



Ines Barner  
Von anderer Hand



Ines Barner

# Von anderer Hand

Praktiken des Schreibens  
zwischen Autor und Lektor

WALLSTEIN VERLAG



# Inhalt

1. Einführung . . . . .	9
2. Problemskizze . . . . .	21
2.1. ›Der unsichtbare Zweite‹ . . . . .	21
2.2. Forschungsüberblick . . . . .	27
2.3. Historische Perspektiven . . . . .	48
2.4. Kollaboratives Schreiben . . . . .	66
2.5. Lektorieren als literarische Praxis . . . . .	78
2.6. Vier Fallstudien . . . . .	87
3. Anleiten, begradigen. Christian Morgenstern und Robert Walser überarbeiten <i>Geschwister Tanner</i> (1907) . . . . .	97
3.1. Morgenstern, Walser und der Verlag Bruno Cassirer . . . . .	98
3.2. Korrekt korrigieren, korrekt rezipieren . . . . .	102
3.3. Der Schreiber ›Helbling‹. Angleichen, abschreiben, abschweifen . . . . .	113
3.4. Der Blaustift. Schreiben, streichen, weiterverarbeiten . . . . .	120
3.5. Stil . . . . .	128
3.6. Modi der Lektüre . . . . .	138
3.7. Lektorale Anverwandlung . . . . .	143
3.8. Scheiternde Romanciers. Vom Fremd- zum Selbstlektorat . . . . .	145
3.9. Grenzen der ›Morgenstern-Maschine‹ . . . . .	148
4. Soufflieren, edieren. Die Zusammenarbeit von Fritz A. Hünich und Rainer M. Rilke im Kontext der <i>Duineser Elegien</i> (1923) . . . . .	151
4.1. Zwischen Kippenberg und Rilke. Hünichs Position im Insel Verlag . . . . .	157
4.2. ›Dem Willen des Dichters zum reinsten Ausdruck verhelfen‹. Hünichs editionsphilologische Maßgaben . . . . .	161

4.3.	Sorgfalt. Die wechselseitige Verfertigung von Lektor und Autor . . . . .	163
4.4.	Ganzer Autor, ganzes Werk . . . . .	166
4.5.	Auktoriale Hülfen. Räumlich vs. temporal . . . . .	170
4.6.	Herausgeber des »Lebendigen«. Editor/Lektor/Autor . . . .	174
4.7.	Die <i>Duineser Elegien</i> . Schreibszenen der »Frühzeit? . . . . .	180
4.8.	Öffnendes Rahmen . . . . .	183
4.9.	Zwischenresümee. Werfen und fangen . . . . .	193
4.10.	»Eckermännlichkeit«. Der Versuch eines <i>Elegien</i> -Lektorats	196
4.11.	Verbesserungsbegehren . . . . .	204
4.12.	Überfremdungen? . . . . .	207
5.	Streichen, verflechten. Elisabeth Borchers und Peter Handke überarbeiten <i>Langsame Heimkehr</i> (1979) . . . . .	211
5.1.	Dokumente einer Schreibkrise. Zum Hintergrund des Lektorats . . . . .	215
5.2.	Borchers' Position im Suhrkamp Verlag . . . . .	220
5.3.	»Du brauchst mich gar nicht einzuweihen.« Autorschaft, delegiert . . . . .	226
5.4.	Die Maske als poetologische Denkfigur in <i>Langsame Heimkehr</i> . . . . .	231
5.5.	Montieren, streichen, verfügen. Zusammenhang herstellen, Zusammenhang auflösen . . . .	239
5.6.	»Quod scripsi, scripsi.« Unantastbares Bleistiftschreiben . .	247
5.7.	Jenseits der auktorialen Papiere. Lektorieren im Format der Liste . . . . .	253
6.	Vorahmen, verschmelzen. Christian Döring und Marcel Beyer überarbeiten <i>Flughunde</i> (1995) . . . . .	259
6.1.	Gegenlesen, entwerfen . . . . .	267
6.2.	Disziplinäres Dichten . . . . .	271
6.3.	Vorahmung und Rekursion . . . . .	277
6.4.	Zielvorgaben erneuern. Die Verfertigung einer Revisionsagenda . . . . .	281
6.5.	Markt-Zensur . . . . .	288
6.6.	Zwischenresümee. Bündeln, neu anfangen . . . . .	294
6.7.	Immersion und Distanz . . . . .	297
6.8.	Poetik einer Produktionsgemeinschaft. Zur konzeptuellen Doppelgesichtigkeit von <i>Flughunde</i> . . .	304

7. Schluss . . . . .	315
Quellen und Literatur . . . . .	333
Dank . . . . .	372



# 1. Einführung

Arbeit am Text ist nicht entweder schreiben oder lesen. Sie lässt sich vielmehr als ein fortwährender Revisionsprozess denken, welcher darin besteht, die Nähe zum Geschriebenen immer wieder zu durchbrechen, indem die Position des Schreibenden mit derjenigen des Lesenden vertauscht wird.<sup>1</sup> Dass dieser Wechsel am einsamen Schreibtisch nicht immer gelingt, macht ein Brief Peter Handkes an seine Lektorin Elisabeth Borchers greifbar. Im Frühjahr 1979, während des langwierigen Überarbeitungsprozesses seiner Erzählung *Langsame Heimkehr* (1979), schreibt Peter Handke folgende Zeilen:

Liebe Elisabeth – es ist schon so, daß ich Dich bitten möchte, mir mit dem endgültigen Text zu helfen, und zwar so, daß Du allein entscheidest. Gestern abend und heute morgen bin ich den Text noch einmal durchgegangen und weiß fast nichts mehr. [...] Es wird schlimm, wenn ich noch weiter über die Geschichte nachdenke. – Die Zeit gestern

- 1 Um das eigene Geschriebene angemessen überarbeiten zu können, muss, wie die linguistische Schreibprozessforschung herausstellt, »der Schreiber von dem Wissen absehen können, über das er als Schreiber verfügt. Er muss sozusagen mit den Augen eines Lesers seinen Textentwurf lesen, der zunächst einmal nichts über die Absicht des Schreibenden, die Idee des Textes und seinen Verlauf weiß.« (Jürgen Baumann, Otto Ludwig: Texte überarbeiten. Zur Theorie und Praxis von Revisionen, in: Dietrich Boueke, Norbert Hopster [Hg.]: Schreiben, Schreiben lernen, Tübingen 1985, S. 254–276, hier S. 257). – Zur Verbindung von Lesen und Schreiben im Konzept von Autorschaft vgl. Friedrich Kittler: »Am Körper des Autors sind Auge und Hand, Lesen und Schreiben in beiden Richtungen zusammengeschaltet: der Autor schreibt, was er las, und liest, was er schrieb.« (Ders.: Autorschaft und Liebe, in: ders. [Hg.]: Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften: Programme des Poststrukturalismus, Paderborn 1980, S. 142–173, hier S. 152). »Lesen und Schreiben ist nur d[em] Grade nach verschieden«, behauptete bereits Friedrich Schlegel (ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, Paderborn, München und Wien 1958 ff., Bd. 2, S. 161).

mit Dir hat mich ganz überzeugt, daß Du für den Text das Richtige weißt; und ich bitte Dich, noch zu korrigieren oder wiederherzustellen, was Du recht findest.<sup>2</sup>

Der Versuch, den Materialienberg, aus dem der erste Teil der Trilogie *Langsame Heimkehr* hervorgehen sollte, in eine publikationsfähige Form zu bringen, hatte Handke eigenen Aussagen zufolge an den Rand seiner schriftstellerischen Möglichkeiten gebracht. Licht in die Blindheit seinem eigenen Text gegenüber – »weiß fast nichts mehr« – scheint nur der Blick seiner Lektorin bringen zu können. Ihr schreibt Handke die ihm fehlende Kompetenz zu »für den Text das Richtige [zu wissen]«. Von diesem Wissen solle Borchers, so Handkes Wunsch, ohne weitere Absprache Gebrauch machen, indem sie »allein entscheide[]«. Das für jedes Schreiben konstitutive Verfahren des Distanznehmens gegenüber dem Hervorgebrachten scheint in diesem Fall nurmehr zu gelingen, indem es an eine Zweite delegiert wird: die Lektorin. Ihre Distanz zum Autor ist so groß, dass sie die jedem Schreibakt innewohnende Selbstbezüglichkeit zu unterbrechen vermag – zugleich ist die Lektorin dem Autor so nahe, dass ihr das Beunruhigende der kritischen Öffentlichkeit fehlt.<sup>3</sup> Doch welches spezifische Vermögen bringt Borchers in die Textwerdung ein? Gelingt ihr die Verwandlung der Entwurfsschrift in das publizierbare Produkt Buch? Lässt sich ein Text so verbessern, dass er seinen eigenen Maßgaben gerecht bleibt (oder vielleicht erst wird) und zugleich den Voraussetzungen seiner künftigen Öffentlichkeit entspricht? Was erfährt man über literarische Produktionsprozesse, über einen Text und seine Genese, wenn man denselben vor dem Hintergrund eines Rollenwechsels perspektiviert, wie er hier von Handke vorgeschlagen wird, indem der Autor die Entscheidungskompetenz über Revisionsakte an seine Lektorin überträgt?

Fragen wie diese orientieren das vorliegende Buch.<sup>4</sup> Sie verdichten sich im Lektorat, diesem so zentralen wie wenig beachteten Ort von Publizität

2 Undatierte Kopie eines Briefes von Peter Handke an Elisabeth Borchers [5./6. März 1979 bis April 1979], in: Deutsches Literaturarchiv (DLA), Marbach, Siegfried Unseld-Archiv: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.

3 Vgl. die Ausführungen von Steffen Martus zur Gedankenfigur des »kritischen Freundes« des Autors: ders.: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin u. a. 2007, S. 60.

4 Dieses Buch basiert auf meiner leicht überarbeiteten Dissertationsschrift, die am 3. Mai 2019 an der Universität Basel eingereicht wurde. Die Publikation förderte der Schweizerische Nationalfonds (SNF). Die Dissertation wurde mit dem Preis für Geisteswissenschaften der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel ausgezeichnet. Entstanden ist die Dissertationsschrift größtenteils im Rahmen

und Autorschaft. Nur in seltenen Fällen entspricht die Produktion von Literatur dem ikonischen Bild des Dichters<sup>5</sup> an seinem Schreibtisch, der einsam zu Papier bringt, was ihm vorschwebt. Vielmehr ist Schreiben eine Praxis, die maßgeblich auf dem Austausch mit anderen beruht, zur Revision und Modellierung der Gedanken und Formulierungen in der Interaktion.<sup>6</sup> »Wo geschrieben wird, wird revidiert.«<sup>7</sup> »Unsichtbare« Mitleser und -schreiberinnen wie Ehepartner, (Autoren-)Freunde, Ghostwriter<sup>8</sup>, Mentorinnen<sup>9</sup> und Assistenten<sup>10</sup> sind wahrscheinlich immer schon an der Produktion von Literatur beteiligt. Doch erst um die Wende des

meiner Mitarbeit in dem Teilprojekt »Subalterne Mimesis« der DFG-SNF-Forschungsgruppe »Medien und Mimesis«.

