese gegebenenfalls in Spannung zu den materialen Spuren der gelegentlich dann doch dokumentierten Überlieferung stehen. Dazu ein Beispiel: Am 20. Februar 1909 erscheint auf der Titelseite der französischen Tageszeitung *Le Figaro* das futuristische Manifest von Filippo Tommaso Marinetti, das – nach einer Distanz markierenden Notiz der Zeitungsredaktion – wie folgt eingeleitet wird:

Nous avons veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avons discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures.²⁰

(Wir hatten die ganze Nacht gewacht, meine Freunde und ich, unter den Moscheelampen, deren Kupferkuppeln, ebenso durchlöchert wie unsere Seele, elektrische Herzen hatten. Lange hatten wir auf opulenten persischen Teppichen unsere angeborene Trägheit breitgetreten, an den äußersten Grenzen der Logik diskutiert und das Papier mit irren Schreibereien zerkratzt.)²¹

19 Vgl. Michel Foucault, „Das Spiel des Michel Foucault“ (frz. 1977) (Gespräch mit D. Colas, A. Grosrichard, G. Le Gaufey, J. Livi, G. Miller, J. Miller, J.-A. Miller, C. Millot, G. Wajeman), in: ders., *Schriften in vier Bänden* (Anm. 14), Bd. III, S. 391–429, bes. S. 392f.

20 Zit. n. dem Scan des Originals via: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730 (letzter Zugriff: 12.07.2020).

21 Die deutsche Übersetzung ist (m)eine modifizierte Kombination aus den in den beiden folgenden Publikationen abgedruckten Versionen: Manfred Hinz, „Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano“, in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), *„Die ganze*

Marinetti behauptet nicht, er habe diesen einleitenden Text und das darauffolgende Manifest *zusammen* mit seinen Freunden geschrieben. Er vermittelt aber mit der Erwähnung von gemeinschaftlich zerkratztem „Papier mit irren Schreibereien“ doch den Eindruck einer insgesamt kollektiven Schreibszene, in deren weiteren Kontext auch der berichtende Text selbst sowie das anschließende Manifest gehören.

Vergleicht man die publizierte Fassung mit der Version, die sich im Nachlass Marinettis als Manuskript erhalten hat, fällt auf, dass gerade die Anfangspassage zunächst nicht in Form eines „Wir“ verfasst worden war (Abb. 3.1).²² Das Manuskript beginnt im ersten Anlauf in Ich-Form: „J'avais veillé toute la nuit“ („Ich hatte die ganze Nacht gewacht“). Der Satz wird danach aber durchgestrichen und (in der Zeile darüber) ersetzt durch: „Nous avions veillé toute la nuit, mes amis Deux Trois et moi, dans les salons de Poesia“ („Wir hatten die ganze Nacht gewacht, meine Freunde Zwei Drei und ich, in den Salons von Poesia“). *Poesia* ist der Name der Zeitschrift, die Marinetti gründete und von 1905 bis 1909 zusammen mit Sem Benelli und Vitaliano Ponti – vielleicht die Freunde Zwei und Drei – in Mailand herausgab. Der Name der Zeitschrift fällt in der publizierten Version ebenso weg wie die merkwürdig anonyme Charakterisierung der Freunde mit den Nummern Zwei und Drei (wobei Marinetti sich offensichtlich als Nummer Eins sah). Zwei weitere Verweise auf das Ich des Schreibers – „aussi ajouré que mon âme“ („ebenso durchbrochen wie meine Seele“) und „cœurs électriques (comme moi)“ („elektrische Herzen [wie ich]“) – fallen in der publizierten Version ebenso weg, wobei im ersten Fall „mon âme“ („meine Seele“) durch „notre âme“ („unsere Seele“) ersetzt wird. Es ist hier nicht möglich, auf den weiteren Fortgang des Manuskripts sowie die darauf bezogenen Änderungen einzugehen.²³ Ebenso müssen hier die unterschiedlichen Verteilaktionen des Manifests, auch im italienischen Sprachraum, die der *Figaro*-Publikation teils noch vorangegangen waren, außen vor bleiben. Was sich aber doch schon an den ersten Zeilen und ihren Änderungen ablesen lässt, ist dies: Marinetti bemüht sich offensichtlich darum, nicht als ein Einzelner zu sprechen, sondern die Stimme eines „Wir“ zu inszenieren. Es

Welt ist eine Manifestation“. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 109–131, hier S. 113; Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 3.

22 Abbildung sowie Zitate im Folgenden aus: Jean-Pierre Villers, *Le premier manifeste du futurism, édition critique avec, en fac-simile, le manuscrit original de F. T. Marinetti*, Ottawa: Éditions de l'Université de Ottawa 1986, S. 40 (Bildzitat) und S. 41 (Text).

23 Vgl. hierzu weiterführend: Hinz, „Die Manifeste des Primo Futurismo Italiano“ (Anm. 21).

Wie gleich noch zu zeigen sein wird, ist Marinetti im Kontext avantgardistischer Kommunikationsstrategien nicht alleine mit seinem Versuch, im Namen eines Wir zu agieren. In den folgenden Passagen des Manifests und seines Vorspanns glaubt Marinetti, sogar im Namen einer ganzen Generation sprechen zu können (wie unheilvoll diese Entwicklung war, die ohne große Umwege in den italienischen Faschismus führte, sei hier nur in Klammer vermerkt). Schon an Hans Arps nachträglicher Betonung des Wir-Charakters der künstlerischen Produktion dürfte deutlich geworden sein, wie sehr eine solche Wir-Behauptung immer auch Züge einer Inszenierung trägt (deren politische Stoßrichtung war bei Arp allerdings eine ganz andere als bei Marinetti). Auch dort, wo die Behauptungen schlicht zutreffend sind, hat man es mit Inszenierungen zu tun. Für das Thema kollektiven Schreibens sind solche Wir-Behauptungen grundsätzlich aufschlussreich. Denn sie sind im Kontext einer Vielfalt *möglicher* Wir-Akteure nicht nur stets auf eine *bestimmte* Auswahl ausgerichtet, die sich im Einzelfall wiederum befragen lässt. Die Behauptungen sind immer auch eine Form der Selbstinterpretation derer, die sie äußern. Und wo es Interpretationen gibt, lässt sich fragen, wie stichhaltig sie sind. Nicht um Besserwisserei zu betreiben, sondern um ermessen zu können, worin ihre jeweilige Produktivität bzw. Poetik selbst dort besteht, wo sie sich womöglich als irreführend erweisen.

Zu den Wir-Behauptungen gehören gerade im Umfeld der Avantgarden immer auch Gesten der Abgrenzung und Ablehnung. Bestimmte Programmatiken oder Vorgängerbewegungen (und mindestens so oft die vergangenen literarischen und künstlerischen Zeugnisse überhaupt) werden negiert – nicht selten, um im Gegenzug die eigenen Vorhaben und Gruppendynamiken zu stärken. An kaum einem anderen Beispiel in der Geschichte der modernen Kunst und Literatur lässt sich dieser Prozess so gut beobachten wie an der von André Breton und Philippe Soupault betriebenen Praxis und Programmatik der *écriture automatique*.

Breton + Soupault

War das gemeinsam von André Breton und Philippe Soupault verfasste und 1920 publizierte Buch *Les Champs magnétiques (Die magnetischen Felder)* bereits eine surrealistische oder noch (bzw. noch nicht einmal) eine dadaistische Manifestation?²⁴ In späteren Stellungnahmen haben Breton und

24 Die folgenden Passagen zur *écriture automatique* sowie zu Dada stammen zu einem Großteil aus einem Manuskript, das voraussichtlich in einer umfangreicheren französischen

Soupault jene Texte, die sie im Frühling 1919 in wenigen Tagen schrieben und im Herbst dann in ersten Auszügen in ihrer Zeitschrift *Littérature* (Nr. 8, 9 und 10) und 1920 schließlich als Buch publizierten, als eigentlichen Beginn des Surrealismus bezeichnet. Den Selbstaussagen Bretons und Soupaults zufolge haben sie in *Les Champs magnétiques* zum ersten Mal die Technik der *écriture automatique* angewandt.²⁵ Im ersten surrealistischen Manifest von 1924 geht Breton so weit, *Les Champs magnétiques* als „premier ouvrage purement surréaliste“ („erstes rein surrealistisches Werk“)²⁶ zu bezeichnen. In diesem Manifest beschreibt Breton auch die Vorgehensweise ausführlich: Möglichst schnell Drauflosschreiben – „écrivez vite!“ – ohne vorgefasste Gedanken und ohne Zensur durch Korrektur, das ist das surrealistische Programm der *écriture automatique*.²⁷

Was aber sind *Les Champs magnétiques*? Lange Zeit war man in der Beurteilung dieser Frage ganz auf die publizierten Druckfassungen sowie auf die Aussagen der Autoren selbst angewiesen, deren Berichte außerdem von Louis Aragon, der den beiden als Freund und dritter Mitherausgeber der Zeitschrift *Littérature* nahestand, ergänzt wurden. Seit das Originalmanuskript wieder aufgetaucht und 1988 bei Lachenal & Ritter in einer Faksimileausgabe zusammen mit einer typographischen Transkription publiziert worden ist, kann man die Aussagen der beiden Autoren mit der tatsächlichen Überlieferung abgleichen. Es fällt dann zunächst auf, dass die einzelnen Partien jeweils von einer Person geschrieben wurden: manchmal von Blatt zu Blatt abwechselnd, manchmal auf mehreren aufeinanderfolgenden Blättern, die jeweils nur von Breton oder nur von Soupault beschrieben wurden. Außerdem finden sich auf einigen Blättern Korrekturen. Ob überhaupt korrigiert werden sollte, war den entsprechenden Selbstaussagen Bretons zufolge während des Schreibprozesses ein Diskussionspunkt zwischen den beiden.²⁸

Version in einem Band zu Kollektiven und Netzwerken der Avantgarde erscheint: Sandro Zanetti, „1916, 1917, 1918, 1919, 1920. Collectifs avantgardistes“, in: ders., Isabelle Ewig und Agathe Mareuge (Hrsg.), *Dada avant/après Dada. Lieux, communautés, réseaux*, Bern u.a.: Lang 2022 (im Erscheinen).

25 Hier und im Folgenden entnehme ich wichtige Informationen der Studie von Marguerite Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, édition revue et corrigée, Paris: Librairie José Corti 1988, S. 160–258. Bonnet neigt allerdings dazu, sich die Sichtweise von Breton (besonders mit Blick auf Tzara und Dada) zu eigen zu machen.

26 André Breton, „Manifeste du surréalisme“ (1924), in: ders., *Œuvres complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris: Gallimard 1988, S. 309–346, hier S. 336.

27 Vgl. ebd., S. 331f.

28 Vgl. Bonnet, *André Breton* (Anm. 25), S. 166.

Breton bewunderte an Soupault, dass dieser offenbar kaum Probleme damit hatte, seinen Gedanken, nein, seinen Worten freien Lauf zu lassen. Breton zeigte dabei mehr Mühe, und er war es auch, der die meisten späteren Eingriffe in das ‚gemeinsame‘ Manuskript vornahm. Interessant sind insbesondere die Korrekturen im ersten Teil, „La Glace sans tain“ („Der durchsichtige Spiegel“), der auch vor allen weiteren in der Zeitschrift *Littérature* publiziert worden war. Breton war nicht nur derjenige, der am Ende die Zusammenführung der gesammelten Texte für die Buchpublikation 1920 vornahm. Er war auch derjenige, der in „La Glace sans tain“ an vielen Stellen im Manuskript das Pronomen „je“ bzw. „moi“, „mon“ etc. durch ein „nous“, „notre“ etc. ersetzte (Abb. 3.2 und 3.3).²⁹ Damit war zugleich der Weg dafür frei, den gemeinsam *autorisierten* Text von „La Glace sans tain“ am Ende durchgehend aus der Perspektive eines gemeinschaftlichen „Wir“ vernehmbar werden zu lassen.

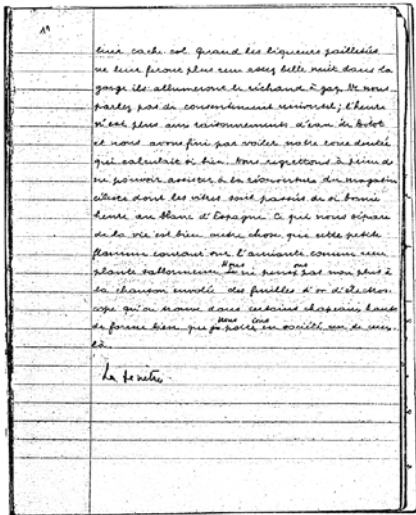


Abb. 3.2 André Breton und Philippe Soupault, Manuskriptseite zu *Les Champs magnétiques*, 1919 (Handschrift und Korrekturen von Breton, Fortsetzungshinweis „La fenêtre“ von Soupault).

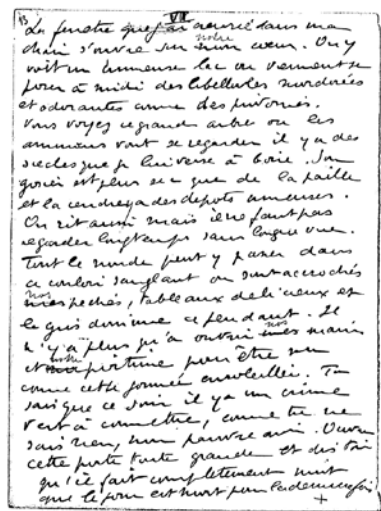


Abb. 3.3 André Breton und Philippe Soupault, Manuskriptseite zu *Les Champs magnétiques*, 1919 (Handschrift von Soupault, Korrekturen von Breton).

29 Abbildungen nach: André Breton und Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques. Le manuscrit original. Fac-similé et transcription*, Paris: Lachenal & Ritter 1988, S. 48 und S. 51. Eine ausführlichere Analyse des Manuskripts findet sich in: Sandro Zanetti, „Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus“, in: Giuriato/Stingelin/Zanetti (Hrsg.), „SCHREIBKUGEL“ (Anm. 3), S. 205-234.

Nur auf den ersten Blick ähneln die von Breton vorgenommenen Ersetzungen von „ich“ durch „wir“ der scheinbar identischen Operation, die Marinetti zehn Jahre vor Breton und Soupault auf dem Papier vollzog. Im Unterschied zu Marinettis Manifest sind *Les Champs magnétiques* tatsächlich zu zweit geschrieben. Allerdings wäre aufgrund der Druckfassung allein nicht zu eruieren, wer von den beiden Autoren, die für das gesamte Buch verantwortlich zeichnen, welche Teile geschrieben hat. Das Wir erhält hier einen anderen Stellenwert. Denn das Endprodukt ist eben zweifach autorisiert (was auch für die vorab in der Zeitschrift *Littérature* publizierten Teile gilt). Entsprechend suggeriert das Pronomen einen stärkeren Bezug zu den beiden Autoren, als dies bei Marinetti überhaupt der Fall sein könnte – mit eingerechnet, dass das sprechende Wir auch komplett fiktional sein könnte. Letzteres gälte allerdings auch für jedes Ich, so dass die Geste der Ersetzung von „ich“ durch „wir“ gleichwohl signifikant bleibt. In diesem Fall befördert sie jedenfalls die Suggestion nicht nur einer gemeinsamen Autorschaft im Sinne der Autorisierung am Ende, sondern auch – da zur expliziten Programmatik der *écriture automatique* gehört, dass *nicht* korrigiert werden soll – eines simultan-gemeinschaftlichen Schreibens.

Das Wir ist dabei Zeichen einer Entdifferenzierung dessen, was in der kooperativen – abwechselnden – Arbeit auf dem Papier faktisch unterschieden war und vom Manuskript her auch unterscheidbar bleibt. Das Wir steht aber, darin nun wiederum vergleichbar der Geste Marinettis, für die Etablierung einer ganzen Bewegung: hier des Surrealismus. Und so sehr es wiederum Breton und nicht Soupault war, der die Geste eines gemeinschaftlich-strategischen Wir auf den Weg brachte, so sehr war es im Anschluss an die gemeinschaftlichen Schreibexperimente derselbe Breton, der dem Surrealismus, den es als Bewegung zum Zeitpunkt der Niederschrift und Publikation von *Les Champs magnétiques* noch gar nicht gab, als Gründer- und Führerfigur vorzustehen trachtete. So tritt Breton im ersten surrealistischen Manifest von 1924 denn auch als dessen Alleinautor auf und nutzt seine Interpretation der gemeinsamen Schreibversuche in erster Linie dazu, die von ihm propagierte Bewegung insgesamt von ihren Vorläufern, besonders von Dada, abzusetzen.

Die Arbeit an *Les Champs magnétiques* verlief dagegen weniger spektakulär. Aragon berichtet davon, dass Breton vermutlich nicht in der Lage gewesen wäre, die experimentelle Schreibpraxis, die wesentlich im Absehen von allen gedanklichen Vorsätzen bestand, alleine zu betreiben. Nicht nur in diesem Fall war Breton mehr Stratege (sowie praktisch veranlagter Theoretiker) als Künstler. Soupault stand sich künstlerisch viel weniger selbst im Weg und schrieb mit einer gewissen Nonchalance drauflos. Breton wiederum zeigte sich erfreut darüber, dass die eigenen Niederschriften und diejenigen von Soupault allmählich ähnliche Muster offenbarten und somit auch als *ein* Text gelten

konnten: als ein depersonalisierter Text. Und doch als einer, der von zwei Personen autorisiert – oder jedenfalls: akzeptiert und befürwortet – werden konnte und auch wurde.

Als am 30. Mai 1920 das Buch *Les Champs magnétiques* erscheint, sind die programmatischen Weichen noch keineswegs gestellt. Wir befinden uns in der Zeit, in der Tristan Tzara – ab Anfang 1920, nachdem er Zürich Ende Dezember 1919 verlässt – Dada nach Paris trägt. Bereits im Mai 1919, also praktisch gleichzeitig mit Bretons und Soupaults Arbeit an *Les Champs magnétiques*, veröffentlicht Tzara in der Zeitschrift *Dada* Beiträge von Breton, Soupault und Aragon. Das geschieht noch von Zürich aus. Auf dem Titel der Zeitschriftennummer (Nr. 4–5) steht: *Anthologie Dada*. Nach Tzaras Ankunft in Paris finden diese Kooperationen eine Fortsetzung in der nächsten Nummer der Zeitschrift *Dada* (Nr. 6). Diese umfasst nur vier Seiten und gibt im Wesentlichen das Programm der Matinee des „Mouvement Dada“³⁰ vom 5. Februar 1920 (also zum vierjährigen Dada-Geburtstag) im Pariser Salon des Indépendants wieder. Auf dem Programm werden angekündigt: Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Dermée, Paul Éluard, Louis Aragon, Tristan Tzara. Auf der dritten Seite der Broschüre werden diese Namen wiederum – und noch viele mehr! – als „Présidents et Présidentes“ bezeichnet. Schon auf der zweiten Seite liest man: „Vivent les concubines et les concubistes. Tous les membres du mouvement DADA sont présidents.“ („Es leben die Konkubinen und Konkubisten. Alle Mitglieder der Bewegung DADA sind Präsidenten.“) Und auf der vierten und letzten Seite wird die Aussage noch zugespitzt: „Tout le monde est directeur du MOUVEMENT DADA“ („Jedermann ist Direktor der BEWEGUNG DADA“).

Man sieht schon an den versammelten irrwitzigen Aussagen, dass sich hier, zumindest auf dem Papier, eine anarchische Bewegung artikuliert, die geradezu darauf angelegt war, *keine* programmatische Stoßrichtung anzunehmen. Ganz im Unterschied dazu verfolgte der Surrealismus, wie Breton ihn in den folgenden Jahren prägte, durchaus eine solche: Es ging darum, das Unbewusste als kreative Kraft anzuerkennen und zu befördern. Die von Breton nachträglich im ersten Manifest des Surrealismus vorgenommene Indienstnahme von *Les Champs magnétiques* – und des darin sich artikulierenden Wir – folgt letztlich dem Vorsatz, sich im Feld der Literatur und Kunst strategisch zu positionieren. Später kamen politische Interessensbindungen hinzu. Das alles hatte mit Dada jedoch tatsächlich nicht mehr viel zu tun, und wohl auch nicht mehr so viel mit *Les Champs magnétiques*.

30 Zitate hier und im Folgenden direkt nach den Scans der genannten Originalzeitschriften auf: dada.lib.uiowa.edu/items/show/59 (letzter Zugriff: 12.07.2020).

Société Anonyme

Situiert man *Les Champs magnétiques* in ihrer Zeit, fällt eher auf, wie *nahe* sie den gleichzeitig betriebenen dadaistischen Schreibexperimenten stehen. Dies tun sie vor allem, weil sie sowohl kollektiv verfasst sind (was für die *écriture automatique* keineswegs zwingend ist) als auch auf eine psychologisierende Theorie (die wiederum für die spätere surrealistische Programmatik entscheidend ist) verzichten. Unter dem Kollektivnamen „Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste“ verfassen Hans Arp, Walter Serner und Tristan Tzara ebenfalls schon 1919 automatische Texte. „Société Anonyme“ bedeutet übersetzt „Aktiengesellschaft“. Aber der Kollektivname ist insgesamt wohl eher so zu übersetzen: „Anonyme Gesellschaft zur Ausbeutung des dadaistischen Vokabulars“. Ganz anonym ging es allerdings auch in dieser Schreib- und Publikationsgemeinschaft nicht zu und her. In der Zeitschrift *Der Zeltweg* sind neben der Kollektivbezeichnung auch die Namen Arps, Serners und Tzaras aufgeführt. Möchte man mehr über die Entstehung dieser gemeinsam verfassten Dada-Texte in Erfahrung bringen, ist man allerdings auch hier auf spätere Stellungnahmen der Beteiligten selbst angewiesen.

In dem bereits erwähnten Erinnerungsbuch *Unsern täglichen Traum...* von Hans Arp aus dem Jahr 1955 findet man einen Hinweis auch auf diese frühen dadaistischen Schreibexperimente. Es ist Arp hier nun offensichtlich daran gelegen, diese Art des gemeinsamen Schreibens *nicht* mit dem Surrealismus kurzzuschließen:

Tzara, Serner und ich haben im Café de la Terrasse in Zürich einen Gedichtzyklus geschrieben: ‚Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock‘. Diese Art Dichtung wurde später von den Surrealisten ‚Automatische Dichtung‘ getauft. Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben. Weder der Postillon von Lonjumeau noch der Hexameter, weder Grammatik noch Ästhetik, weder Buddha noch das Sechste Gebot sollten ihn hindern. Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm paßt. Seine Gedichte gleichen der Natur. Sie lachen, reimen, stinken wie die Natur. Nichtigkeiten, was die Menschen so nichtig nennen, sind ihm so kostbar wie eine erhabene Rhetorik; denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern, und die Menschen erst maßen sich an, zu bestimmen, was schön und was häßlich sei.³¹

Wer also wird die *écriture automatique* erfunden haben? Es ist sinnlos, diese Frage durch Nennung von ein oder zwei Namen beantworten zu wollen, zumal

³¹ Arp, *Unsern täglichen Traum ...* (Anm. 9), S. 54.

der Begriff bereits in der Parapsychologie und Psychiatrie des 19. Jahrhunderts verwendet worden war.³² Immerhin verschweigen sowohl Arp als auch Breton in ihren späteren Erklärungen nicht, dass es sich – jeweils – um *kollektive* Erfindungen und Praktiken handelte: im einen Fall von Arp, Tzara und Serner, im anderen Fall von Breton und Soupault. Klar ist in dem Zusammenhang auch, dass Breton im Nachhinein daran gelegen war, einen historischen Ursprungsmoment für den Surrealismus zu erfinden. Nur so war es möglich, die ‚eigene‘ Bewegung von Dada abzugrenzen – und gleichzeitig Dada für beendet zu erklären.

Die nachträglichen Beschreibungen, Beurteilungen und Einordnungen der unterschiedlichen kollektiven Schreibexperimente vermitteln einen Eindruck davon, wie sehr die Konstitution eines bestimmten Kollektivs strategischen Gesichtspunkten folgen kann: Wer wird mit wem was erfunden und geprägt haben? Es handelt sich hier um ein diskursives Kräftefeld, dessen Ausgang Breton für den Surrealismus und Arp für Dada günstig aussehen lassen wollte. Für einen um Diskurshegemonie ringenden Künstlerstrategen wie Breton muss es ein Problem gewesen sein, dass Dada das Modell einer Herrschaftsausübung durch Repräsentation zumindest auf der Ebene der Proklamationen ganz grundsätzlich infrage stellte. Wenn „Jedermann [...] Direktor der BEWEGUNG DADA“ ist oder „Alle Mitglieder der Bewegung DADA [...] Präsidenten“ sind, dann bedeutet das im Grunde den Ruin einer jeden Vorrangstellung, die jemand für eine Bewegung einnehmen möchte. Mit einer Bewegung, die aus lauter Präsidenten besteht, lässt sich kein Staat machen.

Für die Frage nach dem kollektiven Schreiben ist allerdings gerade dieser Ruin aufschlussreich. Denn er verweist darauf, dass die Rollenverteilungen, Anmaßungen und Zuschreibungen, die in kollektiven Schreibprozessen verschärft zur Disposition stehen, letztlich immer in einem Kräftefeld stattfinden: einem Kräftefeld, in dem die einzelnen Akteure, Faktoren und Funktionen nicht autonom sind, sondern in wechselseitigen Beziehungen stehen. Es handelt sich stets um ein „heterogenes Ensemble“³³ an Aspekten und ihren

32 Vgl. William James, „Notes on Automatic Writing“ (1889), in: ders., *The Works of William James. Essays in Psychological Research*, Cambridge (Massachusetts)-London: Harvard University Press 1986, S. 37–55; Pierre Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris: Félix Alcan 1889, u.a. S. 135, S. 244 und S. 417–420.

33 Der Begriff des „heterogenen Ensembles“ („ensemble hétérogène“) ist vor allem in der *Tel-Quel*-Gruppe zu einem Leitbegriff avanciert. Vgl. *Tel-Quel. Théorie d'ensemble*, Paris: Éditions du Seuil 1968, S. 8, sowie Foucault, „Das Spiel des Michel Foucault“ (Anm. 19), S. 392. In der Schreibszenen-Forschung wurde er aus guten Gründen mehrfach aufgegriffen. Vgl. Stingelin, „Schreiben“. Einleitung“ (Anm. 16), bes. S. 13–15.

Beziehungen, die in den Blick genommen werden müssen, wenn über diese Prozesse etwas Stichhaltiges in Erfahrung gebracht werden können soll. Wenn das „Direktor“- oder „Präsidenten“-Sein einer *Vielzahl* von Beteiligten also bedeuten kann, dass zwischen all diesen Beteiligten keine vorgegebene Hierarchie besteht, dann wäre damit eine Einstellung gegenüber kollektiven Produktions- und folglich auch Schreibprozessen gewonnen, die ihrer Dynamik vielleicht gerecht werden kann.

Verzweigen, Kopieren, Verschmelzen

Mediale Praktiken kollektiver Autorschaft

Markus Krajewski

local version 1.0.:2021-09-07,
github.com/nachsommer/VersionsKontrolle:

Die Geschichte verteilter Autorschaft lässt sich unschwer als die lange Genealogie des Schreibens überhaupt identifizieren, steht doch an den Anfängen der Schrift kein Individuum, kein Autor im Sinne seiner goethezeitlichen Ausdifferenzierung zur männlichen Verkörperung einer Genie-Ästhetik, sondern immer schon ein Kollektiv, sei es nun, um den Pentateuch zu verfassen oder das Gilgamesch-Epos, sei es, um unter einem mutmaßlichen Kollektivsingulär wie Homer nachträglich dessen gesungene Verse auf Papyrus zu fixieren. Texte sind *qua definitionem* Verbindungen loser Fäden, die von mehr als einer Person bearbeitet werden. Dies gilt umso mehr, wenn man einen die Philologie übersteigenden Textbegriff zugrunde legt, der ebenso operative Schriften, also Code und seine Entwicklung in Softwareprojekten, betrachtet, die inzwischen – schon infolge ihrer Komplexität – zumeist von mehr als einer Person vorangetrieben werden.

Zu den aufwendigsten und komplexesten Softwareprojekten zählt die Entwicklung von Betriebssystemen, die sowohl im kommerziellen Kontext (Windows, macOS) als auch bei freier Software (Unix, Linux) eine Vielzahl von Mitarbeitern und deren unterschiedlichste Beiträge zu koordinieren haben. Dass die Entwicklung eines derart umfassenden Projekts keineswegs nur linear erfolgt, dass also auf Version 10.11 erwartungsgemäß 10.12 folgt, wird unmittelbar einsichtig, wenn man etwa die Genealogie von verschiedenen Unix-Derivaten betrachtet, wo aus dem „Unnamed PDP-7 operating system“ von 1969 so unterschiedliche Systeme wie Solaris, BSD, HP-UX, macOS oder eben Linux hervorgegangen sind (Abb. 4.1).

Eine ähnliche, in sich jedoch noch ungleich verzwicktere, gelegentlich auch mehrere Zweige verschmelzende Entwicklung zeigt sich, wenn man allein die interne Entwicklung von Linux betrachtet (Abb. 4.1, links, zweite grüne Säule). Erweist sich diese doch als beinahe schon darwinistisches, von zahlreichen

Bifurkationen geprägtes evolutionäres Schema (siehe dazu Abb. 4.7). Jede dieser zur Gegenwart strebenden Linien repräsentiert Tausende, oftmals Millionen Zeilen Code, die allesamt in einem fein abgestimmten, seinerseits über rund 50 Jahre entwickelten Milieu von kollektiver Autorschaft entstanden sind. Wie in Abb. 4.7 zu sehen, gehen aus einem System mannigfache neue hervor. Die Entwicklung lässt sich als Baumdiagramm darstellen, das die verschiedenen Unix-Derivate, also Abspaltungen von frei entwickelten Betriebssystemen bzw. Paketzusammenstellungen (Distributionen) aus der ursprünglichen, von Richard Stallmann seit 1983 entwickelten GNU-Distribution heraus dokumentiert. Aus Stallmanns Projekt gingen demnach zahlreiche, teils bekannte Erweiterungen und Neuansätze hervor, wie etwa das 1992 von Linus Torvalds veröffentlichte Linux, das wiederum selbst in zahlreichen unterschiedlichen Distributionen angeboten wird, von denen Debian, Slackware oder Red Hat nur die bekanntesten sind; als vergleichsweise junge Entwicklung zählt auch Android samt seiner Derivate dazu (ab 2007, in Abb. 4.7 am unteren Bildrand). Manche der Zweige (ver-)enden zu einem gewissen Zeitpunkt. Andere gehen in einem weiteren Projekt auf (gestrichelte Linien, etwa von Solus OS zu Evolve OS). Die vielen losen Enden am rechten Rand des Diagramms repräsentieren dabei jedoch nicht nur die Gegenwart des Schreibens, sondern auch die vielen möglichen Zukünfte von kollektiver Autorschaft. Denn sobald mehrere, wenn nicht gar tausende Entwickler parallel an ein und demselben Code arbeiten, erfordert es besondere Maßnahmen, um die Konsistenz dieser kollektiven Autorschaft sicherzustellen.

In den folgenden, mit arabischer Zählung nummerierten Abschnitten soll zunächst ein Blick darauf geworfen werden, wie großangelegte kollektive Schreibprojekte mit Hilfe von sog. Versionsverwaltungen und ihren grundlegenden Befehlen wie etwa *branch* und *merge* medientechnisch und historisch organisiert sind, bevor es im letzten Abschnitt Coda mit einem Blick auf die sog. Auto(r)Korrektur noch darum zu tun ist, einen Weg aufzuweisen, wie die historischen Befunde der Kultur- und Literaturgeschichte für die Gegenwart der gemeinsamen Schreibumgebungen produktiv gemacht werden können. Dabei geht es nicht allein darum zu sehen, welchen Befehlssätzen und Befehlsketten die Autoren und ihre Codezeilen gehorchen. Vielmehr geht es ebenso darum, die informatischen Routinen auf ihre historischen Grundlagen hin zu lesen, um mit diesem Blick auf die Geschichte verteilter Autorschaft die kulturtechnische Funktionsweise kollaborativen Schreibens herauszuarbeiten. Mithin geht es um die Absicht, der Geschichtsvergessenheit der *Software Studies* entgegenzuarbeiten, um die gegenwärtige Praktik kollektiven Schreibens ihrerseits in ihren Entwicklungslinien zurückzuverfolgen, nicht zuletzt geleitet von dem Anspruch, die informatischen Praktiken nicht einfach als immer schon

gegeben hinzunehmen, sondern sie selbst durch eine vorgängige historische Entwicklung zu bereichern. Die Rekonstruktion stützt sich daher zunächst auf einige exemplarische Geschichten beziehungsweise historische Szenarien, die sich mehr oder minder synchron ereignen, und zwar um 1780, zum einen im Frankreich des Ancien Regime, zum zweiten in der Hauptstadt des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, in Wien, und zum dritten in Weimar mit seiner goethezeitlichen Perfektionierung von Autorschaft, wobei sich freilich immer auch ganz andere Szenarien, etwa in London 1916 oder anderenorts, anführen ließen.

1. Versionierungen – A Brief Introduction

Die eigentümlichen Imperative *branch* und *merge* sind nicht nur unschuldige (Stamm-)Formen englischer Verben, sondern finden ebenso in einem informatischen Kontext Verwendung, konkret bei der sogenannten *version control*.¹ Derartige Versionsverwaltungen kommen einerseits im Hintergrund von organisatorischen Maßnahmen auf Betriebssystemen zum Einsatz, also etwa bei der eingebauten Backup-Funktion auf macOS namens ‚TimeMachine‘. Andererseits bilden sie das Kernstück sowohl für lokale als auch für zentrale oder gar global verteilte Softwareentwicklungsprojekte, wo Entwickler an unterschiedlichen Orten gleichzeitig an demselben Code arbeiten, dessen Änderungen demzufolge zeichengenau protokolliert werden und nachvollziehbar bleiben müssen. Das bekannteste System dieser Art dürfte derzeit die von Linus Torvalds initiierte Plattform *github* sein, auf der unter github.com/nachsommer/Versionskontrolle auch eine digitale Version des vorliegenden Texts zu finden ist.

Das Ziel der Codeentwicklung ist dabei – leicht idealisiert – wie bei einer konventionellen Textproduktion zu verstehen, bei der am Ende eine Abfolge von Zeichen entsteht, die – bei hinreichendem Interesse möglicher Leser und ausreichender Schreibkunst der Autoren – vom ersten bis zum letzten Zeichen rezipiert wird. Ähnlich akribisch kann man sich im informatischen Kontext als zentrale Entscheidungsgewalt den sog. *compiler* vorstellen, also jene Instanz bei der Programmierung, die den in einer beliebigen (höheren) Programmiersprache vorbereiteten Algorithmus in den allein ausführbaren Code der Maschinensprache übersetzt. Auch bei diesem Übersetzungsprozess wird jedes Zeichen, jeder Befehl, jede Schleife, jede Datenstruktur sequentiell

1 Vgl. Simon Yuill, „Concurrent Versions System“, in: Matthew Fuller (Hrsg.), *Software Studies. A Lexicon*, Cambridge/MA, London: MIT Press 2008, S. 64–69.

eingelassen, validiert und interpretiert. Man muss sich den *compiler* als einen Meister des *close reading* vorstellen.² Um also einen Programmcode ‚lauf-fähig‘ zu machen, muss er einmal linearisiert, das heißt jeder der zahlreichen Befehle muss Zeile für Zeile ausgewertet werden. Der *compiler* zieht die Teile des Programmcodes aus unterschiedlichsten Bereichen zusammen, aus entlegenen Programmbibliotheken ebenso wie aus offenen Quellen, die dezentral im Internet in entsprechenden Repositorien vorgehalten werden, um alles in eine lineare Abfolge zu bringen.

Nun kann es jedoch vorkommen, dass über die genaue Abfolge der Befehle, Programm- und Datenstrukturen Uneinigkeit herrscht innerhalb der Gemeinschaft der Codeentwickler eines bestimmten Projekts. Angenommen, ab Codezeile 13'531 stehen folgende Befehle:

```

13531 leseBrief("Cécile Volanges", "Sophie Carnay",
13532 gegeben("Paris",1781-08-03)); // 1. Brief
13533
13534 leseBrief("Marquise de Merteuil", "Vicomte de Valmont",
13535 gegeben("Paris",1781-08-04)); // 2. Brief
13536
13537 leseBrief("Cécile Volanges", "Sophie Carnay",
13538 gegeben("Paris",1781-08-04)); // 3. Brief
13539
13540 leseBrief("Vicomte de Valmont", "Marquise de Merteuil",
13541 gegeben("Schloß Cormatin",1781-08-05)); // 4. Brief
13542
13543 leseBrief("Marquise de Merteuil", "Vicomte de Valmont",
13544 gegeben("Paris",1781-08-07)); // 5. Brief

```

Abb. 4.2 Beispiel der Codierung einer gefährlichen Abfolge.

Weiter angenommen, dass bezüglich der Codezeile 13'541 eine Diskussion in der weltweiten Entwicklergemeinschaft entbrennt, weil der Entwickler Egmont der Meinung ist, hier müsse statt ‚Schloß Cormatin‘ vielmehr ‚Schloß Chambord‘ stehen, da infolge eines Unwetters im Südosten von Paris die Straßen am 6. August 1781 nach Burgund unwegsam waren, so dass kein Postillon seine Briefe zustellen konnte, was wiederum dazu führte, dass infolge der üblichen Brieflaufzeiten die Antwort der Marquise de Merteuil niemals am 7. August hätte geschrieben werden können. Das Programm sei also, so Egmont, an dieser Stelle fehlerhaft. Der Entwickler Richard, auf den der ursprüngliche

2 ‚Close Reading‘ bezeichnet dabei nicht allein eine Lesetechnik im Poststrukturalismus, sondern bezieht sich ebenso auf die kodifizierende Funktion beim Programmieren, das *Schließen* des Codes (closing), das vom *compiler* vorgenommen wird. Vgl. Markus Krajewski und Cornelia Vismann, „Kommentar, Code und Kodifikation“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 3 (2009), H. 1, S. 5–16.

Code zurückgeht, kann sich mit diesem Argument allerdings nicht einverstanden erklären und beharrt auf seiner anfänglichen Lokalisierung des Briefs des Vicomte de Valmont auf Schloß Cormatin. Der Konflikt bleibt ungelöst und der Programmcode wird an dieser Stelle kurzerhand verzweigt, das heißt, mit Hilfe des Befehls *branch* gelingt es, den Code zu duplizieren, um beide Varianten parallel zueinander existieren zu lassen (Abb. 4.3). Egmont schert also an dieser Stelle aus dem linearen Ablauf der Befehlskette aus, indem er einfach seine eigene Variante unter dem Etikett eines neuen *branch* (Zweigs) der Allgemeinheit zur Verfügung stellt.

Beide Stränge sind nach wie vor für alle Entwickler sichtbar und nahezu identisch, bis auf die kleine Abweichung von Egmont, der seinen *source code* gegenüber dem zwischenzeitlich womöglich ebenfalls weiter entwickelten Original von Richard nach den eigenen Vorstellungen abgeändert hat. Um hier den Überblick nicht zu verlieren, kann man mit dem kleinen Hilfsprogramm *diff* den Befehl erteilen, sich die Unterschiede in den beiden Quellcodes anzeigen zu lassen (Abb. 4.4).

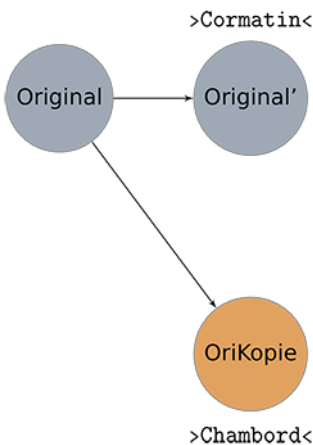


Abb. 4.3 Varianten einer Entwicklung.

```

--- Original.txt      2018-03-01 21:09:05.000000000 +0100
+++ OriKopie.txt     2018-03-01 21:09:09.000000000 +0100
@@ -8,7 +8,7 @@
    gegeben("Paris",1781-08-04)); // 3. Brief

    readLetter("Vicomte de Valmont", "Marquise de Merteuil",
-   gegeben("Schloß Cormatin",1781-08-05)); // 4. Brief
+   gegeben("Schloß Chambord",1781-08-05)); // 4. Brief

    readLetter("Marquise de Merteuil", "Vicomte de Valmont",
    gegeben("Paris",1781-08-07)); // 5. Brief
    
```

Abb. 4.4 *diff* von Original und Kopie.

diff macht also den kleinen Unterschied sichtbar. Das Programm hebt die Abweichungen zweier in weiten Teilen identischer Dokumente hervor, oder um es – etwas anders – mit einem informatischen Begriff zu sagen: *diff* macht die Deltas innerhalb des Codes sichtbar, oder um es – wieder anders – mit einem philosophischen Begriff zu sagen: *diff* führt die *différence* zwischen Original und Kopie vor. Das Programm *diff* wurde in den frühen 1970er Jahren von Douglas McIlroy an den Bell Labs in New Jersey geschrieben. Die Denkfigur

différance wurde in den frühen 1970er Jahren von Jacques Derrida an der ENS in Paris entwickelt.

Wo wäre in der langen Geschichte kollektiver Autorschaft der historische Vorläufer zum *diff* zu verorten? Welche Instanz sorgt sich um etwaige Satz- oder Tippfehler, Zeilen-Unterschiede, Kopierfehler, unmerkliche, wenn nicht infinitesimale Details in der Wort(dar)stellung? Kurzum, was ist das klassische Pendant zum *diff* und seiner Fixierung der Deltas? Ebenso kurz gesagt: der Herausgeber oder Bearbeiter einer Edition, derjenige also, der für die Sicherung des Textes, für die Entscheidung, dieser und nicht der anderen Variante den Vorzug zu geben, verantwortlich zeichnet, wobei der Herausgeber freilich – etwa bei historisch-kritischen Editionen – die Kontingenz der Varianten ebenfalls zur Darstellung zu bringen hat.³ Im *diff* kondensiert – oder mit Blick auf den vierten Abschnitt: verschmilzt – also eine lange Theoriegeschichte der Philologie und Editionswissenschaft.

Nun könnten sich beide Zweige von ein und demselben Programm parallel zueinander weiterentwickeln, sich dabei zunehmend unterscheiden, in mehr als nur einer Zeile voneinander abweichen, so lange, bis es zwei ganz unterschiedliche Programme geworden sein werden. Doch die auseinanderstrebende Bewegung der beiden Teile wird in diesem (fiktiven) Beispiel durch einen neuen Forschungsstand jäh unterbunden: In einem Konvolut im Nachlass von Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos taucht der Hinweis auf, dass es sich bei dem von ihm in der Druckfassung bewusst als leere Variablen belassenen Ortsangaben von Valmonts Aufenthaltsort um das Schloß Bussy-Rabutin gehandelt habe, wie der Nutzer Oliva glaubhaft machen kann. Der Konflikt ist damit durch eine neue archivalische Evidenz geschlichtet, die beiden falschen Angaben ‚Chambord‘ und ‚Cormatin‘ gilt es zu ersetzen durch ‚Bussy-Rabutin‘, um damit die beiden separaten Stränge wieder zusammenzuführen (Abb. 4.4). Diese Konvergenzbewegung wird durch den Befehl *merge* erreicht, der die beiden konkurrierenden Darstellungen wieder vereint, indem zunächst einer der beiden Versionen in Programmzeile 13'541 der Vorzug gegeben wird, um den Code dann mit der neuen Erkenntnis und ergänzt um einen Kommentar erneut zu einem einzigen Zweig zu fusionieren. Dieses Verfahren, das auch als *three-way-merge* bezeichnet wird, erfreut sich nicht nur in der theoretischen Informatik der Gegenwart einer regen Forschungstätigkeit, sondern dürfte philologisch Gebildeten nicht ganz unbekannt vorkommen. Stellt es doch eine recht alltägliche Problematik bei der Herstellung historisch-kritischer Editionen dar, wo ebenso zwischen verschiedenen Varianten eines

3 Vgl. Bodo Plachta, *Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition*, Stuttgart: Hiersemann 2020.

Texts zu differenzieren und anschließend eine Entscheidung zu fällen ist, welcher Variante der Vorzug zu geben sei.

Auf die medialen Praktiken *branch* und *merge* sei nun etwas genauer eingegangen, um die Verfahren, wie sie in informatischen Kollaborationen derzeit weltweit Anwendung finden, auf ihre eigene Geschichte hin zu befragen. Denn ein besonderer Vorzug von Versionskontrollsystemen besteht darin, dass ein solches System stets reversibel in der Zeit bleibt, das heißt, man kann nahezu mühelos zwischen unterschiedlichen Zeitpunkten der Codeentwicklung wandern, die Zeitachse also bei Bedarf wie einen Schieber zurückbewegen, um jegliche Änderung am Code wieder ungeschehen zu machen. Die Versionskontrolle erweist sich damit als ein genuin historisches Handwerkszeug. Hier zeigt sich auch schon eine wichtige Differenz: Weder in der Historiographie von Software noch in der Geschichtsschreibung von Kulturtechniken wie dem Kopieren besteht (bedauerlicherweise) die Möglichkeit einer Rückkehr zum *status quo ante*. Es sei denn, man bewegt sich immersiv durch ein spezifisches Medium in andere Welten. Und dieses Medium ist die Fiktion.

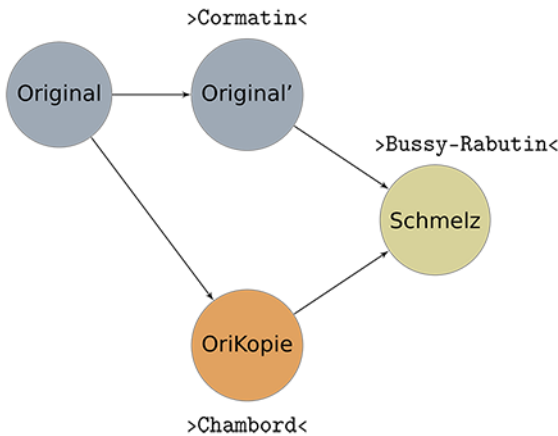


Abb. 4.5 Neue Variante der Varianten.

2. Verzweigen

Der unscheinbare Befehl *branch* bewirkt nichts weniger, als mit einem einzigen schlichten Kopiervorgang ein Paralleluniversum zu erzeugen. Der gesamte Kosmos des fiktiven Softwareprojekts [*Gefährliche Liebschaften*] wird mit all seinen Routinen, Nischen, Fehlern, Kommentaren, Besonderheiten und Unzulänglichkeiten leichterhand dupliziert, um sodann in einem kleinen

Detail verändert zu werden. Der Zeitpunkt der Befehlserteilung *branch* markiert den Bifurkationspunkt, ab dem sich die Welten teilen, um fortan zwei parallele Weltläufe mit zwei „verschiedenen Zukünften“⁴ zu generieren. Was dem einen als ein „wirrer Haufen widersprüchlicher Entwürfe“ erscheint, ist für den anderen ein wohlgeordnetes „Labyrinth aus Symbolen“.⁵ Oder noch genauer: ein „Labyrinth aus Zeit“.⁶ Denn diese Struktur aus parallelen Welten mit ihrer unbegrenzten Möglichkeit zur Kontingenztz „erschafft“ so verschiedene Zukünfte, verschiedene Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen“.⁷

Die Erzählung von Jorge Luis Borges von 1941, aus der die Zitate im vorangehenden Absatz stammen, entwickelt eine Struktur, die jener eigenartigen textuellen Parallelwelt entspricht, die durch einen *branch*-Befehl erzeugt wird. Wie in dem Briefroman von Choderlos de Laclos gibt es in dieser Erzählung eine Rahmenhandlung, in der ein fiktiver Herausgeber dem Leser von einem unverhofft gefundenen Text-Fragment berichtet, das eine zuvor noch rätselhafte Kriegshandlung erhellt. In diesem Fragment wird berichtet, wie der Ich-Erzähler, ein chinesischer Spion, der im Ersten Weltkrieg in England für die Deutschen kundschaftet, den britischen Sinologen Stephen Albert aufsucht. Bei diesem Besuch begegnet der Chinese einer besonderen Struktur, und zwar dem von einem seiner Vorfahren entworfenen „Garten der Pfade, die sich verzweigen“ – so der Titel der Erzählung. Dieser labyrinthische Garten erstreckt sich jedoch nicht im Raum, sondern in der Zeit, insofern er aus einem in zahlreichen Versionen durchgespielten Roman besteht, der – wie in Leibniz’ *Theodizee*⁸ – alle möglichen Begebenheiten in parallelisierten Varianten enthält. Der Autor dieses Romans „glaubte an unendliche Zeitreihen, an ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinander-

4 Jorge Luis Borges, „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ (1941), nach der Übersetzung von Karl August Horst bearbeitet von Gisbert Haefs, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 1, München: Hanser 2000, S. 161–173, hier S. 169.

5 Ebd., S. 168.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 170, Herv. im Orig.

8 Die Konstruktion gleicht in gewisser Weise der Konstellation, die Leibniz in seiner *Theodizee*-Problematik durchspielt: Die göttliche Ordnung kennt zahlreiche Welten, die nebeneinander bestehen, sich gleichen, aber doch in einigen signifikanten Details unterscheiden. Allerdings sind im Fall der Software keine Qualitätskriterien wie gut und böse ausschlaggebend, sondern eher der Zuspruch und die Nutzung durch andere Entwickler. Zudem führt die Parallelität der beiden Code-Ordnungen (um nicht Kosmoi zu schreiben) vor allem die Kontingenztz vor Augen, dass jede artifizielle Welt auch anders sein könnte.

strebender und paralleler Zeiten. Dieses Webmuster aus Zeiten, die sich einander nähern, sich verzweigen, sich scheiden oder einander jahrhundertlang ignorieren, umfaßt alle Möglichkeiten.⁹ Wie sich diese Problematik von Unendlichkeit materiell bewerkstelligen lässt, wird in der Erzählung freilich ebenso reflektiert, nämlich entweder zyklisch, so wie es Vladimir Nabokov mit seinem Karteikarten-Roman *Pale Fire* zwei Jahrzehnte später vorführt, oder rekursiv, wie Scheherazade, die an einer bestimmten Stelle in *Tausendund-einer Nacht* aus einer bestimmten Stelle von *Tausendundeiner Nacht* vorliest. Es ist ein „Labyrinth, das die Vergangenheit umfaßte und die Zukunft [...]. Zum Beispiel kommen Sie in dieses Haus, aber in einer der möglichen Vergangenheiten sind Sie mein Feind gewesen, in einer anderen mein Freund.“¹⁰ Und wie die Geschichte dann weiter zeigt, wird er auch beides zugleich gewesen sein – ganz so wie die Version *Original* neben der Version *Original'* existiert. Es ist kaum nötig zu erwähnen, dass diese Charakteristik des unendlichen Romans, die Borges entwirft, eine ziemlich präzise strukturelle Beschreibung dessen liefert, was eine Software-Versionsverwaltung rund 50 Jahre später bereitstellt: ‚ein wachsendes, schwindelerregendes Netz auseinander- und zueinanderstrebender und paralleler Zeiten‘, in dem die verschiedenen Varianten eines Texts bzw. Codes nebeneinander, voneinander unabhängig mit jeweils eigenen, offenen Entwicklungshorizonten entstehen. Mit anderen Worten, die vergleichsweise kurze Geschichte von Software und ihrer jeweiligen Maßnahmen, Kontrolle über die Quellen zu erlangen oder zu erhalten, korrespondiert – zumindest untergründig – mit der langen Geschichte von literarischer oder gar kollektiver Autorschaft. Man könnte Borges abgründige Geschichte über die „Verzweigung in der Zeit“¹¹ daher als eine Art literarische Präfiguration der informatischen Versionskontrolle verstehen.

Bevor nun im weiteren Textverlauf von der medialen Praktik des Verzweigens seinerseits wieder verzweigt wird auf das Verschmelzen, sei noch ein kleiner Unterzweig eingebunden, der so etwas wie die fundamentale Übertragungsfunktion dieser Verfahren darstellt. Denn weder *branch* noch *merge* kommen ohne einen Vorgang aus, der die Daten von A nach B oder nach A' schafft; der sie prüft, validiert, transferiert und dupliziert. Es folgt demnach eine kurze Verzweigung zum Vorgang des Kopierens.

9 Borges, „Der Garten der Pfade, die sich verzweigen“ (Anm. 4), S. 172.

10 Ebd., S. 166 und 170.

11 Ebd., S. 169.

3. Kopieren

Wenn die lange Geschichte des (literarischen) Schreibens über weite Strecken und Genealogien keineswegs das Geschäft einer Einzelperson ist, sondern vielmehr Teamwork, wenn das Schreiben also in den überwiegenden Fällen eine kollektive Tätigkeit darstellt, dann kommt dem Abschreiben oder Kopieren dabei eine besondere Funktionsstelle zu. Zum einen, weil das rasche Vervielfältigen von Texten – vor dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit durch Photographie oder Photokopie – nicht selten im Modus des Diktierens stattfindet, hier also zwei interagierende Personen schriftliche Artefakte über das Medium der Stimme wieder in schriftliche Artefakte transformieren. Zum anderen, weil selbst beim Abschreiben beispielsweise einer Bibelpassage durch einen einzelnen Mönch im Skriptorium ebenfalls zwei Personen interagieren, insofern die schriftlich fixierte Rede eines Abwesenden das Original darstellt, das durch das Medium des anwesenden Schreibers in Kopie dupliziert wird.

Nun mag man einwenden, dass für die massenhafte Vervielfältigung von Texten seit dem 15. Jahrhundert mit dem Buchdruck ein Medium bereitsteht, das diese komplizierten Vergegenwärtigungen von Text über Stimme und Handschrift eigentlich überflüssig macht. Das trifft zweifellos zu auf Kopiervorgänge, bei denen ausreichend Zeit zur Anfertigung der Kopien bereitsteht. In Situationen allerdings, wo es auf einzelne Minuten ankommt, wo Zeit kritisch, weil knapp wird oder der Aufwand zur Einrichtung einer Druckvorlage ohnehin viel zu groß wäre, weil es nur einer einzigen Abschrift bedarf, findet die bewährte Form der Vervielfältigung durch Diktat oder ein individuelles Duplikat ihren Einsatz.

Das folgende Szenario rekonstruiert die Funktionen einer hoch-professionalisierten, immer schon international arbeitenden Institution, in der das Vervielfältigen in Serie, der Akt des Kopierens, des Filterns und ggf. noch des Verschlüsseln zur exklusiven Aufgabe zählte. Der Schauplatz ist eine Institution, die unter wechselnden Namen wie ‚geheimbe Zyffer Weeßen‘, ‚Zyffer Secretariat‘, ‚Kabinets-Secretariat‘, ‚Visitations- und Interceptions-Geschäft‘, ‚Geheime Kabinets-Kanzlei‘ oder auf ihren französischen Ursprung unter Ludwig XIV. rekurrierend schlicht als *cabinet noir* bezeichnet worden ist.¹² Dieser auch als ‚Brief-Inquisition‘ bezeichneten Abteilung im Umfeld eines weltlichen Herrschers unterstand es, den gesamten Postverkehr eines Landes, insbesondere in der Residenzstadt zu überwachen, die wichtigen

¹² Karl de Leeuw, „The Black Chamber in the Dutch Republic During the War of the Spanish Succession and its Aftermath, 1707–1715“, in: *The Historical Journal* 42 (1999), H. 1, S. 133–156, hier S. 134.

Briefe nicht nur abzufangen, sondern unbemerkt zu entsiegeln, zu öffnen, zu durchmustern, zu lesen, sie ggf. zu entschlüsseln, zu kopieren, zu registrieren, zu verschließen, um sie endlich mit einem gefälschten Siegel zu versehen und anschließend wieder dem ursprünglich beabsichtigten Postlauf zu übergeben.

Insbesondere in Wien, der Stadt des Kaisers, legte man viel Wert auf einen geräuschlosen Ablauf im Hintergrund des weitverzweigten Postwesens, das nicht zuletzt von der traditionellen Nähe der Habsburger zur Familie Thurn und Taxis bestimmt wird. Am Ende des 18. Jahrhunderts residiert diese reichszentrale Intelligenz-Agentur in unmittelbarer Nähe zur Macht, vis-à-vis zur Wiener Hofburg, um ihrer speziellen Auffassung von Aufklärung nachzugehen:

Abends Schlag 7 Uhr schloß sich die Postanstalt und die Briefwagen schienen abzufahren. Sie begaben sich aber in einen Hof des kaiserlichen Palastes, woselbst schwere Thore sich sogleich hinter ihnen schlossen. Dort befand sich das Schwarze Kabinett, die Stallburg.

Da öffnete man die Briefbeutel, sortirte die Briefe und legte diejenigen bei Seite, welche von Gesandten, Banquiers und einflußreichen Personen kamen. Der Briefwechsel mit dem Auslande zog meist ganz besondere Aufmerksamkeit auf sich. Die Siegel wurden abgelöst, die wichtigsten Stellen kopirt und die Briefe mit teuflischer Geschicklichkeit wieder verschlossen.¹³

Wenn selbst die wichtigsten Sendschreiben nicht lange verweilen dürfen, um noch in derselben Nacht auf den Weg ihrer eigentlichen Bestimmung gebracht zu werden, ist stets Eile geboten. Zwischen 80 und 100 Briefe schafft man täglich zu durchmustern bzw. zu perlustrieren – wie dieser Vorgang im Fachjargon heißt. Nach einer ersten Sichtung von Adressat und Absender, also einer Registrierung anhand der Meta-Daten, erfolgt bei Schreiben, die weitergehendes Interesse verheißen, eine genauere Autopsie des derart entwendeten Briefes, der „mittels einer sehr dünndochtigen brennenden Kerze mit ‚unruhiger‘ Hand aufgelassen und geöffnet [wurde]. Der Manipulant merkte sich schnell die im Kuvert liegenden Bestandteile, die Lage derselben und übergab das Briefpaket dem Subdirektor, der den Brief durchlas und entweder den ganzen Inhalt oder ihn auszugsweise kopieren ließ.“¹⁴ Nach einer ersten Übersicht der einzelnen Programmbestandteile, also einer Sichtung ihrer Lage, wird der Code weitergereicht, um, zweitens, noch bei Bedarf

13 Bruno Emil König, *Schwarze Kabinette. Mit Anlagen: Geschichte der Thurn und Taxis'schen Postanstalt und des österreichischen Postwesens, und ueber die gerichtliche Beschlagnahme von Postsendungen in Preussen-Deutschland*, Braunschweig: Bracke 1875, S. 40.

14 Franz Stix, „Zur Geschichte und Organisation der Wiener Geheimen Zifferkanzlei“, in: *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 51 (1937), S. 131–160, hier S. 138.

entschlüsselt und dann interpretiert zu werden, bevor man ihn, drittens, erneut arbeitsteilig zu kopieren sich anschickt. – Diese Operationskette verdient deshalb noch eigens Hervorhebung, weil ihre drei Schritte ebenso konstitutiv sind für den Vorgang des *branching*, dem sie notwendigerweise vorausgehen. Der eigentliche Kopiervorgang erfolgt sodann unter Einsatz einer medientechnisch verfeinerten *ars dictaminis*:¹⁵

Die Offiziale waren in der Regel Schnellschreiber. Hin und wieder gab es auch ‚short hand-Schreiber‘. Man diktierte, um Zeit zu gewinnen. Zwei Offiziale nahmen einen Bogen und diktierten zwei Schnellschreibern, ja sogar vier Offiziale diktierten zugleich aus einem Bogen auf eine so geschickte Weise vier Kollegen, daß die Schreibenden nicht irre werden konnten. Auf diese Weise konnte ein Bogen in wenigen Minuten abgeschrieben werden. Im Notfalle kopierte das ganze Personal ohne Unterschied, Hofrat und Subdirektor mitinbegriffen.¹⁶

Der Kabinettsdirektor überprüft anschließend diese derart im beschleunigten *multitasking* oder *parallel processing* gewonnenen Ergebnisse, filtert sie nach der jeweiligen politischen Interessenlage und reicht sie weiter direkt zum Kaiser bzw. zur Polizei.¹⁷ Einen halben Briefbogen pro Minute kennzeichnet eine Datendurchsatzrate, die nicht so viel geringer bleibt als die einer *floppy disk* 200 Jahre später. Eine allfällige Verschlüsselung beansprucht um 1780 ebenfalls nur etwas mehr Zeit als um 1980. Es kann daher nicht verwundern, wenn den Schwarzen Kabinetten schon im 19. Jahrhundert der Nimbus einer modernen, mit der neusten Medientechnik ihrer Zeit experimentierenden Intelligenz-Agentur konstatiert wird. „Sie glichen weniger Postämtern, als Laboratorien.“¹⁸

Eine der entscheidenden Fähigkeiten, die in diesen Laboratorien des Geheimwissens stets geübt und weiterentwickelt werden, besteht in der Nachahmung der jeweiligen Handschriften. Kopieren bedeutet nämlich nicht nur, den Inhalt buchstabengetreu von einem Blatt auf das andere zu übertragen, sondern ebenso, sich den Stil, die Eigenheiten, die innere wie die äußere Form des Anderen im Brief – und nicht selten auch über den Brief hinaus – anzuverwandeln. „Man öffnete die Briefe, schrieb sie ab und unterschob perfide Schreiben, in denen Handschrift, Schreibweise und Überschrift des Absenders

15 Vgl. dazu Konrad Krautter, „Acsi ore ad os ... Eine mittelalterliche Theorie des Briefes und ihr antiker Hintergrund“, in: *Antike und Abendland* 28 (1982), H. 2, S. 155–168.

16 Stix, „Zur Geschichte und Organisation der Wiener Geheimen Zifferkanzlei“ (Anm. 14), S. 139.

17 Ebd., S. 140.

18 König, *Schwarze Kabinette* (Anm. 13), S. 40.

mit wunderbarer Kunst nachgeahmt war“,¹⁹ fasst Emil König in seiner Streitschrift gegen die Verletzung des Briefgeheimnisses von 1875 diese Fähigkeit lakonisch zusammen. Den Kopisten selbst schreibt König dabei eine derart exzessive mimetische Kraft zu, dass sie nicht selten psychopathologische Züge annehme: „Nicht genug, daß sie die Briefe mit einer ganz erstaunlichen Gewandtheit öffneten und wieder versiegelten, ahmten sie auch die Schriftzüge nach, schrieben falsche Briefe, gaben falsche Rathschläge und betrogen Absender und Empfänger auf das Schändlichste. Ihre Arbeit erforderte übrigens eine so große Anspannung des Geistes, so viel Sorgfalt und Geschwindigkeit, daß mehrere dadurch den Verstand verloren.“²⁰ Im mimetischen Akt der Ergänzung und mit den fiktiven Zusätzen zu den Originalen entstehen neue Originale oder *fakes*, die mit maximaler *high fidelity* erzeugt werden. Die Schwarzen Kabinette erweisen sich damit als professionelle Präfigurationen des *branch*-Befehls.

Man muss nicht zwangsläufig verrückt werden oder in schändlicher Absicht arbeiten, wenn es gilt, sich mit einer spezifischen Form der *high fidelity* einem Anderen anzuverwandeln. Eine gesündere und ehrenvollere Form mimetischer Angleichung hinsichtlich der Briefkopien lässt sich zur selben Zeit in der Korrespondenzpraxis von Goethe beobachten, dessen Briefproduktion über die Jahrzehnte rund 20'000 Exemplare umfasst – trotz der expliziten Verweigerung des Geheimrats, die Feder selbst zu führen.

Wie hinlänglich bekannt, ist das Aufschreibesystem 1800 keineswegs nur auf die Ausbildung neuer Dichter abgestellt,²¹ sondern bedient sich – auch und gerade bei Goethe – eines umfangreichen Apparates von Bedienten, also Sekretären, Schreibern, Kopisten, Kammerdienern und anderen Subalternen aller Art. Dabei ist besonders auffällig, dass alle Subalternen in spezifischer Weise eine Eigenart annehmen, die sie ihrem Herrn und Gebieter ähnlicher werden lässt. Johann Georg Paul Götze, der rund 17 Jahre bei Goethe dient, gelingt es etwa, sich die Handschrift seines Meisters mit solcher Perfektion anzueignen, dass selbst die Experten später bisweilen Mühe haben werden, sie vom Original treffsicher zu unterscheiden. Zudem übt Götze sich noch darin, zu zeichnen wie sein Vorbild.²² Die Diener Geist und Stadelmann laufen

19 Ebd., S. 34.

20 Ebd., S. 38.

21 Vgl. dazu Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900* (1985), 3. Aufl., München: Fink 1995.

22 Walter Schleif, *Goethes Diener*, Berlin, Weimar: Aufbau 1965, S. 100. Mit dem Bestreben, die Handschrift des Herrn nachzuahmen, stehen Goethes Domestiken keineswegs allein. Auch in den Privatlabors im viktorianischen England, wo die Domestiken zu Laborassistenten werden, findet sich diese Tendenz, so etwa bei Sir William Crookes' Diener:

dagegen mit einem anderen Wahrnehmungsfilter ihres Herrn durch die Welt, oder genauer: in das Theater und durch Steinbrüche.

Alle Diener Goethes haben, jeder nach seinen Möglichkeiten, Züge des äußeren Gehabens ihres Herrn angenommen, sich seine Handschrift angewöhnt und aus seinen Wissensgebieten ihre Steckenpferde gewählt: [Philipp] Seidel philosophische, sprachliche und wirtschaftliche Themen, [Johann Ludwig] Geist Botanik, [Carl] Stadelmann Geologie und Mineralogie, [Michael] Färber Osteologie.²³

Das hohe Maß an mimetischem Verlangen, der ungestillte Wunsch nach Anverwandlung, zeigt sich jedoch am prägnantesten bei Philipp Seidel, Goethes erstem Subalternen, der später dank seiner Verdienste zum Weimarer Kammerkalkulator befördert wird: „Er hatte sich ihm derart angeeignet, daß sie ihn Goethes ‚vidimirte Kopie‘ nannten“.²⁴ Seidel versteht sich darauf, den Rededuktus seines Herrn, die Intonation ebenso beiläufig nachzuahmen wie gleich seinem Vorbild den Kopf zu schütteln und sogar dessen „Perpendikulargang“ so täuschend echt zu imitieren, „daß man oft versucht war, ihn von weitem für Goethe selbst zu halten“.²⁵ Der Meister dupliziert sich in seinen Domestiken.

Es wäre irrig anzunehmen, dass Goethe seine Briefe selbst schreibt. Abgesehen vom in großer Kanzleischrift geschwungenen G. als Signatur setzt er den schon im Original als Kopie durch die nachahmende Hand der Schreiber verfassten Briefen nichts weiter hinzu als gelegentliche Grüße oder allfällige Addenda.²⁶ Seidel dient zudem auch als historisches Vorbild für den Briefeschreiber Richard in Goethes *Egmont*, der die Briefe seines Herrn in einem Akt exzessiver Mimesis auch inhaltlich für seinen Meister ausfertigt.²⁷ Erst wenn diese eng verflochtene, kollaborative Autorschaft einmal gestört ist, sieht sich G. noch genötigt, selbst zur Feder zu greifen, wenn auch nicht ohne Widerwillen. So klagt Goethe, als 1813 sein zusätzlich zum schreibkundigen Domestiken eingestellter Sekretär Ernst Carl Christian John einmal unpässlich ist: „Seit vierzehn Tagen hat sich leider meine adoptive rechte Hand

„Even Gimingham's handwriting became more like Crooke's.“ (Hannah Gay, „Invisible resource. William Crookes and his circle of support, 1871–81“, in: *The British Journal for the History of Science* 29 (1996), S. 311–336, hier S. 330)

23 Schleif, *Goethes Diener* (Anm. 22), S. 222.

24 Ebd., S. 28.

25 Karl Wilhelm Heinrich von Lyncker, *Am Weimarschen Hofe unter Amalien und Karl August. Erinnerungen*, Berlin: Mittler 1912, S. 47.

26 Schleif, *Goethes Diener* (Anm. 22), S. 40.

27 Vgl. Markus Krajewski, *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt/Main: Fischer 2010, S. 253–256.

kranckheitshalber in's Bette gelegt und meine angebohrne Rechte ist so faul als ungeschickt, dergestalt daß sie immer Entschuldigung zu finden weis wenn ihr ein Briefblatt vorgelegt wird.“²⁸

Über Goethes Praxis des Briefeschreibens und die rekursiven Bezugnahmen, wechselnden Autorschaften und unterschiedlichen Befehlsebenen im Zusammenspiel mit seinen Dienern gäbe es noch viel zu sagen.²⁹ An dieser Stelle sei der Unterzweig zum grundlegenden *copy*-Befehl jedoch schon wieder verlassen zugunsten der zweiten heuristischen Praktik der Versionskontrolle, dem Verschmelzen. Sie behandelt jene Texte, die einstmals auseinander hervorgingen und zwischenzeitlich einseitig verändert wurden, um sie wieder zu einer neuen, konsistenten Version zu fusionieren.

4. Verschmelzen

Ein Buch ist eine Einheit, der immer schon die Zerlegung droht. Schließlich bezeichnet Analyse schon etymologisch nichts anderes als einen sezierenden Umgang, der darauf zielt, den Text im Buch wieder zu zerteilen, in seine Bestandteile wie etwa in ein zentrales Argument, das Dekorum, einzelne Gedanken, Thesen, Vermutungen, Exempla, weiterführende Literatur usw. aufzuspalten. Mit den so gewonnenen Fragmenten oder derart ausgelösten Textelementen lässt sich dann weiterarbeiten, sei es mit direkten Zitaten oder indirekten Paraphrasen, in Form von Exzerpten für die eigene Textproduktion oder von allgemeinen Lektürenotaten für den späteren Gebrauch, sei es schlicht durch die kursorische Erinnerung an inspirierende Textstellen oder systematisch durch eine Übernahme der Metadaten des Texts, also seine bibliographischen Angaben, zur Katalogisierung des neu gewonnenen Wissens.

Ein Buch ist aber auch eine Einheit, die ihrerseits immer schon aus Fragmenten aufgebaut ist.³⁰ Fließen doch selbst in den kohärentesten, für sich stehenden Text immer schon vorgängige Bausteine ein wie bestimmte Formulierungen, Erzählmuster oder theoretische Begriffe, implizite Bezugnahmen oder (un-)ausgewiesene Inspirationen, explizit übernommene

28 Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar: Böhlau 1887–1919, IV. Abteilung, Bd. 51, S. 342.

29 Vgl. Krajewski, *Der Diener* (Anm. 27), sowie Albrecht Schöne, *Der Briefschreiber Goethe*, München: Beck 2015.

30 Zur Übersicht einer historischen Genese des Fragments als ästhetischer Produktivkraft vgl. Justus Fetscher, „Fragment“, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 551–588.

Denkfiguren oder wörtliche Zitate, die ein Text (re-)kombiniert und zusammen zu etwas Neuem fusioniert.

Auf formaler Ebene zeigt sich diese ständige Fusion von Textbausteinen insbesondere an einem Buch, dessen Hauptzweck darin besteht, andere Bücher in sich aufzunehmen und durch systematische Bearbeitung deren Inhalte zu etwas Neuem zu verschalten. Es ist ein kollektives Buch, das seine eigene Abschaffung als Buch vollführt: ein Buch, das nichts als Bücher verzeichnet, ein Buch, das von vielen Autoren geschrieben ist und noch viel mehr Autoren vereint, weil es deren bibliographische Metadaten listet. Ein Buch, das sich nur in seiner äußerlichen Form noch als Buch tarnt, obwohl es seine Bestandteile längst schon dissolviert oder herausgelöst hat. Es handelt sich um ein Buch über Bücher, das aus nichts als frei verschiebbaren Zetteln besteht: einen Katalog, und zwar den ersten dauerhaften Zettelkatalog der Bibliotheksgeschichte, der den gesamten Bestand der kaiserlichen Bibliothek in Wien verzeichnete. Dass diese Arbeit an einem derart weit verzweigenden Projekt einer dezidierten Arbeitsteilung unterliegt, mag kaum überraschen. Umso konsequenter erscheint die Kodifizierung dieser Tätigkeit, die kaum zufällig schon in derselben Zeit eine algorithmische Struktur annimmt, in der Goethe sein delegierendes Briefdiktatsystem oder die Schwarzen Kabinette ihr Abschreibesystem etablieren. Die Formierung dieses Verschmelzungs-Algorithmus ereignet sich einmal mehr in Wien um 1780, diesmal allerdings nicht in der Stallburg mit ihrer professionalisierten Postkontrolle, sondern gleich gegenüber in der Hofbibliothek.

Während sowohl für mittelalterliche als auch für die überwiegende Zahl der frühneuzeitlichen Bibliotheken die Aufgabe, ein Verzeichnis der Bestände zu erstellen, in den Hoheitsbereich des zumeist alleinigen Bibliothekars fällt,³¹ zeigt sich die individuelle Vorgehensweise im Fall der Bestandsaufnahme der Wiener Hofbibliothek zur Regierungszeit von Joseph II. als unpraktikabel. Infolge von politischen Maßnahmen wie etwa der Auflösung der Jesuitenklöster samt ihrer Bibliotheken findet sich die kaiserliche Bibliothek in Wien um 1780 unversehens mit einer Welle von Neuzugängen an Büchern konfrontiert, die nicht nur den Bestand innert kürzester Zeit anschwellen lassen, sondern auch die organisatorischen Maßnahmen in Frage stellen, wie neue Bücher erschlossen und in den ebensowenig vollständig bekannten Altbestand eingepasst werden sollen.

31 Vgl. für die mittelalterliche Katalogpraxis etwa Heinrich Schreiber, „Quellen und Beobachtungen zur mittelalterlichen Katalogisierungspraxis besonders in deutschen Kartausen“, in: *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 44 (1927), H. 1–2, S. 1–9.

Angesichts der schieren Menge nicht nur an neuen Büchern setzt der Vorsteher der Bibliothek, Präfekt Gottfried van Swieten, auf ein minutiöses, arbeitsteiliges Verfahren, eine Instruktion, nach deren Anweisungen endlich alle Bücher der Hofbibliothek vollständig erfasst, beschrieben und eingeordnet werden sollen. Schriftliche Instruktionen zur Katalogisierung sind bis zum Ende des 18. Jahrhunderts keineswegs gängig, erfolgt die Bestandsbeschreibung doch üblicherweise nur unter der Aufsicht eines Bibliothekars, der die Skriptoren und Hilfskräfte mündlich instruiert, um sodann Ablauf und Ergebnis zu kontrollieren. Van Swietens „Vorschrift worauf die Abschreibung aller Bücher der k. k. Hofbibliothek gemacht werden solle“ umfasst dagegen sieben Punkte, was bei der Beschreibung der Bücher zu beachten sei, ergänzt um einen Ablaufplan sowie eine ausführliche und jedwede Eventualitäten berücksichtigende Verhaltensvorschrift, die – und das ist besonders bemerkenswert – einer *if-then*-Struktur, mit anderen Worten: einer algorithmischen Logik, folgt:

- I. Muß [...] Sollte [...] so müßte [...]
- II. Findet er [...] müssen [...]
- III. Findet sich [...] so muß [...]
- IV. Wenn man [...] so ist [...]³²

Dank dieses kodifizierten Plans gelingt es den exekutiven Kräften, namentlich den Skriptoren und Bibliotheksdienern, zwischen dem Frühjahr 1780 und dem Sommer 1781 nunmehr alle Texte der Bibliothek auf rund 300'000 Zetteln zu beschreiben, die Angaben zu standardisieren und die Papierträger schließlich in extra dazu angefertigten Katalogkapseln zu bündeln (Abb. 4.6). Ausgehend von diesen losen und doch geordneten Stapeln, dem sog. ‚Josephinischen Katalog‘, lassen sich neue Ordnungen anfertigen, seien dies alphabetische, systematische oder chronologische. Die lose in Buchform eingefassten Textfragmente sollen auf diese Weise wieder in echte Buchform überführt werden.

Aus der Parallelität individueller Zeiten eines jeden Buchs werden die auswuchernden Zweige und Gabelungen wieder zusammengeführt in einem Text über Texte und verschmolzen zu neuer Form, aus deren Ordnung wiederum neues Wissen entsteht. Der *merge*-Algorithmus generiert aus den vielen Büchern einer Bibliothek ein einziges: ihren eigenen Katalog, mit dem viele Autoren zu einer Struktur zusammengebunden werden, die wiederum neue Autoren aufzugreifen und zu produzieren vermag. Aus der Synthese der

32 Adam Bartsch, „Einige Bemerkungen die Verfertigung eines neuen Catalogs der gedruckten Bücher in der k. k. Bibliothek betreffend“ (1780), in: Hans Petschar, Ernst Strouhal und Heimo Zobernig (Hrsg.), *Der Zettelkatalog. Ein historisches System geistiger Ordnung*, Wien, New York: Springer 1999, S. 125–138, hier S. 125f.

informationellen Vereinzelungen von Einträgen, die ihrerseits einen immer schon fragmentierten Text repräsentieren, wird wieder ein einziger Strang produziert, ein Faden oder Pfad, der mit seinen volatilen Elementen seinerseits und jederzeit neue Verzweigungen oder auch Weiterführungen auf demselben Weg erlaubt.



Abb. 4.6 Das Buch der Bücher, nur noch äußerlich als Einheit, innerlich immer schon fragmentiert.

Coda: Auto(r)Korrektur

Verzweigen, Kopieren und Verschmelzen zählen zu den eminenten Funktionen verteilter Code-Autorschaft in der Softwareentwicklung. Wie zu zeigen versucht wurde, basieren diese Funktionen jedoch auf Praktiken, die sich zum einen in der Literaturgeschichte und ihrem Zusammenspiel aus experimenteller Auteurschaft und Editionstätigkeit gründen (Borges und *branch*), zum zweiten in der Geschichte der Telekommunikation und im Postverkehr (Schwarze Kabinette, *copy*, *diff*) und schließlich auch in den Verwaltungspraktiken des Wissens, konkret in der Katalogarbeit der Aufklärung (Wiener Hofbibliothek und ihre Zettelkatalogik, *merge*). Diese historische Konstellierung mag – wenngleich nur

schlaglichtartig oder exemplarisch – vor Augen führen, aus welchen Bestandteilen die informatische Versionsverwaltung gefertigt ist, ohne es zu wissen. Ein heuristisches Verfahren, das versucht, die beiden Wissensstränge miteinander zu verbinden – also die medialen Praktiken der Code-Entwicklung einerseits mit der historiographischen Quellenkritik andererseits –,³³ sollte jedoch nicht allein darauf abzielen, die aktuelle Funktionsweise der *computer science* historisch nach hinten zu verlängern. Vielmehr gilt es umgekehrt, aus und vor allem *in der Tiefe der Geschichte* nach Denkfiguren und Funktionsweisen, nach medialen Praktiken und historischen Tätigkeiten, nach Fragestellungen und Problemlösungen zu suchen, um solcherart Erkenntnisse in die Softwareentwicklung hineinzutragen. Wie könnte das konkret aussehen?

Die Reichweite eines Befehls wie *diff* mag für informatische Zwecke begrenzt und aus historisch-kritischer Perspektive für einen Editor zudem keineswegs neu sein; was aber wäre, wenn es einen Befehl gäbe, der Differenzen auch auf einer inhaltlichen Ebene vorschlagen könnte? Also einen Befehl, der sich an Autoren im Schreibprozess richtete und sich dabei weniger an Herausgeber-Funktionen orientierte als an den Leistungen eines kritischen Lesers oder Lektors, der einem um den guten Ausdruck bemühten Autor mehr anböte als lediglich *diff*-gleich nur Abweichungen zu markieren? Was wäre, wenn der Algorithmus, statt bloß die unmerklichen bis infinitesimalen Deltas zu verzeichnen, selbst Kreatives leistete? Wenn beim Schreiben in den Office-Programmen auf Befehl die Routine eines Lektors abzurufen wäre, der die subtilen Stiländerungen souverän erkennen und seinerseits durch feine Vorschläge variieren könnte? Gesucht wäre also so etwas wie ein schlauer Diener beim Schreiben, ein Assistenzsystem für die treffende Formulierung, ein Lektorats-Algorithmus, der nicht nur Goethe und Schiller unterscheiden kann in ihrer jeweiligen Stilistik, sondern auch noch Goethe alternative Vorschläge à la Schiller unterbreitet und umgekehrt, wenn Schiller stockt beim Schreiben, die Vorschläge à la Goethen einspeist.

Ein solcher Algorithmus würde folgende Arbeitsschritte umfassen, indem er einerseits eine informatische Stilanalyse verfolgt, andererseits aber auch eine softwareseitige Stilgenese anbietet, um überhaupt neue Vorschläge unterbreiten zu können. Mit anderen Worten, ein solches System arbeitet mit den Lehren der Vergangenheit, um künftigen Texten den Weg vorzuspüren. Wie sähe die Modellierung eines solchen Stil-Befehls konkret aus?

33 Vgl. zu diesem Ansatz die erste Fassung des vorliegenden Texts, wo statt der Überlegungen zur Autokorrektur die Methode einer ‚Quellcodekritik‘ als Verschmelzung von Historiographie und *Literate Programming* entwickelt wird, github.com/nachsommer/VersionsKontrolle/tree/master/1.Fassung.

1. Schritt: Einlesen eines Beispieltexts, eines Text-Korpus, eines ganzen Werks zur Stilanalyse, also etwa die gesamten Dramen von Shakespeare.
2. Schritt: Textanalyse. Da sich diese Art der stilistischen Mimesis oder Originalkopie aus der *copia verborum* speist, aus der Fülle der Wörter und ihrer spezifischen Anordnung, gilt es die eingelesenen Buchstabenmengen zu gewichten, zu sortieren und zu überprüfen, und zwar mit einer einfachen Statistik auf die Übergangswahrscheinlichkeiten von einem Wort zum nächsten. Mit diesen Reihen von Worten zu Worten zu Worten, die sich ohne größeren Aufwand computertechnisch etwa mit Hilfe von Markov-Ketten modellieren lassen,³⁴ erhält jedes Wort in einem Text einen numerischen Wert, der angibt, mit welcher Wahrscheinlichkeit das eine Wort auf ein anderes folgt. Ein anderes Verfahren setzt dagegen auf das Training von Künstlichen Neuronalen Netzen, die im Unterschied zu Markov-Ketten ihre Sprachsynthesekraft durch die Wiederholung und Verfeinerung eines Korpus erhalten. Das derzeit bekannteste Modell ist *gpt-2* bzw. *gpt-3* von OpenAI.
3. Schritt: Textsynthese. Nach einer bestimmten Anlernphase, innerhalb derer sich der Algorithmus bzw. das Künstliche Neuronale Netz den Stil eines bestimmten Textes oder gar Autors aneignet, steht ein Repositorium bereit, mit dessen Hilfe beim Formulieren Vorschläge unterbreitet werden können: Ein im Schreibprogramm eingegebenes Wort oder eine Formulierung klingt noch nicht gut genug? Auf Knopfdruck werden Alternativen angeboten, und zwar nicht einfach durch einen Griff in das Synonymlexikon, sondern durch einen Vergleich mit den zuvor gewonnenen Übergangswahrscheinlichkeiten einzelner Passagen, die wiederum stilistisch charakterisiert wurden. Darf's noch etwas Kafka sein?

Was also ein solcher Algorithmus auf Basis einer Markov-Ketten-Analyse oder mit einem DeepLearning-Algorithmus wie *tensorflow*, *word2vec* oder *gpt-2*³⁵ liefert, ist eine stilistische Anverwandlung einer bestimmten Autorschaft. Je nachdem, was ihm eingefüttert wird, ergeben sich charakteristische Formulierungshilfen: Beim Einlesen des *Götz von Berlichingen* gäbe es einen

34 Zur Geschichte dieses Algorithmus vgl. Philipp von Hilgers und Wladimir Velminski (Hrsg.), *Andrej A. Markov. Berechenbare Künste. Mathematik, Poesie, Moderne*, Zürich: diaphanes 2007.

35 Vgl. etwa die Implementierungen von github.com/openai/gpt-2 oder in Java von github.com/deeplearning4j/deeplearning4j bzw. demnächst auch in github.com/nachsommer/interlocutor.

mittelalterlichen Alltagssound. Beim Einlesen von Kafkas *Der Process* gäbe es kristallklare Prosa in parataktischem Satzbau. Und beim Einlesen des Autors von *Sein und Zeit* gäbe es einige nur bedingt hilfreiche, weil selbstbezügliche Formulierungsvorschläge, weil die ganze Welt plötzlich zu ‚welten‘ beginnt.

Mit einer solchen Anordnung von ‚mimetischen Algorithmen‘ könnte es gelingen, einerseits Fragen der *Software Studies* ins 18. Jahrhundert zu tragen, also die ‚alten‘ Praktiken der Exzerpt-, Fragment- und Informationsschnipsel-Verarbeitung auf den Kontext einer kollektiven Autorschaft der Gegenwart zu beziehen. Aber auch umgekehrt eröffnet sich damit ein Weg, und zwar durch eine Analyse der Instruktionen und historischen Verfahren, mit denen kollektive Autorschaft in den unterschiedlichsten Formen und Situationen ehemals zur Ausführung gelangte, um damit die komplexen, distribuierten, wolkenbasierten Verfahren verteilter Autorschaft der Gegenwart gegenzulesen. Das heißt, sie nicht nur zu verstehen, sondern – *historia est magistra codicum* – diese Algorithmen selbst aus der Tiefe der Geschichte heraus weiter zu entwickeln, um so zu einer wechselseitigen Erhellung von Code-Entwicklung und historischer Forschung zu gelangen. Doch dazu ist es notwendig, noch andere, weitere lose Enden als in Abb. 4.7 aufzunehmen.

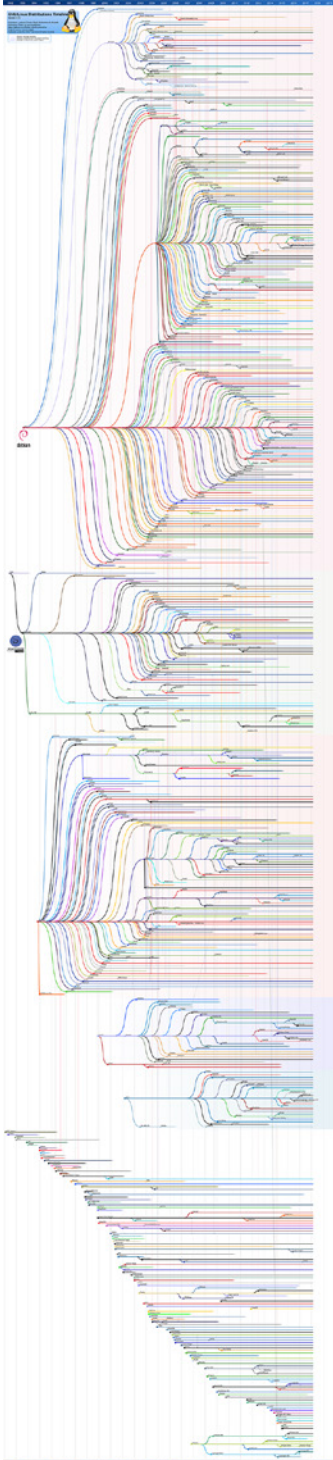


Abb. 4.7
GNU/Linux Distributions Timeline,
Version 17.10 (In der PDF, die in Open Access
auf www.fink.de zugänglich ist, ist eine größere
Ansicht der Abbildung möglich.)

TEIL II

Autorschaften

Der Autor als Fragment

Romantische Herausgeberschaft (Hardenberg, Schlegel, Tieck)

Erika Thomalla

Autoren machen keine Werke, nicht einmal ihre eigenen. Zu Werken werden Texte erst, indem sie ausgewählt und angeordnet, gekürzt, umgeschrieben oder ergänzt, gerahmt, präsentiert und in Umlauf gebracht werden. Werke sind immer schon die Produkte arbeitsteiliger Kollektive, auch und gerade dann, wenn viele der beteiligten Akteure am Ende nicht auf dem Buchcover erscheinen.¹ Autorschaft im Singular verdankt sich stets einer Vielzahl an Kollaborationen. Dabei handelt es sich nicht notwendig um emphatische Formen der Zusammenarbeit, die auf Konsens und gemeinsamen Interessen beruhen. Werke und ihre Autoren sind in der Regel das Ergebnis kollektiver Praktiken, die zerstreut und vermittelt, nicht immer abgestimmt und zum Teil nicht einmal gewollt sind. Herausgeber wissen das. Seit Autoren sich als Schöpfer ihrer Werke begreifen, erliegen Herausgeber dem Phantasma, an die Stelle von Autoren treten und deren Tätigkeit noch vollendeter ausüben zu können als sie selbst.² Erst durch editoriale Verfahren nimmt Geschriebenes jene scheinbar authentische und überzeitliche Form an, die es als tradierungswürdigen, kanonischen oder klassischen Text lesbar macht. Herausgeber machen Texte zuallererst zu Werken eines Autors oder eines Autorenkollektivs.³

-
- 1 Vgl. Stephan Porombka, „Literaturbetriebskunde. Zur ‚genetischen Kritik‘ kollektiver Kreativität“, in: Stephan Porombka, Wolfgang Schneider und Volker Wortmann (Hrsg.), *Kollektive Kreativität*, Tübingen: Narr 2006, S. 71–86.
 - 2 Vgl. Wolf Kittler, „Literatur, Edition und Reprographie“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65 (1991), H. 2, S. 205–235, hier bes. S. 209.
 - 3 Dabei kann es sich selbstverständlich auch um Selbstherausgeberschaften handeln. Der Ansatz, Autorschaft als das Produkt editorialer Praktiken zu untersuchen, schließt an die Thesen Uwe Wirths an, der sich in seiner Studie über die „Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion“ allerdings auf den Sonderfall des fiktiven Herausgebers beschränkt und deshalb die ökonomischen, sozialen, medialen und politischen Bedingungen von Herausgeberschaften nicht berücksichtigt. Diese Kontexte sind für die Entstehung neuer Autorschafts- und Werkkonzepte im 18. Jahrhundert jedoch maßgeblich. Vgl. Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, München: Fink 2008, bes. S. 13. Für eine umfassende Geschichte der modernen Herausgeberschaft siehe Erika Thomalla, *Anwälte des Autors. Zur Geschichte der Herausgeberschaft im 18. und 19. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2020.

Ein Autor, für den das in besonderer Weise gilt, ist Friedrich von Hardenberg. Als Hardenberg am 25. März 1801 im Alter von 28 Jahren starb, hatte er nur wenig veröffentlicht. Auf sein Debüt, das Gedicht *Klagen eines Jünglings* im *Teutschen Merkur* (1791), folgten lediglich drei weitere Publikationen: Unter dem Pseudonym Novalis erschienen 1798 die Fragment-Sammlungen *Blumen / Glaube und Liebe* in den *Jahrbüchern der preußischen Monarchie* sowie die *Blüthenstaub-Fragmente* im *Athenäum*. Zwei Jahre später wurden die *Hymnen an die Nacht* ebenfalls im *Athenäum* veröffentlicht. Seinen eigentlichen Ruhm als Autor erlangte Novalis erst posthum. Dazu trugen ganz wesentlich seine Freunde Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel bei, die bereits 1802 das Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* sowie eine zweibändige Ausgabe mit dem Titel *Novalis Schriften* herausgaben. Während der Roman sich in der Einzelausgabe nur sehr „langsam“ verkaufte, wurde die Werkedition zum Publikumserfolg – sie erreichte bis 1837 fünf Auflagen.⁴

Ein Hauptgrund für diese Popularität war die Editionsstrategie Schlegels und Tiecks. Sie präsentierten Novalis als einen Dichter, der in jeder Hinsicht Fragment geblieben war und der vorgeblich nichts als Fragmente hinterlassen hatte. Damit bahnten sie den Weg für vielfältige Rezeptions- und Aneignungsmöglichkeiten. Weil die romantische „Leitmetapher“ des Fragments „semantisch offen“ ist, ihr „Korrelat, das Ganze, in der Schwebeläuft“ und zur interpretierenden Vervollständigung auffordert,⁵ konnte Novalis' Werk im 19. Jahrhundert als Relikt einer ehemaligen wie auch als Anzeichen einer noch nicht zur Vollendung gekommenen Ganzheit gedeutet werden. Seine *Schriften* waren gleichermaßen als Überrest oder Spur der verstorbenen Person, als unvollendeter Auftakt eines literarischen Epochenwechsels oder als Initiation einer politischen, ästhetischen oder religiösen Mission lesbar. Die fragmentarische Gestalt des Werks stattete es mit einem erhöhten Maß an Polysemie aus, die den Liebhabern klassischer Texte entgegenkam. Der „herrliche Novalis“, so sahen es viele seiner Leser, hatte „göttliche[] Ahnungen“⁶ oder „heilige, unerschöpflich sinnreiche Zeichen“ hinterlassen,⁷ die der Deutung, Erläuterung und Vollendung harhten.

4 Doris Reimer, *Passion und Kalkül. Der Verleger Georg Andreas Reimer (1776–1842)*, Berlin, New York: de Gruyter 1999, S. 305.

5 Eberhard Ostermann, „Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), S. 189–205, hier S. 190.

6 Brief von Karl August Varnhagen von Ense an Elise Müller vom 28.07.1805, in: Karl August Varnhagen von Ense, *Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense. Briefe von der Universität in die Heimath*, hrsg. von Ludmilla Assing, Brockhaus: Leipzig 1874, S. 224 und S. 230.

7 Adam Müller, „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur, gehalten zu Dresden im Winter 1806“, in: ders., *Kritische, ästhetische und philosophische Schriften*, Bd. I,

1. Verrätselung. Informationsdefizite schaffen

Schlegel und Tieck zeichneten die Linien, die Hardenbergs Rezeption in der Literaturgeschichte bestimmt haben, in den *Schriften* vor. Sowohl programmatisch – in den Peri- und Epitexten – als auch durch ihre editionspraktische Tätigkeit prägten sie ein spezifisches Bild des Autors. Dabei schufen sie zunächst einen grundlegenden Informationsmangel. Über die Person und das Leben des Autors ließen sie die Leser im Unklaren. In der *Vorrede* zur Erstausgabe greift Tieck auf einen beliebten Topos zurück, indem er die Leser als „Freunde“ des Verfassers adressiert, die dessen „innere Geschichte“ sowie die „Andeutungen“ seines „veränderten Gemüths“ aus den hinterlassenen „Fragmenten“ auch ohne biographische Kontextinformationen erahnen können müssten. Die von den Herausgebern veröffentlichten Bruchstücke, so die Behauptung, „drücken [...] das Gemüth des Verfassers“ selbst „vollkommen“ aus.⁸ Tieck erklärt die Ausklammerung ‚äußerer‘ Daten – Lebensstationen, Begebenheiten oder Personen – geradezu zur Möglichkeitsbedingung eines tieferen Verständnisses. Das Werk offenbart das Leben und den Charakter der Person, nicht umgekehrt.⁹

Mit der Auffassung, dass der Charakter einer Person so komplex und vielseitig sei, dass er niemals im Ganzen, sondern nur durch einzelne Fragmente oder Bruchstücke erfasst werden könne, bewegten sich Schlegel und Tieck auf der Höhe der Charaktertheorien ihrer Zeit.¹⁰ Tagebücher und Biographien, die auf das Fragmentarische ihrer Darstellung hinwiesen, waren bereits seit mehreren Jahren in Mode: Vor allem in den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts erschienen zahlreiche Publikationen mit Titeln wie *Fragmente zu dem Leben des Grafen von Herzberg* (1796), *Fragmente zur Biographie des verstorbenen geheimen Raths Bode* (1795), *Fragmente zur Schilderung des Geistes*,

kritische Ausgabe, hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied, Berlin: Luchterhand 1967, S. 13–137, hier S. 56.

8 Ludwig Tieck, „Vorrede“, in: Friedrich von Hardenberg, *Novalis Schriften*, hrsg. von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, Erster Theil, Berlin: Buchhandlung der Realschule 1802, S. I–XII, hier S. If.

9 Vgl. zu dieser Konzeptualisierung des Leben-Werk-Zusammenhangs bei Tieck Roger Paulin, „Künstlerbiographie, Hagiographie und persönliches Schicksal. Zu Tiecks Kleistbild und seinem Hintergrund“, in: Sabine Doering, Waltraud Maierhofer und Peter Philipp Riedl (Hrsg.), *Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer zum 65. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 329–341, hier S. 333ff.

10 Vgl. Erika Thomalla, „Totalcharakter. Die Entzifferung des Subjekts im 18. Jahrhundert“, in: Michael Hohlstein, Rudolf Schlögl und Isabelle Schürch (Hrsg.), *Der Mensch in Gesellschaft. Zur Vorgeschichte des modernen Subjekts in der Frühen Neuzeit*, Paderborn u.a.: Schöningh 2019, S. 265–287, bes. S. 283ff.

des Charakters, und der Regierung Friedrich des Zweiten (1798) oder *Fragmente über Italien aus dem Tagebuche eines jungen Deutschen* (1798). Tiecks Vorwort schließt implizit an diese Mode an, treibt sie aber auf die Spitze, indem es der traditionellen Form der Lebensbeschreibung gar keine Explikationsleistung mehr zutraut. Nur noch das fragmentarische Werk selbst kann Zugang zum Charakter bieten.

Die Ansprüche an eine gelungene Rezeption sind entsprechend hoch. Die Leser sollen die Lebensgeschichte eines Autors, den viele von ihnen bloß unter seinem Pseudonym kennen, aus Textfragmenten erschließen, die keine nachvollziehbare Anordnung aufweisen: Die *Schriften* sind nicht chronologisch oder generisch geordnet, sondern sie beginnen mit dem nachgelassenen Romanfragment *Heinrich von Ofterdingen* und enden mit *Fragmenten vermischten Inhalts*, einer von Tieck und Schlegel verantworteten Zusammenstellung von Textauszügen, die Hardenberg mehrere Jahre vor seinem Tod schrieb und bloß in Teilen veröffentlichte. Die Herausforderung, in diesen Textfragmenten eine „Geschichte“ zu erkennen, bleibt dem Publikum überlassen. Doch damit ist erst ein Teil der Lektüeranweisungen benannt: Das Zentrum der *Schriften* bildet Tieck zufolge der „Geist“ des Verfassers, der die „verschiedensten Gedanken“ verbinde und zusammenhalte. Ein „näher befreundetes Gemüth“, so die zuversichtliche Vermutung des Herausgebers, werde die Gemeinsamkeit der einzelnen Bruchstücke mühelos erkennen. Die Dynamik einer individuellen Entwicklungsgeschichte soll also mit der Totalitäts- und Ganzheitskonzeption eines gleichbleibenden Charakters oder Geists kombiniert werden. Die Werkfragmente und die Person werden dabei nach dem Modell eines hermeneutischen Zirkels in Beziehung gesetzt: Während die vereinzelt „Gedanken“ den alles umfassenden „Geist“ enthalten, macht dieser Geist „wie aus einem Mittelpunkte alle übrigen [Gedanken] verständlich“.¹¹

Novalis „vollkommen“ zu verstehen, heißt also offenbar, unterschiedliche Äußerungen, Textgattungen und gedankliche Wandlungen in seinen Texten mit einer ideellen Einheit in Einklang zu bringen. Die methodische Versiertheit, die den Lesern der *Schriften* damit abverlangt wird, lässt darauf schließen, dass es sich bei den von Tieck adressierten „Freunden“ um Freunde oder Liebende des Worts – kurz: um Philologen – handelt, oder zumindest um Leser, die mit philologischen und hermeneutischen Lektüerverfahren vertraut sind. Die Wahl des Verlags der Berliner Realschulbuchhandlung¹² und

11 Tieck, „Vorrede“ (Anm. 8), S. XI.

12 Ursprünglich verhandelten Tieck und die Brüder Schlegel mit dem Verleger Johann Friedrich Unger, da Novalis den Roman *Heinrich von Ofterdingen* beim selben Verlag und in derselben „Gestalt“ veröffentlichen wollte, in der auch Goethes *Wilhelm Meister*

die geringe Erstauflagenhöhe von 500 Exemplaren sprechen ebenfalls für die Vermutung, dass die Ausgabe sich eher an ein literaturtheoretisch geschultes Publikum statt an den populären Buchmarkt richtete. Der seit 1800 von Georg Andreas Reimer geführte Realschulbuchhandlungsverlag galt nicht nur wegen seiner Nähe zu den Autoren der Frühromantik als fortschrittlich und modern, sondern er suchte vor allem gezielt den Anschluss an zeitgenössische wissenschaftliche Entwicklungen, die er zu einem allgemeinen Bildungsgut machen wollte.¹³ Einer der ersten Autoren, die Reimer verlegte, war Friedrich Schleiermacher. In den darauffolgenden Jahren wurde der Verlag für viele deutsche Philologen – etwa für Karl Lachmann, die Brüder Grimm oder Georg Friedrich Benecke – zu einem Hauptpublikationsort.

Für die „Freunde“ dieses Verlagsprogramms sollte es also möglich sein, den Geist und die Entwicklungsgeschichte eines frühverstorbenen Autors in seinen Texten aufzufinden. Erst als die Novalis-Ausgabe 1815 ihre dritte Auflage erreichte, bereicherte Tieck sie durch eine Biographie, die auf einer Niederschrift von Novalis' Bruder Karl von Hardenberg beruhte. Die Auffassung, dass nicht der Lebenslauf das Werk erkläre, sondern dass „Geist“, „Wandel“ und „persönliche Gestalt“ eines Dichters sich nur in der „wiederholten Lecture“ seiner Texte erschließen, behielt er allerdings bei. Tiecks Biographie ist kein Tatsachenbericht, sondern eine hagiographische, verklärende Darstellung. Sie folgt der Direktive, das Leben „als ein Gedicht [zu] lesen“, indem der fehlende „Zusammenhang“ zwischen den Einzelereignissen selbst „ergänzt“ wird.¹⁴ Das „Gedicht“, das Tieck vom Leben Hardenbergs entwirft, wirkte sich nachhaltig auf dessen Wahrnehmung in der literarischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts aus.¹⁵ Bereits rein äußerlich rückt Tieck seinen Freund in die Nähe

erschieden war. Weil Unger aber zögerte und das finanzielle Risiko offenbar nicht eingehen wollte, wandten sie sich zunächst an Friedrich Fromann und dann an Reimer. Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel zwischen dem 30.06.1801 und dem 04.04.1802, in: Friedrich von Hardenberg, *Novalis Schriften, Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 5, hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer 1988, S. 137–148.

13 Vgl. Reimer, *Passion und Kalkül* (Anm. 4), S. 61ff.

14 Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hrsg. von demselben, Leipzig: Brockhaus 1848, S. 180.

15 Auch in seinen anderen Editionsprojekten, etwa den Ausgaben der Schriften Heinrich von Kleists oder Jakob Michael Reinhold Lenz', haben die Biographien eher einen paradigmatischen Charakter, die der exemplarischen Darstellung gescheiterter oder marginalisierter Künstlerexistenzen sowie deren Verortung innerhalb von literaturhistorischen Großzusammenhängen dient. Vgl. Paulin, „Künstlerbiographie“ (Anm. 9), S. 337ff.; Marek Zybura, *Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber*, Heidelberg: Winter 1994, S. 147ff.

eines Heiligen: Sein Auge war „hell“ und die „Farbe seines Gesichtes [...] fast durchsichtig“. Sein Gesichtsausdruck „kam sehr dem Evangelisten Johannes nahe, wie wir ihn auf der herrlichen großen Tafel von A. Dürer sehn“.¹⁶ Dieser sakralisierende Vergleich verbindet sich mit der Aufforderung des Herausgebers, die *Schriften* von Novalis als „Buch der Erweckung und Andacht“ zu lesen.¹⁷ Damit erhalten die Fragmente den Charakter einer Offenbarungsschrift mit prophetischem Potenzial.

Als ein Heiliger, der der Welt schon bei Lebzeiten entrückt war, erscheint Novalis auch in Tiecks Beschreibung seiner Persönlichkeit. Sein ganzes „Wesen und alle seine Vorstellungen“ waren von einer „innigen Liebe“ und einer „frommen Todessehnsucht“ bestimmt. Ein „einziger großer Lebensmoment“, der Tod seiner Verlobten Sophie von Kühn im Alter von 15 Jahren, sei der Schlüssel zum „Wesen seiner Poesie und Anschauung“.¹⁸ Mit dieser Begründung verleiht Tieck den *Schriften* nachträglich jenes geistige Zentrum, dessen Bestimmung er 1802 noch als Suchauftrag an die Leser gerichtet hatte. Dass dabei wesentliche Momente von Hardenbergs Leben marginalisiert werden – etwa seine rege Berufstätigkeit, seine Vieleserei oder seine erneute Verlobung mit Julie von Charpentier 1798 –, ist von der Forschung vielfach kritisiert worden,¹⁹ erscheint in der Logik Tiecks aber durchaus konsequent. Sein Verfahren entspricht zudem einer Tendenz in der zeitgenössischen Biographik, weniger einzelne Daten und Ereignisse zu dokumentieren, sondern Synthesen zu bilden, um Aussagen über das „ganze“ Wesen einer Person treffen zu können.²⁰ Poetisierungen und stilisierende Verklärungen sind in dieser biographischen Tradition durchaus zulässig.

Wie stark Tieck damit dem Geschmack des Publikums entsprach, lässt sich auch *ex negativo* zeigen: Als der Arzt und Literat Justinus Kerner, der seinerseits eine Vorliebe für Hagiographien und Erbauungsbücher hatte,²¹ im Jahr

16 Ludwig Tieck, „Vorrede zur dritten Auflage“, in: Friedrich von Hardenberg, *Novalis Schriften*, hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, Erster Theil, 3. Aufl., Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung 1815, S. XI–XXXVII, hier S. XXXIII.

17 Tieck, „Vorrede“ (Anm. 8), S. XXII.

18 Tieck, „Vorrede zur dritten Auflage“ (Anm. 16), S. XXI und S. XXXVII.

19 Vgl. Herbert Uerlings, „Tiecks Novalis-Edition“, in: Walter Schmitz (Hrsg.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensszenierung im Kontext seiner Zeit*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 135–159, hier S. 143ff.

20 Hans-Martin Kruckis, „Ein potenziertes Abbild der Menschheit“. *Biographischer Diskurs und Etablierung der Neugermanistik in der Goethe-Biographik bis Gundolf*, Heidelberg: Winter 1995, S. 45ff.

21 Kerner machte seine Patientin Friederike Hauffe, die in den letzten Lebensjahren bei ihm wohnte, als „Seherin von Prevorst“ bekannt. Das Leben Hauffes beschreibt Kerner als Parallelgeschichte von körperlichem Verfall und spiritueller Erweckung. Vgl. Justinus

1810 einen Hardenberg-Nachruf in Friedrich von Schlichtegrolls *Nekrolog der Deutschen für das 19. Jahrhundert* (1805) gelesen hatte, in dem der Verstorbene in erster Linie als „Chursächsischer Salinenassessor“ und „designirter Amtshauptmann in Thüringen“ gewürdigt wurde,²² erschien ihm diese Vorstellung schlicht „entsetzlich“. Die Zweitverlobung mit Julie von Charpentier hielt er für höchst unpoetisch. Lediglich am „schön[en]“ Tod des Dichters hatte er nichts auszusetzen.²³ Die Entscheidung der Herausgeber Tieck und Schlegel, die dritte Auflage der *Schriften* durch eine Biographie zu erweitern, kann also auch als Versuch gedeutet werden, der nüchtern-prosaischen Lebensbeschreibung des vielgelesenen *Nekrologs der Deutschen* wieder ein anderes, ‚poetischeres‘ Novalis-Bild entgegenzusetzen.

2. Winke und Bruchstücke. Die Deutungen kühn kombinierender Geister

Tiecks und Schlegels Bemühen, Novalis' „Geist“ zu „charakterisieren“, beschränkte sich nicht bloß auf die Vorreden. Die Frage, welche Texte und Darstellungsformen den „Charakter des Schriftstellers“ am angemessensten repräsentierten,²⁴ prägte auch den praktischen Umgang mit dessen Nachlass. Einen ersten Streitpunkt bildete das Romanfragment *Heinrich von Afterdingen*, dessen Titel die Herausgeber eigenmächtig in *Heinrich von Ofterdingen* umschrieben.²⁵ Während Tieck sich von August Wilhelm Schlegel und

Kerner, *Die Seherin von Prevorst. Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hereinragen einer Geisterwelt in die unsere* (1829), 2. verm. und verb. Aufl., Stuttgart, Tübingen: Cotta 1832.

- 22 Der Nekrolog stammt von Coelestin August Just, „Friedrich von Hardenberg. Chursächsischer Salinenassessor und designirter Amtshauptmann in Thüringen“, in: *Nekrolog der Deutschen für das 19. Jahrhundert*, hrsg. von Friedrich Schlichtegroll, Bd. 4, Gotha: Justus Perthes 1805, S. 187–261.
- 23 Brief von Justinus Kerner an Ludwig Uhland vom 25.01.1810, in: *Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden*, hrsg. von Theobald Kerner, Bd. 1, Stuttgart, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt 1897, S. 95.
- 24 Brief von Friedrich Schlegel an Ludwig Tieck vom 05.11.1801, in: Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 5 (Anm. 12), S. 145.
- 25 Obwohl diese Namensänderung seit langem bekannt war, wurde sie selbst in der historisch-kritischen Ausgabe nicht wieder rückgängig gemacht. Eine kritische Neu-edition, die einen Paralleldruck von Faksimile und Transkription mit editorischem Bericht und Interpretation enthält, bietet erst die Arbeit von Alexander Knopf aus dem Jahr 2015. Vgl. Friedrich von Hardenberg, *„Begeisterung der Sprache“. Heinrich von Afterdingen. Textkritische Edition und Interpretation*, hrsg. von Alexander Knopf, Frankfurt/Main: Stroemfeld 2015.

Friedrich Schleiermacher davon überzeugen ließ, den Roman selbst zu vollenden, war Friedrich Schlegel über diese „sündlich[e]“ und „unverzeihlich[e]“ Absicht so „empört“, dass die drei anderen schnell wieder von dem Unternehmen Abstand nahmen.²⁶ Allerdings ist dieser vehemente Einspruch nicht auf generelle Vorbehalte Schlegels gegenüber Eingriffen in den Nachlass zurückzuführen. Vielmehr kann vermutet werden, dass es ihm um den Erhalt der fragmentarischen Form selbst ging. Seine Einwände richteten sich primär gegen die Ganzheitsästhetik, die hinter Tiecks, Schleiermachers und August Wilhelm Schlegels Idee stand. Deren „verkehrten Begriffen von Fertigseyn, Fortsetzen, Vollenden“ hielt er das Fragmentarische als „Triumph“ der ästhetischen Form entgegen.²⁷ Aus diesem Grund hatte er zwar Schwierigkeiten mit der Praktik des Ergänzens, nicht aber mit der des Kürzens und Streichens.²⁸

Gekürzt wurde bei der Zusammenstellung der *Schriften* reichlich. Der Eindruck, Novalis habe nichts als Fragmente hinterlassen, ist das Ergebnis gezielter editorischer Bearbeitungen. Die *Fragmente vermischten Inhalts*, die am Ende des zweiten Bands der *Schriften* stehen, sind eine Mischung aus authentischen Fragmenten, die aus *Glauben und Liebe* oder aus dem *Blüthenstaub* stammen, und Auszügen aus Aufsätzen, Notizen oder Exzerpten, die Schlegel und Tieck zuallererst zu Fragmenten machten. Sie wählten einzelne Passagen aus Hardenbergs Aufzeichnungen aus, schrieben sie um, kürzten und kombinierten nach eigenem Ermessen. Schlegel kam dabei die Aufgabe der Auswahl zu, während Tieck die Anordnung übernahm.²⁹

26 Brief von Friedrich Schlegel an Friedrich Schleiermacher um den 17.04.1801, in: Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 5 (Anm. 12), S. 134.

27 Ebd.

28 Bereits die *Blüthenstaub*-Fragmente, die Novalis für das *Athenäum* ausgewählt hatte, wurden von Schlegel bearbeitet, zerteilt und neu zusammengestellt. Vgl. dazu Helmut Schanze, „Dualismus unsrer Symphilosophie“. Zum Verhältnis Novalis – Friedrich Schlegel“, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* (1966), S. 309–335.

29 Die Frage, wie groß Schlegels Anteil bei der Zusammenstellung der Fragmente war, ist umstritten. Offenbar standen ihm die Notizen nur wenige Wochen (Ende April bis Mitte Mai 1802) zur Verfügung, in denen er – wie der handschriftliche Nachlass im Archiv des Freien deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main zeigt – Anstreichungen vornahm und einzelne Sätze oder Absätze auswählte. Zudem entwarf Schlegel den Plan einer Anordnung in sechs Abteilungen. Dass er auch auf Formulierungen Einfluss nahm, ist nicht bekannt. Sicher ist aber, dass er mit dem Endergebnis zufrieden war und in einer späteren Ausgabe lediglich die Anordnung noch einmal änderte. Wenn im Folgenden von Tieck und Schlegel als Redaktoren der Fragmente die Rede ist, so geschieht dies im Bewusstsein ihrer Aufgabenteilung. Vgl. Richard Samuel, „Vorrede zum 2. und 3. Bande“, in: Friedrich von Hardenberg, *Novalis Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart: Kohlhammer 1964 S. V–VIII; ders., „Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich

Die Theorie für dieses editorische Programm hatte Schlegel bereits einige Jahre zuvor an einem anderen Beispiel erarbeitet.³⁰ Auch Gotthold Ephraim Lessing war für Schlegel, wie er 1797 in einem Aufsatz erläuterte, ein fragmentarischer Autor: Alles, was Lessing hinterlassen habe, seien „Winke und Andeutungen“ oder „Bruchstücke von Bruchstücken“. Lessings vollkommenste Werke bildeten angeblich „nur eine Kette von witzigen Einfällen“.³¹ Diese unwahrscheinliche Behauptung begründet Schlegel, indem er einen Großteil von Lessings Schriften als unoriginell oder qualitativ minderwertig beurteilt. Die Dichtungen schließt er – mit Ausnahme des Dramas *Nathan der Weise*, bei dem es sich um einen philosophischen Text handle – aus dem Gesamtwerk aus, weil Lessing kein Poet im eigentlichen Sinn, sondern Philosoph und vor allem Kritiker gewesen sei. Von den übrigen Schriften werden nur diejenigen akzeptiert, die nach Schlegels Auffassung „die eigenen Gedanken Lessings“ widerspiegeln. Als er 1804 *Lessings Gedanken und Meinungen aus dessen Schriften* edierte, ließ er deshalb alles weg, was er als „gleichgültig“, „störend“, veraltet oder fremd ansah. Im Ergebnis blieben „von einem großen Theil der Lessingschen Schriften nur Fragmente zurück“, von denen Schlegel behauptete, dass sie es „ganz ohne unser Zuthun geworden sind, oder vielmehr es gleich von Anfange an waren“. Die von Schlegel ausgewählten Textfragmente sollten demnach Lessings Gedanken in ihrer „ursprünglichen Gestalt“ darstellen.³²

Die Pointe dieser editorialen Technik der Fragmentarisierung besteht darin, dass es sich vorgeblich nicht um eine Reduktion, sondern um eine Bereicherung handelt: Gerade die Zusammenstellung einzelner Versatzteile soll den „ganzen“ Lessing zur Anschauung bringen. Denn die Genialität Lessings sei nicht „im Einzelnen“, sondern in der „Gedankenreihe“ aufzusuchen. Nicht der Inhalt, sondern die „Form“ der Fragmente sei entscheidend, und nur in ihrer Abfolge werde der „Witz“ eines „kühn combinirende[n] Geist[s]“ sichtbar.³³ Dieser kombinatorische Genius scheint allerdings gerade nicht der des Autors, sondern der des Herausgebers zu sein, der ja allein für die Form und die Anordnung der

von Hardenbergs (Novalis)“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 2 (1958), S. 301–347, bes. S. 313ff.

30 Vgl. zum Folgenden auch Stefan Höhle, „Friedrich Schlegels Auseinandersetzung mit Lessing. Zum Problem des Verhältnisses zwischen Romantik und Aufklärung“, in: *Weimarer Beiträge* 23 (1977), H. 2, S. 122–135.

31 Friedrich Schlegel, „Über Lessing“, in: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, hrsg. von Hans Eichner, Paderborn u.a.: Schöningh 1967, S. 100–125, hier S. 112.

32 Friedrich Schlegel, *Lessings Gedanken und Meinungen aus dessen Schriften zusammengestellt und erläutert von Friedrich Schlegel*, Zweiter Theil, Leipzig: Junius 1804, S. 3.

33 Ebd., Erster Theil, S. 8 und 18; ebd., Zweiter Theil, S. 16.

Textausschnitte verantwortlich ist. Damit wird die Stoßrichtung von Schlegels Editionsprojekt deutlich: Lessings Gedanken bilden lediglich das „Organon einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Litteratur“, deren eigentliche Begründung dem „combinatorischen Geist“ von Herausgeberautoren überlassen bleibt.³⁴ Die „Charakterisierung“ des Aufklärungsschriftstellers mündet im Phantasma eines romantischen Selbstentwurfs.³⁵

Dieser literaturgeschichtliche Brückenschlag bildet auch die Verbindung zwischen Schlegels *Lessing*-Ausgabe und den Novalis-*Schriften* Schlegels und Tiecks. Es ist kaum ein Zufall, dass Schlegel aus Lessings Werk einen einzigen Satz hervorhebt, der ihn „so wert“ mache, dass man ihn allein dafür „ehren und lieben“ müsse, auch wenn er sonst „nichts bedeutendes“ gesagt hätte. Es handelt sich – in der Auslegung Schlegels – um die Prophezeiung eines literarischen Neubeginns. Sie steht unter dem Titel „Etwas das Lessing gesagt hat“ in der überarbeiteten Fassung von Schlegels Aufsatz *Ueber Lessing* (1801): „Es wird das neue Evangelium kommen. – / So sagte Lessing Doch die blöde Rotte / Gewahrte nicht der aufgeschloßnen Pforte“.³⁶ Was in Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts* Teil einer humanistischen, aufklärerischen Utopie war,³⁷ interpretiert Schlegel als ästhetische Utopie – als Voraussage einer „neue[n] Zeit“, in der „die Künste sich erneuen“ werden.³⁸ Lessing erscheint damit als Prophet der romantischen Ära. Hardenberg wiederum wird von seinen verstorbenen Freunden als Evangelist dieser Offenbarung eingesetzt.

Die Gedankenfigur einer unmittelbaren Nachfolge Hardenbergs auf Lessing wurde von den romantischen Zeitgenossen im frühen 19. Jahrhundert bereitwillig aufgegriffen. Dies zeigt etwa eine Bemerkung Adam Müllers aus seinen *Vorlesungen über die deutsche Literatur und Wissenschaft* (1806). In jedem der „heiligen“ Fragmente von Novalis, so Müller, gebe es „ein unsichtbares Verlangen, die andern zu ergreifen und so das neue Evangelium, das

34 Ebd., Zweiter Theil, S. 3 und 11.

35 Dass Schlegel eine solche Fragmentarizität und Lückenhaftigkeit vor allem der modernen Kunst bescheinigt, die im Zuge eines heilsgeschichtlichen Prozesses wieder zu einer Einheit gelangen soll, betont Ethel Matala de Mazza, „Alle Protestanten sind zu betrachten als zukünftige Katholiken“. Friedrich Schlegels Konversionen“, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich-Schlegel-Gesellschaft* 18 (2008), S. 101–121.

36 Friedrich Schlegel, „Über Lessing“, in: August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, Erster Band, Königsberg: Nicolovius 1801, S. 170–281, hier S. 222f.

37 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, „Die Erziehung des Menschengeschlechts“, in: ders., *Werke*, Bd. 8, in Zusammenarbeit mit Karl Eibl u.a. hrsg. von Herbert G. Göpfert, München: Hanser 1979, S. 489–510, hier S. 508.

38 Schlegel, „Über Lessing“ (Anm. 36), S. 222.

uns einst Lessing verhiß, zu bilden.“ Was Lessing verkündete, ‚verlangte‘ Novalis demnach zu erfüllen. Doch weil er diese Offenbarung nicht „deutlich“, sondern nur fragmentarisch ausdrücken konnte, war auch er auf Interpretieren angewiesen, die seine „Ahndungen“ in Klartext übersetzten.³⁹

Auch Novalis' „Evangelium“ ist daher in Teilen das Produkt kühn kombinierender Geister. Mehr noch: Schlegel und Tieck verleihen vielen von Hardenbergs Aufzeichnungen durch ihre stilistischen Überarbeitungen überhaupt erst den Charakter von Prophezeiungen und unabgeschlossenen ‚Ahnungen‘. Ihre Bearbeitungspraxis zielt auf eine Verbindung von inhaltlicher Geschlossenheit und formaler Offenheit, die für die romantische Poetik des Fragments charakteristisch ist. Während die Fragmente sich in Ton und Sprache „unanfechtbar“ und abgeschlossen, ohne argumentative „Herleitungen“ oder Relativierungen präsentieren, weisen sie formal „über sich selbst hinaus“: Sie stehen stets in einer Reihe mit anderen Fragmenten.⁴⁰ Da ihr qualitativer Zusammenhang – also die Frage, ob sie in einem kausalen, gegensätzlichen oder ergänzenden Verhältnis zueinander stehen – nicht expliziert wird, bleibt es den Lesern überlassen, diese Leerstellen im Text zu füllen. Die Edition Tiecks und Schlegels zeugt von dem Bemühen, die Anforderungen an die Lektüre in dieser Hinsicht durch die künstliche Herstellung von Fragmenten und Textlücken noch zu steigern. Anders als in der Forschung konstatiert wurde, zielte ihre redaktionelle Tätigkeit also nicht darauf ab, Novalis „gefälliger“ und „lesbarer“ zu machen.⁴¹ Die Lesbarkeit wird durch die Eingriffe vielmehr erheblich erschwert. Auf diese Weise erschaffen die Herausgeber den ersten ‚Klassiker der Romantik‘, der mit seinen vermeintlichen „Ahndungen“ schier unerschöpfliche Auslegungspotenziale bietet.

3. Unterbrochene Setzungen. Die Fragmentarisierung des Fragments

Besonders anschaulich wird die Technik der Fragmentarisierung anhand jener Textauszüge, die Schlegel und Tieck dem *Allgemeinen Brouillon* entnommen haben. Das *Allgemeine Brouillon* ist eine nachgelassene Sammlung

39 Müller, „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur“ (Anm. 7), S. 56.

40 So die Charakterisierung von Schlegels Fragmentpoetik bei Ansgar Maria Hoff, *Das Poetische der Philosophie. Friedrich Schlegel, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jacques Derrida*, Alfter: Denkmal 2002, S. 51.

41 William Actander O'Brian, „Herstellung eines Mythos. Novalis' ‚Schriften‘ in der redaktionellen Bearbeitung von Tieck und Schlegel“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 111 (1992), H. 2, S. 161–180, hier S. 162.

von Aufzeichnungen aus den Jahren 1798 und 1799. Dabei handelt es sich um eine Art Lektüretagebuch, das allerdings keine textnahen Exzerpte, sondern eigene Anregungen und Gedanken enthält, die Hardenberg aus der Lektüre entwickelte. Die Funktion der Sammlung bestand darin, Materialien oder Vorstudien zu einem enzyklopädischen Projekt zu kompilieren, das die Verbindungen der unterschiedlichen wissenschaftlichen Fachgebiete darstellen sollte.⁴² Die Lesestoffe, die den Anlass für die Aufzeichnungen gaben, lassen sich oft nur ansatzweise erschließen, weil in der Regel lediglich indirekte Hinweise auf die Schriften, aber kaum Autorennamen oder Werktitel fallen.⁴³ Schlegel und Tieck haben bei der Bearbeitung des Nachlasses einzelne Textstellen aus dieser Sammlung isoliert und fragmentarisiert. Sie machten nicht nur textuelle Bezüge und Paraphrasen fremder Gedanken unkenntlich, sondern unterbrachen auch die Kontinuität der Aufzeichnungen. Die „Fragmente“ aus dem *Allgemeinen Brouillon* erhalten in den *Schriften* somit einen völlig veränderten Charakter und neue Kontexte. Was in Hardenbergs Notizen bisweilen noch als unausgelegene Überlegung oder abwägende Bemerkung erscheint, wird hier zur apodiktischen Setzung.

Ein Beispiel dafür bietet das 18. Fragment der *Schriften*, das aus einer längeren Aufzeichnung des *Allgemeinen Brouillons* stammt. Hardenberg befasst sich darin – im Anschluss an seine Lektüre von Fichtes *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* (1797)⁴⁴ – mit dem Zusammenhang von Philosophie und Charakter. Sein Urteil fällt in den beiden Fassungen unterschiedlich deutlich aus:

42 Vgl. Hans-Joachim Mähl, „Einleitung“, in: Friedrich von Hardenberg, *Novalis Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 3, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart: Kohlhammer 1983, S. 207–241, hier bes. S. 237ff.

43 Vgl. Hans-Joachim Mähl, „Probleme der quellenkritischen Kommentierung, behandelt an Textbeispielen der Novalis-Edition“, in: Louis Hay und Winfried Woesler (Hrsg.), *Die Nachlassedition. La publication de manuscrits inédits*, Bern u.a.: Lang 1979, S. 103–118, hier bes. S. 109ff.

44 Vgl. Johann Gottlieb Fichte, „Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre“, in: *Philosophisches Journal* VII (1797), S. 1–20.

Allgemeines Brouillon

Manche verändern ihre Phil[osophie] wie ihre Dienstbothen und Wünsche. Am Ende fangen sie das ganze Geschlecht an zu hassen und wählen zum letztenmal, aber auf immer. *Ob sie sich dann gerade in der richtigen Stimmung eines Wählers befinden, will ich hier nicht entscheiden.* Kurz sie glauben nun von der Phil[osophie] los zu seyn und sind mehr, als je in den Händen dieses Daemons, der sie nun gut füttert und pflegt, um sie zu einem schmackhaften Bissen für sich zuzurichten.⁴⁵

Fragmente vermischten Inhalts

Manche verändern ihre Philosophie wie ihre Dienstbothen und Wünsche. Am Ende hassen sie alle Art davon und wählen zum letztenmal, aber auf immer. Nun glauben sie von der Philosophie los zu seyn und sind nicht mehr, als je in den Händen dieses Daemons, der sie nun gut füttert und pflegt, um sie zu einem schmackhaften Bissen für sich zuzurichten. –⁴⁶

Dass sich ein „ich“ zu Wort meldet, das über eine Frage noch nicht abschließend „entscheiden“ will, ist in der romantischen Poetik des Fragments nicht vorgesehen. Tieck und Schlegel verleihen den Textauszügen durchweg einen generalisierenden und allgemeingültigen Charakter, der die Möglichkeit alternativer Sichtweisen oder relativierender Einwände ausschließt. Diese Poetik, die auch die authentischen Fragmente Hardenbergs charakterisiert, resultiert aus der philosophischen Einsicht, dass das Bewusstsein aus einer Aneinanderreihung bruchstückhafter Erlebnisse besteht.⁴⁷ Wie Hardenberg vertrat auch Schlegel in seiner Auseinandersetzung mit Fichtes Subjektphilosophie die Ansicht, dass ganzheitliche Erfahrungen des eigenen Selbst wie auch der Welt unmöglich seien. Die Erkenntnis des sogenannten „Absoluten“ – der Einheit zwischen der Vorstellung und den Dingen – befände sich vielmehr in einem permanenten Aufschub. Die Fragmente der Romantiker bringen dieses Problem in ambivalenter, ironischer Weise zum Ausdruck. Durch ihre apodiktische Form sind sie der „mißlungene[] Ausdruck des Absoluten [...], das als

45 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 338, Herv. E. T.

46 Friedrich von Hardenberg, *Novalis Schriften*, hrsg. von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, Zweiter Theil, Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung 1802, S. 264f.

47 Dass auch Hardenberg selbst diese Fragmentpoetik vertrat, zeigt Jurij Striedter, *Die Fragmente des Novalis als „Präfigurationen“ seiner Dichtung*, München: Fink 1985, S. 33f. Vgl. dazu auch eine Bemerkung aus dem *Allgemeinen Brouillon*: „Man muß nicht ungewiß etc. ängstlich etc. schreiben – verworren, unendlich – sondern bestimmt – klar – fest – mit apodiktischen, stillschweigenden Voraussetzungen.“ (Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 [Anm. 42], S. 410)

solches unfasslich bleibt“.⁴⁸ Sie nehmen Setzungen vor, die sie durch ihre offene Form und die Unterbrechung des Gedankens sogleich wieder relativieren.

Die Bearbeitungen von Novalis' Aufzeichnungen machen deutlich, dass dieses fragmentarische Bewusstsein des modernen Subjekts kein transzendentaler Zustand, sondern das Ergebnis textueller Strategien ist. Die Poetik des „zerrissenen Selbst“⁴⁹ muss das „Ich“ und seine abwägenden Reflexionen erst wieder aus dem Text streichen, um die Unzulänglichkeiten der Selbst- und Weltwahrnehmung treffend zum Ausdruck zu bringen. Was als Symbol eines konstitutiven Mangels erscheinen soll, muss diesen Mangel zuallererst schaffen. Das Fragment ist in den *Schriften* nicht sekundärer Ausdruck eines bruchstückhaften Subjekts, sondern dieses Subjekt ist umgekehrt der Effekt editorialer Kürzungen, die die Texte zu Bruchstücken machen. Im Fall der Nachlassedition von Novalis erzeugen die Paratexte hingegen den Eindruck, der Autor sei aufgrund seiner Weltabgewandtheit gar nicht in der Lage gewesen, längere Gedanken und zusammenhängende Reflexionen zu Papier zu bringen. Zum Charakter seiner Lektüretagebücher und Aufzeichnungen wie denen des *Allgemeinen Brouillons* passt dieses Bild nur bedingt.

Der von den Herausgebern angestrebten fragmentarischen Textform als Ausdruck des Absoluten entsprechen die biographischen Texte insofern nur in eingeschränkter Weise, als sie an vielen Stellen einen nachdenklichen Charakter haben und individuelle Züge tragen. So streut Hardenberg in seine Notizen regelmäßig persönliche Anmerkungen ein. Eine Aufzeichnung über das Märtyrertum aus dem Nachlass endet etwa mit dem Ausruf: „O! daß ich Märtyrersinn hätte?“⁵⁰ Dieser Wunsch, den Novalis am 9. Oktober 1800 auch in sein Tagebuch notierte, erschien den Herausgebern für ihre „Fragmente“ möglicherweise zu persönlich oder zu wenig verallgemeinerbar – in jedem Fall ließen sie ihn bei ihrer Bearbeitung der Passage weg. Die Streichung des Satzes ist charakteristisch für die Bearbeitungspraxis Tiecks und Schlegels: Äußerungen in der ersten Person Singular und biographische Eintragungen kommen in den *Fragmenten vermischten Inhalts* so gut wie nicht vor.⁵¹

48 Manfred Frank, „Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst“, in: Willem van Reijen (Hrsg.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 124–146, hier S. 139.

49 Ebd., S. 124.

50 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 687.

51 Eine Ausnahme bilden etwa Notizen zur Subjektphilosophie Fichtes, bei denen die Formulierungen in der ersten Person Singular allerdings keine biographischen Züge haben. Vgl. als einen solchen Fall etwa das 21. Fragment der *Schriften*: „Fichte's Ausführung seiner Idee ist wohl der beste Beweis des Idealismus. Was ich will, das kann ich. Bei dem Menschen ist kein Ding unmöglich.“ (Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil [Anm. 46], S. 266)

Formulierungen wie „ich wundere mich“, „daher würd ich sehr geneigt sein“ oder „sollt ich jetzt krank werden“, die sich in den nachgelassenen Notizen vielfach finden, wurden in der Regel gar nicht erst übernommen oder aber umgeschrieben.⁵²

Gerade jene Textpassagen, die dabei helfen könnten, den von Tieck geforderten Zusammenhang zwischen „Schriften“ und „Leben“ herzustellen, sind also gezielt eliminiert worden. Die Herausgeber führen eine Trennlinie zwischen Werk und Biographie ein, nur um die „befreundeten“ Leser dann aufzufordern, diese Grenze zu überschreiten und die Manifestationen des individuellen „Geistes“ im Text ausfindig zu machen. Die Geschichte eines Autors aus seinen Schriften zu lesen, setzt in der romantischen Ästhetik der Edition offenbar voraus, dass zuvor alle Hinweise auf diese Geschichte getilgt wurden. Damit das Publikum selbst hermeneutisch aktiv werden konnte, mussten die Herausgeber zunächst für ein biographisches Informationsdefizit sorgen. Das gilt nicht bloß für die Vorrede, sondern auch für die Fragmente selbst.

Hinzu kommt, dass die Notizen des *Allgemeinen Brouillons* an vielen Stellen argumentativ aufeinander aufbauen, also eine Kontinuität besitzen, die in den bearbeiteten „Fragmenten“ gezielt unterlaufen wird. In den redigierten Fassungen der *Schriften* fehlen in der Regel alle Signale, die fortlaufende Gedankengänge anzeigen – insbesondere Konjunktionen und Adverbien wie „also“, „oder“ und „daher“.⁵³ Die „Fragmente“ bestehen aus Konstativsätzen, die jeweils separat für sich stehen. Bezüge zum Vorangegangenen sind darin nicht vorgesehen und werden von den Herausgebern häufig gekürzt. Eine Notiz mit dem Titel „Physiologie“ enthält etwa im Original den Satz: „Wir sahen vorhin, daß Bildung und Vermehrung der Seele das wichtigste und erste Unternehmen ist.“⁵⁴ In den *Schriften* wird daraus: „Bildung und Vermehrung der Seele ist das wichtigste und erste Unternehmen.“⁵⁵ Die von Tieck und Schlegel redigierten Texte behaupten Sachverhalte, auf deren Begründung oder Herleitung sie bewusst verzichten.

Dasselbe gilt für die bildliche Rede. Figürliche Ausdrücke werden nicht in der Form von Vergleichen eingebracht, sondern beanspruchen den

52 Vgl. Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 188, S. 437 und S. 473. Mit dieser Vorgehensweise schlossen Schlegel und Tieck an Hardenbergs eigene Überarbeitung des *Allgemeinen Brouillons* an. Im Herbst 1798 begann er mit der Revision der Sammlung, klassifizierte die Notizen nach Sachgebieten und strich Biographisches sowie provisorische Notizen. Vgl. Mähl, „Einleitung“ (Anm. 42), S. 208.

53 Vgl. Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 314, S. 385 und S. 471.

54 Ebd., S. 318.

55 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 342.

Stellenwert absoluter Metaphern. Schreibt Hardenberg etwa in einer Notiz, das „Denken“ sei „wie die Blüthe“, die die „feinste Evolution“ der „plastischen Kräfte“ darstelle,⁵⁶ so fehlt dieser Vergleich in der bearbeiteten Fassung der *Schriften*. Übrig bleibt nur noch der Folgesatz: „Die Denkkorgane sind die Welterzeugungs-, die Naturgeschlechtsheile.“⁵⁷ Das Blütengleichnis, das der Herleitung dieser Metapher diene, ist in der Version Schlegels und Tiecks eliminiert worden. Damit verliert die Analogie zwischen organologischen und kognitiven Prozessen scheinbar ihre Arbitrarität: Statt nur der Veranschaulichung zu dienen, erhält sie den Anschein eines substanziellen Zusammenhangs. Eine ähnliche Umschrift haben die Editoren mit der 775. Notiz des *Allgemeinen Brouillons* vorgenommen. Hier steht im Original: „Wir haben uns [...] einen Gott wie einen Monarchen gewählt.“ In den *Schriften* steht an dieser Stelle: „Wir haben uns [...] einen Gott zu einem Monarchen gewählt.“⁵⁸ Die Metapher wird hier nicht nur verabsolutiert, sondern vor allem geht die Pointe des Satzes – die Idee, dass der transzendente Gott von den Menschen wie ein irdischer Herrscher gewählt wurde – in der Bearbeitung verloren. Die Voraussetzungen von Hardenbergs Thesen und Äußerungen sind in der publizierten Fassung der *Fragmente* nicht mehr sichtbar.

Die Syntax der Fragmente bleibt von der Poetik der Verknappung hingegen ausgenommen. Die Tendenz zur Beseitigung biographischer, erläuternder oder einschränkender Sätze und Formulierungen geht überraschenderweise auf der Ebene des einzelnen Satzes mit einer Vervollständigung von Lücken einher. Viele der Notizen Hardenbergs haben eine elliptische Form, in der die Verben oder Pronomina fehlen. In den *Schriften* sind diese Sätze durch Tieck und Schlegel in der Regel ergänzt und komplettiert worden: Die Bemerkung „Predigt ist – Bruchstück der Bibel“ wird etwa ergänzt zu dem Satz: „Eine Predigt ist ein Bruchstück der Bibel.“⁵⁹ Aus der fragmentarischen Notiz „Die Zeit der allg Anarchie – Gesetzlosigkeit – Freyheit [...]“ wird die Aussage: „[H]ier tritt die Zeit der allgemeinen Anarchie, der Gesetzlosigkeit, Freiheit [...] ein.“⁶⁰ Der Entwurf einer Aufzeichnung „Über die allg n [sic] Sprache der Musik“ wird in den *Schriften* zu einem Deklarativsatz: „Die Musik redet eine

56 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 476.

57 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 325.

58 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 418; vgl. dazu Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 473f.

59 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 435; vgl. Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 490.

60 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 280; vgl. Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 518f.

allgemeine Sprache“. ⁶¹ Wo ein Satz noch keine thetische Form hat, erhält er sie durch die Redaktoren. Dabei werden auch grammatische Verstöße oder missverständliche Formulierungen für den Druck berichtigt. ⁶²

Typographisch erwecken Novalis' *Fragmente vermischen Inhalts* in der Ausgabe Schlegels und Tiecks den Eindruck eines langen, unterbrochenen Prosatexts. Ungeachtet der geschlossenen, deklarativen Form jedes einzelnen Fragments suggerieren Interpunktion und typographische Darstellung einen übergreifenden Zusammenhang zwischen den Textteilen. Die *Fragmente* sind, anders als in der von Richard Samuel herausgegebenen kritischen Ausgabe, nicht nummeriert und nicht durch Leerzeilen separiert. Dies entsprach dem ausdrücklichen Wunsch Tiecks, der den Verleger Reimer Anfang Oktober 1802 bat, die „verschiedenen Fragmente nur durch einen — und eine Einschiebung“ graphisch voneinander abzugrenzen. ⁶³ Innerhalb dieser Abschnitte tauschte er hingegen fast alle Gedankenstriche und teilweise sogar die Punkte gegen Kommata aus. Dadurch entsteht der Eindruck eines lückenlosen Gedankenflusses, wie die Bearbeitung einer weiteren Notiz aus dem *Allgemeinen Brouillon* für die *Schriften* besonders gut zeigt:

Allgemeines Brouillon

Die Philosophie ist von Grund auf antihistorisch. Sie geht vom Zukünftigen, und Nothwendigen nach dem Wirklichen – Sie ist die Wissenschaft des allgemeinen Divinations-Sinns. Sie erklärt die Vergangenheit aus der Zukunft, welches bey der Geschichte umgekehrt der Fall ist.
(Sie betrachtet isolirt, im Naturstande – unverbunden.)⁶⁴

Fragmente vermischen Inhalts

Die Philosophie ist von Grund aus antihistorisch, sie geht vom Zukünftigen und Nothwendigen nach dem Wirklichen, sie ist die Wissenschaft des allgemeinen Divinations-Sinns, sie erklärt die Vergangenheit aus der Zukunft, welches bei der Geschichte umgekehrt der Fall ist.⁶⁵

61 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 283; vgl. Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 359.

62 Vgl. etwa die Notiz „Die Welt des Märchens ist die durchausentgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit“, die in den *Schriften* folgendermaßen umgeschrieben wird: „Die Welt des Märchens ist die der Welt der Wahrheit durchaus entgegen gesetzte, und eben darum ihr so durchaus ähnlich“ (Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 [Anm. 42], S. 435; vgl. Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil [Anm. 46], S. 519).

63 Brief von Tieck an Georg Andreas Reimer im Oktober 1802, in: Ludwig Tieck, *Letters of Ludwig Tieck. Hitherto unpublished 1792–1853*, hrsg. von Edwin H. Zeydel, Percy Matenko and Robert Fyfe, New York: MLA 1937, S. 50.

64 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 464f.

65 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil, (Anm. 46), S. 167.

Durch die konsequente Einfügung von Kommata wird die parataktische Struktur der Aufzeichnung zu einer stetigen Abfolge von Satzungen. Die „Fragmente“ erwecken den Anschein einer textuellen Ganzheit, die immer wieder unterbrochen wird, aber nie gänzlich abbricht. Sie sollen offenbar nicht wie aphoristische Sinnsprüche gelesen werden, die aus ihrer textuellen Umgebung ohne Verluste isoliert werden können und für sich stehen, sondern – ganz im Sinne von Tiecks Vorwort – als Teile eines Ganzen, dessen Leerstellen gefüllt und dessen fehlende Stücke rekonstruiert werden müssen. Erst durch die graphische Markierung der Lücken zwischen den Fragmenten mithilfe von Gedankenstrichen wird sowohl deren Bruchstückhaftigkeit als auch das Ganze selbst sichtbar gemacht.

Damit wird deutlich, dass Fragmentästhetik und Ganzheitsästhetik mehr gemeinsam haben, als man auf den ersten Blick meinen könnte. Wenn Goethe seine Schriften im siebten Buch von *Dichtung und Wahrheit* 1808 als „Bruchstücke einer großen Konfession“ bezeichnete,⁶⁶ dann beweist dies, dass ganze Werke um 1800 ebenso als Fragmente gelesen werden konnten wie Fragmente als Ausdruck einer Ganzheit interpretierbar waren.⁶⁷ In beiden Fällen war die Kongenialität des Auslegers gefragt, der die Individualität des Verfassers aus dessen Schriften lesen musste. Auch Schlegel betonte in seiner Rezension von Goethes *Wilhelm Meister*, dass dieser Roman die „gewöhnlichen Erwartungen von Einheit und Zusammenhang“ zwar nicht erfülle. Doch wer „echten systematischen Instinkt“ und „Sinn für das Universum“ habe, „fühlt gleichsam überall die Persönlichkeit und lebendige Individualität des Werks, und je tiefer er forscht, je mehr innere Beziehungen und Verwandtschaften, je mehr geistigen Zusammenhang entdeckt er in demselben.“⁶⁸ Das ideale Werk, so scheint es, ist immer zugleich fragmentarisch und ganz: Als Geschriebenes ist es konstitutiv lückenhaft und unvollständig; als Ausdruck eines Geistes, der im Akt der Lektüre verstanden und erfasst werden kann, ist es dagegen eine integrale, ganzheitliche Einheit.

66 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 2007, S. 310.

67 Auch in seiner Winckelmann-Biographie verbindet Goethe Fragment- und Ganzheitsästhetik, vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert, in Briefen und Aufsätzen*, hrsg. von Goethe, Tübingen: Cotta 1805. Vgl. auch Daniel Ehrmann, „Fragmentierung und Nekromantie. Strategien und Mechanismen der Legitimation biographischer Darstellung um 1800“, in: Christian Klein und Falko Schnicke (Hrsg.), *Legitimationsmechanismen des Biographischen*, Bern u.a.: Lang 2016, S. 57–90, bes. S. 73ff.

68 Friedrich Schlegel, „Über Goethes Meister“, in: Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2 (Anm. 31), S. 126–147, hier S. 133.

4. Epochenpolitik. Der Klassiker der Romantik

Während Goethe mit seiner Autobiographie die Deutung seiner bruchstückhaften „Konfession“ gezielt steuerte, war die Lage bei Novalis durch die zurückhaltenden biographischen Angaben der Herausgeber etwas unklarer. Bei den Lesern des 19. Jahrhunderts hat die Frage, was der Zusammenhang des „Ganzen“, das Schlegel und Tieck den „Geist“ des Autors nannten, eigentlich sei, hermeneutische Energien in hohem Maß freigesetzt. Das Publikum der *Schriften* ist so gesehen Teil jenes Kollektivs, das den Autor Hardenberg hervorgebracht und sein Bild für lange Zeit geprägt hat. Weitgehender Konsens herrschte bei den Lesern darüber, dass der „göttliche Jüngling“ Novalis, der „nur auf der Erde wandelte, um sich bald wieder zu dem geliebten Lande seiner Sehnsucht aufzuschwingen“, nichts als „Andeutungen“ seiner eigentlichen Ideen hinterlassen habe. Was er „gewollt“ habe, könne man nur aus seinen „Fragmenten“ erahnen.⁶⁹ Unabhängig davon, ob diese Fragmentarizität als Verlust oder als besondere Qualität gewertet wurde, war sie für die Zeitgenossen der Inbegriff eines „rein“ poetischen Daseins. Für Joseph Görres etwa besaß Novalis ein „Gemüth“, das so sehr „in sich selbst verschlossen“, „contemplativ“ und in die Anschauung „verloren“ war, dass die Ideen aus seiner „dunkeln Tiefe“ nicht vollständig zu Tage treten konnten.⁷⁰ Und der französische Literaturkritiker Henri Blaze war 1839 sogar überzeugt davon, dass Novalis' Werke, hätte er sie vollenden können, „jetzt vergessen“ wären, weil der „Lebenshauch“ und die „wundervollen Einzelheiten“ seiner Poesie „in einer allzu großartigen Anlage zerstreut“ worden wären.⁷¹

Die Aufgabe, die Tieck in seiner Vorrede 1802 formuliert hatte – die innere Geschichte Hardenbergs aus seinem Werk zu erkennen –, lösten die Leser des 19. Jahrhunderts also, indem sie die Form der Texte selbst zum Schlüssel der Deutung machten. Die fragmentarische Gestalt der *Schriften* wurde zum Spiegel der Persönlichkeit des Autors. Die ‚Lücken‘ im Text, die – zumindest was die *Fragmente* betraf – auf die planmäßigen Eingriffe der Herausgeber zurückgingen, wurden auf die Weltabgewandtheit eines in Geist und Poesie versunkenen Mystikers zurückgeführt. Für die Klarheit zusammenhängender Prosa schien Hardenberg schlicht nicht geschaffen gewesen zu sein. Dass die

69 Anonymus, „Hardenberg“, in: *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, Bd. 4, Leipzig, Altenburg: Brockhaus 1815, S. 536–537, hier S. 537.

70 Joseph Görres, „Mystik und Novalis“, in: *Aurora, eine Zeitschrift aus dem südlichen Deutschland*, Mittwoch, den 3. April; Freitag, den 5. April 1805, Nr. 40–41, S. 157f. und S. 161f., hier S. 162.

71 Henri Blaze, „Ueber Goethe's Faust“, in: *A. Lewald's Europa. Chronik der gebildeten Welt* 5 (1839), H. 3, S. 57–68, hier S. 61.

Schriften mit den längeren Romanfragmenten (*Heinrich von Ofterdingen*, *Die Lehrlinge von Sais*) begannen und nach den lyrischen Dichtungen in immer kleiner werdenden Texteinheiten und Fragmenten endeten, konnte – trotz der fehlenden Chronologie – als Indiz für die zunehmende Lebensferne und Ent-rücktheit des Autors gedeutet werden.

Die dunklen Stellen des Werks wurden zum Faszinosum und zugleich zum Beweis für dessen poetische Qualität. Die *Schriften* entsprachen damit jenen Kriterien, die Schlegel bereits im Jahr 1800 als das Merkmal „classischer“ Texte bestimmt hatte: Wie die antiken oder mittelalterlichen Klassiker war auch Novalis so schwer zu verstehen, dass er wiederholt und „cyclisch“ gelesen werden musste, ohne dabei je „ganz“ erfasst zu werden.⁷² Als „rätselvolle[r] seher“ und als „seelisch tiefster“ Romantiker wurde er bald zu einem Lieblingsautor der deutschen Philologie.⁷³ Dieses Bild hat sich in der Germanistik bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts erhalten, die an den *Schriften* Hardenbergs immer wieder die „helle Spur unendlichen Sinns“ und die unendlichen Potenziale der Deutung bewunderte.⁷⁴

Dennoch waren Hardenbergs „Ahndungen“ nicht völlig beliebig auslegbar. Auch nach mehrfacher Lektüre und nach mehreren Jahrzehnten der Novalis-Rezeption blieben bestimmte Äußerungen stärker im Bewusstsein der Leserschaft verankert als andere. Auch dafür waren die redaktionellen Eingriffe der Herausgeber mit verantwortlich. Ihnen ging es nicht nur um ein spezifisches, hermeneutische Ansprüche herausforderndes Werk- und Autorenbild, sondern auch um eine literaturgeschichtliche Selbstpositionierung. Diese kulturpolitischen Ambitionen, die sich im Laufe der Zeit immer wieder verschoben und die Textauswahl und -anordnung der Auflagen veränderten,⁷⁵ unterwandern das Bild von Novalis als einem der Gegenwart entrückten Klassiker der romantischen Ära. Um die *Schriften* in gegenwärtigen Kontroversen zum

72 Friedrich Schlegel, „Über die Unverständlichkeit“, in: Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2 (Anm. 31), S. 363–372. Vgl. zu diesem aus Leserperspektive konzipierten Begriff des Klassischen auch Nikolaus Wegmann, „Was heißt einen ‚klassischen Text‘ lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung“, in: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp (Hrsg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 334–450.

73 Oskar Walzel, „Meissner und Wille, Novalis sämtliche Werke“, in: *Anzeiger für deutsches Altertum* (1900), S. 237–250, hier S. 237.

74 Edgar Hederer, *Novalis*, Wien: Amandus 1949, S. 7.

75 Einen Überblick bietet z.B. Sophia Vietor, „Die Erstdrucke und die Erstausgaben der *Schriften* von Novalis und ihre Herausgeber“, in: Gabriele Rommel (Hrsg.), *Novalis. Das Werk und seine Editoren*, Wiederstedt: Novalis Forschungs-Stätte für Frühromantik und Novalis-Museum 2001, S. 65–85, hier S. 72ff.

Einsatz zu bringen, sorgten die Herausgeber in einigen Themenbereichen für polemische Zuspitzungen und vereinseitigten die Äußerungen ‚ihres‘ Autors.

Bereits das Phantasma einer literarischen Heilsgeschichte, die angeblich von Lessing zu Novalis verlief, machte dieses Interesse an einer Profilierung der eigenen Epoche deutlich. Novalis' *Schriften* wurden von den Herausgebern dazu genutzt, nicht nur eine „Erneuerung der Künste“ zu verkünden, sondern zugleich eine Abgrenzung von den etablierten Künsten zu markieren.⁷⁶ Eine der zentralen Rezeptionslinien, die Tieck und Schlegel in diesem Zusammenhang prägten, war die vermeintliche Gegnerschaft von Goethe und Novalis.⁷⁷ In der Rede von der „Goethe-Klassik“ und der „Novalis-Romantik“ konnte sich diese Antithese langfristig halten.⁷⁸ Goethe war für Schlegel wie für Tieck im Entstehungszeitraum der Novalis-Ausgabe gleichermaßen mit Vorbildhaftigkeit und Einflussangst assoziiert.⁷⁹ Tieck war vor allem daran interessiert, seinen Bildungsroman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) als romantische Eigenleistung zu rechtfertigen und als eigentliches Vorbild für Hardenbergs *Heinrich von Ofterdingen* darzustellen.⁸⁰

Schlegel wiederum unternahm trotz seiner offenkundigen Goethe-Verehrung immer wieder Versuche, Goethes Dichtungen als eine Vorstufe der romantischen Ära darzustellen. Die Novalis-Edition befindet sich im Zwischenzeitraum einer Phase der bedingungslosen Goethe-Verehrung Schlegels und einer folgenden Phase, in der er sich überwiegend kritisch zu Goethe äußerte.⁸¹ Während private Studienhefte Schlegels bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts negative Bemerkungen enthalten, lässt sich in den publizierten Aussagen dieser Zeit allenfalls eine leichte Relativierung der Goethe-Verehrung beobachten: Hatte Schlegel den *Wilhelm Meister* 1798 im *Athenäum* neben

76 Den Beginn einer „neue[n] Epoche der deutschen Literatur“ verkündet Schlegel – u.a. ebenfalls mit Bezug auf Novalis – auch in seiner Rezension von Adam Müllers literaturgeschichtlichen Vorlesungen, vgl. Friedrich Schlegel, „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur von Adam H. Müller“, in: ders., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 3, hrsg. von Hans Eichner, Paderborn u.a.: Schöningh 1975, S. 145–158, hier S. 156.

77 Vgl. zum Folgenden den umfassenden und mit zahlreichen Belegen versehenen Aufsatz von Hans-Joachim Mähl, „Goethes Urteil über Novalis“, in: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* (1967), S. 130–270.

78 Franz Schultz, *Klassik und Romantik der Deutschen*, Bd. II, Stuttgart: Metzler 1952, S. 251f.

79 Zum Begriff der Einflussangst, der das Ringen von Autoren um eine „Anfangschance“ in der Auseinandersetzung mit einem „starken Vorläufer“ bezeichnet, vgl. Harold Bloom, *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Frankfurt/Main: Stroemfeld 1973, bes. S. 9 und 12.

80 Vgl. Vietor, „Die Erstdrucke“ (Anm. 75), S. 74.

81 Vgl. Robert Mandelkow, *Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers*, Bd. 1, München: Beck 1980, S. 50ff.

Fichtes Wissenschaftslehre und der Französischen Revolution als eine der „größten Tendenzen“ des Zeitalters gewürdigt,⁸² so legte er im Jahr 1800 Wert darauf, dass der Begriff der „Tendenz“ nicht nur eine Würdigung, sondern auch ein Defizit oder eine Unvollkommenheit zum Ausdruck bringe. Damit warf er zugleich die Frage auf, wer diese „Tendenzen“ zur Vollendung bringen könne:

Ob ich nun der Meinung sei, [...] diese Tendenzen würden durch mich selbst in Richtigkeit und zum Beschluß gebracht werden, oder vielleicht durch meinen Bruder oder durch Tieck [...] oder erst durch einen Sohn von uns, durch einen Enkel, einen Urenkel [...] oder niemals; das bleibt der Weisheit des Lesers [...] anheim gestellt.⁸³

Obwohl Schlegel die Position eines konkreten Nachfolgers offen lässt, bringt er mit der Rede von der unabgeschlossenen „Tendenz“ die Möglichkeit einer Überbietung Goethes oder Fichtes überhaupt erst ins Spiel.

Zwar musste auch Novalis' Werk in der Darstellung Tiecks und Schlegels „Tendenz“ bleiben. Doch das Tendenzhafte seiner Dichtung scheint für die Herausgeber immerhin eine Steigerung der Goethe'schen Tendenzen darzustellen. Sie machen die *Schriften* zum Vehikel einer Goethe-Kritik, die bis dahin keiner von ihnen selbst so offensiv formuliert hatte.⁸⁴ Tieck und Schlegel wählten aus der „Fülle von Goethe-Aufzeichnungen“, die Novalis notierte, nur wenige Fragmente aus, die sie teilweise stark manipulierten und umstellten:

[*Aufzeichnungen über Goethe*]

Gegen Wilhelm Meisters Lehrjahre. Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch – so pretentiös und pretiös – undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft – so poetisch auch die Darstellung ist. Es ist eine Satyre auf die Poësie, Religion etc.⁸⁵

Fragmente vermischten Inhalts

Wilhelm Meister ist eigentlich ein Candide, gegen die Poesie gerichtet; das Buch ist undichterisch in einem hohen Grade, was den Geist betrifft, so poetisch auch die Darstellung ist.⁸⁶

82 Friedrich Schlegel, „Über Goethes Meister“ (Anm. 68), S. 198.

83 Schlegel: „Ueber die Unverständlichkeit“ (Anm. 72), S. 367.

84 Schlegel war, was seine eigene Goethe-Kritik anging, sehr vorsichtig, und hoffte etwa, dass Goethe die Ironie in seinem Fragment über die Tendenzen nicht bemerken würde. Erst später formulierte er seine Kritik direkt. Vgl. Hendrik Birus, „Größte Tendenz des Zeitalters oder ein Candide gegen die Poesie gerichtet? Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister“ (22.01.2004), in: *Goethezeitportal*, unter http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/meisterslehrjahre_birus.pdf (letzter Zugriff: 30.07.2017).

85 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 646f.

86 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 371.

Zwar sind bereits Hardenbergs eigene Entwürfe in einem scharfen Ton verfasst – doch es handelte sich dabei vor allem um vorläufige Lektürenotizen, die von ebenso wohlwollenden Urteilen begleitet wurden. Tieck und Schlegel wählten die kritischen Passagen gezielt aus, schrieben sie zu pointierten Verdikten um und machten sie öffentlich.⁸⁷ Ein Effekt dieser Maßnahmen besteht darin, dass Novalis' eigener Bildungsroman als poetischer Gegenentwurf zu dem „undichterisch[en]“ und prosaischen „Evangelium der Oeconomie“ Goethes erscheint.⁸⁸ Die zahlreichen positiven Urteile Hardenbergs über Goethes *Wilhelm Meister* oder über Goethe selbst kommen in den *Fragmenten vermischten Inhalts* fast nicht vor. Auch wenn Tieck später versuchte, das Bild vom Goethe-Kritiker Novalis wieder zu korrigieren,⁸⁹ blieb dieser dem Publikum als vehementer Gegner des Weimarer Klassikers im Gedächtnis.

Selbst der begeisterte Goethe-Anhänger Varnhagen von Ense konstatierte 1805 unter dem Eindruck seiner Novalis-Lektüre – immerhin 27 Jahre vor Goethes Tod –, dass „Goethe's schöne Zeit [...] verronnen“ sei. „Seine Philistrosität, die der prophetische Novalis durch die verschlungenen Gewebe des ‚Wilhelm Meister‘ deutlich erkannt hatte, kommt immer mehr zu Tage“.⁹⁰ In einer etwas anderen Weise griff auch Adam Müller den Gegensatz zwischen Goethe und Novalis auf. Demnach „ahndete“ Novalis „den einzigen Vorwurf der gegen Goethe erhoben werden“ konnte: Er habe die „Allgegenwart des Christentums in der Geschichte und in allen Formen der Poesie und Philosophie“ verkannt.⁹¹ Damit wurde Hardenberg zu einer Figur stilisiert, die den Übergang von Ökonomie in Poesie und von bürgerlicher Profanität in christliche Spiritualität ankündigte.⁹²

Derartige Manipulationen und der allgemein sehr selektive Umgang mit dem Hardenberg-Nachlass⁹³ waren der Grund dafür, dass die Edition Schlegels

87 Für einen ausführlichen Abgleich der ursprünglichen Notizen mit den Fragmenten Schlegels und Tiecks vgl. Mähl, „Goethes Urteil über Novalis“ (Anm. 77), S. 177ff.

88 Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 371f.

89 Vgl. Mähl, „Goethes Urteil über Novalis“ (Anm. 77), S. 263.

90 Varnhagen, *Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense* (Anm. 6), S. 239.

91 Müller, „Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur“ (Anm. 7), S. 56f.

92 Diese christliche Lesart von Novalis' *Schriften* unterstützten auch Schlegel und Karl von Hardenberg, vgl. dazu insbesondere die Publikationsgeschichte des Aufsatzes *Die Christenheit oder Europa* bei Vietor, „Die Erstdrucke“ (Anm. 75), S. 77ff.

93 Ähnlich selektiv gingen Tieck und Schlegel mit Hardenbergs Äußerungen zu Fichte um – allerdings auf genau entgegengesetzte Weise. Hier wurde auf kritische Passagen gezielt verzichtet, sodass in den *Schriften* ausschließlich positive Würdigungen der Subjektphilosophie zu finden waren. Möglicherweise waren die engen persönlichen Beziehungen zu Fichte der Grund für diese Eingriffe, oder aber Schlegel beabsichtigte, das, was an Fichte „Tendenz“ geblieben war, selbst mitteilen zu können (in seinen *Kölner Vorlesungen*

und Tiecks seit dem späten 19. Jahrhundert, als sich die Universitätsphilologie für Novalis zu interessieren begann, als dilettantisch, verfälschend und unphilologisch galt.⁹⁴ In der Wissenschaftsgeschichte gelten Tieck und Schlegel als ‚Übergangsfiguren‘, die sich zwar für die Wiederentdeckung vergessener oder vernachlässigter Autoren eingesetzt haben, aber dennoch einer ‚überkommenen‘, poetisierenden Editionspraxis verpflichtet blieben. Dies gilt insbesondere für die rege Herausgebertätigkeit Tiecks, der vor ästhetischen Korrekturen und verfälschenden Eingriffen in keinem seiner Editionsprojekte zurückschreckte.⁹⁵ Romantische und wissenschaftliche Editionstätigkeit erscheinen vor diesem Hintergrund als entgegengesetzte Paradigmen, die in einem zeitlichen Ablösungsverhältnis stehen.

Allerdings ist bemerkenswert, dass die romantische Philologie sich keineswegs an einem Massenpublikum orientierte,⁹⁶ sondern mitunter dieselbe Leserschaft adressierte wie die wissenschaftliche Expertenphilologie. Wie sich gezeigt hat, ist die Edition Tiecks und Schlegels geradezu das Produkt einer neuen Aufmerksamkeit für philologisch geschulte Rezipienten.⁹⁷ Sie wurde zunächst offenbar nicht für ein größeres Laienpublikum, sondern für eine kleinere Zahl interessierter und hermeneutisch versierter Leser konzipiert. Möglicherweise ist gerade diese Affinität zu ‚modernen‘, philologischen Lektüreformen ein Grund dafür, dass sich die Universitätsphilologie schon bald vehement bemühte, Editoren wie Tieck als Dilettanten aus ihren Reihen auszusondern.

1804/05), zumindest sollte es nicht von Novalis vorab artikuliert werden. Vgl. zu der einseitigen Auswahl der Fichte-Studien z.B. Hardenberg, *Novalis Schriften*, Bd. 3 (Anm. 42), S. 445, Nr. 924, und Hardenberg, *Novalis Schriften*, Zweiter Theil (Anm. 46), S. 273, wo u.a. der Satz fehlt: „Fichtes und Kants Methode ist noch nicht vollständig und genau genug dargestellt. [...] Alles ist so steif, so ängstlich noch.“ Zum Verhältnis von Schlegel und Fichte vgl. Bärbel Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*, Paderborn u.a.: Schöningh 2005, S. 109ff.

94 Vgl. Walzel, „Meissner und Wille“ (Anm. 73), S. 239.

95 Vgl. z.B. Antoine Magen, „Der Philologe“, in: Claudia Stockinger und Stefan Scherer (Hrsg.), *Tieck. Leben – Werk – Wirkung*, Berlin, Boston: de Gruyter 2016, S. 424–440, hier S. 425f.; Rüdiger Krohn: „... daß Alles Allen verständlich sey ...“. Die Altgermanistik und ihre Wege in die Öffentlichkeit“, in: Fohrmann/Voßkamp (Hrsg.), *Wissenschaftsgeschichte* (Anm. 72), S. 264–333, hier S. 285ff.