- 5 Wenn die Vertreter beider Geschlechter gemeint sind, werden weibliche und männliche Formen in diesem Buch weitgehend alternierend verwendet.
- 6 Vgl. zu dieser Beobachtung in Bezug auf philologische Kooperationsformen Stefanie Stockhorst, Marcel Lepper, Vinzenz Hoppe: Vom Nutzen und Nachteil der Kooperation in den Philologien. Ein Problemaufriss, in: dies. (Hg.): *Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2016, S. 9–26. – Vgl. zum Phänomen kollektiver Autorschaft die wegweisende Studie von Jack Stillingner: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford 1991. Anhand exemplarischer Studien zur Produktion angloamerikanischer Literatur seit dem 19. Jahrhundert (u. a. Keats, Mill, Wordsworth) zeigt Stillingner »that multiple authorship is a frequently occurring phenomenon, one of the routine ways of producing literature all along«. (Ebd., S. 201). Der Appendix des Buchs versammelt eine umfangreiche Liste an englischsprachiger Literatur der letzten zweihundert Jahre, für deren Produktion hilfreiche Köpfe und Hände den Autor unterstützten (vgl. ebd., S. 204–213).
- 7 Vgl. zur Beobachtung, dass Schreiben ein komplexer Redaktionsprozess ist, der sich in der Moderne zunehmend selbst thematisiert, Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015, hier S. 376.
- 8 Vgl. hierzu z. B. Ulrike Mielke: *Der Schatten und sein Autor. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Ghostwriters*, Frankfurt a. M. u. a. 1995; vgl. auch dies.: *Ghostwriter*, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Darmstadt 1996, S. 989–993; vgl. des Weiteren Heide Volkening: *Szenen des Ghostwriting*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): *»Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008, S. 21–37.
- 9 Vgl. z. B. Irene C. Goldman Price, Melissa McFarland Pennell: *American Literary Mentors*, Gainesville 1999; Jeffrey Skinner, Lee Martin (Hg.): *Passing the Word. Writers on Their Mentors*, Louisville 2001; vgl. des Weiteren: Johanne Mohs, Marie Caffari: *La scène de mentorat – (Se) raconter la création littéraire en plein travail*, in: *Nouvelle Revue Synergies Canada* 10 (2017), S. 1–9; Johanne Mohs, Katrin Zimmermann, Marie Caffari (Hg.): *Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur*, Bielefeld 2019; in der Einleitung des Bandes finden sich weitere Literaturhinweise (vgl. ebd., S. 10, Anmerkungen 13–15).
- 10 Vgl. hierzu Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich 2003.

20. Jahrhunderts wird der Vorgang des Delegierens bestimmter Aspekte der Literaturproduktion institutionalisiert.<sup>11</sup> Innerhalb des Beziehungsgeflechts, in dem Texte entstehen, avancierte die Lektorin seitdem zu jenem Schlüsselakteur, der nicht nur auswählt, *welche* Texte zu Büchern werden, sondern qua Mitarbeit am Text zudem vielfach formt, *was* wir lesen. Als »erster Leser«<sup>12</sup> und »zweiter Autor«<sup>13</sup> beeinflusst der literarische Lektor den Vorgang der Textwerdung in actu. Er »zimmer[t], was von der Literatur einer Zeit überhaupt da steht«. <sup>14</sup> Für diese vorderhand unsichtbar bleibenden Verfahren der Textgenese gilt stets: Je weniger die Handschrift des Lektors zutage tritt, desto erfolgreicher seine Praxis.

Wie stark das Lektorat in Texte eingreift, hängt von dem je spezifischen Produktionsprozess, der individuellen Werkstatt der Autorin ab. Reichen manche Autoren nachgerade druckfertige Manuskripte ein, beziehen andere »ihren« Lektor bereits zu einer sehr frühen Phase in ihr Schreiben ein, beteiligen diesen »in hohem Maße an der Konzeption und auch an der Formulierung eines Werkes«. <sup>15</sup> Einerlei ob es sich um minimale Anpassungen oder um text- oder werkkonstitutive Eingriffe handelt: Dem Publikum

11 Die Institutionalisierung des Berufs des literarischen Lektors vollzieht sich Ute Schneider zufolge von um 1900 bis Mitte der 1920er Jahre (vgl. dies.: Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag, Göttingen 2005, hier insbes. S. 36–81).

12 Friedrich Michael: Der Lektor, der erste Leser, in: ders.: Der Leser als Entdecker. Betrachtungen, Aufsätze und Erinnerungen eines Verlegers, Sigmaringen 1983.

13 So der Titel eines Beitrags von Uwe Wirth: Der Lektor als zweiter Autor, in: Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber, Magnus Wieland (Hg.): Literatur – Verlag – Archiv. Beide Seiten – Autoren und Wissenschaftler im Gespräch (4), Göttingen 2015, S. 21–34. – Allerdings sind die genannten Bilder insofern nur teilweise zutreffend, als der Lektor in vielen Fällen nicht der erste Leser, sondern – nach Freunden, Kolleginnen etc. – erst der dritte, vierte oder fünfte Leser eines Textes ist. Seine Richtigkeit erweist die Metapher des »ersten Lesers« bzw. des »unsichtbaren Zweiten« jedoch insofern, als das Aushändigen des Manuskripts an die Lektorin meist den ersten Schritt in eine dem Autor nicht im engeren Sinne »freundschaftlich verbundene Öffentlichkeit darstellt.

14 Wolfgang Matz im Gespräch mit Monika Goetsch: »Natürlich ist es Idealismus«, in: Die Tageszeitung, 5.4.2007, URL: <http://www.taz.de/!5199745/>, abgerufen am 3.3.2021.

15 Martin Hielscher: Im Maschinenraum der Literatur. Sechs Antworten auf sechs Fragen, die einem Lektor häufig gestellt werden, in: Süddeutsche Zeitung, 26.11.2007. Es ließe sich fragen, ob diese unterschiedlich stark ausgeprägten Formen des Rückgriffs auf den Lektor mit Typologien schriftstellerischer Arbeitsformen in Beziehung zu setzen wären, ob also etwa ein »Kopfarbeiter« seinen Lektor tendenziell weniger involvierte als ein sogenannter »Papierarbeiter«. (Zu diesen Kategorien vgl. etwa Anke Bosse: »The Making of« – Blicke in des Autors »Werkstatt«. Zum Verstehen und Vermitteln literarischer Arbeitsweisen, in: editio 17 [2003], S. 31–49). Die hier angestellten Studien legen solche Gesetzmäßigkeiten nicht nahe.

bleibt in aller Regel verborgen, inwieweit die Zusammenarbeit von Autorin und Lektorin den Entstehungsprozess eines Textes prägt. Ein Grund dafür ist, dass die Produktions- und Rezeptionsbedingungen insbesondere der deutschsprachigen Literatur bis heute vorwiegend durch eine autorzentrierte Vorstellung vom Schöpferischen bestimmt scheinen. Erst in jüngerer Zeit rücken Lektoren in den Fokus einer breiteren Öffentlichkeit. Sie begleiten die von ihnen betreuten Autorinnen auf Lesereisen, werden von Literaturhäusern oder Universitäten eingeladen, um über ihren Beruf zu sprechen, sie äußern sich in Zeitschriften, Sammelbänden oder eigenständigen Publikationen, werden zu Gegenständen literarischer und filmischer Auseinandersetzungen.<sup>16</sup> Es entstehen erste Ansätze zu einer universitären Lektoratsausbildung.<sup>17</sup>

In der literaturwissenschaftlichen Forschung allerdings fehlen bislang weitgehend übergreifende Studien zur Textarbeit von Autor und Lektor.<sup>18</sup> Dieser zentrale Austragungsort der literarischen Produktion stellt noch immer eine »Dunkelzone«<sup>19</sup> dar. Zwar brachte die Debatte um den »Tod des Autors«<sup>20</sup> eine stärkere Auseinandersetzung mit der diskursiven Autorfunktion und dem Text jenseits des realen Autorsubjekts hervor, sie führte jedoch nicht zu einer »Geburt des Lektors«. Auch in den Diskussionen zur »Rückkehr des Autors«<sup>21</sup> hatte und hat die Lektorin bisher keinen Platz. Dabei kann es, spätestens im Zuge des viel diskutierten practice turn und

16 Vgl. zu diesen Entwicklungen näher unten Kap. 2.2.

17 Der Studiengang »Literarisches Schreiben« an der Universität Hildesheim wurde zum Wintersemester 2016/17 um den Schwerpunkt »Lektorieren« ergänzt und nennt sich seitdem »Literarisches Schreiben und Lektorieren«.

18 An dieser 1981 erfolgten Feststellung Wolfram Göbels ändert sich nur langsam etwas (vgl. ders.: Lektoren – die geistigen Geburtshelfer. Marginalien zu Praxis und Geschichte eines jungen Berufsstandes, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 97 vom 10.11.1981, S. 1–7, hier zit. nach: Gutenberg-Jahrbuch 1986, hg. von Hans-Joachim Koppitz, S. 271–280, hier S. 273). Die wenigen Ausnahmen werden nachfolgend genannt/diskutiert.

19 Herbert G. Göpfert: Verlagsbuchhandel, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Aufl., Bd. 4, hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin/New York 1984, S. 650–677, hier S. 675.

20 Vgl. hierzu den gleichnamigen Text von Roland Barthes: Der Tod des Autors [The Death of the Author, 1967], in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–197.

21 So der Titel des von Fotis Jannidis u. a. herausgegebenen Bandes. Vgl. Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors, Tübingen 1999. Zur weiterhin aktuellen Debatte um Theorie und Praxis der Autorschaft vgl. Matthias Schaffrick, Marcus Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin 2014; Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin 2007; Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart 2002 (DFG-Symposium 2001).

des andauernden Interesses für den (philologisch, textgenetisch, netzwerkorientiert oder »betrieblich« perspektivierten) literarischen Produktionsprozess als ausgemacht gelten, dass die Produktion von Literatur auf verteilter Handlungsmacht beruht,<sup>22</sup> der publizierte Text nicht trennbar ist vom Akt seiner Herstellung. Oder, in den Worten des Lektors Martin Hielscher:

[D]ass Literatur nicht einfach der Text ist, hinter dem der Autor und der gesamte Betrieb zurücktreten, wie die Abschussrampe und die Erde verschwinden unter der ins All fliegenden Rakete, sondern dass ein literarisches Werk in einem komplexen, menschlich-sachlichen Beziehungsgeflecht entsteht, das man diesem Werk immer auch noch anmerkt, wenn man es so lesen kann.<sup>23</sup>

Anliegen dieser Arbeit ist es, anhand von vier quellenbasierten Fallstudien das Beziehungsgeflecht von Autor, Lektorin und Manuskript in ihrer Wechselwirkung in den Blick zu nehmen. Untersucht wird die prekäre Zone, die sich zwischen »dem Privatgebiet des Handschriftlichen und der Öffentlichkeit des Drucks«<sup>24</sup> auftut, mit Fokus auf die Funktion des »unsichtbaren Zweiten«.<sup>25</sup>

Ins Auge gefasst wird dabei jenes Handwerk, das noch immer als Kern-tätigkeit der literarischen Lektorin gelten kann: »[D]ie Arbeit am Wort, am Buchstaben, am Zeichen.«<sup>26</sup> Wird das Lektorat in jüngerer Zeit von

22 Vgl. zusammenfassend zur Frage, inwiefern sich netzwerktheoretische Ansätze literaturgeschichtlich wie -theoretisch fruchtbar machen lassen, das Themenheft der Zeitschrift für Germanistik mit dem Titel »Werke im Netzwerk. Relationale Autorschaft im 18. Jahrhundert«, hier insbes.: Erika Thomalla, Carlos Spoerhase, Steffen Martus: Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort, in: Zeitschrift für Germanistik 29/1 (2019), S. 7–23. Zur literatur- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie vgl. das von Rita Felski herausgegebene Themenheft »Special Symposium on Latour and the Humanities« der *New Literary History* 47 2&3 (2016).

23 Martin Hielscher: Perfektion und Idiotie, in: Ute Schneider (Hg.): Das Lektorat. Eine Bestandsaufnahme, Wiesbaden 1997, S. 79–92, hier S. 81.

24 Christian Morgenstern an Robert Walser, 19.9.1906, in: Robert Walser: Werke. Berner Ausgabe, Briefe (Bd. 1–3), hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte, Berlin 2018, S. 145 f.