96 Vgl. ebd., S. 285.

97 Ulrich Wyss spricht daher auch eher von unterschiedlichen Ausrichtungen oder Formen der Philologie um 1800, die das Spektrum des Fachs widerspiegeln. Vgl. Ulrich Wyss, „Der doppelte Ursprung der Literaturwissenschaft nach 1800“, in: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp (Hrsg.), *Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, München: Fink 1991, S. 73–88, hier S. 74ff.

Die deutsche Philologie bildete im 19. Jahrhundert ein Ethos aus, das bewusste Revisionen und Manipulationen von Texten untersagte. Doch das Bemühen, die Klassizität der neueren deutschen Literatur durch editionsphilologische Strategien zu erzeugen und damit populäre oder politische Rezeptionen zu erschweren, teilte sie mit Tieck und Schlegel ebenso wie die Faszination für fragmentarische, unvollendete oder bruchstückhaft überlieferte Werke, die eines Editors und zahlreicher Ausleger bedürfen, um lesbar zu werden. Die Lücken im Text durften nicht mehr eigenmächtig erzeugt werden – aber sie zu deuten, den „Geist“ des Ganzen zu bestimmen und ihren Zusammenhang durch die richtige Form der Anordnung zu erklären, blieb auch im Zeitalter der ‚strengen‘ Wissenschaft ein Begehren der Editoren.

Sekretäre, Typographen und Buchbinder

Søren Kierkegaard über die radikale Heteronomie des Schreibens

Klaus Müller-Wille

1. Verliebt in den Umgang mit der eigenen Feder

In ihrer 1849 publizierten Reiseschilderung *Lif i Norden (Leben im Norden)* entwirft die schwedische Autorin Frederika Bremer eines der frühesten literarischen Portraits von Søren Kierkegaard. Dabei stilisiert sie den dänischen Philosophen zu einem Schriftsteller, der sich „wie ein Symeon Stylites auf seinem einsamen Pfeiler“ allein mit dem „Menschenherz“ beschäftige, über das er „wieder und wieder unendliche Folianten“ schreibe.¹ Diese Einschätzung bildet den Rahmen für eine Schilderung, in der Kierkegaard mit Nachdruck zu einem isolierten und in sich gekehrten Seelensucher stilisiert wird, der die Kopenhagener Damenwelt mit seinen Schriften für sich einnehme:

[I]n dem leichtlebigen, fröhlichen Kopenhagen [hat er], insbesondere unter den Frauen, ein nicht geringes Publikum gewonnen. Die Philosophie des Herzens muss ihnen naheliegen. Über den Philosophen, der darüber schreibt, erzählt man Gutes, Schlechtes und – Wunderliches. Einsam lebt er, der für „Hiin Enkelte“ [„den Einzelnen“] schreibt, unzugänglich, und im Grunde mit niemandem bekannt. Am Tag sieht man ihn zu gewissen Zeiten auf den bevölkerungsreichsten Straßen in Kopenhagen mitten im Gewimmel auf- und abgehen; in der Nacht strahle seine einsame Wohnung von Licht, sagt man. [...] S. Kierkegaard gehört zu diesen wenigen, tief nach innen gewendeten Naturen, die es seit Urzeiten im Norden gegeben hat (noch häufiger in Schweden als in Dänemark) und er spricht zu Verwandten über die Sphinx in der Brust des Menschen, das stille, rätselhafte, überall mächtige Herz.²

1 Fredrika Bremer, *Lif i Norden. Skizz*, Stockholm: Bagge 1849, S. 53f. Übersetzungen aus dem Schwedischen und Dänischen stammen – soweit nicht anders angegeben – von mir, KMW.

2 „[I] det lätta, glada Köpenhamn [har han] vunnit ett icke ringa publikum, säredes af fruntimmer. Hjertats filosofi måste ligga dem nära. Öfver filosofen, som skriver derom, säger man ondt och godt och – underligt. Ensam lefver han, som skrifver för „Hiin Enkelte“, otillgänglig, och i grund känd af ingen. Om dagen ser man honom på vissa timmar gå upp och ned på de folkrikaste gatorna i Köpenhamn, midt i folkvimmel; om natten säges hans ensliga våning stråla af ljus. [...] S. Kierkegaard hör till dessa få, djupt inåtvända naturer, som af urminnes tid funnits i norden (ännu oftare o Sverige än i Danmark) och det är till beslågtade, som han talar om sfnxen i menniskans bröst, det tysta, gåtfulla, öfverallt mäktiga hjertat.“ (Bremer, *Lif i Norden* [Anm. 1], S. 53f.)

Die Darstellung des weltfremden Philosophen folgt einer traditionsreichen Topik. Dies gilt selbstverständlich auch für das Bild der im Dunkeln strahlenden Lampe, das im Kontext des Zitats offensichtlich auf die ausschließlich aus sich selbst schöpfende Imaginationskraft des in völliger Zurückgezogenheit schaffenden, genialen Autors verweist.³

Folgt man Kierkegaards Tagebüchern, dann ärgerte sich der Philosoph außerordentlich über dieses Portrait, das in mehrfacher Hinsicht mit seinen eigenen Versuchen kollidierte, sich als männlichen und gänzlich unsentimentalen Denker in Szene zu setzen.⁴ Auch die Schilderung seiner einsamen und asozialen Lebens- und Arbeitsweise lässt er nicht gelten. Es sei keineswegs so, dass er „unzugänglich“ sei. Er hätte lediglich keine Lust gehabt, Frederika Bremers Einladung zu einem Gespräch anzunehmen.⁵

Angesichts von Kierkegaards schier überwältigendem Nachlass kommen allerdings Zweifel auf, ob Bremer zumindest mit ihrer Schilderung der abgeschiedenen und selbstfixierten Arbeitsweise Kierkegaards nicht doch recht hatte.⁶ Allein die Fülle von Manuskripten, Korrektorexemplaren, Briefen, Tagebüchern, Notizbüchern, Journalen und losen Zetteln spricht dafür, dass

3 Vgl. dazu die klassische Darstellung von M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York: Oxford University Press 1953.

4 Zu einer entsprechenden gendertheoretischen Lektüre vgl. das Kapitel „Körper, Sexualität und Männlichkeit“ in Sophie Wenerscheid, *Das Begehren nach der Wunde. Religion und Erotik im Schreiben Kierkegaards*, Berlin: Matthes & Seitz 2008, S. 61–83.

5 Im Tagebuch-Eintrag NB 12:115 (1849) kommentiert Kierkegaard das Portrait folgendermaßen: „Fr. Bremer hat es jetzt behagt, Dänemark mit einer Beurteilung glücklich zu machen. [...] Sie war so nett, mich mit einem sehr verbindlichen Schreiben zu einem Gespräch einzuladen. [...] [I]n jedem Fall wies ich ihre Einladung zurück und kam nicht. Und dann darf man im Druck davon hören, dass man ‚unzugänglich‘ sei. Vermutlich ist es Martensens Einfluss geschuldet, dass Frederikke mich ausschließlich zu einem Psychologen gemacht und mir ein bedeutendes Damen-Publikum erschaffen hat. Es ist außerordentlich lächerlich um alles in der Welt als Damen-Autor angesehen zu werden.“ („Fr. Bremer har nu behaget at lyksaliggjøre Danmark med en Bedømmelse. [...] Hun var saa artig ved en meget forbindtlig Billet at invitere mig til en Samtale. [...] [I] ethvert Fald jeg refuserede hendes Indbydelse og kom ikke. Saa faaar man det at høre paa Prent, at man er ‚utilgængelig‘. Formodentlig skyldes det Martensens Indflydelse, at Frederikke har gjort mig til Psycholog ene og alene og skaffet mig et betydeligt Dame-Publikum. Det er ordentligatterlig, hvor i al Verden jeg kan blive anseet for en Dame-Forfatter.“; SKS 22, S. 209). Die Sigle SKS verweist hier und im Folgenden auf die Kierkegaard-Edition: *Søren Kierkegaards Skrifter*, hrsg. von Niels Jørgen Cappelørn u.a., Kopenhagen: Gad 1997–2012.

6 Tatsächlich decken sich einige der Angaben von anderen Zeitzeugen, welche von den mit der neuen Kierkegaard-Edition beauftragten Philologen über Kierkegaards Arbeitsalltag zusammengetragen wurden, mit Angaben Bremers. Vgl. Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff und Johnny Kondrup, *Skriftbilleder. Søren Kierkegaards journaler, notesbøger, hæfter, ark, lapper og strimler*, Kopenhagen: Gad 1996, S. 131–146.

er ein geradezu manischer Schreiber war.⁷ Darüber hinaus zeugt die handschriftliche, bewusst nicht für die Öffentlichkeit konzipierte Produktion von dem Bemühen Kierkegaards, eine kalkulierte Form der Autokommunikation zu bewerkstelligen. In nahezu allen Journalen und Notizbüchern verwendete er nämlich einen sehr breiten Rand, der es ihm ermöglichen sollte, seine eigenen Einträge, Abschriften, Aphorismen und Entwürfe nachträglich zu kommentieren.⁸ Der Autor fungiert in diesem Fall aber nicht nur als sein eigener Leser. Die Handschriften sind auf eine gespenstische Art auf ein nachträgliches Schreiben hin angelegt, in dem der Autor von vorneherein darauf spekuliert, dass sein späteres, distanzierteres Ich den Schreibprozess kritisch-dialogisch fortsetzen wird.⁹

Man mag sich allerdings fragen, ob Kierkegaard diese Selbstdistanzierung so weit treibt, dass man schon von einem kollektiven Schreiben sprechen kann. Dies gilt nicht nur für die Kollaboration zwischen schreibendem Ich und später kommentierendem Ich, sondern auch für andere Schreibinstanzen, die an der Genese der Handschriften mitwirken. Als begeisterter Lichtenberg-Leser gehörte Kierkegaard nämlich zu den Autoren des frühen 19. Jahrhunderts, die sich sehr wohl bewusst waren, dass die Schreibwerkzeuge einen erheblichen Einfluss auf die Erarbeitung von Gedanken haben.¹⁰ Genau dies bringt er zumindest in einem Brief an seine Cousine Julie Thomsen zum Ausdruck, in dem die Zusammenarbeit zwischen Philosoph und Schreibfeder eindrücklich in Szene gesetzt wird:

Die Sache ist die, dass ich eigentlich in den Umgang mit meiner Feder verliebt bin. Man wird sagen: das ist ein schlechter Gegenstand zum Verlieben. Vielleicht! Es liegt auch keineswegs daran, dass ich immer mit ihr zufrieden bin;

-
- 7 In seiner einschlägigen Biographie geht Joakim Garff sogar der Vermutung nach, dass Kierkegaard unter Graphomanie gelitten habe. Vgl. Joakim Garff, *Søren Kierkegaard. Biographie*, München: Hanser 2004, S. 528–531. Einen schönen Überblick über Kierkegaards umfassenden Nachlass bieten Cappelørn/Garff/Kondrup, *Skribt billeder* (Anm. 6).
- 8 Vgl. Johnny Kondrup, „Der Autor gesehen als sein eigener erster Leser“, in: *editio* 17 (2003), S. 170–177.
- 9 Ausführlich zu den kalkulierten Schreibstrategien, die Kierkegaards Nachlass-Ästhetik prägen, vgl. Klaus Müller-Wille, „Marginalien, Zettelnotizen und eine verschluckte Feder – Schreibtheoretische Anmerkungen zur neuen dänischen und deutschen Edition des handschriftlichen Nachlasses von Søren Kierkegaard“, in: *Text. Kritische Beiträge* 11 (2006), S. 27–44.
- 10 Zu Lichtenbergs entsprechenden Reflexionen vgl. Martin Stingelin, „Unser Schreibwerkzeug arbeitet mit an unseren Gedanken“. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche“, in: *Lichtenberg Jahrbuch* 11 (1999), S. 81–99.

manchmal werfe ich sie verbittert weit weg. Aber ach, genau diese Verbitterung zeigt mir nur, dass ich doch in sie verliebt bin, denn der Streit endet wie der Streit von Verliebten. Dieser meiner Feder vertraue ich mich ganz an, ob ich nun darüber verbittert bin, dass sie, wie mir manchmal erscheint, nicht kann, was ich kann – nicht dem Gedanken folgen kann, den ich denken kann –, oder ob ich mich darüber wundere, dass sie kann, was ich nicht kann. Vom Umgang mit meiner Schreibfeder kann ich mich nicht losreißen, ja, sie verhindert gleichsam, dass ich Umgang mit irgend jemand anderes suchen kann.¹¹

In der Tat zeugen Kierkegaards nachgelassene Schriften sehr eindrücklich von dem Bemühen, den unkalkulierbaren Effekten der Schreibwerkzeuge einen möglichst großen Raum im Schreibprozess einzuräumen.¹² Die Ausformung der Gedanken ist an körperliche und handwerkliche Kulturtechniken geknüpft, die sich auch in den fortlaufenden Überarbeitungs- und medialen Übersetzungsprozessen niederschlagen, die Kierkegaards Schreiben kennzeichnen. So berichtet er selbst davon, dass er sich seine eigenen Texte immer wieder laut vorzulesen pflegte, um stilistische und vor allem rhythmische Anpassungen vorzunehmen. Kurz und gut: Denk- und Schreibprozess lassen sich bei Kierkegaard nicht voneinander trennen.

Das gleiche gilt im Rahmen der publizierten Schriften auch für das kalkulierte Spiel mit Druckprozessen, die Kierkegaard produktiv zu nutzen versucht, indem er reichlich von der Möglichkeit der Korrektur von Druckfahnen Gebrauch macht. Ja, in *Enten–Eller* (1843, *Entweder–Oder*) lässt er die Figur A humoristisch auf die Möglichkeit aufmerksam machen, Fehler bei der Setzung von Handschriften produktiv zu nutzen:

11 Brief von Søren Kierkegaard an Julie Thomsen, datiert Februar 1847: „Sagen er den, jeg er egentligen forelsket i Omgangen med min Pen. Man vil sige: det er en daarlig Gjenstand at kaste sin Kjærlighed paa. Maaskee! Det er heller ikke for det, at jeg just altid er fornøiet med den; stundom kaster jeg den i Forbitrelse langt bort. Ak, men netop denne Forbitrelse viser mig igjen, at jeg dog er forelsket i den, thi Striden ender som Elskendes Strid. Til denne min Pen fortroer jeg mig ganske, hvad enten jeg forbittres over, at den, som det stundom synes mig, ikke kan hvad jeg kan, ikke kan følge den Tanke, jeg dog kan tænke; hvad eller jeg forundres over, at det er, som kan den hvad jeg ikke kan. Fra denne Omgang med min Pen kan jeg ikke løsrive mig, ja den ligesom forhindrer mig [i] at søge Omgang med nogen Anden.“ (SKS 28, S. 68). Die Übersetzung von dänisch ‚pen‘ mit ‚Feder‘ ist durchaus missverständlich. Zwar lässt sich ‚pen‘ – wie die ‚Feder‘ im Deutschen – sowohl auf den Gänsekiel wie auch auf die Stahlschreibfeder beziehen. Da Kierkegaard jedoch seit Mitte der 1830er Jahre mit Stahlfedern schreibt, bezeichnet ‚pen‘ in diesem Fall wohl ein metallisches Schreibinstrument. Einblicke in die Geschichte der Schreibwerkzeuge in Dänemark liefert Johnny Kondrup, *Editionsfilologi*, Kopenhagen: Museum Tusulanum 2011, S. 357–361.

12 Ausführlich dazu vgl. Müller-Wille, „Marginalien“ (Anm. 9).

Probater Rat an Autoren

Man schreibe seine Betrachtungen nachlässig nieder und lasse sie drucken. Während der verschiedenen Korrekturen wird man nachträglich eine Menge guter Einfälle bekommen. Fasst deshalb Mut, Ihr, die ihr Euch noch nicht getraut habt, etwas drucken zu lassen. Auch Druckfehler sind nicht zu verachten, und mit Hilfe von Druckfehlern geistreich zu werden, erscheint mir eine legitime Art, es zu werden.¹³

Alle genannten Phänomene reichen aber letztlich nicht aus, um die Bedeutung kollektiver Schreibprozesse für Kierkegaard zu bestimmen. Kierkegaard schrieb nicht nur im Dialog mit seinem ‚späteren Ich‘ und diversen Schreib- und Druckwerkzeugen, sondern auch im Dialog mit ‚menschlichen Akteuren‘, die an der Entstehung seiner Texte beteiligt waren. Hier wird die Distanz zum poetischen Portrait von Frederika Bremer besonders deutlich. Kierkegaard schrieb keineswegs nur nachts allein in seinem Zimmer. Wie viele Autoren des frühen 19. Jahrhunderts griff er gerade während seiner intensiven Publikations-tätigkeit in den Jahren von 1844 bis 1850 auf die Zusammenarbeit mit zwei Angestellten zurück, die als Kopisten, Schreiber, Lektoren und Mittelsmänner in unterschiedlicher Art und Weise an der Gestaltung der anfallenden Schreib- und Druckprozesse beteiligt waren.¹⁴ Auch über dieses Netzwerk reflektiert er auf intrikate Weise in seinen Schriften. Im Folgenden sollen diese Reflexionen genutzt werden, um zu zeigen, dass sich Kierkegaard in den 1840er Jahren schon längst von den romantischen Schreibphantasien gelöst hat, die Bremers Darstellung bestimmen.

13 „Probat Raad for Forfattere // Man nedskriver sine egne Betragtninger skjødesløst, man lader dem trykke, i de forskjellige Correcturer vil man da efterhaanden faae en Mængde gode Indfald. Fatter derfor Mod I, som endnu ikke har dristet Eder til at lade Noget trykke, ogsaa Trykfeil ere ikke at foragte, og at blive vittig ved Hjælp af Trykfeil maa ansees for en lovlig Maade at blive det paa“ (SKS 2, S. 28).

14 Mein Artikel ist stark von der englischsprachigen Tradition der *book-history* geprägt, die sich aus einer textsoziologischen Perspektive für die komplexen Netzwerke interessiert, die an der Herstellung von Büchern beteiligt sind. Vgl. stellvertretend Jerome McGann, *The Textual Condition*, Princeton/NJ: Princeton University Press 1991; Donald McKenzie, *Bibliography and Sociology of Texts*, Cambridge: Cambridge University Press 1999; David Finkelstein und Alistair McCleery (Hrsg.), *The Book History Reader*, New York, London: Routledge 2002. Eine weitere Inspiration stellte die Teilnahme an einer ganzen Reihe von Graduiertenkursen zum Themenbereich „Philologie und Textwissenschaft“ dar, die Johnny Kondrup an der Universität Kopenhagen organisiert hat und in deren Rahmen immer wieder auf Kierkegaard eingegangen wurde.

2. In den Fängen einer linguistischen Maschinerie – Kierkegaards Sekretär Israel Salomon Levin

In ihrer kleinen Studie zu Kierkegaards Nachlass widmen Niels Jørgen Cappelørn, Joakim Garff und Johnny Kondrup auch Kierkegaards beiden Sekretären ein eigenes Kapitel, auf das ich in meiner Darstellung zunächst zurückgreifen möchte.¹⁵ Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von *Enten–Eller* stellte Kierkegaard seinen ersten Schreiber Peter Wilhelm Christensen an, der in erster Linie für das kopierende Reinschreiben der Manuskripte zuständig war, die an die Druckerei gehen sollten. Die Zusammenarbeit währte nur kurz, da Kierkegaard seinen Angestellten verdächtigte, Bruchstücke seiner Arbeiten für eigene Artikel zu verwenden. Im Gegensatz zu Christensen arbeitete Israel Salomon Levin, den Kierkegaard schon aus seiner Studienzeit kannte, eine bedeutend längere Zeit – vermutlich von 1844 bis 1850 – bei dem Philosophen.¹⁶ Der in Randers geborene Levin schloss sein Studium nicht ab, machte sich aber aufgrund von journalistischen Polemiken und diversen philologischen Vorhaben im Kopenhagen der 1840er, 1850er und 1860er Jahre einen Namen als Kenner und Kritiker der sich formierenden dänischen Literatur-, Sprach- und Editionswissenschaft.¹⁷

Auch Kierkegaard hat Levin offensichtlich als philologisch geschulten, gleichermaßen sprachverliebten wie detailversessenen Korrekturleser und Lektor geschätzt. Viele Schilderungen der Zusammenarbeit zwischen Kierkegaard und Levin stützen sich auf ein Gespräch, das Levin im Dezember 1869 mit dem Leutnant August Wolff führte, dessen Vater mit dem Philologen Umgang pflegte. Die unsicher überlieferten Aussagen Levins wurden 1955 in einer Textsammlung zu zeitgenössischen Zeugnissen über Kierkegaard publiziert.¹⁸

15 Vgl. Cappelørn/Garff/Kondrup, *Skriftbilleder* (Anm. 6), S. 146–158. Zu Kierkegaards Zusammenarbeit mit seinen Sekretären vgl. auch Steen Tullberg, „The Textual Inheritance“, in: John Lippitt und George Pattison (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Kierkegaard*, Oxford: Oxford University Press 2013, S. 11–27, insb. S. 22–26.

16 Über die Institution der „Studenteforening“, über die Kierkegaard und Levin sich kennengelernt haben dürften, vgl. Peter Tudvad, *Kierkegaards København*, Kopenhagen: Politikens Forlag 2004, S. 198–207.

17 Zu Levins journalistischer und philologischer Tätigkeit siehe den von J. Paludan und F. Dyrland verfassten biographischen Eintrag in C. F. Bricka (Hrsg.), *Dansk Biografisk Lexikon*, Bd. 10, Kopenhagen: Gyldendalske Boghandels Forlag 1896, S. 248–250.

18 Vgl. Steen Johansen (Hrsg.), *Erindringer om Søren Kierkegaard*, Kopenhagen: Reitzel 1980, S. 84–91; eine englische Fassung des Berichts findet sich in Bruce H. Kirmmse (Hrsg.), *Encounters with Kierkegaard. A Life as Seen by His Contemporaries*, Princeton/NJ: Princeton University Press 1996, S. 205–213. Die Überlieferungssituation ist hochproblematisch: In Wolffs Bericht über das Gespräch fließen auch Erinnerungen an frühere Aussagen Levins

Folgt man dem Bericht Levins, dann ist davon auszugehen, dass er sehr viel umfangreichere Aufgaben wahrnahm als Christensen. Im Gegensatz zu diesem wurde Levin nicht nur mit Kopierarbeiten betreut, sondern nahm auch mündliche Diktate des Philosophen entgegen. So macht er unter anderem auf die expressive Gestik Kierkegaards aufmerksam, die es schwermachte, „dem zu folgen, was er diktierte, obwohl die Papiere fertig zugeschnitten und nummeriert bereitlagen“.¹⁹ Weiterhin betont Levin, dass er als rhetorisch und stilistisch versierter Sprachkennner aktiv in Kierkegaards Schreibprozess eingebunden gewesen sei. Ja, angesichts von Kierkegaards ausgeprägter Wertschätzung der Philologie scheint es kein Zufall zu sein, dass er sich auf die Zusammenarbeit mit einem ausgeprägten Sprachkennner einließ.²⁰ Nicht von ungefähr macht Levin darauf aufmerksam, dass die beiden ausgesprochen lange zusammen an den Passagen aus *Stadier paa Livets Vej* (1845, *Stadien auf dem Lebensweg*) gearbeitet haben, in denen ein besonderes Feingefühl für sprachliche Stilmittel und Redeschmuck (*ornatus*) vonnöten war:

Diese Auspinselung von Situationen, dieses Zielen auf den Ausdruck, das man überall in seinen [i. e. Kierkegaards] Notizen findet, führte dazu, dass ihm manch ein Stück in seinen Büchern ungeheure Arbeit verursachte. Wir sind fast nie mit der Rede des Modehändlers fertig geworden, so sehr wurde sie korrigiert und korrigiert, und genau bei diesen Korrekturen wurde ich ihm über alle Maßen brauchbar, indem ich ihm über die größten Kleinigkeiten, an denen er strandete, hinweghalf. Es gab Zeiten, in denen ich bis zu acht Stunden am Tag bei ihm war, einmal aß ich 5 Wochen lang jeden Tag bei ihm.²¹

ein. Wolff schrieb den Bericht im Auftrag des ersten Herausgebers von Kierkegaards nachgelassenen Papieren H. P. Barfod, den er selbst zuvor brieflich kontaktiert hatte. Während die Briefe von Wolff an Barfod bewahrt sind, ist das Manuskript des Gespräches verloren gegangen. Es steht heute lediglich in einer späteren Abschrift zur Verfügung, die sich im Kierkegaard Archiv der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen befindet.

- 19 Aus Wolffs Bericht über ein Gespräch mit Levin: „[Levin omtalte] hans uhyre Ideefylde, hans underlige Fagter og den Vanskelighed, det var, at følge med, naar han dicterede, endskjøndt Papiret laa færdigt tilskaaret og nummeret osv“ (zit. n. Johansen (Hrsg.), *Erindringer om Soren Kierkegaard* [Anm. 18], S. 84).
- 20 Zu Kierkegaards Wertschätzung der Philologie vgl. Klaus Müller-Wille, „Kierkegaards Philologie der Philosophie“, in: *Text. Kritische Beiträge* 14 (2013), S. 95–113.
- 21 Aus Wolffs Bericht über ein Gespräch mit Levin: „Denne Udpensling af Situationer, den Sigten af Udtryk, som man træffer overalt i hans [Kierkegaards] Billetter, gjorde at mangt et Stykke i hans Bøger kostede uhyre Arbeide. Vi var nær aldrig blevne færdige med Modehandlerens Tale, saadan blev den rettet og rettet, og nteop i denne Retning, ved at hjælpe ham over de største Ubetydligheder, som han strandede paa, blev jeg ham overordentlig brugbar. Der var Tider, da jeg var hos ham indtil otte Timer om Dagen, engang spiste jeg hos ham hver Dag i 5 Uger.“ (Zit. n. Johansen (Hrsg.), *Erindringer om Soren Kierkegaard* [Anm. 18], S. 86) Einen Eindruck von Levins sprachlichem Feingefühl vermitteln nicht zuletzt seine späteren philologischen Schriften – etwa eine Abhandlung

Insgesamt zeugen die von Wolff kolportierten Äußerungen Levins von dem Versuch, Kierkegaard als exzentrische Persönlichkeit zu inszenieren, deren Alltag durch allerlei Marotten geprägt gewesen sei. Auch Kierkegaards Schreibstil wird entsprechend geschildert. Wieder und wieder verweist Levin solchermassen auf den „ungeheuerlichen Ideenreichtum“ und die ausgeprägte Einbildungskraft des Philosophen, die durch dessen „siebenfach verdoppelte Reflexion“ keineswegs eingedämmt, sondern noch gesteigert werde.²²

Immerhin lassen sich einige der unsicher überlieferten Aussagen Levins durch anderes Archivmaterial belegen. Dies gilt zum einen für die zahlreichen Korrekturspuren in Manuskripten und Druckbögen, welche in der jüngsten Edition von Kierkegaards Schriften auf Levin zurückgeführt werden. Einen sehr guten Überblick zur Eigenart von Levins umfangreichen und detailversessenen Korrekturen, die von banalen Bereinigungen in Orthographie und Interpunktion über Umformulierungen und stilistische Justierungen (wobei sich Levin vor allem durch den sicheren Gebrauch von Synonymen auszeichnet) bis hin zu Streichungen und Hinzufügungen reichen konnten, liefert der von Finn Gredal Jensen, Jette Knudsen und Kim Ravn erstellte textkritische Kommentar zu *Afsluttende videnskabelig Efterskrift* (1846; *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*), in dem die Änderungen Levins an den Druckfahnen des Buches mustergültig ausgearbeitet werden (Abb. 6.1).²³ Dabei wird auch auf die weitreichenden typographischen Kompetenzen Levins aufmerksam gemacht. Auf einem Druckbogen zu dem bekannten Abschnitt „En første og sidste Forklaring“ („Eine erste und letzte Erklärung“) aus *Afsluttende videnskabelig Efterskrift*, in dem Kierkegaard seine pseudonyme Autorschaft offenlegt, fügt Levin die folgende lange Instruktion an die Setzer ein (Abb. 6.2):

NB. NB. NB. Die hier folgende „erste und letzte Erklärung“ schließt das vorliegende Buch ab, und muss deshalb zuletzt und am Ende von ihm stehen, was auch für den Buchbinder mit einer Norm unterhalb von (31) bezeichnet werden muss, da diese drei Seiten über keine Paginierung verfügen.

über Synonyme, in der er auf feinste semantische Abweichungen zwischen bedeutungsähnlichen Wörtern aufmerksam zu machen versucht. Vgl. I[srael] Levin, *Til Kritikken af det Synonyme i Dansk*, Kopenhagen: Pios Forlag 1860; I[srael] Levin, *Til Polemiken om det Synonyme i Dansk*, Kopenhagen: Pios Forlag 1860.

- 22 Aus Wolffs Bericht über ein Gespräch mit Levin: „Han omtaler meget dobbelt Reflection; al hans Tale vare mere end syvdoppelt Reflection“ (zit. n. Johansen (Hrsg.), *Erindringer om Soren Kierkegaard* [Anm. 18], S. 85).
- 23 Die Tatsache, dass diese Änderungen von der Hand Levins stammen, sagt allerdings noch nichts darüber aus, wie eigenständig dieser gearbeitet hat. Die Änderungen sind sicherlich mit Kierkegaard abgesprochen, vermutlich sind einige der Änderungen – wie etwa lange Streichungen oder Hinzufügungen – sogar von Kierkegaard veranlasst worden.

NB. NB. NB. Vor der vorlieg. Erklärung soll ein blankes Blatt, wie bei einem Schmutztitel, eingefügt werden.

Der Setzer soll nun eine Zweitkorrektur in dem Stand, den der Bogen annehmen soll, abliefern: mit eingefügter Norm und eingelegtem weißem Blatt.²⁴

Als Beispiel für Levins „ausgeprägte Akribie“ wird weiterhin auf eine Anmerkung Levins verwiesen, in der er die Setzer bittet „überall dort, wo in diesen und in den folgenden Bögen ein Kreuz zwischen den Linien gesetzt ist, zwei Asteriske zu setzen“.²⁵

Neben den Spuren im Manuskriptmaterial geben diverse Briefe über die intensive Zusammenarbeit zwischen dem Philosophen und dem philologisch versierten Schreiber Auskunft. So bekennt Kierkegaard etwa in einem Schreiben an seinen Freund Emil Boiesen, dass Levin noch ausdauernder als er selbst arbeiten konnte: „Levin kommt heute um 3¼ Uhr zu mir und bleibt so lange wie möglich, das heißt, so lang ich es aushalten kann.“²⁶

Auch in den neun undatierten Briefen an Levin, die in der neuen Kierkegaard-Edition vorliegen, geht es meist um terminliche Absprachen. In einem Fall wird deutlich, dass Levin nicht nur in den Schreib-, sondern auch in den Druckprozess der Bücher eingebunden war:

Man wartet in der Druckerei; ich stehe hier in der Druckerei – und warte; ich gehe von hier weg und warte – und erwarte, dass Sie eilen werden, bei ihrer stilistischen Genauigkeit befürchte ich keine Übereilung.

Also es eilt – jeder Tag ist mir kostbar.²⁷

-
- 24 Levins Kommentar an die Setzer – „NB. NB. NB Den her følgende ‚første og sidste Forklaring‘ afslutter nærværende Bog, og skal staae sidst og bagerst i den, hvilket maa betegnes for Bogbinderen med en Norm nedenfor (31), da disse tre Sider ingen Paginering have. / NB. NB. NB. Foran nærv. Forklaring skal der blive et blankt Blad, som ved en Smudstittel. / Sætteren vil nu behage at levere anden Correctur i den Stand Arket skal være, {}); med tilføiet Norm og indskudt hvidt Blad“ (zit. n. dem textkritischen Kommentar von SKS K 7, S. 68, Herv. im Orig.).
- 25 Levins Kommentar an die Setzer – „NB Overalt hvor der i dette og det følg. Ark er sat Kors imellem Linierne, sættes to Asteri[s]ker“ (zit. n. dem textkritischen Kommentar von SKS K 7, S. 85).
- 26 Undatiertes Brief von Søren Kierkegaard an Emil Boiesen: „Levin kommer til mig Kl. 3¼ og bliver saa længe, som mueligt, det er saa længe jeg kan holde ud“ (SKS 28, S. 185).
- 27 Undatiertes Brief von Søren Kierkegaard an Israel Levin (vermutlich Jan./Feb. 1846): „Man venter i Trykkeriet; jeg staaer her i Trykkeriet – og venter; jeg gaaer herfra og venter- og forventer, at De vil ile, Overilelser befrygter jeg ikke af Deres stilistiske Nøiagtighed. / Altsaa der maa iles – hver Dag er mig kostbar“ (SKS 28, S. 339).

hätte, die Reden auszuleihen, wenn es sozusagen nicht die Zähne oder die linguistische Maschinerie im vollen Gang gezeigt hätte, dann hätte ich es Ihnen augenblicklich zugestanden – mein einziges Exemplar.²⁸

Vermutlich hat Peter Tudvad nicht ganz unrecht, wenn er unterstellt, dass in der dezidierten Absage, Levin christliche Predigten zu schicken, auch ein antisemitischer Unterton mitschwingt.²⁹ Mehr noch: Mit der expliziten Gegenüberstellung von erbaulichen Reden und linguistischer Maschinerie spielt Kierkegaard meines Erachtens auch auf den Gegensatz zwischen einer auf den Geist abzielenden und einer auf den Buchstaben fixierten biblischen Hermeneutik an, die gerade für das protestantische Schriftverständnis eine zentrale Rolle spielt.

Der Verdacht, dass Kierkegaard seinen auf jedes philologische Detail versessenen jüdischen Schreiber mit einem jüdischen Schriftverständnis in Verbindung bringt, erhärtet sich, wenn man sich das zweite ablehnende Schreiben Kierkegaards vor Augen führt, das er wohl nicht von ungefähr im gleichen Versand mitschickt.³⁰ Es geht um einen gänzlich anderen Zusammenhang. Levin plante im Jahr 1845 ein Schulbuch mit Autographen von bekannten dänischen Persönlichkeiten herauszugeben, welches Schüler in das Lesen von Handschriften einüben sollte. Darüber hinaus ist offensichtlich intendiert, dass die Schüler lernen, Autographen berühmter Persönlichkeiten wertzuschätzen. Es geht also um ein Schulbuch für angehende Philologen, das elementare Grundlagen für die Etablierung einer Manuskriptkultur zur Verfügung stellt.³¹ Levins

28 Undatierter Brief von Søren Kierkegaard an Israel Levin (vermutlich Feb./März 1845): „Tro nu ikke at jeg vil spotte over Deres linguistiske Studium, som havde jeg slet ingen Sympathie for mikroskopiske Iagttagelser, tro hell. ikke, at mine opbyggelige Taler nu pludselig blive sig selv usikre, tro endnu mindre, at det er en tom Høflighed hvad der sagdes om min Beredvillighed til at laane Dem Bøger; thi tro, at hvis Deres Billet intet Andet havde indholdt end Ønsket om at laane Talerne, hvis den ikke, saa at sige, havde viist Tænderne eller det linguistiske Maskinerie i fuld Gang, saa havde jeg øieblikkelige tilstillet Dem – mit eneste Exemplar“ (SKS 28, S. 336).

29 Vgl. das Kapitel über Levin in Peter Tudvad, *Stadier på antisemitismens vej. Søren Kierkegaard og jøderne*, Kopenhagen: Rosinante 2010, S. 424–428, hier S. 424.

30 Kierkegaard schickt Levin beide Absagen in einem Kuvert in zwei gesonderten Briefen zu.

31 Generell zur Etablierung der Manuskriptkultur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert vgl. Christian Benne, *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin: Suhrkamp 2015. Das Beispiel von Levins Album zeigt eindrücklich auf, inwieweit die Genese der Manuskriptkultur – und die entsprechende Fetischisierung von Handschriften – mit der Etablierung von modernsten Drucktechniken verschränkt ist. Interessanterweise gehört Levins Publikation zu den ersten aufwendigen lithographischen Faksimile-Produktionen in Dänemark überhaupt. Vorbild für seine Veröffentlichung dürfte die vierbändige Ausgabe des *Facsimile von Handschriften berühmter Männer und Frauen* gewesen sein, die Wilhelm Dorow von 1836–38 in

aus aufwendigen lithographischen Faksimilereproduktionen bestehendes Lehrbuch erscheint tatsächlich 1846 unter dem Titel *Album for nulevende danske Mænds og Qvinders Haandskrifter i lithographeede Facsimiler. Til Brug ved Skriftlæsning i Skolerne* (Abb. 6.3–6.5; *Album mit Handschriften heute lebender dänischer Männer und Frauen in lithographierten Faksimiles. Zum Gebrauch beim Schriftlesen an Schulen*). Angesichts der langen Reihe von prominenten Beiträgerinnen und Beiträgern aus dem zeitgenössischen Kopenhagener Kultur- und Literaturbetrieb – unter anderem Hans Christian Andersen, August Bournonville, Nikolai Frederik Severin Grundtvig, Johan Ludvig Heiberg, Henrik Hertz, Bernhard Severin Ingemann, Orla Lehmann, Frederik Paludan-Müller, Frederik Christian Sibbern, Christian Winther und Adam Oehlenschläger – ist es schon überraschend, dass in dem Buch ausgerechnet die Handschrift von Levins damaligem Arbeitgeber Søren Kierkegaard fehlt. Dieser begründet seine Absage an das Projekt in einem ironisch-witzigen Anschreiben:

Das lässt sich nicht machen. Ich bin zu alt, um in einem Schreibheft für mich selbst zu schreiben, und auch wenn meine Handschrift als übende Aufgabe für eine lesende Jugend in Betracht gezogen werden könnte, so will es mir nicht zusprechen, die Kladder nur um der Kladder willen zu schreiben: eine solche Sudelei [Kladderie] könnte leicht zu einer Lumperei [Kludderie] mutieren.³²

Hinter Kierkegaards Absage an das didaktische Projekt seines Schreibers scheint sich allerdings mehr zu verbergen als nur eine Aversion gegenüber schulischen Institutionen. Dieser Verdacht drängt sich zumindest auf, wenn man die *Captatio benevolentiae* liest, mit der Hilarius Bogbinder die von ihm herausgegebenen *Stadien auf dem Lebensweg* einleitet. Denn auch dieses Pseudonym Kierkegaards setzt sich gleich zu Beginn des Textes mit Levins Handschriften-Album auseinander.

Berlin herausgab. Wie in Deutschland erfolgt die lithographische Faksimilierung ganzer mittelalterlicher Handschriften in Skandinavien erst nach dieser Publikation in den 1860er Jahren. Grundlegend zur Geschichte der Faksimilierung vgl. Thomas Hilka, „Zur Terminologie und Geschichte der Faksimilierung“, in: *Bibliothek* 9 (1985), H. 3, S. 290–299. Zur Geschichte der Faksimilierung mittelalterlicher Handschriften in Skandinavien vgl. Odd Einar Haugen, „Editionen westnordischer Mittelaltertexte in Skandinavien – ein historischer Überblick“, in: Paula Henrikson und Christian Janss (Hrsg.), *Geschichte der Edition in Skandinavien*, Berlin, Boston: de Gruyter 2013, S. 13–47, insb. S. 26f.

32 Undatierter Brief von Søren Kierkegaard an Israel Levin (vermutlich Feb./März 1845): „Dette lader sig slet ikke gjøre. Jeg er for gl, til at skrive i Skrivebog for min egen Skyld, og om min Haandskrift end som Øvelses Opgave for en læsende Ungdom kunde komme i Betragtning, saa vil det ikke tiltale mig at skrive Kladder for Kladdens Skyld; et saadant Kladderie kunde let blive Kludderie“ (SKS 28, S. 334).

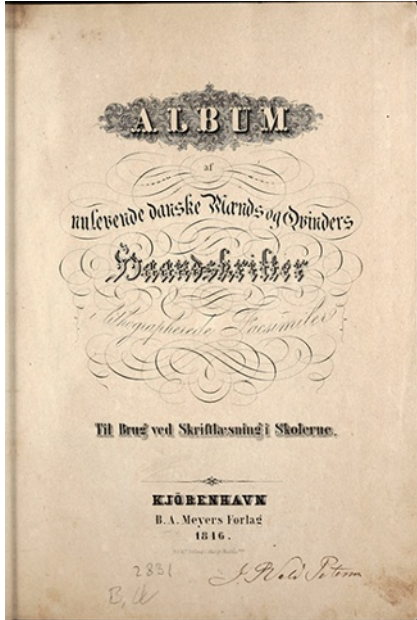


Abb. 6.3 Titelblatt von [Isarel Levin], *Album for nulevende danske Mænds og Qvinders Haandskrifter i lithogropherede Facsimiler. Til Brug ved Skriftlæsning i Skolerne*, Kjöbenhavn: B.A. Meyers Forlag 1846.

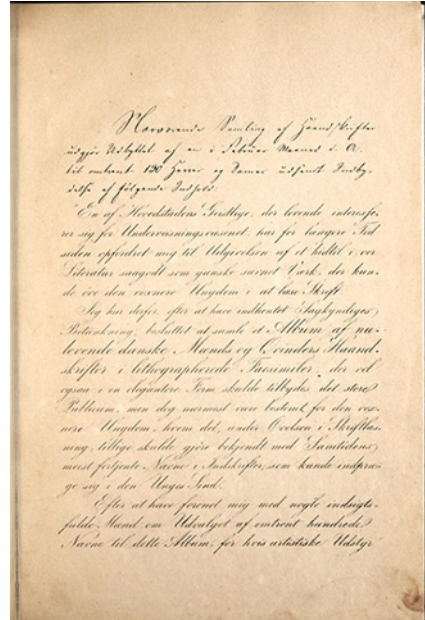


Abb. 6.4 Paratext zu [Levin], *Album for nulevende danske Mænds og Qvinders Haandskrifter* (Abb. 6.3). Im Paratext operiert Levin mit der Gegenüberstellung seiner faksimilierten Handschrift und einer gesetzten Kurrentschrift, die einen den Autoren zugestellten Brief wiedergeben soll.

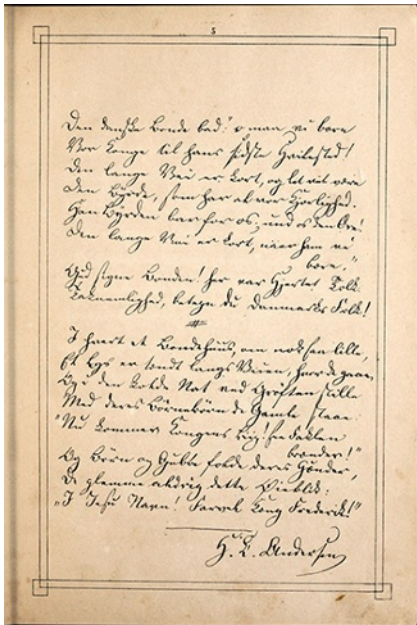


Abb. 6.5 Schriftprobe Hans Christian Andersens aus [Levin], *Album for nulevende danske Mænds og Qvinders Haandskrifter* (Abb. 6.3).

3. Hilarius Buchbinder und die Kritik der ‚Autographie‘

In den *Stadier paa Livets Vej* treibt Kierkegaard das Prinzip seiner pseudonymen Autorschaft bekanntlich auf die Spitze. Das Buch wird nicht nur von einem fiktiven Herausgeber – eben dem erwähnten Hilarius Bogbinder – publiziert, dem Kierkegaard im Rahmen des Textes weitere Herausgeberinstanzen zur Seite stellt. Vor allem zeichnen sich die *Stadier* auch dadurch aus, dass diverse Pseudonyme der vorhergehenden Texte *Enten-Eller* (1843) und *Gjentagelsen* (1843; *Die Wiederholung*) als Figuren der Diegese fungieren, wobei in einer Art nachträglicher Metalepse fiktive Herausgeber (Victor Erimita, Constantin Constantius), autodiegetische Erzählinstanzen (Assessor Vilhelm, Constantin Constantius, Johannes der Verführer) und handelnde Figuren (der junge Mensch) in einem Raum zusammentreffen.

Auf den ersten Blick ist es nicht allzu erstaunlich, dass Kierkegaard bei einem Text, der so offensichtlich mit den rahmenden Instanzen früherer Publikationen spielt, auf einen Herausgeber zurückgreift, dessen Funktion nicht mehr philosophisch, sondern lediglich handwerklich begründet wird. So wird die kurze Leseranrede des ‚heiteren‘ Buchbinders in erster Linie dafür genutzt, die Rezipienten mit der ‚wahrhaftigen Geschichte des Buches‘ vertraut zu machen.³³ Diese Geschichte ist wenig überraschend. Der Auftrag eines verstorbenen Literaten ist in der Werkstatt des Buchbinders liegengeblieben. Während die ungebundenen Bücher des Kunden an die Erben überstellt wurden, blieb ein Packen beschriebenen Papiers, der ebenfalls gebunden werden sollte, unbeachtet. Erst nach Jahren stößt der Handwerker auf die Schriftstücke, wobei er explizit betont, dass sein Interesse nur indirekt dem Inhalt der Manuskripte galt:

An langen Winterabenden, wenn ich nichts Anderes zu bestellen hatte, nahm ich das Buch hervor und las zu meinem Vergnügen darin. Man kann nicht behaupten, dass dieses Vergnügen groß war, da ich nicht viel verstand, aber ich hatte doch mein Vergnügen daran zu sitzen und darüber zu spekulieren, was das Ganze wohl sein kann.³⁴

Erst als der Hauslehrer seines Sohnes auf das Konvolut aufmerksam wird, lässt sich Hilarius überreden, den Text zu veröffentlichen. Dabei legt er jedoch

33 „[B]ogens sandfærdige Historie“ (SKS 6, S. 11).

34 „I de lange Vinteraftener, naar jeg ikke havde Andet at bestille, tog jeg da stundom Bogen frem og læste i den til min Fornøielse. Men jeg kan ikke sige, at Fornøielsen var stor, thi jeg forstod ikke Stort, men havde dog min Fornøielse af at sidde og spekulere over, hvad det Hele vel kunde være“ (SKS 6, S. 12).

größten Wert darauf, seine eigene Funktion in Bezug auf die Publikation herunterzuspielen:

Dass ein Buchbinder ein Autor sein will, könnte einen billigen [rechtmäßigen] Ärger in der literarischen Welt wecken und dazu beitragen, dass man das Buch über Bord wirft, aber dass ein Buchbinder ein Buch heftet, zum Druck befördert und herausgibt, dass er „auch auf andere Weise denn als Buchbinder versucht, seinen Mitmenschen zu nutzen“, will der billig [rechtmäßig] denkende Leser nicht schlecht aufnehmen.³⁵

Auf den ersten Blick scheint Kierkegaard das Vorwort des Buchbinders zu nutzen, um schlicht darauf hinzuweisen, dass Autoren allenfalls Texte, aber sicher keine Bücher schreiben. In diesem Sinne nimmt er schon eine zentrale Einsicht der *book history* vorweg, die Roger E. Stoddard treffend auf den Punkt bringt:

Whatever authors do, they do *not* write books. Books are not written at all. They are manufactured by scribes and other artisans, by mechanics and other engineers, and by printing presses and other machines.³⁶

Mit dem Buchbinder wird auf das umfassende Netzwerk von Lektoren, Typographen, Setzern, Buchdruckern und Verlegern aufmerksam gemacht, die für die Produktion von Büchern zuständig sind. Nicht von ungefähr verweist der Buchbinder in seinem kurzen Text auch wieder und wieder auf den ökonomisch-rechtlichen Kontext, der diesen Bereich der Buchproduktion reguliert.³⁷ Sowohl das Verhältnis zwischen Buchbinder und Literat wie auch dasjenige zwischen Buchbinder und dem Hauslehrer, der hier als ideeller Herausgeber fungiert, werden durch ökonomische Abkommen reguliert. So freut sich der Buchbinder auch, als ihn der Hauslehrer darauf aufmerksam macht, dass sein Verdienst noch dadurch vergrößert werde, „dass es nicht ein

35 „At en Bogbinder vilde være Forfatter kunde kun vække billig Fortørnelse i den litteraire Verden og bidrage til, at man kastede Vrag paa Bogen, men at en Bogbinder hæfter, til Trykken beforder og udgiver en Bog, at han ,ogsaa paa anden Maade end som Bogbinder søger at gavne sine Medmennesker, vil den billigtænkende Læser ikke tage ilde op“ (SKS 6, S. 14).

36 Roger E. Stoddard, „Morphology and the Book from an American Perspective“, in: *Printing History* 9 (1987), S. 2–14, hier S. 4.

37 Vgl. dazu Elisabete M. de Sousa, „Hilarius Bogbinder. The Realm of the Truth and the World of Books“, in: Katlin Nun und Jon Stewart (Hrsg.), *Kierkegaard's Pseudonyms*, Farnham: Ashgate 2015, S. 97–106.

Buch, sondern mehrere Bücher waren“ – die er herausgibt – „vermutlich von mehreren Autoren“. ³⁸

Nun ist Kierkegaard keineswegs der erste Autor, der solchermaßen versucht, die fundamentale Eigendynamik der (kollektiven) Schreib- und Druckprozesse selbstreferentiell in den Text einzubinden und in einer gezielten dialektischen Bewegung ‚aufzuheben‘. Auch das Spiel mit der fiktiven Herausgeberinstanz steht selbstverständlich in einer langen literarischen Tradition, in denen entsprechende Paratexte immer wieder genutzt wurden, um einige der in den Schreibprozess involvierten Momente und Akteure zur Sprache zu bringen und gleichzeitig durch eine Herausgeberinstanz zu rahmen. Uwe Wirth hat die in völlig unterschiedliche Richtungen zielenden Funktionen solcher Herausgeberfiktionen in einer mustergültig differenzierten Analyse ausbuchstabiert. ³⁹ Dreh- und Angelpunkt seiner Ausführungen bildet der Versuch, die Herausgeberfiktion konsequent als ‚Editions-Szene‘ zu begreifen, die er wiederum als eine komplexere Form der ‚Schreibszene‘ (Campe) oder ‚Schreib-Szene‘ (Stingelin) definiert. ⁴⁰ Wie die Schreibszene stelle die ‚Editions-Szene‘ das heterogene Ensemble unterschiedlicher Faktoren aus, die das Schreiben als körperliche Geste, als technischen Akt und als semiotische Praxis bestimmen. Sehr häufig enthalten Herausgeberfiktionen Angaben zur Genese des Buches, die von Hinweisen zum vermeintlichen Autor und Schreiber über Angaben zu den vorliegenden Schreibmaterialien bis hin zu Ausführungen zum Druckprozess reichen können. Das Besondere an der ‚Editions-Szene‘ besteht laut Wirth aber in der Tatsache, dass die Inszenierung des Schreibens mit einer Inszenierung der ersten Lektüre verknüpft wird, welche den Herausgeber zur Publikation des Textes bewegt hat. So werde die ‚Schreib-Szene‘ in der ‚Editions-Szene‘ um weitreichende Überlegungen zu Fragen der Textkohärenz und Sinnstiftung ergänzt, was Wirth schließlich zu der bekannten These führt, dass die moderne Autorfunktion aus der Herausgeberfiktion selbst abgeleitet worden sei. Darüber hinaus werde mit dem Herausgeber eine weitere wichtige Schlüsselfigur in das Modell literarischer Kommunikation eingeführt, welche

38 „[M]in Fortjeneste blev større derved, at det ikke var en Bog men flere Bøger, jeg udgav, formodentlig af flere Forfattere“ (SKS 6, S. 14).

39 Vgl. Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, München: Fink 2008.

40 Vgl. Rüdiger Campe, „Die Schreibszene. Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 759–772; Martin Stingelin, „Schreiben“. Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreib-szenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Fink 2004, S. 7–21.

die Kulturtechniken des Schreibens und Lesens gleichermaßen in Beziehung zueinander setze wie kritisch beobachte. Die komplexen Überlegungen zur Funktion der fiktiven Herausgeberfigur und der entsprechenden ‚Editions-Szenen‘ werden von Wirth in einer weiteren Reflexionsschleife genutzt, um den ambivalenten und widersprüchlichen Effekten nachzugehen, welche die Herausgeberfiktion als Paratext kennzeichnet. Herausgeberfiktionen stiften einen Pakt mit dem Leser, den sie im gleichen Moment unterlaufen. Ihr Status als Beiwerk des Textes ist alles andere als geklärt. Sie sind gleichermaßen innerhalb wie außerhalb des Textes lokalisiert. Sie bilden einen performativ erzeugten Rahmen des Textes, den sie durch die indexikalische Deixis auf den Text gleichzeitig wieder brechen.

Die Herausgeberfiktion in den *Stadier* könnte nahezu als perfekte Illustration zu den Überlegungen von Wirth bezeichnet werden. Ja, es scheint so, als ob sich Kierkegaard vorgenommen hätte, alle mit der in sich widersprüchlichen Rahmung der Herausgeberfiktion verbundenen Probleme auf die Spitze zu treiben. Dies lässt sich schon am Titelblatt des Buches illustrieren (Abb. 6.6). Der Untertitel „Studien von Verschiedenen“ („Studier af Forskjellige“) unterstreicht die Rolle, die Hilarius Bogbinder als Stellvertreter des für die Textkohärenz verantwortlichen Autors besetzt. Die Explikation seiner Funktion als desjenigen, der die Stadien/Studien „zusammengebracht, zum Druck befördert und herausgegeben“ („Sammenbragte, befordrede til Trykken og udgivne af“) hat, steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zu den ebenfalls auf der Titelseite figurierenden Angaben zum tatsächlichen Verleger – „Kjøbenhavn Hos Universitetsboghandler C.A. Reitzel“ – und Buchdrucker – „Trykt i Bianco Lunos Bogtrykkeri“.

Im Vorwort selbst werden die auf der Titelseite angedeuteten Spannungen zwischen den verschiedenen (fiktiven) Autoren, die den Text angeblich produziert haben, und den unterschiedlichen vereinheitlichenden Textinstanzen noch weiter vertieft. Dabei wird die Frage nach der Einheit des Textes beziehungsweise nach der Instanz, die diese Einheit herstellt, aus sehr unterschiedlichen Perspektiven beantwortet. In der materiellsten Variante wird die Einheit des Textes schlicht über den Gegenstand des Buches konstituiert. Der Buchbinder erbt vom Literaten „verschiedene Bücher Schreibpapier, die in Quarto gebunden werden sollten“, wobei „Bücher“ dem Kommentar der neuen Kierkegaard-Edition zufolge, eben nicht gebundene Seiten, sondern Schreibbögen bezeichnen.⁴¹ Im weiteren Verlauf des Textes ist von dann von „einem

41 „[A]dskillige Bøger Skrivpapier, som skulde hæftes i Quarto“ (SKS 6, S. 11).

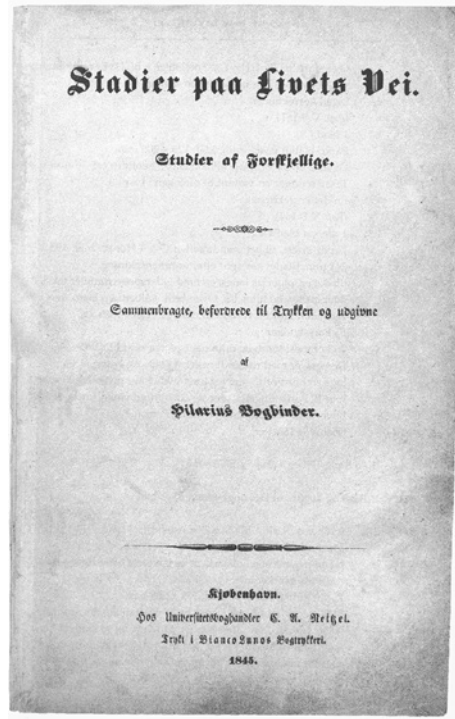


Abb. 6.6
 Titelblatt von Søren Kierkegaards
*Stadier paa Livets Vei. Studier af
 Forskjellige* (1845).

kleinen Packen beschriebenen Papiers“ als einem wahrnehmbaren Ganzen die Rede.⁴² Aber erst „ein farbiger Umschlag“, in den der Buchbinder die Papiere einschlägt, garantiert, dass diese nicht wieder als lose Zettel in der „Boutique liegen und herumfliegen“.⁴³

Dem durch die materielle Einheit des Buches konstituierten buchstäblichen ‚Text‘ stellt Kierkegaard im weiteren Verlauf des Vorworts einen ideellen Textbegriff gegenüber. Erst durch die Lektüre des Hauslehrers, der die im Buch versammelten Papiere wirklich zu verstehen versucht, wird eine textuelle Kohärenz gestiftet, die in diesem Fall nicht auf eine Autorinstanz, sondern auf eine Institution zurückgeführt wird, die das Streitgespräch zwischen den verschiedenen Autoren ermöglicht: „Mein gelehrter Freund nimmt nämlich an, dass es eine Bruderschaft, eine Gesellschaft, eine Vereinigung gewesen sein muss, deren Kopf oder Vorsitzender dieser Literat gewesen sei, der deshalb die

42 „[E]n lille Pakke skrevne Papirer“ (SKS 6, S. 11).

43 „[E]fterat jeg dog havde hæftet dem i et couleurt Omslag, at de ikke skulde ligge og flyde i Boutique“ (SKS 6, S. 12).

Schriften aufbewahrt habe“.⁴⁴ Die gleichermaßen rahmende wie trennende Stellung der Institution spiegelt schließlich auf intrikate Weise die widersprüchliche Funktion, welche die Paratexte – Titelseite und Vorwort – im vorliegenden Buch selbst übernehmen.

Das kalkulierte und widersprüchliche Spiel mit der Textrahmung dient ganz offensichtlich dem Versuch, den dialogischen Charakter des gesamten Buches zu unterstreichen, indem die Leser bewusst vor die Wahl gestellt werden, sich aktiv und kritisch zu den divergierenden Lebensentwürfen zu verhalten, die im Rahmen der *Stadier* präsentiert werden. Interessanterweise geht dieses grundlegend dialogische Verfahren mit dem Bemühen einher, auch die Genese des Buches als kollektives Unterfangen zu schildern, an dem eben nicht nur mehrere Autoren, sondern auch Buchdrucker, Buchbinder, Verleger und eine ganze Reihe von Lektoren beteiligt sind, die alle als eine Art von Herausgeber an der Erstellung des Buches beteiligt sind, zu dem sie sich gleichermaßen (selbst)kritisch verhalten. Angesichts dieses Versuches, nahezu alle Aspekte des komplexen Ensembles der ‚Editions-Szene‘ zu berücksichtigen und durch unterschiedliche Akteure zu besetzen, kann es eigentlich nicht überraschen, dass Hilarius auch auf das Verhältnis zwischen Autoren und Schreibern zu sprechen kommt. Der Fiktion zufolge finden die beim Buchbinder liege- gebliebenen Manuskripte zunächst nämlich eine rein praktisch-didaktische Verwendung:

Und ein großer Teil war in einer gut geübten Schönschrift abgeschrieben, so dass ich meine Kinder ab und zu eine Pagina abschreiben ließ, auf dass sie sich im Nachschreiben der schönen Schriftbuchstaben und Schwünge in der Federführung üben sollten. Manchmal sollten sie auch laut vorlesen, um das Schriftlesen einzuüben, was man unbegreiflicher und unerklärlicher Weise im Schulunterricht völlig versäumt, und was man vermutlich noch weiterhin lange versäumt hätte, wenn nicht der verdiente Literat Hr. I. Levin, wie man in den Zeitungen liest, diesem Mangel abzuhelfen versucht und mir beigebracht hätte, die Aussage meiner seligen Frau zu bewahrheiten, „dass das Schriftlesen in den verschiedensten Stellungen des Lebens vonnöten ist, und nie in der Schule versäumt werden dürfte“. Was hilft es denn auch, wenn man schreiben kann, wenn man das nicht lesen kann, was man schreibt, so wie Henrich in der Komödie sagt, dass er wohl Deutsch schreiben, aber es nicht lesen kann.⁴⁵

44 „Min lærde Ven antager nemlig, at der maa have været et Broderskab, et Selskab, en Forening, hvis Caput eller Hovedsmand hiin Literatus har været, som derfor har opbevaret Skrifterne“ (SKS 6, S. 14).

45 „Og da en stor Deel var skreven af en i Skjønkskrivning vel Øvet, saa lod jeg mine Børn af og til afskrive en Pagina, at de ved at efterskrive de skjønnne Skriftbogstaver og Sving maatte øves udi Pennens Førelse. Stundom maatte de ogsaa læse høit for at øves i Skriftlæsning, hvad man ubegribeligt og uforklarligt nok, aldeles forsømmer i Skole-Underviisningen,

Der Hinweis auf Levins Schulbuchprojekt erfolgt notabene in einem Text, den Levin selbst handschriftlich in Schönschrift abschreiben musste, bevor er an den Verlag ging. Dieser Umstand hat in der Kierkegaard-Forschung zu sehr widersprüchlichen Interpretationen Anlass gegeben. Zum einen wurde die Szene als ermunternde Referenz an Levin gelesen, zum anderen als bösartige Zumutung an den Schreiber, der auf diabolische Weise gezwungen werde, die ironische Abrechnung mit seinem Schulprojekt selbst schönschreibend zu kopieren.⁴⁶ Beide biographischen Interpretationen unterschätzen allerdings die Tragweite der Passage. Meines Erachtens nutzt Kierkegaard den Bezug auf Levins *Album for nulevende danske Mænds og Qvindes Haandskrifter*, um in radikaler Form mit dem Phantasma der ‚Autographie‘ und des daran angelehnten, idealistischen Verständnisses von Autorschaft abzurechnen. Dabei verwendet er den Hinweis auf Levins Lehrbuch zunächst, um auf die disziplinierenden Institutionen aufmerksam zu machen, die überhaupt dazu beitragen, dass das Schreiben als Kulturtechnik soweit internalisiert werden kann, bis es schließlich als selbstbestimmte Tätigkeit erscheint. Vor allem aber wird die Anspielung auf die Sentenz aus einer Komödie von Ludvig Holberg genutzt, um das Schreiben mit aller Deutlichkeit als ein „nicht-stabiles Ensemble“ (Campe) in Szene zu setzen, in dem Sprache, Instrumentalität und Geste sozusagen separiert werden und auseinanderlaufen. Während Levin sein Lehrbuch ins Leben ruft, um Schüler für das Studium ‚authentischer‘ Autographen zu begeistern, zielt Kierkegaard indirekt auf Formen des Schriftlesens ab, die sich im Gegenteil für die fundamentale Heteronomie des Schreibens und die auf gänzlich andere Art ablesbare Fremdbestimmung der Schreibenden interessieren. Indirekt wird der Bezug auf den Schreiber Levin und dessen Lehrbuch also erneut genutzt, um auf eine unheimliche Spielart eines nicht mehr vollständig selbstbestimmten Schreibens hinzudeuten, die sich selbst in Autographen niederschlägt. Die Art und Weise, auf die Kierkegaard diese Reflexion mit der Person seines Sekretärs Levin verknüpft, deutet zumindest an, dass er durchaus bereit war, auch die Konsequenzen aus dieser

og formodentligen længe vilde vedblive at forsømme, hvis ikke nu den fortjente Literatus Hr. I. Levin, som man læser om i Aviserne, havde søgt at afhjælpe dette Savn, og lært mig at sande min salig Kones Ord: ‚at Skriflæsning er nødvendig i adskillige Livets Stillinger, og aldrig burde forsømmes i Skolen.‘ Hvad kan det ogsaa hjælpe, at man kan skrive, naar man ikke kan læse, det man skriver, som Henrich siger i Comedien: at han nok kan skrive Tydsk, men han kan ikke læse det“ (SKS 6, S. 12).

46 Vgl. stellvertretend die entsprechenden Charakterisierungen in Cappelørn/Garff/Kondrup, *Skriftbilleder* (Anm. 6), S. 158, und in Tudvad, *Stadier på antisemitismens vej* (Anm. 29), S. 426.

Reflexion zu ziehen und den kollektiven Entstehungsprozess seiner Schriften anzuerkennen.

Insgesamt handelt es sich um einen recht vertrackten Dialog zwischen Autor und Schreiber. Just der Schreiber Levin, der genauestens über die Bedeutung kollektiver Schreibprozesse informiert war, entwickelt ein Lehrbuch, das ausgerechnet mit Hilfe modernster Reproduktionstechniken das Phantasma eines auktorialen Schreibens untermauern soll. Kierkegaard seinerseits nimmt gerade dieses Lehrbuch mit den in Druck übertragenen und vervielfältigten Autographen zum Anlass, um umgekehrt mit den Schreibphantasien des Idealismus abzurechnen und auf den komplexen technischen Apparat und die entsprechenden Akteure hinzuweisen, welche die Bedingung der Möglichkeit jeglichen Schreibens darstellen. Zugespitzt formuliert könnte man also behaupten, dass Kierkegaard ein modernes Verständnis von ‚Autographie‘ entwickelt, welches die Idee eines durch ein autonomes Subjekt regulierten handschriftlichen Schreibens durch die Vorstellung einer Autonomie des Schreibens selbst ersetzt.⁴⁷

4. *Schrift-Proben* – Kierkegaards typographische Satiren

Dass Kierkegaard so explizit auf das Handschriften-Projekt seines Schreibers Levin reagiert, kann eigentlich nicht überraschen, denn schon im Vorwort zu *Frygt og Bæven* (1843; *Furcht und Zittern*) inszeniert sich das Pseudonym Johannes Silentio als „Extra-Schreiber“,⁴⁸ der sich lieber mit Schönschreibe-Übungen beschäftigt als mit tiefen philosophischen Inhalten. Und schon Silentio verknüpft diese Selbstbeschreibung mit einer typographischen Kritik am hässlichen Layout systemphilosophischer Texte, in denen es – wie beim

47 Interessanterweise verweist die ‚Autographie‘ im Gegensatz zum ‚Autograph‘ auch als Fachterminus nicht auf die Handschrift, sondern auf ein spezifisches technisches Reproduktionsverfahren innerhalb der lithographischen Drucktechniken.

48 Im Kommentarteil zur neuen Kierkegaard-Edition wird der „Extra-Schreiber“ klassifiziert als „ein lose angestellter Sekretär in der Administration, dessen Aufgabe darin bestand, Dokumente und andere offizielle Papiere rein abzuschreiben, wenn die Arbeitslast den normalen Umfang überstieg. Als solcher nahm er eine bescheidene und untergeordnete Position ein“ („en løst ansat sekretær i administrationen, hvis opgave det var at renskrive dokumenter og andre officielle papirer, når arbejdsbyrden oversteg det vanlige. Som sådan en ydmyg og underordnet position“; SKS K 4, S. 103). Zu den weitreichenden philosophischen Implikationen dieser und anderer schreibtheoretischer Reflexionen Kierkegaards vgl. das Kapitel „Das Ästhetische als Inkognito des Religiösen“ in: Sabine Mainberger, *Schriftskepsis. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen*, München: Fink 1995, S. 95–104.

Lehrmeister Hegel – von strukturierenden Paragraphen und Unterparagraphen nur so wimmele:

Der hier präsente Autor ist keineswegs ein Philosoph, er ist, *poetice et eleganter*, ein Extra-Schreiber, der weder das System noch das *Versprechen* eines Systems schreiben und sich auch nicht am System, oder [zum] System verschreiben kann. Er schreibt, weil es ihm ein Luxus ist, der an Behaglichkeit und Evidenz gewinnt, je weniger das kaufen und lesen, was er schreibt. [...] Es sieht sein Schicksal voraus, dass er ganz ignoriert werden wird, er ahnt das Schreckliche, dass die eifrige Kritik ihn mehrfach zur Rede stellen wird, ihm graut vor dem noch Schrecklicheren, dass der eine oder andere dreiste Registrator, Paragraphenschlucker [...] ihn in §§ zerschneiden und dies mit der gleichen Unbeugsamkeit vollziehen wird wie der Mann, der seine Rede mit dem Zählen von Wörtern einteilte, um der Interpunktions-Wissenschaft zu dienen, so dass 50 Wörter auf einen Punkt und 35 auf ein Semikolon kamen.⁴⁹

Sowohl mit der Selbstinszenierung als „Extra-Schreiber“ als auch mit der typographischen Kritik macht sich Kierkegaard offensichtlich über die unzureichende Sprach- und Schriftreflexion der Hegelianer lustig.

Ein weiteres Zeugnis für Kierkegaards ausgeprägte typographische Interessen stellt das Büchlein *Forord (Vorworte)* dar, das er 1844 unter der Gattungsangabe „Morskabslæsning for enkelte Stænder efter Tid og Leilighed“ („Unterhaltungslektüre für einzelne Stände nach Zeit und Möglichkeit“) publiziert. Der Text besteht lediglich aus einem Vorwort, dem weitere acht fiktive Vorworte folgen. Schon diese Tatsache hilft zu illustrieren, dass sich Kierkegaard – beziehungsweise sein Pseudonym Nicolaus Notabene – hier eingehend mit dem Beiwerk des Buches auseinandersetzt, welches überhaupt dazu beiträgt, dass Bücher als Bücher wahrgenommen werden können.⁵⁰

49 „Nærværende Forfatter er ingenlunde Philosoph, han er, *poetice et eleganter*, en Extra-Skriver, der hverken skriver Systemet eller *Løfter* om Systemet, der hverken forskriver sig paa Systemet, eller *til* Systemet. Han skriver, fordi det er ham en Luxus, der vinder i Behagelighed og Evidents, jo Færre der kjøbe og læse, hvad han skriver. [...] Han forudseer sin Skjæbne, at blive aldeles ignoreret, han aner det Forfærdelige, at den nidkjære Kritik vil lade ham flere Gange staae Skoleret; han gruer for det endnu Forfærdeligere, at en eller anden driftig Registrator, en Paragraphsluger [...] – skal skære ham over i §§, og gjøre det med samme Ubøielighed som den Mand, der for at tjene Interpunctions-Videnskaben inddeelte sin Tale ved at tælle Ordene, saa der gik 50 Ord paa et Punktum og 35 paa et Semikolon“ (SKS 4, S. 103f., Herv. im Orig.).

50 Vgl. Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil 1987. Genettes zentrale Idee einer Wissenschaft, die sich alleine mit paratextuellen Phänomenen beschäftigt, wird von Nicolaus Notabene explizit vorweggenommen. Vgl. dazu die Kapitel „VorWorte und VerAntwortung“ in Mariele Nientied, *Kierkegaard und Wittgenstein. „Hineintäuschen in das Wahre“*, Berlin: de Gruyter 2003, S. 15–78; das Kapitel „Von Vorwörtern als und über die Inszenierung von Wissen“ in Klaus Müller-Wille, *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs*

Seine eigenen Vorworte verwendet Notabene in erster Linie, um sich in Form von Persiflagen über die literarische Produktion des dänischen Hegelianers Johan Ludvig Heiberg zu mokieren. Gerade zu Beginn der 1840er Jahre macht Heiberg mit einer Reihe von Publikationen auf sich aufmerksam, die sich unter anderem durch ein auffällig elegant gestaltetes Buchdesign auszeichnen. Genau über dieses Design macht sich Notabene in seinen Persiflagen wieder und wieder lustig. Die Bücher seien in erster Linie für den Weihnachtsmarkt konzipiert, wo sie weniger dem Autor als den „Verlegern, Buchdruckern, Buchbindern, Rezensenten [und] Lesern“ Nutzen bringen werden.⁵¹ In einem der Vorworte versucht ein fiktiver Herausgeber solchermaßen seine Zeitschrift zu bewerben, die als „ein geschmackvolles Präsent mit Hilfe einer Schleife, die an einem vergoldeten Futteral angebracht ist, an den Weihnachtsbaum gehängt werden kann“.⁵² Die Satiren münden schließlich in eine explizite Kritik an der Schönschreiberei Heibergs, die den ironischen Kommentar gegenüber Levins Schönschreibe-Album vorwegnimmt:

Mehrere besonders elegante und glänzende Bücher, bestimmt für Kinder und Weihnachtsbäume, aber besonders für ein geschmackvolles Präsent, jagen einander in der *Adresseavisen* und anderen Blättern ab, um von der höflichen Kritik einen Platz in der einen oder anderen Exempelsammlung als begeisternde Vorschriften für alle ästhetischen Schönschreiber zugewiesen zu bekommen, nachdem sie vierzehn Tage Furore gemacht haben: Denn die ästhetische Schönschrift ist die Losung, und die ästhetische Schönschrift ist eine sehr ernste Sache, und man bildet sich in ihr aus, indem man Idee und Gedanke fahren lässt.⁵³

Angesichts des Zitates fragt man sich, ob Kierkegaard schon 1844 von Levins Handschriften-Projekt erfahren hat. In diese Zeit fällt auch der Beginn an der Arbeit einer weiteren satirischen Schrift, die Kierkegaard schließlich mit dem Titel *Skrift-Prøver* (*Schrift-Proben*) versehen und somit ganz explizit in

in Texten von C. J. L. Almqvist, Basel, Tübingen: Francke 2005, S. 43–76; und vor allem die Anthologie von Robert L. Perkins (Hrsg.), *Prefaces and Writing Sampler. International Kierkegaard Commentary 9*, Macon: Mercer University Press 2006.

51 „Forlæggeren, Bogtrykkeren, Bogbinderen, Anmelderen, Læseren“ (SKS 4, S. 477).

52 „[E]n smagfuld Præsent, der endog vil kunne anbringes paa Juletræet selv ved Hjælp af en Silkesløife, der er anbragt i det forgyldte Futteral.“ (SKS 4, S. 478)

53 „Flere særdeles elegante og nitide Bøger, bestemte for Børn og Juletræer, men især tjenlige til en smagfuld Præsent, jage hinanden forbi i Adresseavisen og andre Blade, for efterat have gjort furore i fjorten Dage, af en høflig Kritik at anvises Plads i en eller anden Exempelsamling som begejstrende Forskrifter for alle æsthetiske Skjønsskrivere; thi æsthetisk Skjønsskrift er Løsnet, og æsthetisk Skjønsskrift er en høist alvorlig Sag, og man uddanner sig i den ved at lade Idee og Tanke fare“ (SKS 4, S. 486).

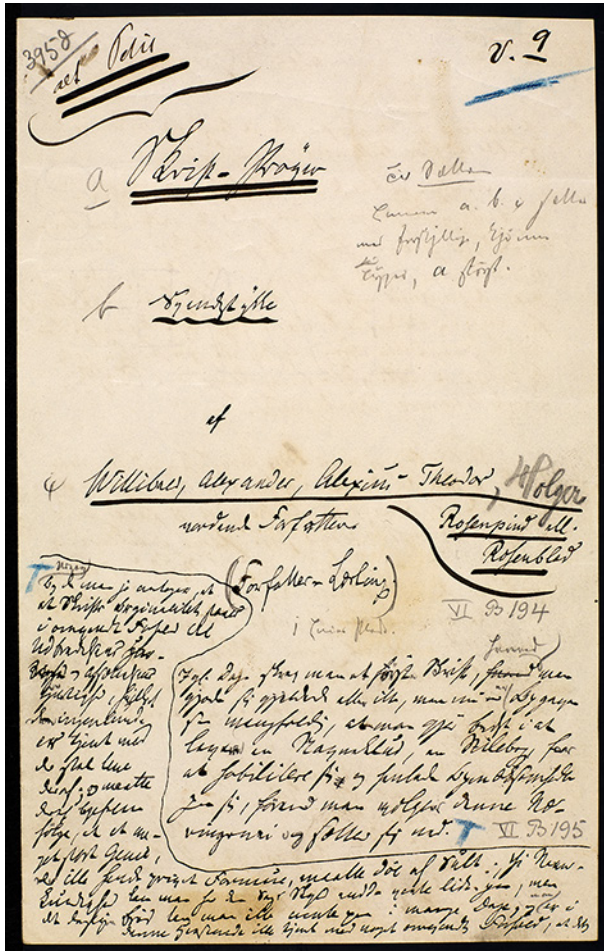


Abb. 6.7 Titelblatt zu Søren Kierkegaards erster als Skrift-Prøver titulierter Manuskriptsammlung.

Beziehung zum Thema der typographischen Gestaltung und zu Levins Album setzen wird (Abb. 6.7). Der Bezug zum Handwerk des Buchdrucks wird zusätzlich über die Gattungs- und Autorbezeichnung „Svendstykke“ („Gesellenstück“) und „Forfatter-Lærling“ („Autoren-Lehrling“) etabliert. In diesem Zusammenhang plante Kierkegaard eine Publikation, in der er tatsächlich in naher Anlehnung an Levins Album eine Reihe von „Schrift-Proben“ dänischer Gegenwartsautoren versammeln wollte, in diesem Fall bissige Persiflagen, welche stilistische Besonderheiten seiner schreibenden Zeitgenossen aufs

Korn nehmen sollten.⁵⁴ Im Laufe der Zeit gibt er dieses Projekt jedoch auf, vermutlich da es der Strategie von *Forord* zu stark ähnelte. Daneben existiert ein weiteres ausgearbeitetes Manuskript, in dem Kierkegaard ebenfalls auf den Titel *Skrift-Prøver* zurückgreift.⁵⁵ Der Text beinhaltet jetzt Persiflagen auf den effektehischenden zeitgenössischen Presse-Jargon. Dabei greift Kierkegaard noch expliziter auf das durch den Titel des Manuskriptes indizierte Thema der Typographie zurück. So wird in einem Abschnitt etwa eine literarische Kritik persifliert, die sich überhaupt nicht mehr mit Inhalten, sondern allein mit der handwerklichen Ausgestaltung und dem Design von Büchern beschäftigt:

Aus der Presse ist in diesen Tagen ein Buch herausgekommen, das selbst in Paris Aufsehen erregen würde.

Es sieht auf dem Einband folgendermaßen aus. Entlang dem Rand läuft ein echt vergoldeter Goldfalz, und in jeder Ecke ist ein golddurchwirktes Emblem, ungefähr wie bei den Taschentüchern der Damen. [...]

Wie man das Buch aufschlägt, sieht es auf dem Titelblatt folgendermaßen aus. Eine üppige Kette von Arabesken schlängelt sich am Rand entlang, in jeder Ecke mit sinnreichen und hübschen Vignetten. Das Titelblatt hat zugleich die Merkwürdigkeit, daß der Titel des Buches und der Name des Verfassers so kunstvoll in die Arabesken eingearbeitet sind, daß man es nur mit großer Mühe daraus herauslesen kann. Es würde zu weitläufig werden, das Einzelne in dieser merkwürdigen Schrift durchzugehen oder paginaweise vorzugehen, wir heben deshalb bloß das ganz unvergleichliche A hervor, mit dem pag. 17 beginnt.⁵⁶

-
- 54 Leider liegen die *Skrift-Prøver*, die in der (noch) nicht realisierten elektronischen Version von Søren Kierkegaards *Skrifter* erscheinen sollten, nicht in einer neuen Edition vor. In der älteren Ausgabe von Kierkegaards Nachlass – *Søren Kierkegaards Papirer*, hrsg. von Niels Thulstrup, Kopenhagen: Gyldendal 1968–1978 (im Folgenden zitiert unter der Sigle Pap.) – findet sich das Projekt der *Skrift-Prøver* über zwei Bände verteilt. Die hier erwähnten Parodien finden sich in Pap. VI, S. 271–293 (B 194–235).
- 55 Das Manuskript-Konvolut der gänzlich neuen Fassung liegt in Pap. VII.2, S. 315–350 (B 271–295), vor.
- 56 Die Übersetzung folgt der schönen Edition Søren Kierkegaard, *Skriftproben*, hrsg. von Tim Hagemann, Hamburg: Philo 2005, S. 193. „Fra Pressen er i disse Dage udkommet en Bog som selv i Paris vilde vække Opsigt blandt alle Bogbindere og Typogramer. / *Den seer saaledes ud paa Bindet.* Langs Randen gaaer en ægte forgyldt Guldfals, og i hvert Hjørne er der et guldvirket Emblem, omtrent som paa Damers Lommetørklæder. [...] / *Idet man lukker Bogen op, seer den saaledes ud paa Titelbladet.* En yppig Kjæde af Arabesker slynger sig langs Kanten, i hvert Hjørne med sindrige og nydelige Vignetter. Titelbladet har tillige den Mærkelighed at Bogens Titel og Forfatterens Navn er saa kunstigt arbejdet ind i Arabeskerne, at man kun med stor Flid kan læse det ud deraf. Det vilde blive for vidtløftigt at gjennemgaae det Enkelte i dette mærkelige Skrift, eller at gaae frem paginaviis; vi udhæve derfor blot det ganske mageløse A hvormed pag. 17 begynder“ (Pap. VII.2, S. 323f., Herv. im Orig.).

Die Rezension lässt sich durchaus auf Levins *Album* beziehen, das sowohl durch die Anwendung neuer Drucktechniken wie die auffällig ornamentale Titelblattgestaltung ins Auge fiel. Sie korrespondiert aber auch in auffälliger Weise mit dem Titelblatt des Manuskriptes selbst (Abb. 6.8):

Schreib-Proben

Probeschrift

von

A.B.C.D.E.F. Gute Hoffnung [*korrigiert aus*: Rosenblatt]

werdender Schriftsteller.

NB. Das Buch muß mit aller möglichen Eleganz ausgestattet werden: Ein Rand um jede Seite herum [...], jeder Abschnitt mit einer eigenen Schriftart, dekorative und marktschreierische Anfangsbuchstaben, kurz alles à la Dukatenjägerei. Einige Buchstaben mit roter Schrift (wie in alten Büchern), andere mit grüner oder blauer usw., so daß das Buch dem Publikum so recht gefallen und ganz wie ein Stichtuch aussehen dürfte, dem Motto „Zopfbänder, gelbe, grüne und blaue“ entsprechend.