25 So der Titel der wegweisenden Studie Ute Schneiders (vgl. Fußnote 11 sowie näher Kap. 2.2.).

26 Raimund Fellinger: Der Beruf des Lektors. Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald, 4.2.2012, URL: <https://faustkultur.de/573-0-Fellinger-Der-Beruf-des-Lektors.html>, abgerufen am 3.3.2021. Vgl. ähnlich auch Thedel v. Wallmoden: »Im Zentrum der Lektoratsarbeit steht immer die Arbeit am Text.« (Ders.: Nachwort, in: ders. [Hg.]: Seiltanz. Der Autor und

Studien entdeckt, die sich dem Berufsstand über empirische Erhebungen,<sup>27</sup> über Interviews<sup>28</sup> und schriftliche Selbstaussagen<sup>29</sup> zu nähern suchen, geht es im Folgenden um jenen zentralen Bereich, der noch weitgehend unerforscht ist: die Textarbeit. Anhand von Materialien wie Briefwechseln, redigierten Manuskripten<sup>30</sup> und anderen Quellen, die die Arbeit am Text dokumentieren, gilt es zu beleuchten, auf welche Weise Lektorinnen literarische Produktionsprozesse prägen: Welche Praktiken<sup>31</sup> und Verfahren,

der Lektor, Göttingen 2010, S. 202–207, hier S. 206). Dass die Manuskriptarbeit noch immer zu den zentralen Tätigkeiten des Lektors gehört, zeigen auch aktuelle empirische Studien (vgl. hierzu Kap. 2.3., Anmerkung 170). – Neben der Begutachtung, Redaktion und Druckvorbereitung von Manuskripten obliegt dem Lektorat »die Betreuung von Autoren, das Aushandeln von Verträgen, das Erstellen von Begleittexten für Buchumschläge und Verlagsvorschauen sowie die Präsentation von Novitäten innerhalb des Verlags und für Verlagsvertreter«. Vgl. Matthias Beilein: Aufklärung in der Dunkelzone der Verlagsarbeit, in: ders., Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Literaturbetrieb in Deutschland, München 2009, S. 24–37, hier S. 28. Welche Aufgaben die einzelne Lektorin in welcher Gewichtung je zu erfüllen hat, hängt von zahlreichen Parametern ab, wie etwa der Verlagsgröße, der inhaltlichen Ausrichtung des Verlags (Publikums-, Konzernverlag oder unabhängiger Verlag), der Position der Lektorin innerhalb der verlagsinternen Hierarchie, teils auch der Stellung des vom Lektor betreuten Autors innerhalb des literarischen Felds sowie von den persönlichen Präferenzen des Autors, die von Vorstellungen eines möglichst minimalen Einsatzes der Lektorin bis zum Wunsch nach äußerst intensiven, »eheähnlichen«<sup>31</sup> Betreuungsverhältnissen reichen. Vgl. ebd., S. 28f.

- 27 Walter Hömberg: Lektor im Buchverlag. Repräsentative Studie über einen unbekanntes Kommunikationsberuf, Konstanz 2011; Peter Paul Schwarz, Susanne Krones: Schreibende Leser, lesende Schreiber. Lektorat in den Literaturverlagen der Jahrtausendwende, in: Susanne Krones, Evi Zemanek (Hg.): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, Bielefeld 2008, S. 373–388; für den angloamerikanischen Sprachraum vgl. den Klassiker: Lewis A. Coser, Charles Kadushin, Walter W. Powell: Books. The Culture and Commerce of Publishing, Chicago und London 1982.
- 28 Martin Bruch, Johannes Schneider (Hg.): In der Werkstatt der Lektoren. 10 Gespräche. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil, Hildesheim 2007.
- 29 Gunther Nickel (Hg.): Krise des Lektorats?, Göttingen 2006; Schneider (Hg.): Das Lektorat; Gerald Gross (Hg.): Editors on Editing. What Writers Need to Know About What Editors Do. Completely Revised Third Edition, New York 1993.
- 30 Den Begriff verwende ich hier und im Folgenden in Anlehnung an Christian Benne (ders.: Die Erfindung des Manuskripts) für all jene den Bereich der Vorarbeiten (Exzerpt, Notiz, Skizze) überschreitenden Entwürfe, die (noch) nicht publiziert sind.
- 31 Praktiken verstehe ich im Bourdieuschen Sinn als soziokulturelle Routinen, die sich durch Wiederholung und Einübung ausformen. Vgl. hierzu etwa ders.: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft [Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle, Genf 1972], Frankfurt a. M. 1979.

welches Wissen kommt zum Einsatz? Und welche Umgangsformen finden auf der anderen Seite die Autoren mit diesen zugleich dienenden wie steuernden, ›fremden‹ Eingriffen in die Produktion? Wie sich das Schreiben der Autorin und das (Mit-)Schreiben des Lektors gegenseitig bedingen und wechselseitig beflügeln – oder auch stören –, und wie sich diese untergründig wirksame, ›mehrhändige‹ Praxis des Schreibens für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit Texten fruchtbar machen lässt, diesen Fragen widmet sich die vorliegende Arbeit.

Neben praxeologischen Perspektiven auf die Modi und Verfahren des Lesens, Schreibens und Überarbeitens geht es nachfolgend um genuin textorientierte Fragen: Welche poetologischen Implikationen sind für die publizierten Texte auszumachen? Anders ausgedrückt: Wie sind die Lektorinnen in der Literatur spürbar?<sup>32</sup> Kann, wer die kollaborative Herkunft eines Textes kennt, diesen anders lesen?<sup>33</sup> Die Verschiebung der Aufmerksamkeit auf den ›Anderen‹ des Produktionsprozesses verlagert nicht nur den Fokus vom repräsentativen Autor und dessen Werk auf ein Ensemble von hilfreichen Praktiken und dienstbaren Händen, das an der Produktion von Literatur und Autorschaft beteiligt ist. Darüber hinaus, so eine der das Folgende grundierenden Ausgangsüberlegungen, dürfte der Blick auf das Lektorieren neue Perspektiven auf scheinbar bekannte Werke sowie die zugehörigen Schreibszenen und Autorenbilder eröffnen.

Keinesfalls geht es in den folgenden Kapiteln um Entblößungsgeschichten, in denen der Autor einmal mehr ›gestürzt‹ werden soll, um die Lektorin in der Folge zur ›eigentlichen‹ Autorin zu adeln. Ebenso wenig zielt diese Untersuchung darauf, das Schreiben des Autors in kulturkritischer Perspektive als vom Lektor in seiner Funktion als Teil des die ›reine

32 Diese Frage stellte zuerst Klaus Siblewski (vgl. ders.: »Ein diskreter, aber nicht unwesentlicher Aspekt.« Interview mit Kai Splittgerber, in: Bruch/Schneider [Hg.]: In der Werkstatt der Lektoren, S. 168–188, hier S. 170).

33 Zugleich müsste im Sinne einer »wechselseitige[n] Erhellung« davon ausgegangen werden, dass die poetologisch relevanten Aspekte der Textgenese sich erst aus einem vorgängigen Verständnis des (publizierten) Textes heraus erschließen lassen. Vgl. hierzu Axel Gellhaus: Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung sowie ders.: Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik, in: ders. (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, S. 11–24 und S. 311–326. Vgl. zu den verschiedenen Ansätzen zur Begründung der Bedeutung des Studiums von Varianten: Anne Bohnenkamp: Autorschaft und Textgenese, in: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 62–79. Bohnenkamp unterscheidet literarhistorische (oder auch: strukturalistische) Perspektiven, die Varianten im Hinblick auf den Wandel von (stilistischen) Prinzipien beleuchten, von hermeneutischen Perspektiven, die auf den Nutzen der Varianten für ein adäquates Verständnis des ›endgültigen‹ Textes setzen, sowie von schreibprozessorientierten Ansätzen, für die das Interesse am Schreiben selbst im Vordergrund steht. Vgl. ebd., hier insbes. S. 68–79.

Poesie verderbenden« Literaturbetriebs<sup>34</sup> determiniert bzw. korrumpiert darzustellen; auch soll in hierzu wiederum quer gelagerter Perspektive die Beziehung von Autor und Lektor nicht mit dem Nimbus »kollektiver Kreativität«<sup>35</sup> versehen werden.

Der Anspruch der vorliegenden Arbeit ist ein anderer: Sie nimmt ihren Ausgang von der Beobachtung, dass es sich beim Lektorieren um eine Tätigkeit handelt, die ihre nicht zu unterschätzende Triebkraft für die Literatur auch und gerade mittels (vermeintlich oder realiter) kleiner Eingriffe in den Produktionsprozess entfalten kann. So sind es in manchen der hier beleuchteten Revisionsprozesse auf den ersten Blick unwesentlich erscheinende Akte des Überarbeitens oder Streichens, von denen die Analysen ihren Ausgang nehmen. Denn diese scheinbar peripheren Gesten des Umschreibens, der kleinen Angleichungen, des Rearrangierens sind es, welche für die Transformation eines Textentwurfs in ein publikationsfähiges Werk oftmals bemerkenswerte Dynamiken entfalten. Im Fokus stehen verschiedene (Teil-)Aktivitäten des Lektorierens, die Techniken des revidierenden, intervenierenden Lesens, des Mit-, Umschreibens und Verwandeln auktorialer Texte, die Verfahren des Streichens, Umstellens, Auswechslens und Hinzufügens, des Soufflierens, Kanalisierens, Ordnen, des Verstärkens wie Störens des auktorialen Produktionsprozesses. Sie gilt es aus den Quellen zu rekonstruieren und zu analysieren. Zugleich geht es in relationaler und interaktionaler Hinsicht um die Überlappungen, Übertragungen und Verwicklungen von auktorialen, lektoralen und editorial-philologischen Praktiken des (Mit-)Schreibens, Revidierens und »Verbesserns«, die in ihren Auswirkungen auf die jeweilige Textgestalt in den Blick genommen werden sollen.

Selbstredend kann nicht davon ausgegangen werden, dass es erst der konkrete Akt des lektorierenden »Einmischens« in das auktoriale Schreiben ist, welcher dasselbe in eine geteilte Schreibsituation verwandelt. Vielmehr dürfte jede »Schreibszene«<sup>36</sup> insofern immer schon als heteronom strukturiert zu begreifen sein, als jedes Schreiben, immer schon durch die

34 Zur um die Jahrtausendwende ubiquitären Rede über einen die Literatur »verderbenden« Betrieb vgl. David-Christopher Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Meier, Gstrein und Händler, Berlin u. a. 2014, hier insbes. S. 1–38.

35 Stephan Porombka: Literaturbetriebskunde. Zur »genetischen Kritik« kollektiver Kreativität, in: ders., Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.): Kollektive Kreativität, Tübingen 2006, S. 72–87.

36 Vgl. zum Begriff der Schreibszene Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772.

Verbindung von Schreiben und (selbstbeobachtendem) Lesen konstituiert ist.<sup>37</sup> Doch erfüllt die lektorierende Revision anders gelagerte Funktionen als die auktoriale Rückwendung zum selbst Geschriebenen. So lässt sich beobachten, dass das Lektorat oftmals gerade an jenen Aspekten eines Textes und seines Produktionsprozesses ansetzt, bei denen der auktoriale Prozess der (revidierenden) Relektüre gewissermaßen misslingt. Als »Agent der fremden Selbstlektüre«<sup>38</sup> setzt der Lektor idealerweise an eben jenen blinden Flecken des Schreib- und Revisionsgeschehens an, die für jede (Selbst-)Beobachtung zu beobachten sind. Von dem möglicherweise »intransitiven« Schreiben der Autorin ist der lektorale Umgang mit dem Manuskript dabei insofern zu unterscheiden, als das Geschriebene stets unter der zweckgerichteten Maßgabe künftigen Werkwerdens betrachtet wird. Der Lektor hält gewissermaßen die losen Fäden des Textes im Hinblick auf die »Editions-Szene«<sup>39</sup> zusammen. In dieser spezifischen Gerichtetheit lektorierender Textarbeit auf das telos, den Entwurfstext in zu publizierende Ware zu verwandeln, liegt auch die grundlegende Differenz der die vorliegende Arbeit orientierenden Perspektive zu genuin textgenetischen Fragestellungen begründet: Rücken diese in (post-)strukturalistischer Perspektive den Prozess gegenüber dem Produkt, die Variante gegenüber dem publizierten Werk in den Blick, wird in den nachfolgenden Studien das Endergebnis, der publizierte Text, eine den genetischen Materialien bzw. dem Produktionsprozess zumindest ebenbürtige Rolle spielen. Interessiert doch hier gerade die Frage, welche (kollaborativen) Textakte die Transformation eines Manuskripts in etwas vorläufig Endgültiges, sprich Publiziertes, bewerkstelligen.