So schöne Zopfbänder, rote und blaue,
Gelbe, grüne, violette und graue,
Kommet zu kaufen, kommet zu kaufen,
Laßt mich nun doch nicht so lange laufen,
Rote, gelbe, graue, alle ich hab,
Ich bin ein guter, kleiner Judenknab.⁵⁷

Zunächst wird mit dem ausbuchstabilten Initialen des Autors auf das Vorbild dieser Art von Literatur aufmerksam gemacht: Wie Jean Pauls *Leben Fibels* (1812) gehören Kierkegaards *Schrift-Proben* zu den Texten, die in einer Form von materieller Transzendentalpoetik auf die konkreten technischen Bedingungen ihrer Möglichkeit zu verweisen versuchen.⁵⁸ Mit der Inszenierung von „Gute Hoffnung“ als „werdende[m] Schriftsteller“ macht er zudem auf humorvolle

57 Kierkegaard, *Schriftproben* (Anm. 56), S. 185. „Skrift-Prøver // Prøveskrift // af // A.B.C.D.E.F. Rosenblad [*med Blyant rettet til*: Godthaab] // vordende Forfatter. // **NB.** Bogen skal udstyres med al Elegance: En Rand rundt omkring hver Pagina [...], hvert Afsnit med en egen Art Skrift, pyntelige og markskrigeragtige Begyndelsesbogstaver, kort Alt a la Stüvenfängerie. Nogle Bogstaver med rød Skrift (som i gamle Bøger) andre med grøn ell. blaa os:sv., at Bogen ret maate tækkes Publicum og ganske see ud som et Navneklud, svarende til Motto'et „Pidskebaand, gule, grønne og blaae“. [...] // Deilige Pidskebaand røde og blaae / Gule, grønne, violette og graae, / Kommer at kjøbe, kommer at kjøbe, / Lad mig nu ikke saa længe løbe, / Røde, gule og Graae i Fleng, / Jeg er en god lille Jødedreng“ (Pap. VII.2, S. 315f., Herv. im Orig.).

58 Stellvertretend dazu vgl. Monika Schmitz-Emans, „Der verlorene Urtext. Fibels Leben und die schriftmetaphorische Tradition“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1992), S. 197–222; dies., „Das Leben Fibels als Transzendentalroman. Eine Studie zu Jean Pauls poetischen Reflexionen über Sprache und Schrift“, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 52 (1992), S. 143–166.

Weise auf die Sekundarität von Autorschaft aufmerksam, die hier nicht mehr als Urheberinstanz des Textes fungiert, sondern ihrerseits als Produkt der offengelegten technisch-ökonomischen Rahmungen präsentiert wird.⁵⁹

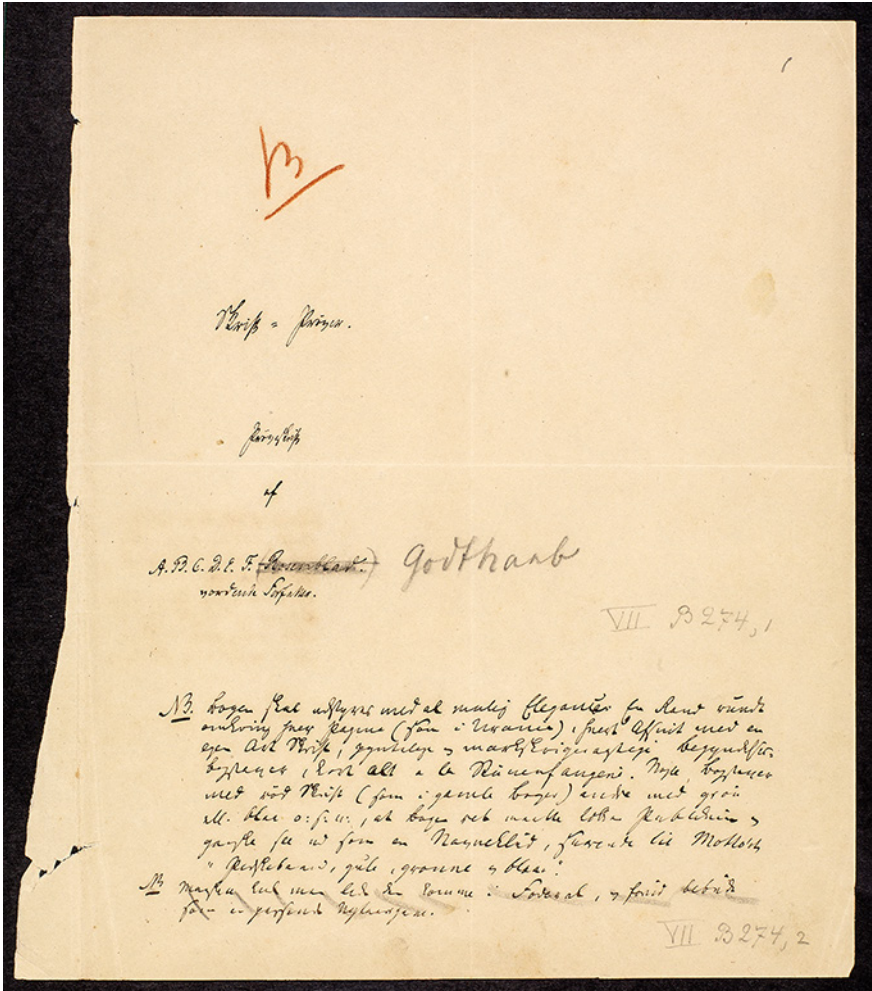


Abb. 6.8 Titelblatt zu Søren Kierkegaards zweiter als *Skrift-Prover* titulierter Manuskriptsammlung.

59 Zu diesem Aspekt vgl. Joseph Westfall, „Things of the Utmost Importance. Author Creation in „Writing Sampler“, in: Robert L. Perkins (Hrsg.), *Prefaces and Writing Sampler* (Anm. 50), S. 139–160.

Dabei versucht Kierkegaard konzis auf die Neuerungen hinzuweisen, welche die Buchproduktion der 1840er Jahre seines Erachtens bestimmen. So deutet er indirekt auf die technischen Innovationen hin, die es erlauben, ornamentale Verfahren älterer Handschriften und Drucke im Rahmen der industriellen Buchgestaltung zu kopieren. Gleichzeitig wird gezeigt, dass diese Schmuckelemente im Rahmen eines modernen Vertriebs lediglich dazu beitragen, das Buch konsequenter als Ware zu fetischisieren. Auch in diesem Zusammenhang lässt es sich Kierkegaard nicht nehmen, mit dem als Motto verwendeten Zitat aus Adam Oehlenschlägers *Sanct Hansaften-Spil* (1803; *St. Johannis-Abend-Spiel*) indirekt auf Levin und eine allein auf die Äußerlichkeit der Schrift fixierte jüdische Hermeneutik-Tradition anzuspielen.

5. Fazit

Gerade die letzten Zitate mögen die Vermutung nahelegen, dass sich Kierkegaard in seinen polemischen Schriften schlicht über Autoren lustig macht, die sich in die Äußerlichkeit einer kapitalistischen Buchproduktion verlieren, in der das Buch lediglich als technisch produzierte Ware fungiert und über keinen Inhalt mehr verfügt. In diesem Sinne könnte man behaupten, dass er mit „Gute Hoffnung“ und Heiberg Schriftsteller kritisiert, die ihre Rolle als Autoren nicht mehr verantwortungsvoll wahrnehmen und sich von „Verlegern, Buchdruckern, Buchbindern, Rezensenten und Lesern“ dominieren lassen. All das trifft sicherlich zu. Die Kritik an den schwachen Autoren ist allerdings in eine viel weiter gehende Medienreflexion eingebettet, in der Kierkegaard auf subtile Weise mit einem idealistischen Verständnis von Autorschaft abrechnet. In diesem Sinne kritisiert er weniger Heibergs Aufgabe der Autorrolle als vielmehr die Naivität, mit welcher der Hegelianer glaubt, die Äußerlichkeit der Schrift durch eine gezielte Form der Buchgestaltung in eine ästhetische Strategie einbinden und somit letztlich überwinden zu können. Das Gleiche gilt für die indirekt geäußerte Kritik an Levins Handschriften-Album. Zum einen macht sich Kierkegaard auch in diesem Fall über ein Buchprodukt lustig, das allein von seinen technisch aufwendig produzierten Gestaltungselementen und insbesondere der Äußerlichkeit der Schriftgestaltung lebt. Zum anderen aber – und dies scheint mir viel entscheidender zu sein – mokiert sich Kierkegaard über ein Verständnis der Handschrift, das die Wirkungsmächtigkeit und Eigenynamik von Medien und Kulturtechniken schlicht negiert. Dabei nimmt Kierkegaard ausgerechnet das Publikationsprojekt seines eigenen Sekretärs zum Anlass, um mit dem Phantasma der ‚Autographie‘ und dem darin angelegten Konzept von Autorschaft abzurechnen. Kierkegaards Interesse an

Phänomenen der kollektiven Autorschaft manifestiert sich schließlich in fortlaufenden Referenzen an seinen Sekretär und andere Koproduzenten seiner Bücher sowie in den ‚Schriftlektüren‘, die er im Rahmen von *Forord* und *Skrift-Prøver* ausführt und in denen er konzis auf die Auswirkungen des komplexen ‚buchtechnischen‘ Apparates auf die philosophische und literarische Produktion aufmerksam macht. Im Lichte dieser Ausführungen erscheint es beinahe unnötig darauf hinzuweisen, dass Kierkegaard in Bezug auf seine eigenen Schriften selbst ein ausgeprägtes Interesse an Fragen der handwerklichen Gestaltung und vor allem der Typographie besaß.⁶⁰

All dies mag marginal erscheinen. Es ist aber sicherlich kein Zufall, dass Kierkegaard die entsprechenden medientheoretischen Reflexionen ausgerechnet im Paratext zu einem Buch auf die Spitze treibt, in dem er seine existenzialistische Stadienlehre zum ersten Mal komplett ausformuliert. Die philosophischen Konsequenzen der angedeuteten Schrift- und Schreibtheorie sind in der Tat weitreichend: Mit den Ausführungen zur grundlegenden Heteronomie des Schreibens wird von vornherein darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Stadienlehre weder über die Idee einer unmittelbar gegebenen Selbstpräsenz noch mit Hilfe der an dieser Idee orientierten medialen Vermittlungsmodelle des Idealismus begreifen lässt. Mit der angedeuteten Verschränkung von ‚Schreiben‘ und ‚Sein‘ aber entpuppt sich Kierkegaard zuletzt als Repräsentant genau jenes jüdischen Schrift-Verständnisses, das er seinem Sekretär zuvor noch unterstellt.⁶¹

60 Eine ausführliche Darstellung von Kierkegaards Interesse an Büchern und Buchproduktion bietet der bibliophile Sammelband Niels Cappelørn, Gert Posselt und Bent Rohde (Hrsg.), *Tekstspejle. Om Søren Kierkegaard som bogtilrettelægger, boggiver og bogsamler*, Kopenhagen: Rosendahl 2002. Genauer in Bezug auf Kierkegaards gezielte Verwendung von typographischen Auffälligkeiten vgl. Johnny Kondrup, „Ekspressiv typografi hos Søren Kierkegaard?“, in: Erik Damberg et al. (Hrsg.), *Litterat på eventyr. Festskrift til Finn Hauberg Mortensen*, Odense: Syddansk Universitetsforlag 2006, S. 39–57.

61 Dass Kierkegaards Denken tatsächlich in einer jüdischen Tradition verortet werden kann, wurde jüngst in zwei eindrucklichen Dissertationen nachgewiesen. Vgl. Richard Blätzel, *Das Geheimnis der Wiederholung. Søren Kierkegaard passiert jüdisches Denken*, Bielefeld: transcript 2016; Joanna Nowotny, *Kierkegaard ist ein Jude! Jüdische Kierkegaard-Lektüren in Literatur und Philosophie*, Göttingen: Wallstein 2018.

Zwei Autoren – ein Tisch – eine Sekretärin

Kooperatives Schreiben bei Negt und Kluge

Annegret Pelz, Christian Wimplinger

Oskar Negt und Alexander Kluge schreiben seit über 50 Jahren gemeinsam Texte.¹ Diese für beide alltägliche Schreibpraxis war seit den 1980er Jahren vielfach Gegenstand von Gesprächen und Interviews,² weckt aber erst in jüngster Zeit das Interesse der Forschung. So stellt das *Alexander-Kluge-Jahrbuch* zum Stichwort: *Kooperation* (2017) die Zusammenarbeit des Sozialphilosophen Negt mit dem Autor, Filmemacher und Fernsehproduzenten Kluge in die Schreibtradition von Adorno und Horkheimer.³ Negt und Kluge selber führen ihre Kooperation auf die „Anfänge[] der studentischen Protestbewegung“⁴

- 1 Kluge und Negt begegneten einander 1968 während der studentischen Protestbewegung in Frankfurt, zwei Jahre später bietet Oskar Negt dem bereits als Filmemacher und literarischer Autor bekannten, jüngeren Kluge die Zusammenarbeit bezüglich eines Buches über Medien an. Das Ergebnis dieses Anstoßes ist der Band *Öffentlichkeit und Erfahrung*, der 1972 erscheint. Seither haben sie mit *Geschichte und Eigensinn* (1981) und *Maßverhältnisse des Politischen* (1992) im Zehnjahresrhythmus gemeinsam insgesamt drei umfangreiche Bücher geschrieben. Alle drei Bücher befassen sich mit politischer Ökonomie und Öffentlichkeit aus der Perspektive ihrer „subjektiven Mitgift der Menschen“ (Oskar Negt und Alexander Kluge, *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2001, Bd. 1, S. 17).
- 2 John F. Hartle im Gespräch mit Oskar Negt, „Kooperationszusammenhänge kritischer Theorie“, in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 46/47 (2018), S. 145–165; Oskar Negt, Rainer Stollmann und Christian Schulte, „Der Maulwurf kennt kein System. Oskar Negt im Gespräch mit Rainer Stollmann und Christian Schulte“, in: Rainer Stollmann und Christian Schulte (Hrsg.), *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*, Bielefeld: transcript 2005, S. 11–41; Alexander Kluge und Oskar Negt, „Öffentlichkeit als wertvolles Gut und die Idee der Gegenöffentlichkeit. Alexander Kluge und Oskar Negt im Gespräch“, in: Hans-Peter Burmeister (Hrsg.), *Maßverhältnisse des Politischen. Öffentlichkeit und Erfahrung an der Schwelle zum 21. Jahrhundert*, Rehburg, Loccum: Evangelische Akademie Loccum 2003, S. 37–55; Alexander Kluge und Oskar Negt, „Die Geschichte der lebendigen Arbeitskraft. Diskussion mit Oskar Negt und Alexander Kluge“, in: Dieter Hoffmann-Axthelm und Werner Siebel (Hrsg.), *Technik und Sozialisation*, Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1982, S. 79–109.
- 3 Barbara Potthast, „Dass der andere nichts denkt, was feindselig wäre‘ – Kooperatives Denken bei Alexander Kluge“, in: Richard Langston et al. (Hrsg.), *Stichwort: Kooperation. Keiner ist alleine schlau genug*, Göttingen: V&R unipress 2017, S. 103–113, hier S. 106.
- 4 Alexander Kluge, „Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit“, in: Wolfgang Lenk und Oskar Negt (Hrsg.), *Kritische Theorie und politischer Eingriff: Oskar Negt zum 65. Geburtstag*, Hannover: Offizin 1999, S. 25–41. Der Text ist in der Gesamtausgabe der gemeinsamen

und die „Tage der Politischen Universität (28.–30. Mai 1968)“⁵ in Frankfurt zurück. Im Anschluss an die dort gemachten politischen Erfahrungen haben sie sich maßgeblich mit Öffentlichkeit, Arbeit, Enteignung in kapitalistischen Produktionsverhältnissen und – in *Geschichte und Eigensinn* (1981) – mit dem Begriff der Kooperation befasst.⁶ Zu den Bedingungen ihres gemeinsamen Schreibens haben sie sich jedoch erst spät und – wie auch die kooperativen Verfasser Adorno/Horkheimer und Hardt/Negri⁷ – aus großer zeitlicher Distanz geäußert. In einem kurzen, Kluges 70. Geburtstag gewidmeten Text, der im Februar 2002 in der *Frankfurter Rundschau* erschienen ist, gibt Oskar Negt „Einblick in die Werkstatt“ und bemerkt: „Dass wir unseren Kooperationsprozess je öffentlich vorgestellt hätten, daran kann ich mich nicht erinnern“, doch „darf man sich“ die Frage, wie die dicken Bände gemeinsamer Arbeit zu Stande gekommen seien, „in unserem Alter wohl stellen.“⁸ In einer Festschrift zu Negts 65. Geburtstag macht Kluge in seiner Laudatio „Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit“ (1999) außerdem auf ein Darstellungsproblem aufmerksam:

Es ist eine „Tatsache“ und es kann als „bekannt“ gelten, daß wir jetzt seit 28 Jahren zusammen arbeiten. Es ist aber nicht einfach, dieses Bekanntsein und die Tatsache für sich selbst abzubilden. Man muss die konkreten Tage, die wir zusammen verbracht haben, erst wieder einsammeln. Ich bemerke, während ich Momentaufnahmen einzusammeln versuche (und einsammeln heißt auf griechisch „lesen“), also in unserer Lebenszeit lese, daß zunächst Einzelbilder im Vordergrund stehen[.]⁹

Was hier „rasch und als Bilder in Erscheinung“¹⁰ tritt und sich einsammeln und zusammenlesen lässt, sind einzelne, aus der chronologischen Ordnung

Philosophie Negt und Kluges, *Der unterschätzte Mensch*, mit leichten Veränderungen erneut abgedruckt, vgl. Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch* (Anm. 1), Bd. 1, S. 5–19. Im Folgenden wird aus der Ausgabe *Der unterschätzte Mensch* zitiert, hier S. 6.

5 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 12.

6 Vgl. Oskar Negt und Alexander Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (1981), in: Negt/Kluge, *Der unterschätzte Mensch* (Anm. 1), Bd. 2, S. 183–193.

7 Vgl. Theodor W. Adorno, „Offener Brief an Max Horkheimer“ (1965), in: ders., *Vermischte Schriften I. Theorien und Theoretiker. Gesellschaft, Unterricht, Politik*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 153–163; Michael Hardt, „How to write with four hands“, in: *Genre* 46/2 (2013), S. 175–182.

8 Oskar Negt, „Meister der Verschlüsselungen. Einblicke in die Werkstatt: Zum 70. Geburtstag von Alexander Kluge, *Frankfurter Rundschau* vom 6. Februar 2002“, in: Burmeister (Hrsg.), *Maßverhältnisse des Politischen* (Anm. 2), S. 193–196, hier S. 193.

9 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 5.

10 Ebd.

herausgebrochene Momentaufnahmen von gegenseitigen Besuchen und Ritualen am gemeinsamen Arbeitsplatz, nicht aber vom Arbeitsprozess selbst. Dessen „konzentrierte[] Augenblicke“ sind, wie der Text betont, in die Bücher eingegangen, in der Erinnerung jedoch weitgehend verschwunden.¹¹ Die Zusammenarbeit, aus der zwei dicke Bände „gemeinsamer Philosophie“ hervorgegangen sind, bezeugt jedoch ein Foto, das Kluge im Text erwähnt und das die beiden „unter einer gemeinsamen Lampe, am gemeinsamen Arbeitstisch“¹² einander gegenüberstehend und über Bücherberge hinweg diskutierend zeigt (Abb. 7.1).



Abb. 7.1 Oskar Negt und Alexander Kluge am gemeinsamen Arbeitstisch.

Kluge, der in seinem Erinnerungsversuch auch auf Abbildungsschwierigkeiten stößt, wird von dieser Aufnahme nicht erwarten, dass sie das gemeinsame Schreiben veranschaulicht. Zu entschieden haben schon Karl Kraus und

11 Ebd. Dass die Augenblicke in der Erinnerung verschwunden sind, ist nach Marx' Erinnerungstheorie, auf die sich auch Negt und Kluge beziehen, ein Anzeichen für einen gelungenen Produktionsprozess: „Im gelungenen Produkt wird die Erinnerung an den Prozeß [seiner Herstellung, Anm.] aufgezehrt, während erst die zerbrochene Gabel den Menschen darauf bringt, darüber nachzudenken und sich daran zu erinnern, ob etwa im Produktionsprozeß selber etwas schief gelaufen ist“ (Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* [Anm. 6], S. 105).

12 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 6.

Ingeborg Bachmann darauf hingewiesen, dass ein Foto, das Schriftsteller in ihrer Werkstatt abbildet, ein pseudonaturliches Schauspiel der Textproduktion bietet.¹³ Wo sich die Darstellung der Zusammenarbeit als Problem erweist, verweisen Negt und Kluge jedoch stets auf den ins Bild gesetzten Arbeitstisch als Bedingung für das Zustandekommen eines gemeinsamen Werkes. Auf eine Nachfrage von Jürgen Habermas, was denn „Wort für Wort gemeinsam geschrieben‘ konkret bedeute“, beschreiben sie die Situation, indem sie auf den Tisch zeigen.¹⁴ Dieser ermögliche eine „Art des Diskussions- und Arbeitsprozesses“ und die Ausprägung eines Verhaltens, das so etwas wie „kommunikative[s] Urvertrauen“ und die Haltung eines „absichtslosen Sich-der-Diskussion-Anvertrauen[s]“ zur Voraussetzung habe.¹⁵ Eine kritische Haltung,¹⁶ die Kluge wesentlich mit der Integrität Oskar Negts verbindet. Gemeint ist das

Vertrauen darauf, daß wir uns nur hinzusetzen brauchen, und es wird gelingen, gemeinsam problematische Fragen nebeneinanderzustellen, sie nacheinander zu analysieren, unmerklich zu einer Einigung zu kommen, wie man sich zu diesen Fragen entscheidet und sie darstellt.¹⁷

Das gemeinsame Sitzen am Tisch ermöglicht eine Arbeitsform, die Kluge „gefügeartige Arbeit“ nennt. Zwei Geschichten mit dem Titel *Gefügeartige Arbeit* (2003, 2014) beschreiben diese als eine „Spitzenleistung [...] in der Evolution der Arbeitsvermögen“,¹⁸ die dem „Sich-aufeinander-Einlassen“ selbstbewusster Fachkräfte entspricht.¹⁹ Historische Vorbilder gefügeartiger

13 Vgl. Ingeborg Bachmann, „[Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises]“, in: dies., *Werke*, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, 4 Bde., München, Zürich: Piper 1993, Bd. 4, S. 294–297, hier S. 294f.; Karl Kraus, „In der Werkstatt“, in: *Die Fackel* 14, Nr. 347/348 (27.04.1912), S. 49.

14 Oskar Negt, „Über Vertrauen und Kooperation“, in: *Der Deutschunterricht* 3 (2012), S. 18–24, hier S. 19.

15 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 5f.

16 Diese Haltung entspricht der „inneren Struktur des politischen Protestes und der Kritischen Theorie“ (Kluge, „Momentaufnahmen“ [Anm. 4], S. 6), weil sie die zumeist ausgeklammerte Lebenserfahrung in die Protest- und Textarbeit integriert. Die persönlichen, oft im Privaten verborgenen und in öffentlichen Diskussionen ausgegrenzten Erfahrungen sind der entscheidende Ausgangspunkt kritischer Diskussionen in der studentischen Protestbewegung.

17 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 5.

18 Alexander Kluge, „Gefügeartige Arbeit“, in: ders., *Das fünfte Buch. Neue Lebensläufe. 402 Geschichten*, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 164; Alexander Kluge, „Gefügeartige Arbeit“, in: ders., *Die Lücke, die der Teufel lässt. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 721–723.

19 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 6.

Kooperationsformen sieht Kluge zudem im sokratischen Dialog und in der Gelehrtenrepublik der Aufklärung, wobei er an diesen beiden historischen Konstellationen bemängelt, dass sie die privaten Lebenszusammenhänge der Gesprächspartner ausgrenzen. Erst deren Einbeziehung macht gefügeartige Arbeit zu etwas Lebendigem, Gemeinschaftlichem und letztlich auch zu etwas Artistischem.²⁰

Gefügeartige Arbeit – konstellatives Erzählen

Dass Negt und Kluge zusammenarbeiten und ihre Texte gemeinschaftlich verfassen, ist vielfach belegt. Beschrieben wird die Zusammenarbeit als „kooperatives Denken“, „verteilte Autorschaft“ oder auch „Zweistimmigkeit“.²¹ Unsere Frage, inwiefern die kooperative Textproduktion auch als kollektives Schreiben bezeichnet werden kann, setzt dort ein, wo der Begriff der Momentaufnahme nicht nur Kluges Erinnerungsversuch, sondern auch Negt und Kluges „KONSTELLATIVE ERZÄHLWEISE“²² benennt. Hier erlaubt das „Prinzip des CROSS-MAPPING, die Anwendung einander widersprechender Kartierungen, Methoden oder Theorien“, eine polyperspektivische, multimediale und a-lineare Darstellung der Transformationen „äußerliche[r] Formen der Arbeit“ ins „Innere[] der Menschen“.²³ So sollen die in konstellativer Erzählweise verschriftlichten Momente geschichtlicher Erfahrung augenblickshaften Einblicke in ein kollektives Unbewusstes gewähren, ohne auf kritische Überprüfung zu verzichten. Über die kritische Reflexion hinaus erheben Negt und Kluge den Anspruch, die theoretische Arbeit unmittelbar in praktische Aktion zu überführen. Sie sehen diese Art von „Intelligenzarbeit“ (im Unterschied zur großen Systemphilosophie, die sich auf vergangene Realitäten bezieht²⁴) als Tätigkeit von „Einsichtlern“, Erkennende[n], Sortierer[n], Sammler[n], Boten, Experimentatoren, Erfinder[n], Bücherfreunde[n], Unterhalter[n], Baumeister[n], Konstrukteure[n]“.²⁵ Das mit diesen Finde- und

20 Ebd.

21 Potthast, „Dass der andere nichts denkt“ (Anm. 3), S. 133–139; Hans-Peter Burmeister, „Zwei Stimmen aus Deutschland“, in: Schulte/Stollmann (Hrsg.), *Der Maulwurf* (Anm. 2), S. 83–92, hier S. 83.

22 Kluge, *Das fünfte Buch* (Anm. 18), S. 177. Birgit Erdle und Annegret Pelz (Hrsg.), *Augenblicksaufzeichnung – Momentaufnahme. Kleinste Zeiteinheit, Denkfigur, mediale Praktiken*, Paderborn, Fink/Brill 2020 und darin: Christian Wimplinger, „Der merkwürdige Moment. Jetztzeit bei Alexander Kluge“, S. 137–153.

23 Ebd., S. 176.

24 Von dieser grenzen sich Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 84, ab.

25 Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 369.

Konstruktionstätigkeiten verbundene Textverfahren der Momentaufnahme ist insofern konstellativ, als die Zitate zunächst mündlich gesammelt, Texte angeordnet und historische und theoretische Passagen nebeneinandergestellt werden. Auf die in dieser konstellativen Praxis entstehenden Beziehungen kommt es an. In „Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit“ heißt es:

Momentaufnahmen dieser Art werden in Notzeiten, zu Beginn von Revolutionen und im solidarischen Kontext beschrieben. Es geht um das Verhalten fusionierender Gruppen, um etwas, das nicht festgelegt ist und sich auch nicht festlegt.²⁶

Die im Zitat verwendete Bezeichnung „fusionierende Gruppe“ geht auf Sartre zurück. Kluge greift sie in der Geschichte *Was ist eine ‚fusionierende Gruppe‘? Rosa Luxemburg und die Revolution von 1905* (2003) auf.²⁷ In Kluges literarischer Bearbeitung, die historische Begebenheiten frei verhandelt,²⁸ reist Rosa Luxemburg 1905 nach Kiew, um die Erfahrungen der Aufständischen über den „im Augenblick der Umwälzung“²⁹ entstehenden „REVOLUTIONÄREN GESAMTARBEITER“³⁰ in Form von Augenzeugen-Berichten einzusammeln. Kluge zufolge wirkt die Revolutionsbewegung anfänglich inkludierend: Ein Taschendieb „vergaß sein Geschäft“, ein Anwalt die Gesetzeswidrigkeit der Zusammenrottung.³¹ Kluge beschreibt, wie Rosa Luxemburg Möglichkeiten sondiert, das temporär limitierte „RIESENBABY REVOLUTION“ in eine stabile und fortdauernde „NEUE GESELLSCHAFT“ zu überführen, ohne dafür aber taugliche Mittel auszumachen.³² Ihre Augenzeugen-Berichte in Form von Momentaufnahmen bezeugen intensive Erfahrungen von Gemeinschaftsbildungen, wie sie in historisch offenen Augenblicken entstehen, bei gleichzeitiger Instabilität dieser Gemeinschaft.

Vor dem Hintergrund der instabilen und krisenhaften Nachkriegsgeschichte wollen auch die Publikationen von Negt und Kluge kritische Momente der deutschen Geschichte in Momentaufnahmen bezeugen. Sie mustern „die

26 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 10.

27 Alexander Kluge, „Momentaufnahmen der politischen Revolution“, in: ders., *Tür an Tür mit einem anderen Leben. 350 neue Geschichten*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 360–373, hier S. 362f. Vgl. auch Jean-Paul Sartre, *Kritik der dialektischen Vernunft 1. Theorie der gesellschaftlichen Praxis* (1960), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, S. 383–385.

28 Vgl. Holger Politt, „Unter Blitz und Donner. Zusammenstoß zweier Zeitalter“, in: Rosa Luxemburg, *Arbeiterrevolution 1905/06. Polnische Texte*, hrsg. von Holger Politt, Berlin: Dietz 2014, S. 9–34, hier S. 19f.

29 Kluge, „Momentaufnahmen der politischen Revolution“ (Anm. 27), S. 362.

30 Ebd., S. 363.

31 Ebd., S. 362.

32 Ebd., S. 363.

Veränderungen und Tendenzen der zurückliegenden Dekade im Übergang zur nächsten [...] und [beurteilen diese] in Hinblick auf ihre liegengebliebenen und unabgeholten Reste.“³³ So behandelt *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972) die Entstehungsmöglichkeiten einer proletarischen Öffentlichkeit, die in der studentischen Protestbewegung „in embryonaler Form“³⁴ vorgebildet sind. Derartige Entwicklungspotentiale einer anderen Öffentlichkeit hat *Öffentlichkeit und Erfahrung* nicht nur zum Gegenstand, sondern war ihr integraler Bestandteil. Bereits vor Erscheinen zirkulierte das Buch im Merve-Kollektiv um Peter Gente³⁵ und diente dem Verlag als Schlüssel bei der Konstitution einer, „zumindest begrifflich, der amerikanischen ‚counterculture‘ nachempfundenen“,³⁶ proletarischen Gegenöffentlichkeit, in der aktuelle Theorie in Paperbacks schnell und erschwinglich zugänglich sein sollte.

Geschichte und Eigensinn (1981) wiederum erzählt von der Entwicklung lebendiger Arbeitsvermögen in Produktionsstätten, in Beziehungen, im Krieg, im Protest – und von der Enteignung dieser Vermögen im Kapitalismus sowie von ihrer Gegenwehr in Form von eigensinnigen „Feingriffen“ und terroristischen „Gewaltgriffen“ im Horizont des Deutschen Herbstes.³⁷ Das intentional „Fragment“³⁸ gebliebene Buch umfasst in der Erstausgabe 1.283 Seiten, die zwar einem plausiblen Aufbau folgen, eine Ökonomie der lebendigen Arbeitskraft skizzieren und diese insbesondere anhand der Geschichte Deutschlands vertiefen, und die dennoch, aufgrund der Heterogenität der zusammengetragenen Materialien, Texte, Formate und Bilder, oft mit einer „Materialcollage“ oder einem „Trümmerfeld“ verglichen werden.³⁹

-
- 33 Wolfgang Bock, „Exemplarische Reflexionen einer Dekade. ‚Maßverhältnisse des Politischen‘“, in: Schulte/Stollmann (Hrsg.), *Der Maulwurf* (Anm. 2), S. 107–130, hier S. 107. Zuvor bemerkt diese historische Konstellierung Rainer Stollmann, „Der unterschätzte Mensch. Der Text als anschlussfähiges Netzwerk“, in: Burmeister (Hrsg.), *Maßverhältnisse des Politischen* (Anm. 2), S. 13–24, hier S. 17.
- 34 Oskar Negt und Alexander Kluge, „Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit“, in: dies., *Der unterschätzte Mensch* (Anm. 4), Bd. 1, S. 362–674, hier S. 441.
- 35 Vgl. Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960–1990*, München: Beck 2015, S. 89.
- 36 Ebd.
- 37 Zur Unterscheidung von Fein- und Gewaltgriffen siehe Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), hier S. 20–22.
- 38 Ebd., S. 1245.
- 39 Christian Schulte, „Cross-Mapping. Aspekte des Komischen. ‚Mit der Straßenkarte von Groß-London den Harz durchwandern‘“, in: Schulte/Stollmann (Hrsg.), *Der Maulwurf* (Anm. 2), S. 219–232, hier S. 219f. Die Beschreibung von Kluges Texten als ‚Trümmerfeld‘ nimmt Schulte aus: Hans Magnus Enzensberger, „Ein herzloser Schriftsteller“, in: *Der Spiegel* 1 (1978), S. 81–83, hier S. 81.

Während für *Öffentlichkeit und Erfahrung* und für *Geschichte und Eigensinn* gilt, dass die Bücher „Wort für Wort *gemeinsam* hergestellt“⁴⁰ wurden, besteht das dritte gemeinsam verfasste Buch, *Maßverhältnisse des Politischen* (1992), zu großen Teilen aus kompiliertem Material bereits separat und in anderen Kontexten publizierter Texte.⁴¹ Diese überprüfen die subjektiven Gebrauchswerte realpolitischer Vorgänge, etwa der deutschen Wiedervereinigung, für die Bildung eines stabilen Gemeinwesens,⁴² indem einzelne, ins Gedächtnis tretende Ereignisse zusammengestellt werden. Das Besondere ist hier, dass diese Textsammlungen im Laufe der Jahre immer wieder erweitert und in neuen Zusammenstellungen und Übersetzungen publiziert werden,⁴³ so dass ein bewegliches Archiv mit historischen Momentaufnahmen entsteht, in dem Erfahrung aufbewahrt, überprüft, neu zusammengelesen und revidiert werden kann.⁴⁴

Kollektive und kooperative Praxis im erweiterten Kontext der Studentenbewegung

Die Kooperation von Negt und Kluge wurzelt, wie auch diejenige von Deleuze und Guattari, in der studentischen Protestbewegung. Dies- und jenseits des Rheins wurden Autoritäten kritisiert und versucht, das unterdrückte Subjekt der Geschichte zu bestimmen: ein Subjekt, das seine Repression durch das kapitalistische System zwar nicht (mehr) bewusst wahrnimmt, für eine gesamtgesellschaftliche Umwälzung aber die treibende revolutionäre Kraft sein muss.⁴⁵ In diesem revolutionären Prozess suchten die Intellektuellen

40 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 9.

41 Oskar Negt und Alexander Kluge, *Maßverhältnisse des Politischen. 15 Vorschläge zum Unterscheidungsvermögen*, Frankfurt/Main: Fischer 1992.

42 Vgl. ebd., insbes. S. 303–309.

43 Ins Englische sind übersetzt: Oskar Negt und Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, foreword by Miriam Hansen, translated by Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel and Assenka Oksiloff, Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1993; Alexander Kluge und Oskar Negt, *History and Obstinacy*, translated by Richard Langston with Cyrus Shahan, Martin Brady, Helen Hughes and Joel Golb, New York: Zone Books 2014.

44 Der letzte Wort für Wort gemeinsam verfasste Text der beiden Autoren ist: Oskar Negt und Alexander Kluge, „Love Politics. Eigensinn der Intimität. Essay“, in: Alexander Kluge, *Das Labyrinth der zärtlichen Kraft. 166 Liebesgeschichten*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009, S. 519–568.

45 Beschrieben unter anderem bei Dick Howard, „Telos. Wanderwege der Neuen Linken“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* XI/3 (2017), S. 5–21, hier S. 12f. Zu dem um die Mitte des 20. Jahrhunderts ausgerufenen, so genannten ‚collaborative turn‘ und der Suche

die Verbindung zur Arbeiterschaft sowie nach neuen Kollektiv- und „Gemeinschaftsformen [...] außerhalb herrschender Politik und Zwangsmittel“.⁴⁶ Zentral für die Kollektiv-Idee dieser Zeit war die Frage, wie sich Gemeinschaften unabhängig von äußeren Sachlagen selbst gesetzgebend konstituieren können. Ausgehend von seiner psychiatrischen Arbeit bestimmt Félix Guattari solche unabhängigen Gruppen als Subjektgruppen (*groupes sujets*), die im Gegensatz zu den unterworfenen Gruppen (*groupes assujets*) „sich aus einem inneren Gesetz heraus“⁴⁷ selbst bestimmen.⁴⁸ Jean Paul Sartre stellt in der *Kritik der dialektischen Vernunft* (1960, dt. 1967) eine, so der Untertitel, *Theorie der gesellschaftlichen Praxis* und eine Theorie zur Entstehung von Sozialgebilden auf. Diese setzt fusionierende Gruppen als Keimzelle voraus und zeigt „den Übergang der unterdrückten Klassen aus dem Kollektivzustand zur revolutionären Gruppenpraxis“ auf.⁴⁹ In Deutschland spielte in diesem Zusammenhang Marx' Begriff des Gesamtarbeiters und die Überlegung, wie man „relevante[] Teile wissenschaftlicher Intelligenz“⁵⁰ in denselben integrieren könnte, eine wichtige Rolle.⁵¹

nach kollektiven Handlungsformen jenseits etablierter Institutionen in der Kunstwelt, siehe Sabeth Buchmann und Tom Holert, „Materielle Praxis, Wissensproduktion. Kollektivität und Kollaborativität als Fluchtlinien des Künstlerischen“, in: *„Mit-Sein“. Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*, hrsg. von Elke Bippus, Jörg Huber und Dorothee Richter, Wien, New York: Springer/Zürich: Edition Voldemeer 2010, S. 189–213.

- 46 Bernd Rabehl, „Zur archaischen Inszenierung linksradikaler Politik. Ursache und Auswirkungen des politischen Existentialismus in der Studentenrevolte 1967/68“, in: Wolfgang Kraushaar (Hrsg.): *Frankfurter Schule und Studentenbewegung. Von der Flaschenpost zum Molotowcocktail 1946–1995*, Hamburg: Rogner & Bernhard 1998, S. 34–64, hier S. 58.
- 47 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie 1. Anti-Ödipus* (1972), aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 362.
- 48 Die Problematik kommt aus der psychiatrischen Arbeit von Félix Guattari, „Einführung in die institutionelle Psychotherapie“, in: ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, mit einem Vorwort von Gilles Deleuze, aus dem Französischen übersetzt von Grete Osterwald, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, S. 82–97, hier S. 85.
- 49 Sartre, *Kritik der dialektischen Vernunft* (Anm. 27), S. 375f.
- 50 Hans-Jürgen Krahl, „Thesen zum allgemeinen Verhältnis von wissenschaftlicher Intelligenz und proletarischem Bewusstsein“ (1969), in: ders., *Konstitution und Klassenkampf. Zur historischen Dialektik von bürgerlicher Emanzipation und proletarischer Revolution. Schriften, Reden und Entwürfe aus den Jahren 1966–1970*, 5. Aufl., Frankfurt/Main: Neue Kritik 2008, S. 336–353, hier S. 347.
- 51 Negt und Kluge sehen das Problem kaum erfolgter Kollektivbildung zwischen Kopf- und Handarbeitenden darin, dass die ersteren in einer handwerklichen Produktionsweise verharren, während sich die letzteren industrialisieren. Vgl. Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 442f.

Wie kollektive Erfahrung öffentlich organisiert werden kann, beschäftigt Negt und Kluge in vielfältigen institutionellen und beruflichen Kooperationen: Kluge ist in Frankfurt juristischer Berater am Institut für Sozialforschung, Negt wissenschaftlicher Assistent von Habermas und Repräsentant des SDS. Außerdem ist Kluge Leiter des Ulmer Instituts für Filmgestaltung. Hinzu kommen filmische Koproduktionen mit Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz, Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff und Hans-Jürgen Syberberg, die in den 1970er Jahren im Begriff des Kollektivfilms die Idee des Kollektivs aufgreifen, ebenfalls in gefügeartiger Form.⁵² Die Kooperationen setzen sich fort in der Zusammenarbeit mit Aust, Schlöndorff und Engstfeld und münden Ende der 1980er Jahre in *Spiegel TV* und in DCTP, *Developing Company for Television Program*, einer Produktionsfirma für Fernsehprogramme unter Kluges Beteiligung. Parallel zu diesen beruflichen, filmischen und künstlerischen Netzwerken laufen die Kooperationen auf der Ebene der Buchproduktion. Kluge arbeitet mit dem Buchgestalter bei Zweitausendeins, Franz Greno,⁵³ publiziert mit Reinhard Jirgl,⁵⁴ Ferdinand von Schirach,⁵⁵ Joseph Vogl⁵⁶ sowie Ben Lerner⁵⁷ und veröffentlicht gemeinsam mit dem Fotografen Stefan Moses das Buch *Le Moment fugitif*, in dem die Flüchtigkeit in der Produktion von Bildern und Texten ihrer absichtsvollen Planbarkeit gegenübergestellt wird.⁵⁸ Aus Kooperationen mit bildenden Künstlern gehen Katalogpublikationen,

52 Als Beispiel gilt *Deutschland im Herbst* (1978), ein Episodenfilm, zu dem jeder Regisseur eine eigene Episode beisteuert.

53 „Ende der siebziger und in den achtziger Jahren ergibt sich durch die Verwendung von Bildmaterialien bei den Buchpublikationen bei Zweitausendeins, also *Geschichte und Eigensinn* (1981), *Die Patriotin* (1979) und *Die Macht der Gefühle* (1984) ein Austausch mit dem Buchgestalter Franz Greno“ (Rainer Stollmann, Thomas Combrink und Gunther Martens: „Editorial“, in: Langston et al. (Hrsg.), *Stichwort* [Anm. 3], S. 11–17, hier S. 129).

54 Vgl. Alexander Kluge, *Das Bohren harter Bretter*, mit einem Gastbeitrag von Reinhard Jirgl, Berlin: Suhrkamp 2011; sowie Alexander Kluge, *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*, mit einem Gastbeitrag von Reinhard Jirgl, Berlin: Suhrkamp 2014.

55 Vgl. Alexander Kluge und Ferdinand von Schirach, *Die Herzlichkeit der Vernunft*, München: Luchterhand 2017.

56 Vgl. Alexander Kluge und Joseph Vogl, *Senkblei der Geschichten. Gespräche*, Zürich: diaphanes 2020; Alexander Kluge und Joseph Vogl, *Soll und Haben. Fernsehgespräche*, Zürich: diaphanes 2008.

57 Vgl. Alexander Kluge und Ben Lerner, *Schnee über Venedig*, Leipzig: Spector Books 2018.

58 Vgl. Alexander Kluge und Stefan Moses, *Le moment fugitif*, Wädenswil: Nimbus 2014.

Filmeditionen und Ausstellungen mit Anselm Kiefer,⁵⁹ Georg Baselitz,⁶⁰ Gerhard Richter⁶¹ sowie Thomas Demand und Anna Viebrock⁶² hervor. Grundsätzlich gilt für alle diese Gemeinschaftsprojekte Kluges Aussage über die Zusammenarbeit mit Reinhard Jirgl: „Erzählen ist gesellig. Bei der Arbeit bin ich ungern allein.“⁶³

Tischszene

Die Kooperationsform, auf die sich in der Protestbewegung eine „affirmative Hoffnung“ richtet, hat Selbstregulierung zur Voraussetzung.⁶⁴ Von fremdregulierenden Ordnungsformen („Kommandogewalt“⁶⁵) unterscheiden sich selbstregulierende Abläufe dadurch, dass sie sich in einem Lebensbereich autonom herausbilden. Sie finden beim Menschen auf verschiedenen Ebenen statt: innerhalb der ersten Natur auf der Ebene von „Zellen, Haut, Körper, Hirn“,⁶⁶ innerhalb der zweiten Natur in „Lieben, Wissen, Trauern, Erinnern, Familiensinn, Hunger nach Sinn, kollektiven Aufmerksamkeiten“,⁶⁷ oder z.B. „[i]n einer Wohngemeinschaft, [in der] zwei Mitglieder an einem Manuskript [arbeiten]“.⁶⁸ Die teils sehr abstrakte Begriffsbildung, über die es weiter heißt,

-
- 59 Für den Katalog Anselm Kiefer, *Die Ungeborenen*, mit Texten von Alexander Kluge, hrsg. von Arne Ehmann, Paris: Galerie Thaddaeus Ropac 2012, schreibt Kluge Geschichten, fünf Jahre später ist die gemeinsame DVD Alexander Kluge und Anselm Kiefer, *Der mit den Bildern tanzt. Filme und Dialoge*, Berlin: Suhrkamp 2017, in der *filmedition suhrkamp* erschienen.
- 60 Vgl. Georg Baselitz und Alexander Kluge, *Weltverändernder Zorn. Nachricht von den Gegenfüßlern*, Berlin: Suhrkamp 2017. Im Jahr davor erschien der Ausstellungskatalog: Max Hollein und Eva Mongi-Vollmer (Hrsg.), *Georg Baselitz – die Helden*, München: Hirmer 2016, mit „15 Geschichten zu Bildern von Georg Baselitz aus den Jahren 1965 und 1966“ (S. 64–157).
- 61 Dies gilt für die Bücher Alexander Kluge und Gerhard Richter, *Dezember. 39 Geschichten, 39 Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2010, und Alexander Kluge und Gerhard Richter, *Nachricht von ruhigen Momenten. 89 Geschichten, 64 Bilder*, Berlin: Suhrkamp 2013.
- 62 Vgl. Thomas Demand, Alexander Kluge und Anna Viebrock, *The boat is leaking. The captain lied*, Mailand: Fondazione Prada 2017.
- 63 Kluge, *Das Bohren harter Bretter* (Anm. 54), S. 7.
- 64 Vgl. Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 70.
- 65 Ebd., S. 53.
- 66 Ebd., S. 45.
- 67 Ebd.
- 68 Ebd., S. 54.

„[d]ie Regulierung ist in Wirklichkeit eine Auseinandersetzung der lebendigen Arbeit mit sich selbst“, thematisiert in *Geschichte und Eigensinn* auch den gemeinsamen Schreibprozess.⁶⁹ Selbstregulierend sind etwa Begegnungen zwischen Dingen und Menschen, das heißt von „willenstarke[n] Leute[n]“ mit der „Tücke des Objekts“, z.B. mit eigenwilligen Möbeln im Stummfilm.⁷⁰ Damit die Selbstregulierung funktioniert, bedarf es der „Anerkennung der Gesetze, nach denen Möbel [...] mit menschlichen Griffen kooperieren“,⁷¹ einer Anerkennung, die Negt und Kluge auch „bewusste Zuarbeit“ und „Übersetzung“ nennen.⁷² So wie Freud während einer Behandlung „keinen Patienten mit einem Automaten“ verwechsle,⁷³ ist es Negt und Kluge zufolge wichtig, lebendige Menschen und tote Objekte zu unterscheiden. Sie begreifen diese nicht als Akteure im Latour’schen Sinn, beobachten aber selbstregulative Kreisläufe an ihrem Arbeitstisch, wenn dieser in einer überhitzten Diskussion zwischen Negt und Kluge eine steuernde Funktion einnimmt: „Sobald Nervosität auftrat, haben wir den gemeinsamen Tisch verlassen“, schreibt Negt in seinem Werkstattbericht.⁷⁴ Nach einer freundlichen Verabschiedung, nach der Rückkehr an die Wohnorte gibt es Phasen, in denen der gemeinsame Tisch für Monate verlassen und die Produktion unterbrochen wird. Dann setzen sich die beiden zu einem neuen Termin „an denselben Tisch mit den liegen gebliebenen Manuskripten und Büchern“ und nehmen die Arbeit an „genau [...] den Sätzen“ wieder auf, bei denen sie gestoppt worden war.⁷⁵ Der Tisch konserviert die strittige Situation, während die Autoren darauf vertrauen, dass die aufgetretene Nervosität sich in anderen Kontexten eigentätig rückbildet, um danach wieder „rasch [...] eine Situation herzustellen, die für Kooperation geeignet ist“.⁷⁶ Als Konservator von strittigen Sachlagen und zur Selbstregulierung von Arbeit wird der Tisch unter der Rubrik „Zivilisationsprodukt, nicht Natur“⁷⁷ subsumiert. Im Text wird er nicht als ein mit der Textproduktion unmittelbar verknüpftes Ding, d.h. als theoretisches Objekt der Schriftproduktion, reflektiert, sondern der Tisch bleibt ein zuhandenes Mittel. Werden Tischszenen im Text aufgerufen, dienen diese den Präliminarien der Einrichtung und der Beschreibung einer routinierten, kooperativen Arbeitsatmosphäre:

69 Ebd., S. 60.

70 Ebd., S. 58f.

71 Ebd., S. 59.

72 Ebd., S. 81 und S. 83f.

73 Ebd., S. 301.

74 Negt, „Meister der Verschlüsselungen“ (Anm. 8), S. 193.

75 Ebd.

76 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 7.

77 Ebd.

Wir essen im Wienerwald Ecke Zeppelin-Allee und Bockenheimer Landstraße Hähnchen und trinken dazu Jägermeister; Oskar Negt zieht sich zu einem Mittagsschläfchen zurück; wir schwatzen; Oskar richtet sich in einem Sessel ein, sortiert Pfeife und Zubehör, legt Schallplatte auf; er kommt zur Wohnung herein mit Aktentasche, packt bedächtig aus; die Bücher mit den großen Papierlaschen an den angekreuzten Zitatstellen, sie werden [auf dem gemeinsamen Arbeitstisch] zu Türmen geschichtet.⁷⁸

Aus der Tatsache, dass Negt und Kluge die meiste Zeit ihrer Kooperation nicht in der gleichen Stadt leben, ergibt sich die Notwendigkeit, für die geplante Zusammenarbeit zu reisen, was Diskontinuitäten bedeutet, auch in der Zitation unterschiedlicher Ausgaben, da die Bücher in verschiedenen Bibliotheken entstehen: „Wir leben in zwei verschiedenen Städten. Also haben wir abwechselnd die Bibliothek des einen oder des anderen benutzt. Die Quellen des Buches sind deshalb mehrfach nach *verschiedenen* Ausgaben zitiert.“⁷⁹

Fühlt sich der Andere am Ort der Schriftproduktion bequem, beginnt das Geschehen am gemeinsamen Arbeitsplatz dann hauptsächlich „klassische Verfahren zur Herstellung formulierter Texte [zu unterlaufen]. Es hält sich länger im Bereich des Rohstoffs, der Abwägung auf.“⁸⁰ Abwägung – als juristischer Terminus für die Herbeiführung verhältnismäßiger Entscheidungen – setzt mündliche Kommunikation voraus: Negt berichtet von wochenlangem Sitzen am Tisch, „immer im Blickkontakt. Text für Text diktierend, mit Kopfnicken, Unterbrechungen, Einwürfen den Redefluss des Anderen begleitend.“⁸¹

Der Austausch von Wissen aus unterschiedlichen Disziplinen und Erfahrungen beansprucht den Tisch als stabilisierende Kommunikationszone. Mit Niels Werber richten sich die Erwartungen, die Negt und Kluge an das Sitzen am Tisch haben, an ein sozialtechnisches Mittel, das dazu beiträgt, das Problem auf der kommunikativen Ebene so zu formatieren, dass es lösbar wird.⁸² Beide vertrauen darauf, dass es durch das Sitzen am Tisch gelingt, „gemeinsam problematische Fragen nebeneinanderzustellen, sie nacheinander zu analysieren, unmerklich zu einer Einigung zu kommen.“⁸³ Einerseits sprechen Negt und Kluge von der Notwendigkeit einer „Technik“, eines bewussten Ein- bzw. Kunstgriffs, „damit sich Gegensätze verständigen“.⁸⁴

78 Ebd., S. 5.

79 Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 1245, Herv. im Orig.

80 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 9.

81 Negt, „Meister der Verschlüsselungen“ (Anm. 8), S. 193.

82 Vgl. Niels Werber, „Runde Tische & eckige Tische. Technologien zur Herstellung von Übereinkunft“, in: Hendrik Blumentrath et al. (Hrsg.), *Techniken der Übereinkunft. Zur Medialität des Politischen*, Berlin: Kadmos 2009, S. 113–131, hier S. 115.

83 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 5.

84 Ebd., S. 7.

Zugleich betonen sie, dass die Singularität des Arbeits-Verhältnisses in dem Empfangen der Rede des Anderen, dem ausgleichenden, wechselseitigen „Sich-aufeinander-Einlassen“ und in der „Praxis des kommunikativen Urvertrauens“ wurzelt, wodurch Konkurrenzmechanismen reduziert werden und die „Ich-Schranke“ gesenkt.⁸⁵ In Anspielung auf Schopenhauer verweisen sie schließlich darauf, dass das Vermeiden von „natürliche[r] Rechthaberei“⁸⁶ gegenseitiger Fremdheit und Beunruhigendem ebenso wie das gegenseitige Gewähren von Zeit und Raum den Kern der Zusammenarbeit bilden.⁸⁷

Kooperatives Schreiben erfordert also das Sitzen am gemeinsamen Arbeitstisch und damit eine regulative Kommunikationstechnologie, die das Lustmoment an nicht entfremdeter Schreibarbeit ermöglicht.⁸⁸ An diesem Tisch wären demnach die Selbstregulierungsprozesse der kooperativen Schreibszene zu verorten – wenn das Schreiben von Negt und Kluge nicht auch auf einer Diktierszene basierte, die ebenfalls in den Blick genommen werden muss.

Diktierszene

Auch die im Raum anwesende Sekretärin ist ein wesentliches Glied in der Kette selbstregulierender Textproduktionsprozesse. Während der Arbeit an *Öffentlichkeit und Erfahrung* und am ersten Teil von *Geschichte und Eigensinn* (ca. ab 1978) arbeitete Elfriede Olbrich, Sekretärin bei Adorno bis zu dessen Tod, bei Negt und Kluge. Ihr Name und ihre Funktion bei der Textherstellung werden nachträglich, erstmals in der „Nachbemerkung“ zu *Geschichte und Eigensinn*, genannt:

Bei der Herstellung des Buches waren wir nicht allein. Uns haben, mit Auswirkung auf den ganzen Inhalt und die Kooperation, Karin Niebergall, Franz Greno und – wie schon bei *Öffentlichkeit und Erfahrung* – Elfriede Olbrich geholfen.⁸⁹

-
- 85 Alexander Kluge und Vincent Pauval, „Einen Robinson gibt es eigentlich nur zu zweit“, in: Langston et al. (Hrsg.), *Stichwort* (Anm. 3), S. 115–126, hier S. 119.
- 86 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 7. Arthur Schopenhauer, „Eristische Dialektik“, in: ders., *Der handschriftliche Nachlaß*, Bd. 3: *Berliner Manuskripte (1818–1830)*, hrsg. von Arthur Hübscher, München: dtv 1985, S. 667.
- 87 Vgl. Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 7.
- 88 Richard Langston, „Das ist die umgekehrte Flaschenpost‘. Ein montiertes Interview mit Oskar Negt und Alexander Kluge“, in: Richard Langston et al. (Hrsg.), *Glass Shards. Echoes of a Message in a Bottle*, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 47–75, hier S. 51.
- 89 Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 1245. Ausführlicher zur Rolle der Sekretärin bei Negt und Kluge: Christian Wimplinger, „Sekretärin – Die Frau mit Eigenschaften. Dritte in der Schreib-Kooperation von Negt und Kluge“, in: Christian Schulte et al. (Hrsg.), *Plurale Autorschaft*, Göttingen: V&R unipress 2021, S. 167–180.

Die zugeschriebene „Auswirkung“ der Mitarbeitenden auf den Inhalt der Bücher widerspricht deren bloß randständiger Erwähnung. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Autorschaftsinszenierung und geschildertem Produktionsszenario wirft die Frage auf, in welcher Form die Genannten als Kooperationspartner bzw. Kollektiv zu begreifen sind.

In „Momentaufnahmen aus unserer Zusammenarbeit“ bezeichnet Kluge die Mitarbeitenden als „Dritte im Raum“.⁹⁰ Ihre produktive Rolle besteht im Einsammeln, d.h. im Stenographieren der spontan entwickelten Gedanken während des Sprechens und in der Transkription und Bereitstellung der Texte für den nächsten Tag: „Was wir am Vortag getan haben, lesen wir erst, wenn unsere Mitarbeiterin die Texte am nächsten oder übernächsten Tag bringt.“⁹¹ In dem Text *Adornos Sekretärin* (2002) bezeichnet Kluge Elfriede Olbrich als eine „Redakteurin“ und schreibt ihr eine stil-seismographische Funktion zu, wenn es über ihren Gesichtsausdruck während des Stenogramms seines Textes *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* heißt: „Ob ein Text stimmig ist, sieht man beim Diktat an ihrer Miene.“⁹² Darüber hinaus besorgen Elfriede Olbrich und weitere Mitarbeiterinnen Material, recherchieren, bringen sich thematisch, etwa in Form von Buchvorschlägen ein und sorgen, Kluge zufolge, für Widerspruchsfreiheit im anwachsenden Gesamttext.⁹³

Die Art und Weise, in der insbesondere Elfriede Olbrich als beteiligt-unbeteiligte, namenlose Dritte der Textproduktion gegenwärtig ist, lässt die Paradoxien, Ausschließungsstrategien und damit das Unbewusste des Autorschaftsdiskurses hervortreten. Diejenige, die das Werk schreibt, ohne mit dessen Titel eine Verbindung einzugehen, ist zugleich auch dessen erste Leserin. In dieser zweideutigen Positionierung taucht sie ‚zwischen‘ den beiden aufeinander bezogenen Autoren in einem Moment auf, den beide als frei von hegemonialem Ansprüchen begreifen – mit Koschorke ein Augenblick in einem offenen und im Hinblick auf totalisierende Systemansprüche skeptischen Gedankenmilieu, der eigentlich auch die Notwendigkeit von

90 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 9. Die Formulierung „Dritter“ ist bei Kluge im juristischen Kontext zu verorten, wenn er z.B. im Text meint, dass durch die „erste zupackende Formulierung“ die Sachlage „einem Dritten *sofort* verständlich zu machen“ (S. 11, Herv. im Orig.) sei. Zum Dritten im Recht, einem Gradmesser für den „Standpunkt eines vernünftigen Dritten“, der als „normativer Modellmensch“ den Blickwinkel eines durchschnittlichen Betrachters repräsentiert, siehe Elena Barnert, „Der Dritte im Recht“, in: Eva Eßlinger et al. (Hrsg.), *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 254–263.

91 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 9.

92 Alexander Kluge, „Adornos Sekretärin“, in: Ulrich Pohlmann und Matthias Harder (Hrsg.), *Stefan Moses. Die Monographie*, München: Schirmer/Mosel 2002, S. 144f., hier S. 144.

93 Nach einer telefonischen Auskunft Alexander Kluges vom 18.03.2019.

kulturellen und epistemologischen Verhandlungen im Hinblick auf Autorschaft anzeigen könnte.⁹⁴ Während der „Politischen Universität“ in Frankfurt 1968, zu einem Zeitpunkt also, als die Studierenden die Johann Wolfgang Goethe-Universität besetzt hielten,⁹⁵ war Kluge zufolge „eine neue Form von Wissenschaft [...] im Entstehen“,⁹⁶ deren Prämissen in Fluss geraten sind.⁹⁷ Von dieser Verflüssigung bleiben jedoch die Zuschreibungspraktiken von Autorschaft unberührt. Die Buchdeckel und Bibliothekskataloge verschweigen die Mitautorin, auf den Autorenfotos ist sie nicht zu sehen, und doch wird sie nebenbei erwähnt. Trotz der ihr eingeräumten Autonomie und der Betonung ihrer inhaltlichen Bedeutung für den kooperativen Arbeitsprozess sind, wenn es um Autorschaft geht, Hierarchien und Ausschließungsstrategien deutlich sichtbar. Durch diesen Mangel an Aufmerksamkeit auf die textproduzierende Funktion der Dritten im Raum wird die Chance verpasst, jenen „Perspektivwechsel“ zu vollziehen, der im Arbeitsverständnis von Negt und Kluge „[a]m Anfang einer jeden kritischen Arbeit steht“.⁹⁸ Denn so wie die proletarische Öffentlichkeit die bürgerliche kritisiert, kritisiert jedes andere „Liegengebliebene, Ausgegrenzte, in dem noch keine analytische Arbeit drinsteckt, [...] das, was bereits bearbeitet worden ist“.⁹⁹ Gleiches gilt auch für die Dritte am Schreibtisch.

Tatsächlich ist die Dritte im Raum in Negt und Kluges Textproduktion an der Schwelle von Mündlichkeit und Schriftlichkeit lokalisiert. Ihre Aufgabe

94 Vgl. Albrecht Koschorke, „Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften“, in: Esslinger et al. (Hrsg.), *Die Figur des Dritten* (Anm. 90), S. 9–31. hier S. 13f.

95 Negt zufolge geht es „dieser Generation um die Integrität des politischen Willens, der die Klagen über den Verwaltungsmassenmord des Dritten Reiches nicht ertragen kann, ohne sie in Aktionen gegen jede Form des gegenwärtigen Mordes umzusetzen“ (Oskar Negt, „Studentischer Protest – Liberalismus – ‚Linksfaschismus‘“, in: *Kursbuch* 13 (1968), S. 179–189, hier S. 184). Gleichzeitig sind direkte Aktionen, also Blockaden, Besetzungen, Proteste etc. selbst der Gefahr ausgesetzt, blind und zerstörerisch zu verlaufen: Eine Skepsis gegenüber der direkten Aktion, die sich in Habermas' – später revidiertem – Vorwurf des Linksfaschismus andeutet, ist aber auch am Arbeitstisch zu beobachten, wenn es etwa um die Verschriftlichung eines mündlich formulierten Gedankens geht. Kluge behauptet, „daß derjenige, der etwas abbildet und formuliert, gerade nicht kritisch prüft, dies tut in dem Moment der andere“ (Kluge, „Momentaufnahmen“ [Anm. 4], S. 9). Durch die Mitarbeit eines Dritten während des Schreibprozesses kommt Umsicht und Verantwortung in das notwendig blinde Handeln. Die primäre Funktion der Sekretärin ist aber nicht, die Inhalte kritisch zu prüfen, sondern die Momente in schriftlicher Form aufzunehmen. Ohne diese lebenssituativ verankerte Fixierung wären sie, so Kluge, verloren.

96 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 12.

97 Vgl. ebd., S. 9.

98 Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 87.

99 Ebd.

besteht im Transfer einer mündlich artikulierten Einsicht, die man „gleich diktieren [muss]“,¹⁰⁰ in eine schriftliche Form für die weitere Textbearbeitung. Darüber hinaus agiert die Dritte aber auch auf der Schwelle zwischen Diskurs und Narration, insofern sie als ZuhörerIn von Erzählungen adressierbar ist. In dieser Figur müsste sich eigentlich die Forderung der antiautoritären Bewegung kristallisieren, wonach theoretische Inhalte stets auf die eigene Lebenssituation rückbezogen und narrativ eingeholt werden müssen. De facto kommt aber der Lebens- und Arbeitsbereich der angestellten Sekretärin Elfriede Olbrich wie der aller anderen Angestellten in den ersten beiden Büchern Negt und Kluges an keiner Stelle vor. In dem Text *Adornos Sekretärin*, den Kluge zu einer Bildmonographie von Stefan Moses 2002 beisteuert und die auch das hier abgedruckte Foto Elfriede Olbrichs enthält (Abb. 7.2), geht es wesentlich um den Rahmen, in dem das Bild entstanden ist, um die Selbstinszenierung Elfriede Olbrichs und um die Funktion von „Madmoiselle Olbrich“¹⁰¹ in Adornos Textproduktion.



Abb. 7.2 Elfriede Olbrich, Selbstporträt mit Spiegel. Fotografie: stefan moses | © stefan moses archiv

100 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 11.

101 Kluge, „Adornos Sekretärin“ (Anm. 92), S. 144.

Michael Ott, der die Diktierszene im Rahmen der Schreibszenenforschung diskutiert,¹⁰² stellt fest, dass das Diktat Machtstrukturen zwischen Diktierenden und Schreibenden verschleiert, und dass es die Frage der Autonomie oder Heteronomie von Autorschaft veruneindeutigt, indem die Autorschaft vom Manuskript getrennt wird. Das trifft auch auf die Diktierszene von Negt und Kluge zu. Beider Kooperation gründet in dem von Kluge so benannten „Prinzip Mündlichkeit“, das auf die spontane Artikulation und Produktion von Gedanken in Anwesenheit eines anderen setzt.¹⁰³ Dabei spielt die je eigene Art des Sprechens eine zentrale Rolle, wenn, wie bei Kleist,¹⁰⁴ Silben gedehnt werden, um Zeit zu gewinnen, oder, wie bei Negt, rhythmisches Pfeife-Rauchen die Art des Sprechens strukturiert.¹⁰⁵ Im Anschluss an Benjamin versteht Kluge mündliches Erzählen als Verarbeitung von Erfahrungen, die, weil immer neue Gedanken und Formulierungen als „Rohstoff“¹⁰⁶ heranströmen, aufgrund ihrer Flüchtigkeit unmittelbar diktiert werden müssen.¹⁰⁷ Erst unter Einbeziehung des Diktats in das Ensemble der Textproduktion kann also von einem kollektiven Schreiben gesprochen werden, in dem die Sekretärin eine entscheidende Rolle innehat. Denn Negt und Kluges „orientierende[] Theorie“ hält stets einen Praxisbezug aufrecht, der nach „Aushilfen“ und nach Auswegen aus kritischen Situationen sucht.¹⁰⁸ Diese Suche der schreibenden Philosophen ist „auf den glücklichen Moment [angewiesen]“,¹⁰⁹ der einen Eingriff in die offene Situation erlaubt.¹¹⁰ Konzentriert sich die Aufmerksamkeit derart auf das Einsammeln solch glücklicher Momente, stellt sich die Frage nach einem geeigneten Aufzeichnungsmedium. Negt und Kluge sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem „innere[n] Seismograph[en]“,¹¹¹ den

102 Michael Ott, „Setz dich. Schreib‘ Diktier-Szenen bei Schiller und Kleist“, in: Claudia Lubkoll und Claudia Öhlschläger (Hrsg.), *Schreibszenen: Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, Freiburg/Br., Berlin, Wien: Rombach 2015, S. 191–213.

103 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 10f.

104 Kluge und Negt beziehen sich häufig auf Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, z.B. in Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 10f.

105 Vgl. ebd., S. 11.

106 Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 438–465, hier S. 464.

107 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 11.

108 Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 84.

109 Ebd.

110 Das Bild der schreibenden ArbeiterInnen der Solicarnosc-Bewegung am Anfang von Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 18f., oder die Geschichte über Rosa Luxemburg und die fusionierende Gruppe zeigen, dass für ein Kollektiv kollektiv geschrieben wird.

111 Negt/Kluge, *Geschichte und Eigensinn* (Anm. 6), S. 84.

unter anderem die Sekretärin verkörpert. Ihre Miene indiziert nicht nur die Stimmigkeit des Textes, sondern auch den rechten Augenblick, in dem Greifbares und Festhaltungswertes auftaucht: Die auf „unsere Rede- und Diktierweise eingestellte“ Sekretärin nimmt, so Negt, „nicht nur die ausdrücklichen Diktate“ auf, „sondern auch Diskussionen zwischen uns, wenn sie den Eindruck gewinnt, dass wir diese im formalisierten Text gebrauchen könnten.“¹¹²

Kooperation, Kollektiv?

Wenn in den Texten, in denen Negt und Kluge ihre Arbeitsweise reflektieren, von Kooperation, gemeinsamer Produktion, Zusammenarbeit und mündlicher Kommunikation die Rede ist, wird Kooperation und Kollektiv folgendermaßen gefasst: Das Wort „kollektiv“ bezieht sich zum einen auf die Gesellschaft, ihre Geschichte, Produkte und Erfahrungen, und zum anderen auf die fusionierende Gruppe und ihr Sammeln und Auflesen. Kollektives Schreiben verstehen Negt und Kluge als Vorgang der gemeinsamen Kollektions- und Konstellationsbildung von lebensbezogenen Erfahrungen, durch deren permanente Permutation Auswege aus kritischen Situationen für einen bestimmten Moment erkennbar werden.

Um von kollektivem Schreiben und Schreib-Kollektiven im Sinne der Fragestellung dieses Bandes sprechen zu können, muss über Negt und Kluges Perspektivierung gemeinsamen Schreibens hinaus der Umgang mit Dingen und mit Menschen – dem Tisch und der im Raum mitanwesenden Schreibkraft – als weiteren Akteuren im Schreibszenario in den Blick genommen werden. Sprechen Negt und Kluge von Autorschaft im Sinne von Textverantwortlichkeit, geht es alleine um die beiden, die während der gemeinsamen Arbeit aber ausschließlich mündlich agieren. Das betrifft die textkonstitutive Arbeit im Sinne von gemeinsam am Tisch sitzen, sprechen, blättern, Notizen machen, Zettel beschriften. Die Verschriftlichung aber ist Aufgabe der Mitarbeiterin.

Dass der Schreibtisch nicht explizit als Akteur in die Schriftproduktion einbezogen ist, dürfte seine historische Begründung auch darin haben, dass diese Figur und die mit ihr verbundene Täterschaft im aktiven Gedächtnis der Nachkriegszeit seit den 1960er Jahren negativ, als Ort bürokratischer Fernsteuerungen besetzt ist, wie Markus Krajewski ausgeführt hat¹¹³ und wie auch

¹¹² Negt, „Über Vertrauen und Kooperation“ (Anm. 14), S. 18.

¹¹³ Vgl. Markus Krajewski, „Am Grünen Tisch. Skizze zu einer kurzen Geschichte bürokratischer Fernsteuerungen“, in: Dirk van Laak und Dirk Rose (Hrsg.), *Schreibtischtäter: Begriff – Geschichte – Typologie*, Göttingen: Wallstein 2018, S. 95–112.

Negts Rede vom „Verwaltungsmassenmord“ zeigt.¹¹⁴ Negt und Kluges mündliches, nicht-schreibendes Setting steht in Opposition zu der Täterschaft dieser Figur, deren Tat ja gerade das Schreiben ist. Auch Kluges These, dass nur im vertrauensbasierten *Gespräch* sichergestellt werden kann, dass „verantwortlich [ge]handel[t]“ wird,¹¹⁵ muss als weiterer Grund für die deutliche Markierung der Abwesenheit des Schreibens am gemeinsamen Tisch in Betracht gezogen werden.

Der Glaube an die Gestaltbarkeit von Geschichte ist nach Ingrid Gilcher-Holtey mit dem Scheitern der Protestbewegung ins Wanken geraten, was den Beginn der Postmoderne markiert.¹¹⁶ Das Ende der Moderne berührt aber nicht nur die Geschichtskonzeption, sondern auch die Vorstellung des Menschen und seine Handlungsmöglichkeiten im Kollektiv, in das mehr und mehr auch nicht-menschliche Akteure einbezogen werden. Dass Negt und Kluge solch einen „verengten Modernitätsbegriff“ nicht mittragen,¹¹⁷ zeigt alleine schon der 2001 gewählte Titel ihrer „gemeinsame[n] Philosophie“ *Der unterschätzte Mensch*, der einem frühen Vorschlag Negts zufolge noch „Der überschätzte Mensch“ lauten sollte.¹¹⁸ Das Bestehen auf der Kategorie ‚Mensch‘ und die Kontinuität in der Suche nach seinen „verdeckte[n], verschüttete[n], verdrehte[n] Eigenschaften“¹¹⁹ rebellieren gegen die Vermenschlichung von Dingen und die Verdinglichung von Menschen, wie sie für einen postmodernen Kollektivbegriff exemplarisch sind.

114 Negt, „Studentischer Protest“ (Anm. 94), S. 184.

115 Kluge, „Momentaufnahmen“ (Anm. 4), S. 9.

116 Ingrid Gilcher-Holtey, 1968. *Eine Zeitreise*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 199f.

117 Negt/Stollmann/Schulte, „Der Maulwurf“ (Anm. 2), S. 13.

118 Ebd., S. 11, Herv. im Orig.

119 Ebd., S. 12.

TEIL III

Institutionen

Kollektive literarische Praxis in Wien um 1770

Michael Denis und die Jugendfrüchte des k. k. Theresianum

Thomas Assinger

Einleitung

In Literaturgeschichten gilt die maria-theresianische Epoche als eher schwerfällige Frühphase der Ausbildung einer deutschsprachigen literarischen Kultur in Österreich. Im Ablösungsprozess der kulturellen Hegemonie lateinischer Traditionen waren erst mit der vollständigen Übernahme der Regierungsgeschäfte durch Joseph II. die Voraussetzungen einer dominant deutschsprachigen Entwicklung günstig, was in den 1780er Jahren zu einer schlagartigen Freisetzung schriftstellerischer Energien und zur allmählichen Etablierung moderner literarischer Institutionen führte.¹ Vor diesem Hintergrund ist die Publikation der *Jugendfrüchte des k. k. Theresianum* bemerkenswert. Die *Jugendfrüchte* sind drei Sammlungen literarischer Kurztexte in deutscher Sprache, die 1772 und 1774 im Druck erschienen.² Geschrieben wurden die Texte von adeligen Zöglingen jener Wiener Erziehungs- und Bildungsanstalt, an der „der berühmte Dichter Michael Denis“,³ der mit seiner *Ossian*-Übersetzung und mit seiner kriegs- und bardenlyrischen Produktion im gesamten deutschen Sprachraum Beachtung fand, die ‚schönen Wissenschaften‘ lehrte. Diese publizistische Unternehmung wird im Folgenden als Teil einer literarischen Praxis kontextualisiert, die seit Anfang der 1760er Jahre unter Maßgabe von Denis am Theresianum betrieben wurde. Mit der institutionell eingehegten Praxis formierte sich ein konkurrenzlogisch organisiertes Produktionskollektiv, das durch die Vervielfältigung literarischer

1 Vgl. zur Übersicht Herbert Zeman, „Die österreichische Literatur im Zeitalter Maria Theresias und Josephs II.“, in: ders. (Hrsg.), *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2., überarb. und aktual. Aufl., Freiburg/Br. u.a.: Rombach 2014, S. 325–384.

2 *Jugendfrüchte des k. k. Theresianum. Erste Sammlung*, Wien: Kurzböck 1772; *Zweyte Sammlung*, Wien: Kurzböck 1772; *Dritte Sammlung*, Wien: Kurzböck 1774. Band- (römische Ziffern) und Seitenangaben (arabische Ziffern) in Klammern im Text weisen sämtlich Zitate aus den *Jugendfrüchten* nach.

3 Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 4, Berlin, Stettin: Nicolai 1784, S. 783.

Gattungsoptionen auch außerhalb der Schule kulturelle Wirkung auf die Entwicklung deutschsprachiger Literatur in Österreich entfalten sollte.

1. Text

„Als ich jüngst nach der Mittagszeit Ciceros Reden in die Hand nahm, überfiel mich ein Schlaf. Ich widerstand einige Minuten, endlich fiel mir das Buch aus den Händen, und mein Haupt sank auf mein Schreibpult.“ (I, S. 1f.) Mit dieser missglückenden Leseszene setzt eine didaktische Erzählung aus den *Jugendfrüchten des k. k. Theresianum* ein. Unter der Überschrift *Das Reich der Beredsamkeit in einem Traume* wird die zu vermittelnde Materie – wenig überraschend und doch plötzlich – in einer Traumsequenz aufbereitet:

[...] und mein Haupt sank auf mein Schreibpult. In diesem Augenblicke sah ich einen ehrwürdigen Mann vor mir. Ich erschrock, weil er mir unbekannt schien. Ein frisches Grau zierte sein Haupt. Hoheit mit Annehmlichkeit vermengt beherrschte sein Antlitz. Sein Blick glich jenem des Adlers, wenn er zur Sonne aufschaut. In der rechten Hand hielt er ein Buch. Mit der linken hatte er eine römische Toga zusammen gefasset. (I, S. 2)

Noch der letzte Zweifel an der Identität des mit Buch und Toga bewehrten „ehrwürdigen Mann[es]“ wird zerstreut, wenn dieser selbst sich in direkter Rede an den Ich-Erzähler wendet und ihn über den Grenzübertritt in die Traumdiegese aufklärt: „Ich bin jener, den du wachend in der Hand hieltest. Ich bin Cicero.“ (I, S. 3)

Das träumende Ich wird von der antiken Autorität nun durch das Reich der Beredsamkeit geführt hin zum Tempel von Suada, Göttin der Überredung und Herrscherin über den Bezirk der *ars rhetorica*. Das Verhältnis zwischen den beiden Wanderern wird von Cicero klar bestimmt: „Fürchte nichts, o Jüngling! wir folgen einem Beruffe. Du bist ein Anfänger, ich ein Meister. Wir dienen einer Gottheit.“ (I, S. 2) So gewinnt auch das Ich der Erzählung Kontur als Schüler der Beredsamkeit. Auf dem Weg zu Göttin Suada werden dem Träumer in einprägsamer top(olog)ischer Ordnung und allegorischer Einkleidung Grundbegriffe der Systemrhetorik vorgeführt: Zunächst sind auf „zwey unabsehbare[n] Felder[n]“ „alle Wörter“ und „alle Dinge“ versammelt (I, S. 4f.). Es begegnen die Perioden (I, S. 5), später Tropen und Figuren (I, S. 15), in Suadas Tempel schließlich Beweise und Örter (I, S. 16), Affekte und Laster (I, S. 19). Darüber hinaus sieht der Schüler jene schrecklichen und lieblichen Orte, zu denen die missbräuchliche bzw. tugendhafte Verwendung dieser Kunst nach dem Tod führt. Diejenigen, die sich Vergehen gegen die Kunstfertigkeit

der *ars bene dicendi*, aber auch gegen die moralische Verpflichtung des Redners zum *vir bonus* schuldig gemacht haben, leiden infernalische Qualen, säuberlich getrennt nach Typ der beredten Missetat. Dagegen erfreuen sich die vorbildlichen Redner aus Antike und Neuzeit paradiesischer Ewigkeit.

An einer Weggabelung, nicht weit vom Palast der Göttin, tritt die Nymphe Nachahmung an die Wanderer heran. Sie setzt dem Träumer auseinander, dass zwei Wege zum „Wohnsitz unserer Herrscherinn“ (I, S. 13) führen: „Jener ist aber länger, dieser viel kürzer; durch jenen führen uns die Regeln, durch diesen die Beyspiele. Wir wollen dem kürzeren folgen.“ (I, S. 14) Der Weg der Beispiele ist eingefasst von Marmorwänden, in die die Reden Ciceros geätzt sind. Trotz „heilige[r] Furcht“ und anfänglichem „Schauer“ (I, S. 15) ist die Begegnung ein voller Erfolg für das Ich der Erzählung. Die didaktische Richtschnur zur Meisterschaft mit den Wörtern und den Dingen wird gespannt. Der Weg dorthin sei zwar beschwerlich, aber der Ruhm der Unsterblichkeit dem, der ihn gehe, gewiss. Abschließend spendet die Göttin mahnende Worte pädagogischer Motivation:

Auch du, o Jüngling! Suche auf dieser Bahn der Ehre deinen Namen zu vergrößern, und das Lob deiner Nachkömmlinge zu verdienen. Nur laß die Tugend von dir nicht weichen, folge der Vernunft, und gieb nicht zu, daß sich Weichlichkeit, oder Trägheit bey dir einschleiche. Also sprach die Göttinn. Als ihr [sic!] ihr eben antworten wollte, hörte ich zur Schule läuten, und ward wache. (I, S. 22)

Verfasser dieser literarischen Begehung des *Reichs der Beredsamkeit in einem Traume* ist der jugendliche Franz Xaver Graf von Auersperg.⁴ Zum Zeitpunkt der Ausarbeitung in der zweiten Hälfte der 1760er Jahre erhält er „Unterricht in der Schönen Literatur“ (I, Vorbericht, unpag.) am Theresianum in Wien. Ein zentraler Lehrinhalt, den die Erzählung vermittelt, dass nämlich der effektivste Weg zu oratorischer und ethischer Perfektion (für die Alten zum *vir bonus dicendi peritus*; für die Neueren eher zur *docta et eloquens pietas*) über die Nachahmung vorbildlicher Beispiele verläuft, ist vom Text selbst umgesetzt. Das erschließt sich aus seiner Genese. Es handelt sich um die deutsche Prosaauflösung eines neulateinischen Lehrgedichts in Hexametern, das der Jesuit Michael Denis 1753 in Klagenfurt geschrieben hatte.⁵ Die Kombination von

4 In den *Jugendfrüchten* steht „Auersberg“; in der institutionellen Dokumentation lautet die Schreibung (*recte*) „Auersperg“.

5 Michael Denis, „Palatium rhetoricae“, in: ders., *Michaelis Denisii Carmina quaedam*, Wien: Albert 1794, S. 112–131. Vgl. dazu Fritz Keller, „Rhetorik in der Ordensschule. ‚Palatium rhetoricae‘ von Michael Denis: Ein didaktisches Epos – seine literarische Tradition, künstlerische Gestaltung und sein Verhältnis zum zeitgenössischen Rhetorikunterricht bei den Jesuiten“, in: Herbert Zeman (Hrsg.), *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende*

Übersetzung und Prosaparafrase, die den Prozess der Textproduktion strukturiert, ist als spezifische Übungspraktik im frühneuzeitlichen Dispositiv rhetorischer und poetischer Ausbildung fest etabliert. Für derartige Schreibübungen ist bereits in der antiken Rhetoriklehre das methodische Prinzip der *imitatio* konstitutiv.⁶ Der Schüler setzt nicht einfach Regeln eines Lehrgebäudes der Rede- oder Dichtkunst in eigenständige Texte um, sondern ahmt unter Berücksichtigung der erlernten Theorie mustergültige Texte nach.⁷ Diese Einübung rhetorischer Kunstfertigkeit durch die Praxis der *imitatio auctoritatis* entspricht beinahe passgenau jener allegorisch-vorgestellten Route, den die Nymphe Nachahmung im *Reich der Beredsamkeit* für eine Karriere zum vollkommenen Redner empfiehlt. Allein die strukturell notwendige Funktion normativer Theorie gerät der Erzählung nach der Weggabelung zwischen „Regeln“ und „Beispiele[n]“ angesichts der vollendeten Reden Ciceros aus dem Blick.⁸

vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830), Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 55–83; dort finden sich Erläuterungen von Bezügen zur Barockallegorie und zu antiken Entsprechungen der rhetorischen Inhalte. Eine Interpretation, die vor dem Hintergrund literarischer Bezugstexte – insbesondere und offenkundig Dantes *Divina Commedia* – auf „die ethische und religiöse Dimension des jesuitischen *eloquentia*-Ideals“ im Text abhebt, unternimmt Elisabeth Klecker, „Das *Palatium Rhetoricae* des Michael Denis: Ein jesuitisches Lehrgedicht über die Redekunst und seine literarische Tradition“, in: Wolfgang Kofler und Karlheinz Töchterle (Hrsg.), *PONTES III. Die antike Rhetorik in der europäischen Geistesgeschichte*, Innsbruck u.a.: StudienVerlag 2005, S. 304–317, hier S. 315.

- 6 Zur Systematisierung der rhetorischen Übungen in *exercitationes legendi, audiendi, scribendi* und *dicendi* sowie zu deren Ausrichtung auf *imitatio* vgl. das Kapitel „Die Übung (*askesis, melete/exercitatio, usus*)“, in: Gert Ueding und Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*, 5., aktual. Aufl., Stuttgart, Weimar: Metzler 2011, S. 329–333.
- 7 Dies lässt sich insgesamt für literarische Kulturen geltend machen, deren Textproduktion von normativer Rhetorik und Poetik geprägt ist. Es wäre ein mechanistischer Kurzschluss, von einer nicht durch andere literarische Texte vermittelten direkten Applikationslogik auszugehen. Denn: „Rhetorik als Disziplin [...] beruht [...] nicht auf einer Zweiheit von *doctrina* und *elaboratio*, sondern auf der Dreiheit von *doctrina* (bzw. *praecepta*), *exempla* und *imitatio*“ (Wilfried Barner, *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, 2. Aufl., Tübingen: Niemeyer 2002, S. 59). Hinzu kommt die von Rhetorik und Poetik in der Regel systemimmanent vorgesehene Möglichkeit der *licentia*.
- 8 Die narrative Setzung der Alternative Regel/Beispiel bemüht einen Gemeinplatz der lateinischen Bildungsgeschichte. Seneca legt in einer Briefstelle die Vorzüge von Exemplarizität im Umgang mit vorbildlichen Menschen im Gegensatz zu Vorschriften für die moralische Vervollkommnung des Selbst dar: „Plus tamen tibi et viva vox et convictus quam oratio proderit; in rem praesentem venias oportet, primum quia homines amplius oculis quam auribus credunt, deinde quia longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla“ (Lucius Annaeus Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium* | *Briefe an Lucilius über Ethik*, hrsg. von Marion Giebel, Stuttgart: Reclam 2014, Teil 1, S. 32, *Epist.* I, 6, 5). In der Rezeption wird der Passus auf die abschließende Begründung reduziert und zur deklarativen

2. Institution

Michael Denis,⁹ die nachgeahmte literarische Autorität, hatte nach dem Noviziat in der Gesellschaft Jesu in den 1750er Jahren seine Bewährungstour als Grammatik- und Rhetoriklehrer durch die österreichische Ordensprovinz angetreten. Zum Ende des Jahrzehnts wurde er an das Wiener Theresianum berufen.¹⁰ Das jesuitisch geführte Collegium Regium Theresianum war 1746 unter kaiserlicher Gunst eröffnet worden. Als Ritterakademie (*Collegium nobilium*) war es einerseits eine Institution der adeligen Habitusformierung für die Söhne des erbländischen Adels; andererseits bereitete es im Verbund mit den Neugründungen der Theresianischen Militärakademie in Wiener Neustadt (1751) und der Akademie der Orientalischen Sprachen (1753) zukünftige Funktionseleiten auf ihre administrativen, militärischen und diplomatischen Karrieren im Staatsdienst vor.¹¹ Denis führte seine dortige Lehrtätigkeit bis zur Aufhebung des Ordens 1773 fort. Danach wurde er mit der Leitung der haus-eigenen Garellischen Bibliothek betraut,¹² bis es 1783/84 zur vollständigen

Sentenz verallgemeinert. Senecas *auctoritas* bürgt so für die Veranschaulichung rhetorischer Schulungsoptionen im Zwei-Wege-Modell. In ihrer konzeptuellen und praktischen Komplexität ist rhetorische Ausbildung damit allerdings nicht adäquat ins Bild gesetzt.

- 9 Vgl. zu Denis nach wie vor Paul von Hofmann-Wellenhof, *Michael Denis. Ein Beitrag zur deutsch-oesterreichischen Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, Innsbruck: Wagner'sche Universitäts-Buchhandlung 1881.
- 10 In der Forschung sind unterschiedliche Datierungen von Denis' Berufung nach Wien im Umlauf. Die Administration der Gesellschaft Jesu verzeichnet ihn erstmals 1760 am Theresianum, wohin er lt. eigener Angabe im Oktober 1759 gekommen war, in erzieherischer Funktion als *praefectus*; ab 1761 als *professor rhetoricae*; und weiterhin dann als *professor rhetoricae et linguae germanicae* (ab 1763/64), als *professor rhetoricae et eloquentiae germanicus* (1771) und als *professor litterarum elegantium* (1773). Ladislaus Lukács (Hrsg.), *Catalogi Personarum et Officiorum Provinciae Austriae Societatis Iesu*, Bd. IX (1748–1760), Rom: Institutum Historicum Societatis Iesu 1994; Bd. X (1761–1769) und Bd. XI (1770–1773), Rom 1995.
- 11 Vgl. Ivo Cerman, „Habsburgischer Adel und das Theresianum in Wien 1746–1784 (Wissensvermittlung, Sozialisation und Berufswege)“, in: Ivo Cerman und Luboš Velek (Hrsg.), *Adelige Ausbildung. Die Herausforderungen der Aufklärung und die Folgen*, München: Meidenbauer 2006, S. 143–168, hier S. 165–168; sowie Ivo Cerman, *Habsburgischer Adel und Aufklärung. Bildungsverhalten des Wiener Hofadels im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Steiner 2010, S. 219–242. Zur Geschichte des Hauses allgemein vgl. Eugen Guglia et al., *Die Theresianische Akademie*, Wien: Eigenverlag der Stiftung ‚Theresianische Akademie‘ 2015. Einen ordensgeschichtlichen Fokus zur Ergänzung bietet Bernhard Duhr, *Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge*, Bd. 4,1, München, Regensburg: Manz 1928, S. 358–365.
- 12 Die Datierungen von Denis' Funktionsperiode als Bibliothekar sind in der Forschung wiederum uneinheitlich. Die *Catalogi Personarum*, Bd. XI (Anm. 10), S. 264, nennen ihn

Schließung der Einrichtung kam. Franz Xaver Graf von Auersperg war von 1759–1768 als Zögling am Theresianum inskribiert.¹³ Zwar ist aufgrund der Überlieferungslage nicht zu konkretisieren, ob und wann genau er bei Denis studierte, doch wird die deutsche Paraphrase des *Palatium rhetoricae* im institutionell abgesteckten Rahmen des Literaturunterrichts am Theresianum entstanden sein.

Noch bevor der Lehrbetrieb am 3. November 1746 aufgenommen wurde, war die Broschüre *Idea Collegii Regii Theresiani* im Druck erschienen, die einen übersichtlichen Entwurf der neuen Ausbildungs- und Erziehungseinrichtung für die adelige Klientel bot.¹⁴ Darin kommt der konzeptionelle Doppelcharakter der Institution als Anstalt in der jesuitischen Tradition des lateinischen Bildungswesens und als staatliche Agentur zur zeitgemäßen Elitenausbildung zur Geltung. Die Einteilung des Unterrichts in Klassenstufen mit zugeordneten Fächern ist an der standardisierten Organisationsform der Jesuitenkollegien orientiert, die in der *Ratio studiorum* international verbindlich festgeschrieben ist.¹⁵ Ein Zögling durchläuft demgemäß zuerst in fünf Jahren die *studia inferiora* des Gymnasiums (*Grammatica infima, media, suprema, Humanitas/Poesis, Rhetorica*) und absolviert dann den zweijährigen philosophischen Studiengang des Lyceums. Darauf aufbauend sieht das Theresianum hingegen kein theologisches Studium, sondern ein dreijähriges Studium der Rechte vor und zielt damit auf praktischen Nutzen für die Absolventen.¹⁶

ab 1771 in der Funktion als *socius praefecti bibliothecae Garellianae*; ab 1773 als *praefectus bibliothecae Garellianae*.

- 13 Vgl. Max Freiherr von Gemell-Flischbach (Hrsg.), *Album des k. k. Theresianums (1746–1880)*, Wien: Moritz Perles 1880, S. 31, Nr. 367.
- 14 *Idea Collegii Regii Theresiani quod sub gloriosissimis auspiciis, jussuque clementissimo Mariae Theresiae Augustissimae Romanorum Imperatricis, Gloriosissime Regnantis Hungariae, & Bohemiae Reginae pro Nobilium Educatione sub cura patrum Societatis Jesu Viennae erectum est.* o.O. 1746.
- 15 Den kritischen Text bietet Ladislav Lukács (Hrsg.), *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu* (1586, 1591, 1599), Rom: Institutum Historicum Societatis Iesu 1986.
- 16 Das erschließt sich direkt aus den Unterrichtsgegenständen: „Philosophiam egressis tradetur Jus Naturae, & Gentium, uti & Romani Juris Historia, Institutiones praeterea, Digesta, Jus Codicis, Feudale, & Canonicum trium annorum decursu praelegentur, quo etiam tempore in Historia, Geographia, & Genealogia Patria perficere se quisque studebit“ (*Idea Collegii Regii Theresiani* [Anm. 14], S. VI). Der Fächerkanon insgesamt wird um eine Reihe von Spezialfächern ergänzt: neben Universalgeschichte, europäischer, deutscher, ungarischer und böhmischer Geschichte u.a. um die jeweils entsprechende Geographie, Genealogie und Heraldik, Arithmetik sowie – standesgemäß – die Tanz-, Waffen- und Reitkunst (vgl. ebd., S. VII).

Der literarische Unterricht ist mit lateinischer Grammatik, Poesie und Rhetorik für die ersten fünf Schuljahre konventionell strukturiert. Die Unterrichtsmethoden und -ziele sind primär auf Fertigkeiten in schriftlicher und mündlicher Textproduktion ausgerichtet.¹⁷ Poesie und Rhetorik sind im jesuitischen *eloquentia*-Ideal literarischer Bildung zwar notwendig aufeinander verwiesen; doch wird am Theresianum der Rhetorik der Vorrang eingeräumt, was mit der hohen Geburt der Zöglinge begründet wird.¹⁸ Bedürfnisse adeliger Repräsentation dürften dabei mit den Interessen der Staatsadministration (sicherer Geschäftsstil, sicheres Auftreten) zur Deckung kommen. Dieser dominant lateinische Unterricht wird nun durch literarische Zusatzfächer ergänzt und differenziert. Wichtig ist der Deutschunterricht, der am Theresianum weder an den vorgelagerten Elementarunterricht abgegeben, noch auf den Einsatz der deutschen Sprache in Übersetzungs- und Kommentierungsübungen reduziert wird.¹⁹ Hinzu kommen Studienmöglichkeiten bei Sprachmeistern in englischer, französischer, italienischer, tschechischer und ungarischer Sprache sowie bei Lehrpersonal für französische und für deutsche Rhetorik, für Ästhetik und für Schöne Literatur.²⁰ Der literarische Unterricht entspricht mithin bereits in der Konzeption des Theresianums nicht einem konventionellen jesuitischen Studienprogramm, sondern war nach zeitgenössischen Forderungen von Stand und Staat ausgerichtet.

Zentraler Akteur in der weiteren Modernisierung des Unterrichts – nicht zuletzt als Reaktion auf staatliche Reformvorschriften zur Vereinheitlichung des österreichischen Schulwesens²¹ – war der im Jahr 1760 eingesetzte

17 „Statim atque Latinae Linguae Elementa jacta fuerint, optimorum Authorum praelectione, imitationeque assidua exercentur Adolescentes, ut sic non prompte modo, atque emendate latine eloqui, sed & eleganter scribere, atque Authores quosvis interpretari, efferreque vernacula doceantur“ (ebd., S. IV).

18 Vgl. *Idea Collegii Regii Theresiani* (Anm. 14), S. V; zum Zusammenspiel von Poesie und Rhetorik in Bezug auf die jesuitische *eloquentia* vgl. Barner, *Barockrhetorik* (Anm. 7), S. 339.

19 „In Germanica praeterea Scriptura, Orthographia, Stylo [...] a primis annis erudientur“ (*Idea Collegii Regii Theresiani* [Anm. 14], S. VII). Zum ambivalenten Status der Muttersprache in der *Ratio studiorum* vgl. Bernhard Duhr, *Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu*, Freiburg/Br.: Herdersche Verlagsbuchhandlung 1896, S. 107–118.

20 Vgl. Gemell-Flichsbach (Hrsg.), *Album des k. k. Theresianums* (Anm. 13), S. 6–18.

21 Prominent der *Instructio pro Scholis humanioribus* von Giovanni Battista de Gaspari, die 1764 wirksam wurde. Vgl. Helmut Engelbrecht, *Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs*, Bd. 3: *Von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz*, Wien: ÖBV 1984, S. 149–151.

Rektor Heinrich Johann von Kerens. Dieser bemühte sich gezielt um neues Lehrpersonal – für die Schönen Wissenschaften Michael Denis und Joseph Burkard – und erarbeitete einen neuen Lehrplan, der in seinen Grundzügen ab 1764 wirksam war.²² Mit diesen Reformen wurde auf den Paradigmenwechsel im Wissenschaftssystem des 18. Jahrhunderts und entsprechende Umstellungen in der Wissenschaftsorganisation reagiert; zugleich distanzierte man sich zunehmend von der *Ratio studiorum* als organisatorischer und didaktischer Norm. Primär wurde der juristische, staats-, natur- und hilfswissenschaftliche Fächerkanon erweitert und angepasst.²³ Im Bildungsbetrieb des 18. Jahrhunderts musste die Gesellschaft Jesu aber auch an literarischer Front agieren. Erstens war ein zeitgemäßer Umgang mit der kulturellen Anerkennung des Vernakulären und insbesondere des Französischen als Sprache internationaler Kommunikation zu finden; zweitens musste der *Querelle* und der ubiquitären Aufwertung neuerer Literatur Rechnung getragen werden.²⁴ An weiteren internen Reformen des Theresianums ist insbesondere die Aufwertung des Französischen und Deutschen als Fächer und als Unterrichtssprachen sowie der dazugehörigen Rhetoriken und Literaturen zu nennen. Zudem wurden ‚schöne Wissenschaften‘ und ‚Bibliographie‘ als eigenständige Fächer eingeführt und das Griechische verstärkt unterrichtet. – Der Überblick zeigt einen nicht unbeträchtlichen Gestaltungsspielraum in der Selbstorganisation des Theresianums als Institution im Spannungsfeld konfligierender Ansprüche und konkreter Forderungen von jesuitischer, staatlicher und elterlich-adeliger Seite. Diese relative Autonomie bot günstige Rahmenbedingungen für einen kulturell innovativen Literaturunterricht in Wien.

22 Vgl. dazu und zum Folgenden im Detail Johann Schwarz, „Die niederen und höheren Studien an der k. k. Theresianischen Akademie in Wien. I. Theresianische Organisatio“, in: *Jahres-Bericht des Gymnasiums der k. k. Theresianischen Akademie in Wien* (1903), S. 1–28; Johann Schwarz, „Die niederen und höheren Studien an der k. k. Theresianischen Akademie in Wien. II. Die Josefinische Studieneinrichtung“, in: *Jahres-Bericht des Gymnasiums der k. k. Theresianischen Akademie in Wien* (1904), S. 1–16.

23 Das Juridicum etwa an die Neuerungen vor allem im Bereich des Naturrechts; die Philosophie (insb. Physik) an die Experimentalphysik – letzteres entgegen der nach wie vor gültigen aristotelischen Ordensdoktrin. Vgl. Cerman, *Habsburgischer Adel* (Anm. 11), S. 222–241.

24 Vgl. John W. O'Malley, *Une histoire des Jésuites. D'Ignace de Loyola à nos jours*, Brüssel: Lessius 2014, S. 93.

3. Praxis

Dahingehend ist nun nach den Gestaltungsmöglichkeiten durch Akteure innerhalb der Institution in der konkreten Lehrpraxis zu fragen. In der jüngeren Forschung zur Geschichte der Jesuiten wurde vermehrt das Verhältnis von Ordensdoktrin und Praxis problematisiert. O'Malley formuliert entsprechend ein praxeologisches Credo, wenn er dazu anhält, „à ne pas surestimer la valeur des textes normatifs lorsqu'il s'agit de comprendre les jésuites. Il faut les dépasser pour voir comment ils les ont mis en pratique – ou les ont ignorés ou bien dépassés.“²⁵ Diese methodologische Kautel sei insbesondere in der Untersuchung des jesuitischen Bildungswesens zu berücksichtigen, das historisch von großzügigen Auslegungen oder gar Indifferenz gegenüber der *Ratio studiorum* gekennzeichnet gewesen sei.²⁶ Die praxeologische Perspektive dient als Korrektur für eine Geschichtsschreibung, die an der Ordensdoktrin orientiert war; und das nicht als Geschichte dieser Doktrin, sondern mit dem Anspruch realgeschichtlicher Faktendarstellung, die aus normativen Dokumenten mehr oder weniger umstandslos deduziert wurde.²⁷ Dieses forschungsgeschichtliche Problem hat indessen auch überlieferungsgeschichtliche Gründe. Die diskontinuierliche Geschichte der Gesellschaft Jesu ist nicht zuletzt eine Geschichte der Streuung, wo nicht der Vernichtung ihrer institutionellen Dokumentation. Dennoch liegen die Dinge für eine praxeologische Perspektive auf den literarischen Unterricht am Theresianum günstig.²⁸

Für eine Geschichte der Praktiken aufschlussreich sind Denis' Schilderungen seiner Unterrichtstätigkeit:

1761. begann ich die Redekunst zu lehren, täglich durch 3 ½ Stunde. Dazu kamen wöchentliche 2 Wiederholungsstunden, zwei jährliche öffentliche Prüfungen im Januar und September; vor der ersten gab ich durch 14 Tage, vor der zweyten

25 Ebd., S. 32.

26 Vgl. ebd., S. 53.

27 Ebenso ist eine praxeologische Korrektur gegenüber der „staatsfreundlichen Historiographie“ zu behaupten. Zur Kritik dieser Tradition mit Blick auf die Institutionen adeliger Ausbildung im Wien des 18. Jahrhunderts vgl. Cerman, *Habsburgischer Adel* (Anm. 11), S. 222 f.

28 Das verdankt sich den autobiographischen Aufzeichnungen von Denis. Zwar bricht seine großangelegte Lebenserzählung *Commentarii de vita sua* mit dem Jahr 1759 ab; doch sind kleinere Berichte erhalten, die im Folgenden herangezogen werden. Michael Denis, „Michaelis Denisii Commentariorum de vita sua libri V“, in: Joseph Friedrich von Retzer (Hrsg.), *Michael's Denis Literarischer Nachlass. Erste Abtheilung*, Wien: Pichler 1801, S. 1–55.

durch einen Monat täglich eine ausserordentliche Stunde Wiederholung. Vor jeder Prüfung liess ich die Zuhörer durch einen Schüler lateinisch oder deutsch, gebunden oder ungebunden haranguiren. Die Gegenstände der Prüfungen waren: Rhetorik, Poetik, Erklärung der Classiker, Geschichte, Geographie, griechische Sprache, Rechenkunst und Religion. An Sonn- und Feyer- und Donnerstagen brachte ich Abendstunden meist in den Zimmern meiner Schüler zu, um bald diesen, bald jenen in Verfertigung ihrer schriftlichen Aufsätze zu leiten, und so habe ichs durch 13 Jahre unermüdet gehalten.²⁹

Unermüdetlich doziert Denis und begleitet die Schreibearbeit der Zöglinge. Zudem erarbeitet er Unterrichtsmaterialien in lateinischer und deutscher Sprache. Schon sein Lehrgedicht über die Beredsamkeit hatte seine Funktionsbestimmung im Schulgebrauch. Während seiner Lehrjahre am Theresianum entsteht eine kommentierte Anthologie von Gedichten deutscher Gegenwartsautoren „für die Jugend“; er elaboriert „für meine Classe eine kurzgefasste Gedankenlehre in Latein“ sowie „für meine Schüler einen lat[einischen] Lehrbegriff von allen Gattungen der Poesie, um ihnen die besten Dichter aller Nationen bekannt zu machen“; er verfasst wiederum „für meine Classe eine deutsche Geschichte der Beredsamkeit bey allen Völkern nebst einem Verzeichnisse aller vorzüglichen rhetorischen Werke“, bereitet die Bibliothek des Hauses für Studienzwecke auf und initiiert ein „Studium der Bibliographie und Literargeschicht“ mit entsprechenden Lehrwerken.³⁰ Diese Unterrichtsmaterialien sind von Denis für seine individuelle Lehrpraxis maßgeschneidert und entsprechen nicht den vom Theresianum für die Studien- und Lehrprogramme vorgeschriebenen Lehrbüchern.³¹ Ab 1763 beginnt Denis, der

29 Michael Denis, „Meine 25jährigen Beschäftigungen im Theresianum“, in: Retzer (Hrsg.), *Michael's Denis Literarischer Nachlass* (Anm. 28), S. 57–61, hier S. 57.

30 Ebd., S. 58–60. Besonders erfolgreich war die *Sammlung kürzerer Gedichte aus den neuern Dichtern Deutschlands, zum Gebrauche der Jugend*, 3 Bde., Wien: Kurzböck 1762ff. Bei Joseph Wolff in Augsburg erlebt die Sammlung Nachdrucke und Fortsetzungen. Joseph von Sonnenfels würdigt im *Mann ohne Vorurtheil* diese Publikation und schreibt ihr zu, deutsche Literatur in Wien allererst bekannt gemacht zu haben: „Noch ein Jahr vorher hätte ich erklären müssen: wer ist Kleist und Klopstock?“ (zit. n. Duhr, *Die Studienordnung* [Anm. 19], S. 12f.) Für den Unterricht in Bibliographie und Literaturgeschichte liegen als von Denis besorgte Lehrbücher im Druck vor: *Grundriß der Bibliographie oder Bücherkunde, nach welchem an der k. k. theres. Ritterschule, auf Anleitung des Aufsehers der k. garellischen Bibliothek und Lehrers der Bibliographie und Literargeschichte Mich. Denis, die Herren, Christian Graf Aichholt [...] Den [] des Monats Augusts 1775. öffentlich geprüftet werden*, Wien: Trattner o. J.; *Einleitung in die Bücherkunde. Erster Theil. Bibliographie*, Wien: Trattner 1777; *Zweyter Theil. Literargeschicht*, Wien: Trattner 1778.

31 Vgl. die bei Schwarz, „Die niederen und höheren Studien. I“ (Anm. 22), eruierten und in Fußnoten zugeordneten Titel.

gängigen sozio-medialen Praxis von Gelegenheitsdichtung folgend,³² „einige Jünglinge in Ausgabe verschiedener Kleinigkeiten zu leiten“.³³ Zudem dirigiert und kontrolliert er beinahe die gesamte repräsentative Textproduktion und -kommunikation der Schule oder erledigt sie gleich selbst:

In diesen 25 Jahren habe ich alle deutschen, an den Hof bey allen Feyerlichkeiten im Namen der Akademie gehaltenen Anreden verfasst, und die Redner im Vortrage unterrichtet, fast alle akademischen Anzeigen für die Zeitungen, und die meisten Bittschriften der Jünglinge an die Monarchen gemacht; so haben mich auch manche meiner Collegen vor Bekanntmachung ihrer Arbeiten um freundschaftliche Durchsicht derselben angesprochen, die ich niemals versaget habe.³⁴

Selbst mit den nötigen Abstrichen hinsichtlich autobiographischer Inszenierung zeugen die Tätigkeiten vom Veränderungswillen des jesuitischen Literators. Er bereitet die Grundlagen für einen Unterricht, der als Ziel die literarische Kompetenz der adeligen Zöglinge auf Augenhöhe mit den literarischen Kulturen Westeuropas vorsieht. Wer ab den 1760er Jahren am Wiener Theresianum Literaturunterricht erhält, erlernt rezeptive, reflexive und produktive literarische Kompetenzen in mehreren Sprachen und in Auseinandersetzung nicht nur mit antiken Mustern, sondern auch mit der zeitgenössischen literarischen Produktion des deutschen Sprachraums und anderer europäischer Literaturen, studiert Literaturgeschichte, übersetzt und kommentiert Klassiker. Denis bezieht eine betont reformerische Position gegenüber der pädagogischen Tradition jesuitischer Latinität und der literarischen Tradition der *Latinitas Austriaca*.³⁵ Damit reagiert er auf die im süddeutsch-österreichischen Raum zunehmend lauter werdende anti-jesuitische Sprachkritik und entspricht zugleich der politisch dringlichen Forderung nach der Durchsetzung des Deutschen als Sprache der

32 Vgl. Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart: Metzler 1977, S. 174–200.

33 Denis, „Meine 25jährigen Beschäftigungen“ (Anm. 29), S. 58.

34 Ebd., S. 61.

35 Im Medium der *Latinitas Austriaca* konnten Autoren strukturell-schlüssig den habsburgischen Katholizismus mit der Legitimierung des Kaiserhauses über die auf Rom bezogene *translatio imperii* integrieren. Vgl. zu diesem Modell Werner M. Bauer, „Latinitas Austriaca. Zur neulateinischen Dichtung der josephinischen Epoche“, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 30 (1998), H. 2, S. 32–115; Franz M. Eybl, „Probleme einer österreichischen Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts“, in: Wendelin Schmidt-Dengler et al. (Hrsg.), *Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien*, Berlin: Schmidt 1995, S. 146–157, hier S. 152–154.

Staatsadministration.³⁶ Denis verfolgt mit seiner Unterrichtspraxis in der maria-theresianischen Ära an einer Institution des lateinischen Bildungswesens das Projekt eines literarischen Propädeutikums, mit dem er an der Ausbildung einer deutschsprachigen literarischen Kultur in Österreich mitarbeitet und das er öffentlichkeitswirksam ausrichtet.³⁷ Eine institutionelle Innovation, die auf Denis' Betreiben zurückgeführt werden kann, ist diesbezüglich besonders bemerkenswert: „1763, fieng ich an, meine Schüler im Junius die jährlich von ihnen verfasste Aufsätze öffentlich ablesen zu lassen. Jedes Jahr wurde das Verzeichnis gedruckt ausgetheilet.“³⁸ Alljährlich kommt es zur feierlichen akademischen Vorlesung der Schülerarbeiten vor Publikum. Fixpunkt dieses repräsentativen Events ist die Überreichung der kalligraphisch elaborierten Texte an den Rektor, der sie in Sammlungen ablegen lässt (vgl. I, Vorbericht, unpag.). Diese literarische Leistungsparade der Schüler ist offensiv nach außen gerichtet. Zwar ist das Ausstellen von Schülerleistungen seit jeher gängige Praxis im jesuitischen Schulbetrieb, doch wird für das Theresianum im 18. Jahrhundert anzunehmen sein, dass es sich auch um eine Reaktion auf das zentrale strategische Argument gegen die erzieherische Dominanz des Ordens in der Hauptstadt handelt, wonach das Theresianum im großen Stil Zöglinge als Kleriker anwerbe und eine ungenügende säkulare Ausbildung anbiete.³⁹ Anfang der 1770er Jahre entscheidet man sich schließlich im Rahmen dieser

36 Nach eigener Angabe ist es ihm mit seiner literaturpädagogischen und publizistischen Praxis darum zu tun, „den ungegründeten Vorwurf abzulehnen, welchen verschiedene Stutzer gewissen Gemeinden machen, als würde in selben allein die lateinische, und nicht auch die Muttersprache getrieben“ (Michael Denis, *Poetische Bilder der meisten kriegerischen Vorgänge in Europa seit dem Jahre 1756*, 2. Aufl., Wien: Kurzböck 1760, unpag. Vorbericht).

37 In der Literaturgeschichtsschreibung ist für das 18. Jahrhundert notorisch von einer ‚doppelten Verspätung‘ österreichischer Literatur die Rede; einmal in Bezug auf die ‚deutsche‘ Literatur und dann insgesamt in Bezug auf westeuropäische Literaturen. Vgl. zu diesem Periodisierungs- und Differenzierungsproblem österreichischer Literatur Werner Michler, „Austrian Literature of the 18th Century“, in: Thomas Wallnig, Johannes Frimmel und Werner Telesko (Hrsg.), *18th Century Studies in Austria, 1945–2010*, Bochum: Winkler 2011, S. 187–206, hier S. 194–196.

38 Denis, „Meine 25jährigen Beschäftigungen“ (Anm. 29), S. 58.

39 Die einschlägigen Argumente gegen „die Erziehung durch Ordensgeistliche“ und insbesondere gegen die Wiener Jesuiten versammelt polemisch-gedrängt Nicolai, *Beschreibung einer Reise* (Anm. 3), S. 770–786. Als Beleg führt er das Wiener Hörensagen an. Zugleich moniert Nicolai die Praxis öffentlicher Zurschaustellung von Schülerleistungen: „Mit den Prüfungen wird übrigens im Theresianum eben solch ein Spielwerk getrieben, als in andern Anstalten, und in den Wiener Zeitungen ein eben so unnötiges Aufheben davon gemacht“ (ebd., S. 772f.).

Repräsentationsarbeit für einen Medienwechsel – die *Jugendfrüchte des k. k. Theresianum* gelangen in den Druck.

4. Gattung

1772 und 1774 erscheinen drei Bände mit literarischen Texten von Zöglingen des Wiener Theresianums. Diese Zusammenstellungen von Proben schulischer Textarbeit in Prosa und in Versen sind historisch keine abseitige publizistische Unternehmung. Eine der renommiertesten Bildungseinrichtungen der Hauptstadt interveniert damit in einer Umbruchsphase der literarischen Kultur auf dem regionalen Buchmarkt.⁴⁰ Die drei Bände im handlichen Oktav-Format, gefällig gestaltet mit ornamentalen und topischen Vignetten, werden prominent hergestellt und vertrieben durch Joseph Kurzböck, k. k. illyrisch- und orientalischer Hofbuchdrucker. Sie finden in Wien begeisterte Aufnahme, werden aber auch überregional zur Kenntnis genommen, angezeigt und besprochen.⁴¹

Das Reich der Beredsamkeit in einem Traume eröffnet als erstes Stück die erste Sammlung der *Jugendfrüchte* und ist dort kaum anders als programmatisch zu verstehen. Die darin propagierte und zugleich umgesetzte Übung anhand von Beispielen formiert den Produktionsprozess zahlreicher enthaltener Texte. Das motivisch-inhaltlich affirmierte Programm eines literaturdidaktischen Ciceronianismus⁴² wird hingegen relativiert. Franz Xaver Graf von Auerspergs Paraphrase folgt nämlich gerade nicht dem von der rhetorischen und pädagogischen Tradition legitimierten produktionsästhetischen Prinzip der

40 Vgl. Norbert Bachleitner, Franz M. Eybl und Ernst Fischer, *Geschichte des Buchhandels in Österreich*, Wiesbaden: Harrassowitz 2000, S. 103–157, zu den *Jugendfrüchten* S. 150f.

41 Für Österreich vgl. (nicht vollständig) Hofmann-Wellenhof, *Michael Denis* (Anm. 9), S. 350. Darüber hinaus fördert bereits eine kursorische Suche diverse Rezensionen zu Tage. Aufgeführt seien: *Gothaische gelehrte Zeitungen*, 13. Stück, 15.02.1775, S. 98f.; *Historisches Journal, von Mitgliedern des königlichen historischen Instituts zu Göttingen, Achter Theil, den litterarischen Beitrag enthaltend* (1776), S. 124; *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1777* (Leipzig), S. 46f.; *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Anh. 13.-24. Bd., 1. Abt. (1777), S. 439–441. Für die Bekanntheit der *Jugendfrüchte* spricht zudem die vergleichende Erwähnung in einer Rezension von *Kleine Rednerische Aufsätze von Jünglingen für Jünglinge*, Basel: Schweighauser 1790, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* (1791), Bd. 3, Nr. 250, Sp. 572–574, hier Sp. 573.

42 Vgl. Jörg Robert, „Die Ciceronianismus-Debatte“, in: Herbert Jaumann (Hrsg.), *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin, New York: de Gruyter 2011, S. 1–54.

imitatio veterum, das auf einen normativen Kanon von Klassikern bezogen wäre – die Vorlage ist nur rund 15 Jahre alt und ihr Autor kein Cicero und kein Horaz. Zudem übersetzt Auersperg das Denis'sche Latein ins Deutsche; auch das gehört zur Programmatik der *Jugendfrüchte*, die im Gegensatz zur polyglotten Unterrichtspraxis und den mehrsprachigen öffentlichen Vorlesungen ausschließlich Texte in deutscher Sprache enthalten.⁴³ In den vorgeschalteten Registern der Einzelbände geben die Titel Auskunft über Entstehungszeitpunkt, behandelte Gegenstände, anverwandelte literarische Vorlagen, gegebene Anlässe und Gattungszugehörigkeit der einzelnen Texte. Damit wird die Verortung der Schülertexte in zeitgenössischen literarischen Bezugssystemen vorgenommen. Die Palette der bedienten literarischen Formen und Gattungen bildet – mit Ausnahme dramatischer Dichtung – das Gros der generischen Möglichkeiten deutscher Literatur zur Jahrhundertmitte ab – von Huldigungsreden über satirische Briefe und Freundschaftsoden bis hin zu Versuchen in komischer Versepiik.⁴⁴ Wenige Genres sind nicht aufgenommen; einerseits aus vermutlich pragmatischen Gründen wie der Roman, andererseits aufgrund von wertungsbasierten Ausschlüssen. So ist gemutmaßt worden, dass beispielsweise Fabeln und moralische Erzählungen wegen des „Ethos dieser Gattung“ mit ihrer „plebejische[n]“ Moraldidaxe der Adelserziehung nicht angemessen seien.⁴⁵ Die barocke Formensprache von Sonett und Madrigal sowie die Rokokodichtung werden unterdessen auf der Basis stilistischer Wertungen ausgeschlossen.⁴⁶ Derartige Kanonisierungsmanöver werden von mehreren Texten explizit durchgespielt. In Auerspergs *Das Reich der Beredsamkeit in einem Traume* findet sich beispielsweise eine Beschreibung des *locus terribilis*, an den jene verbannt werden, die sich nicht an attizistische Stilideale halten:

Wir erblickten eine angenehme, dicht mit Blumen besäete Gegend. Ich schrie alsobald auf: O glücklich! dem erlaubt ist dieses so anmuthigen Lenzes zu genießen! Wie wünschte ich nicht hier zu verbleiben! Mein Führer aber sprach lächelnd: Wünsche nicht so laut, o Jüngling! betrachte vorher die bleichen entstellten Angesichter der Einwohner, und riech den unmäßigen Blumenduft, der die Geister schwächt, und lerne wünschen. Diese flieh! fuhr er ernsthafter fort. Denn diese hatten sich zwar einst dem Dienste unsrer Göttinn gewidmet;

43 „Noch wäre nebst einigen französischen und italienischen ein eben so grosser Vorrath lateinischer Ausarbeitungen in den Händen der Herausgeber“ (I, Vorbericht, unpag.).

44 Für eine systematische Autopsie der Bände im Detail vgl. Wolfgang Martens, „Drei Sammlungen von Schülerdichtungen aus dem Wiener Theresianum“, in: Zeman (Hrsg.), *Die österreichische Literatur* (Anm. 5), S. 1–22, hier v.a. S. 6f.

45 Ebd., S. 16.

46 Vgl. ebd., S. 7 und S. 12f.

allein in kurzer Zeit erdachten sie sich eine neue Beredsamkeit, die nicht in männlichem Anstande majestätisch einhertrat, sondern wie eine geschmückte Tänzerin weichlich herumflatterte. Sie füllten alles mit Gold, Silber, Diamanten, Helfenbein, Krystall, Hyacinthen, und Narcissen an. Allenthalben blinkten falscher Witz, und Wortspiele. (I, S. 11)

Der Tendenz nach vergleichbare Beiträge in poetologischer Lyrik führen die antibarocke literaturästhetische Wertungskompetenz der Theresianisten vor.⁴⁷ Daneben ist eine Hinwendung zu Kasualpoesie im Dienst der Monarchie feststellbar, ein gegenständlicher Fokus auf Fragen adeliger Lebensführung sowie ein zeitgeistiger Vorzug für reimlose Versdichtung nach Klopstock, Michael Denis und der Bardenmode; die zeitgenössisch brisante Dichtung des Sturm und Drang findet hingegen keinerlei Berücksichtigung. Diese zusammenfassende Sichtung der *Jugendfrüchte* lässt neben funktionalen Erklärungen – Adelserziehung, Dienst am Herrscherhaus, Einübung patriotischer Verantwortlichkeiten – eine Bestimmung des Referenzkanons zu, dem die musterhaften Beispiele für die nachahmenden Schülerarbeiten entstammen:

Es ist die Formenwelt der um die Jahrhundertmitte führenden deutschen Schriftsteller Ober- und Niedersachsens und der deutschen Schweiz. Von Hagedorn über die Bremer Beiträge mit Gellert, Rabener, Zachariae, Cramer und Klopstock bis zu Haller, Geßner und dem jungen Wieland im Bannkreis Zürichs zieht sich die Reihe der Vorbilder.⁴⁸

Der älteren Forschung haben die *Jugendfrüchte* keine nennenswerten Schwierigkeiten bereitet. Sie wurden als schul- und literaturgeschichtliches Kuriosum der maria-theresianischen Ära verzeichnet. Jene zwei Studien, die sich der Sache eingehender widmen, nehmen hingegen eine deutliche Beurteilung vor. Paul von Hofmann-Wellenhof disqualifiziert das Unternehmen als epigonal. Mit begrifflichen Maßstäben des Paradigmas individueller Kreativität

47 Ein Beispiel, wiederum in Abwertung des Barock-Asianismus, aus Anton Graf von Apponyis *Germanien frohlocket über den Wachsthum ihrer Dichtkunst* (II, S. 133–142): „Nur falsches Irrlicht schien in einem Lohenstein, / Er war voll eitles Schwulsts, und wollt' erhaben seyn. / Von gleichem Flittergold wollt' Hofmannswaldau glänzen, / Unächter Schönheit voll entschwang er sich den Gränzen, / Die der gesunde Witz und der Geschmack uns setzt, / Die noch kein Busenfreund des Dichtergotts verletzt“ (II, S. 135).

48 Martens, „Drei Sammlungen“ (Anm. 44), S. 7f., hat herausgestellt, wie maßgeblich diese Auswahl von Denis' „Schulanthologie“ *Sammlung kürzerer Gedichte aus den neuern Dichtern Deutschlands für die Jugend* geprägt ist und den von Johann Thomas Trattner auf dem Wiener Buchmarkt platzierten Nachdrucken deutscher Schriftsteller entspricht (ebd., S. 7f.).

ausgerüstet, erledigt er die Sache mit der Behauptung einer Denis'schen Manier rundweg aller gesammelten Texte, die sich als „schülerhafte Nachahmungen“ dem Stil des Lehrers anbieten. Einzig Michael Denis selbst sei als Autor originell und somit von Interesse.⁴⁹ Und auch Wolfgang Martens, der auf Basis umfassender Textanalysen die facettenreiche Orientierung der *Jugendfrüchte* an zeitgenössischen Tendenzen der literarischen Aufklärung herausarbeitet, bemerkt – ansonsten mit Wertungen eher zurückhaltend –, dass „keine Stimme auszumachen [sei], die aus dem Chor der hier beteiligten 73 Verfasser originell hervorklänge“.⁵⁰ Selbst in der Institutionsgeschichte zum Theresianum wird bis heute mit Geschmacksurteilen, die sich unhinterfragten Voraussetzungen idealistischer Ästhetik verdanken, nicht hinter dem Berg gehalten.⁵¹ Literatur als ästhetische *und* soziale Praxis im Kontext kann dadurch gar nicht erst in den Blick rücken. Dem Vorwurf der Epigonalität wäre jedenfalls historisch entgegenzuhalten, dass die *imitatio* um 1770 noch der literarische Normalfall ist: „Eigene und fremde Lesefrüchte zirkulieren in einem Raum, in dem die Nachahmung öffentlich und achtbar ist. Dieser Raum, die gebildete Öffentlichkeit (*res publica literaria*), reicht bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. So weit wie die lateinischen Bildungsanstalten selber.“⁵² Die Situation des Literaturunterrichts am Theresianum steht am Übergang einer historischen Entwicklung, in der „jene[r] homologe[] Textstrom (*literatura*), bei dem sich Bücher und Schularbeiten allenfalls qualitativ unterscheiden“,⁵³ erst allmählich kulturell und sozialfunktional ausdifferenziert wird. Im Verlauf dieser Entwicklung vom literarischen Imitations- zum Originalitätsdispositiv wird Schule dann zu „einem Schon- und Übungsraum“, in dem Imitation eingeht, aber mit einem

49 Hofmann-Wellenhof, *Michael Denis* (Anm. 9), S. 343–351.

50 Martens, „Drei Sammlungen“ (Anm. 44), S. 8. Deutlich positiver in der Wertung ist jüngst – *en passant* – Wynfrid Kriegleder, „Die deutschsprachige Literatur in Wien um 1740“, in: Elisabeth Fritz-Hilscher (Hrsg.), *Im Dienste einer Staatsidee. Künste und Künstler am Wiener Hof um 1740*, Wien u.a.: Böhlau 2013, S. 47–64, hier S. 58: „Sie [die *Jugendfrüchte*; T. A.] enthalten poetische Arbeiten der Schüler von bemerkenswerter Qualität. Die Texte sind ästhetisch auf der Höhe der Zeit“.

51 In der maßgeblichen Geschichte des Hauses meint Guglia, die *Jugendfrüchte* „wären nun freilich besser nicht gedruckt worden“ (Eugen Guglia, *Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, Wien: Schroll 1912, S. 86f.). Noch in der erweiterten Neuauflage von 2015 ist nachzulesen, dass die *Jugendfrüchte* „[b]ereits damals eigentlich eine Peinlichkeit“ gewesen seien (Guglia et al., *Die Theresianische Akademie* [Anm. 11], S. 82).

52 Heinrich Bosse, „Die Schüler müssen selbst schreiben lernen‘ oder: Die Einrichtung der Schiefertafel“, in: ders., *Bildungsrevolution 1770–1830*, hrsg. von Nacim Ghanbari, Heidelberg: Winter 2012, S. 161–192, hier S. 163.

53 Ebd., S. 162.

Gebot der Nichtveröffentlichung belegt werden wird.⁵⁴ Das ist allerdings für die Wiener Situation um 1770 keineswegs zu postulieren.

Stattdessen soll nun skizzenhaft eine andere Fassung des Zusammenhangs von neuem Referenzkanon und *Jugendfrüchten* in der literarischen Praxis am Theresianum als jene der wertungsintensiven Autoren-Epigonatät vorgeschlagen werden: die einer literaturdidaktischen und kulturübersetzenden Transferleistung, die gattungsförmig strukturiert ist. Bilden, so ist zu fragen, die *Jugendfrüchte* nicht eine spezifische bildungsinstitutionelle Gattung und fungieren so als Vehikel literarischer Didaxe? Man könnte versuchen, die *Jugendfrüchte* mit dem der (Editions-)Philologie entlehnten Terminus der *Juvenilia* auf den Begriff zu bringen, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an Kontur gewann. Als philologische Kategorie bezeichnen *Juvenilia* jene literarischen Arbeiten eines Schriftstellers, die nicht eigentlich zu seinem Werk gehören; es sind Texte aus der Schaffensperiode, noch bevor er zum werkfähigen Autor geworden ist.⁵⁵ Dieses schaffensbiographische Modell fügt sich recht gut in die Vorstellung, wonach literarische Übungen im geschützten Raum der Schule und somit im Dispositiv der *imitatio* als Vorbereitung für genuine Literaturproduktion im Ernstfall dienen. In der Konstellation am Theresianum um 1770 ist die Lage ungleich interessanter, weil mit den *Jugendfrüchten* literarische Modelle und Gattungen – primär aus den protestantischen Kulturräumen – im österreichischen Kontext allererst adaptiert und als poetische Optionen einer jungen Generation von möglichen Schriftstellern profiliert werden. *Juvenilia* wären in diesem Fall eine Gattung zweiter Ordnung, die in selektiver generischer Repräsentativität auf Konventionen anderer – genuin literarischer – Gattungen bezogen ist. Diese primären Gattungen werden in *Juvenilia* exemplarisch realisiert und zugleich in didaktischer Absicht vorgeführt. Als Merkmale sind zudem die relative Kürze der Einzeltexte anzugeben, die stets kollektive Präsentation mehrerer Texte in Druck oder mündlichem Vortrag sowie die jugendliche Autorschaft.

54 Ebd., S. 164.

55 Theoretische Voraussetzung für diesen Begriff ist die „Verzeitlichung des Werks zum Lebenswerk“ und die „Integration des Frühwerks“ in diesen Zusammenhang (Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 196). „Die Eingliederung der *Juvenilia* in das Interessenfeld und damit die Konstitution eines Lebenswerks ist eine Neuerung, [...] die sich allmählich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts [...] etabliert“ (ebd., S. 361).

5. Kollektiv

An der paratextuellen Präsentation in der Titelei des ersten Bandes der *Jugendfrüchte* fällt auf, dass es keine namentlichen Autoren- oder Herausgebennennungen gibt. Die *Jugendfrüchte* erscheinen als vom Theresianum verantwortetes Publikationsunternehmen literarischer Texte aus der Schule: „Die Verfasser davon sind adeliche Jünglinge zwischen 14 und 17 Jahren; denn in diese Zeit fällt auf der thesesianischen Ritterschule der besondere Unterricht in der schönen Literatur, der durch zwey Jahre fortgesetzt wird.“ (I, Vorbericht, unpag.) Erst als Unterzeichnete der einzelnen Texte werden die schreibenden Zöglinge individualisiert.⁵⁶ Sie bekommen ihre Autorenposition in einem institutionell sanktionierten Produktionskollektiv zugewiesen und werden als Einzelne unter Gleichen zwischen zwei Buchdeckeln versammelt. In der zweiten und dritten Sammlung wird dieses Präsentationsmodell beibehalten, doch die Verfasseramen werden stärker hervorgehoben, indem sie bereits im „Verzeichnis der vorkommenden Stücke“ angeführt werden. Diesem paratextuell formierten schulischen Kollektiv entspricht die vorgestellte Einrichtung der Schreibebeit: „Sie [i. e. die Schüler] arbeiten unter Anleitung und Kritik ihrer Lehrer, immer in genauem Verhältnisse mit ihren Fähigkeiten.“ (I, Vorbericht, unpag.) Konsequenter werden mit der zünftigen Pluralbildung „Lehrlingsstücke“ (I, Vorbericht, unpag.) schließlich auch die Texte selbst in den ausbildungsinstitutionellen Rahmen gesetzt. Im Publikationsprojekt der *Jugendfrüchte* wird die jeweils nur schwach ausgeprägte individuelle Autorfunktion neu konfiguriert und in die Autorschaft eines elitären jugendlichen Produktionskollektivs überführt.

Der Vorbericht zum ersten Band gibt das intendierte literarische Kommunikations-, oder genauer, Wirkungsszenario der *Jugendfrüchte* vor:

Diese Sammlungen sind der vaterländischen Jugend gewidmet. Da es ihr an Mustern nicht fehlt, nach welchen sie sich bilden kann, so will man sie mit Beyspielen ermuntern, die von ihrem Alter genommen, und eben dadurch kräftiger sind ihre Liebe zu den schönen Wissenschaften und Nacheiferung zu erwecken. (I, Vorbericht, unpag.)

56 Das wird in der zeitgenössischen Rezeption hervorgehoben und ins pädagogische Verhältnis gesetzt: „Am Ende eines jeden Aufsatzes stehet der Name des Verfassers, und diese kleine Ehre, die der Eigenliebe junger Leute so sehr schmeichelt, ist in der That mehr, als alle andere Schulprämien, geschickt, sie zur Nacheiferung anzuspornen“ (Rez. in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, Anh. 13., 24. Bd., 1. Abt. (1777), S. 440).

An die Definition des Adressaten wird die Funktionsbestimmung der Texte als *exempla* gekoppelt, die ganz besonders geeignet seien, zum nachahmenden Wetteifer der *aemulatio* anzuspornen. Mit dieser Qualifizierung der *Jugendfrüchte* wird eine produktionsästhetische Konkurrenzsituation entworfen: Die „vaterländische[] Jugend“ insgesamt ist angehalten, den Vorbildern aus den *Jugendfrüchten* gleichzukommen oder sie zu übertreffen. Dabei kommt es zu einer weiteren Umgestaltung des Bezugskanons vorbildlicher *auctoritas*. Sind die Muster für die dichtenden Zöglinge schon nicht mehr allein die antiken Größen der *imitatio veterum*, sondern entstammen zu einem großen Teil der für den Unterricht ausgewählten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, werden die Ergebnisse dieser Schulübungen nun selbst zu Mustern stilisiert. Ein exemplarischer Kanon wird am Theresianum also nicht nur in Auswahl und Zusammenstellung von Denis neu organisiert, sondern in Form von *Juvenilia* gleich selber geschrieben und öffentlich vorgelegt. Seine Reichweite wird mit der intendierten Geltung für die „vaterländische[] Jugend“ begrenzt.⁵⁷ Mit dieser konzeptuellen wie habituellen Herauslösung aus regional nach wie vor dominanten (antiken) Traditionsbezügen geht eine relativ eigenständige Positionierung der *Jugendfrüchte* als österreichische Literatur in deutscher Sprache einher. Mit den neuen Gattungsoptionen deutschsprachiger Literatur wird eine ganze Generation potenzieller Dichter versorgt.

Diese publizistische Inszenierung wird von den *Jugendfrüchten* historisch-ideologisch abgesichert. Das Motto auf den Titelblättern aller drei Bände – *Juvenis Juvenem appello, quo minor sit inter nos hujus Sermonis verecundia*. – korreliert das Szenario literarischer Konkurrenz mit einer Episode aus der römischen Kriegsgeschichte. Zum Ende des 26. Buchs von *Ab urbe condita* schildert Livius die erste kriegerische Unternehmung des Scipio in Spanien: die Eroberung Neu-Carthagos. Von dort aus soll der weitere Feldzug gegen die punischen Heere auf der iberischen Halbinsel orchestriert werden. Nach der erfolgreichen Einnahme der Stadt macht sich der Feldherr umgehend an die Neuaufstellung seiner Streitkräfte und an die Reorganisation des städtischen Lebens. In den Bericht vom Konsolidierungsprozess der Besatzungsherrschaft über Carthago Nova schaltet Livius eine Episode ein, die zu einem vielbearbeiteten Stoff in den Künsten und Literaturen des frühneuzeitlichen Europa avancieren wird.

57 „Dies ist der einzige Zweck der Herausgeber, die zu viel Achtung für das Publikum haben, als daß sie ihm Lehrlingsstücke in einer anderen Absicht vorlegen sollten“ (I, unpag. Vorrede). Diese Geltungseinschränkung von Texten gleichsam außer literarischer Konkurrenz ist identisch mit der Adressatenbestimmung einer ähnlichen Publikation: *Kleine Rednerische Aufsätze* (Anm. 41), S. III: „Hier sind – keine Reden für Meister und Gesellen – nur Anlagen zu Reden, nur rednerische Uebungen – von Jünglingen – für Jünglinge!“

Als Scipio von seinen Soldaten eine junge Gefangene von vollkommener Schönheit übergeben bekommt, lässt er umgehend nach ihrem Verlobten, dem keltiberischen Fürsten Allucius, schicken. Scipio händigt dem in die Stadt geeilten Allucius die namenlose Verlobte aus und verehrt ihm das von deren Eltern vorgestreckte Lösegeld als Hochzeitsgeschenk. Vertrauensvoll wendet sich der Feldherr an den Fürsten und beschwört die Bande der generationellen Gleichheit:

Iuvenis inquit iuvenem appello, quo minor sit inter nos huius sermonis verecundia. Ego cum sponsa tua capta a militibus nostris ad me ducta esset audiremque tibi eam cordi esse, et forma faceret fidem, quia ipse, si frui liceret ludo aetatis, praesertim in recto et legitimo amore, et non res publica animum nostrum occupasset, veniam mihi dari sponsam impensius amanti vellem, tuo cuius possum amori faveo. Fuit sponsa tua apud me eadem, qua apud soceros tuos parentesque suos, verecundia; servata tibi est, ut inviolatum et dignum me teque dari tibi donum posset. Hanc mercedem unam pro eo munere paciscor: amicus populo Romano sis et, si me virum bonum credis esse, quales patrem patruumque meum iam ante hae gentes norant, scias multos nostri similes in civitate Romana esse nec ullum in terris hodie populum dici posse, quem minus tibi hostem tuisque esse velis aut amicum malis.⁵⁸

Allucius bringt seine Verlobte zurück in keltiberisches Hoheitsgebiet und zeigt sich Scipio und Rom erkenntlich, indem er sich mit 1.400 frisch ausgehobenen Reitern dem Feldzug gegen die punischen Heere anschließt. Diese Episode von der *clementia* und *continentia* Scipios fungiert in der Frühen Neuzeit als ideologisch hoch aufgeladener Dauerbrenner für Herrschaftslegitimation und als Exempel militärisch-imperialer Klugheit.⁵⁹

In der Aktualisierung dieser Episode für das Publikationsunternehmen einer Wiener Ritterakademie des 18. Jahrhunderts kommt es zur Überblendung einer *translatio studii* mit einer *translatio imperii*. Die Söhne des erbländischen Adels bringen eine neuartige Literatur nach Wien. Die herausfordernde Konkurrenzlogik in der ämulatorischen Adressierung wird als Kolonisierungsszenario ausgewiesen, in dem die Erziehungsanstalt mit römisch-imperialer Geste auftritt.

Akzeptiert man diese Deutung der Motti, wird die Inszenierung der *Jugendfrüchte* und der literarischen Praxis am Theresianum als spezifisch österreichische Variante von „representations of schooling as a kind of warfare“

58 Liv. XXVI, 50, 4–8, zit. n. Titus Livius, *Ab urbe condita. Liber XXVI / Römische Geschichte. 26. Buch (Der Zweite Punische Krieg VI)*, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart: Reclam 2006, S. 182f.

59 Vgl. David Kunzle, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550–1672*, Leiden, Boston: Brill 2002, S. 507–572.

aufzufassen sein, die mit der institutionell hergestellten Erziehungssituation von Kompetitivität, Patriarchat und Homosozialität zusammenhängt, die Sarah Knight als typisch für das frühneuzeitliche Bildungswesen beschrieben hat.⁶⁰ Das Produktionskollektiv des Theresianums wäre dementsprechend als Akteur im literarischen Leben agonal ausgerichtet. Als programmatisch ist hier erneut auf Auerspergs *Das Reich der Beredsamkeit in einem Traume* zu verweisen. Die dem träumenden Ich-Erzähler von Cicero und der Nymphe Nachahmung vorgestellten rhetorischen Kategorien werden in ihrer Funktion nämlich durchweg in Metaphern der Kriegskunst erläutert; die in Ausbildung stehenden Zöglinge lernen, auf dieses Arsenal von sprachlich-literarischen Mitteln als auf „Waffen“ zurückzugreifen.⁶¹

Das publizistische In-Stellung-Bringen der Schüler korrespondiert mit der institutionellen Formierung von Zöglingskollektiven im jesuitischen Schulbetrieb. Das erzieherische Modell der Jesuitenkollegia mit seinen romanisierenden Formierungsregeln und -praktiken wurde von Foucault als beispielgebend für Institutionen der Disziplinierung insgesamt erkannt.⁶² In Norm und Praxis des jesuitischen Unterrichts ist Rom, genauer: ein römisches „Kampf- und Kriegsspiel“⁶³ zentraler Referenzpunkt und Organisationsform:

Nehmen wir das Beispiel der „Klasse“. In den Jesuitenkollegs gab es noch eine Organisation, die zugleich massiv und dualistisch war. Die Klassen, die bis zu 200 oder 300 Schülern [sic!] zählten, waren in Zehnergruppen geteilt. Jede dieser Gruppen hatte einen Dekurio und stand entweder im Lager der Römer oder in dem der Karthager, so daß jeder Dekurie eine feindliche gegenüberstand. Der Krieg und die Rivalitäten bildeten die allgemein herrschende Form. Die Arbeit, das Lernen, die Klassifizierung spielten sich im Zweikampf oder in der Auseinandersetzung zwischen den beiden Armeen ab. Die Leistung jedes Schülers zeichnete sich in diesem allgemeinen Duell ab, und sie trug ihrerseits zum Sieg oder zur Niederlage eines Lagers bei. Jedem Schüler wurde ein Platz zugewiesen, der seiner Rolle und seiner Tüchtigkeit als Mitkämpfer in der einheitlichen Gruppe der Dekurie entsprach. [...] Diese römische Komödie kombinierte übrigens die Rivalitätsübungen mit einer von der Legion inspirierten Raumordnung: mit Rang, Hierarchie, pyramidenförmiger Überwachung.⁶⁴

60 Sarah Knight, „How the Young Man Should Study Latin Poetry. Neo-Latin Literature and Early Modern Education“, in: Victoria Moul (Hrsg.), *A Guide to Neo-Latin Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 52–65, hier S. 55.

61 „Wir wollen die Vorrathshäuser der Göttinn betrachten. Hieraus holt sich Suada die Waffen, mit welchen auch du, o Jüngling! wider Unrecht, Laster und Wahn einst wirst streiten müssen“ (I, S. 15; vgl. auch I, S. 5 und passim).

62 Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 181–192.

63 Ebd., S. 188.

64 Ebd., S. 187.

Die „Parzellierung“ (Foucault) der Zöglinge in Kameraten und ihre Aufteilung in Paare von *aemuli*, die in dauernder Konkurrenz zueinander stehen, sind als pädagogische Prinzipien von Ehrgeiz, Konkurrenz und Prämierung von der *Ratio studiorum* festgelegt. Gegenseitige Überbietung und Wetteifer zeichnen also schon die Unterrichtsabläufe selber aus.⁶⁵ Gekoppelt ist das – und wohl noch vermehrt am Theresianum als *Collegium nobilium* – an ein ausgeprägtes Elitenbewusstsein der Schüler.⁶⁶

Michael Denis fungierte als Herausgeber der ersten und dritten Sammlung der *Jugendfrüchte*. Den zweiten Band besorgte sein „College [Joseph] Burkard, der rühmlich in allem mit mir eiferte“.⁶⁷ Selbst auf Ebene der Lehrer wird also von Konkurrenz berichtet; diese wird aber nicht, etwa durch Personalisierung der Herausgeberfunktion, öffentlich ausgetragen, sondern bleibt im Schulkollektiv aufgehoben. Als Herausgeber trafen Denis und Burkard die Auswahl für die Publikation aus jenen Schülertexten, die zur jährlichen Vorlesung präsentiert wurden, und nahmen zum Teil thematische Gruppierungen vor. Zusätzlich nahmen sie für andere Gelegenheiten verfasste und auch in Einzeldrucken bereits erschienene Schülertexte von besonderer Qualität in ihr Buchprojekt auf. Die *Jugendfrüchte* sind also von institutionellen Autoritäten zusammengestellt und zum Druck befördert worden. Die hierarchische Struktur und das souveräne editorische Agieren der Lehrer – in Auswahl, Anpassung und Bewertung der Texte – sind wesentliche Aspekte dieser ‚kollektiven‘ Publikation, die in der öffentlichen Darstellung kaschiert wurden, wie auch die agonale Praxis unter den Zöglingen selbst nicht zur Geltung gebracht wurde.

Das Kollektiv literarischer Praxis am Theresianum wurde mithin, erstens, institutionell-direktiv formiert, durch Zugangsregulierungen (Adel, Schulgeld, Konfession), durch die Regulierung von Art und Inhalt des Unterrichts, von Schreibdiätetik und alltäglichem Zusammenleben (Zehner-Gruppen, kein unbeobachteter Kontakt untereinander). Dann konstituiert sich, zweitens,

65 Foucaults Beurteilung als soziale Zurichtungsapparate stehen betont positive Beschreibungen dieser pädagogischen Prinzipien von Ehrgeiz und Wettstreit gegenüber. Vgl. jüngst Martin Korenjak, *Geschichte der neulateinischen Literatur. Vom Humanismus bis zur Gegenwart*, München: Beck 2016, S. 127f. Für Entsprechungen in der *Ratio studiorum* und bereits historisch divergente Einschätzungen dieser Praxis der *honestae aemulatio* oder auch *sanctae aemulatio* vgl. Duhr, *Die Studienordnung* (Anm. 19), S. 58–64.

66 Dieses ist typisch für das lateinische Bildungswesen im neuzeitlichen Europa mit allein schon immenser sprachlicher Distinktion. Vgl. dazu Françoise Waquet, *Le latin ou l'empire d'un signe. XVI^e–XX^e siècle*, Paris: Albin Michel 1998, S. 252–258.

67 Denis, „Meine 25jährigen Beschäftigungen“ (Anm. 29), S. 59.

dieses Kollektiv aber auch mittels konkreter Praktiken: der theoretischen Unterweisung, des Lesens, Schreibens, Paraphrasierens, Korrigierens, Vortragens, Beurteilens, Archivierens, Selegierens und Veröffentlichens. Diese routinisierten Handlungen werden teils vom Lehrpersonal, teils von den Zöglingen, oder auch von beiden ausgeübt. Dabei entsteht ein komplexes Gefüge, das sowohl horizontal zwischen den Zöglingen als auch vertikal (instruierend, korrigierend, beurteilend) strukturiert ist.

Unter Zeitgenossen hat die literarische Qualität mancher *Jugendfrüchte* für große Verwunderung gesorgt. Das ist – positiv – in einem Brief Christian Felix Weißes nachzulesen.⁶⁸ Es haben sich aber auch Böswillige und Neider nicht bitten lassen: So musste sich Denis gegen die üble Nachrede verwahren, er habe die gesamten *Jugendfrüchte* selbst geschrieben: „Ungünstige, und Jünglinge, die ihr Unvermögen, etwas Ähnliches zu leisten, fühlten, liessen sich in späteren Jahren beygehen, alles dieses geradeweg für Professorarbeiten zu erklären.“⁶⁹ Hier kam es zu einer aufschlussreichen Ersetzung: Die Produkte einer sowohl in der Inszenierung als auch in der Umsetzung, wenn auch stark hierarchisierten, so doch kollektiven Praxis wurden bereits zeitgenössisch unter dem Aspekt originaler und also individueller Autorschaft problematisiert und vom Sammelwerk in ein Autorenwerk umgedeutet. Wo sich „Autorschaft“ als „Werkherrschaft“ konstituiert,⁷⁰ scheint der Status kollektiver Praxis und entsprechender Publikationsformen prekär.

Ausblick

Inwiefern die literarische Praxis am Theresianum als Faktor für die historische Entwicklung der deutschsprachigen literarischen Kultur in Österreich einzukalkulieren ist, bliebe zu fragen. Die zeitgenössische Wahrnehmung von Michael Denis als „Vater und Lehrer“ der „Oesterreichische[n] Dichterschule“ lässt es

68 Weiße an Denis. 20.10.1771, in: Joseph Friedrich von Retzer (Hrsg.), *Michael's Denis literarischer Nachlass. Zweyte Abtheilung*, Wien: Pichler 1802, S. 146f. Weiße lobt darin die Ausarbeitung eines „Trauergesanges auf unsern guten Rabner“ von einem 15-jährigen „edlen Jünglinge“, die später in die *Jugendfrüchte* aufgenommen werden wird (Johann Graf Hadik, *Trauergesang auf Rabeners Tod*, in: I, S. 357–364).

69 Denis, „Meine 25jährigen Beschäftigungen“ (Anm. 29), S. 59f.

70 Vgl. Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, neue, mit einem Nachwort von Wulf D. von Lucius versehene Auflage, Paderborn: Fink 2014.

ratsam erscheinen,⁷¹ dieses literarische Propädeutikum und seine kulturelle Wirkung nicht zu marginalisieren. Nicolai vermerkt dazu: „Denis hat außer seinen schriftstellerischen Verdiensten noch ein besonderes Verdienst um Wien. Die neuern Wienerischen guten Dichter, und die aufs künftige Hoffnung geben, haben sich meistens unter seiner Anführung und Ermunterung gebildet.“⁷² Die institutionsgeschichtliche und praxeologische Revision seines literarischen Projekts am Theresianum zeigt, dass mit den *Juvenilia* als literaturdidaktischer Inkubationsgattung und mit dem Publikationsformat der *Jugendfrüchte*, das auf das wichtigste regionale Publikationsmedium weltlicher Gedichte ab dem Ende der 1770er Jahre – den *Wienerischen Musenalmanach* – vorausweist,⁷³ die Aneignung, Etablierung und Vervielfältigung literarischer Gattungsoptionen um 1770 Form gewinnt. Die neuen Möglichkeiten werden von einer jungen Schriftstellergeneration umfassend genutzt und weiterentwickelt.⁷⁴ Für die Zeit um 1800 ließe sich aus Widmungen, Motti, intertextuellen Verweisen und literarischen Kooperationen ein Netzwerk literarischer Akteure aufstellen, das auch außerhalb der Mauern des Kollegiums an einer neuen deutschsprachigen Literatur in Österreich weiterarbeitete.

71 „Nekrolog. Michael Denis.“, in: *Der Neue Teutsche Merkur. Vom Jahre 1800*, Bd. 3, S. 227–231, hier S. 228.

72 Nicolai, *Beschreibung einer Reise* (Anm. 3), S. 786.

73 Vgl. York-Gothart Mix, *Die deutschen Musen-Almanache des 18. Jahrhunderts*, München: Beck 1987, S. 64.

74 Für Namen und Texte vgl. Hofmann-Wellenhof, *Michael Denis* (Anm. 9), S. 351–359. Prominent zu nennen ist Joseph Friedrich von Retzer, der als Meisterschüler von Denis gilt, dessen Nachlass herausgibt und u.a. eine Sammlung eigener *Gedichte aus dem k. k. Theresianum* (Wien: Kurzböck 1774) veröffentlicht sowie eine sechsbändige *Choice of the best poetical pieces of the most eminent English Poets* (Wien: Sonnleithner und Hoerling/Trattner 1783–1786). Das angedeutete Netzwerk geht über das von der Forschung bislang akzentuierte ‚Bardenparadigma‘ hinaus. Vgl. zu den österreichischen Barden Annika Hildebrandt, ‚Von Barde zu Barde. Die Wiener Aufklärung in Michael Denis‘ Topographie der deutschen Literatur‘, in: Annika Hildebrandt, Charlotte Kurbjuhn und Steffen Martus (Hrsg.), *Topographien der Antike in der literarischen Aufklärung*, Bern u.a.: Lang 2016, S. 201–215, insb. S. 203–209; sowie Wolf Gerhard Schmidt, ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. *James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Bd. 1: *James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 545–569 und S. 581–587.

„[A]uf meinem bloßen Herzen“

Kollektive Produktivität in Jakob Michael Reinhold Lenz' Der Waldbruder

Hubert Thüring

Für Tanja, anderswo

In Jakob Michael Reinhold Lenz' Briefroman *Der Waldbruder. Ein Pendant zu Werthers Leiden* (1776/1797)¹ zieht sich ein junger Mann namens Herz, der titelgebende Waldbruder, von der Gesellschaft enttäuscht, zeitweilig aufs Land zurück und verkehrt von da aus brieflich mit dem befreundeten Rothe. Die Korrespondenz der beiden ist eingewoben in ein weiteres Briefnetzwerk von insgesamt neun Schreibenden oder Empfangenden, in dem Herz zwar das Hauptthema, Rothe allerdings einen auffällig dicken kommunikativen Knoten bildet, während Herz, der fast ausschließlich an Rothe schreibt, isoliert erscheint. Hauptanlass der Intrige, die zugleich aufgedeckt und fortgesponnen wird, ist Herz' Verliebtheit in eine Gräfin namens Stella, die er zunächst nur aus Briefen an seine Zimmerwirtin, die Witwe Hohl, kennt. Sein Begehren konzentriert sich dann aber auf ein Porträt von Stella, das indes auch Rothe sowie Stellas Bräutigam, der Obrist von Plettenberg, für sich zu beanspruchen scheinen.

Biographisch lassen sich einige Gegebenheiten und Geschehnisse auf die Zeit von Lenz' Transfer von Straßburg nach Weimar Ende März bis Anfang April 1776 beziehen und auf die Episode Ende Juni bis Anfang Juli, als Lenz sich „aufs Land“, gemeint ist Berka, zurückzieht.² In beiden Phasen verdichten sich die brieflichen Zeugnisse der heftigen Verliebtheit in die adlige Henriette Waldner von Freundstein, ab 1776 Baronin von Oberkirch, von der ebenfalls Bilder und Schattenrisse kursieren. Die erste Erwähnung eines Briefromans dieser Art stammt jedenfalls schon vom 11. März 1776 in einem Brief an Heinrich Christian Boie.³ In der zweiten Phase kommen Zeugnisse von

1 Jakob Michael Reinhold Lenz, „Der Waldbruder. Ein Pendant zu Werthers Leiden“ (1776/1797), in: ders., *Werke und Briefe*, 3 Bde., hrsg. von Sigrid Damm, Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 1992, Bd. 1: Dramen; Bd. 2: Lustspiele nach Plautus, Prosadichtungen, Theoretische Schriften; Bd. 3: Gedichte, Briefe; hier Bd. 2, S. 380–412.

2 Lenz, Brief an Johann Wolfgang Goethe, Weimar, 27.06.1776, in: Lenz, *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 3, S. 472.

3 Lenz, Brief an Heinrich Christian Boie, Kehl, 11.03.1776, in: ebd., S. 402f., hier S. 403.

Spott, Ärger und Mitleid, die Lenz mit seinem Verhalten erregte, hinzu. Eine genaue Vergleichsanalyse des Briefromans, der literarischen Texte und der biographischen Zeugnisse der Weimarer Akteurinnen und Akteure, die bis anhin nur in biographischer Hinsicht (in Bezug auf Lenz' „Eseley“) geleistet worden ist,⁴ könnte sicher spannende Aufschlüsse geben über das diskurspraktische Funktionieren des kommunikativen Netzwerks aus Briefen, Pasquillen, Zetteln, Bildern etc. in medialer und sozialer Hinsicht.⁵ Für das Verhältnis von Leben und Schreiben, unter den Aspekten des Autobiographischen oder Autofiktionalen betrachtet, ist es erstaunlich, dass und wie Lenz in der Lage ist, die Verhältnisse, in denen er steckt, gleichsam einer Echtzeitdiskursanalyse zu unterziehen. Immerhin ist es fast schon eine Lenz'sche Routinepraxis, gleichsam interventionistisch in die Gegenwart hineinzuschreiben, wie das auch bei den großen Dramen *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776) der Fall gewesen ist.

Hier soll der Fokus indes auf den Briefroman selbst gelegt werden: Unter der Leitfrage, *was* das epistolare Netzwerk *wie* hervorbringt, soll die in der Komposition der Briefe sich vollziehende Dynamik der Beziehungen und der Motivationen der Schreibenden analysiert werden. Die (im weiteren Sinn) literarische Produktivität wird demnach als kollektive befragt, weswegen über die Themen und Motive hinaus vor allem die Performanz und die Reflexivität der Brieftexte in ihrer Interaktion zu beobachten sind. Dabei soll deutlich gemacht werden, dass es die kollektive Produktivität selbst ist, die das experimentelle Setting des *Waldbruders* zu erkunden sucht, der sich unter anderem darin als ‚Pendant‘ von Johann Wolfgang Goethes *Leiden des jungen Werthers* (1774) und der – auch im Sturm und Drang, der oft als Gruppenphänomen bezeichnet, aber nie richtig untersucht worden ist – auf das Individuum ausgerichteten Poetik erweist. Es wird sich zeigen, dass insbesondere die Erzeugung von kreativer Energie Lenz interessiert und diese auch in anderen Texten seines Werks experimentell erkundet wird.

Zunächst sollen nun in einem ersten Schritt (1.) kurz die Entstehung und die Konstruktion des Textes beschrieben und die für die Analyse relevante Forschung referiert und kommentiert werden. Danach werde ich die kollektiven Bedingungen und Wirkungen der epistolaren Schreibproduktion in der Performanz und (diskursanalytischen) Reflexivität untersuchen (2.) und

4 Vgl. Heinrich Bosse, „Lenz in Weimar“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2014), S. 112–149.

5 Für ein Briefnetzwerk nach 1900 vgl. Alexander Honold, „Pulsierende Schrift. Lebensführung, Werkpoetik und Netzwerkbildung in den Briefen Hofmannsthal's und Rilkes“, in: *Passim. Bulletin des Schweizerischen Literaturarchivs* 22 (2018), S. 6f.

sodann die Produktion von Kreativenergie anhand der Zirkulation des Bildes aufzeigen (3.). Dass die Kollektivität nicht nur Thema des Briefromans ist, sondern in Lenz' Schriften intensiv bearbeitet wird, legt ein vierter Schritt dar (4.), bevor ich abschließend noch auf die destruktive Kehrseite der kollektiven Produktivität in Lenz' Werk und auf Möglichkeiten der Erweiterung der Analyse hinweise (5.).

1.

Einen „kleine[n] Roman in Briefen von mehreren Personen, der einen wunderbaren Pendant zum Werther geben dürfte“, stellt Lenz wie erwähnt bereits im März, noch fern von Weimar, in Aussicht.⁶ Die Bemerkung, dass „alles dies nur noch Entwurf“ sei, wird meistens als Verweis auf eine künftige Ausarbeitung interpretiert, indem „nur noch“ nach den damaligen Möglichkeiten als ‚erst‘ verstanden wird.⁷ Die im Briefverkehr erzählten Begebenheiten deuten jedenfalls auf eine spätere Entstehung wesentlicher Züge oder Teile des Textes hin. Lenz scheint das Manuskript Goethe geschenkt zu haben, der es erst 1797 auf Wunsch von Friedrich Schiller zur Veröffentlichung in den *Horen* freigibt. Meistens auch ist die Rede von einem Fragment, wofür Indizien wie die fehlenden oder unvollständigen Zeit- und Ortsangaben, die fehlende Kohärenz der Geschehnisse, wahrscheinliche Lücken im Briefverkehr, die Unausgewogenheit der Briefzahl zwischen einzelnen Briefpartnerpaaren oder der unvermittelte Abbruch sprechen. Allerdings zeigen sowohl die weiter unten diskutierten Forschungsarbeiten als auch der eigene hier entwickelte Ansatz, dass es möglich ist, diese Eigenschaften aus der Anlage des Briefromans zu verstehen und insofern als ‚programmatisch‘ zu interpretieren.

Komponiert ist der Briefroman aus 32 Briefen und einem (vor dem Text des dritten Briefes) eingefügten „Zettel“, verteilt auf vier Teile mit je dreizehn, elf, drei und fünf Briefen. Die Briefe sind pro Teil durchnummeriert mit Ausnahme des Briefes der Gräfin Stella an Herz am Ende des ersten Teils. Briefschreibende sind Herz, Rothe, Fräulein Schatouilleuse, Honesta, Gräfin Stella, Witwe Hohl und Obrist von Plettenberg, nur Empfangende sind Pfarrer Claudius und Fernand. Herz schreibt 16 Briefe, 15 davon an Rothen, einen an Fernand

6 Lenz, Brief an Boie, Kehl, II.03.1776, in: Lenz, *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 3, S. 403.

7 Vgl. den Kommentar zum Brief an Boie, in: Lenz, *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 3, S. 857f., und den Kommentar zum *Waldbruder*, in: Lenz, *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 2, S. 871f. Für eine alternative Lesart vgl. Andrea Krauß, „Pendant: Zeitstruktur und Romantheorie in J. M. R. Lenz' *Waldbruder*-Fragment“, in: *Variations* 19 (2011), S. 55–72, hier S. 55f.

(seinen „Kommissionär“⁸), Rothen schreibt sechs Briefe, drei davon plus den einen Zettel an Herz, drei an den Obristen von Plettenberg; Honesta schreibt vier Briefe an Pfarrer Claudius, Fräulein Schatouilleuse drei an Rothe, Gräfin Stella einen an Herz, Witwe Hohl einen an Gräfin Stella, Obrist von Plettenberg einen an Rothe. – Die Dominanz der Briefe von Herz an Rothe ist evident, ebenso, dass er mit einer kleinen Ausnahme ausschließlich an diesen schreibt, etwas weniger, dass Rothe Empfänger von 19, Herz lediglich von vier Briefen ist; zudem erscheint Herz als Schreibender nach dem zweiten Teil nur noch marginal. Im Übrigen kann man die durchgehende Asymmetrie zwischen Schreibenden und Empfangenden und die Abwesenheit eines deutbaren numerischen Distributionsverhältnisses feststellen. Umso mehr drängt sich die Frage auf, wodurch dieses kommunikative Kollektiv in dieser Personenkonstellation konstituiert und ‚bewegt‘ wird und was es seinerseits produziert.

Diese soziale und kollektive Orientierung des Herz-Komplexes ist von Susanne Komfort-Hein in Kontrast zur Individualität und Subjektivität der Werther'schen „Empfindsamkeit“ bereits bedacht worden. Sie analysiert „Werthers fortgesetzte Selbsttäuschung, Literatur zum Leben zu erwecken und zugleich dieses Leben im Bann der Künstlichkeit zu halten“, als Effekt der paradoxen poetisch-rhetorischen Strategien der Unmittelbarkeit, Unsagbarkeit, Aufrichtigkeit, sowie der Denunziation der Künstlichkeit, welche die sogenannten Briefsteller lehren, exemplarisch derjenige Christian Fürchtegott Gellerts.⁹ Dass der Effekt der Immediatisierung von Text und Leben in *Die Leiden des jungen Werthers* sich ebenfalls der Ausblendung der Bedingungen und Wirkungen des medialen Netzwerks und der kollektiven Produktion verdankt, zeigt der Vergleich mit dem „polyperspektivisch angelegte[n]“ *Waldbruder*, der „Werthers Leiden in ein gesellschaftliches Experiment [überträgt], das neben der medial begründeten empfindsamen Selbst- und Welterfahrung die Unhaltbarkeit ihrer anthropologischen Vergewisserungen und deren Funktionalisierung im Kontext von Macht und Disziplinierung ausstellt“.¹⁰ Da *Die Leiden* im Zentrum stehen, geraten die spezifisch kollektiv-produktiven Mechanismen, Dynamiken und Objekte, die der textuellen Komposition, der Briefkommunikation und den daran angeschlossenen Diskurspraktiken entspringen, jedoch nicht in den Blick.

8 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), Teil IV, Brief 5 (= IV/5) (Plettenberg an Rothe), S. 412.

9 Susanne Komfort-Hein, „Die Medialität der Empfindsamkeit. Goethes *Die Leiden des jungen Werther* und Lenz' *Der Waldbruder*. Ein Pendant zu *Werthers Leiden*“, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2002), S. 31–53, hier S. 37.