Das an diese Einführung anschließende erste Kapitel versucht, das Forschungsfeld zu konturieren, seine Problemfelder zu identifizieren und greift hierfür verschiedene Ansätze aus der Philologie, den Kultur- und Sozialwissenschaften und der Schreibprozessforschung auf. Im Hauptteil der Arbeit werden auf der Basis von größtenteils erstmals rekonstruiertem

37 Vgl. hierzu Giuriato/Stingelin/Zanetti: Einleitung, in: dies. (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«, S. 9–20. Vgl. zu diesem Gedanken ähnlich auch Friedrich Kittler, *der eine Kopplung von Lesen und Schreiben insbesondere für das »Aufschreibesystem« um 1800 veranschlagt* (vgl. ders.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003 [1985], S. 138).

38 Für diese Formulierung danke ich Ludwig Jäger.

39 Zum Begriff der »Editions-Szene« vgl. Uwe Wirth: *Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels**, in: Martin Stingelin, in *Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti* (Hg.): »Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 156–174.

Quellenmaterial<sup>40</sup> vier Autor-Lektor-Beziehungen des deutschsprachigen Raums in den Blick genommen. Sie erstrecken sich vom Beginn der Institutionalisierung des Lektorats um 1900 bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Untersucht wird die Zusammenarbeit von Robert Walser und Christian Morgenstern, von Rainer Maria Rilke und Fritz Adolf Hünich, von Peter Handke und Elisabeth Borchers sowie von Marcel Beyer und Christian Döring. In jedem der vier Fälle gilt die Aufmerksamkeit dem Überarbeitungsprozess eines spezifischen Textes: Robert Walsers *Geschwister Tanner* (1907), Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien* (1923), Peter Handkes *Langsame Heimkehr* (1979), Marcel Beyers *Flughunde* (1995). Die kollaborative Arbeit am Text wird je in zweierlei Hinsichten fokussiert: Einerseits sollen die Implikationen der geteilten Schreibszenen für den Produktionsprozess wie für das publizierte Werk untersucht und mithin die philologische Forschung zu dem jeweiligen Autor um bislang nicht beachtete Perspektiven ergänzt werden. Andererseits sollen Gestalt und Funktion des lektoralen Einsatzes am jeweiligen Beispiel herausgearbeitet werden, um auf diese Weise induktiv erste Rückschlüsse auf Konstanz und Wandel der geteilten Textpraxis von Autorin und Lektorin zu erhalten.<sup>41</sup>

Das Grundanliegen dieses Buchs besteht darin, anhand von Einzelstudien zu erproben, was sich über Literatur, über literarische Produktions-, Revisions-, und Rezeptionsprozesse erfahren lässt, wenn man den Lektor nicht vergisst – und damit jene untergründige komplementäre Dimension auktorialer Produktion in den Blick rückt, »ohne die das Spiel der neueren Literatur seit geraumer Zeit nicht mehr vorstellbar ist.«<sup>42</sup> Der Blick auf den Lektor macht die betrieblich-soziale Eingebundenheit von Schreiben, von Autorschaft und Text ersichtlich.<sup>43</sup> Trägt man ihrer kollaborativen Verfasstheit Rechnung, werden diese zentralen Kategorien des literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeitens anders greifbar.

40 Einzige Ausnahme ist die Zusammenarbeit von Robert Walser und Christian Morgenstern, für deren Analyse auf Vorarbeiten zurückgegriffen werden konnte.

41 Vgl. zu einer näheren Beschreibung der vier Fallstudien Kap. 2.6.

42 Sloterdijk: *Homo collector, homo lector, homo corrector*, S. 559–563, hier S. 563.

43 Vgl. zu der grundlegenden Beobachtung, dass Bücher nicht von einem Autor allein hergestellt werden, sondern in heterogenen Netzwerken und Sozialbeziehungen entstehen, die einschlägigen Studien Roger Chartiers, so etwa: ders.: *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Stanford 1999. Vgl. zur relationalen und interaktionalen Verfasstheit des Werke- und Büchermachens und zu möglichen literaturwissenschaftlichen Umgangsformen hiermit auch ein Themenheft der Zeitschrift für deutsche Philologie, hier insbes.: Carlos Spoerhase, Erika Thomalla: *Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 2/2020, S. 1–19.



## 2. Problemskizze

### 2.1. ›Der unsichtbare Zweite‹

»Den Spuren Ihrer Arbeit begegnet ja jeder, der sich mit Rilkes Werk ernstlicher beschäftigt, auf Schritt und Tritt«,<sup>1</sup> schreibt Ernst Zinn, Herausgeber der bis heute maßgeblichen Gesamtausgabe der *Sämtlichen Werke* Rilkes, 1950 an Fritz Hünich, Rilkes langjährigen Lektor im Insel Verlag. Letzterer dürfte allerdings den wenigsten Rilke-Forscherinnen ein Begriff sein. Dies liegt unter anderem daran, dass die etwa hundert Briefe umfassende Korrespondenz, die Rilke und Hünich zwischen 1913 und 1926 unterhielten, bis heute unpubliziert in Archiven liegt. Der briefliche Austausch mit Rilkes Verleger Anton Kippenberg hingegen ist seit vielen Jahrzehnten fester Bestandteil der Rilke-Rezeption. Dieses Beispiel ist alles andere als ein Einzelfall. So vielschichtig sein Einfluss auf den Entstehungs- und Publikationsprozess von Literatur sein mag – der Lektor tritt stets hinter zwei Figuren zurück, denen das öffentliche wie wissenschaftliche Interesse vorderhand gilt: der Verlegerin auf der einen, der Autorin auf der anderen Seite. Auch wenn das programmatische Gesicht eines Verlags sich oftmals in erster Linie dem literarischen Gespür seiner Lektoren verdankt, ist es doch der Verleger, der mit ›seinem‹ Verlagsprogramm in der Öffentlichkeit steht. Und auch wenn die Lektorin auf teils umfassende Weise das auktoriale Schreiben prägen mag, ist es der Autor allein, dessen Name auf dem Cover zu lesen ist, während die Lektorin meist nicht einmal im Impressum erwähnt wird.<sup>2</sup> Während die kulturstiftende Funktion des klassischen Verlegers unhinterfragt ist, was auch am (wissenschaftlichen) Interesse für Verlagsgeschichte oder an archivalischen und editorischen Bemühungen um Verlegerkorrespondenzen ersichtlich wird,<sup>3</sup>

1 Ernst Zinn an Fritz A. Hünich, 13.12.1950, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, Nachlass Fritz A. Hünich, hier 47/112.

2 Das ist auch insofern zentral, weil es Orte wie diese sind, über die nicht nur die diskursive, sondern auch die juristische Zuordnung von Werken nach dem Urheberrecht geregelt wird. Dank an Daniel Ehrmann.

3 Autoren-Verleger-Briefe gelten als »die zentrale buchhandelsgeschichtliche Quelle für den eigentlichen Produktionsprozess, sie geben über die Genese eines Buchs

fehlt die öffentliche wie wissenschaftliche Wahrnehmung für den Anteil der Lektorin an der Literatur.

Dies ist auch auf die begrenzte und schwer zugängliche Quellenlage zur Geschichte des Lektorats zurückzuführen. Obgleich die Korrespondenz zwischen Autorin und Lektor nicht selten wesentliche Fragen des Schreibens, der Literatur(-Geschichte) verhandelt, werden die Briefwechsel in aller Regel nicht publiziert.<sup>4</sup> Auch bei den im Folgenden zur Sprache kommenden Briefen handelt es sich (bis auf eine Ausnahme, die Korrespondenz zwischen Robert Walser und Christian Morgenstern) um unveröffentlichtes Material. Einer der Gründe für diese Zurückhaltung liegt schlicht darin, dass viele Korrespondenzen nicht mehr vorhanden sind, weil die entsprechenden Quellen nicht archiviert wurden und werden. Ähnliches gilt für die den Lektoratsprozess dokumentierenden, bearbeiteten Manuskripte. Dabei dürfte manche Lücke in den Verlagsbeständen eventuell auch werkpolitischen oder verlagsstrategischen Logiken der »Spurentilgung«<sup>5</sup> geschuldet sein. Aller Verabschiedungsgesten zum Trotz sorgt der andauernde Kult um den insbesondere im deutschsprachigen Literaturraum immer noch emphatisch verstandenen Autor für eine entsprechende Archivkultur. Polemisch gesprochen: Ob die viel bemühte

oder das Scheitern eines Plans Auskunft«. (Monika Estermann: Buchhandel, Buchhandelsgeschichte und Verlagsgeschichtsschreibung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ein Überblick über die Quellenlage und Forschungsliteratur, in: Ursula Rautenberg [Hg.]: Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch, Berlin und New York 2010, S. 257–320, hier S. 266). Allerdings würden, wie Estermann resümiert, »Fragen zum Inhalt oder Stilistik [...] fast nie thematisiert«. (Ebd., S. 266). Diese wichtigen Momente des Produktionsgeschehens werden jedoch oftmals in Autorinnen-Lektorinnen-Briefen verhandelt.

- 4 Eine der wenigen Ausnahmen sind die Briefe von Thomas Bernhards Lektorin Anneliese Botond an Bernhard (Bernhards Antwortbriefe haben sich nicht erhalten): Anneliese Botond: Briefe an Thomas Bernhard, hg. von Raimund Fellinger, Mattighofen 2018. Im amerikanischen Raum sind hingegen einige Korrespondenzen publiziert: Vgl. z. B. Matthew Joseph Bruccolli (Hg.): *The Only Thing That Counts. The Ernest Hemingway-Maxwell Perkins Correspondence, 1925–1947*, Columbia 1996; John Hall Wheelock (Hg.): *Editor to Author. The Letters of Maxwell E. Perkins*, New York 1987; John Kuehl, Jackson Bryer (Hg.): *Dear Scott, Dear Max. The Fitzgerald-Perkins Correspondence*, London 1973.
- 5 Vgl. hierzu etwa die Suhrkamp-Lektorin Elisabeth Borchers: »Ich habe auch versucht, im Verlag die Korrespondenz mit Handke nachzuschlagen, mit Eich und Celan. Da war aber nichts mehr. Es könnte schließlich sein, daß es um Spurentilgung geht.« (Dies.: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Ein Fragment, hg. von Martin Lüdke unter Mitarbeit von Ralf Borchers, Frankfurt a. M. 2018, hier der Eintrag vom 7.8.1999, S. 115 f.).