10 Ebd., S. 52.

Dagegen hat Andrea Krauß, im Anschluss an die wegweisende Analyse von Karin A. Wurst,¹¹ die literarische Konstruktion im Spannungsfeld zwischen der anfangs- und endoffenen, diskontinuierlichen und fragmentarischen Briefsammlung und dem darin enthaltenen relativ geschlossenen ‚Roman‘ von vier Briefen, drei davon aufeinanderfolgend, untersucht. In diesen richtet Honesta als keineswegs objektive und zuverlässige Instanz gegenüber Pfarrer Claudius das im Briefverkehr disparat erscheinende Geschehen auf ein kohärentes individuelles „Schicksal des armen Herz“ aus.¹² Briefnetzwerk und Roman bilden verschiedene „Darstellungsformen“, die nicht hinsichtlich einer richtigen oder falschen Darstellung konkurrieren, sondern sich implizit „wechselseitig kommentieren“ in Bezug auf die je spezifische ‚Leistung‘.¹³ Krauß referiert die zeitgenössische Theorie Friedrich von Blankenburgs (*Versuch über den Roman*, 1774) mit deren Ansprüchen der lückenlosen Kausalität und der Ganzheit an die narrative Darstellung der Aktionen und Entwicklung eines einzigartigen Charakters. Ein solches Erzählen impliziert eine narrative Zentralinstanz, welche die Aktionen, Stimmen und Perspektiven ordnet, versammelt und ausrichtet, ohne dabei merkbar zu werden, damit das Geschehen im Dienst der individuellen Entwicklung des Helden natürlich erscheint. Auch die Briefsammlung setzt eine agierende Instanz voraus: Ihr schreiben die Lesenden die Sammlung und Reihenfolge, die paratextuelle Nummerierung und die Gruppierung der Briefe in vier Teilen und, am explizitesten, die Titulierung und Kommentierung zu.¹⁴ Die Aktionsindizien dieser Instanz verweisen aber gleichzeitig auf die Lücken der Kommunikation und Information, das Fehlen von Briefen, von Orts- und Zeitangaben, und lassen die in allen Bereichen mitwirkende Kontingenz merkbar werden, sei es in der ‚wirklichen‘ Entstehung des Briefverkehrs, sei es in der Willkür der Herausgeberinstanz, sei es in der materiellen Überlieferung der Briefe. Dieses „gespenstische[] Erzählen“,¹⁵ das mit seiner Disparatheit der Sammlung auch die Integrität der Herausgeberinstanz in Zweifel zieht und die Lesenden selbst sozusagen zur Ordnung ruft, offenbart die Künstlichkeit und Konstruktion des eingeschalteten ‚Roman‘-Versuchs und, mit Verweis auf Komfort-Hein, auch diejenige des *Werther*. Konsequenter, so zeigt Krauß abschließend, findet sich der ‚Roman‘ als dritter Teil eingebettet in das Briefnetzwerk und löst sich danach gleichsam wieder im Netzwerk auf, das sich ohne erkennbares Muster oder

11 Vgl. Karin A. Wurst, „Überlegungen zur ästhetischen Struktur von J. M. R. Lenz' *Der Waldbruder*, ein Pendant zu *Werthers Leiden*“, in: *Neophilologus* 74 (1990), S. 70–86.

12 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), III/1 (Honesta an Pfarrer Claudius), S. 400.

13 Krauß, „Pendant“ (Anm. 7), S. 60.

14 Vgl. ebd., S. 61f.

15 Ebd., S. 60 und S. 68.

Ziel weiterstrukturiert und den Fokus von Herz auf Plettenberg zu verschieben scheint, dessen letzter Brief zudem abbricht. Herz' radikale Subjektivität, die zunächst analog zur Werther'schen gesetzt erscheint, erweist sich somit als Effekt der kollektiven Netzwerkdynamik.

Gewiss kann diese Poetologie des Erzählens zwischen offenem Netzwerk und geschlossenem Roman auch als Erkenntnisprodukt der Kollektivität betrachtet werden, aber die Produktivität des Kollektivs selbst wird nicht befragt. Das soll in der Folge auf der Basis der bisherigen Erkenntnisse geschehen.

2.

„Wo bin ich nun wieder hineingeraten, ich fürchte mich alle die Sachen dem Papier anvertraut zu haben. Heb es sorgfältig auf, und laß es in keine unheiligen Hände kommen“, schreibt Herz an seinen zweifelhaften Freund Rothe, der, wie gesagt, den dicksten Knotenpunkt im Netzwerk zu bilden scheint.¹⁶ Die Mahnungen an Rothe könnte er genauso gut an sich selber richten oder an jede Briefschreiberin und jeden Briefschreiber, die in das ausschnittthaft sichtbar werdende Netzwerk eingebunden sind. Denn zum einen waren solche Briefwechsel halböffentlich, das heißt, jede Schreiberin und jeder Empfänger war sich bewusst, dass andere auf die eine oder andere Art mitlesen.¹⁷ Zum anderen entwickelt ein solches Briefnetzwerk eine Eigendynamik, die der Roman ebenfalls vorführt, wobei die prinzipielle, das heißt erlaubte oder verbotene, Interzeption einen wichtigen Faktor darstellt. Aber auch ohne diese sind die Effekte der inhaltlichen Vernetzungen durch die integrale oder selektive, explizite oder implizite (allusive) Wieder- und Weitergabe von Informationen inkalkulabel. Inkalkulabel sind außerdem die Effekte der rhetorisch-semantischen Unschärfe, das heißt der Zweideutigkeiten und Missverständnisse.

Herz, der sich diesen sprechenden Namen narzisstischerweise selbst verliehen hat,¹⁸ begibt sich also, einmal mehr, wie er selbst sagt, mit einem gewissen Vorsatz, aber ohne Plan und Steuerung, in eine Intrige, die nun ihren Lauf nimmt. Was diesen Lauf bestimmt, ist und bleibt durchaus unklar. Das

16 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), I/3 (Herz an Rothe), S. 383.

17 Vgl. Hannelore Schlaffer, „Glück und Ende des privaten Briefes“, in: Klaus Beyrer und Hans-Christian Täubrich (Hrsg.), *Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation*, Heidelberg: Edition Braus 1996, S. 34–45, hier S. 40f.

18 Vgl. Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), IV/1 (Rothe an Plettenberg), S. 407.

könnte man damit erklären, dass es sich um ein Fragment handelt. Doch neben dem Umstand, dass Lenz den Text nicht veröffentlicht hat, gibt es keine dokumentarischen oder metadiskursiven Hinweise auf die Unvollendetheit. Andere Eigentümlichkeiten, wie das Fehlen eines Rahmens, einer Vermittlungsinstanz (eines Herausgebers oder Erzählers) oder eines dramatischen Verlaufs, der geringe Umfang, der unvermittelte Abbruch und Weiteres beruhen auf Konventionen, die der Briefroman inhaltlich wie formal bricht oder unterläuft, wie teils bereits mit den Forschungen dargelegt worden ist.¹⁹ Selbst die konventionelle Unerfüllbarkeit von Herz' Verliebtheit in die standesmäßig sternferne Gräfin Stella²⁰ erfährt an dem Punkt, an dem der Briefroman endet, einen Schimmer möglicher Erfüllung: Herz soll mit Stellas schon angejahrttem Bräutigam, Obrist von Plettenberg, nach Amerika in den Krieg ziehen, würde theoretisch dadurch die Möglichkeit erhalten, sich hochzudienen und der Gräfin würdig zu werden, zumal er, wenn nicht adliger, so doch besserer bürgerlicher Abkunft ist. Plettenberg selbst lässt am Ende seines Briefs an Rothe, welcher der letzte des Briefromans ist, eine gewisse Resignation anklingen: „Sollte Stella, wenn ich wiederkomme und von den Beschwerden des Feldzugs nun noch älter bin –“, schreibt er und bricht den Satz ab.²¹

Der Briefroman kann mithin als ein Experiment gelesen werden, dessen Untersuchungsobjekt über die kommunikative Medialität der Empfindsamkeit hinaus die Eigendynamik des Netzwerks darstellt. Zwar gibt es ein zentrales Motiv, um das sich der Briefverkehr dreht – Herz' Verliebtheit in die Gräfin Stella und ein Porträt von ihr, um das dann gerungen wird –, doch die Interessen der einzelnen Schreibenden sind ganz verschieden, teils einander entgegengerichtet, ja die Interessen einzelner Schreibender scheinen in sich widersprüchlich zu sein: Fräulein Schatouilleuse sucht, ihrem Namen entsprechend, den unterhaltenden Kitzel, streut Informationen, erfragt Neuigkeiten, schließt Wetten ab. Honesta dagegen scheint, ebenfalls namensgebunden, aufrichtig und nachhaltig am Schicksal von Herz Anteil zu nehmen, womit auch die Funktion ihrer Briefe, die aktuelle Intrige einem verwandten Pfarrer auf dem Land romanorientiert zu schildern, motiviert ist. Ihre anscheinend rhetorische Frage, ob sie „nicht eine gute Anlage zur Romanschreiberin“ habe,²² vertritt neben anderen Bemerkungen die Nebenmotivationen und -interessen. Rothes Motive, der doch zunächst als Strippenzieher erscheint, sind ebenfalls

19 Vgl. auch Komfort-Hein, „Die Medialität der Empfindsamkeit“ (Anm. 9), S. 44.

20 Vgl. Wurst, „Überlegungen zur ästhetischen Struktur“ (Anm. 11), S. 78.

21 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), IV/5 (Plettenberg an Rothe), S. 412.

22 Ebd., III/3 (Honesta an Pfarrer Claudius), S. 406.

widersprüchlich und scheinen sich den jeweiligen Wendungen anzupassen, wie etwa sein Interesse am Porträt von Stella: Hat Rothe die Anfertigung des Porträts angeregt, um es selbst für seine Sammlung zu behalten,²³ oder wollte er es von Anfang an Herz überlassen, der glauben sollte, das Porträt sei tatsächlich für ihn gemalt worden? Intransparent bleiben schließlich auch die Motivationen und Interessen der Gräfin Stella selbst, die Mitleid mit dem in sie verliebten Herz bekundet, jedoch durch ihr Verhalten diese Verliebtheit zusätzlich befeuert.

Schon durch die Ambivalenz der Motivationen und Interessen sowie durch die offene Anlage des Briefromans rückt also die Eigendynamik des Briefnetzwerks als solche in den Fokus. In dieser Perspektive wird es sinnfällig, dass die Verliebtheit selbst schon in den ersten Briefen ganz unumwunden als ein Effekt des Briefverkehrs erscheint. Frau Schatouilleuse schreibt an Rothe (der diesen Brief selbst oder das Wesentliche daraus an Herz weiterleitet):²⁴

Ha Ha ha, ich lache mich tot, lieber Rothe. Wissen Sie auch wohl, daß Herz in eine Unrechte verliebt ist. Ich kann nicht schreiben, ich zerspringe für Lachen. Die ganze Liebe des Herz, die Sie mir so romantisch beschrieben haben, ist ein rasendes Qui [!] pro quo. Er hat die Briefe einer gewissen *Stella* in seine Hände bekommen, die ihm das Gehirn so verrückt haben, daß er nun überall umging und sie überall aufsuchte, da er hörte, daß sie in ** angekommen, um an den Winterlustbarkeiten Teil zu nehmen. Ich weiß nicht, welcher Schelm ihm den Streich gespielt haben muß, ihm die Frau von Weylach für die Gräfin auszugeben, genug er hat keinen Ball versäumt, auf dem Frau von Weylach war, und ist überall wie ein Gespenst mit großen stieren Augen hinter ihr hergeschlichen, so daß die arme Frau oft darüber verlegen wurde.²⁵

Ohne seinen Irrtum zu bemerken, hat Herz den Kanzleidiens in der Stadt quittiert und sich aufs Land zurückgezogen, wo er in einer bloß „mit Moos und Baumblättern“ bedeckten „Hütte“ in der Nähe eines Dorfes lebt.²⁶ Die genauen Gründe werden nirgendwo genannt, anscheinend war er enttäuscht von den gesellschaftlichen Verhältnissen und der unerfüllbaren Liebe. Wichtiger noch aber ist, dass dadurch der Briefverkehr als solcher erst richtig auf Touren kommt. Tatsächlich hält es Herz dort nicht lange aus, so dass auch der Rückzug weniger als Resignation denn als taktisches Manöver erscheint. Das Objekt des Begehrens, so muss man die Verwechslung deuten, ist in einem gewissen Rahmen beliebig. Überdies gehört die Entzogenheit des Objekts neben der

23 Vgl. ebd., II/7 (Witwe Hohl an Gräfin Stella), S. 395.

24 Vgl. ebd., I/5 (Rothe an Herz), S. 383f.

25 Ebd., I/4 (Fräulein Schatouilleuse an Rothe), S. 383, Herv. im Orig.

26 Ebd., I/1 (Herz an Rothe), S. 380.

Rivalität zu den Bedingungen für die Produktion der Empfindungsenergie, das heißt von Lust im Spannungsfeld von Begehren und Imagination, wie gleich noch näher darzulegen ist.

Unmittelbar nacheinander exponieren Herz und Rothe schon in den ersten Briefen ihre existenziell-ästhetischen Produktionsmodi, die antipodisch die beiden Pole eines Spannungsfeldes besetzen. Herz formuliert ausgehend von einer kritisch referierten Maxime Rousseaus eine paradoxe Produktions-ästhetik und -ethik des Scheiterns:

Beständig quält mich das, was Rousseau an einem Ort sagt, der Mensch soll nicht verlangen, was nicht in seinen Kräften steht, oder er bleibt ewig ein unbrauchbarer schwacher und halber Mensch. Wenn ich nun aber schwach, halb unbrauchbar bleiben will, lieber als meinen Sinn für das stumpf machen, bei dessen Hervorbringung alle Kräfte der Natur in Bewegung waren, zu dessen Vervollkommnung der Himmel selbst alle Umstände vereinigt hat.²⁷

Rothe hält direkt dagegen und formuliert seine eigene epikureisch und opportunistisch fundierte ‚Etho-Ästhetik‘:

Alle Deine Talente in eine Einsiedelei zu begraben – Und was sollen diese Schwärmereien endlich für ein Ende nehmen? Höre mich, Herz, ich gelte ein wenig bei den Frauenzimmern, und das bloß, weil ich leichtsinnig mit ihnen bin. Sobald ich in die hohen Empfindungen komme, ist's aus mit uns, sie verstehen mich nicht mehr, so wenig als ich sie, unsere Liebesgeschichten haben ein Ende. Ich schreibe Dir dies nicht, Dich in Deinem Vorhaben wankend zu machen, ich weiß, daß Du einen viel zu originellen Geist hast, um Deine Eigentümlichkeit aufgeben zu wollen, aber ich sage Dir nur, wie ich bin, ich klage Dir meine kleinen Empfindungen auf der Querpfeife, wie Du Deine auf dem Waldhorn. Siehst Du, so bin ich in einer beständigen Unruhe, die sich endlich in Ruhe und Wollust auflöst und dann mit einer reizenden Untreue wechselt. Und da kommen mir Deine Briefe eben recht, unsern eingeschrumpften Gesellschaften Stoff zum Lachen zu geben.²⁸

Während Herz mit der ins Absolute gesteigerten Liebesschwärmerei die Freisetzung von Produktivkräften betreibt, ungewiss, ob er das dennoch angestrebte Ziel der Vollkommenheit als Mensch und Künstler zu erreichen vermag, kollektioniert Rothe die portionierten Lustenergien der erotischen Affären – wie die Porträts – und setzt sie gezielt in Produkte um. Auf diese Weise wird deutlich, dass und wie der polyperspektivische Briefroman tiefenstrukturell die kollektive Produktivität der kommunikativen Dynamik

27 Ebd., I/3 (Herz an Rothe), S. 382.

28 Ebd., I/5 (Rothe an Herz), S. 384.

beobachtet und sich performativ einer Diskursanalyse des medialen und sozialen Netzwerks nähert.

Die Künstlichkeit (im Sinn der ‚Hergestelltheit‘) der Empfindungen erschließt sich allerdings nicht erst aus der polyperspektivischen Gesamtsicht des Briefarrangements, das selbst zugleich künstlich und kontingent erscheint, sondern die Schreibenden selbst sind sich dessen bewusst, ohne den Authentizitätsanspruch aufzugeben. Herz und Honesta personifizieren dieses Paradox schon mit ihren sprechenden Namen und beanspruchen es auch in ihren Briefen in besonderem Maß. So spricht Honesta den in der Selbstnamensgebung exponierten Rollencharakter des ‚Herzessprechers‘,²⁹ der übrigens das Herz-Wort in seinen Briefen auch inflationär gebraucht, mit seinen literarischen Vorbildern bei Goethe und Wieland an, um dann den „Grund“ für sein Verhalten doch „in seinem Herzen“ zu suchen und zu behaupten, „daß er auch ohne Werther und Idris das geworden wäre, was er ist“.³⁰ Obrist von Plettenberg, der alternde Bräutigam von Stella, formuliert wiederum das Herz’sche Paradox zum Klartext aus: „Ich muß sagen, diese Erscheinung wirkt sonderbar auf mich, der Mensch ist so ganz was er sein will, und da er eine der schwersten Rollen auf Gottes Erdboden spielt, so repräsentiert er doch nicht im mindesten.“³¹

3.

Die Bejahung und Aufrechterhaltung der Spannung zwischen Authentizität und Artifizialität ist auch der Motor der kollektiven Produktivität der „empfindsamen Seelengemeinschaft“.³² Diese kollektive Produktivität lässt sich besonders in der Rivalität um das Porträt der Gräfin Stella beobachten: Das Begehren wird auf das Objekt übertragen, weil dieses erstens durch die Differenz zum Original die Imagination anregt und zweitens als Objekt ökonomisch zirkulieren, das heißt bestellt, angefertigt, kopiert, getauscht (ge- und verkauft), entzogen werden kann, und dadurch einen Mehrwert an kreativen Empfindungsenergien produziert. Es ist offensichtlich, dass das Porträt der Gräfin Stella, deren Name zugleich die energetische Strahlkraft benennt, das kollektive Imaginäre und das rivalisierende Begehren materialisiert. Nähere

29 Vgl. Komfort-Hein, „Die Medialität der Empfindsamkeit“ (Anm. 9), S. 45.

30 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), I/10 (Honesta an Pfarrer Claudius), S. 389.

31 Ebd., IV/5 (Plettenberg an Rothe), S. 411.

32 Komfort-Hein, „Die Medialität der Empfindsamkeit“ (Anm. 9), S. 38 und S. 48.

Betrachtung verdient indes die Art und Weise, wie sich diese Materialisierung im Briefwechsel ergibt und was sie bewirkt.

Vom Porträt die Rede ist zum ersten Mal in einem Brief der Witwe Hohl an die Gräfin Stella. Die Witwe ist die sehr gebildete, dicht vernetzte, aber hässliche Zimmerwirtin von Herz, den sie amourös besetzen möchte. Sie lässt Herz die Briefe der Gräfin lesen, um seine Liebe zu entzünden und diese nach der Enttäuschung auf sich selbst zu lenken:

Ich habe endlich ein Mittel ausfindig gemacht, liebe Gräfin, das Bild, das Sie Herrn Rothen in seine Sammlung von Gemälden versprochen haben, ihm ohne daß es ein Mensch auf der Welt merkt für wen, zu verschaffen. Mein Freund Herz ist in genauer Verbindung mit einem hiesigen Maler, dieser soll, als ob ich ihn heimlich durch Herzen hätte bestellen lassen, Sie unvermutet auf meinem Zimmer überraschen, Sie müssen sich ein wenig erschrocken stellen, ich bitte Sie sodann um Verzeihung und sage, weil Sie bald weg von hier zu reisen gedächten, hätt ich mir die Gelegenheit zu Nutz machen wollen, bei Ihrem letzten Besuch wenigstens Ihr Bild auf der Stube zu behalten. Herz hat mir alles dies selbst so angegeben, und Sie können sich auf ihn verlassen daß er alles so beim Maler einrichten wird, daß Sie auf keine Weise dadurch kompromittiert werden.³³

Herz, der schon die Briefe „auf [s]einem bloßen Herzen“ trägt,³⁴ beansprucht jedoch seinerseits, das Bild in Auftrag gegeben zu haben, es danach also auch zu besitzen und nach Amerika mitzunehmen. Seine selige Erwartung des Bildbesitzes verkehrt sich in einen „beängstigende[n] Traum“, als er erfährt, dass die Gräfin das Bild an Rothe habe schicken lassen. Auch er selbst, so schreibt er an Rothe, habe es zuerst aber an Rothe senden wollen, damit dieser es sehen könne, weil er „wirklich“ geglaubt habe, „die Gräfin hätte [dies] vielleicht gewünscht“, und er habe für ihn, Rothe, auch „eine Kopei [!] nehmen [...] lassen“ wollen. Als die Witwe Hohl ihm mitgeteilt habe, dass sie das Bild „auf Ordre der Gräfin“ an Rothe habe schicken lassen und er die „Gräfin aufs grausamste und unverzeihlichste beleidigen würde, wenn [...] [er] ihr nicht mit einem Eide verspräche, [...] [ihm] das Bild zuzuschicken und es nimmer wiederzufodern“, kann Herz nicht glauben, dass Rothe sich „eines so schwarzen Komplotts [...] schuldig gemacht“ habe, und hält es vorderhand für einen „Einfall der Witwe“. Er droht aber schon einmal, es „mit blutiger Faust [...] zurückzufodern“,³⁵ was er dann, unterwegs zum Obristen von Plettenberg, der ihn nach Amerika mitnehmen soll, noch verschärft: „Rothe das Bild wieder, oder den Tod!“³⁶ Er wird

33 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), II/7 (Witwe Hohl an Gräfin Stella), S. 395.

34 Ebd., I/6 (Herz an Rothe), S. 385.

35 Ebd., II/11 (Herz an Rothe), S. 398f.

36 Ebd., S. 399; vgl. S. 408 und S. 411.

das Bild schließlich zurückerlangen: Es taucht an dem Ort wieder auf, wo Herz Plettenberg trifft, der, wie es scheint, nichts davon hätte erfahren sollen – oder dann eben erst recht. Jedenfalls berichtet Plettenberg, Herz sei auf die Knie gefallen und habe bereut, dass er sich einmal mehr mit einem Verdacht an Rothe vergangen habe, und schreibt dann:

In der Tat, mein lieber Rothe, habe ich Ursache, von diesem Ihrem Verfahren gegen mich ein wenig beleidigt zu sein, besonders aber von der Gewissenhaftigkeit, mit der Sie alles das vor mir verschwiegen gehalten. Ich hatte das Herz nicht, dieses seinsollende Porträt meiner Braut Herzen zu entziehen, weil ich fürchtete, seine Gemütskrankheit dadurch in Wut zu verwandeln, aber es kränkt mich doch, daß ein Bild von ihr in fremden und noch dazu so unzuverlässigen Händen bleiben soll. Wenn Sie mir's nur vorher gesagt hätten, aber wozu sollen die Verheimlichungen?³⁷

Theoretisch hätte er genauso gut fragen können: Wozu die ‚Veröffentlichungen‘? Denn dieses Wechselspiel von Verheimlichen und Veröffentlichen scheint ganz im Dienst dessen zu stehen, was das Bild effektiv leistet: Es zirkuliert nämlich und mit ihm die kreative Energie des Begehrens und der Imagination. Die entstehenden Rivalitäten scheinen dabei nicht Nebeneffekte zu sein, sondern einprogrammierter Faktor, denn das Bild wird geradezu ostentativ herungereicht. Man könnte darin eine spezifizierte Version des „mimetischen Begehrens“ sehen, das René Girard (an Sigmund Freud anschließend) als anthropologischen Grundimpuls jedes politischen, das heißt gemeinschaftsbildenden Kulturprozesses bestimmt hat. Demnach richtet der Mensch sein Begehren nicht zufällig auf dieses oder jenes Objekt, das andere auch begehren, sondern er ahmt das Begehren der anderen nach. Dies führt zwangsläufig zu Rivalitäten, die sich bis zur Gewalteskalation in einem kollektiven Mord steigern können (Vatermord, Sündenbockmord).³⁸

Dass und wie die vorgeführte Produktion durch die Zirkulation des Bildes im Medium der Schrift und der ganze Schriftverkehr überhaupt als *energetisches* Geschehen zu denken ist, wird an verschiedenen Stellen deutlich. Als Herz Rothe erklärt, er habe eine Kopie anfertigen lassen, „das Original aber für [s]ich [...] behalten“ wollen, begründet er das damit, dass „des Malers Hand dabei sichtbarlich von einer unsichtbaren Macht geleitet ward, und ich das, was die Künstler die göttliche Begeisterung nennen, wirklich da arbeiten gesehen

37 Ebd., IV/5 (Plettenberg an Rothe), S. 412.

38 Vgl. René Girard, *Ich sah den Satan vom Himmel fallen wie einen Blitz. Eine kritische Apologie des Christentums* (1999), aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh, mit einem Nachwort von Peter Sloterdijk, Frankfurt/Main: Insel 2008, S. 21–49.

habe“.³⁹ Das Spektrum der Wirksamkeit der libidinös-imaginativen Energie reicht von dieser produktionsästhetischen Intimität, die natürlich auch einen schönen Beleg für die Authentizitätsproblematik abgibt, bis zur schieren Körperbewegung.⁴⁰ Die kleineren und größeren Bewegungen im Raum korrelieren mit dem Briefverkehr und werden auch als solche thematisiert: angefangen bei Herz' Rückzug aufs Land („wo mag Herr Herz hingekommen sein“) und seiner Rückkehr in die Stadt sowie Rothes „Frühlingskur“⁴¹ auf dem Land über Herz' Verfolgungen des imaginären Phantoms bis hin zu seinem Amerika-Vorhaben. Jenseits individueller Motive sind diese Bewegungen, rückgekoppelt an die individuelle Emotionalität und die ästhetische Produktion, eingebunden in die kollektive Hervorbringung individueller und sozialer Kreativenergien.

4.

Energetische Zirkularität von kollektiver Bewegung (im weitesten Sinn) und literarischer Produktion ist nicht auf den Briefroman begrenzt, sondern ein zentrales Moment von Lenz' Poetik überhaupt, wie ich abschließend noch an drei Beispielen cursorisch darlegen möchte. In dem kurzen, zwischen 1773 und 1775 entstandenen poetologischen Text *Über Götz von Berlichingen*, den Lenz wie die meisten der zahlreichen Essays wohl als Rede vor der Straßburger *Société de Philosophie et de Belles Lettres* gehalten hat, beschreibt er zunächst die Situation junger Bürger, die sich in die gesellschaftliche Maschinerie einzufügen haben, und entwirft dann eine Art vitalistisch-kollektiver Poetik, zu deren Umsetzung *hic et nunc* er schließlich, gleichsam situationistisch, aufruft:

Was könnte eine schönere Vorübung zu diesem großen Schauspiel des Lebens sein, als wenn wir da uns itzt noch Hände und Füße gebunden sind, in einem oder andern Zimmer unsern Götz von Berlichingen, den einer aus unsern Mitteln geschrieben, eine große Idee – aufzuführen versuchten. Lassen Sie mich für die Ausführung dieses Projekts sorgen, es soll gar soviel Schwierigkeiten nicht haben als Sie sich anfangs einbilden werden. Weder Theater noch Kulisse noch Dekoration – es kommt alles auf Handlung an. [...] Wenn jeder in seine Rolle ganz eindringt und alles draus macht was draus zu machen ist – denken Sie meine Herren! welch eine Idee! welch ein Götterspiel! Da braucht's weder

39 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), II/11 (Herz an Rothe), S. 399.

40 Vgl. Johannes F. Lehmann, „Energie, Gesetz und Leben um 1800“, in: Maximilian Bergengruen, Johannes F. Lehmann und Hubert Thüning (Hrsg.), *Sexualität, Recht, Leben. Die Entstehung eines Dispositivs um 1800*, München: Fink 2005, S. 41–66.

41 Lenz, „Der Waldbruder“ (Anm. 1), I/2 (Fräulein Schatouilleuse an Rothe), S. 381.

Vorhang noch Bänke! Wir sind über die Außenwerke weg. [...] – Und kein Sterblicher darf zu unsern Eleusinis, bevor wir die Probe ein drei- viermal gemacht – und dann eingeladen alles was noch einen lebendigen Odem in sich spürt – das heißt, Kraft Geist und Leben um mit Nachdruck zu handeln.⁴²

Ein schönes Beispiel selbstreferenziell rückgekoppelter Kollektiv-Poetik bietet das wahrscheinlich 1776 entstandene Gedicht *Lied zum teutschen Tanz*.⁴³ Es thematisiert die kollektive Körperlichkeit und performiert deren Bewegung in einer mit der Semantik spannend interagierenden Rhythmik:

Lied zum teutschen Tanz

O Angst! o tausendfach Leben
 O Mut den Busen geschwellt
 Zu taumeln zu wirbeln zu schweben
 Als ging's so fort aus der Welt
 Kürzer die Brust
 Athmet die Lust
 Alles verschwunden
 Was uns gebunden
 Frei wie der Wind
 Götter wir sind.⁴⁴

Gemeint ist mit dem „teutschen Tanz“ der Walzer, den auch Lotte und Werther am ‚Ball auf dem Lande‘ tanzen. Er entwickelte sich teils mit der höfischen Allemande, teils separat, und war Mitte des 18. Jahrhunderts im Volk schon verbreitet, offiziell aber verpönt und vielerorts noch verboten, bevor er um 1800 zu einem kultivierten Lieblingstanz avancierte. Die berauschende Wirkung des Drehens und Beschleunigens, die Nähe der Körper und die kollektive Ausübung mit der Aufhebung der Grenze zwischen Agierenden und Zuschauenden lieferten Gründe genug, den Walzer als vielfältiges und weittragendes ‚Anti-Ritual‘ zur rituellen Körperdisziplinierung und Machtrepräsentation höfischer Tänze wie Menuett, Contretanz, Allemande und Anglaise zu verstehen.

42 Lenz, „Über Götz von Berlichingen“ (1773–1775/1901), in: Lenz, *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 2, S. 637–641, hier S. 640f.

43 Zum vorangehenden und zum folgenden Beispiel sowie zur vitalistischen Poetik vgl. ausführlich Verf., „Der ‚Reiz des Lebens‘ und der ‚Tanz‘ der ‚Götter‘. Jakob Michael Reinhold Lenz' Poetik der Lebendigkeit“, in: Nicola Gess, Agnes Hoffmann und Annette Kappeler (Hrsg.), *Belebungs-künste. Praktiken lebendiger Darstellung in Literatur, Kunst und Wissenschaft um 1800*, Paderborn: Fink 2019, S. 141–168.

44 Lenz, „Lied zum teutschen Tanz“ (verm. 1776/1891), in: Lenz, *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 3, S. 191; eine neue Edition mit Faksimile findet sich in Verf.: „Der ‚Reiz des Lebens“ (Anm. 43), S. 161f.

Das dritte Beispiel stammt aus der Dramatik und betrifft die kollektive Produktivität im Dispositiv von Leben, Sexualität und Familie. Das Drama *Der Hofmeister* (1774) dreht sich unter anderem um die Zeugung des Kindes von Gustchen, Tochter des höheren Bürgertums, deren Hauslehrer oder eben Hofmeister sie geschwängert haben soll. Der Hofmeister Läufer, dessen Name die Bewegung semantisiert, kann aber, wenn man die Zeit- und Ortsanwesenheiten in dem hin- und herspringenden Drama nachrechnet, wie das Claus O. Lappe getan hat, nicht der Vater sein.⁴⁵ Die Vaterschaft soll sich wohl auch gar nicht klären lassen: Es kommt nicht darauf an, wer der biologische Vater ist, sondern dass sich jemand als Vater des Kindes annimmt und sich dieser symbolischen Funktion als praktisch würdig erweist. Entscheidend ist, dass die erotisch-sexuelle Lust als Kurationsenergie in Fluss gehalten wird und die Sexualität nicht in psychisch oder physisch pathologische Praktiken ausartet wie die Onanie, die zeitgenössisch, vor allem durch das Buch von Samuel Auguste Tissot, moralisch und medizinisch geächtet war. Im *Hofmeister* wie in den *Philosophischen Vorlesungen für empfindsame Seelen* (1771–1774/1780) geht es jeweils darum, die durch die Onanie verlorene Spannkraft durch kollektive Zirkulation zu erhalten.⁴⁶ Betrachtet man das Gewirr von erotisch-sexuellen Beziehungen, das im Verlauf des Dramas entsteht bzw. zutage tritt, so wird deutlich, dass die Zeugung des Kindes ein kollektiver Effekt ist, der mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit eintritt und der vom Kollektiv aufgefangen wird, wie das komödienhafte Happy End ganz ernst postuliert. Dass diese kollektive Kreation dennoch nicht in beliebiger Promiskuität laufen soll, zeigen die sich am Ende ergebenden Paarungen an, welche die tolerablen Varianten abstecken.

Alle drei Beispiele sind in verschiedenem Grad und unterschiedlicher Weise interventionistisch und in diesem Sinn kollektivistisch: Sie traktieren aktuelle Ereignisse, Prozesse und Problematiken von sozialer, politischer sowie ethischer und ästhetischer Relevanz, indem sie sie experimentell und mit Einbezug der Kontingenz durchspielen und über die Rezeption in die Aktualität zurückzuspeisen versuchen (was Lenz immer wieder in Schwierigkeiten

45 Vgl. Claus O. Lappe, „Wer hat Gustchens Kind gezeugt? Zeitstruktur und Rollenspiel in Lenz' *Hofmeister*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), S. 14–46; vgl. auch Albrecht Koschorke, „Der prägnante Moment fand nicht statt. Vaterlosigkeit und Heilige Familie in Lenz' *Hofmeister*“, in: Peter-André Alt et al. (Hrsg.), *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 91–103.

46 Vgl. Rudolf Käser, „Die Krankheit des ‚Hofmeisters‘. J. M. R. Lenz am Schnittpunkt von Medizin- und Literaturgeschichte“, in: http://www.rudolfkaeser.ch/download_07.htm (letzter Zugriff: 15.07.2019).

bringt, zuletzt wohl auch im Zusammenhang mit der „Eseley“.⁴⁷ Lenz' Literatur und Literaturtheorie gehören zu den ersten, die so radikal auf die Gegenwart und die Gesellschaft ausgerichtet sind und in deren Wirklichkeit eingreifen wollen. Es ist bekannt, dass sich der *Hofmeister* und *Zerbin oder die neue Philosophie* (1776) auf kaum vergangene Geschehnisse und Verhältnisse bezogen, die *Soldaten* wiederum sollten sogar entscheidend in die dort dramatisierte *promesse de mariage* eingreifen. Lenz betrieb sein Schreiben nicht dokumentierend, sondern agierend und intervenierend. Es soll nicht Fiktion, Wort, Papier bleiben, sondern auf die individuellen und kollektiven Körper der Gegenwart über- und in ihre Verhältnisse und Bewegungen eingreifen.

5.

Bislang ist die stark ausgeprägte kollektive Dimension dieser vitalistisch-pragmatischen Poetik, die nun aus der hier herausgearbeiteten Perspektive des *Waldbruders* so deutlich hervortritt, kaum beachtet worden. Die poetische Diskursanalyse, die der Briefroman performiert, lässt die kollektiven und netzwerkhaften Bedingungen von literarischer Produktivität hervortreten, deren Chiffre mit „Herz“ bezeichnet ist, aber viele Namen haben kann. Herz heißt das phantomartige Produkt der in der Zirkulation des Begehrens (materialisiert im Porträt) geschöpften Kreativenergie. Interventionistisch verhält sich der Briefroman insofern, als er die laufenden Verhältnisse des weitgespannten Weimarer Netzwerks ausschnittshaft simuliert und ihre Eigendynamik experimentell fortspielt. Lenz' schwierige Rolle in Weimar, sein Rückzug nach Berka, wo er vermutlich mit dem Briefroman beginnt, sind ohne Weiteres erkennbar, eine genaue Untersuchung jedoch müsste nicht biographistisch ausgerichtet werden, sondern würde das zu beschreibende Netzwerk selbst als kollektive Literaturproduktion verstehen.

In der hier vorgeschlagenen Analyse sind nur die produktiven Aspekte des Netzwerkromans betrachtet worden, in dem sich allerdings auch Symptome destruktiver Tendenzen ausmachen lassen. Während des ganzen Romans ist in der kollektiven Produktion von Schreib- und Liebesenergie eine Steigerungs- und schließlich Eskalationsökonomie zu beobachten (Bild her oder Tod, fordert Herz), die in der Dynamik der Bild-Zirkulation lesbar wird. Der fixierende Besitz des Bildes droht die energetische Zirkulation und Produktion zu arretieren, mit entsprechenden Konsequenzen für Herz (und/oder andere). Die Energie muss

47 Vgl. Bosse, „Lenz in Weimar“ (Anm. 4), S. 134–138 und S. 145–149.

demnach immerzu neu in das Netzwerk investiert werden, das sich seinerseits fortentwickelt. Lenz hat diese Lustökonomie in seinen *Philosophischen Vorlesungen über empfindsame Seelen* theoretisch durchgespielt. Das Wissen um die Gefahr, die in der störungsanfälligen Steigerungsdynamik lauert, z.B. die subjektive Erschöpfung oder der Ausschluss vom Netzwerk, nährt die Hypersensibilität von Herz, die auch paranoide Züge annimmt. Dies gilt umso mehr für Lenz' eigene Wahrnehmungs- und Empfindungsweise, wie sie sich im erweiterten Weimarer Netzwerk artikuliert und dann in der sogenannten „Verrückung“ manifestiert.⁴⁸ Ausgehend vom *Waldbruder* ließe sich das gut dokumentierte Netzwerk um diese „Verrückung“ als frühe *kollektive* Produktion von Paranoia lesen, die sich nicht umsonst *An den Geist* adressiert: „O Geist Geist der du in mir tobst / Woher kamst du, daß du so eilst?“⁴⁹

48 Vgl. Burghard Dedner, Hubert Gersch und Ariane Martin (Hrsg.), *„Lenzens Verrückung“. Chronik und Dokumente zu J. M. R. Lenz von Herbst 1777 bis Frühjahr 1778*, Tübingen: Niemeyer 1999.

49 Lenz, „An den Geist“ (1777/1794), in: Lenz, *Werke und Briefe* (Anm. 1), Bd. 3, S. 226f., hier S. 226.

Eine Zeitschrift schreibt Literaturgeschichte

Die Neue Schweizer Rundschau als Medium einer europäischen Literatur

Stephan Kammer

I.

Seit einigen Jahren schon ist die Zeitschrift als Forschungsgegenstand kein Privileg der Publizistik mehr. Lange pflegte diese mit terminologisch zwar halbwegs einleuchtenden, analytisch aber aufgrund ihrer mannigfachen Unschärfen nicht besonders erfolgversprechenden Beschreibungskategorien zu arbeiten, die Zeitschriften etwa an ihre Erscheinungsform (‚Periodizität‘), an die Art und Weise ihrer Verbreitung (‚Publizität‘) sowie die ‚Aktualität‘ ihrer Gegenstände banden.¹ Eine literatur-, medien- und kulturgeschichtliche Zeitschriftenforschung setzte sich in den letzten Jahrzehnten von diesen Traditionen ab und begann, funktionale Kriterien für die Beschäftigung mit ihrem Gegenstand zu entwickeln und zu verwenden. Problematisierungen eines medialen Formats statt Typologie versprach diese Neubesinnung; und sie zeitigte bemerkenswerte Einsichten bereits da, wo die alten quasi-ontologischen Zeitschriftenmerkmale einer funktionalen und dabei historisierenden Relektüre unterzogen wurden: Publizität konnte dann als Veralltäglichung des Typographeums betrachtet werden, Aktualität eröffnete die Möglichkeit eines „Gegenwartswissen[s]“, Periodizität die einer „medien-spezifisch generierte[n] Erwartbarkeit“.² Damit wurden Ausdifferenzierung

-
- 1 Vgl. Hans Bohrmann, „Theorien der Zeitung und der Zeitschrift“, in: Joachim-Felix Leonhard et al. (Hrsg.), *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 15.1: Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, Berlin, New York: de Gruyter 1999, S. 143–148, hier S. 146: „Gravierend war in diesem Zusammenhang [...], daß die Merkmale als quasiüberzeitliche Konstanten aufgefaßt wurden und sich deshalb nicht eben günstig eigneten, um die Pressegeschichte von 300 Jahren angemessen auf den Begriff zu bringen. Hinzukam, daß dieser Zugriff statisch war, in sich keine Möglichkeit besaß, das Zusammenwirken, die Funktionsweise bestimmter Merkmalskonstellationen angemessen zu formulieren.“
 - 2 Hedwig Pompe, „Botenstoffe – Zeitung, Archiv, Umlauf“, in: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hrsg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln: DuMont 2002, S. 121–154, hier S. 122f.

und Diversifizierung die interesseleitenden Fluchtpunkte einer ‚Problemgeschichte‘,³ die selbst auf die unterschiedlichsten und dementsprechend disziplinübergreifenden Aspekte fokussieren konnte – sei es die Positionierung in der diskursiven Öffentlichkeit beziehungsweise im ‚literarischen Feld‘, die für jedes Zeitschriftenunternehmen substantiell, da buchstäblich überlebenswichtig ist, sei es die Abgrenzung zu konkurrierenden Formaten des Drucks – Buch und Zeitung – oder später anderer Medien, sei es die Korrelation mit Produktions- und Reproduktionstechniken (Papierherstellung, Satz, Druck). Zeitschriften, die es dementsprechend nur noch im Plural geben kann, stehen stets in Beziehung zum gesamten Problemspektrum jenes Bedingungsgefüges, von dem her sich die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgepflogenheiten neuzeitlicher (insbesondere, aber keineswegs nur literarischer) Öffentlichkeit verstehen lassen. Zeitschriften sind damit von Grund auf mehr als Gefäße für die beiläufigen Schreibtischgeburten moderner Autoren – Texte, die man oft als modernisierte, das heißt den Bedingungen ausdifferenzierter, ökonomisierter Schriftstellerei geschuldete Form der Gelegenheitsliteratur verstanden hat. Es gibt keine triftigen Gründe, die Rolle von Zeitschriftenpublikationen auf solchen publizistischen Notbehelf zu beschränken, auf eine Art von „steinige[m] Umweg des Autors über den Markt zum Buch als Werk“⁴ – zum Buch also, das dann mit einer so unreflektierten wie weitreichenden Normativität zum ‚eigentlichen‘ Format einer Literatur im neuzeitlichen Verständnis erhoben wird.

Nicht zuletzt die (wenngleich im Einzelnen und als Begriff selbst noch zu präzisierende) „Kollektivität von Herausgeberschaft, Redaktion und Beiträgern“ hat der Forschungsüberblick von Frank, Podewski und Scherer als einen der aussichtsreichsten Gegenstände einer solchermaßen neu ausgerichteten, medien- und kulturhistorischen Zeitschriftenforschung genannt; solche Kollektivität formiert ein systemisch-historisches „Apriori der Artikulation“, das der Autor-, Werk- und Textzentrierung herkömmlicher Literaturgeschichten ebenso unzugänglich bleibt wie dem strikt funktionalen Fokus auf das ‚Sagbare‘ von Diskursen.⁵ Selbstverständlich handelt es sich dabei keineswegs um eine exklusive Bestimmung solcher Kollektivität in Sachen Zeitschrift; es wären

3 Diesen Leitbegriff entnehme ich dem auch zehn Jahre nach seinem Erscheinen noch unverzichtbaren und außerordentlich anregenden Forschungsaufriß von Gustav Frank, Madlen Podewski und Stefan Scherer, „Literatur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ‚kleine Archive‘“, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 13 (2009), S. 1–45.

4 Ebd., S. 10.

5 Ebd., S. 3 und S. 13.

also weitere medientechnische, ökonomische, auch aufmerksamkeitsökonomische Beiträge zu derartigen Kollektiven miteinzubeziehen und mit zu bedenken. Aber als heuristische Leitplanke für die folgenden Überlegungen mag diese Bestimmung ausreichen, gerade wenn man sich mit dem Begriff der ‚Autorschaft‘ abmüht. Denn so schon wird deutlich genug, dass Zeitschriften nur als Gegenstand einer Philologie der Kollektive beziehungsweise des Kollaborativen angemessen zu verstehen sind. Wie so viele andere Schreib- oder Autorschaftskollektive sind diejenigen von Zeitschriften dabei in der Regel einerseits mehr oder weniger situativ, flüchtig, temporär – keine dauerhaften oder vielleicht genauer formuliert: strukturell zeitlosen Assoziationen also, sondern zeitweilige Konstellationen unterschiedlicher Akteure. Andererseits und im Unterschied zu personalen Kollektiven aber erzeugen und nutzen Zeitschriften durchaus Institutionalisierungseffekte, die weit über diejenigen der Autorschaftsfunktion hinausgehen und nicht mit diesen deckungsgleich sind. Zeitschriften bilden somit temporäre Institutionen der Literatur.

II.

Die *Neue Schweizer Rundschau*, die der Untertitel meines Beitrags als Beispiel nennt und die ich gleichsam als Testfall behandeln will, hieß nicht immer so. Sie hatte dementsprechend in den 1920er Jahren, auf die ich mich im Folgenden konzentriere, schon eine publizistische und konzeptuelle Vorgeschichte aufzuweisen. Zwar ist diese Vorgeschichte nicht ganz so lang wie diejenige der beiden deutschen Zeitschriften, zu denen sich der neue Titel wohl ins Verhältnis setzen sollte. Trotzdem mag deren Status und Relevanz dabei helfen, die im Folgenden zu umreißende Programmatik des Schweizer Parallelunternehmens zu konturieren und zu kontrastieren.

Julius Rodenbergs *Deutsche Rundschau* wurde 1874 ins Leben gerufen; die von Otto Julius Bierbaum gegründete, exakt 20 Jahre jüngere *Neue deutsche Rundschau* wurde ab 1904 und unter der Leitung Oskar Bies als *Die neue Rundschau* weitergeführt. Wenn das mediale Format der Kulturzeitschrift für sich genommen in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts massiv an Bedeutung gewann, dann hatten gerade diese beiden Periodika sich schnell als maßgebliche kulturelle und insbesondere literarische Diskussions- und Publikationsforen des ‚Kommunikationssystems Bildungsbürgertum‘ (Rüdiger vom Bruch) etabliert. Vor allem die *Deutsche Rundschau* wurde nicht nur dem Namen, sondern auch ihrem Anspruch nach „zum Modell für viele nachfolgende Kulturzeitschriften“, selbst wenn man deren (kultur)politische

und ästhetische Konkretisierung nicht zu teilen beabsichtigte.⁶ Rodenbergs nicht gerade bescheidener Gründungsanspruch, seine Zeitschrift solle das „repräsentative Organ“ für alles werden, „was der deutsche Geist überhaupt ist und vermag“,⁷ mochte anmaßend klingen, erfuhr aber medienstrukturell durchaus eine gewisse Realisierung. Wurde angesichts der Namenspatinnen unserer Zeitschrift, vor allem von Rodenbergs *Deutscher Rundschau* behauptet, „dass die Idee Kulturzeitschrift an sich ein Spezifikum des Deutschen Kaiserreichs und ihrer bildungsbürgerlichen Trägergruppen war“,⁸ dann dürfte das allerdings nicht nur wegen des unklaren grammatischen Bezugs des Possessivpronomens überzeichnet sein. Auf gründerzeitlichen Reichsenthusiasmus kann ein derartiges Vorhaben jedenfalls verzichten – und es ist ja nun auch nicht so, dass die publizistische Institution der Kulturzeitschrift, ja selbst des spezifischeren ‚Rundschau‘-Formats eine ausschließlich deutsche Erfindung gewesen wäre.⁹ Angesichts der eigenen Vorgeschichte der *Neuen Schweizer Rundschau* allerdings ist die Titeländerung dennoch signifikant.

Die Zeitschrift, die ab 1925 *Neue Schweizer Rundschau* heißen wird, hatte der Romanist Ernest Bovet 1907 als *Wissen und Leben* begründet.¹⁰ Bovet war von

6 Margot Goeller, *Hüter der Kultur. Bildungsbürgerlichkeit in den Kulturzeitschriften ‚Deutsche Rundschau‘ und ‚Neue Rundschau‘*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2011, S. 31. „Gerade weil für die ‚Deutsche Rundschau‘ bürgerliche Kultur und nationale Idee nur als Synthese denkbar waren, arrangierte sie sich in harmonisierender Obrigkeitstreue mit dem wilhelminischen Machtstaat und dessen öffentlicher Nationalkultur, entfernte sich allerdings zusehends – wie die Nationalliberalen insgesamt – von den emanzipatorischen Idealen eines liberalen Rechts- und Kulturstaats“ (ebd., S. 180).

7 Zit. n. Julius Rodenberg, *Die Begründung der ‚Deutschen Rundschau‘. Ein Rückblick*, Berlin: Paetel 1899, S. 29.

8 Goeller, *Hüter der Kultur* (Anm. 6), S. 30.

9 Rodenberg orientierte sich formatbezogen an den britischen und französischen *Reviews* bzw. *Revue*s des 19. Jahrhunderts: „Die Elemente der ‚Revue‘ bestimmten [...] den redaktionellen Aufbau seines Zeitschriftenmodells: enzyklopädische Orientierung, Besprechung nationaler und internationaler Ereignisse und Entwicklungen im kulturellen und politischen Bereich und an zeitgenössischen Bildungsidealen orientierte Vermittlung zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und kultureller Praxis auf dem Gebiet der schönen Künste, wobei die Textform dem literarischen Ausdruck in Originalbeiträgen und Kritik entgegenkam“ (Karl Ulrich Syndram, „Rundschau-Zeitschriften. Anmerkungen zur ideengeschichtlichen Rolle eines Zeitschriftentyps“, in: Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Wolandt (Hrsg.), *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Berlin: Gebr. Mann 1983, S. 349–370, hier S. 357.

10 Zwei Aufsätze haben sich bisher mit der Geschichte der Zeitschrift beschäftigt. Beide widmen sich allerdings der Periode vor dem Namenswechsel: Hans Ulrich Jost, „Wissen und Leben“ (oct. 1907–déc. 1925)“, in: *Les Annuelles* 4 (1993): Histoires des revues, hrsg. von

1902 bis 1922 Ordinarius für italienische und französische Literaturgeschichte an der Universität Zürich.¹¹ Während dem im selben Zug und unter demselben Namen ins Leben gerufenen Verein wenig Erfolg beschieden war, etablierte sich die Zeitschrift schnell als eine der gewichtigeren Kulturzeitschriften des Landes. Unter Bovets finanzieller und programmatischer Regie sollte ein lebensphilosophisch grundierter, recht buntscheckiger helvetischer Kulturidealismus propagiert werden – gewissermaßen in medialer Verlängerung seiner akademischen Lehrtätigkeit über die Universitätsmauern hinaus ins ‚Leben‘ wollte Bovet „die Entwicklung kräftiger, zielbewusster Individualitäten in idealistischer Richtung [...] fördern“ und nahm zu diesem Zweck in seinen einleitenden Bemerkungen auch auf das Medienformat der Kulturzeitschrift und deren privilegierten Gegenstand Bezug.¹²

Das wird uns nicht sofort gelingen; zwischen den Mitarbeitern und den Lesern unserer Zeitschrift wird die Fühlung nur allmählich entstehen; wir wagen den Versuch in der bestimmten Hoffnung, dass der Weg uns Alle zu neuen Gesichtspunkten führen wird. Eins möchten wir schon heute betonen: die hohe Bedeutung der *Kunst*. Das wachsende Interesse, das man heute der Kunst entgegenbringt, ist ein weiterer Beweis für das bestehende Verlangen nach innerer Befreiung. Die tägliche Arbeit, wie redlich sie auch sei, erscheint uns oft als ein blosses Stückwerk; auf den Flügeln der Kunst erhebt sich das Gemüt über jene Enttäuschungen bis in das Reich, wo die edelsten Träume der Menschheit seit Jahrhunderten in schönen Formen ihren Ausdruck gefunden haben. Das Schöne ist ein unentbehrliches Element des Lebens; es soll nicht nur in der Musik, in der Malerei gepflegt werden; sein Licht soll alles durchdringen, auch unsere Gedanken.¹³

Bei allem Pathos, das die eröffnende Zielvorgabe der Zeitschrift kennzeichnet, umreißt diese doch die Konturen der anschließenden publizistischen

Alain Clavien, Diana Le Dinh und François Vallotton, S. 103–110; Peter Utz, „Anspruchsvolle Anstrengungen helvetischer ‚Kulturträger‘. Die Anfänge der schweizerischen Kulturzeitschrift *Wissen und Leben*“, in: Ulrich Mölk in Zusammenarbeit mit Susanne Friede (Hrsg.), *Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medien transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung. Bericht über das Zweite Kolloquium der Kommission ‚Europäische Jahrhundertwende – Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Perspektive‘*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 93–112. Auf <https://www.e-periodica.ch> sind mittlerweile alle Jahrgänge der Zeitschrift online zugänglich. Ich zitiere im Folgenden unter den Siglen *WL* und *NSR* mit Angabe von Bandnummer, Datum und Seitenzahl.

11 Vgl. die etwas hagiographisch geratene Biographie von Georges Büttiker, *Ernest Bovet. 1870–1941*, Basel, Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn 1971.

12 Ernest Bovet, „Unser Ziel“, *WL* 1 (Oktober 1907), S. 1.

13 Ebd., S. 3f.

Aktivität recht gut – anders gesagt: bildet die Zielvorgabe trotz des Pathos einen Rahmen, in dem vielstimmige (und mehrsprachige) Aktivitäten Platz finden konnten. So „kannte der Themenkreis der Zeitschrift keine Einschränkungen; jeder durfte sich am Gespräch beteiligen, seine Meinung kund tun, auch wenn sie den Redaktoren nicht genehm, das gewählte Thema unorthodox war.“¹⁴ Das gelang, obwohl man ökonomisch stets unter vergleichsweise prekären Bedingungen arbeitete und ohne das angeheiratete und bereitwillig ins Unternehmen eingebrachte Vermögen des Gründers (ab 1914 aus Spargründen auch Redakteurs) Bovet kaum dauerhaft funktionsfähig gewesen sein dürfte – trotz der vergleichsweise stabilen 4.000 Abonnenten der Zeitschrift und mit einem Abonnementspreis, der laut Hans Ulrich Jost nach dem Ersten Weltkrieg dem doppelten Tageslohn eines Arbeiters entsprach,¹⁵ hatte die Zeitschrift in den ersten sieben Jahren ihres Bestehens ein jährliches Defizit von 25.000 bis 30.000 Franken zu verbuchen.¹⁶ Bovet selbst sollte bis 1918 ungefähr 200.000 Franken in das Unternehmen investieren.¹⁷

Ende 1922 übernahm der frisch promovierte Literaturhistoriker Max Rychner die Redaktion der Zeitschrift von Bovet, als dieser neben *Wissen und Leben* auch seine Zürcher Professur aufgab, um Generalsekretär der *Schweizerischen Vereinigung für den Völkerbund* zu werden. Wenn man Büttikers Biographie folgt – sie belässt es bedauerlicherweise bei ganz unspezifischen Andeutungen –, dann gelang diese Übergabe nicht ganz reibungslos.¹⁸ Er denke „in keiner Weise daran [...], von *Wissen und Leben* ganz Abschied zu nehmen“, hatte Bovet zum Abschluss des 15. Jahrgangs und anlässlich der Redaktionsübergabe jedenfalls festgehalten und eine Balance von „Kontinuität“ und „Auffrischung“ in Aussicht gestellt,¹⁹ „der Schriftsteller Bovet bleibt auf seinem Posten“, versicherte eine redaktionelle Notiz Rychners noch zum Anfang des 17. Zeitschriftenjahrgangs.²⁰ Tatsächlich trug er bis Ende des darauffolgenden Jahres auch regelmäßig zur Zeitschrift bei; nach dem

14 Büttiker, *Ernest Bovet* (Anm. 11), S. 29.

15 Jost, „Wissen und Leben“ (Anm. 10), S. 103.

16 So die Angaben bei der Ankündigung des Redaktionswechsels: Ernest Bovet, „Von der Zukunft unserer Zeitschrift“, *WL* 15 (April 1922), S. 498.

17 Büttiker, *Ernest Bovet* (Anm. 11), S. 31.

18 Vgl. ebd.: „Bald musste Bovet erkennen, dass die Zeitschrift unter der neuen Führung die ursprüngliche Bahn immer mehr verliess und die treuesten Mitarbeiter [...] langsam ausgebootet wurden. Die sich abzeichnende Entwicklung betrübte ihn; da er aber die nachstossenden Kräfte nicht zurückbinden wollte, zog er die Konsequenzen und reichte seine Demission ein. Er hatte gespürt, dass auch er der neuen Redaktion lästig war, und als Geduldeter wollte er nicht mehr mitarbeiten.“

19 Ernest Bovet, „Zum Schlusse des 15. Jahrgangs“, *WL* 15 (September 1922), S. 950.

20 Max Rychner, „Zum neuen Jahrgang“, *WL* 17 (Oktober 1923), S. 3.

September 1925 – im letzten Jahrgang, der *Wissen und Leben* als Haupttitel führt – allerdings findet man keinen seiner Artikel mehr. Die lakonische, von der „Redaktionskommission“ institutionell unterzeichnete Begründung des angekündigten Titelwechsels liest sich in dieser Hinsicht tatsächlich zwiespältig. Die Pointe, der alte Titel habe „Nichtkenner oft dazu verführt, in unserer Zeitschrift eine naturwissenschaftliche Publikation zu vermuten“, dürfte bestenfalls ironisch zu verstehen sein. Die Anmerkung aber, „der Titel *Neue Schweizer Rundschau*“ gebe „für alle, die unser Organ nicht kennen, besonders für Ausländer mehr Aufschluss über die innere Gestalt“ der Zeitschrift als der bisherige Name, versteht sich in dem eben skizzierten Kontext der Rundschau-Zeitschriften ohne Weiteres.²¹ Die für die ‚Rundschau-Publizistik‘ einschlägige „inhaltliche Mischung aus literarischen Originalbeiträgen, wohlwollend vorstellender Kritik eigener Autoren und längeren Aufsätzen zu Sachfragen“²² jedenfalls hatte bereits Rychners zitierte Annonce vom Herbst 1923 in Aussicht gestellt, die der Literatur den ihr gebührenden „Platz an der Sonne“ in der reorganisierten Zeitschrift versprach.²³

III.

Systematisierbare Konturen erhielten solche mehr oder weniger subtilen Veränderungen allerdings nur, wenn man die redaktionelle Akzentverschiebung gleichzeitig summarisch erfasste und im Einzelnen nachverfolgte. Zu diesem Zweck wäre die von Frank, Podewski und Scherer angemahnte Fokussierung auf das „komplexe Funktions- und Formenbündel“ der Zeitschrift zu konkretisieren.²⁴ Welche mobilen Kollaborationen von Verfassern, redaktionellen Vorgaben, Textsorten, Themen und Korrespondenzen waren es, mittels derer sich diese Verschiebungen artikulierten? Wie stabil waren diese publizistischen Institutionalisierungen? Welche Improvisationsspielräume erlaubten sie – beziehungsweise: benötigten sie, um die nötige Balance von Aktualität und Erwartbarkeit zu gewährleisten? Dass ich auf diese Fragen im Folgenden nur einige Schlaglichter werfen kann, liegt nicht nur am begrenzten

21 „An unsere Abonnenten“, *WL* 18 (Dezember 1925), S. 1173.

22 Syndram, „Rundschau-Zeitschriften“ (Anm. 9), S. 353.

23 Rychner, „Zum neuen Jahrgang“ (Anm. 20), S. 3. Mit der Heraushebung der Literatur überführt, könnte man vielleicht behaupten, die neue Redaktion die Zeitschrift vollends ins ‚Rundschau‘-Dispositiv, in dem literarische Texte die bevorzugte künstlerische Form darstellen. Boret hat, obwohl selber Literaturwissenschaftler, der bildenden Kunst bzw. der Musik tendenziell den Vorzug gegeben.

24 Frank/Podewski/Scherer, „Literatur – Zeit – Schrift“ (Anm. 3), S. 32.

Umfang; auch nicht daran, dass wenigstens ein Teil der Antworten darauf auf eine diskursiv nur schwer vermittelbare Quantifizierung von Beiträgen und Beiträgern zurückgreifen müsste und ich an dieser Stelle ohnehin nicht mit einem illustren und nicht ganz so illustren *name dropping* von Richard Alewyn bis Albin Zollinger langweilen möchte: Das Netzwerk einer Zeitschrift beschränkt sich ja nicht auf die beteiligten personalen Akteure. Vielmehr stellt eine Gesamtanalyse dieser Zeitschriftenkollaboration und ihrer Artikulationen zur Zeit schlicht ein noch ungedecktes Versprechen dar – kurzum: sie ist Projektskizze und Aufgabenstellung, die zu ihrer Realisierung noch ein paar Hürden nehmen muss, institutionelle und konkret arbeitstechnische gleichermaßen. Ausgangsvoraussetzung und Ziel dieses Unternehmens zugleich muss dabei aber nichts anderes als das eben noch einmal Angesprochene sein: einen bedeutsamen Ausschnitt der Literaturgeschichte der europäischen Moderne als Produkt eines mobilen Kollektivs von Verfassern, Redakteuren, Textsorten, Themen und Korrespondenzen zu verstehen, anstatt sie an der Enfilade von Autoren und Werken, Wirkung und Einflüssen zu buchstabieren. Die Zeitschrift *Wissen und Leben* (alsbald ergänzt durch den Untertitel *Neue Schweizer Rundschau*, schließlich von diesem abgelöst) hat in den Jahren zwischen 1922/23 und 1931 als teils mobiles, teils stabiles Kollektiv einem wesentlichen Teil der literarischen Moderne publizistische Konkretion verschafft. Die Zeitschrift bildet eine medial gebundene Konstellation von Artikulationen, die weder bloß Aggregat einzelner Beiträge ist noch den emphatischen Schließungsansprüchen eines ästhetischen Werkbegriffs zu genügen braucht, sondern als repräsentativer Knoten in einem Beziehungsnetz namens Europäische Moderne betrachtet werden muss.

Ein erstes, methodologisches Schlaglicht versteht sich möglicherweise nach dem eben Angeführten fast von selbst. Ich habe unlängst den Begriff einer ‚Netzwerkphilologie‘ verwendet, um mich, zugegeben: ein wenig polemisch, über die traditionsreiche und anhaltende freiwillige Selbstbeschränkung philologischer Theorie und Praxis auf Einzeltextphilologie zu wundern.²⁵ Damit meine ich selbstverständlich keineswegs, man sollte um eines sogenannten medientechnischen Fortschritts willen oder gar aus modischen Erwägungen Abgesänge aufs Gedruckte an- und in die Flexibilisierungsrhetoriken anlässlich digitaler Textrepräsentationsmöglichkeiten einstimmen. Das wäre allein schon deshalb mehr als fahrlässig, weil digitale philologische Praxis strukturell, das heißt technisch bedingt notwendigerweise ungleich rigider auf das Prinzip

25 Vgl. Stephan Kammer, „Netzwerke edieren, oder: Was wäre der ‚Text‘ von Korrespondenzen? Einige Anmerkungen aus Anlass zweier Briefeditionen zu E.R. Curtius“, in: *editio* 31 (2017), S. 233–246.

des einzelnen Texts verpflichtet sein muss (und sei es in der unanschaulichen Form von Datensätzen), als sich das Buchnostalgiker träumen lassen. Es mag kontraintuitiv klingen, aber die performative Kontextrealisierung namens ‚Hypertext‘ gründet auf einer weitaus strengeren Individualisierungslogik, als es das herkömmliche relationale Doppel von Text und Apparat je herzustellen vermocht hätte. Die eindeutige Adressierbarkeit einzelner Dateien ist Voraussetzung aller hypertextuellen Präsenz- und Grenzüberschreitungs-effekte. Wenn ich also den Terminus einer ‚Netzwerkphilologie‘ aufwerfe, dann geht es mir nicht in erster Linie um Digitale oder um mediale Darstellungsgewohnheiten. Ich will vielmehr das philologische *Privileg des einzelnen Textes* zur Verhandlung stellen und somit sozusagen auch am anderen Ende der Kette wiederholen, was das vorliegende Publikationsunternehmen auf Verfasserseite unternimmt. Mit am dringlichsten stellt sich das Problem des einzelnen Texts für die Provokation einer Netzwerkphilologie angesichts von Sachverhalten, denen philologisch meist ein im Wortsinn parergonaler Status zukommt. Das gilt einerseits für den Brief beziehungsweise genauer: für Briefkorrespondenzen, die von der Dominanz einer einzeltextbezogenen Theoriebildung und Praxis besonders tangiert werden. Es gilt aber selbstverständlich nicht minder für die mobilen Kollektive von Verfassern, Redakteuren, Textsorten, Themen und Korrespondenzen, die man Zeitschriften nennt. Es gilt, mit anderen Worten, wenn man Zeitschriften nicht als Kanäle für Vorabveröffentlichungen und Broterwerbskompromisse versteht, die vor beziehungsweise neben dem eigentlichen literarischen Werk anzusiedeln sind, sondern als Gegenstände eigenen – auch philologisch eigenen – Rechts.

Mit einem zweiten, bereits halb thematischen Schlaglicht möchte ich die Frage aufwerfen, ob möglicherweise der von der *Neuen Schweizer Rundschau* vertretene Anspruch einer *europäischen* literarischen Moderne nicht wenigstens eine konzeptuelle Wahlverwandtschaft zu solcherlei vielfach prekärem Zeitschriftenwesen unterhält – stellt ihm sich doch die Frage nach dem Einzelnen und dem Ganzen in Bezug auf ‚Europa‘ nicht minder dringlich als für deren medialen Realisierungsort ‚Zeitschrift‘. Denn dieses ‚Europa‘ der Zwischenkriegszeit ist Chronotopos und imaginäre Setzung weit mehr als Gegebenheit; es ist nur in den durchaus diversen, ja heterogenen Kontexten des jeweiligen Gebrauchs zu verstehen; es ist von zahlreichen und unterschiedlichen Beziehungen der Exklusion und Inklusion bestimmt – gleichsam das strukturelle Äquivalent zu dem ‚Orient‘, den Edward Saids Analysen aufgeschlüsselt haben.²⁶ Auch das müsste man nun ausführlicher herausarbeiten;²⁷

26 Vgl. Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon 1978.

27 Erste Anmerkungen vor allem zur Vorgeschichte dieser Europa-Imaginationen in Stephan Kammer, „Hedging the Particular, Hedging the Universal: Structural ‚Europes‘ in Literary

Hugo von Hofmannsthal schon während des Krieges skizzierte ‚Europa‘-Imaginationen dürften von den bekannteren entsprechenden Artikulationen der Zeit derjenigen jedenfalls am nächsten kommen, die sich in der *Neuen Schweizer Rundschau* abzeichnet.²⁸

Rychner, der 1922 mit einer Arbeit zu Georg Gottfried Gervinus promoviert wurde, waren die Argumentationslinien einer literarisch-kulturellen Vorläuferschaft und der dadurch präfigurierenden Integration einer noch nicht institutionell existierenden politischen Bezugsgröße natürlich bestens vertraut. Gervinus' *Geschichte der poetischen National-Litteratur der Deutschen* (1835–42) war eine der wichtigsten Stimmen, die die titelgebende Nationalliteratur als Antizipation eines noch ausstehenden, allerdings im Unterschied zum späteren Kaiserreich „liberal verfaßten Nationalstaats“ propagiert hatte.²⁹ Sein Beitrag zur „Geschichte eines politisierten Kulturbegriffs“ dürfte gewiss nicht gering zu veranschlagen sein: „Gervinus vertritt eine Literaturgeschichtsschreibung, die nicht nur den Zusammenhang zwischen Poesie und bedingender Wirklichkeit erläutert, sondern zugleich die Literatur auf ihren Wert für die Gegenwart befragt. Er will daher nicht so sehr für seine Kollegen als vielmehr für seine Zeitgenossen schreiben: nicht für die Fachwissenschaft, sondern ‚für die Nation‘“,³⁰ wie es in der Einleitung zu seiner *Geschichte* heißt.

Es spricht einiges dafür, dass in den besagten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die Reaktualisierung dieses Antizipationsverhältnisses im Namen Europas das zentrale Anliegen des mobilen Kollektivs der *Neuen Schweizer Rundschau* ist. Fände man Lust an der pointenhaften Zuspitzung, könnte man die mit der Redaktionsübergabe verbundene Neuausrichtung der Zeitschrift als funktionale Differenzierung verstehen: Während Bovet die Zeitschrift verlässt, um beim Völkerbund Europa politisch voranzutreiben, setzt Rychners

Modernism (1890–1917)“, in: Chunjie Zhang (Hrsg.), *Composing Modernist Connections in China and Europe*, New York, London: Routledge 2019, S. 97–119.

- 28 Hugo von Hofmannsthal, „Die Idee Europa. Notizen zu einer Rede“, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze II: 1914–1924*, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 43–54, sowie ders., „Über die europäische Idee“, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Reden und Aufsätze III*, hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel, Frankfurt/Main: Fischer 2011, S. 324–335 und S. 1268–1300.
- 29 Wolfgang J. Mommsen, *Das Ringen um den nationalen Staat. Die Gründung und der innere Ausbau des Deutschen Reiches unter Otto von Bismarck 1850 bis 1890*, Berlin: Propyläen 1993 (= Propyläen Geschichte Deutschlands, Bd. 7.1), S. 713.
- 30 Klaus L. Berghahn, „Von Weimar nach Versailles. Zur Entstehung der Klassik-Legende im 19. Jahrhundert“, in: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hrsg.), *Die Klassik-Legende. Second Wisconsin Workshop*, Frankfurt/Main: Athenäum 1971, S. 50–78, hier S. 52 und S. 62.

Redaktion darauf, in der Zeitschrift selber Europa als literarisches Projekt zu befördern. Ex negativo deuten bereits Bovets redaktionelle Abschiedsworte diese Verschiebung an: „Der Krieg brachte es mit sich, dass gewisse Fragen vertieft wurden, dass aber auch der Horizont sich verengerte; Kunst und Literatur waren leider nur noch Nebensache.“³¹ Unter Rychners redaktioneller Verantwortung kommen Literatur und Kunst tatsächlich massiv zurück, ohne dass allerdings die politischen und kulturpolitischen Einlassungen der Zeitschrift deswegen verschwunden wären. Vielleicht könnte man deswegen diese Pointe ebenso gut umkehren und behaupten: Eine Programmatik des europäischen ‚Völkerbunds‘ wandert in den Literatur- und Kunstdiskurs der Zeitschrift ein. Es sei „gleichgültig, aus welchem Lande das Wissen [...] in die Welt gelangt, da es ja keinen Zoll bezahlt“,³² behauptet zum Beispiel Carl Helbling im Juni 1925 in einem Überblicksartikel zu aktueller Forschungsliteratur über Oscar Wilde; und nur einen Monat später unterstreicht Rudolf Utzinger ähnlich beiläufig eine solche postnationale Epistemologie, „weil der kulturführende Mensch aller Nationen exterritorial ist“.³³

‚Europa‘ erscheint in dieser Modellierung als Übertragungsfigur, als Figur des Dritten, die an die Stelle von zwei in der Regel gleichermaßen verworfenen Konzepten respektive Konzeptgruppen gerückt beziehungsweise zwischen diese gestellt wird und gegen deren Dichotomien ausgespielt werden kann. Zwischen den Nationalstaat und dessen ‚ganz Anderes‘ zum Beispiel, heiße dies konkret „Amerikanismus“ und „Bolschewismus“ wie bei Ernst Robert Curtius, soll dann eine nun schon weitaus weniger konkrete „geheime geistige Aristokratie Europas“ treten.³⁴ Aber auch einem vageren, eher abstrakten kosmopolitischen ‚Anderen‘ erteilt man Absagen im Namen Europas. Zu einer Publikation des vormaligen Jugendbewegungs-Pädagogen Gustav Wyneken, die nach den Möglichkeiten eines ‚Vaterlands Europa‘ fragt und dessen Realisierbarkeit noch durch so einigen essentialistischen Ideologie-Ballast beeinträchtigt sieht, merkt Rychner an:

Sicherlich. Und neben den nationalen, religiösen, rassistischen usw. Ideologien, die einem historischen Einzelphänomen allen Sinn zuweisen, sind es wohl nicht zuletzt weit kraftlosere Ideologien, die einen abstrahierten Internationalismus aufs Papier projizieren, wo er denn auch still verharren bleibt.³⁵

31 Bovet, „Zum Schlusse des 15. Jahrgangs“ (Anm. 19), S. 949.

32 Carl Helbling, „Literatur über Oscar Wilde“, *WL* 18 (Juni 1925), S. 685.

33 Rudolf Utzinger, „Völkerkundliche Einblicke“, *WL* 18 (Juli 1925), S. 778.

34 Ernst Robert Curtius, „Restauration der Vernunft“, *NSR* 20 (September 1927), S. 862 und S. 859.

35 Max Rychner, „Literarische Hinweise“, *NSR* 20 (Dezember 1927), S. 1140. Rychners Kurzrezensionen in dieser Nummer nehmen auch auf den wichtigen Münchner Vortrag von

Es fehlen zwar der konzeptuellen Annäherung an dieses Dritte, das ‚Europa‘ heißen soll, belastbare Positivkriterien, und wenn Rychner in dem gerade zitierten Beitrag „Erkenntnis“,³⁶ Curtius' Essay ‚Vernunft‘ als Heilmittel gegen die verworfenen Ideologien ins Feld führt, bleibt dies vergleichbar unscharf wie in Hofmannsthals Europa-Schriften zehn Jahre zuvor der Rekurs auf den ‚Geist‘. Als Ausnahme von solcher Unterbestimmtheit aber gerade soll das *literarische* ‚Europa‘ gelten dürfen, dem das mobile Kollektiv der *Neuen Schweizer Rundschau* Platz und Aufmerksamkeit verschafft. Angesichts ‚großer Literatur‘ werden dann gelegentlich gerade für Rychner sogar die Grenzen zwischen ‚Europa‘ und ‚Welt‘ doch wieder durchlässig, wie die einleitenden Bemerkungen zu seinem Dostojewski-Essay von 1926 zeigen:

Wo es heute große Dichtung gibt, ist sie weltgütig und weltheimisch, und nicht erst seit heute. Shakespeare ist noch spät auf dem Kontinent durchgedrungen, aber mit Voltaire und Rousseau wird das Tempo des geistigen Umsatzes in Europa rasch. Man wird für größere Entfernungen feinhörig. Nietzsches Ruhm wächst nicht aus einem deutschen zu einem europäischen empor, er bildet sich von Anbeginn als etwas vorbestimmt und strukturhaft Europäisches. Über den Ruhm hinaus verhält es sich mit der Wirkung so. In der Gegenwart leben wir im steten Bewusstsein, es gebe ein paar europäischer Statthalter des Geistes, die unser Zeitalter ebensosehr wie ihre Nation vor der Nachwelt vertreten. Es bedurfte der Veröffentlichung eines schmalen Gedichtbandes, und die Welt wusste, auch wo sie nicht begriffen haben konnte, dass Paul Valéry zu den Unverlierbaren unseres Zeitalters gehört. Solche plötzlich sich bekundende Weltgeltung und Wirkung über den eigenen Sprachkreis hinaus haben zur Folge, dass im „nationalen“ Geistesleben Mächte Bedeutung und Einfluß erlangen, die von fernher strömen.³⁷

Nicht zuletzt der Herstellung oder Ermöglichung solcher ‚Plötzlichkeit‘ haben die Aktivitäten des mobilen Kollektivs *Neue Schweizer Rundschau* zu dienen. Der Name Valéry's in diesem Zusammenhang fällt alles andere als zufällig: Hat doch das Januar-Heft dieses ersten Jahrgangs unter dem neuen Zeitschriftentitel mit einer Übersetzung von Valéry's Essay *Über die Krise der Intelligenz* aufgewartet, Rychner selbst im März-Heft seine Übersetzung der *Soirée avec monsieur Teste* veröffentlicht und auf die anstehende Publikation

Hugo von Hofmannsthal Bezug, der zunächst in der *Neuen Rundschau* und dann als Sonderdruck unter dem Titel *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927) publiziert worden ist. Dass eine Zwischenüberschrift den Titel zu *Das Schrifttum als geistiger Raum* (ebd., S. 1135) redigiert, ist gewiss kein Zufall.

36 Ebd., S. 1140.

37 Max Rychner, „Dostojewski und der Westen“, *NSR* 19 (Mai 1926), S. 508.

der gesammelten *Teste*-Texte hingewiesen.³⁸ Diese Valéry-Korrespondenzen bieten übrigens, dies in Klammern, den bekanntesten Beleg dafür, dass ein solches mobiles Kollektiv seine Programmatik keineswegs auf die medialen Grenzen und „die positive Gegebenheit“³⁹ einer konkreten Zeitschrift beschränken muss – gerade in ihrer strukturellen Unabschließbarkeit liegt ja ein entscheidendes Kriterium der Netzwerkartigkeit, die ein solches Kollaborationsunternehmen ausmacht und in der das Medium Zeitschrift ein (wenngleich wichtiger) Knotenpunkt unter anderen ist.

IV.

Ich will abschließend mit einem dritten Schlaglicht auf das mobile Kollektiv *Neue Schweizer Rundschau* demonstrieren, wie wenigstens bisweilen Akteure dieses Kollektivs mit dessen Bedingungsgefüge zu spielen anfangen können. Am 18. März 1926 wendet sich Robert Walser an Rychner, mit dem er bereits seit 1923 über Publikationsbelange korrespondiert. Der Schriftsteller bedankt sich für die „Übersendung des Honorares und Heftes Ihrer Revü“ (B 685, S. 198),⁴⁰ die er sich mit dem Prosastück *Die Ruine*⁴¹ verdient hat – es handelt sich um das März-Heft des 19. Zeitschriftenjahrgangs, von einiger literaturhistorischer Bedeutung nicht zuletzt auch durch den erwähnten Vorabdruck aus Valérys *Teste*. Bekannt geworden ist Walsers Brief zunächst wegen des gleich zur Eröffnung geäußerten ironischen Verdachts, der Satz der *Ruine* – eines für Walsers Berner Prosa übrigens ungewohnt umfangreichen Prosastücks – sei auf honorardruckerische Intentionen des Redakteurs Rychner zurückzuführen.⁴²

38 Paul Valéry, „Über die Krise der Intelligenz“, *NSR* 19 (Januar 1926), S. 7–23; ders., „Der Abend mit Herrn Teste“, *NSR* 19 (März 1926), S. 221–232. Die angekündigte Buchausgabe von Rychners Übersetzung erschien im folgenden Jahr: Paul Valéry, *Herr Teste*, Leipzig: Insel 1927.

39 Frank/Podewski/Scherer, „Literatur – Zeit – Schrift“ (Anm. 3), S. 41.

40 Robert Walser an die Redaktion der *Neuen Schweizer Rundschau*/Max Rychner, 18.03.1926, in: Robert Walser, *Briefe 1921–1956*, hrsg. von Peter Stocker und Bernhard Echte unter Mitarbeit von Peter Utz und Thomas Binder, Berlin: Suhrkamp 2018 (= Werke. Berner Ausgabe, Bd. 2), Nr. 685, S. 198–201. Zitate aus dieser Ausgabe werden mit der Sigle B und Briefnummer sowie Seitenzahlen im laufenden Text nachgewiesen.

41 Vgl. zu diesem poetologisch wichtigen Prosastück Stephan Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen: Niemeyer 2003, S. 61–73; Jochen Greven, „Poetik der Abschweifungen. Zu Robert Walsers Prosastück ‚Die Ruine‘“, in: Wolfram Groddeck et al. (Hrsg.), *Robert Walsers ‚Ferne Nähe‘. Neue Beiträge zur Forschung*, München: Fink 2007, S. 177–186.

42 „[...] würde ich mir vielleicht leise wie ein Mäuslein erlaubt haben zu glauben, Sie hätten diese edle und seltsame ‚Ruine‘ sehr eng, schlank, dünnineinandergepreßt setzen und

Tatsächlich hat man für das Prosastück die kleinere Type und den engeren Satz verwendet, der üblicherweise den Rubriken am Heftende vorbehalten bleibt. Doch dann beginnt der Briefschreiber mit einer Revue der „Revue“, Lob und Tadel für das aktuelle Heft zu verteilen:

Gestatten Sie mir, Ihnen auf Salonmanier anzuvertrauen, ich hätte über die Weltberühmtheit dieses Monsieur Valéry ein bischen gelächelt. Ich und einige Andere warten nun bereits auf Ablösung, d.h. auf die Absetzung des Sternes, und auf die Einsetzung oder Tronbesteigung eines frischen Weltkurfürsten. Proust und Morand sind also schon so gut wie zum Glück beseitigt. Hermannchen mit dem Beiwort Hiltbrunner besitzt zu wenig Schmalz, Schmelz, Glanz, Saft und klangliche Kraft. Sagen Sie ihm das natürlich lieber nicht, da es ihn betrüben könnte. St. Evremond ist ein sehr hübscher, interessanter Essay, den nun eine Glätterin liest, die eine meiner Freundinnen ist, und der ich Ihr Heft einsandte. Sie hat verhältnismäßig viel mit der Länge von Jahren, die sie in Walser's Gesellschaft zubrachte, sich erworbene Bildung. (B 685, S. 198f.)

Mit der „Weltberühmtheit“ nimmt Walser einen Begriff aus Rychners Übersetzungsnachwort auf;⁴³ Proust (der im März-Heft nicht genannt ist) wird, als ob sich der ironische Witz dieser Korrespondenz tatsächlich fortsetzen sollte, in der ungefähr zwei Wochen nach dem Brief veröffentlichten April-Nummer der *Neuen Schweizer Rundschau* eine zentrale Rolle spielen: Man findet dort einen Beitrag von Ernst Howald zur *Psychologie Marcel Prousts* – und eine *Ode* an denselbigen aus der Feder des von Walser im selben Satz erledigten Paul Morand.⁴⁴ Das Lob für Curtius' *Saint-Evremond*-Essay, der mit einer Würdigung der Liebhaberei und des Dilettantismus beginnt, spiegelt sich in der Anmerkung zur idiosynkratischen Bildungsgeschichte von Walsers Freundin und Korrespondenzpartnerin Frieda Mermet, der genannten „Glätterin“, der er das Heft weitergeschickt haben will.⁴⁵

drucken lassen, damit so wenig Seitenzahl und so wenig Lohn wie möglich hervorblickte und -schaute“ (B 685, S. 198). Der Witz dieser Einlassung beginnt allerdings bereits mit Walsers Begleitbrief zum Manuskript wohl vom Spätsommer 1925. Darin fragt er an, ob Rychner den Text dafür geeignet hielte, in seiner „hochgeschätzten Zeitschrift irgendwo untergequetscht zu werden“ (B 651, S. 136). So betrachtet hat Rychner diese Anfrage bei der Publikation schlicht beim Wort genommen.

43 Vgl. Valéry, „Der Abend mit Herrn Teste“ (Anm. 38), S. 232.

44 Ernst Howald, „Die Psychologie Marcel Prousts“, *NSR* 19 (April 1926), S. 349–361; Paul Morand, „Ode an Marcel Proust“, ebd., S. 385f.