›Wäscheliste<sup>6</sup> eines Autors mehr zum Verständnis seines Werks beizutragen vermag als die mit seiner Lektorin geführten Diskussionen um Möglichkeitsformen seiner im Entstehen begriffenen Texte, ist eine Frage, die vorderhand leicht zu beantworten scheint. Allerdings nur, wenn man unterschlägt, welche unterschiedlichen Funktionen die Quellen je erfüllen, welches Verständnis des Autors befördert werden soll. Trägt der Notizzettel zur Aura des genialen Schöpfers bei, indem er gewissermaßen als Reliquie fungiert, schmälert die Einsicht in eine gemeinsame Textarbeit den Nimbus der Autorin. So ist es etwa schwerlich ein Zufall, dass der Briefwechsel zwischen Peter Handke und seinem Verleger Siegfried Unseld (der im Gegensatz zur Korrespondenz mit seinen Lektoren publiziert ist) zwar das auf den eingangs zitierten Brief folgende Schreiben Handkes an seine Lektorin Borchers zumindest in einer Fußnote aufführt. Unterschlagen wird allerdings eben jener letzte Teil des Briefs, in dem der Autor die Lektorin zum gleichsam ›freihändigen‹ Mitschreiben an *Langsame Heimkehr* einlädt.<sup>7</sup>

›Lektoren sind Schattenexistenzen, ihr Tun wird beschwiegen. Diese Diskretion ist richtig,‹<sup>8</sup> so der ehemalige Cheflektor des Suhrkamp Verlags und Mitherausgeber des genannten Briefwechsels Raimund Fellingner (selbst allerdings alles andere als eine ›Schattenfigur‹). Es gibt gute Gründe dafür, dass die Zusammenarbeit lebender Autorinnen mit ihren Lektoren dem Gebot eines »unverbrüchlichen Diskretionsgebots«<sup>9</sup> ebenso wie dem Schutz urheber- und personenrechtlicher Bestimmungen unterliegt. Einer der wichtigsten ist, dass ohne diese juristischen Regelungen und

6 Vgl. zur »Faszinationsgeschichte der Wäschelisten« als Kritik an einer Kultur der (selektionslosen) philologischen Aufmerksamkeit Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin u. a. 2007, S. 1–5.

7 In dem nicht abgedruckten Teil des Briefs schreibt Handke, er könne das Manuskript nun nicht mehr weiter überarbeiten: »Vielleicht magst Du das noch tun – Du brauchst mich gar nicht einzuweihen.« (Peter Handke an Elisabeth Borchers, 9.5.1979, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers).

8 Raimund Fellingner »Welcher Schriftsteller ist kein Kotzbrocken?«, Interview vom 22.2.2016, geführt von Sven Michael, in: *Süddeutsche Zeitung, Magazin* (URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/literatur/welcher-schriftsteller-ist-kein-kotzbrocken-82207>, abgerufen am 3.3.2021).

9 Vgl. hierzu Thedel v. Wallmoden: »Im Zentrum der Lektoratsarbeit steht immer die Arbeit am Text. Über ihr liegt jedoch das große Tabu eines unverbrüchlichen Diskretionsgebots, [...] bei dem es dem Lektor strikt untersagt ist, Auskünfte darüber zu erteilen, welchem Autor in welcher Hinsicht und in welchem Umfang sprachlich oder in Konstruktion des Textes unter die Arme gegriffen oder aufs Pferd geholfen wurde.« (Ders.: Nachwort, in: ders. [Hg.]: *Seiltanz*, S. 206).

moralischen Normen gegebenenfalls jene fragile Dimension des Lektoratsprozesses in Gefahr geriete, auf welcher derselbe maßgeblich fußt: das Vertrauen. Das »Ethos der Unsichtbarkeit«<sup>10</sup>, auf das sich Lektorinnen bis heute in ihren Selbstbeschreibungen verpflichten und das – auch wenn manche Lektoren seit einiger Zeit zunehmend in der Öffentlichkeit stehen – zugleich die Rede über die Lektorin noch immer prägt, hat jedoch zum einen archivpolitische Konsequenzen, welche die ungewöhnliche Quellsituation und damit auch die literaturhistorische Forschung bedingen. Zugleich befördert es die mangelnde Selbstverständigung und -reflexion über die eigene Praxis und berufliche Standards, welche wiederum zur noch immer erst unvollständig erfolgten Professionalisierung des Berufs beiträgt.<sup>11</sup> Nach einer über hundertjährigen Berufsgeschichte kann noch immer gelten: »Lektor, das ist ein Beruf ohne Berufsbild, ohne Ausbildungsstandards, ohne Berufsorganisation, ja wohl auch ohne ein homogenes professionelles Selbstbild.«<sup>12</sup>

Letztgenanntes bestätigt der Blick auf die Dokumente lektoraler Selbst- und Fremdbeschreibung. In ihrer Heterogenität treffen sie sich in einem Punkt: den ambivalenten, teils paradoxen Zuschreibungen.<sup>13</sup> Der »unsichtbare Zweite« steht klassischer- wie klischeehafterweise zwischen Autorin

10 Martin Hielscher: Der Kritiker als Platzhirsch. Dürfen sich Lektoren öffentlich über Literatur äußern?, in: Süddeutsche Zeitung, 27.2.1996.

11 So eines der Ergebnisse der Pionierarbeit Ute Schneiders zur Berufsgeschichte des Lektors: »Der Beruf des Lektors wurde im Laufe seiner hundertjährigen Geschichte keinem kontinuierlichen Professionalisierungsprozess unterzogen. Es lassen sich zwar bestimmte Merkmale anführen, die auf eine Professionalisierung hinweisen, aber in letzter Konsequenz handelt es sich nicht um eine Profession.« (Dies.: Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag, Göttingen 2005, S. 349).

12 Hömberg: Lektor im Buchverlag, S. 15.

13 Vgl. beispielhaft: »Der Lektor ist ein Einsiedler, der sich umtut« (Wolfgang Weyrauch), ein »abgerichtetes Wesen« (Elisabeth Borchers) das »durch Machtlosigkeit« (Henning Ritter) und Unauffälligkeit gekennzeichnet ist und zugleich eine »Figur der Macht« (Daniel Kehlmann); ein vergeistigter Vielleser und »in die Literatur Verliebter« (Peter Suhrkamp), der besondere Intimus des Schriftstellers und zugleich ein strategisch kalkulierender Produktmanager und »Marktexperte« (Klaus Siblewski). (Vgl. Wolfgang Weyrauch: Ein Einsiedler, der sich umtut, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur Bd. 16, Heft 2 [1969], S. 126–128; Elisabeth Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt, Eintrag vom 11.6.1999, S. 38–51, hier S. 46f.; Henning Ritter: Der Autor, der nicht schreibt, in: Habermas/Pehle [Hg.]: Der Autor, der nicht schreibt, S. 181–191, hier S. 182; Daniel Kehlmann: Über Thorsten Ahrend, in: v. Wallmoden [Hg.]: Seiltanz, S. 108–111, hier S. 109; Peter Suhrkamp an Franz Tumlner, 19.4.1956, in: Peter Suhrkamp: Briefe an die Autoren, hg. und mit einem Nachwort von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1963, S. 128–132, hier S. 131; Klaus Siblewski: Müssen Lektoren zu Marktexperten werden? Eine Zwischenbilanz, in:

und Verlegerin und damit zwischen ›Geist und Geld‹, Poiesis und Ware. Er ist der »Komplice«<sup>14</sup> des Autors, der die ›Seele‹ eines Manuskripts Erkennende,<sup>15</sup> der selbstlos im Hintergrund zum Besseren der Literatur Arbeitende. Und zugleich ist er der »intime Gegner«<sup>16</sup> der Schriftstellerin, als Angestellter des Unternehmens ›Verlag‹ den Anforderungen des kommerziellen Buchmarkts und damit dem »literarischen Wurstschnappen auf der Suche nach irgendwelchen ›Innovationen«<sup>17</sup> verpflichtet. Als Schwellen- und Mittlerfigur vollziehen sich die Aktivitäten des Lektors stets in mehrfacher Ausrichtung: auf den Verleger/das Verlagsprogramm, die Leserin/den Buchmarkt, das Schreiben der Autorin hin. In multipler »Zwischenstellung«<sup>18</sup> vermittelt der Lektor, das »Chamäleon«<sup>19</sup>, zwischen der Autorin und dem Verleger, zwischen der Autorin und ihrem Text, zwischen der Autorin und ihrem Publikum. In der vorliegenden Arbeit sind es diese vermittelnden Aktivitäten selbst, die, mit Fokus auf die Textarbeit des Lektorats zwischen dem Autor und dessen Text, in den Blick gerückt werden sollen.

Dass die Zusammenarbeit von Autorin und Lektorin in der literaturwissenschaftlichen Forschung bislang wenig Beachtung fand, ist nicht allein auf die schlechte Quellenlage und die urheberrechtlichen Schwierigkeiten zurückzuführen. Vielmehr dürfte die Zurückhaltung auch damit zusammenhängen, dass gängige Forschungsansätze hier nicht angemessen zu greifen scheinen. So ist etwa in (post-)strukturalistischen Ansätzen die Frage, wer spricht/schreibt für mehr oder weniger obsolet erklärt

Clemens Kammler, Thorsten Pflugmacher [Hg.]: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg 2003, S. 263–274).

- 14 Peter Sloterdijk: homo collector, homo lector, homo corrector. Für eine kurze Geschichte des Lektorats, in: *Sinn und Form* 4 (2012), S. 559–564, hier S. 563.
- 15 Mark Aronson: *The Evolution of the American Editor*, in: Gerald Gross (Hg.): *Editors on Editing. What Writers Need to Know About What Editors Do. Completely Revised Third Edition*, New York 1993, S. 9–20, hier S. 11.
- 16 Sloterdijk: *Homo collector, homo lector, homo corrector*, S. 563.
- 17 Michael Buselmeier, in: *Der Dichter und sein liebster Feind. Eine ZEIT-Umfrage unter deutschsprachigen Autoren über Verleger*, in: *Die Zeit*, 19.5.1989, URL: <https://www.zeit.de/1989/21/der-dichter-und-sein-liebster-freund>, abgerufen am 3.3.2021.
- 18 Oskar Negt: *Als Zöllner in Großverlagen*, in: Rebekka Habermas, Walter Pehle (Hg.): *Der Autor, der nicht schreibt. Versuche über den Büchermacher und das Buch*, Frankfurt a.M. 1989, S. 201–234, hier S. 201.
- 19 Momo Evers: *Handwerk, Geld und Leidenschaft*, in: Nickel (Hg.): *Krise des Lektorats?*, S. 78–92, hier S. 82.

worden.<sup>20</sup> Ob der Autor einsam am Schreibtisch oder in Kontexten verteilter Produktion arbeitet, ist in solchen Perspektiven wenig relevant. Narratologische Ansätze wiederum fragen nach dem Textkonstrukt eines ›impliziten Autors‹<sup>21</sup> (oder aber, rezeptionsästhetisch gewendet, nach dem ›impliziten‹ oder ›intendierten‹ Leser),<sup>22</sup> während hermeneutische Ansätze die aus dem Text zu eruiierenden Autorintentionen,<sup>23</sup> einen ›Textsinn‹ ins Auge fassen. Die Erforschung des literarischen Produktionsprozesses gehört nicht zum primären Interesse solcher Betrachtungsweisen. Ansätze, die sich wiederum den sozialen oder medialen Kontexten und (Akteurs-) Netzwerken der Literaturproduktion widmen, beschränken sich meist entweder auf Untersuchungen textexterner Elemente, interessieren sich in erster Linie für die technisch-medialen Bedingungen der ›Schreibszenen‹ einer Autorin<sup>24</sup> oder aber für den Vorgang des Schreibens als solchen.<sup>25</sup> Um den Anteil des Lektorats an der Herstellung von Autorenfiguren und Werken herauszuarbeiten, sind jedoch textexterne Perspektiven nicht ausreichend. Methodisch versucht sich diese Arbeit mithin an einer Verzahnung von praxeologischen Perspektiven auf kollaborative Verfahren der Text- und Autorschaftsherstellung auf der einen, von interpretierenden Zugriffen auf das jeweilige Ergebnis des Produktionsprozesses, den publizierten Text, auf der anderen Seite. Einige für die nachfolgenden Studien relevante Vorarbeiten sowie theoretisch-methodische Nachbarschaften sind Gegenstand der nachfolgenden Teilkapitel.

- 20 Als prominenteste Protagonisten dieser Form der Autorkritik können Michel Foucault und Roland Barthes gelten: Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors [The Death of the Author, 1967], in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 185–197; Michel Foucault: Was ist ein Autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969], in: Fotis Jannidis: Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 198–229.
- 21 Vgl. für einen Überblick z. B. Tom Kindt, Hans-Harald Müller: The Implied Author. Concept and Controversy, Berlin und New York 2006.
- 22 Vgl. hierzu die (vor allem im deutschsprachigen Raum) nach wie vor einschlägigen Arbeiten von Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976; ders.: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972.
- 23 Vgl. z. B. Paisley Livingston: Art and Intention. A Philosophical Study, Oxford 2005.
- 24 Vgl. zum Begriff der Schreibszenen Campe: Die Schreibszenen, Schreiben. Vgl. näher zur Schreib- bzw. zur ›Lektoratsszene‹ Kap. 2.5.
- 25 Vgl. hierzu etwa die critique génétique, ein literaturwissenschaftlicher Ansatz, der sich in den 1970er Jahren in Frankreich aus dem Strukturalismus heraus entwickelte. Gegenstand ist das Sammeln, die Rekonstruktion und Untersuchung moderner literarischer Handschriften mit dem Ziel, Aufschlüsse über literarische Schreibprozesse zu gewinnen. Vgl. hierzu: Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique [Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, 1994], Bern 1999.

## 2.2. Forschungsüberblick

Für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Lektorat bieten sich verschiedene Ansätze und Perspektiven an, die nachfolgend mit Blick auf das hier verfolgte Anliegen zur Sprache kommen sollen. Grundlegend für sämtliche Zugangsweisen ist die Frage nach den Quellen, um die es zunächst gehen soll.<sup>26</sup>

Wer sich für die Erforschung der Zusammenarbeit von Autorinnen und Lektorinnen interessiert, steht zunächst einmal vor dem Problem, dass Letztgenannte gemeinhin im gedruckten Buch namentlich nicht erwähnt werden, es demnach zunächst einmal zu eruieren gilt, welcher Lektor mit welcher Autorin an welchem Werk zusammengearbeitet hat.<sup>27</sup> Als Ausgangspunkt der Recherche bieten sich, neben kommentierten Werkausgaben, Studien zur Verlagsgeschichtsschreibung an, da in diesen mancherorts Lektorinnen namentlich aufgeführt werden.<sup>28</sup> Bemerkenswert ist, dass weithin nur jene Lektoren in der Verlagsgeschichtsforschung ausführlichere Erwähnung finden, die zugleich auch Autoren waren.<sup>29</sup> In kritischen Werkausgaben wiederum wird meist das Engagement der Verlegerin rekonstruiert und kommentiert, während, wie auch Ute Schneider feststellte, die Arbeit der Lektoren am Text nur selten rekonstruiert wird.<sup>30</sup> Aufschlüsse über die lektorierende Textarbeit lassen sich in erster

26 Aufgrund von Ute Schneiders detaillierten Ausführungen zu diesem Bereich kann ein Überblick so kondensiert wie möglich erfolgen (vgl. Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, S. 11–24).

27 Eine Ausnahme bildet im deutschsprachigen Raum etwa der Luchterhand Verlag, dessen Lektoren zeitweise im Impressum erwähnt wurden.

28 Allerdings beschreiben nur wenige Verlagsgeschichten die Tätigkeiten des Lektorats näher, darunter Peter de Mendelssohns *Geschichte des S. Fischer Verlags*, in welcher der Arbeit der Lektoren Moritz Heimann und Oskar Loerke je einige Seiten gewidmet werden (vgl. ders.: *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt a.M. 1970, S. 186–190 [Heimann], S. 1002–1008 [Loerke]), sowie Wolfram Göbels *Studien zum Rowohlt und Kurt Wolff Verlag*, in der Göbel der Frage nach der Rolle der Lektoren Franz Werfel, Kurt Pinthus und Walter Hasenclever in einem eigenen Unterkapitel nachgeht. (Ders.: *Der Kurt Wolff Verlag 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe*, München 1975, Sp. 601–616). Für weitere Beispiele von Verlagsgeschichtsstudien, welche die Arbeit des Lektors in den Blick rücken, vgl. Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, S. 16f.

29 Vgl. hierzu auch Ute Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, S. 13.

30 Ganz im Gegenteil ist teilweise bis heute zu beobachten, dass die Änderungen, die Lektoren vornehmen, im Zuge einer Privilegierung der ›Autorvariante‹, wie sie in der Editionswissenschaft seit dem 18. Jahrhundert üblich ist (vgl. Bohnenkamp: *Autorschaft und Textgenese*, S. 70) als ›Textverderbnisse‹ kategorisiert und dementsprechend aus der allein den Absichten der Autorin entsprechenden ›ursprünglichen‹ Autorvariante, der es sich diesem Verständnis nach editorisch anzunähern

Linie anhand von jenen Materialien gewinnen, die den Austausch zwischen Autorin und Lektorin, das (gemeinsame) Engagement am Manuskript dokumentieren. All jene Autor-Lektor-Zusammenschlüsse, die vorwiegend auf mündlichen Austausch setzen, entziehen sich einer nachträglichen Rekonstruktion. Den schriftlichen Quellen gilt also der nächste Schritt der Recherche in Literatur-, Verlags-, und Privatarchiven. Als zentrale Quellen können Briefwechsel und redigierte Manuskripte gelten. Vor allem Letztere sind eine Rarität, was auch damit zusammenhängen mag, dass die Archivierung verschiedener Textstufen den Umfang der Verlagsarchive sprengen würde.<sup>31</sup> Von Relevanz sind darüber hinaus auch Arbeitsnotizen und -tagebücher sowie Lektoratsgutachten und sonstige Dokumente, die die Tätigkeit der Lektorin dokumentieren. Autobiographische Zeugnisse wie Memoiren oder Tagebücher sind selten und bewegen sich, insbesondere innerhalb der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, meist im anekdotischen Bereich, bieten demnach wenig Aufschlüsse etwa über spezifische ästhetische Kriterien oder praktische Grundlagen des Redigierens, über Wissen und Können der Lektorin.<sup>32</sup> Seit den 1960er, vermehrt seit den 1990er Jahren, werden Erfahrungsberichte und selbstreflexive Kommentare von Lektoren hinsichtlich ihrer Rolle »zwischen Autorin und Verlegerin«, aber auch bezüglich spezifischer Prämissen ihres Arbeitens häufiger.<sup>33</sup>

gilt, »bereinigt« werden (vgl. hierzu etwa Thomas Inge, der die Cambridge Edition von F. Scott Fitzgerald entsprechend kritisiert: ders.: *Collaboration and Concepts of Authorship*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* [PMLA] 116/3 [2001], S. 623–S. 630, hier insbes. S. 627f.).

- 31 Vgl. zu dieser Überlegung auch Sprengel: *Der Lektor und sein Autor*, S. 5 f.
- 32 Vgl. hierzu und zu Tagebüchern von Lektoren als Forschungsquelle auch Ute Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, S. 22. Geschildert werden meist Begegnungen zwischen dem Lektor und von ihm geschätzten Autoren, wie zum Beispiel in Korfiz Holms autobiographischen Betrachtungen mit dem schönen Titel »ich – klein geschrieben« (München 1941), oder, ein aktuelles Beispiel, in den Memoiren der ehemaligen Suhrkamp-Lektorin Elisabeth Borchers (dies.: *Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Ein Fragment*, hg. von Martin Lüdke, Frankfurt a.M. 2018). Eines der bekanntesten Zeugnisse dürften Oskar Loerkes Tagebücher sein. (Ders.: *Tagebücher. 1903–1939*, hg. von Hermann Kasack, Heidelberg 1955).
- 33 Einer der Anstöße hierzu dürfte von der Zeitschrift *Akzente* ausgegangen sein, welche der Arbeit der Lektorin bzw. der Zusammenarbeit von Autor und Lektor in Heft 2, 1969 einen Schwerpunkt widmete. Vgl. für den angloamerikanischen Sprachraum den 1962 erstmals erschienenen Essayband: *Gross: Editors on Editing*. Ein ambitionierter Versuch, die eigene Arbeit am Text zu reflektieren, zu beschreiben und in Ansätzen zu systematisieren, stammt von Klaus Siblewski. Auf seine Arbeiten wird nachfolgend eingegangen. Erst Anfang der 1980er Jahre erschien das erste Lehrbuch für Lektoren, welches mittlerweile in der 9. Auflage vorliegt (Hans-Helmut Röhring: *Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag*, Darmstadt 2011).

Der Geschichte des Lektors im deutschen literarischen Verlag widmete sich Ute Schneider in ihrer berufssoziologisch ausgerichteten Monographie *Der unsichtbare Zweite* (2005).<sup>34</sup> Schneiders Studie kommt das große Verdienst zu, eine fundierte Aufarbeitung allgemeiner Tendenzen des Berufs und seiner jeweiligen zeitbedingten Situierung im deutschsprachigen Literaturbetrieb geleistet zu haben. Für die nachfolgend untersuchte Textarbeit zwischen Autorin und Lektor erleichtert diese Überblicksdarstellung die Einordnung in größere zeithistorische Zusammenhänge. Erschienen sind des Weiteren eine empirische Studie zum aktuellen Beruf des Lektors,<sup>35</sup> eine literatursoziologische Studie zu Autor-Lektor-Beziehungen seit den 1970er Jahren<sup>36</sup>, eine Studie zur historischen Entwicklung der Berufsstände des Lektors und des Kritikers<sup>37</sup> sowie verschiedene (nichtwissenschaftliche) Publikationen zur Funktion der Lektorin, mit Kommentaren teils aus Perspektive der Lektoren, teils aus derjenigen der Autorinnen.<sup>38</sup> 2019 wurde *Schreiben im Zwiesgespräch* veröffentlicht, ein Band, der Beiträge zu

34 Vgl. Anmerkung 11. Ihr ging ein erster kurzer geschichtlicher Abriss voran (vgl. Wolfram Göbel: Lektoren – die geistigen Geburtshelfer. Marginalien zu Praxis und Geschichte eines jungen Berufsstandes, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 97 vom 10.11.1981, S. 1–7).

35 Hömberg: Lektor im Buchverlag; vgl. zu einer empirischen Annäherung des Weiteren Schwarz/Krones: Schreibende Leser, lesende Schreiber. Eine Überblicksdarstellung über Grundstrukturen der Lektoratsarbeit in verschiedenen Verlagstypen (Publikumsverlag, Fachverlag, Wissenschaftsverlag) bietet Günther Fetzer: Berufsziel Lektorat. Tätigkeiten – Basiswissen – Wege in den Beruf, Tübingen 2018.

36 Marja-Christine Sprengel: Der Lektor und sein Autor. Vergleichende Fallstudien zum Suhrkamp Verlag, Wiesbaden 2016. Unter Anwendung eines aus der Wirtschaftspsychologie übernommenen Mentoring-Models (Mentor Role Instrument) untersucht Sprengel insbesondere die karrierebezogenen und psychosozialen Funktionen verschiedener Lektoren des Suhrkamp (sowie, in Exkursen, auch des Piper und Luchterhand) Verlags seit den 1970er Jahren. Sprengel legt den Fokus dabei auf Fragen des »Erfolg[s] für die Zusammenarbeit zwischen Autor und Lektor und für die Karriere des Autors im Literaturbetrieb« (ebd., S. 2).

37 Alexa Ruppert: Der Autor und seine Kritiker. Narrative Identität im Spannungsfeld von Lektorat und Literaturkritik, Würzburg 2019.

38 Habermas/Pehle (Hg.): Der Autor, der nicht schreibt; Nickel (Hg.): Krise des Lektorats?; Martin Bruch, Johannes Schneider (Hg.): In der Werkstatt der Lektoren. 10 Gespräche. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil, Hildesheim 2007; v. Wallmoden (Hg.): Seiltanz. Vgl. des Weiteren entsprechende Schwerpunkte/Umfragen in Zeitschriften: In *Akzente. Zeitschrift für Literatur* erschienen 1969 (Heft 2) unter dem Schwerpunkt: »Lektor heißt zu deutsch Leser« mehrere Beiträge, u. a. von Helmut Heissenbüttel, Michael Krüger, Kurt W. Marek. Im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* erschien zwischen 2000 und 2005 eine Serie mit dem Titel »Der Autor und sein Lektor«, die aus insgesamt 21 Beiträgen besteht. Vgl. für den angloamerikanischen Sprachraum den 1962 erstmals erschienenen Essayband: Gross: Editors on Editing, sowie: Peter Ginna (Hg.): What Editors Do: The Art, Craft, and Business of Book Editing, Chicago 2017.