45 Ernst Robert Curtius, „Saint-Evremond“, *NSR* 19 (März 1926), S. 288–300. In den erhaltenen Briefen an Frieda Mermet lässt sich kein eindeutiger Beleg für die Behauptung finden, er habe ihr das Heft zukommen lassen; allerdings gibt es einen nicht ganz sicher auf den 16. Februar 1926 datierten Brief an sie, mit dem er ihr „eine Zeitschrift“ zuschickt, „worin

Unvermittelt fährt Walsers Brief nach dieser rasanten Parade mit poetologischen Ausführungen zum Gedichteschreiben fort: „Ich fand die Frage Kerr's, ob zur Gedichtfabrikation ein Grad von Verblödung erwünscht sei, bemerkenswert“ (B 685, S. 199). Die rätselhafte Passage belegt beiläufig, dass man weder Korrespondenzen noch Zeitschriften mittels des heuristischen Paradigmas einer Einzeltext- und -stellenphilologie und deren Vorstellungen von adressierbaren Bezügen gerecht wird. Denn vermutlich kann man tatsächlich lange und vergeblich in Alfred Kerr's Schriften nach der besagten Frage suchen; von und über Kerr ist im betreffenden Heft auch nichts abgedruckt. Jörg Schäfers und Robert Mächlers Kommentar zur Briefstelle lautet lakonisch: „Frage Kerr's: nicht ermittelt.“⁴⁶ Aber zu ermitteln ist die Herkunft der „Frage Kerr's“ dennoch. Weit suchen muss man auch nicht. Man findet die Lösung des kleinen Rätsels nämlich in ebenjenem „sehr hübsche[n], interessante[n] Essay“ über Saint-Evremond, den ausweichlich seines Briefes inzwischen die an und durch „Walser's Gesellschaft“ gebildete „Glätterin“ Frieda Mermet liest:

Valéry sagte mir einmal, dass ihn seit langem ein Traktat beschäftige über das Thema: *Séparation de la sottise et de la poésie*. Und von Mallarmés Werk sagt er: ‚On y voit se prononcer la tentative la plus audacieuse et la plus suivie qui ait jamais été faite pour surmonter ce que je nommerai *l'intuition naïve* en littérature.‘ Ein jüngerer Franzose, Louis Aragon, spricht ironisch von der ‚forte faculté de crétiniser‘, welche den Charme der Poesie ausmache. Das Problem – ein Kerr'sches Problem – lautet also: ist Poesie ohne Verblödung möglich? Lyrik ohne Aberglauben? Die silberne Musik der Intelligenz in Valérys Versen gibt eine bezwingende Lösung.

Das dürfte eine Abschweifung gewesen sein.⁴⁷

Um beinahe alle der vorher explizit und eindeutig adressierten Bezüge von Walsers Brief ließe sich mittels solcher Um- und Abwege ein weiter gefasstes Bezugsnetz spinnen, das die Referenzen zu einem Referenzraum erweitert. In der Passage über „Ablösung“ beziehungsweise „Einsetzung“ literarisch-kultureller „Weltkurfürsten“ hallt eine Bemerkung wider, die Rychner

auch ich mit einem Beitrag vertreten bin. Es sind zum Teil nette, lesenswerte Abschnitte in dem Blatt“ (B 680, S. 186; vgl. die Erläuterungen zur Datierung).

46 Robert Walser, *Briefe*, hrsg. von Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 415.

47 Curtius, „Saint-Evremond“ (Anm. 45), S. 294f. Den Hinweis findet man jetzt auch im Kommentar der neuen Briefausgabe (zu B 685, S. 201) – allerdings ohne den wichtigen, da mit Walsers Poetik und konkret mit seiner im selben Heft abgedruckten *Ruine* korrespondierenden Kommentarsatz zitiert, mit dem Curtius zum anschließenden Absatz überleitet.

seiner Rubrik zur *Schweizer Literatur* im Januar-Heft vorausgeschickt hat;⁴⁸ das lakonische Urteil über Hiltbrunners Gedichte und insbesondere der anschließende Hinweis, dieses dem Betroffenen lieber zu verschweigen, spiegelt eine ihrerseits erkennbar skeptische Rezension von dessen 1925 erschienenem Gedichtband *Winter und Wende* wider, die man im letzten Heft des vorangehenden Zeitschriftenjahrgangs finden kann.⁴⁹ Und wenn schließlich Walser in der Folge anfängt, aus der Kombination von ästhetischem Urteil und poetologischer Überlegung eine eigene, tentative Poetik der „Gedichtkörperbildung“ zu skizzieren (B 685, S. 199), dann erhellt daraus nur ein weiteres Indiz für die Produktivität solcher mobiler Kollektive, wie sie sich in Zeitschriftenheften kondensieren können – denn diese Poetik wiederum trägt mit ihrem Lob der beiläufigen Raffinesse deutliche Züge des von Curtius' Essay an Saint-Evremond ausgearbeiteten Literaturverständnisses. Eine solche Vernetzung ist strukturell unabschließbar, und so werden schon eine Woche später tatsächlich vier solcher „Gedicht-Körper“ (B 685, S. 119) an den „liebe[n], großmächtige[n] Herrn Dr. Rychner“ gehen (B 687, S. 202), die auf drei Hefte des 20. Jahrgangs verteilt zwischen Juni und September 1927 in der *Neuen Schweizer Rundschau* gedruckt werden sollten. Sie nehmen die Rundschau-„Revü“ neu, unter formal und medial anderen Bedingungen noch einmal auf und setzen damit das kollaborative Unternehmen der Zeitschrift fort.⁵⁰

Dass Walser mit poetologischer Scharfsicht und scharfsichtigem Witz zugleich auch beobachtet und kommentiert, was ein derartiges Unternehmen (an-)treibt, mag eine Ausnahme gegenüber dem ‚Normalfall‘ solcher Zeitschriften-*agency* bilden. Als Anregung für eine Ästhetik des Kollaborativen,⁵¹

48 „In jedem Herbst befasst man sich mit soundsovielen Neuerscheinungen, und die vor drei Jahren an das strahlende Licht der Öffentlichkeit gesetzten Bücher muten die Neugier schon alt an. [...] Was blieb von den Werken, die auch einmal ihre große Stunde hatten und auch einmal im Mittelpunkt verschiedenen Interesses standen? Bücher altern schneller als Menschen, wenn sie nicht mit dem Ewigkeitszug gezeichnet sind“ (Max Rychner, „Zur Schweizer Literatur“, *NSR* 29 (Januar 1926), S. 92–104, hier S. 92).

49 „Das Buch hinterlässt den Eindruck: der Verfasser vermöge heut anscheinend spröden Formen ein sattes Leben einzuhauchen; nicht die Totalität, aber die Einzelheiten einer Landschaft fänden bei ihm oft überraschende Auslegung, das einzelne Wort selbst erhalte eine besondere Dichtigkeit; die von ihm umschriebenen menschlichen Vorgänge lassen hingegen da und dort die Frage offen: ob nicht manches in seiner Darstellung doch mehr hochgezwungen, hoch-gewünscht als geläutert sei?“ (Siegfried Lang, „Gedichtbücher“, *WL* 18 (Dezember 1925), S. 1245–1256, hier S. 1249).

50 Robert Walser, „Couplet“, *NSR* 20 (Juni 1927), S. 621; ders., „Glosse“, *NSR* 20 (Juli 1927), S. 650; ders., „Gedichte“, *NSR* 20 (September 1927), S. 885.

51 Den Begriff der ‚Kollaboration‘, der der variablen Interdependenz funktional differenzierter Arbeitsprozesse möglicherweise eher gerecht wird als derjenige des ‚Kollektivs‘, das stärker auf die gleichsam synekdochische Integration der an solchen Arbeitsprozessen

unter deren konzeptuellem Dach sich künftige literaturwissenschaftliche Zeitschriftenerkundungen versammeln können, ist es ein Glücksfall. Auch jenseits der *Neuen Schweizer Rundschau* nämlich hat seine Aufmerksamkeit für die Spezifika solcher mobiler Kollektive nicht nachgelassen. In einem Brief an Hans Wilhelm Keller, Redakteur der anthroposophischen *Individualität* – Anlass dafür ist einmal mehr die Zusendung eines Belegexemplars –, entwirft Walser eine regelrechte Poetik der Zeitschrift. Diese mache „einen guten Eindruck“ dann, wenn sie „gleichsam in ihrer äußeren Anordnung bildhaft, oder, man kann ebenso gut sagen, musikalisch“ sei. Ein „Zeitschriftenherausgeber“ solle auf „spielende, flötende Beiträge“ Wert legen, mit dem „Schwarz (Setzerschwärze) und Weiß (Kellnerinnenschürze oder unbedruckter Platz)“ ihres (typo)graphischen Arrangements „Wirkungen der Interessantheit erzielen“. Für einen derartigen Herausgeber wählt der Brief die Metapher des „Dirigent[en]“ und bezieht noch die Lektüre in das ästhetische Kollaborationsprojekt ein: „Seite auf Seite müßte heute eine Zeitschrift sich auf tun wie eine betörend duftende Blume, so, daß das Umblättern zum Ereignishaften würde; eine Bezauberung die andere ablöste.“⁵² Eine solche Poetik in eine Analytik zurückzuübersetzen hieße, dem kollaborativen Schreiben von Zeitschriften und seinen Implikationen gerecht zu werden beginnen.

beteiligten Akteuren setzt, gälte es dabei zuallererst zu schärfen. Das allerdings muss einem eigenen Beitrag vorbehalten bleiben. In den nach Abschluss dieses Beitrags erschienenen Ausführungen von Carlos Spoerhase und Erika Thomalla, „Werke in Netzwerken“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139 (2020), S. 145–163, wird der Kollaborationsbegriff, soweit ich sehe, analog zum Modell ‚kollektiver Autorschaft‘ verwendet und dementsprechend ausschließlich auf die Verbindungen personaler Akteure bezogen.

52 Robert Walser an die Redaktion der *Individualität*/Hans Wilhelm Keller, 09.08.1926 (B 718, S. 241–244). Zum Brief vgl. Wolfram Groddeck, „Robert Walser an Hans Wilhelm Keller (1926)“, in: *Briefe aus dem 20. Jahrhundert*, hrsg. von Andreas Bernard und Ulrich Raulff, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 69–74.

Stille Verfasserschaften

Problematisierungen kollektiven Publizierens in den Naturwissenschaften

Christoph Hoffmann

In der Verfasserzeile naturwissenschaftlicher oder medizinischer Aufsätze stehen heutzutage fast immer eine ganze Reihe, manchmal sogar ein Dutzend und noch mehr Namen. Dieser Umstand zeugt zunächst von den Organisationsformen, in denen sich die wissenschaftliche Arbeit in den genannten Teilbereichen des Wissenschaftssystems abspielt: Das Projekt mit einer Anzahl von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern mit unterschiedlichen Qualifikationsniveaus und Graden der Beteiligung ist die Regel, und ebenso ein arbeitsteiliges Vorgehen, das zu Kooperationen mit Forschenden an verschiedenen Abteilungen und Institutionen führt. Näher betrachtet ist dies aber keineswegs vollständig neu. Der solitär vor sich hin schaffende Forscher ist schon im 17. Jahrhundert eine fiktive Figur gewesen, wie Steven Shapin am Beispiel von Robert Boyle zeigt. Nur blieben damals seine Helfer ungenannt oder wurden (nach heutigen Maßstäben) bestenfalls nebenbei erwähnt.¹ Genauso am Ende des 18. Jahrhunderts: Der Name William Herschels, in seiner Zeit einer der bedeutendsten Astronomen, stand effektiv für einen „astronomical workshop employing as many as two dozen observers and artisans“.² Obwohl also kooperatives wissenschaftliches Arbeiten schon weit vor unseren Tagen keine Seltenheit war, wurden selbst im Jahr 1900 nur für sieben Prozent der wissenschaftlichen Publikationen (nach einer Stichprobe aus dem *Catalogue of Scientific Papers* der Royal Society) zwei oder mehr Verfasser angegeben, erst danach setzte ein starker Anstieg ein.³

-
- 1 Vgl. Steven Shapin, „The Invisible Technician“, in: *American Scientist* 77 (1989), S. 554–563, hier S. 556.
 - 2 Alex Czikszar, *The Scientific Journal. Authorship and the Politics of Knowledge in the Nineteenth Century*, Chicago, London: Chicago University Press 2018, S. 129.
 - 3 Donald deB. Beaver und Richard Rosen, „Studies in Scientific Collaboration Part III. Professionalization and the Natural History of Modern Scientific Co-Authorship“, in: *Scientometrics* 1/3 (1978/79), S. 231–245, hier S. 237f., sowie Fig. 4. Die Studie hat allerdings genau den Schönheitsfehler, dass wissenschaftliche Zusammenarbeit durch „Co-Authorship“ gemessen wird. Entsprechend unberücksichtigt bleibt, dass Verfasserschaft und Mitarbeit nicht Hand in Hand gehen (müssen).

Die Organisationsformen allein erklären folglich noch nicht, warum inzwischen so viele Namen auf dem Titelblatt aufgeführt sind. Weiter kommt man in diesem Punkt, wenn man sich anschaut, in welcher Weise die Verfasserschaft an Publikationen nach den rezenten Regelwerken guter wissenschaftlicher Praxis als Problem begriffen wird. In einem entsprechenden Leitfaden der „Akademien der Wissenschaften Schweiz“ aus dem Jahr 2008 werden, abgesehen vom Plagiat, zwei missbräuchliche Vorgehensweisen genannt: nämlich die „Beanspruchung der Autorschaft, ohne zur Arbeit einen wesentlichen Beitrag geleistet zu haben“ sowie die „wissentliche Nichterwähnung von Projektmitarbeitenden, die wesentliche Beiträge geleistet haben“.⁴ Diese Formulierungen geben zu verstehen, wie aufmerksam inzwischen im Wissenschaftssystem (und keineswegs mehr nur in Wissenschaftsorganisationen) beobachtet und kontrolliert wird, wem der Status einer Beiträgerin respektive eines Trägers zukommt und wem nicht.

Worauf Regelwerke guter wissenschaftlicher Praxis keine klare Antwort geben, ist die Frage, warum es so wichtig ist, begründete und unbegründete Ansprüche auf die Teilhabe an einer wissenschaftlichen Publikation genau zu sortieren. Die präsentierten wissenschaftlichen Einsichten können hierdurch nicht beeinträchtigt werden. Ihre Gültigkeit erlangen sie dem *common sense* nach unabhängig von den Forscherinnen und Forschern, die über sie berichten. Einen Hinweis gibt aber der Titel des Abschnitts, unter dem die missbräuchliche Verfasserschaft an wissenschaftlichen Publikationen thematisiert wird. Er lautet: „Verstöße gegen Individualinteressen“, und zwar im Unterschied zu „Verstöße[n] gegen wissenschaftliche Interessen“.⁵ Diese „Individualinteressen“ lassen sich auf zwei Worte bringen: Es geht, von den konkreten Regelungen diskret beiseitegelassen, um *credit & merit*, um Anerkennung und Wertschätzung oder schlicht um den Rang einer Wissenschaftlerin oder eines Wissenschaftlers im jeweiligen Fachkontext mit allen damit verbundenen Möglichkeiten, Vorteilen und Privilegien.

4 Akademien der Wissenschaften Schweiz (Hrsg.), *Wissenschaftliche Integrität. Grundsätze und Verfahrensregeln*, Bern: Akademien der Wissenschaften Schweiz 2008, S. 20. Ich lasse hier und im Weiteren beiseite, dass in der Rede von Autorschaft, Autoren und Co-Autoren der im Deutschen nicht zu übersehende Unterschied zwischen den Attributen eines Autors und denen eines Verfassers verloren geht. Im Wissenschaftsbereich könnte es sich um eine falsche Übernahme aus der dominierenden Wissenschaftssprache Englisch handeln; falsch insofern, als im Englischen *authorship* in einem wesentlich weiteren Sinne gebraucht wird als im Deutschen ‚Autorschaft‘. Siehe die kleine Bemerkung in Christoph Hoffmann, „Schreiber, Verfasser, Autoren“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91 (2017), S. 163–187, hier S. 170.

5 Akademien der Wissenschaften Schweiz (Hrsg.), *Wissenschaftliche Integrität* (Anm. 4), S. 20.

Dies festzuhalten, ist in keiner Weise überraschend. Unter dem gegebenen akademischen Reputationssystem mit seiner Fokussierung auf Publikationen, Impact-Faktoren, Rankings und hierauf gründenden Evaluationen liegt es auf der Hand, dass die Teilhabe an einer Verfasserschaft zu einem zentralen Bezugspunkt sowohl in der Arbeit von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern als auch in deren Kontrolle wird. Jeder durchschnittliche Schreibratgeber für angehende Naturwissenschaftler erwähnt, dass es mit Blick auf die Karriere letztlich darum geht, „so viele Autorschaften wie möglich zu ergattern“.⁶ Ausführlich in Erinnerung gerufen wurde dieser Zusammenhang nur deshalb, weil er so selbstverständlich erscheint. Man kann sich nämlich fragen, was gerade nicht besprochen wird, wenn die Verfasserschaft an wissenschaftlichen Publikationen vornehmlich in diesem Zusammenhang verstanden und in der Folge quasi automatisch als Problem der richtigen Verteilung von Anerkennung und Verantwortlichkeit zurechtgelegt wird. Anders gesagt: Man kann sich fragen, was unter dieser „Problematisierung“ in der Regel unproblematisch durchgeht.⁷ Ein solches Nicht-Problem möchte ich im Folgenden ein wenig vertiefen.

Im Jahr 2003 erschien der Sammelband *Scientific Authorship. Credit and Intellectual Property in Science*, herausgegeben von Mario Biagioli und Peter Galison. Innerhalb der Science Studies und darüber hinaus gehört der Band zu den Standardreferenzen, wo immer es, um meine Formulierung von oben zu benutzen, im weitesten Sinne um die richtige Verteilung der wissenschaftlichen Verfasserschaft geht. Insbesondere die eigenen Beiträge von Biagioli und Galison adressieren direkt dieses Problem unter Bezug auf die kollaborativen Arbeitsformen von *Big Science*. Biagioli interessiert sich dafür, wie weit das von ihm durch „credit“ und „responsibility“ charakterisierte Konzept von „scientific authorship“ noch tauglich erscheint, diese Entwicklungen zu absorbieren, und wie einzelne epistemische Kollektive auf diese Herausforderung reagieren.⁸ Galison beschäftigt sich, begrenzt auf das in der fraglichen Hinsicht einschlägige Kollektiv der Hochenergiephysik, mit der Frage, nach welchen Regeln dort in den verschiedenen Forschungseinrichtungen

6 Eva Müller, *Schreiben in Naturwissenschaften und Medizin*, Paderborn: Schöningh/UTB 2013, S. 184.

7 Für den Begriff der Problematisierung nehme ich Bezug auf Paul Rabinow, *Was ist Anthropologie?*, hrsg. und übers. von Carlo Caduff und Tobias Rees, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 58–64. Im Unterschied zu meinem Gebrauch haben Problematisierungen bei Rabinow eine lange Dauer, sie sind für ihn ein Phänomen der *longue durée*.

8 Vgl. Mario Biagioli, „Rights or Rewards? Changing Frameworks of Scientific Authorship“, in: Mario Biagioli und Peter Galison (Hrsg.), *Scientific Authorship. Credit and Intellectual Property in Science*, New York, London: Routledge 2003, S. 253–279.

die Verfasserzeile von Publikationen zustande kommt, wer jeweils getrennt nach Art der Publikation ein-, wer ausgeschlossen wird und in welchem Sinne überhaupt noch die wissenschaftliche Arbeit an Trägerinnen und Träger zurückgebunden werden kann (und nicht zum Beispiel an Maschinen oder an speziell entwickelte Software).⁹

Auffällig ist an den zwei Beiträgen (und zugleich verständlich nach der Absicht von Biagioli und Galison), dass in ihnen die Beziehung zwischen Verfassern und wissenschaftlichen Publikationen ausschließlich unter der Perspektive ihrer Teilhabe an der vorausgehenden wissenschaftlichen Arbeit diskutiert wird. Man könnte es auch so sagen: Was Verfasserschaft ausmacht und wem sie zukommt, entscheidet sich oder wird durchdacht an der Teilhabe an den Forschungsaktivitäten.¹⁰ Hingegen rückt in den Hintergrund oder wird ganz ausgeblendet, wer tatsächlich die Publikation ausarbeitet und in welcher Beziehung die auf dem Titelblatt genannten Verfasser zu dem publizierten Text stehen. Schärfer formuliert: Unter der Problematisierung, die Biagioli und Galison umsetzen, könnte man auf die Idee verfallen, dass das Schreiben der Publikation keinen wesentlichen Akt im wissenschaftlichen Prozedere darstellt. Dies ist insofern erstaunlich, als in den Science Studies seit den 1980er Jahren Übereinstimmung darüber herrscht, dass die Publikation, zumeist der wissenschaftliche Aufsatz, nicht einfach ein kondensiertes Verlaufsprotokoll der Forschungshandlungen darstellt. Karin Knorr-Cetina spricht pointiert vom wissenschaftlichen *paper* als Ergebnis einer „doppelte[n] Produktionsweise“, die zum einen Teil in den Forschungshandlungen stattfindet und in „fast vollständig entkontextierten Produkten“ resultiert, die wiederum zum anderen Teil im Schreiben der Publikation „eine teilweise Neukontextierung“ erfahren, „allerdings nicht eine, die einer Erinnerung an die Laboratoriumsarbeit gleichkäme“. ¹¹ So besehen bestimmt sich, was als Ergebnis eines Forschungsunternehmens gelten soll, letztlich nicht im Labor, im Feld oder wo auch immer es zunächst stattfindet, sondern am Schreibtisch – und dieser Umstand lässt an der Verfasserschaft eines wissenschaftlichen Aufsatzes ganz Anderes fraglich werden als die Problematisierung nach ihrer Verteilung.

9 Vgl. Peter Galison, „The Collective Author“, in: Biagioli/Galison (Hrsg.), *Scientific Authorship* (Anm. 8), S. 325–355.

10 Diese Perspektive findet sich ebenfalls bei David Pontille, *Signer ensemble. Contribution et évaluation en sciences*, Paris: Ed. Economica 2016. Pontille unterscheidet bezogen auf die rezenten Organisationsformen in den Naturwissenschaften zwischen Verfasserschaft (*authorship*), Beiträgerschaft (*contributorship*) und Mitgliedschaft (*membership*).

11 Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft* (1981), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984, S. 240f.

Wenn man überlegt, in welcher Beziehung ein wissenschaftlicher Aufsatz nach dem in ihm Mitgeteilten zu seinen Verfassern steht, öffnet sich schnell ein Abgrund. So ist es Anfang der 2000er Jahre Richard Horton gegangen. Offenkundig angestoßen von einzelnen Beobachtungen aus seinem Alltag als Herausgeber von *The Lancet*, einer der wichtigsten medizinischen Fachzeitschriften, untersucht Horton an einigen Beispielen, wie weit die in einem Aufsatz geäußerten Auffassungen den Ansichten der Verfasser entsprechen. Die Antworten, die er auf seine Fragebögen erhält, führen ihn zu der Schlussfolgerung:

When one probes beneath the surface of the published report, one will find a hidden research paper that reveals the true diversity of opinion among contributors about the meaning of their research findings. For both readers and editors, the views expressed in a research paper are governed by forces that are clear to nobody, perhaps not even to the contributors themselves. Who determines what is written and why?¹²

Was geht aus dieser Beobachtung hervor? Hortons Stichprobe ist klein: zehn Aufsätze mit 54 Verfassern, von denen 36 auf seine Anfrage geantwortet haben, alle Artikel stammen zudem aus *The Lancet*, andere Fachgebiete als die Medizin sind nicht vertreten, die Aussagekraft ist folglich begrenzt. Wenigstens für die untersuchten Artikel scheint es aber so, dass diese nicht nur nicht einfach wiedergeben, wie die Forschung abgelaufen ist, deren Resultate sie vorstellen. Diese Aufsätze geben offenkundig auch nicht einfach wieder, was die Personen, die als Verfasser der Aufsätze firmieren, über diese Arbeit und ihre Resultate denken.

Es gibt zwei Möglichkeiten, auf diese Situation zu reagieren. Man kann diesen Zustand beklagen und auf Abhilfe sinnen. Diesen Weg schlägt Horton ein, wenn er bei sich selbst ansetzend darüber nachdenkt, was die Herausgeber wissenschaftlicher Zeitschriften tun können, um den „Auffassungen der Beiträger in ihrer Vielfalt [the plurality of contributors' opinions]“ Raum zu geben.¹³ Das Erscheinungsbild eines wissenschaftlichen Aufsatzes würde sich damit allerdings erheblich verändern. Vielstimmigkeit zöge in die Druckspalten ein, Widerspruch und abweichende Meinungen stünden nebeneinander, die Leserschaft müsste Begründungen abwägen, vielleicht Zusatzmaterialien heranziehen und letztlich würde damit aus einem Aufsatz, den Unterschied zwischen den Genres verwischend, eine Art Diskussionspapier. Ausgeschlossen

12 Richard Horton, „The Hidden Research Paper“, in: *JAMA. The Journal of the American Medical Association* 287 (2002), S. 2775–2778, hier S. 2778.

13 Ebd.

ist das nicht, es stünde aber dann, anders als bislang, nicht einmal mehr für den Moment der Publikation fest, was sich aus den mitgeteilten Forschungen ergeben hat. Es gäbe gar kein Ergebnis mehr – nur noch Resultate im Plural der Stimmen.

Man kann diesen Zustand aber auch hinnehmen, ihn als Ausdruck einer Rationalität begreifen, unter der Komplexitätsreduktion durch Einschränkung der Stimmenvielfalt nicht mit Informationsverlust, sondern mit Informationsgewinn einhergeht, und sich stattdessen jenen anscheinend obskuren „Kräften“ zuwenden, unter deren Einwirkung die Ansichten Gestalt gewinnen, die zuletzt an der Oberfläche des Aufsatzes lesbar werden. Das erste Mittel der Wahl hierzu wäre der „ethnographic approach“,¹⁴ wie auch Horton zum Schluss noch bemerkt, nur ist dies leichter gesagt als einzulösen. Deutlich wird das an Karin Knorr-Cetinas aufwändiger Rekonstruktion eines solchen Schreibprozesses, die Horton nicht kennt. In *Die Fabrikation von Erkenntnis*, einer der klassischen Laborstudien, auf Deutsch 1984 erschienen, verfolgt Knorr-Cetina über 16 Fassungen die Genese eines wissenschaftlichen Aufsatzes.¹⁵ Ausführlich wird dargestellt, wie die Labortätigkeiten in der Schreibarbeit rearrangiert, verdichtet, mit neuen Kontexten versehen und in das typische Schema eines naturwissenschaftlichen Aufsatzes – Einleitung, Methoden und Material, Resultate und Diskussion – eingebettet werden. Ebenso ausführlich – man könnte fast von einem textgenetischen Unternehmen sprechen – werden die Veränderungen zwischen den Fassungen besprochen. Es wird gezeigt, wie Ansprüche zurückgefahren respektive zwischen den Zeilen versteckt werden, wie Passagen im Text hin- und herwandern, wie Sätze verschwinden und andere hinzukommen. Weniger von Interesse ist hingegen, wie das Manuskript ausgearbeitet wird: Im Wesentlichen erfahren wir, dass drei Verfasser daran beteiligt sind, einer von ihnen, der spätere Erstautor (also die Person, deren Name zuerst in der Verfasserzeile der Publikation genannt wird), die Hauptarbeit übernimmt, die anderen zwei eher kommentierend tätig sind.¹⁶ Und nur an ganz wenigen Stellen wird deutlich, aus welchen Beweggründen Änderungen stattfinden respektive welche Einflüsse sich hierbei geltend machen.

Dies hängt zunächst damit zusammen, dass sich Knorr-Cetina vornehmlich für die rhetorischen Strategien interessiert, die den entstehenden Aufsatz durchziehen und das Argument entfalten. Es hängt aber weiter auch damit

14 Ebd.

15 Vgl. für das Folgende insgesamt Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis* (Anm. 11), Kapitel 5 und 6.

16 Vgl. ebd., S. 178–180.

zusammen, dass Beweggründe und Einflüsse, wenn sie von den Akteuren nicht verbalisiert werden, kaum unmittelbar beobachtet werden können und nicht immer direkt auf den Manuskriptfassungen Spuren hinterlassen.¹⁷ Immerhin liefert Knorr-Cetina einen Ansatzpunkt. „Die Endversion eines wissenschaftlichen Papiers“, heißt es, stellt „nicht nur das Produkt *eines* Autors dar, sondern das Erzeugnis einer Reihe von Wissenschaftlern, deren Widerstände und Intentionen in die Endversion einfließen.“¹⁸ In Frage kommen hier zunächst die zwei weiteren Verfasser des Aufsatzes, die allerdings in diesem Fall relativ wenig zu den einzelnen Fassungen beitragen. Ebenfalls Einfluss nimmt der Leiter der Arbeitsgruppe, in welcher der Erstautor als Postdoktorand tätig ist. In einem fortgeschrittenen Stadium äußert er Bedenken gegen die Formulierungen einiger Befunde, die eine „ganze Schlacht von wechselseitigen Anmerkungen“ auf dem Manuskript auslösen, welche wiederum in „einem Kompromiß zugunsten des Gruppenleiters“ endet.¹⁹ Dahinter steht, so Knorr-Cetina, die „Konkurrenz“, die innerhalb einer Arbeitsgruppe herrscht und zu einer genauen Beobachtung der jeweils von den einzelnen Mitgliedern publizierten Ansprüche führt.²⁰ Ermöglicht wurde der Eingriff aber erst dadurch, dass der Leiter „maßgeblich dabei mitzureden hatte, was aus der Einheit als Publikation an die Öffentlichkeit gelangte und was nicht.“²¹

An dem Beispiel, das Knorr-Cetina schildert, ist besonders interessant, dass mit dem Laborleiter eine Person wesentlichen Einfluss auf den Inhalt des Artikels nimmt, die gar nicht zu den offiziellen, auf der Titelseite genannten Verfassern des Aufsatzes gehört. Solche stillen Verfasserschaften sind typisch für wissenschaftliche Publikationen. Von John Law stammt der Begriff des „interessement“, unter dem er die Mittel fasst, die Wissenschaftler einsetzen, um ihren Veröffentlichungen maximale Aufmerksamkeit zu verschaffen; angefangen vom Titel bis zur Positionierung der mitgeteilten Ergebnisse im

17 Karin Knorr-Cetina kommt bei ihrer Analyse zu Gute, dass der Erstautor der untersuchten Publikation in enger Beziehung zu ihr steht, wie hervorgeht aus: Karin D. Knorr und Dietrich W. Knorr, *From Scenes to Scripts. On the Relationship between Laboratory Research and Published Paper in Research*, Wien: Institute of Advanced Studies 1978.

18 Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis* (Anm. 11), S. 197 (Herv. im Orig.).

19 Ebd., S. 199.

20 Ebd., S. 198.

21 Ebd., S. 199. Dies ist nicht in allen Bereichen so, in der Hochenergiephysik werden zum Beispiel umstandslos alle Mitglieder einer Kollaboration auf die Titelseite gesetzt. Siehe Karin Knorr Cetina, *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen* (1999), Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 237. Allerdings bleibt das Problem, wer zu der Kollaboration gehört, wie Galison, „The Collective Author“ (Anm. 9), ausführlich zeigt.

relevanten wissenschaftlichen Feld.²² Nicht nur in diesem Fall schreibt die *community* nach ihren vermuteten Aufmerksamkeiten und Einstellungen indirekt mit. Noch stärker ist ihr Einfluss auf den Inhalt eines wissenschaftlichen Aufsatzes, wenn Verfasser von Publikationen durch entsprechende Vorsichtsmaßnahmen versuchen, vorhersehbare Einwände von vornherein einzukalkulieren. Dieses „foreclosing“, wie es Françoise Bastide und Bruno Latour genannt haben, operiert teils mit typisch abschwächenden Formulierungen, etwa Ausdrücken wie „größtenteils“, „fast immer“, „in der Regel“ etc., teils mit dem Einbau von Inhaltselementen, deren Zweck darin besteht, die Antwort auf eine in der Publikation gar nicht ausgesprochene Frage bereitzustellen.²³

Während in diesen Fällen stille Verfasserschaften über rhetorische Strategien angedeutet werden, ergibt sich eine weitere aus der Kenntnis des Publikationssystems; in manchen Feldern, etwa meinem eigenen, gehört es sich, diesen Mitverfassern auch namentlich zu danken. Die Rede ist von den Gutachterinnen und Gutachtern, die zumeist anonym einen Aufsatz daraufhin einschätzen, ob er publikationswürdig und publikationsreif ist. Greg Myers hat für zwei Aufsatzmanuskripte aus den Biowissenschaften verfolgt, welche Veränderungen sie auf der Tour durch einen *peer-review*-Prozess erfahren. Jedes der Manuskripte wurde viermal (bei verschiedenen Zeitschriften, auch zweimal bei derselben) abgelehnt, ehe sie im fünften Anlauf zum Druck angenommen wurden: „The authors rewrote the articles each time, so that the published versions are hardly recognizable as related to the first submissions.“²⁴ Die Gutachterinnen und Gutachter tragen zu diesem Ergebnis auf zweierlei Weise bei.

Zunächst sind auch sie, und man darf vermuten, sehr häufig, Gegenstand von vorausseilenden Überlegungen. In diesem *foreclosing* werden nicht nur denkbare Einwände vorweggenommen, ebenso wichtig ist es, einzukalkulieren, bei welcher Zeitschrift mit welchem Profil das Manuskript eingereicht wird. Der Begriff, unter dem Verfasser hier denken und Gutachterinnen und Gutachter argumentieren, lautet „appropriateness“.²⁵ Ob ein Manuskript zur Publikation

22 Vgl. John Law, „The Heterogeneity of Texts“, in: Michel Callon, John Law und Arie Rip (Hrsg.), *Mapping the Dynamics of Science and Technology. Sociology of Science in the Real World*, Basingstoke, London: Macmillan 1986, S. 67–83, hier S. 70.

23 Vgl. Bruno Latour und Françoise Bastide, „Writing Science – Fact and Fiction. The Analysis of the Process of Reality Construction Through the Application of Socio-Semiotic Methods to Scientific Texts“, in: Callon/Law/Rip (Hrsg.), *Mapping the Dynamics* (Anm. 22), S. 51–66, hier S. 59–62.

24 Greg Myers, *Writing Biology. Texts in the Social Construction of Scientific Knowledge*, Madison, London: University of Wisconsin Press 1990, S. 65.

25 Ebd., S. 67.

in einer Zeitschrift geeignet ist (was zunächst nichts über seinen Inhalt aussagt), hängt neben der jeweiligen Ausrichtung entscheidend damit zusammen, mit welcher Wichtigkeit die vorgebrachten Ergebnisse versehen werden. Einen Aufsatz in *Nature* oder *Science* unterbringen zu wollen, verlangt von den Verfassern eine Rahmung ihrer Arbeit, die dem Spitzenplatz dieser Zeitschriften in der Publikationshierarchie entspricht. Im Fall der beiden Aufsätze gelingt das nicht und führt im weiteren Verlauf dazu, dass die ursprünglich formulierten Ansprüche eingegrenzt und an die jetzt gewählten spezielleren Zeitschriften angepasst werden.²⁶

Wesentlich direkter schreiben Gutachterinnen und Gutachter durch ihre Empfehlungen und Kommentare an einem Artikel mit.²⁷ Dies beginnt mit dem Vorschlag geeigneterer Zeitschriften, zentriert sich um die hinreichende Begründung und Reichweite der mitgeteilten Ergebnisse, äußert sich in Empfehlungen, welche Teile ergänzungsbedürftig, welche weggelassen werden können, betrifft auch Formalien wie die Länge eines Manuskripts und endet noch lange nicht mit Vorschlägen, einzelne Sätze und Passagen zu streichen oder umzustellen. Während *foreclosing* mit vorgestellten Einwänden arbeitet, bieten die Gutachten den Verfassern tatsächliche Reibungspunkte, entlang derer sie ihr Manuskript umschreiben. Zum allgemeinen Erfahrungsschatz gehört allerdings, und so auch in Myers' Untersuchung, dass die Gutachten praktisch jedes Mal auseinandergehen; nicht unbedingt im Gesamturteil, aber in dessen Begründung. Dessen eingedenk ist es etwas zu optimistisch, wenn Myers dem Schreib- und Begutachtungsprozess eine „consensus-building function“ zuordnet.²⁸ Es sei denn, man versteht Konsensbildung dahingehend, dass die Verfasser im Lauf ihrer Bemühungen lernen, mit welcher Version ihres Manuskripts sie an welchem Ort keine erheblichen Widerstände mehr auslösen.

Mit den Mitgliedern der Forschungsgruppe, der größeren *community* sowie den Gutachterinnen und Gutachtern, die das Manuskript evaluieren, sind neben den auf dem Titelblatt erwähnten Verfassern bereits drei Gruppen bezeichnet, die auf die ein oder andere Weise darauf Einfluss nehmen, was in einem Aufsatz steht – und was nicht. Daneben sind technische Faktoren zu berücksichtigen: Erwähnt worden sind Vorgaben zur Länge eines Aufsatzes und das Profil des antizipierten Publikationsortes. Nimmt man nun die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den auf der Titelseite genannten Verfassern, deren jeweilige Eigeninteressen und die häufig durch ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen

26 Vgl. ebd., S. 73–75.

27 Vgl. für die folgenden Ausführungen ebd., S. 75–79 und S. 86f.

28 Ebd., S. 98.

Fachkulturen zwischen den Verfassern abweichenden Bewertungsmaßstäbe hinzu, wird das „hidden research paper“, auf das Horton gestoßen ist, nach seinen Umständen noch erheblich unklarer. Denn alle Einflüsse, die in den Inhalt eines Aufsatzes hineinspielen, summieren sich nicht einfach, sondern stehen teils – nicht nur im Fall abweichender Gutachten – in Widerspruch zueinander, schaffen teils Pfadabhängigkeiten: Die Wahl des Publikationsorts steuert, welche Aussagen in welcher Stärke vorgebracht werden, teils werden sie widerstandslos absorbiert und teils geben sie in ihrer Negation Anlass, das Manuskript umzuschreiben.

Wieso am Ende in einem Aufsatz dieser oder jener Satz steht, warum dieses oder jenes Ergebnis hervorgehoben wird, weshalb die präsentierten Untersuchungen in diesen oder jenen Zusammenhang eingerückt werden, lässt sich so besehen in der von Horton gewünschten Transparenz nicht sagen. Auch die Antworten, die er auf seine Fragebögen erhalten hat, können nicht wiedergeben, was die einzelnen Verfasser wirklich über den Inhalt ihres Aufsatzes denken: Sie enthalten im besten Fall, was die Verfasser zum Zeitpunkt der Befragung hierüber zu sagen haben. Dass dies nicht identisch sein muss mit dem, was sie bei der Abfassung im Sinn hatten, liegt auf der Hand. Auffassungen ändern sich, weitere Untersuchungen in der Spur der publizierten lassen das Vorhergehende in einem anderen Licht erscheinen, die Rezeption, soweit es eine gegeben hat, hat möglicherweise die Wahrnehmung des Aufsatzes durch die Befragten verändert. Sich dafür zu interessieren, wie der Inhalt eines wissenschaftlichen Aufsatzes zustande kommt, läuft aber auch nicht darauf hinaus, die Frage zu beantworten, wer bestimmt, was warum geschrieben worden ist. Der Sinn eines solchen Unterfangens besteht darin, sich den Status einer solchen Schreibung vor Augen zu führen.²⁹ Was beinhaltet das Verb ‚verfassen‘ in Bezug auf einen wissenschaftlichen Aufsatz, und wie haben Verfasser an dessen Inhalt teil?

Diese Fragen stellen sich nicht, wenn man kollektive Verfasserschaften danach analysiert, wer nach welchen Kriterien auf einem Titelblatt auftaucht oder nicht und in welcher Beziehung diese Personen zu der wissenschaftlichen Arbeit stehen, aus der heraus eine Publikation entsteht. Peter Galison berichtet an einer Stelle seines Aufsatzes, wie am Stanford Linear Accelerator Center (SLAC) eine Publikation praktisch entsteht.³⁰ Ein „set of writers“ – man beachte: nicht ein *set of authors* – fertigt zunächst ein detailliertes Memorandum an, dieses wird von einem Komitee, bestehend aus fünf bis

29 Vgl. Hoffmann, „Schreiber, Verfasser, Autoren“ (Anm. 4), S. 183.

30 Galison, „The Collective Author“ (Anm. 9), S. 335.

sieben Personen, evaluiert und bei positiver Beurteilung der „collaboration as a whole“ – faktisch sind das alle Vollzeitmitarbeiter des Zentrums³¹ – für zwei Wochen zur Kommentierung übermittelt. Die Anmerkungen werden in das Manuskript eingearbeitet und ein „group reading“ anberaumt, in dem die Teilnehmerinnen und Teilnehmer erneut die getroffenen Aussagen und Schlussfolgerungen durchgehen. Hieraus entsteht die nächste Version des Manuskripts, das noch einmal zwei Wochen zur Diskussion steht, anschließend wird die letzte Fassung verteilt, an der nur noch Formalien geändert werden dürfen.

Wie man sich leicht vorstellen kann, sind in diesem *Procedere* die wenigsten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter tatsächlich *am Schreiben der Publikation* beteiligt, einige mehr sind wahrscheinlich stille Verfasser, indem sie sich an den Diskussionsrunden beteiligen, aber sicher ist das nicht. Dennoch finden sich alle (oder fast alle) am Ende auf der Titelseite der Publikation mit ihrem Namen wieder. Galison erwähnt leider nicht, wer die „writers“ sind, aber in gewisser Weise spielt das auch keine Rolle.³² Teilweise kommt ihre Funktion fast schon Redakteuren nahe, die festhalten und einarbeiten, was an Kommentaren und Kritik hereinkommt. Sicher lassen sich die Usancen von Einrichtungen wie dem SLAC nicht auf andere epistemische Kulturen übertragen, aber auch sonst scheint es heute in den Naturwissenschaften und der Medizin (und in allen anderen Bereichen des Wissenschaftssystems, in denen mehrere Verfasser inzwischen alltäglich sind) wenig sinnvoll, wissenschaftliche Publikationen als alleinigen Ausdruck der Auffassungen der in der Verfasserzeile genannten Personen zu lesen. Noch einen Schritt weiter gehend lässt sich sogar sagen, dass selbst Publikationen, die nur einen Verfasser haben, wie dies regelmäßig in den Geisteswissenschaften der Fall ist, nicht in allen Teilen durch diesen bestimmt sind. Für den Umgang mit wissenschaftlichen Publikationen folgt daraus, dass man sie besser als Ausdruck einer vielfältig konditionierten Mischung von Auffassungen liest, denn als Wiedergabe einer durch die Verfasser garantierten wissenschaftlichen Einsicht. Gleich ob Monographie, Sammelband oder Aufsatz, sie alle sind „das Gemeinschaftserzeugnis eines Prozesses, an dem sowohl Autoren als auch Adressaten der enthaltenen Aussagen beteiligt sind und in dem technische Kritik und soziale Kontrolle

31 Siehe ebd., S. 334f.

32 Natürlich spielt es eine Rolle, wer als *writer* fungieren kann. Hier geht es aber um die Frage, worin die Tätigkeit eines *writer* besteht. Dass mit der Anfertigung des ersten Memorandums durch die *writers* wichtige Vorentscheidungen fallen, liegt ebenfalls auf der Hand. Sie haben aber anscheinend nicht die uneingeschränkte Kontrolle über den nach und nach entstehenden Text.

untrennbar vermischt erscheinen.³³ Aufmerksam darauf wird man, wenn man nicht fragt, wer zurecht Verfasserschaft beanspruchen kann, sondern sich überlegt, wer und was alles an einer Publikation mitschreibt – unter Umständen ohne je aufzutauchen.

33 Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis* (Anm. 11), S. 199.

TEIL IV

Perspektiven

Das „Sekretärchen“ und der „Künstler im ächten Sinne des Wort’s“

Kollektives Schreiben unter dem Aspekt der Geschlechtlichkeit

Jennifer Clare

Im Jahr 1991 schreibt Barbara Hahn über, wie es im Untertitel ihres Buches heißt, die schwierige Autorschaft der Frauen:

Der Gegenpol zum modernen Autor mit dem einen Namen, der ein Werk zusammenhält und regiert, ist eine unbezeichnbare Vielheit von Texten, die unautorisiert und zwischen den Genres wandernd immer wieder aus dem Kanon des Überlieferbaren ausscheren: Was nicht benannt werden kann, lässt sich schwer tradieren.¹

Der einzelne Name als Klammer für ein Werk, als Chiffre für einen Vorgang der Textproduktion, ist die gängigste und sichtbarste Form der Abbildung und Speicherung von Autorschaft – und zugleich eine Form, die, wie Hahn zeigt, vor allem im 18. und 19. Jahrhundert auf die Schreib- und Publikationspraxis männlicher Schreibender zugeschnitten ist und weibliche Schreibende durchs Raster fallen lässt. Die Eigenschaften, die Hahn hier für weibliches Schreiben festhält, lassen sich fast nahtlos auf den Fall kollektiven Schreibens übertragen: Auch kollektives Schreiben entzieht sich häufig der Repräsentation über einen einzelnen Namen, ein geschlossenes Werk und schert damit gegebenenfalls aus Dynamiken von Genre und Kanon aus. Was bedeutet diese Gemeinsamkeit für die wissenschaftliche Annäherung an kollektives Schreiben? Anders gefragt: Wenn die singuläre, durch nur einen Namen repräsentierte Autorschaft ein potenziell geschlechtlich codiertes Phänomen ist, gilt das auch für ihren ‚Gegenpart‘, die Autorschaft mehrerer Personen an einem Text?

Eine systematische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den geschlechtlichen Aspekten kollektiven Schreibens steht bislang aus. Der vorliegende Beitrag soll erste Denkansätze liefern und kann dabei auf zahlreiche Forschungsergebnisse benachbarter Themengebiete aufbauen: Es gibt seit den 1970er Jahren eine ausgesprochen reiche deutsch- und englischsprachige

¹ Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 7.

Forschung zu weiblicher Autorschaft² sowie eine große Zahl von Einzelstudien zu gemeinsam schreibenden Männern und Frauen. Letztere reichen von Fällen gemeinsam schreibender Paare³ über Konstellationen nur zwischen Frauen⁴ oder nur zwischen Männern⁵ bis hin zur Frage nach der Schreibumgebung als Ort praktizierter und verhandelter Geschlechtlichkeit.⁶ Parallel dazu haben sich in den letzten Jahren in der neueren Autorschaftsforschung Ansätze entwickelt, die das Konzept der Autorschaft generell von der stiftführenden und namentlich genannten Person zu entkoppeln suchen und die für die Frage nach kollektivem Schreiben gleichermaßen relevant sind (siehe Kapitel 1.1).

In einem ersten Schritt soll dieses Material daraufhin gesichtet werden, wie Schreibprozess und Autorschaft überhaupt „kollektiv“ denkbar sind, mit welchen Begriffen und theoretischen Prämissen bislang operiert wird und wie sie jeweils zu einer singulären Autorschaft ins Verhältnis gesetzt werden. In einem zweiten Schritt soll der Blick auf die geschlechtlichen Implikationen dieser Überlegungen gerichtet werden. Welche Fragen tun sich auf zwischen Kollektiv, Schreiben und Geschlecht? Ist Geschlechtlichkeit überhaupt ein relevanter Aspekt für die Beschreibung eines kollektiven Schreibens? Und können Beschreibungsmuster erweiterter Autorschaft und geschlechtlich

2 Angefangen von „Klassikern“ der feministischen Literaturwissenschaft aus den 1970er Jahren (exemplarisch genannt seien Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Studien zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, sowie Sandra M. Gilbert und Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, London: Yale University Press 1979) über epochenübergreifende Übersichten weiblicher Autorschaft (etwa Barbara Becker-Cantarino, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, München: dtv 1989; Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hrsg.), *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Metzler 1985; Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, 2 Bde., München: Beck 1988) bis hin zu Studien zu speziellen Konstellationen und einzelnen Autorinnen (etwa Birgit Schütte, *Weibliche Perspektiven in der Gegenwartsliteratur*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 1999).

3 Aktuell beispielsweise Ingrid Bauer und Christa Hämmerle (Hrsg.), *Liebe schreiben. Paarkorrespondenzen im Kontext des 19. und 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, und Tania Schlie, *Schreibende Paare. Liebe & Literatur*, München: Thiele 2016.

4 Beispielsweise Bette London, *Writing Double. Women's literary partnerships*, Ithaka, London: Cornell University Press 1999.

5 Beispielsweise Wayne Koestenbaum, *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration*, New York: Routledge 1989.

6 Beispielsweise Lorraine York, „Crowding the Garret. Women's Collaborative Writing and the Problematics of Space“, in: Marjorie Stone und Judith Thompson (Hrsg.), *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*, Madison: University of Wisconsin Press 2006, S. 288–307.

markierter Autorschaft produktiv zusammengeführt werden? In einem dritten Schritt werden diese Fragen anhand von ausgewählten Schreibprojekten des 19. Jahrhunderts exemplarisch diskutiert.

1. Kollektive Implikationen von Schreibprozess und Autorschaft

1.1 *Kollektives Schreiben, kollaboratives Schreiben und multiple authorship – über Begriffe und ihre Voraussetzungen*

Für den Fall eines Schreibprozesses, an dem mehr als eine Person beteiligt ist, sind zahlreiche verwandte Bezeichnungen im Umlauf. Sie sind allerdings, wie Claas Morgenroth anhand der Begriffe „kollaboratives“ und „kollektives Schreiben“ zeigt, von ihrer Wortherkunft und auch literaturwissenschaftlichen Ausrichtung her nicht immer deckungsgleich. Betont beispielsweise kollaboratives Schreiben die gemeinsam erledigte *Arbeit* im Schreiben, ist kollektives Schreiben ein deutlich weiter gefasster Begriff, der innerhalb der Literaturgeschichte eine starke Verwendungstradition im Kontext politisierten Schreibens hat.⁷ Morgenroths Unterscheidung erlaubt, eine erste Schneise in die Begrifflichkeiten und ihre Schwerpunkte zu schlagen: Es gibt Begriffe, die sich auf konkrete Personen beziehen, die Aufgaben im Rahmen eines Schreibprozesses übernehmen. „Kollaboratives Schreiben“ gehört dazu, ebenso wie „literary couplings“,⁸ „literary partnerships“,⁹ „joint creation“,¹⁰ „silent authorship“¹¹ und „literarische Zusammenarbeit“.¹² Wie man sieht, stellen manche Bezeichnungen die schreibenden Personen in den Vordergrund, andere den Prozess – aber gemeinsam ist ihnen, dass sie von klar benennbaren Beteiligten an einem konkreten Arbeitsprozess ausgehen, die in einer persönlichen Beziehung zueinander stehen. Auf der anderen Seite stehen Ansätze, die sich unter verschiedenen theoretischen Voraussetzungen mit Schreibprozess und Autorschaft im größeren soziokulturellen Zusammenhang befassen.

7 Vgl. Claas Morgenroth, „Kollaboratives Arbeiten und kollektives Schreiben“, in: *Undercurrents – Forum für linke Literaturwissenschaft* 7 (2016), <http://undercurrentsforum.com/2016/01/07/> (letzter Zugriff: 24.10.2018), S. 2.

8 Stone/Thompson, *Literary Couplings* (Anm. 6).

9 London, *Writing Double* (Anm. 4).

10 Thomas Hines, *Collaborative Form. Studies in the Relations of the Arts*, Kent/Ohio: Kent State University Press 1991, S. 4.

11 Ruth Perry und Martine Watson Brownley (Hrsg.), *Mothering the Mind. Twelve Studies of Writers and Their Silent Partners*, New York: Holmes & Meyer 1984.

12 Bodo Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen: Niemeyer 2001.

Einer der ersten Ansätze dieser Art stammt von dem Anglisten Jack Stillinger. Stillingers Studie *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* zeigt in stark kanonisierten Texten der englischen Literaturgeschichte umfassende Arbeitsprozesse, die sich der Repräsentation durch den einzelnen, bekannten Namen (John Keats, William Blake) entziehen. Dieses Zusammenwirken der kanonisierten Autorinstanz mit anderen mitschreibenden Instanzen nennt Stillinger „multiple authorship“.¹³ Sie ist ein frühes Beispiel für den Versuch, das Konzept von Autorschaft über die Einzelperson hinaus zu erweitern: Stillinger versucht einerseits, die stumme Mitverfasserschaft von Angehörigen des professionellen oder privaten Umfelds der schreibenden Person abzubilden. Andererseits legt er den Fokus darauf, in welche Netzwerke, Kommunikationszusammenhänge und auch Machtgefüge des Literaturbetriebs die schreibende Person und ihr Text eingebunden sind. Dieses abstraktere Verständnis von Kollektivierung im Schreiben greifen die von Gerhard Fischer und Florian Vaßen untersuchte „collective creativity“,¹⁴ die aktuell untersuchten Fälle „relationaler Autorschaft“¹⁵ bzw. „literarischer Netzwerke“¹⁶ sowie frühere Studien zu Autorschaft und Literaturbetrieb wie die von Stephan Porombka¹⁷ auf. All diesen (in ihren literaturtheoretischen Grundlagen durchaus heterogenen) Ansätzen ist gemeinsam, dass es ihnen weniger auf das Zusammenwirken bestimmter schreibender Personen ankommt als auf die Einbindung von einzelnen Autorinnen und Autoren und ihren Schreibprozessen in zum Beispiel soziale, politische und kulturelle Kollektive.

-
- 13 Vgl. Jack Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, New York: Oxford University Press 1991, S. V. Der Begriff der Autorschaft ist mittlerweile gegenüber anderen Schreibpositionen präzisiert worden, vor allem durch Christoph Hoffmann. Nach Hoffmanns Unterscheidung der Schreibpositionen „Schreiber“, „Verfasser“ und „Autor“ wird nicht die *Autorschaft* der von Stillinger untersuchten Texte geteilt (insofern die Foucault'sche Autorfunktion weiterhin nur für Keats bzw. Blake nachweisbar ist), sondern die Verfasserschaft (vgl. dazu Christoph Hoffmann, „Schreiber, Verfasser, Autoren“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91 (2017), H. 2, S. 163–187).
- 14 Gerhard Fischer und Florian Vaßen (Hrsg.), *Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, Amsterdam, New York: Rodopi 2011.
- 15 Hannes Fischer und Daniel Zimmer, „Werke im Netzwerk. Relationale Autorschaft im 18. Jahrhundert (Workshop in Berlin v. 11.–12.5.2017)“. Konferenzbericht, in: *Zeitschrift für Germanistik* 28 (2018), H. 1, S. 137–140.
- 16 Hannes Fischer und Erika Thomalla, „Literaturwissenschaftliche Netzwerkforschung zum 18. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 26 (2016), H. 1, S. 110–117, hier S. 111.
- 17 Stephan Porombka, „Literaturbetriebskunde. Zur ‚genetischen Kritik‘ kollektiver Kreativität“, in: ders. (Hrsg.), *Kollektive Kreativität*, Tübingen: Francke 2006, S. 71–86.

Es wird deutlich, dass die skizzierten Ansätze sehr unterschiedliche Phänomene meinen, wenn sie davon sprechen, dass an einem Schreibprozess mehrere Personen beteiligt sind: Sie reichen von der engen, räumlich und persönlich stark verbundenen Zusammenarbeit zweier oder dreier benennbarer schreibender Personen bis zu den Auswirkungen, welche das einen Schreibprozess umgebende soziale Kollektiv auf den entstehenden Text hat.

Der vielleicht flexibelste Begriff in diesem Diskursgefüge ist das „kollektive Schreiben“, das dem vorliegenden Band den Titel gibt. Er ist sowohl für Fragen nach schreibender Zusammenarbeit von konkreten Personen gebräuchlich als auch für Fragen nach dem Wirken von größeren Kollektiven auf Schreibprozess und Text, kann also sowohl die Mikro- als auch die Makroperspektive ausdrücken. Aus diesem Grund wird er im Folgenden in diesem Rahmen als Oberbegriff für alle Arten von Schreibprozessen mit mehreren Beteiligten verwendet.

1.2 *Fragestellungen und Themenbereiche kollektiven Schreibens*

Der kleine Überblick über die bestehenden Begrifflichkeiten eröffnet bereits eine Reihe von verfolgungswerten Anknüpfungspunkten zur Beschreibung kollektiver Schreibprozesse. Ein erster wichtiger Aspekt scheint, *wie viele* Beteiligte im Spiel sind. Diese scheinbar banale Frage entscheidet, wie oben skizziert, tendenziell über die theoretische und gegenständliche Ausrichtung: Werden eher Personen in ihrer Zusammenarbeit und ihren Beziehungen oder größere soziale Dynamiken im Rahmen von Autorschaft untersucht? Eng daran gekoppelt ist die Frage danach, auf welcher Textgrundlage von einem kollektiven Schreiben gesprochen wird: Ist das Ergebnis ein Text (z.B. ein gemeinsam geschriebener Roman) oder eine Gruppe aufeinander bezogener Texte (z.B. ein Briefwechsel, ein Zeitschriftenprojekt) oder ein über viele Texte zusammenhängendes und realisiertes soziales Gefüge?

Wie die Konzepte von multipler, stummer oder relationaler Autorschaft bzw. Verfasserschaft zeigen, ist darüber hinaus der Aspekt der öffentlichen Repräsentation von Relevanz: Wird das Ergebnis des kollektiven Schreibens überhaupt publiziert, und wenn ja, durch welche(n) Namen wird es ausgewiesen? Vor allem Fälle stummer Verfasserschaft – also Fälle, in denen eine Person maßgeblich am Schreibprozess beteiligt ist, aber nicht namentlich erscheint – zeigen, dass die praktische Umsetzung eines Schreibprozesses und seine öffentliche Abbildung stark auseinandergehen können. Von daher ist die Untersuchung von kollektivem Schreiben auf die Untersuchung von Schreibprozessen angewiesen, insofern man davon ausgehen muss, dass der publizierte Text nicht immer alle Beteiligten benennt, die potenziell von Interesse sind.

Für die Untersuchung von Schreibprozessen stehen wertvolle methodische Vorarbeiten aus der Schreibforschung zur Verfügung, von der *critique génétique*¹⁸ bis zu ‚genealogischen‘ Ansätzen wie der Schreibszene.¹⁹ Zwar legen die meisten dieser Ansätze die Prämisse einer singulären Autorschaft zugrunde, sie lassen sich jedoch, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe,²⁰ durchaus um Aspekte des Kollektiven erweitern. Eine Konsequenz ist allerdings, dass der Begriff des Schreibens dabei grundsätzlich auf den Prüfstand gelangt. Solange sich die Frage nach dem Schreiben um *eine* Person zentriert, ist der Fokus durch ihre Handlungen am Text und den Kontext dieser Handlungen recht klar bestimmt. Treten jedoch weitere Akteurinnen und Akteure hinzu, kommt unweigerlich die Frage auf, welche und wessen Handlungen überhaupt zum Schreibprozess gehören. Gerade im Bereich abstrakter sozialer Zusammenhänge gehen die denkbaren Handlungsbezüge gegen unendlich, doch schon bei zwei oder drei Schreibenden ist die Entscheidung, ob eine Handlung zu einer Veränderung im Text geführt hat, selten absolut zu beantworten.²¹ Eine Schreibforschung, die sich kollektivem Schreiben zuwendet, ist darauf angewiesen, jeden Einzelfall in dieser Hinsicht individuell zu bewerten. Ein wichtiger Ausgangspunkt dafür kann etwa

-
- 18 Vgl. einführend Louis Hay, „Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer *critique génétique*“ (1984), in: Sandro Zanetti (Hrsg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2012, S. 132–151, und Almuth Grésillon, „Was ist Textgenetik?“, in: Jürgen Baurmann und Rüdiger Weingarten (Hrsg.), *Schreiben. Prozesse, Prozeduren und Produkte*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 288–319.
- 19 Vgl. einführend Rüdiger Campe, „Die Schreibszene, Schreiben“ (1991), in: Zanetti (Hrsg.), *Schreiben als Kulturtechnik* (Anm. 18), S. 269–282, sowie Martin Stingelin, „Schreiben‘. Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München: Fink 2004, S. 7–21.
- 20 Vgl. Jennifer Clare, „Schrift als Dokument und Praxis literarischer Zusammenarbeit“, in: Monika Schmitz-Emans, Linda Simonis und Simone Sauer-Kretschmer (Hrsg.), *Schrift und Graphisches im Vergleich*, Bielefeld: Aisthesis 2019, S. 469–481.
- 21 Welche Auswirkungen enge und weite Schreibbegriffe auf die Wahrnehmung von Schreibprozessen als singulär oder kollektiv haben können, zeigt die interessante Studie von Lisa Ede und Andrea Lunsford zu kollektiven Schreibprozessen im professionellen Umfeld: „An early question asked what percentage of time these professionals spent writing alone and what percentage writing as a team or with a group: they reported writing alone 82 percent of the time. The wording of the question and the commonsense view of writing as the physical act of putting pen or typewriter key to paper probably contributed to this anomalous response, for later answers contradicted this one“ (Lisa Ede und Andrea Lunsford, *Singular Texts/Plural Authors: Perspectives on Collaborative Writing*, Carbondale: South Illinois University Press 1990, S. 60). Mit einem engen Schreibbegriff („putting pen or typewriter key to paper“) werden viele Aktivitäten rund um den entstehenden Text von den Probandinnen und Probanden entweder nicht als gemeinsam oder nicht als Teil des Schreibens wahrgenommen.

sein, wie sich schreibende Personen im Rahmen von Schreib-Szenen²² zu anderen Beteiligten und deren Handlungen positionieren oder wessen Handlungen Spuren am Material hinterlassen haben (in Kapitel 3 werden Beispiele für beides zu sehen sein). Diese Einsichten in Schreibprozesse sind wiederum interessant in Relation zur bereits erwähnten Frage der öffentlichen Repräsentation ihrer Ergebnisse: Welche Handlungen sind es, die am Ende zur Zuschreibung „Autor“ bzw. „Autorin“ führen, und welche werden in der öffentlichen Wahrnehmung in die Ränge von Zuarbeit, Unterstützung und Einfluss verwiesen oder gänzlich marginalisiert? Howard Becker hat gezeigt, dass in modernen künstlerischen Arbeitsprozessen in der Regel zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Tätigkeiten unterschieden wird:

Einige der Tätigkeiten, die notwendig sind für die Produktion eines Kunstwerkes, werden von den an einer Kunstwelt Beteiligten als ‚künstlerische‘ Tätigkeiten erachtet. Diese bedürfen eines speziellen Talents oder einer Sensibilität des Künstlers. Die übrigen Tätigkeiten erscheinen ihnen als eine Sache des Handwerks, der Geschäftstüchtigkeit oder einer Fähigkeit geschuldet, die weniger selten, weniger charakteristisch für Kunst, weniger notwendig für den Erfolg einer Arbeit und weniger anerkannt ist. Personen, die die beschriebenen spezifischen Tätigkeiten ausführen, definieren sie als Künstler und alle anderen als unterstützendes Personal.²³

Demnach dominiert in der Produktion und Rezeption von Kunstwerken die Vorstellung einiger wesentlicher und unersetzbarer Tätigkeiten, die besonders hohe Anerkennung verdienen und das Recht verleihen, das Kunstwerk vor dem Publikum (und oft eben auch der Forschung) namentlich allein zu repräsentieren. Bei der Erforschung kollektiver Schreibprozesse ist also auch die konkrete Organisation des Schreibprozesses ein wichtiger Aspekt und, eng verbunden, das spezifische Verhältnis von Produktion und Rezeption. Lässt sich etwas sagen über quantitative und qualitative Anteile der Beteiligten an einem Schreibprozess? Wer stößt ihn an, wer plant ihn? Gibt es eine klare Arbeitsteilung? Werden Entscheidungen gemeinsam getroffen oder gibt es eine Person mit Entscheidungshoheit? Dieser Bereich ist, wie in Bezug auf den Aspekt der Geschlechtlichkeit zu sehen sein wird, nicht ganz unproblematisch,

22 Eine Schreib-Szene liegt nach Martin Stingelin vor, wenn Elemente aus der Schreibszene eines Textes im Text selbst thematisiert und reflektiert werden, d.h. sich in ihren Eigenheiten und gegebenenfalls auch als Störfaktoren unmittelbar textkonstitutiv auswirken (vgl. Stingelin, „Schreiben“. Einleitung“ [Anm. 23], S. 15).

23 Howard S. Becker, „Kunst als kollektives Handeln“, in: Jürgen Gerhards (Hrsg.), *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 23–40, hier S. 25.

insofern er die schwierige Aufgabe auferlegt, Leistungen zu bewerten – unter Umständen auf Basis subjektiver Selbstdarstellungen. Ich werde darauf zurückkommen.

Einen näheren Blick verdient in vielen Fällen auch das Verhältnis zwischen produzierender und rezipierender Instanz. Thomas Ernst hat im Anschluss an Hajo Kurzenberger gezeigt, „that an admiring mass or collective has always been the necessary opposite to every individual author-genius“.²⁴ Die mächtigste Konstellation der Neuzeit ist die des produzierenden, singulären Originalgenies, das einer anonymen, rezipierenden Leserschaft gegenübersteht. Im Fall eines kollektiven Schreibens sieht das Verhältnis jedoch unter Umständen ganz anders aus: Schon der geteilte Schreibprozess zweier Personen an einem Text ist notwendigerweise einer, in dem sich Schreiben und gegenseitiges Lesen, Produktion und Rezeption, stetig abwechseln.²⁵

Bevor die herausgearbeiteten Aspekte kollektiven Schreibens auf ihre geschlechtlichen Implikationen befragt werden, ist ein kurzer Blick darauf notwendig, wie unterschiedlich die einzelnen Ansätze das Verhältnis zwischen kollektivem Schreiben und Autorschaft fassen. Wie Marjorie Stone und Judith Thompson betonen, ist die singuläre Autorinstanz in fast jeder literaturwissenschaftlichen Praxis einer der wichtigsten Bezugspunkte: „[T]he author classification remains the dominant means of codifying, archiving, teaching, analyzing, and legislating literary works.“²⁶ Diese mächtige Struktur führt vor allem in älteren Auseinandersetzungen mit gemeinsam geschriebenen Texten zu der eher unproduktiven Lösung, dass die beteiligten Schreibenden einfach

24 Thomas Ernst, „From Avant-Garde to Capitalistic Teamwork: Collective Writing Between Subversion and Submission“, in: Fischer/Vaßen (Hrsg.), *Collective Creativity* (Anm. 14), S. 229–242, hier S. 232f.

25 Sehr gut zu sehen etwa in Heinz Röllekes Analysen der gemeinsamen Schreibprozesse von Achim von Arnim und Clemens Brentano sowie Wilhelm und Jacob Grimm. Vgl. Heinz Röllecke, „Wie die Dioskuren‘ – Art und Ergebnisse literarischen Zusammenwirkens in der Romantik“, in: Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit* (Anm. 12), S. 131–140. Noch extremer kippt das Verhältnis in sogenannten partizipativen Formaten – Formaten also, in denen die Rezipientenschaft als aktiver Teil im Entstehungsprozess des Textes mitgedacht wird. Zu solchen Schreibformaten zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Medien vgl. den aktuellen Band von Martin Butler, Albrecht Hausmann und Anton Kirchhofer (Hrsg.), *Precarious Alliances. Cultures of Participation in Print and Other Media*, Bielefeld: transcript 2016.

26 Stone/Thompson (Hrsg.), *Literary Couplings* (Anm. 6), S. 12; vgl. ähnlich auch Stillinger, *Multiple Authorship* (Anm. 13), S. VI: „Most theories of interpretation and editing are based on the idea of a single author [...] as sole controlling intelligence in a work. We routinely refer to a single authorial mind, or personality, or consciousness to validate ‚meaning‘ or ‚authority‘; where others besides the nominal author have a share, we usually ignore that share or else call it corruption and try to get rid of it.“

wie zwei oder drei singuläre Autorinnen und Autoren behandelt werden, die im Text zusammentreffen und deren Anteile es möglichst präzise zuzuweisen und zu separieren gilt. Kollektives Schreiben erscheint in dieser Logik als die summierten Tätigkeiten mehrerer singulärer Autorschaften.²⁷ Ein solches Vorgehen verkennt aber erstens die komplexen Verflechtungen aus Produktion und Rezeption, die kollektive Schreibprozesse prägen, und erweist sich zweitens als unsensibel dafür, dass kollektives Schreiben in ganz unterschiedliche Repräsentationen münden kann.

Auf der anderen Seite steht das Extrem, die Existenz von singulärer Autorschaft per se zu negieren. Bei Jack Stillinger etwa ist das kollektive Schreiben kein seltenes Abweichen vom Allein-Schreiben, sondern mehr oder weniger stark ausgeprägte Grundlage jeglicher Textproduktion. Stillinger kritisiert das Konzept der singulären Autorschaft als überholtes und unreflektiertes Erbe der Genieästhetik und zeigt anhand der sehr stark als ‚Originalgenies‘ kanonisierten Autoren Keats und Blake, wie auch deren Texte sowohl von anderen Personen als auch von Dynamiken des Literaturbetriebs und „historical and cultural circumstances“²⁸ bearbeitet werden. Einen ähnlichen Weg gehen Stone und Thompson, wenn sie vorschlagen, jegliche Autorschaft weniger von einem geschlossenen Personenleben aus zu denken denn als komplexen Kondensationspunkt verschiedener Texte, Stimmen und Handlungen:

We propose that the paradigm of the unitary author, which has thus far proven to be more resistant to transformation than the idea of the unitary text, should similarly be replaced by a conception of authors as ‚heterotexts‘, woven of varying strands of influence and agency, absorbing or incorporating differing subjectivities, and speaking in multiple voices.²⁹

Der Reiz an Ansätzen wie diesen, die die kollektive Natur jeglichen Schreibprozesses betonen, liegt darin, Texte und Schreibprozesse kausal von einzelnen Personen abzukoppeln. Sie befreien vom Zwang, Texte in namentlich

27 Wie wenig angemessen diese Herangehensweise ist, führt Bette London aus: „The questions literary collaborators reported as most frequent and persistent – Which hand held pen? (or, put another way, which is the real author? Who did the actual writing?) – were, by general consensus, not very productive. Nor were the equally pervasive but more specific attempts to pin down the collaborators’ precise division of labor. As Susan Leonardi remarks, ‚Anyone who has ever written, or even cooked, with someone else knows that this is not how it works‘ – an insight confirmed by other scholars and practitioners of collaboration“ (London, *Writing Double* [Anm. 4], S. 25; zit. n. Susan Leonardi und Rebecca Pope, „Screaming Divas: Collaboration as Feminist Practice“, in: *Tulsa Studies in Women’s Literature* 13 (1994), H. 2, S. 259–270, hier S. 259).

28 Stillinger, *Multiple Authorship* (Anm. 13), S. 185.

29 Stone/Thompson (Hrsg.), *Literary Couplings* (Anm. 6), S. 19.

benennbare Einzelleistungen zu zergliedern – was für die Betrachtung komplexer Schreibkonstellationen sehr hilfreich sein kann. Sie bergen aber zugleich die Gefahr, jegliche Grenzen zu verwischen zwischen der generellen sozialen Einbettung, die jeder Text besitzt, und der prominenten kollaborativen Dimension, die nur manche Texte haben. Die Einsicht, dass jeder Text sozial eingebettet ist, entlastet also nicht vom differenzierten Blick auf den Individualfall, auf dessen genaue Konstellation von Akteurinnen und Akteuren und auf die Bedeutung des kollektiven Anteils für den resultierenden Text.

In jedem Fall bedenkenswert ist die These von Stone und Thompson, wonach die singuläre Autorschaft durchaus *existiert* – aber resultierend aus einem nachträglichen Prozess der Inszenierung und der Homogenisierung. Sie wirft die berechtigte Frage auf, ob sich dem Phänomen des kollektiven Schreibens die Kontrastfolie eines singulären Schreibens überhaupt sinnvoll gegenüberstellen lässt, wenn singuläre Autorschaft kein tatsächlicher Ausgangspunkt für Schreibprozesse ist, sondern etwas, das dem Text im Rahmen von gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und literaturbetrieblichen Dynamiken nachträglich zugeschrieben wird. Thomas Ernst schlägt vor, „to distinguish between the real process of creativity and production [...] and the staged performance of authorship on the judicial and economic fields of society.“³⁰ Die singuläre Autorschaft findet dann ihren Ort als zu analysierende Ausprägungsform der öffentlichen *Inszenierung* eines Schreibprozesses. Diese Differenzierung ist für das folgende Verständnis von kollektivem Schreiben wichtig: Es gibt kein nicht-kollektives Schreiben, aber sowohl die Dimensionen und Grade der Arbeitsteilung und des Austauschs als auch die Inszenierung seiner Ergebnisse fallen sehr unterschiedlich aus – bis dahin, dass sie in der Herstellung einer singulären Autorschaft aufgehen. All diese Dynamiken wollen im Individualfall genau untersucht werden – gerade wenn es wie im Folgenden darum geht, geschlechtlich codierte Elemente in diesem Schreibprozessen zu erfassen.

2. Geschlechtliche Implikationen von Schreibprozess und Autorschaft

Bevor es um die geschlechtlichen Implikationen der zuvor vorgestellten Forschungsperspektiven zum kollektiven Schreiben geht, stellt sich die Frage, was es grundsätzlich heißt, Schreibprozess und Autorschaft in Bezug auf Geschlechtlichkeit zu untersuchen. Zunächst bedeutet es, zwischen Schreiben, Autorschaft und Geschlecht unterschiedliche Berührungspunkte

³⁰ Ernst, „From Avant-Garde to Capitalistic Teamwork“ (Anm. 24), S. 234.

wahrzunehmen: Wir haben es mit geschlechtlich markierten *Körpern* zu tun, die Schreibhandlungen durchführen. Wir haben es mit männlichen und weiblichen *Namen* zu tun, unter denen Texte erscheinen, sowie mit geschlechtlicher *Performanz* im Rahmen eines Schreibprozesses. Diese Elemente können sich innerhalb eines Schreibprozesses decken, müssen es aber nicht: Zum Beispiel publizieren viele Frauen im 19. Jahrhundert unter männlichen Pseudonymen und agieren unter Umständen auch sozial als Männer, etwa im Kontakt mit Instanzen des Literaturbetriebs oder um ungestört reisen zu können.³¹ Gerade die geschlechtliche Performanz im Schreibprozess muss gänzlich unabhängig vom biologischen Körper betrachtet werden, denn es ist ohne Weiteres denkbar, dass ein schreibender Mann weiblich codierte Sprach- und Verhaltensmuster übernimmt oder umgekehrt. Während der schreibende Körper in aller Regel in seiner Geschlechtlichkeit konstant bleibt, kann sich der Name, der die Schreibprozesse dieses Körpers vertritt, mehrfach ändern.³² Die geschlechtliche Performanz ist noch flexibler und steht mit dem Schreibprozess in einer Wechselbeziehung: Jedem Schreibprozess – wie übrigens jedem Leseprozess auch – gehen eine geschlechtliche Sozialisation, historische und kulturelle Voraussetzungen der Geschlechtlichkeit, voran, aber sie werden in ihm auch verhandelt, in Szene gesetzt, affirmiert oder unterlaufen.³³ Eine Untersuchung von Schreiben und Geschlecht muss all diese Berührungspunkte im Blick behalten.

Ich möchte im Folgenden mit einigen Beispielen aus dem 19. Jahrhundert zeigen, wie Schreiben, Autorschaft und Geschlecht aufeinander bezogen sein können und wie dies für das kollektive Schreiben auswertbar ist. Das 19. Jahrhundert ist keine ganz beliebige Wahl: Die Jahrhundertwende um 1800 markiert sowohl für den Umgang mit Geschlechtlichkeit als auch mit dem

31 Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart: Metzler 1996, S. 54 und S. 181–201, listet für das 19. Jahrhundert 476 Beispiele für bekannte männliche Pseudonyme von Autorinnen auf. Zur weiblichen Reisepraxis und -literatur vgl. Annegret Pelz: „... von einer Fremde in die andre?“ Reiseliteratur von Frauen“, in: Brinker-Gabler (Hrsg.), *Deutsche Literatur* (Anm. 2), S. 143–153.

32 Barbara Hahn führt für das 19. Jahrhundert u.a. die Beispiele der gebürtigen Brendel Mendelssohn und Esther Gad an, die im Laufe ihres Lebens durch Eheschließungen oder christliche Taufe unter verschiedenen Namen (Brendel Veit, Dorothea Veit, Dorothea Schlegel/Esther Bernard, Lucie Domeier) schreibend in Erscheinung getreten sind, und thematisiert in diesem Zusammenhang ausführlich, wie Geschlecht, Familienstand und Religion sich auf die Anerkennung und auch das Selbstbild als Autorin auswirken (Hahn, *Unter falschem Namen* [Anm. 1], S. 21ff. und S. 43ff.). Vgl. zur geschlechtlichen Dimension des Autornamens auch Kord, *Sich einen Namen machen* (Anm. 31).

33 Vgl. Sigrid Nieberle, *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 68–76.

Schreiben eine wichtige Zäsur. In Friedrich Kittlers Worten wird das 19. Jahrhundert gerahmt von zwei einflussreichen „Aufschreibesystemen“, mit denen die medialen und sozialen Voraussetzungen des Schreibens grundlegend neu gesetzt und verhandelt werden.³⁴ Vom ausgehenden 18. bis in weite Teile des 19. Jahrhunderts spielt außerdem der sehr prominente essenzialistische Geschlechterdiskurs eine wichtige Rolle. Ausgehend von philosophischen Positionen³⁵ werden „Geschlechtercharaktere“³⁶ angenommen, die Verhaltensweisen, psychologische Dispositionen, körperliche und geistige Fähigkeiten als natürliche Bestandteile des biologischen Geschlechts festschreiben. Aus diesem Geschlechterdiskurs entwickeln sich im Laufe des 19. Jahrhunderts recht mächtige Vorstellungen ‚natürlicher‘ Aufgaben- und Raumverteilungen für Mann und Frau im gesellschaftlichen und familiären Gefüge. Das schlägt sowohl auf die Schreibpraxis von Männern und Frauen als auch auf die geschlechtliche Codierung von Autorschaft durch.³⁷ Professionelle Autorschaft ist für Frauen nur eingeschränkt möglich, weil sie in der literarischen Öffentlichkeit einmal gegen ihre ‚wahre‘ Aufgabe als Hausfrau³⁸ und einmal gegen ihren angeblichen natürlichen ‚Geschlechtercharakter‘ ausgespielt wird. Darüber hinaus erlegt der Literaturdiskurs schreibenden Frauen eine Reihe von ebenso angeblich natürlichen Beschränkungen in Bezug auf Genres, Zielgruppe, Stoffe, Themen und öffentliches Auftreten als professionelle Schreiberinnen auf.³⁹ Das bedeutet allerdings nicht, dass sich nicht zahlreiche

34 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München: Fink 1995.

35 Johann Gottlieb Fichtes *Grundriß des Familienrechts* (1797) und die von Wilhelm von Humboldt in *Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* (1794) und *Über die männliche und weibliche Form* (1795) entwickelte Geschlechteranthropologie sind die bekanntesten Beispiele. Vgl. weiterführend Heidi Ritter, „Wechselseitige Ergänzung: Wilhelm von Humboldts Geschlechteranthropologie zwischen Erfahrung und Konstruktion“, in: Manfred Beetz (Hrsg.), *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2007, S. 175–186.

36 Vgl. zum essentialistischen Geschlechterdiskurs und den Konzepten von Geschlechtercharakter und Geschlechternatur Helen Fronius, *Women and Literature in the Goethe Era 1770–1820. Determined Dilettantes*, Oxford: Clarendon Press 2007, S. 10–52, und Barbara Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werk – Wirkung*, München: Beck 2000, S. 46ff.

37 Der Zusammenhang zwischen dem essenzialistischen Geschlechterdiskurs und der literarischen Praxis von Männern und Frauen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert findet sich ausführlich illustriert bei Becker-Cantarino, *Schriftstellerinnen der Romantik* (Anm. 36), S. 53–63, sowie bei Fronius, *Women and Literature* (Anm. 36), S. 53–93.

38 „Der Gegensatz ‚Frau‘ und ‚Autorin‘ im 18. Jahrhundert ist eine Gratwanderung, die zeitgenössischer Literatur zufolge von einigen Auserwählten mit viel Feingefühl bewältigt werden konnte; der Gegensatz ‚Hausfrau‘ und ‚Autorin‘ im 19. repräsentiert einen unüberbrückbaren Abgrund“ (Kord, *Sich einen Namen machen* [Anm. 31], S. 94).

39 Vgl. ebd., S. 53.

Personen über den dominanten Diskurs hinwegsetzen. Immerhin ist er, wie Fronius betont, in vielen Fällen ein Diskurs, der auf bereits vorhandene Texte und bekannte Frauen reagiert.⁴⁰ Es bedeutet aber, dass wir bei schreibenden Männern und Frauen von sehr unterschiedlichen Ausgangssituationen des Schreibens in Bezug auf Räume, Zeiten, Selbstbild und Veröffentlichungsaussichten ausgehen müssen.

Das gerade grob skizzierte Setting hat unmittelbare Konsequenzen für Fragen nach kollektivem Schreiben in diesem Zeitraum. Dies soll mit Hilfe der Ergebnisse aus dem ersten Teil sowie drei exemplarischen Konstellationen gemischtgeschlechtlicher Zusammenarbeit verfolgt werden – Betsy und Conrad Ferdinand Meyer, Nathaniel und Sophia Hawthorne und Clara und Robert Schumann.