Praktiken des Lektorats und Mentorats in der zeitgenössischen Literatur versammelt.<sup>39</sup> Einige literaturwissenschaftliche Studien und Einzelbeiträge befassen sich mit der Frage des Einflusses eines Lektors/Verlags auf das Werk eines Autors oder mit einer spezifischen Arbeitsbeziehung zwischen Autorin und Lektorin.<sup>40</sup> Übergreifende, historisch-systematische Studien zur Text- bzw. Werkarbeit von Autor und Lektor oder der Kulturtechnik »Lektorieren« sind bislang Desiderat geblieben.

- 39 Vgl. Johanne Mohs, Katrin Zimmermann, Marie Caffari (Hg.): Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur, Bielefeld 2019. Ausgehend von der These eines grundlegenden Wandels des aktuellen Schreib- und Autorschaftsverständnisses, einem »Umbruch von einem Schreiben im Selbstgespräch zu einem Schreiben im Zwiegespräch« (dies.: Einleitung, in: ebd., S. 7–22, hier S. 19), widmet sich der Band den Schwesterkonfigurationen des Lektorats und des Mentorats; dies sowohl aus der Perspektive von Literaturwissenschaftlerinnen wie auch von Akteuren aus der Praxis.
- 40 Vgl. etwa Rainer Gerlachs Studie, in welcher Gerlach dem Einfluss verschiedener Lektoren des Suhrkamp Verlags wie des Verlegers Siegfried Unseld auf die Genese der Werke Peter Weiss' anhand von Archivmaterialien nachgeht (vgl. ders.: Die Bedeutung des Suhrkamp-Verlags für das Werk von Peter Weiss, St. Ingberg 2005). Céline Letawe untersucht in ihrer Dissertationsschrift Uwe Johnsons Lektoratsarbeit an verschiedenen Werken Max Frischs (vgl. dies.: Max Frisch – Uwe Johnson. Eine literarische Wechselbeziehung, St. Ingberg 2009). Die Zusammenarbeit von Robert Walser und Christian Morgenstern beleuchtet Ulrich Weber (vgl.: ders.: Lektor oder Autor? Zur Interpretation der Korrekturvorgänge in Robert Walsers Romanmanuskript »Geschwister Tanner«, in: Anne Bohnenkamp u.a. [Hg.]: Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie, Göttingen 2010, S. 294–307). Katrin Zimmermann widmet sich auf der Basis von Interviews, die sie im Zeitraum von 2015 bis 2018 führte, der Zusammenarbeit von Ronja von Rönne und Lina Muzur, von Thomas Pletzinger und Olaf Petersenn, Fabian Hirschmann und Andreas Paschedag, von Senthuran Varatharajah und Albert Henrichs (vgl. dies.: Von Kraken und Lentoren, in: dies./Mohs/Caffari [Hg.]: Schreiben im Zwiegespräch, S. 161–190). Vgl. des Weiteren Roland Berbig: Der Verleger als Text- und Werkrevisor: Siegfried Unseld (Suhrkamp Verlag). Stichproben bei Ingeborg Bachmann und Thomas Brasch, in: Wernfried Hofmeister, Andrea Hofmeister-Winter (Hg.): Textrevisionen. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition, Graz, 17. bis 20. Februar 2016, editio, Beihefte 41, Berlin 2017, S. 155–168); Olivier Bessard-Banquy: De la relation auteur-éditeur. Entre dialogue et rapport de force, in: A Contrario. Revue interdisciplinaire de sciences sociales 27 (2018), S. 135–143. Für die angloamerikanische Literatur und ihre -wissenschaft ist an erster Stelle Jack Stillingers Studie zu nennen. Neben anderen Formen kollaborativer Textarbeit nimmt Stillinger hier auch den Einsatz von Lektoren wie etwa John Taylor (Zusammenarbeit mit John Keats) oder Maxwell Perkins (Zusammenarbeit mit Tom Wolfe und F. Scott Fitzgerald) in den Blick (vgl. ders.: Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius, Oxford 1991). Der Beziehung von Raymond Carver und Gordon Lish, einem der wenigen Fälle einer Autor-Lektor-Kooperation, die Gegenstand einer größeren Öffentlichkeit wurde, widmeten sich verschiedene Studien (vgl. z. B. Ryan Thomas Fitzgerald: Reinterpreting Raymond Carver. A look at Carver's stories in

Dass sich die Forschung nicht früher für diesen zentralen Aspekt der Literaturgeschichte interessierte sei insofern unverständlich, so Ute Schneider, als Lektorinnen »ein entscheidender Einfluss auf den Schreibprozess des Autors, auf die Entwicklungstendenzen der Literatur sowie auf das allgemeine literarische Urteil«<sup>41</sup> unterstellt werden könne. Für ihre Studie konsultierte Schneider Verlagsarchive, Briefwechsel, Lehrbücher, Selbst- und Fremdbeschreibungen des Lektors aus gut hundert Jahren Berufsgeschichte, anhand derer sie das Ziel verfolgt, »Rollencharakteristika« herauszuarbeiten, die den Beruf bestimmen. Sie kommt zu dem Ergebnis einer »Entwicklung des Lektorenberufs vom ›literarischen Wächter‹ hin zum Produktmanager«.<sup>42</sup> Könne zu Beginn des 20. Jahrhunderts das »literarische Engagement« der Lektorin als vorherrschendes Charakteristikum angesehen werden, stünden am Ende des 20. Jahrhunderts »marktstrategische und marketingorientierte Operationen« im Vordergrund der lektorierenden Tätigkeit.<sup>43</sup> Schneider unterstreicht mit dieser Deutung eine bestimmte Auslegung jenes Narrativs, welches zur Beschreibung der Rolle des Lektors die beiden Pole ›Geist‹ (Diener der Autoren wie der Literatur/Kultur) und ›Geld‹ (Angestellter des Unternehmens ›Verlag‹) vorsieht, ein Narrativ, das sich wie ein roter Faden durch die Rede vom Lektor zieht.

Auch wenn einer solchermaßen zugespitzten und damit notwendigerweise auch verkürzenden Entwicklungslinie in verschiedenen Hinsichten

light of Gordon Lish, Diss. Brown University 1999; Michael Hemmington: Saying More without Trying to Say More. On Gordon Lish Reshaping the Body of Raymond Carver and Saving Barry Hannah, in: Critique. Studies in Contemporary Fiction 52/4 [2011]; Matthew Blackwell: What We Talk about When We Talk about Lish, in: Loren Glass [Hg.]: After the Program Era. The Past, Present, and Future of Creative Writing in the University, Iowa City 2016, S. 113–122; der Rolle von Lektoren des Suhrkamp Verlags auf den niederländisch-deutschen Kulturtransfer widmete sich Pawel Zajac, in: ders.: Verlagspraxis und Kulturpolitik. Beiträge zur Soziologie des Literatursystems, Paderborn 2019, S. 167–215.

41 Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 9.

42 Ebd., S. 308. Vgl. ähnlich auch Wolfram Göbel, der einen »Paradigmenwechsel im Lektorat von der autor- und produktionsorientierten Programmstrategie zur markt- und leserorientierten Produktionsstrategie« veranschlagt. (Vgl. ders.: Produktmanager, Ghostwriter oder Macher. Die Funktionsveränderungen im Verlagslektorat, in: Schneider [Hg.]: Das Lektorat, S. 9–28, hier S. 17). Vgl. hierzu des Weiteren Matthias Beilein: Verlagslektoren als Instanzen der Literaturvermittlung in der Gegenwart, in: Corina Caduff, Ulrike Vedder (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015, Paderborn 2017, S. 233–241.

43 Vgl. Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 344. Zur Frage nach einer möglicherweise zunehmenden Ausrichtung der Lektoratstätigkeiten am Verkauf vgl. auch: Albert N. Greco, Clara E. Rodríguez, Robert M. Wharton: The Culture and Commerce of Publishing in the 21st Century, Stanford 2007, hier insbes. das Teilkapitel »Sales vs. Quality. The Changing Role of the Editor«, S. 184–189.

zu widersprechen ist, ist zu konstatieren, dass marktstrategische Erwägungen – in nach Verlagstyp differierenden Gewichtungen – schon immer ein wichtiger Teil des Lektorenberufs waren und dies in zunehmendem Maße sind. Ziel sei es heutzutage oftmals weniger, ein gutes Buch zu publizieren, als den ökonomischen Erfolg zu wiederholen, der mit ähnlichen Titeln gemacht worden wäre.<sup>44</sup> Allerdings dürften ökonomische Erwägungen vorwiegend innerhalb des Selektionsprozesses von Buchprojekten relevant sein. Ist die Entscheidung über Annahme oder Ablehnung eines Manuskripts gefallen, sind bei der in diesem Buch interessierenden anschließenden Arbeit am Text Verkaufsargumente von eher untergeordnetem Rang – so zumindest der klassische Anspruch an lektorale Textarbeit. Dass der Drang nach »vielen Auflagen«<sup>45</sup>, nach Verkäuflichkeit der eingereichten Buchprojekte, auf die eine oder andere Weise auch in die Arbeit am Manuskript hineinspielen kann, liegt auf der Hand.

Was die gegenwärtige Entwicklung der lektoralen Tätigkeitsfelder anbelangt, gelangt Katrin Zimmermann zu einer Einschätzung, die derjenigen Ute Schneiders tendenziell zu widersprechen scheint. Auf der Grundlage von Interviews, die die Verfasserin im Zeitraum von 2015 bis 2018 mit einigen Autor-Lektor-Duos der Gegenwart führte, kommt Zimmermann zu dem Ergebnis, dass die Manuskriptarbeit weiterhin eine zentrale, wahrscheinlich *die* Kernarbeit der Lektorin darstelle.<sup>46</sup> Dass diese Dimension nicht an Relevanz verlöre, sondern im Gegenteil gegebenenfalls sogar tendenziell wichtiger würde, zeigt sich den Ausführungen der Verfasserin zufolge vor allem in qualitativer Hinsicht. Gegenwärtig würden von den Lektorinnen jenseits des klassischen finalisierenden Feinlektorats zunehmend umfassendere Betreuungsverhältnisse gefordert: Literarische Projekte würden nicht nur zu frühen Zeitpunkten des Produktionsprozesses und in der Folge oftmals sehr eng begleitet, sondern teilweise von den Lektoren selbst initiiert.<sup>47</sup>

44 So zitieren Albert N. Greco, Clara E. Rodríguez, Robert M. Wharton die Einschätzung eines Agenten (vgl. dies.: *The Culture and Commerce of Publishing*, hier S. 186). Es ist davon auszugehen, dass eine ähnlich gelagerte Orientierung an Publikumserfolgen auch für Selektionsentscheidungen von Lektoren eine nicht unwesentliche Rolle spielt.

45 Christian Morgenstern an Bruno Cassirer, 23.4.1906, in: Christian Morgenstern: *Stuttgarter Werkausgabe unter Leitung von Reinhardt Habel*, hg. von Katharina Breitner u. a., Stuttgart 1988 ff., Bd. VIII, S. 170.

46 Es sei jedoch zu konstatieren, dass die Arbeit am Text aufgrund des zunehmenden Arbeitspensums mehr und mehr an den Rand des Arbeitsalltags rücke; an Manuskripten arbeiteten Lektorinnen der Einschätzung Zimmermanns zufolge immer und überall, nur nicht im Büro (vgl. dies.: *Von Kraken und Lentoren*, S. 166).