3. Gemeinsam schreiben und Geschlechtlichkeit im 19. Jahrhundert

Im ersten Teil hat sich als zentrale Frage erwiesen, welche Handlungen dem Schreibprozess zugerechnet werden und wie sich dies zur Zuweisung von Autorschaft verhält. Interessant ist dazu die jahrzehntelange Zusammenarbeit der Geschwister Meyer, zu der es eine aufschlussreiche Studie von Rosmarie und Hans Zeller gibt.⁴¹ Die erhaltene Verlagskorrespondenz zeigt, dass Betsy Meyer den größten Teil des Schriftverkehrs und der Verhandlungen für ihren Bruder führt. Darüber hinaus schreibt sie über lange Jahre sämtliche Druckmanuskripte, die an den Verlag gehen, ins Reine – man kann sagen, dass nahezu alle Aufgaben, die den Schreibprozess mit dem Literaturbetrieb verbinden, von ihr durchgeführt werden.⁴² Außerdem ist sie in zahlreiche Vorbereitungsarbeiten involviert – ihre Briefe zeugen davon, dass sie mit ihrem Bruder über geplante Texte diskutiert, Übersetzungen für ihn macht und sich Entwürfe diktieren lässt. Ein Blick in die erhaltenen Manuskripte zeigt außerdem, dass sie seine Entwürfe korrigiert, Formulierungsvorschläge macht und seine Korrekturen wiederum einarbeitet. Ihr Feedback ist dabei durchaus selbstbewusst, auch auf der ästhetischen und sprachlichen Ebene des

40 „It is possible to argue that the theoretical objections against female authorship coexisted with, and were undermined by, practical concessions“ (Fronius, *Women and Literature* [Anm. 36], S. 67).

41 Vgl. Rosmarie Zeller, „Betsy Meyer, Sekretärin, Kopistin, Mitarbeiterin. Ihre Selbstdarstellung im Briefwechsel mit dem Verleger“, in: Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit* (Anm. 12), S. 157–166, und Hans Zeller, „Betsy Meyers Mitautorschaft an C. F. Meyers Werk“, in: Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit* (Anm. 12), S. 167–196.

42 Vgl. Zeller, „Betsy Meyer“ (Anm. 41).

Textes – wir finden Randbemerkungen von ihr wie „schwächl[ich]“ oder „nicht klar genug!“.⁴³ Am interessantesten sind jedoch die textgenetischen Indizien, die Hans Zeller dafür anführt, dass bestimmte Texte zuerst von ihr konzipiert worden sind. So liegt das Gedicht *Der deutsche Schmied* in Betsy Meyers Handschrift und in der Erstfassung nachweislich nicht als Diktat vor.⁴⁴ Conrad Ferdinand Meyer ändert an dieser Fassung dann nur noch Interpunktion und Orthographie bzw. wählt aus von ihr vorgeschlagenen Formulierungsvarianten aus.⁴⁵ Nach Howard Beckers These, dass der Kunstbetrieb künstlerische und nicht-künstlerische Tätigkeiten kennt, müssten die Tätigkeiten von Betsy Meyer in diesem Fall eindeutig in die Kategorie der künstlerischen Tätigkeiten fallen. Selbst diese umfassenden und ästhetisch eigenständigen Arbeiten führen jedoch nicht zu einer öffentlichen Anerkennung ihrer Autorschaft – sie tritt bis an ihr Lebensende bei keinem der Texte namentlich in Erscheinung. Um dieses keineswegs seltene Phänomen einer stummen Verfasserschaft zu fassen, lohnt sich ein Blick in zeitgenössische Selbst- und Fremdbeschreibungen gemeinsam arbeitender Frauen und Männer. Es fällt auf, dass Betsy Meyer selbst immer wieder ihre Unselbständigkeit und ihre nachgeordnete Rolle im Schreiben betont. Die Selbstbezeichnungen reichen von „Sekretär“⁴⁶ oder sogar „Sekretärchen“⁴⁷ zu „Handlanger“, wie etwa hier an den Verleger Hermann Haessel: „Durfte ich doch, Sie wissen es ja wohl lieber Haessel, während seines ganzen Schriftstellerlebens sein stiller, bescheidener kritischer Handlanger sein! Er wußte wohl: Selbst machen konnte ich nichts; aber ich *verstand* ihn.“⁴⁸ Hier sehen wir mehrere Schreibgesten, die Susanne Kord als zeittypisch für Frauen bezeichnet hat: zum einen die Hervorhebung der passiven Inspiration und rein praktischen Unterstützung, zum anderen die

43 Gedicht Nr. 206, „Die Seitenwunde“, in: Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bd. 5.1, Bern: Benteli 1996, S. 75.

44 Hans Zeller zeigt ausführlich, wie sich diktierte und selbst konzipierte Entwürfe Betsy Meyers über Indizien wie verwendete Schreibträger und -werkzeuge, Aufzeichnungsformen von Varianten und Sofortkorrekturen unterscheiden lassen (vgl. Zeller, „Betsy Meyers Mitautorschaft“ [Anm. 41], S. 172–175).

45 Vgl. Zeller, „Betsy Meyers Mitautorschaft“ (Anm. 41), S. 175f.

46 Mehrfach in Briefen; eine Auswahl findet sich bei Zeller, „Betsy Meyer“ (Anm. 41), S. 158. Rosmarie Zeller zitiert aus dem unveröffentlichten späten Briefwechsel zwischen Betsy Meyer und Hermann Haessel, der sich in der Conrad Ferdinand Meyer-Sammlung der Zentralbibliothek Zürich befindet und aktuell an der Universität Zürich editorisch erschlossen wird; vgl. <http://www.cfmeier.ch/index.html> (letzter Zugriff: 13.08.2020).

47 „Der liebe Bruder ging voran, überarbeitete jeden Morgen von 8-1 Uhr, den vielverzweigten Text, nachmittags schrieb sein altes Sekretärchen den neuen Text ins Reine“ (Brief an Hermann Haessel vom 13.08.1891, zit. n. Zeller, „Betsy Meyer“ [Anm. 41], S. 165).

48 Brief an Hermann Haessel vom 04.09.1894, zit. n. Zeller, „Betsy Meyer“ (Anm. 41), S. 166.

Betonung der eigenen künstlerischen Minderwertigkeit bzw. „die Beteuerung, die Autorin habe keineswegs versucht, ‚Kunst‘ zu produzieren“.⁴⁹

Ähnliches sehen wir im *Ehetagebuch* von Clara und Robert Schumann, wenn sie über gerade fertiggestellte Kompositionen einträgt: „Sind sie freilich von gar keinem Werth, nur ein ganz schwacher Versuch, so rechne ich auf Roberts Nachsicht [...]. Sey gnädig, mein Freund, und schone diese schwache, aber mit voller Liebe gespendete Gabe.“⁵⁰ Im weiblichen Schreibverständnis scheint schon die männliche Kritik, sich künstlerische Tätigkeiten und einen künstlerischen Status anzumaßen, den die weibliche Natur eigentlich nicht hergeben dürfte, verinnerlicht und antizipiert. Clara und Robert Schumann sind in diesem Zusammenhang besonders interessant, denn in ihrem gemeinsamen Text tauchen diesbezüglich immer wieder Reibungen auf, wenn etwa Robert Schumann schreibt: „An ihrer Kunst hängt sie begeisterter als je und hat manchmal in der vorigen Woche gespielt, daß ich über die Meisterin die Frau vergaß und sie sehr oft selbst vor anderen geradezu ins Gesicht loben mußte.“⁵¹ Die künstlerische Leistung seiner Frau weckt seine Bewunderung und den Impuls, sie öffentlich anzuerkennen – und gleichzeitig seine Verunsicherung, dass er mit dieser Anerkennung vergisst, was sie ist („die Frau“), und dass diese öffentliche Anerkennung „vor anderen“ vielleicht sozial unangemessen sein könnte.

Sowohl die Selbstbeschreibungen Betsy Meyers und Clara Schumanns als auch Robert Schumanns verunsicherter Kommentar zeugen davon, dass das Arbeiten auf Augenhöhe und dessen Öffentlichkeit Gegenstand der Verhandlung sind. Komplementär zur Herabsetzung der weiblichen künstlerischen Arbeit wird die des Mannes in allen Fällen überhöht und mit Attributen des Genialen ausgestattet:

[E]s schmerzt mich aufs tiefste, wenn ich Dich um Geld bitten muß, und Du mir Dein Erworbenes gibst, es ist mir oft, als müßte dies alle Poesie von Deinem Leben rauben. Du bist so ein Künstler im ächten Sinne des Wort's, Dein ganzes Dichten und Trachten hat mir so etwas zartes, poetisches, ich möchte sagen heiliges, daß ich Dich gern mit aller Prosa, wie sie nun doch einmal im ehelichen Leben nicht ausbleibt, verschonen möchte, es verwundet mich, Dich so gar oft aus Deinen schönen Träumen reißen zu müssen,⁵²

49 Kord, *Sich einen Namen machen* (Anm. 31). S. 64.

50 Robert Schumann und Clara Schumann, *Ehetagebücher*, hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt/Main: Stroemfeld 2013, S. 49f.

51 Ebd., S. 29.

52 Ebd., S. 155.

schreibt Clara Schumann. Ähnlich klingt Sophia Hawthornes Beobachtung ihres Mannes bei der Gartenarbeit:

Liebster Gatte, du solltest nicht arbeiten müssen, vor allem nicht mit den Händen, & du hasst es zu Recht. Du bist ein Engel, der kam, die noch schlafende Natur & die Menschen zu beobachten, ohne dazu *gezwungen* zu sein, dich mit Fortpflanzung oder dem Wegräumen von altem Abfall abzumühen. Apollo inmitten seiner Herden hätte nicht so deplatziert aussehen können wie du mit Säge & Axt & Rechen in der Hand.⁵³

In beiden Fällen wird dem Mann eine überirdische Befähigung zu künstlerischen Handlungen zugesprochen, die gegen alltägliche, nicht-künstlerische Aufgaben ausgespielt wird. Ähnliches gibt es auch bei Betsy Meyer, die beim Verleger um Entschuldigung dafür bittet, dass sie den Antwortbrief schreibt, da ihr Bruder nicht beim Schreiben gestört werden dürfe.⁵⁴ Wir sehen bei den männlichen Schreibenden eine strikte Trennung von künstlerischer Tätigkeit und privater, alltäglicher Tätigkeit, die die schreibenden Frauen für ihr eigenes Schreiben nicht ziehen. Mehr noch: Bei den Männern sind die nicht-künstlerischen Alltagsaufgaben das Hindernis für ihre wahre Bestimmung, bei den Frauen die künstlerischen Aufgaben. Dieser Unterschied ist in Bezug auf männliche und weibliche Autorschaft dieser Zeit und speziell in Bezug auf kollektives Schreiben von großer Bedeutung. Männer, die schreiben oder anders künstlerisch tätig sind, üben darin ihren Beruf und ihre vermeintlich ‚natürliche‘ Bestimmung aus, während Frauen, die schreiben, in Konkurrenz treten zu ihrem häuslichen ‚Beruf‘:

Klara hat eine Reihe von kleineren Stücken geschrieben, in der die Erfindung so zart und musikalisch, wie's ihr früher noch nicht gelungen. Aber Kinder haben und einen immer phantasirenden Mann, und componiren geht nicht zusammen. Es fehlt ihr die anhaltende Übung, und dies rührt mich oft, da so mancher innige Gedanke verloren geht, den sie nicht auszuführen vermag. Klara kennt aber selbst ihren Hauptberuf als Mutter, daß ich glaube, sie ist glücklich in den Verhältnissen, wie sie sich nun einmal nicht ändern lassen.⁵⁵

Robert Schumann erkennt an, dass seine Frau „so manche[] innige Gedanke[n]“ künstlerischer Art hat, und bedauert, dass diese nicht zur Ausführung kommen. Doch auch er kann ihre häuslichen Pflichten nur als ihren

53 Sophia Hawthorne und Nathaniel Hawthorne, *Das Paradies der kleinen Dinge. Ein gemeinsames Tagebuch*, hrsg. und übers. von Alexander Pechmann, Salzburg: Jung und Jung 2014, S. 131 (Herv. im Orig.).

54 Vgl. Zeller, „Betsy Meyer“ (Anm. 41), S. 160.

55 Schumann/Schumann, *Ehetagebücher* (Anm. 50), S. 159.

„Hauptberuf“ denken und als naturgegeben für sie bestimmt hinnehmen. Dabei spielt es übrigens keine Rolle, dass speziell Clara Schumann als Konzertpianistin über Jahre substanziell zum Familieneinkommen beiträgt und in der Öffentlichkeit durchaus als eigenständige Künstlerin wahrgenommen wird. Die künstlerische Praxis und ihre Repräsentation liegen oft auseinander – das zeigt auch das Beispiel von Betsy Meyer.

Was lässt sich bis hierher über geschlechtliche Implikationen des kollektiven Schreibens sagen? Der betrachtete Zeitraum ist von stark geschlechtsgebundenen Selbstbildern im Schreiben und Rhetoriken über das eigene und fremde Schreiben geprägt.⁵⁶ Weiterhin zeigt sich, dass die räumliche und zeitliche Grundlage männlicher und weiblicher Schreibszenen sehr unterschiedlich ist. In allen drei Beispielen werden die künstlerischen Tätigkeiten zwar durchaus auch von den Frauen ausgeübt und von den männlichen Mitschreibern anerkannt (auch Conrad Ferdinand Meyers unveränderte Übernahme des Gedichts seiner Schwester ist eine Art der Anerkennung). Nathaniel Hawthorne räumt sogar ein, dass seine Frau über bestimmte Gegenstände besser schreiben als er: „An schönen Tagen ist das Hauptereignis und die glücklichste Stunde des Nachmittags ein Spaziergang mit meiner Frau. Sie muss diese Spaziergänge beschreiben, denn wann immer sie und ich etwas gemeinsam genossen haben, hielt ich meine Feder stets für unwürdig und unangemessen, es zu notieren.“⁵⁷ Trotzdem steht der öffentliche Status als Künstlerin bei allen drei Frauen mehr oder weniger stark ausgeprägt in Frage, während er bei allen drei Männern unhinterfragt ist oder sogar kultiviert wird.

4. Kollektives Schreiben und Geschlechtlichkeit – ein (vorläufiges) Fazit

Blickt man zum Abschluss noch einmal auf die eingangs formulierte (und keinesfalls vollständige) Aspektsammlung zu kollektiven Schreibprozessen, so sind die geschlechtlichen Implikationen dieser Aspekte an den Beispielen deutlich geworden: Die Frage nach den Beteiligten am Schreibprozess involviert zugleich jene danach, wer vom Schreibprozess von Geschlechts wegen ausgeschlossen wird bzw. sich selbst ausschließt. Noch stärker vom Faktor Geschlecht bedingt ist die öffentliche, namentliche Repräsentation eines

56 Hierzu passt auch Susanne Kords Beobachtung, dass sich viele schreibende Frauen im relevanten Zeitraum für betont harmlose und naive Pseudonyme entscheiden (vgl. Kord, *Sich einen Namen machen* [Anm. 31], S. 14).

57 Hawthorne/Hawthorne, *Das Paradies der kleinen Dinge* (Anm. 53), S. 50.

Schreibprozesses. Auch die Aspekte der Organisation des Schreibprozesses und des Selbst- und Fremdbilds der Schreibenden lassen sich erweitern um die Fragen, inwiefern bestimmte Handlungen innerhalb von Schreibprozessen geschlechtlich codiert sind (etwa das Korrigieren der Texte oder das Korrespondieren nach Außen versus den Entwurf einer ersten Textfassung auf dem leeren Blatt) und was das für den Stellenwert dieser Handlungen in der öffentlichen Repräsentation bedeutet. Mit dem 19. Jahrhundert wurde zugegebenermaßen ein Zeitraum betrachtet, in dem das Geschlecht ein besonders großer Konfliktfaktor im Schreiben ist. Folgt man aber der Annahme, dass die bis heute dominante Vorstellung⁵⁸ einer singulären Autorschaft in dieser Zeit maßgeblich ausgeprägt und affirmiert wird, lassen sich daraus wertvolle Einsichten für die Erforschung kollektiven Schreibens gewinnen.

Ich bin eingangs davon ausgegangen, dass weibliches Schreiben und kollektives Schreiben Gemeinsamkeiten besitzen. Wie in den 1970er Jahren durch die systematische Erforschung weiblicher Autorschaft zahlreiche Texte jenseits des Kanons in den Blick kommen, richtet auch das Interesse an kollektivem Schreiben den Fokus sowohl auf bislang unbeachtetes Textmaterial (wie etwa im privaten Rahmen geführte gemeinsame Tage- und Notizbücher) als auch auf bislang unbeleuchtete Teile von bereits bekannten Texten und Schreibprozessen (wie die stummen Mitverfasserschaften an kanonisierten Gedichten, die Stillinger und Zeller herausarbeiten). Ein Schlüsselement dieser Fokuserweiterung scheint sowohl für das weibliche als auch für das kollektive Schreiben die Öffnung des Schreibprozesses in den privaten Raum zu sein. Es ist die aus dem 19. Jahrhundert herrührende Dichotomie zwischen einem beruflichen Schreibraum, in dem die künstlerischen Tätigkeiten passieren und der zur Grundlage von Autorschaft wird, und einem privaten Raum, in dem die vermeintlichen Nebenschauplätze angesiedelt sind, die, wie schon die wenigen Beispiele gezeigt haben, den Blick sowohl auf weibliches Schreiben als auch auf viele kollektive Elemente des Schreibprozesses verstellen.

Christa Bürger hat für das Schreiben von Frauen im 19. Jahrhundert dargestellt, dass deren historische Schreibpraxis nur über eine enge konzeptionelle Verschränkung von sozialem Leben und Schreibakt angemessen beschreibbar

58 Auch der Paradigmenwechsel im Rahmen des Poststrukturalismus, den die einschlägigen Beiträge von Roland Barthes (*Der Tod des Autors*, 1967) und Michel Foucault (*Was ist ein Autor?*, 1969) für die Autorschaftsforschung in mehrerer Hinsicht bedeuten, lässt das Konzept der singulären Autorschaft weitgehend unberührt.

ist.⁵⁹ Vor allem für die unmittelbar kollaborativen Konstellationen lässt sich Ähnliches sagen – sie sind kaum in den Blick zu bekommen, wenn die Perspektive auf den Schreibprozess abgekoppelt wird von anderen Geschehnissen des sozialen Lebens.

Was bedeutet das – in aller Kürze – für die literaturwissenschaftliche Arbeit an kollektivem Schreiben? Was Susanne Kord über die Literatur von Frauen sagt,⁶⁰ gilt auch hier: Gerade bislang marginalisierte Texte entziehen sich unter Umständen den Werkzeugen, Bezügen und Strukturen, die am männlichen Kanon bzw. dem der singulären Autorschaft geschult sind. Sie mit diesen Maßstäben zu messen, führt häufig dazu, sie als unbedeutend abzutun. Eine Forschung zu kollektivem Schreiben muss bereit sein, an ihm gegebenenfalls Werkzeuge und literaturgeschichtliche Strukturen neu auszurichten. Das kann beispielsweise bedeuten, Texte und Tätigkeiten jenseits des öffentlichen Raums wahrzunehmen. Es kann erfordern, Dichotomien wie privat/öffentlich, Professionelle/Amateure, Leben/Schreiben, künstlerische/nicht-künstlerische Tätigkeit in Bezug auf Autorschaft aufzuweichen. Es setzt voraus, die öffentliche Darstellung eines Schreibprozesses nicht als sein Abbild zu betrachten, sondern ihre von Campe und Stingelin attestierte szenische Qualität ernst zu nehmen und sie als Inszenierung ausgewählter Anteile und Personen zu betrachten. Es kann bedeuten, auf bestimmte Fragen im ersten Schritt zu verzichten, zum Beispiel auf die nach dem ‚wahren Autor‘ oder der ‚wahren Autorin‘ eines Textes oder nach der künstlerischen Wertigkeit einer Tätigkeit im Rahmen eines Schreibprozesses.

Die Untersuchungen von Hans und Rosmarie Zeller zu Conrad Ferdinand und Betsy Meyer zeigen in ihrer Materialbasis, wie ein produktiver Zugang zu gemeinsamen Schreibprozessen aussehen kann: Hier wird mit Manuskriptmaterial und textgenetischen Methoden ebenso gearbeitet wie mit Schreibszenen in überlieferter Korrespondenz und autobiografischen Dokumenten.

59 Vgl. Christa Bürger, *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart: Metzler 1990.

60 „Daß wir nicht gelernt haben (und bis heute in traditionellen Kurrikula nicht lernen), die Literatur von Frauen mit Genuß zu lesen, liegt an zwei Tatsachen: erstens unterscheidet sich viele (nicht alle) Literatur von Frauen erheblich von männlicher Literatur, formell und inhaltlich, und zweitens beschränkt sich unser Wissen und Training auf männliche Literatur und deren Formen und Inhalte. Die Literatur von Männern wird heute noch an den meisten Universitäten unter dem Namen ‚Weltliteratur‘ gelehrt; unser literarisches Wissen besteht größtenteils darin, die Formen und Inhalte männlicher Literatur zu erkennen, anzuerkennen, zu analysieren, zu kritisieren, zu reflektieren, Bezüge zur männlichen Literaturgeschichte herzustellen usw.“ (Kord, *Sich einen Namen machen* [Anm. 31], S. 21).

Denn erst diese Vielseitigkeit des Zugriffs zeigt, dass Betsy Meyers Selbstbild als Schreiberin, das sie im Rahmen diverser Schreib-Szenen entwirft, nicht mit dem Manuskriptmaterial übereinstimmt. Und auch ganz generell wird man in kollektiven Schreibprozessen darauf vorbereitet sein müssen, dass die Stimmen der unterschiedlichen Akteurinnen und Akteure und die Materialspuren häufig eine unterschiedliche Sprache sprechen.

Kollaboratives Schreiben

Claas Morgenroth

I.

Man schreibt nie allein. Eine eigene Textsorte, die Danksagung, bringt diesen Umstand zum Ausdruck. Heinrich Bosse zum Beispiel leitet seine Aufsatzsammlung *Bildungsrevolution 1770–1830* mit den Worten ein: „Im Grunde wissen alle, daß man als Autor von solchen Dingen [das sind hier Bücher; C. M.] ebenfalls nicht einer, sondern ein Kollektivsubjekt ist. Dieser Moment, wo ich mit ‚meinen‘ Texten an die Öffentlichkeit trete, ist der gegebene Augenblick, um anzuerkennen, wie wenig sie ‚meine‘ sind.“¹ Die Gründe liegen auf der Hand: Ein Autor gehört immer zu einer Tradition, einer Epoche, einer Zeit; er bezieht sich stets, negativ wie positiv, auf Vorbilder, andere Texte und Autoren; er hat, je nach Disposition, ein Publikum vor Augen, für das und in dessen Vorstellung er schreibt; er wird schließlich mit Akteuren konfrontiert – Verleger, Lektor, Kritiker –, die mal mehr, mal weniger seine Arbeit beeinflussen. Schreiben, so könnte man sagen, ist daher immer kollaborativ, kooperativ, kollektiv.

Die These ist beileibe nicht neu, im Gegenteil: Man findet sie in der Autorschaftsdebatte, der Intertextualitätstheorie, in allen Text-Kontext-Modellen, ja eigentlich in jeder Literaturtheorie. Und sie reicht weit zurück in die Geschichte der Poetik. Darunter sind prominente Beispiele, die zeigen, dass allerorten Götter, Geister oder zumindest Regeln auftreten, die dem angehenden Autor erlauben und diktieren, was er schreiben soll und darf. Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, die erste ernstzunehmende Poetik in deutscher Sprache, ist nicht nur eine Regelkunde, sondern selbst ein Referat überlieferter Poetiken – was Opitz im Übrigen gar nicht leugnet. Sie geht so weit, ein Kapitel aus Julius Caesar Scaligers *Sieben Bücher über die Dichtkunst*² abzuschreiben, das sich wiederum als Summe antiker Poetik und Rhetorik versteht.

1 Heinrich Bosse, *Bildungsrevolution 1770–1830*, hrsg. von Nacim Ghanbari, Heidelberg: Winter 2012, S. VII–IX, hier S. VII.

2 Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst* (1561), Lateinisch/Deutsch, hrsg., übers., eingel. und erläutert von Luc Deitz, 6 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog 1994–2011; die hervorragende, von Luc Deitz in Zusammenarbeit mit Gregor Vogt-Spira verfasste „Einführung“, Bd. 1, S. XI–LXXIV, bietet nebenbei gesagt einen ausgezeichneten Einblick in die europäische Poetik und Abschreibepaxis des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts.

„Derentwegen ich nur etwas / so ich in gemeine von aller Poeterey zue erinnern von noethen zue sein erachte / hiervor setzen will / nachmals das was vnserere deutsche Sprache vornemlich angehet / etwas vmstendtllicher fuer Augen stellen.“³ Erst mit der *Querelle des Anciens et des Modernes* wird der Imitationszwang der Antike fundamental erschüttert, mit weitreichenden Folgen für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts.⁴ Aber noch am Ausgang der traditionellen Regelpoetik, der vierten Auflage von Johann Christoph Gottscheds *Critischer Dichtkunst*, findet sich zuerst eine Übersetzung von Horaz' *Ars Poetica*, zu der sich Gottscheds Traktat im Weiteren wie ein Kommentar verhält.⁵

Ko-Autorschaft in diesem allgemeinen Sinne ist alles andere als eine Entdeckung der Moderne. Sie führt zurück zu den Anfängen der Literatur, zur „Kollektiven Autorschaft im Alten Testament“ oder zu den Anfangsworten der *Odyssee*, „Muse! Erzähl' mir vom wendigen Mann, der die heilige Feste / Trojas zerstörte!“⁶ Das vielleicht schönste Beispiel bieten die zwei Niederschriften der Zehn Gebote, die sehr genau unterscheiden zwischen einem Autor und einem Schreiber: „Und als der Herr mit Mose zu Ende geredet hatte auf dem Berge Sinai, gab er ihm die beiden Tafeln des Gesetzes; die waren aus Stein und beschrieben von dem Finger Gottes.“ Die Zeit der Niederschrift aber dauert lange, zu lange. „Mose wandte sich und stieg vom Berge und hatte die zwei Tafeln des Gesetzes in seiner Hand; die waren beschrieben auf beiden Seiten.

3 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), Studienausgabe, hrsg. von Herbert Jaumann, Stuttgart: Reclam 2002, S. 13.

4 Zur Bedeutung der *Querelle* Hans Ulrich Gumbrecht, „Modern, Modernität, Moderne“, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. IV, Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S. 93–131.

5 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4., vermehrten Auflage, Leipzig 1751, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1962. Man denke bei dieser Gelegenheit an Walter Benjamin: „Geschichte schreiben heißt also Geschichte zitieren. Im Begriff des Zitierens liegt aber, daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhange gerissen wird“ (Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* (1927–1940), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 595, N 11, 3; Herv. im Orig.).

6 Ulrich Berges, „Kollektive Autorschaft im Alten Testament“, in: Christel Meier und Martina Wagner-Egelhaaf (Hrsg.), *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*, Berlin: Akademie 2011, S. 29–39; Homer, *Odyssee und Homerische Hymnen*, aus dem Altgriechischen übersetzt von Anton Weiher, München: dtv 1990, S. 51. Mit diesen Worten Homers (wer auch immer ‚Homer‘ ist) tritt zugleich die Unterscheidung von Autor und Schriftsteller in die Welt, siehe dazu: Martin Stingelin, „er war im Grunde der eigentliche Schriftsteller, während ich bloss der Autor war“. Friedrich Nietzsches Poetologie der Autorschaft als Paradigma des französischen Poststrukturalismus (Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault)“, in: Heinrich Detering (Hrsg.), *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, DFG-Symposium 2001, Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 80–106.

Und Gott hatte sie selbst gemacht und selber die Schrift eingegraben. [...] Als Mose aber nahe zum Lager [des Volkes Israel; C. M.] kam und das Kalb und das Tanzen sah, entbrannte sein Zorn und er warf die Tafeln aus der Hand und zerbrach sie unten am Berge“. So kommt es zu einer zweiten Fassung der Zehn Gebote, die nun von Gott diktiert und von Mose aufgeschrieben werden. „Und der Herr sprach zu Mose: Schreib dir diese Worte auf, denn aufgrund dieser Worte habe ich mit Dir und mit Israel einen Bund geschlossen. [...] Und er schrieb auf die Tafeln die Worte des Bundes, die zehn Gebote.“⁷

Warum also befasst man sich heute wieder so intensiv mit den verschiedenen Formen gemeinsamen Schreibens, warum geht man davon aus, es mit einer Novität und einem Desiderat der Forschung zu tun zu haben? Es gibt dafür verschiedene Gründe, zwei aber stechen heraus: Seit der ‚Bildungsrevolution 1770–1830‘ gehört das Schreiben zum individualisierten, autonomen Subjekt. So prominent die Beispiele zur Ko-Autorschaft auch sein mögen, von der Antike bis zur Frühaufklärung, seit der Wende zum 19. Jahrhundert gilt das gemeinsame Schreiben als Sonderfall, selbst in der kommunistischen und marxistisch inspirierten Ästhetik.⁸ Wenn man sich heute wieder den

7 *Die Bibel*, nach der Übersetzung Martin Luthers, mit Apokryphen, in der revidierten Fassung von 1984, hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1999, S. 91–95, 2. Mose 31, 18; 32, 15f. und 19; 34, 27f. Die Szene wiederholt sich, halbwegs zumindest, unter reichlich komischen Umständen in Vassula Rydens *True Life in God* (hier ist es Jesus, der diktiert, und Ryden, die in zwei Handschriften schreibt, ihrer und der von Jesus). Dazu Andreas Mauz, „Federführung, Grenzüberschreitung. Schreiben und Schreibenanfängen im ‚heiligen Text‘ (Vassula Ryden, *True Life in God*, 1986ff.)“, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees und Michael Schläfli (Hrsg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München: Fink 2009, S. 43–76.

8 Vgl. dazu Bernd Witte, *Goethe. Das Individuum der Moderne schreiben*, hrsg. von Verf. und Karl Solibakke, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007; Richard Albrecht, „Vom Roman der XII zum Kollektivroman Wir lassen uns nicht verschaukeln: Aspekte literarischer Gemeinschaftsproduktionen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts“, in: *Neohelicon* 14 (1987), H. 1, S. 269–285. Auch die Auseinandersetzungen zum Expressionismus-Begriff und zum sozialistischen Realismus sind Beispiele dafür, wie umkämpft das Verhältnis des individualisierten Schreibers zum Kollektiv, zur Gesellschaft, zur Allgemeinheit in der marxistischen Literaturtheorie war. Siehe dazu nur Walter Hinderer (Hrsg.), *Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie*, Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1974, sowie Mary A. Nicholas und Cynthia A. Ruder, „In Search of the Collective Author: Fact and Fiction from the Soviet 1930s“, in: *Book History* 11 (2008), S. 221–244. Zembylas und Dürr, die zu den wenigen gehören, die sich empirisch mit der Praxis des literarischen Schreibens beschäftigt haben, konzentrieren sich allein auf den individualisierten Autor. Kollaborative Elemente werden nicht berücksichtigt: Tasos Zembylas und Claudia Dürr, *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*, Wien: Passagen 2009.

verschiedenen Formen des geteilten Schreibens zuwendet, dann um dieser Geschichte der Autonomie kritisch zu begegnen.⁹ Ein Ansatz, der sich gut mit den subjektstheoretischen Theorieansätzen der letzten 50 Jahre verträgt (und damit wissenschaftsstrategischen Erfolg verspricht). Der zweite Grund ist in der Konstitution heutiger Gesellschaften zu suchen (natürlich nicht aller), die zunehmend Wert auf kooperative und kollaborative Arbeitsformen legen, angeleitet oder in Gang gesetzt durch computerisierte, schriftbasierte Praktiken und Kulturtechniken, in Unternehmen und Schulen etwa. Eins und zwei verbinden sich mit einem Diskurs, der auf Pluralität, Vielheit, Diversität gestimmt ist. So fragt sich Mark Terkessidis in seinem Buch *Kollaboration*: „Sind alle unsere Institutionen, sind Behörden, Schulen oder Gesundheitseinrichtungen ‚fit‘ für die Vielheit? Und wenn nicht: Was müssen sie unternehmen, um es zu werden?“¹⁰

Das Spektrum ist damit nicht erschöpft, aber das Panorama erkennbar und mit einem ironischen Vorzeichen versehen. Schließlich steht die Fitness des Einzelnen und der Institutionen im Kreuzungspunkt eines postfordistischen, gouvernementalen Diskurses, der die Selbstoptimierung des Subjekts zur Bedingung *und* Folge der Kollektivierung im kapitalistischen Gesellschaftskörper macht.¹¹ Mit dem Umbau der Arbeitswelt wird das Individuum liberalisiert und in Verantwortung gesetzt und zugleich das individualistische Selbstverständnis der Moderne in Frage gestellt, in der Poetik wie in der ökonomischen Ordnung. An dieser Dialektik werden sich jene Fragen messen lassen müssen, die mit dem geteilten Schreiben *als* Arbeit befasst sind. Und was soll Schreiben sein, wenn nicht Arbeit?

9 Zuweilen etwas voreilig, schließlich kann der Gewinn an Einsamkeit im Schreiben auch einen Gewinn an Individualität und Emanzipation bedeuten. Siehe dazu nur Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1926), deutsch: *Ein Zimmer für sich allein*, aus dem Englischen übersetzt, mit einem Nachwort und Anmerkungen von Axel Monte, Stuttgart: Reclam 2012, und im Vergleich Bettine von Arnim, *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* (1835), in: dies., *Werke und Briefe*, hrsg. von Walter Schmitz, Bd. 2, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992. Dabei ist der Begriff ‚Autonomie‘ selbst kritikwürdig, z.B. als Effekt „bürgerlicher Technologien des Selbst“ (Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006, S. 155–241).

10 Mark Terkessidis, *Kollaboration*, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 10.

11 Zum Begriff der Gouvernementalität Michel Foucault, „Über sich selbst schreiben“ (*L'écriture de soi*, 1983), aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. IV, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005, S. 503–521, in Verbindung zur kapitalistischen Ökonomie: Thomas Lemke, *Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität*, Berlin, Hamburg: Argument 1997.

In den Literatur- und Kulturwissenschaften kursiert nun eine Reihe von Begriffen und Modellen, die versuchen, das Schreiben als eine irgendwie geteilte, zumindest nicht mehr individuelle Praxis zu begreifen. Es gehört dabei zum guten Ton, die Subjektivität und Vereinzlung des Schreibens als Chimäre einer bis dato übersehenen Linie über- oder transindividueller Techniken und Praktiken zu begreifen.¹² Das Schreiben dient dabei, wie gewohnt, als besonderer Ausdruck einer ins Allgemeine gehenden Tendenz in der Theoriebildung. Ziel ist, die Versprechen des Idealismus auf eine autonome, an der Freiheit des Geistes oder der Emanzipation bemessene Existenz wieder einzuholen. Allerdings nicht aus einer materialistischen Perspektive (Stichwort: Eigentumsverhältnisse), sondern aus einer ‚materialen‘, also unter Verzicht auf historisch-materialistisch und/oder dialektisch orientierte Methoden.¹³ Das führt zur Marginalisierung von ‚Arbeit‘. Dazu zwei Schlaglichter:

Der Begriff ‚Kulturtechniken‘ verkehrt die Subjekt-Objekt-Relation (oder auch: Mensch-Ding-Relation), um die je spezifische Subjektivität des Einzelnen in einem kollektiven Handlungsraum aufzulösen, der aus einer Vielzahl an (belebten wie unbelebten) Akteuren besteht.

Kulturtechniken präzisieren die Handlungsmacht von Medien und Dingen. Wäre oder hätte die Medientheorie eine Grammatik, so käme diese Handlungsmacht darin zum Ausdruck, dass Objekte die grammatikalische Stellung des Subjekts einnehmen und Kulturtechniken Verben vertreten. Personen (gleich Menschen) rücken darin an jene Stelle in einem Satz, die für das grammatikalische Objekt reserviert ist.¹⁴

Das Schreiben ist so gesehen nicht mehr am Einzelnen zu beobachten, sondern als Prozess oder Bewegung zu begreifen, an der eine ganze Reihe an Subjekten

12 Dafür stehen insbesondere die Arbeiten von Bruno Latour und Harold Garfinkel. Siehe dazu u.a. *Navigationen* 15 (2015), H. 1, Medien der Kooperation.

13 Zur Aktualität der Unterscheidung materialistisch/material und zur Diskussionslage des *material turn* aus marxistischer Perspektive Terry Eagleton, *Materialism*, New Haven, London: Yale University Press 2016, insbes. S. 1–35, und Martin Küpper, *Materialismus*, Köln: PapyRossa 2017, S. 112–121.

14 Cornelia Vismann, „Kulturtechniken und Souveränität“, in: dies., *Das Recht und seine Mittel*, hrsg. von Markus Krajewski und Fabian Steinhauer, Frankfurt/Main: S. Fischer 2012, S. 445–459, hier S. 445; zuerst in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1 (2010), S. 171–182. Und weiter: „Diese Vertauschung der Personen ist vielleicht das offensichtlichste Kennzeichen einer Theorie der Kulturtechniken, von den Medien aus betrachtet.“ Siehe auch Bernhard Siegert, „Kulturtechnik“, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hrsg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München: Fink 2011, S. 95–118, hier S. 98: „Medien werden als Kulturtechniken beschreibbar, wenn die Handlungsketten rekonstruiert werden, in die sie eingebunden sind, die sie konfigurieren oder die sie konstitutiv hervorbringen.“

und Objekten in unterschiedlichen Relationen beteiligt sind, ein Schreiber etwa, Stifte, Papiere, Tische und Stühle.¹⁵ ‚Netzwerk‘ wird dagegen bemüht, um vor- oder semi-institutionelle Formen des Schreibens und der ‚Literatur‘ zu erfassen. Die literarische Aufklärung und Romantik stehen hier zur Stelle, um die überzogene Individualisierung um 1800 und die auf den Autor und das Werk hierarchisierte Wahrnehmung des Schreibens im Büchermarkt des 19. und 20. Jahrhunderts, zumindest im deutschsprachigen Raum, zu revidieren. In der Sache handelt es sich um die nächste Kritik am Idealismus, der von der Macht der Medien, Dinge, Techniken, Hardware ablenkt.¹⁶ Das ist nützlich, weil auf diese Weise vergessene und übersehene Praktiken der Literatur und Kunst wieder sichtbar werden. Verzichtet wird dabei auf eine ‚gesellschaftliche‘, oder sagen wir besser, mit einem reichlich angestaubten Wort: sozio-ökonomische Analyse der jeweiligen Arbeits- und Eigentumsverhältnisse, die den Praktiken des Schreibens zu Grunde liegen oder zumindest beiwohnen.

Der Anlass solcher *turns*, ihr ökonomischer Impuls, wird nicht ausreichend oder gar nicht berücksichtigt – eine alte Schwäche der kultur- und literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung. An der Vorder- und Rückseite des Netzwerkbegriffs ist das zu beobachten: Gebildet, um bürgerlichen Ordnungsbegriffen und Strukturen eine Alternative abzurufen, wird er fortgeführt und neoliberal adaptiert, um den Nutzen am menschlichen Material zu optimieren.¹⁷ Das mag an dieser Stelle zu pointiert formuliert sein und der Vielseitigkeit des Netzwerkbegriffs nicht gerecht werden, aber es fällt auf, dass in der Welt des akademischen Kapitalismus die ins Spiel gebrachten Ideen und Konzepte, Begriffe, Innovationen und Desiderate ausgesprochen dürftig auf ihr ökonomisches Herkunftsfeld geprüft werden. Die Literatur- und Kulturwissenschaften tun gut daran, ihre Begriffe (wieder) an der ökonomischen und politischen Wirklichkeit zu messen.¹⁸

15 Dazu in aller Ausführlichkeit Roland Barthes, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*, hrsg. von Éric Marty, Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Léger, aus dem Französischen übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008.

16 Michael Gamper, „Kollektive Autorschaft/Kollektive Intelligenz: 1800–2000“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), S. 380–403; Nacim Ghanbari et al. (Hrsg.), *Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit*, Paderborn: Fink 2018; *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 29 (2019), H. 1, Schwerpunkt: Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft.

17 Dazu Stefan Kaufmann, „Netzwerk“, in: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann und Thomas Lemke (Hrsg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 182–189.

18 Zur Erinnerung: Richard Münch, *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2011, und Mathias Binswanger, *Sinnlose Wettbewerbe. Warum wir immer mehr Unsinn produzieren*, Freiburg: Herder 2010.

II.

Viel hängt davon ab, ein Gemeinplatz der Schreibprozessforschung, wie metaphorisch oder wie konkret der Begriff des Schreibens verstanden wird, wie historisch informiert er ist. Angesichts der aufgebotenen ‚Theorielast‘ dürfte es klüger sein, sich auf den konkreten Schreibakt zu konzentrieren, um von dort aus die kulturtechnischen und ‚vernetzten‘ Aspekte des Schreibens aufzugreifen. Entsprechend sinnvoll ist es, voraussetzungsstarke Ausdrücke wie ‚Autorschaft‘, ‚geteiltes‘ oder ‚gemeinsames Schreiben‘ nicht weiter zu vermengen. Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen ist darum ein Vorschlag, die zunächst einmal rudimentäre Unterscheidung von ‚kollaborativem‘, ‚kooperativem‘ und ‚kollektivem‘ Schreiben. Mit ‚kollaborativ‘ sei die über den Einzelnen hinausgehende (*ko-*) Arbeit gemeint, die entsprechend angebahnt, organisiert, konzipiert und durchgeführt werden muss, auf allen Ebenen des Schreibprozesses und im Verhältnis zur gesellschaftlich dominanten Arbeitsweise. Der Begriff der ‚Kooperation‘ bezeichne dagegen die im Werk/Produkt (*opus*) vergegenständlichte, semantisierte, erzählte, dokumentierte Kollaboration. Zu bedenken ist, dass im kollaborativen Schreiben die Gestalt und der Status des Werkes/Produktes – mit der Linguistik gesprochen: des Textes – eine tragende Rolle spielen kann, wenn etwa die Kollaboration bereits auf Kooperation angelegt ist. Das kann die zeitliche Organisation des Schreibens (synchron wie asynchron), deren räumliche Gestaltung (Vernetzung und Koordination) oder Medialisierung betreffen. ‚Kollektiv‘ sollen Schreibprozesse dann heißen, wenn die Kollaboration und Kooperation zu Gunsten einer Gruppe (von der Belegschaft bis zum ‚Volk‘), eines übergeordneten Projekts, einer höheren Idee usf. ausgeführt wird – ein Umstand, der sich wiederum auf die einzelnen Schritte des Schreibprozesses auswirken kann.¹⁹

Die Unterscheidung mag auf den ersten Blick idiosynkratisch sein. Ihr Ziel aber ist, die vielfachen Assoziationsangebote aus anderen Theoriefeldern (Intertextualität, Autorschaft) zunächst einmal außen vor zu lassen, um den Akt, die Szene, das Ereignis des Schreibens genauer in den Blick zu nehmen und zu beschreiben. Hilfe bietet die literaturwissenschaftliche

19 Diese Unterscheidung ist das Ergebnis einer Dortmunder Arbeitsgruppe gewesen, die sich in unterschiedlichen Besetzungen (aber jeweils unter der Teilnahme von Tobias Lachmann und Martin Stingelin) mit dem Thema befasst hat. Den genannten und ungenannten Kolleginnen und Kollegen gilt mein Dank für die zahlreichen Diskussionen. Was hier nicht weiter erörtert werden kann, zu kollektiven Schreibprozessen aber gezählt werden muss, ist deren Vergegenständlichung in Kollektivsymbolen, dazu Jürgen Link, „Kollektivsymbol und Mediendiskurs“, in: *kultuRRRevolution* 1 (1982), S. 6–21.

Schreibprozessforschung (dazu später) und die linguistische Theoriebildung, die sich bereits seit den 1970er Jahren intensiv und umfassend mit Aspekten gemeinsamen Schreibens befasst – und in diesem Punkt den Literatur- und Kulturwissenschaften voraus ist.²⁰

In einem Beitrag für das *Handbook of Writing and Text Production* schlagen Kirsten Schindler und Joanna Wolfe vor, die verschiedenen Dimensionen geteilten Schreibens am Beispiel der Ko-Autorschaft/Ko-Verfasserschaft (oder auch: „co-authored, or collaborative writing“) zu untersuchen und zu systematisieren. Sie räumen zugleich ein, dass es schwierig ist, den Begriff zu definieren, weil ‚Schreiben‘ im Grunde immer auf einer gemeinsamen ‚Verfasserschaft‘ beruhe, man sich stets in bestimmten Genres, Gattungen oder Textsorten bewege, Teil eines Diskurses, immer schon der Leser anderer Texte ist usw. Insofern sei es notwendig, die Fragestellung einzugrenzen und weiter zu spezifizieren. Demnach sind ‚ko-autorisierte‘ oder ‚kollaborative‘ Texte – im Weiteren nur noch ‚kollaborativ‘, um den Assoziationen zur Autorschaftsdebatte in den Literaturwissenschaften zu entgehen – solche Dokumente, in denen mehrere Individuen im Vorgang des Schreibens direkt interagieren, beim Planen, Entwerfen oder Überarbeiten. Konkret: wenn zwei oder

20 Interessanterweise handelt es sich bei den linguistischen Beiträgen vor allem um solche, die mit dem Schreibunterricht an Schulen befasst sind, oder allgemeiner: mit der Didaktik und den Methoden des Schreibens. So widmet sich die Zeitschrift *Written Communication* schon lange und ausgiebig Themen wie Schreibkonferenz, Chat-Kommunikation, Online-Konferenzen, Digitale Schreibräume an Schulen, Videoaufzeichnung und -dokumentation von (gemeinsamem) Schreiben/Lesen im Klassenraum. Hier bewährt sich, was auch sonst zu beobachten ist: Die schreibdidaktischen Orientierungsbegriffe waren und sind über die eigenen disziplinären Grenzen hinaus ein nützlicher Indikator für die allgemeine Transformation des Schreibens in Theorie und Methode. Nur drei Hinweise: Angela M. O'Donnell et al., „Cooperative Writing. Direct Effects and Transfer“, in: *Written Communication* 2/3 (1985), S. 307–315; Colette Daiute, „Do 1 and 1 Make 2? Patterns of Influence by Collaborative Authors“, in: *Written Communication* 3/3 (1986), S. 382–408; schließlich Peter Elbow, „In Defense of Private Writing. Consequences for Theory and Research“, in: *Written Communication* 16/2 (1999), S. 139–170. Die linguistische Schreibdidaktik unterscheidet sich damit von der Texttheorie, die sich weiter an traditionelle Einsamkeitsmodelle gebunden sieht, gerade dann, wenn es um ‚Literatur‘ geht. Bei Hans Jürgen Heringer ist zu lesen: „Texte werden immer von Einzelpersonen geschrieben“ (Hans Jürgen Heringer, *Linguistische Texttheorie. Eine Einführung*, Tübingen: Francke 2015, S. 204). Auch Manfred Geier ist in seiner, wenngleich deutlich älteren, Einführung der Auffassung: Die „Texte der Literatur [sind], zumindest in der Moderne, bloß partikular, gleichsam stilistische Ideolekte von Einzelnen, die nicht zufällig die literarische Praxis mit ihrem Namen autorisieren“ (Manfred Geier, *Linguistische Analyse und literarische Praxis. Eine Orientierungsgrundlage für das Studium von Sprache und Literatur*, Tübingen: Narr 1984, S. 8). In der schmalen Literatur zur Soziologie des Schreibens ist man der derselben Auffassung, siehe nur Zembylas/Dürr, *Wissen, Können* (Anm. 8).

mehrere Personen an einem Dokument arbeiten, wenn einer oder mehrere ein von jemand anderem erstelltes Dokument bearbeiten und ändern, einer mit einem oder mehreren interaktiv zusammenarbeitet und dabei ein Dokument erstellt, das auf die Ideen eines anderen oder anderer zurückgeht.²¹ Kollaboratives Schreiben kann gemeinsam und simultan erfolgen; parallel und unabhängig voneinander, etwa dann, wenn jeder der Beteiligten für einen Teil des Dokuments verantwortlich ist; zentralisiert, wenn es letztlich nur einen verantwortlichen Autor gibt; gestaffelt, wenn Dokumente von Person zu Person wandern zwecks Überarbeitung und Fortsetzung.²² Ihre Beispiele suchen sich Wolfe und Schindler in den Wissenschaften (Artikel in der Medizin, Forschungsanträge), in Unternehmen (Rechenschaftsbericht, Selbstdarstellungen), in der Werbung – in Bereichen also, in denen kollaboratives Schreiben eher die Regel als die Ausnahme ist.

Aus diversen Studien ergebe sich dabei, dass die Wahl der jeweiligen Strategie abhängt von der Textsorte, vom Ziel, der Zusammensetzung der Gruppe (hierarchisch oder nicht), oder auch wechseln kann, je nachdem, in welchem Stadium des Schreibens man sich befindet (planen, ausarbeiten, redigieren). Besondere Aufmerksamkeit erhält das Planen, schließlich benötigen kollaborative Arbeitsformen gesteigerte Vorbereitung und Organisation. Dabei entstehen im Zuge der Anbahnung und Durchführung wiederum Texte, die dafür da sind, die Zusammenarbeit zu ermöglichen oder zu unterstützen (z.B. Protokolle, Memos, Briefings, allgemein: Arbeitspläne).²³ So müssen sich im Fortgang kollaborativen Schreibens die Teilnehmerinnen

21 Kirsten Schindler und Joanna Wolfe, „Beyond Single Authors: Organizational Text Production as Collaborative Writing“, in: Eva-Maria Jakobs und Daniel Perrin (Hrsg.), *Handbook of Writing and Text Production*, Berlin, Boston: de Gruyter 2014, S. 159–173. Das Zitat „Co-authored, or collaborative writing“ steht auf S. 160.

22 „Four basic collaborative strategies co-authors use to coordinate their efforts: – Joint: Several people simultaneously work on the entire document, thus sharing joint control. This strategy is also referred to as collective co-authoring [...]. – Parallel: Several people independently work on individual sections of a document, also referred to as horizontal-division [...]. – Centralized: One person maintains responsibility for writing the document; others may offer suggestions or criticism, but these are always directed to the primary author. – Relay: One person works on the document and then passes it along to another team member for revisions and additions, and so on. This strategy has also been referred to as sequential working [...], serial collaboration [...], and document cycling“ (Schindler/Wolfe, „Beyond Single Authors“ [Anm. 21], S. 161f.).

23 Dazu aus Sicht der Literaturwissenschaft Rolf Parr, „Das Protokoll als literarische Kunstform. Zur Konvergenz von künstlerischer und jurisdischer Selbstvergewisserung in literarisch-kulturellen Vereinen des 19. Jahrhunderts“, in: Michael Niehaus und Hans-Walter Schmidt-Hannisa (Hrsg.), *Das Protokoll. Kulturelle Funktionen einer Textsorte*, Frankfurt/Main u.a.: Lang 2005, S. 167–186, und Gundel Mattenklott, „Im Labyrinth der

immer wieder treffen oder anderweitig verbinden, um sich mündlich oder schriftlich über bereits Geschriebenes zu verständigen. Hier ist es besonders wichtig, das Gesagte wieder aufzuschreiben, um in der Schrift Verbindlichkeit herzustellen; dergleichen beim Redigieren und Überarbeiten. Alles in allem erweise sich, so Schindler und Wolfe, die Komplexität kollaborativen Schreibens an den kleinen Schritten der Textproduktion, deren Modellierung wiederum didaktischen Wert habe.

Der didaktisierende Anspruch hat historische Gründe, die von Wolfe und Schindler nicht weiter thematisiert werden, für eine poetisch-linguistische oder auch literaturwissenschaftliche Analyse aber von Bedeutung sind.²⁴ In den USA machte man sich Mitte der 1970er Jahre Sorgen um die Schreibkompetenz angehender Schüler. „Why Johnny can't write“, titelte *Newsweek* und provozierte damit erstaunliche (auch monetäre) Anstrengungen im Bildungssystem.²⁵ Dem Problem stand bald eine empirisch ausgelegte, zugleich konstruktivistische Forschungslandschaft gegenüber, die gut zur neoliberalen Politik der Reagan-Ära passte. Von der Durchleuchtung des Schreibens versprach man sich eine Optimierung von Unterricht und Leistung, einschließlich Erprobung, Prüfung und Evaluation, kurz: Management.²⁶ Hinter der Modellierung verschwand sowohl die Geschichte des Schreibens als auch die Geschichte des Schreibens *als* Lohnarbeit. Dabei ist diese Unterteilung – planen, ausarbeiten, redigieren – von ihren Anfängen her Gegenstand der Rhetorik und hat eine Entwicklung durchlaufen, die für das Verständnis von Arbeit und Schreiben unverzichtbar ist. Otto Ludwig weist in seiner kurzen „Geschichte des Schreibens“ darauf hin. „Was die Zeit nach 1150 auszeichnet, sind die Veränderungen im produktiven Bereich. Der Autor wird zum Schreiber. Er verwandelt sich vom ‚Diktator‘ zu einer frühen Form des Schriftstellers.“ Und weiter:

Solange Schreiben arbeitsteilig vollzogen wurde, hatten die einzelnen Aktivitäten einen hohen Grad an Eigenständigkeit. Die Korrekturarbeiten hoben sich deutlich von den Schreibarbeiten im engeren Sinne des Wortes ab: der Nieder- und Reinschrift. Und diese wiederum waren deutlich von den mentalen Vorgängen im Kopf des Autors abgesetzt. Man hatte noch nicht einmal einen Begriff für den Schreibprozess als ganzen und vermutlich auch nur wenig klare Vorstellungen von der Zusammengehörigkeit der einzelnen Vorgänge. Die

Begegnungen. Die Entstehung eines Gruppenromans“, in: *Neue Sammlung* 24/3 (1984), S. 262–280.

24 Siehe dazu auch die Anmerkungen in Fußnote 18.

25 Merrill Sheils, „Why Johnny Can't Write“, in: *Newsweek* 92 (8.12.1975), S. 58–65.

26 Im Titel vereint bei Paul Benjamin Lowry, Aaron Curtis und Michelle René Lowry, „Building a Taxonomy and Nomenclature of Collaborative Writing to Improve Interdisciplinary Research and Practice“, in: *Journal of Business Communication* 41 (2004), H. 1, S. 66–99.

Selbstständigkeit der verschiedenen Aktivitäten dürfte verhindert haben, daß die eine auf die andere einen nachhaltigen Einfluß nahm. Das mußte sich mit dem Augenblick ändern, in dem alle diese Aktivitäten von ein und derselben Person ausgeführt wurden. Nun war es möglich, daß sprachliche Korrekturen, selbst kompositorische oder gar konzeptionelle Veränderungen noch während der Niederschrift vorgenommen werden konnten [...]. Kurz: die Integration der verschiedenen Schreibarbeiten in einer einheitlichen, kontinuierlich sich entwickelnden Schreibhandlung führte zu einer Interaktion unter diesen und veränderte so den Schreibprozeß grundlegend.²⁷

Diese Veränderung radikalisiert sich mit der Freisetzung des ‚Autors‘ am Ende des 18. Jahrhunderts und setzt sich im ausgehenden 19. Jahrhundert an den Schulen durch, um dann wieder – zumindest in der Didaktik – in kooperativen Schreibformen aufgehoben zu werden.²⁸ An dieser Stelle ist kein Platz für eine ausgiebige Diskussion dieser Geschichte. Nur so viel: Es ist bemerkenswert, dass und wie die Integration der verschiedenen Teilschritte des Schreibens in einer Hand sich parallel zur Industrialisierung und Teilung der Arbeitsprozesse entwickelt und im Zuge des Neoliberalismus wieder aufgespalten wird, obwohl oder weil die Autonomie des Einzelnen in der Ausbildung ökonomischer (und eben nicht mehr ästhetischer) Selbsttechniken aufgeht. So liegt es nahe, kollaboratives Schreiben im Wortsinn ernst zu nehmen, Schreiben also als Arbeit und Teil der Geschichte der Arbeit anzusehen. Schindler und Wolfe bieten den Schritt selbst an; sie sprechen von „Division of labor und ownership“, also Arbeitsteilung und Besitzverhältnisse, beschränken sich in der Auslegung ihrer Terminologie aber auf die Textproduktion (Textsorte, Adressierung des Produkts an einen/mehrere, Hierarchie und Ko-Autorschaft/Ko-Verfasserschaft).²⁹

27 Otto Ludwig, „Geschichte des Schreibens“, in: Hartmut Günther und Otto Ludwig (Hrsg.), *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, 1. Halbbd., Berlin, New York: de Gruyter 1994, S. 48–65, hier S. 59.

28 Auch hier wieder nur in bestimmten Ländern, Bildungsschichten oder Klassen. Vgl. Otto Ludwig, *Der Schulaufsatz. Seine Geschichte in Deutschland*, Berlin, New York: de Gruyter 1988, und Bosse, *Bildungsrevolution* (Anm. 1).

29 Zu einer solchen Soziologie Rainer Kuhlen, „Kollaboratives Schreiben“, in: Christoph Bieber und Claus Leggewie (Hrsg.), *Interaktivität. Ein transdisziplinärer Schlüsselbegriff*, Frankfurt/Main, New York: Campus 2004, S. 216–239. In der Linguistik und der Schreibdidaktik werden ‚kollaborativ‘ und ‚kooperativ‘ häufig gleich oder in Konkurrenz zueinander gebraucht. Besser ist, von *ko-labor* zu sprechen, um den Aspekt der Arbeit im Wort zu stärken. Das ermöglicht zugleich, unter Kooperativität die im Werk/Produkt (*opus*) vergegenständlichte, semantisierte, erzählte, dokumentierte Kollaboration zu verstehen, die im ‚Werk‘ ausgeführte ‚Herrschaft‘ also nicht auf einen Autor zu beziehen (oder beziehen zu müssen), sondern auf einen arbeitsteiligen Schreibprozess. Hier bietet sich eine Relektüre von Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die*

III.1

Kommen wir also zu zwei Schlaglichtern aus der Literatur. Offenkundig spielt die Textsorte oder Gattung eine bedeutende Rolle für die Praxis des Schreibens, weil sie in jeweils andere, divergente Arbeitsformen eingebunden ist. Hervorragendes Beispiel ist die Theaterliteratur. David Lodge vermerkt in seinem Buch *Handwerk des Schreibens*, dass im Abstieg vom Roman zum Drama zum Fernsehspiel die individuelle Autorschaft graduell abnehme zu Gunsten oder – je nach Lesart – zu Ungunsten des gemeinsamen Schreibens am Text.³⁰ Zur Logik des Theatertextes gehört, so könnte man sagen, diesen Umstand zu antizipieren oder zumindest im Vorhinein zu akzeptieren. Denn das Revidieren und Anpassen, insbesondere das Kürzen eines Textes für eine Aufführung sollte der Regel nach vorausgesetzt werden. Im Zuge der Überarbeitung hat man es dann mit einer Vielzahl an Beiträgen unterschiedlicher Hände zu tun, die insofern kollaborativ genannt werden können, als 1. einer oder mehrere hier einen zuvor von jemand anderem erstellten Text umarbeiten und den besonderen Anforderungen der Aufführung anpassen, und 2. die Umstände der Arbeitsteilung, die im Theaterbetrieb unmittelbar gegeben ist, diesen Vorgang mindestens indirekt erfordern, beeinflussen und bestimmen.³¹ Regie- und Textbücher sind dafür glänzende Beispiele, weil sie den Umstand der sich notwendig einstellenden Überarbeitung eines fertigen Textes zu einem Aufführungstext ihrer Bestimmung nach enthalten. In dem wunderbaren Buch *Lesespuren – Spurenlesen. Wie kommt die Handschrift ins Buch? Von sprechenden und stummen Annotationen* kann man sehen, wie das vor sich geht. Es konzentriert sich dabei auf die Annotation, also den Schreib-anfang, mit dem eine literarische Arbeit geöffnet und umgeschrieben wird.³² So bezeugt das Textbuch und Arbeitsexemplar zu Grillparzers *Sappho*, wie viele

Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn u.a.: Schöningh 1981, an.

30 David Lodge, *Das Handwerk des Schreibens* (1996), aus dem Englischen übersetzt von Martin Ruf, Hamburg: Nikol 2007. „Tatsächlich kann man die drei Formen – Roman, Bühnenstück, Drehbuch – nach dem abnehmenden Grad der künstlerischen Kontrolle unterscheiden, die der Schriftsteller über die Form des Werks hat, in der es das Publikum rezipiert, und das wiederum ist mit den formalen Mitteln verbunden, die Autor und Publikum zur Kommunikation verwenden“ (S. 10f.).

31 Welche Konflikte und welche Probleme dabei für den Begriff des Autors entstehen, hat Lodge in seiner semi-fiktiven Henry James-Biographie gezeigt: David Lodge, *Autor, Autor* (2004), aus dem Englischen übersetzt von Renate Orth-Guttman, Frankfurt/Main: Hoffmanns bei Zweitausendeins 2006.

32 Hrsg. im Auftrag des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus von Marcel Atze und Volker Kaukoreit, unter Mitarbeit von Thomas Degener, Tanja Gausterer und Martin Wedl, Wien: Praesens 2011.

und welche Hände auf welche Weise an der Umarbeitung und Einrichtung des Stückes beteiligt sind: Dramaturgen, Regisseure, Schauspielerinnen, Souffleure, Inspizienten. Und je nach Interesse und Funktion fallen die Anmerkungen, Streichungen und Ergänzungen anders aus, heben sich gegenseitig auf, bestätigen sich oder nehmen Gestrichenes wieder zurück.³³

Schreibszenen wie diese erhalten paradigmatischen Wert, wenn sich an ihnen die Frage entscheidet, wer im Prozess der Umarbeitung die Autorität des Autors behält bzw. wie das ökonomische zum ästhetischen Regime sich verhält.³⁴ Das klassische Modell bietet Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* bzw. *Dreigroschenprozeß*:³⁵ Die *Dreigroschenoper* zeigt beispielhaft das gemeinsame Arbeiten an einem Text, zu zweit, zu dritt usw., das Überarbeiten anderer Texte – was Brecht bekanntlich einen Plagiatsvorwurf eingebracht hat –, die Aufteilung des Schreibens auf mehrere Köpfe und Hände, das Delegieren von Textabschnitten, und das alles mal simultan, parallel oder gestaffelt, schließlich mehr oder weniger zentralisiert auf einen verantwortlichen Autor, zudem multimedial weiter- und umgearbeitet, durch Musik, Aufführung, Schauspieler.³⁶ Die Textebene ist durchzogen von den Händen der vielen Mitschreiberinnen und führt zu einer Reihe an Begleitereignissen und -texten, die unter anderen Schreibbedingungen gar nicht entstanden wären. Der Produktionsprozess wird poetisch aufgenommen und poetologisch reflektiert in den verschiedenen Beiträgen, die Brecht zum Theater und Kurt Weill zur Musik verfasst hat. Die besondere Konstellation unter den Schreibern und Schreiberinnen ist zugleich ein Beleg für strukturelle und patriarchale Hierarchien, die in der Verwertung und schließlich Monetarisierung des Stückes eine bedeutende Rolle spielen.

33 Walter Obermaier, „Erhabne, heil'ge Götter! / Ihr habt mit reichem Segen mich geschmückt! Das Textbuch zu Franz Grillparzers Trauerspiel ‚Sappho‘ aus dem Besitz von Charlotte Wolter“, in: Atze/Kaukoreit, *Lesespuren – Spurenlesen* (Anm. 32), S. 211–216. Weitere Beispiele bieten in ebd. Friedrich Walla und Walter Obermaier, „Eine Posse in der nachrevolutionären Provinz. Ein Textbuch zu Nestroys ‚Einen Jux will er sich machen‘“, S. 205–210; und Kurt Ifkovits, „Schwer aufzuschreiben. Keine Noten fuer Sprechen“. Über Regiebücher im Allgemeinen und jene von Max Reinhardt im Besonderen“, S. 138–150.

34 Zur Begrifflichkeit: Friedrich Balke, Harun Maye und Leander Scholz (Hrsg.), *Ästhetische Regime um 1800*, München: Fink 2009.

35 Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper* (1928), nach John Gays „The beggar's opera“, unter Mitarbeit von Elisabeth Hauptmann und Kurt Weill, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986; „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment“ (1931), in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. VIII: *Schriften 2. Zur Literatur und Kunst. Zur Politik und Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967, S. 139–209.

36 Vgl. Walter Delabar, „Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung“, in: Bodo Plachta (Hrsg.), *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen: Niemeyer 2001, S. 257–270.

Theater in diesem Sinne radikalisiert die alte Maxime der Nachahmung von Handlung (Aristoteles) zur Nachahmung von Arbeit.

Im *Dreigroschenprozeß* wird diese Konstellation zu einer soziologischen Studie ausgearbeitet. Brecht verklagt die ausführende Filmkompanie, weil er sein Mitspracherecht an der Umarbeitung des Textes und der Inszenierung übergangen sieht. Im Prozess entwickelt sich die Frage, wer eigentlich der Besitzer der Oper und des Films ist. Jeder, der daran mitwirkt, die Besitzer der Rechte, der ursprüngliche Autor (und dessen Mitautorinnen)? Offenkundig wird, dass der Konflikt an den Grenzen der verschiedenen Diskurse verläuft (ästhetisch, juristisch, ökonomisch), die sich wiederum an der spezifischen Eigenart des Mediums beweisen müssen, das auf Kooperation und Kooperativität angelegt ist. Prüfstein der Auseinandersetzung ist also, inwieweit die Arbeitsprozesse im Film (und im Theater) auf die Besitz- und Auszahlungsverhältnisse der Beteiligten sich auswirken. Brecht besteht kurzerhand darauf, die Aufspaltung der künstlerischen Arbeit ökonomisch wie ästhetisch durchzusetzen, um auf diese Weise die Autonomie des Einzelnen und dessen Freiheit zu bewahren, nur eben unter anderen, fordistischen Bedingungen.³⁷ Und betrachtet man nun – wenn auch an dieser Stelle reichlich knapp und eilig – die einzelnen Stationen dieser idealtypischen Theater- und Filmarbeit, von der Entstehung eines ersten Textes durch eine und mehrere Hände, zum Regiebuch, zur Inszenierung und Verfilmung, dann wird erstens deutlich, dass kollaboratives und kooperatives Schreiben stets im Verhältnis zur dominanten Arbeitsweise einer Gesellschaft betrachtet werden muss. Selbst dann, wenn es ‚nur‘ um die kleinsten Schritte des Schreibens geht. Und zweitens, dass die diskursiven Zusammenstöße, die sich dabei ergeben (und sich auf Eigentumsverhältnisse und den Besitz an den Produktionsmitteln auswirken), auf die konkreten Arbeitsschritte zurück- und einwirken. Brechts *Dreigroschenprozeß* ist so gesehen Blaupause einer ganzen Reihe anderer Schreibformate (in der Serienproduktion z.B.), die das Schreiben über die Grenzen des Einzelnen hinaus zu ihrem Geschäftsmodell gemacht haben.

37 Zu Brechts ‚Fordismus‘ am Beispiel des *Dreigroschenprozesses* Jan Knopf, *Bertolt Brechts Erfolgsmarke. Dreigroschen für Fressen & Moral*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2017, S. 21–25. Im Übrigen: Die Entdeckung des kollaborativen Schreibens in der Linguistik ist wesentlich Ergebnis medialer Innovationen, auch wenn dieser Aspekt bisher deutlich unterbelichtet ist, siehe etwa Almuth Grésillon und Daniel Perrin, „Methodology: From speaking about writing to tracking text production“, in: Jakobs/Perrin, *Handbook of Writing* (Anm. 21), S. 79–111, und Lilian Bridwell-Bowles, Parker Johnson und Steven Brehe, „Composing and Computers: Case Studies of Experienced Writers“, in: Ann Matsuhashi (Hrsg.), *Writing in real time. Modelling Production Processes*, Norwood/N.J.: Ablex 1987, S. 81–107.

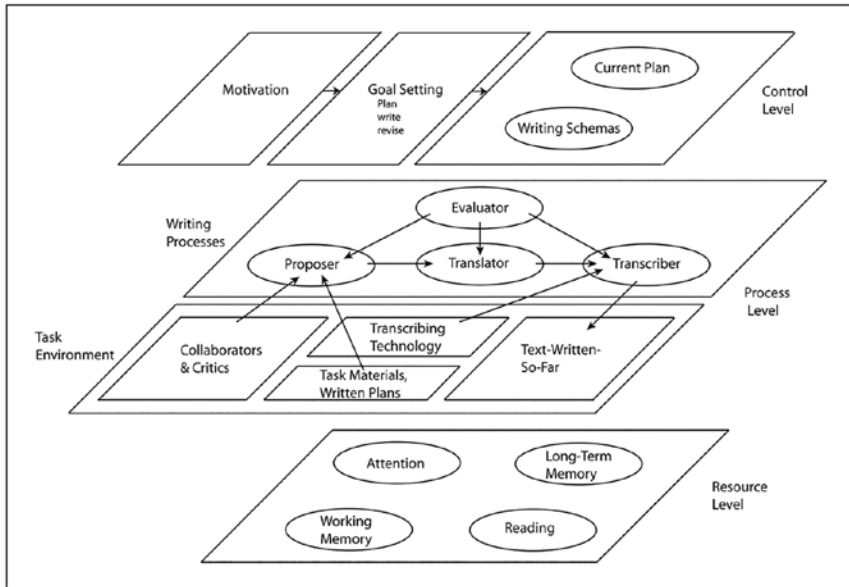


Abb. 13.1 John Hayes, Model of the writing process, 2012.

hat Hayes versucht, das kognitive Niveau des Schreibens auf drei Ebenen (*Levels*) wiederzugeben.⁴⁰ Die Pfeilstruktur schafft dazu ein Netzwerk innerhalb der Ebenen, das Personen oder kognitive Fähigkeiten verbindet. Und mit etwas Phantasie kann man die verschiedenen Theorieansätze, die derzeit in den Geistes-, Kultur- oder Literaturwissenschaften in Verbindung mit dem ‚Schreiben‘ auftreten, an dem Modell erproben und in Beziehung setzen. Von besonderem Interesse ist die mittlere Ebene. Was hier mit *Collaborators & Critics* bezeichnet wird – die Station ist eine Innovation im Vergleich zu seinen Vorläufermodellen –, beeinflusst den gesamten Schreibprozess, und zwar nicht nur von Heines zwölftem Kapitel, sondern des ganzen Buches *Le Grand*, oder – wenn man so will – den einer ganzen Epoche (Vormärz, Nachmärz, Journalliteratur? – auch hier besteht Klärungsbedarf). Der *Proposer*, also wortwörtlich: der Antragsteller – Heine, das literarische Publikum, der Verleger, eine literarische Gruppe usw. – ist davon beeinflusst, der *Evaluator*, derjenige, der den Wert oder Schaden schätzt, genauso, und schließlich der *Translator* und der *Transcriber*, die all dies in Schriftsprache bringen müssen. Hayes’

⁴⁰ John Hayes, „Modelling and Remodelling Writing“, in: *Written Communication* 29/3 (2012), S. 369–388.

Modell stellt dar, wahrscheinlich ungewollt, dafür aber auf der Ebene des Schreibprozesses, wo und auf welche Weise genau kollaborativ geschrieben wird. Im Schaubild fehlt nur noch ein Pfeil, zwischen *Text-Written-So-Far* und *Collaborators & Critics*, um die Rückwirkungen der verschiedenen Stationen und Akteure auf den Schreibprozess in ein Kreislaufsystem sich gegenseitig beeinflussender Faktoren zu bringen.

Im Schreibszenenmodell, von Rüdiger Campe eingebracht, von Martin Stingelin erweitert und von einigen anderen modifiziert und weiterverarbeitet, liegt die Sache anders.⁴¹ Auch hier wird das Ereignis oder der Akt des Schreibens hervorgehoben, ohne allerdings auf kognitive Ressourcen (bei Hayes insbesondere *Resource Level* und *Control Level*) einzugehen. Stattdessen wird das Schreiben auf verschiedene Elemente hin ausgerichtet: Sprache, Instrumentalität, Materialität und Körperlichkeit/Geste. Deren Zusammenspiel in einer Szene stellt die Frage nach Regie und Rolle der im Schreibakt beteiligten Akteure, wobei darunter nicht nur der Autor zu verstehen ist, sondern auch die beteiligten Schreibinstrumente, Beschreibstoffe, körperlichen Zustände usw. Die politischen und historischen Bedingungen des Schreibens schließlich werden als ‚Begleitumstände‘ geführt (im zitierten Modell mit ‚Leben‘ und ‚Diskurs‘ wiedergegeben).⁴² ‚Poetisch‘ ist die Schreibszene dann, wenn das Schreiben sich selbst zum Thema wird und bestenfalls, in der dokumentarischen Schreibszene, Spuren und Zeugnisse des Schreibprozesses hinterlässt – eine (medien-)philologische Dimension, die in Hayes’ Modell fehlt.

Anders als bei Hayes, Schindler und Wolfe führt bereits die Materialität und Instrumentalität des Schreibens zu ‚Kollaborationen‘, noch vor der – wie in den Modellen der Linguistik – personal gedachten Akteurebene. Schließlich können die verschiedenen Elemente selbst Gegenstand des Schreibens werden, explizit oder implizit. Das ist für das gegebene Beispiel besonders interessant, handelt es sich hier doch um eine inszenierte Zensur, die sehr deutlich die verschiedenen Umstände des kollaborativen Schreibens – im Guten wie im Schlechten – vor Augen führt. Der zensierte Text setzt einen unzensierten, autonomen Text voraus, der in den Auslassungen erkennbar wird. Wer die Produktionsbedingungen im literarischen Feld in der ersten Hälfte des

41 Zusammenfassend Martin Stingelin, „Schreiben“, in: Jan-Dirk Müller et al. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. III, Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 387–389.

42 Vgl. auch Hubert Thüring, „Konstruktion und Dekonstruktion der biopolitischen Schreibszene“, in: Verf., Matthias Thiele und Martin Stingelin (Hrsg.), *Die Schreibszene als politische Szene*, München: Fink 2012, S. 109–128, hier S. 119.

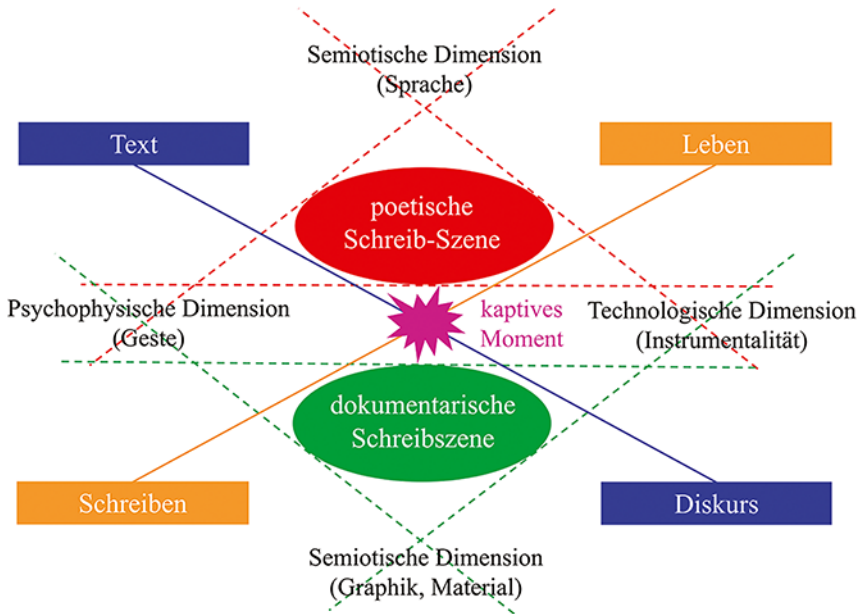


Abb. 13.2 Hubert Thüring, Modell der Schreibszene, 2012.

19. Jahrhunderts mit einbezieht, der weiß, dass damit auch eine medientechnische Zäsur einhergeht, nämlich die zwischen Manuskript und Druck. Mit der Drucklegung wird aus dem individuellen Schreiben ein kollaboratives und kooperatives, das auf verschiedene Instanzen angewiesen ist, die am Text mitschreiben, im Kleinen – beim Setzen der Druckvorlage – wie im Großen – in den Auseinandersetzungen mit dem Verleger und/oder den politischen und ökonomischen Umständen. Nun wirken die technischen und politischen Umstände wieder zurück auf den Schreibprozess der Manuskriptebene, der bereits antizipiert, dass der Text einmal gedruckt werden soll. Insofern verdeutlicht das Beispiel Heines nicht nur, wie man klug mit der Zensur umgehen kann, sondern auch, dass die Zensur nicht erst am Ende des Schreibens, im Zuge der Drucklegung eine Rolle spielt, sondern selbstverständlich in allen Stadien und auf allen Ebenen des Schreibprozesses. Das betrifft das Planen, Entwerfen, Beauftragen, Entwickeln, Überarbeiten, Revidieren so gut wie die Textstruktur im textlinguistischen Sinne, also Aspekte der Kohärenz und Kohäsion.

In diesem Fall hat Heine gemeinsam mit den deutschen Zensoren einen Zusammenhang hergestellt, der – womöglich – zuvor gar nicht da war, und zwar indem er einen elliptischen Satz baut, der – weil er unvollständig ist –, nur

umso vollständiger die politischen Umstände des Schreibens zum Ausdruck bringt. Oder anders: Im ‚kaptiven Moment‘ stoßen Diskurs und Text, poetische und dokumentarische Schreibszene, Leben und Schreiben zusammen. Heines Text ist selbstredend eine Provokation, die aber – wenn man sie methodologisch zu Ende denkt – Konsequenzen für jedes Schreibmodell hat, das die Bedingungen des Schreibens im Zeichen einer arbeitsteiligen, politisch und ökonomisch durchsetzten Gesellschaft mit einbeziehen möchte. Man kann sich das an der vielzitierten ‚Schere im Kopf‘ vorstellen. Die *Collaborators & Critics*, einschließlich der Zensoren, müssen nicht reale Personen oder Akteure einer Institution sein, sie lassen sich auch als Funktionen beschreiben, die in einer Person oder im Schreibprozess Konflikte erzeugen, die wie im Theater szenisch zur Aufführung bringen, was politisch genehm ist und was nicht. Bei Niklas Luhmann ist zu lesen: „Nur die Kommunikation selbst ist sozial. Schreiben und Lesen muß man zwangsläufig allein, und wenn andere dabei sind und zuschauen, ist eine zu intensive Beobachtung nutzlos, indiscret und verdächtig“.43 Schreiben ist so gesehen nicht nur kollaborativ und kooperativ, weil es die Mitarbeit vieler Hände braucht, ob sie nun erwünscht sind oder nicht, in der Vorstellung ihr Regiment ausüben oder ganz konkret. Es ist auch verdächtig.44

43 Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 274f.

44 Unter welchen Bedingungen es dann auch noch kollektiv sein kann, steht auf einem anderen Blatt. Vgl. Verf., „Kollaboratives Arbeiten und kollektives Schreiben“, in: *Undercurrents. Forum für linke Literaturwissenschaft* 7, <https://undercurrentsforum.com/index.php/undercurrents/article/view/50> (letzter Zugriff: 28.02.2019).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 2.1–2

Mit freundlicher Genehmigung des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a.M.

Abb. 2.3–6

Mit freundlicher Genehmigung der Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 3.1

Jean-Pierre Villers, *Le premier manifeste du futurism, édition critique avec, en fac-simile, le manuscrit original de F. T. Marinetti*, Ottawa: Éditions de l'Université de Ottawa 1986, S. 40.

Abb. 3.2, Abb. 3.3

André Breton und Philippe Soupault, *Les Champs magnétiques. Le manuscrit original. Fac-similé et transcription*, Paris: Lachenal & Ritter 1988, S. 48 und S. 51.

Abb. 4.1

Quelle: <https://de.wikipedia.org/wiki/Unixoides_System#/media/Datei:Unix_history-simple.svg>

Abb. 4.2–6

© markus.krajewski.ch.

Abb. 4.7

Quelle: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Linux_Distribution_Timeline_Dec_2020.svg>

Abb. 6.1–6

Foto: Königliche Bibliothek, Kopenhagen.

Abb. 6.7

Foto: Königliche Bibliothek, Kopenhagen (Signatur: B. Pk. 29. Læg 1. Papirer, VI B 194–235 [1844–45]. Barf. 395).

Abb. 6.8

Foto: Königliche Bibliothek, Kopenhagen (Signatur: B. Pk. 29. Læg 2. Papirer, VII B 271–295 [1845–47]. Bar. 148).

Abb. 7.1

Oskar Negt, Alexander Kluge: *Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden*, Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2001, Bd. 1, S. 1022. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von © Alexander Kluge.

Abb. 7.2

Stefan Moses. *Die Monographie*, herausgegeben von Ulrich Pohlmann und Matthias Harder, München: Schirmer/Mosel 2002, S. 145. Fotografie: stefan mooses | © stefan mooses archiv. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Else Bechteler-Moses.

Abb. 13.1

John Hayes, „Modelling and Remodelling Writing“, in: *Written Communication* 29/3 (2012), S. 369–388, hier S. 371.

Abb. 13.2

Hubert Thüring, „Konstruktion und Dekonstruktion der biopolitischen Schreibszene“, in: *Die Schreibszene als politische Szene* (= *Zur Genealogie des Schreibens* 14), herausgegeben von Claas Morgenroth, Matthias Thiele und Martin Stingelin, München: Wilhelm Fink 2012, S. 109–128, hier S. 119.