47 Ebd., S. 161–190, hier insbes. S. 166f.; S. 177. Im englischsprachigen Raum hat diese Form des Lektorats einen eigenen Namen; sie wird als *developmental editing* be-

Ein vielversprechender Versuch, das eigene ›Mitschreiben‹ am Autor-Text systematisierend zu beschreiben, wurde von Klaus Siblewski unternommen, langjähriger Lektor beim Luchterhand Literaturverlag.<sup>48</sup> Siblewskis Überlegungen lassen sich, gemeinsam mit einem Beitrag Uwe Wirths, als erste Ansätze einer noch ausstehenden ›(Praxis-)Theorie der lektoralen Textarbeit‹ begreifen. Nachfolgend soll zunächst Wirths autorschaftstheoretischer und daraufhin Siblewskis praxisorientierter Einsatz in den hier interessierenden Linien nachgezeichnet werden. Anschließend rücken mit netzwerkorientierten (kunst-)soziologischen Perspektiven, dem Aspekt der Gatekeeper-Funktion des Lektorats und der Frage nach dem editionsorientierten Status lektoraler Interventionen weitere Zugangsmöglichkeiten in den Blick.

In seinem Beitrag »Der Lektor als zweiter Autor« verortet Uwe Wirth die Tätigkeit der Lektorin in Abgrenzung zu zwei benachbarten ›Textverarbeitungsexperten‹: dem Autor und dem Editor.<sup>49</sup> Die Frage einer Vergleichbarkeit des lektorierenden (Mit-)Schreibens mit dem auktorialen Schreiben sieht Wirth im jeweiligen Autorschaftsbegriff verankert. Begreift man den Autor als emphatisch-kreativen Schöpfer eines genuin Neuen, hat die lektorale Tätigkeit mit der auktorialen nicht viel gemein. Versteht man allerdings die Autorin in poststrukturalistischer Perspektive als eine Instanz, die immer schon auf Vorgängiges rekurriert, sieht sie im Anschluss an Roland Barthes in erster Linie durch ihre kompilatorische Funktion bestimmt, sind die Parallelen zwischen lektoralen und auktorialen Aktivitäten deutlich größer. Gegenüber dem Herausgeber eines Textes zeichnet sich die Lektorin Wirth zufolge in erster Linie dadurch aus, dass sie nicht die Genese eines Textes zu rekonstruieren beziehungsweise zu dokumentieren versucht, sondern darauf zielt, »Textwertungsprozesse zu manipulieren, damit der auktoriale Schreiber so lange weiter schreibt oder

zeichnet. Vgl. hierzu näher Paul D. McCarthy: *Developmental Editing. A Creative Collaboration*, in: Gross: *Editors on Editing*, S. 134–142.

48 Klaus Siblewski: *Die diskreten Kritiker. Warum Lektoren schreiben – vorläufige Überlegungen zu einem Berufsbild*, Aachen 2005; ders., zus. mit Hanns-Josef Ortheil: *Wie Romane entstehen*, München 2008; ders., zus. mit Norbert Hummelt: *Wie Gedichte entstehen*, München 2009; ders., zus. mit John von Düffel: *Wie Dramen entstehen*, München 2012; ders.: *Müssen Lektoren zu Marktexperten werden? Eine Zwischenbilanz*, in: Clemens Kammler, Thorsten Pflugmacher (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg 2003, S. 263–274. Vgl. des Weiteren ein Interview mit Klaus Siblewski zur Lektoratspraxis; ders.: »Ein diskreter, aber nicht unwesentlicher Aspekt.« Interview mit Kai Splittgerber, in: Bruch/Schneider [Hg.]: *In der Werkstatt der Lektoren*, S. 168–188.

49 Vgl. Uwe Wirth: *Der Lektor als zweiter Autor*, in: Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber, Magnus Wieland (Hg.): *Literatur – Verlag – Archiv*, Göttingen 2015, S. 21–34.

umschreibt, bis ein publizierbarer Buch-Text entsteht«. <sup>50</sup> Die lektorierende Schreibweise als »manipulierende[s] Umschreiben« <sup>51</sup> zu beschreiben, trifft insofern einen Kernaspekt, als die Einflussnahme der Lektorin einem klaren Ziel dient: Den Autor und mit ihm das laufende Publikationsprojekt in die gewünschte Richtung, sprich: gen imprimatur zu lenken. Diese Bestimmung greift jedoch insofern zu kurz, als sich die verschiedenen Formen der textuellen Mitarbeit nicht unter eine einzige Stoßrichtung (in diesem Fall: eine Art teleologischer Verfertigungslogik) subsumieren lassen.

In eine etwas andere Richtung weist demgegenüber der von Klaus Siblewski <sup>52</sup> vorgeschlagene Begriff des »gezielten Mitschreibens«, den der Lektor Siblewski, ausgehend von eigenen Erfahrungen, für die verschiedenen Formen lektoraler Textarbeit in Anschlag bringt, »vom Mitdiskutieren literarischer Fragen bis zum Verbessern, Umformulieren und Neuschreiben«. <sup>53</sup> Siblewski sieht das Mitschreiben des Lektors durch die jeweilige ästhetische Anlage des Manuskripts gesteuert, die Praxis der Lektorin durch Anpassungsleistungen an diejenige des Autors bestimmt. <sup>54</sup> Dem Autor gegenüber nimmt der Lektor eine als komplementär zu bezeichnende Rolle ein; er verwandelt sich »in den Gegenpart des Autors und wird zum Anwalt des Romans, so wie der Autor ihn schreiben möchte und müsste«. <sup>55</sup> Die Lektorin schreibt insofern gezielt »mit«, als sie nicht *über* Literatur urteilt, sondern *mit* bzw. *aus* der Schreibsituation und den Zusammenhängen jedes einzelnen Textes *heraus* agiert. <sup>56</sup> Siblewski unterteilt, analog zu den verschiedenen auktorialen Schreibphasen, die Arbeit des Lektors am Text in verschiedene prototypische

<sup>50</sup> Ebd., S. 26.

<sup>51</sup> Ebd., S. 27.

<sup>52</sup> Klaus Siblewski arbeitet seit einigen Jahren im Zuge verschiedener Publikationen sowie als Initiator der »Deutschen Lektorenkonferenzen« (2006–2015) daran, die »Auseinandersetzung [...] um den Beruf, der der Literatur am nächsten steht, in die Öffentlichkeit zu tragen« (ders.: Die diskreten Kritiker, S. 125) und plädiert in diesem Sinne für eine breit angelegte »literarische Schreibforschung«, welche die theoretische Beschreibung und Analyse der Manuskriptarbeit von Lektoren einschließen sollte (ebd., S. 146; vgl. hierzu auch ders.: Lektor mit Diplom? Wie eine zukünftige universitäre Ausbildung von Lektoren aussehen könnte, in: Zimmermann/Mohs/Caffari [Hg.]: Schreiben im Zwiegespräch, S. 197–206). Erste Ansätze für eine mögliche künftige Lektoratsforschung und -lehre stieß Siblewski als Dozent des Studiengangs »Literarisches Schreiben und Lektorieren« an der Universität Hildesheim an.

<sup>53</sup> Siblewski: Die diskreten Kritiker, S. 144.

<sup>54</sup> »Der Lektor nimmt die Schreibhaltung des Autors an und gelangt aus dieser Haltung heraus zu Veränderungsvorschlägen.« (Ebd., S. 145 f.).

<sup>55</sup> Siblewski/Ortheil: Wie Romane entstehen, S. 248.

<sup>56</sup> Ebd., S. 250.

Stadien, deren Grundlage immer die Lektüre sei, »allerdings eine eingreifende und nicht nur zur Kenntnis nehmende Lektüre.«<sup>57</sup> Gehe es in der ersten Lesephase um das Kennenlernen des Manuskripts in seinen großen Bögen (Handlung, Figuren, Erzählstrukturen, Handlungsorte – und vor allem: die Sprache), stehe bei der zweiten Lesephase eine detaillierte Revision »von Absatz zu Absatz« an, welche »Unstimmigkeiten und Sinnwirrnisse«,<sup>58</sup> »Erzähllücken«<sup>59</sup> etc. mit richtungsweisenden Kommentaren am Rand des Manuskripts versehe. In der dritten Lesephase, der Redaktion eines Manuskripts im engeren Sinne, »ersetzt der Lektor Formulierungen des Autors durch eigene, stellt Sätze um, streicht.«<sup>60</sup> Dabei unterscheidet Siblewski sachliche Korrekturen (von z. B. psychologisch Unwahrscheinlichem, logischen Brüchen) von im engeren Sinne literarischen Änderungen, welche den Duktus des Schreibens betreffen. Operiert würde in letzterem Fall nach Maßgaben wie Angemessenheit und Verhältnismäßigkeit. Das übergeordnete Ziel dieser Interventionen bestehe dabei stets darin »den Grad der inneren Stringenz [eines Textes] zu erhöhen.«<sup>61</sup>

Spätestens hier stellt sich die auch von Siblewski angesprochene Frage nach der literarischen Tragweite der Änderungen eines Manuskripts, denn so wenig Lektorinnen »eigene literarische Ziele durchsetzen«, »eine eigene Romanästhetik verfolgen« wollten, »genauso wenig kann davon ausgegangen werden, dass sie keine literarischen Absichten verfolgen.«<sup>62</sup> Für seinen Versuch einer Reflexion und Beschreibung dieser »literarischen Absichten«, an denen sich die Texthandlungen ausrichteten, verwendet Siblewski klassische rhetorische Kategorien. Die Revisionen scheinen dem Lektor zufolge an Stilqualitäten orientiert wie *puritas*/Klarheit (Stringenz, Konsequenz), *compositio* (Satzrhythmus und Klang) und *aptum*/Angemessenheit. So liegt die Frage nahe, ob ein solchermaßen verstandener Einsatz des Lektors, trotz gegenteiliger Behauptungen,<sup>63</sup> implizit doch bestimmten Ästhetiken Vorschub leisten könnte. Hiermit würde eine Stoßrichtung verfolgt, die einer zentralen Prämisse lektorierenden Arbeitens wider-

57 Ebd., S. 261.

58 Ebd., S. 267.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 270.

61 Ebd., S. 277.

62 Ebd.

63 »Deutlich muss an dieser Stelle in letztes Mal gesagt werden, dass mit d[ie]n Korrekturen und Vorschlägen zur Umarbeitung eines Manuskripts kein literarisches Statement in dem Sinne verbunden ist, Regeln für einen guten Roman aufstellen zu wollen oder einer Ästhetik den Vorzug zu geben, die Glätte, Geschlossenheit und geschmackvoll Gerundetes bevorzugt.« (Ebd., S. 276).

sprache. Diese besteht darin, möglichst weitgehend nach den jeweiligen literarischen Vorgaben des Manuskripts zu operieren. Ob allein die Konnotation der verwendeten Begrifflichkeiten eine solche normativ orientierte Ausrichtung nahelegen oder sich sachliche Belege für solchermaßen gerichtete Revisionshandlungen finden ließen, wäre am entsprechenden Material zu untersuchen.<sup>64</sup> Wichtig erscheint an dieser Stelle etwas anderes, nämlich hervorzuheben, wie zentral solche ersten Anstrengungen sind, das implizite Praxiswissen in Begrifflichkeiten zu übersetzen; eine solche Überführung des Praxiswissens lektoraler Texthandlungen auf ein Reflexions- und Explikationsniveau<sup>65</sup> erlaubt einerseits der Lektorin, ihr jeweiliges Anwendungswissen immer wieder neu auszutarieren, zu schärfen und zu hinterfragen und bietet auf der anderen Seite zentrale Ausgangs- wie Abstoßungspunkte für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Praxis des Lektors.

Die Frage nach dem Anteil der Lektorin an der Literaturproduktion lässt sich auch vor dem Hintergrund jener Ansätze stellen, die sich den sozialen Gefügen und Verbindungen widmen, aus denen Literatur hervorgeht. So perspektiviert etwa der Kunstsoziologe Howard S. Becker Kunstwerke als Ergebnisse einer Praxisgemeinschaft und ihrer kooperierenden Aktivitäten. In seiner Studie *Art Worlds* widmet sich Becker der Frage, welche Rolle das von ihm sogenannte »support personnel« für das Herstellen von kulturellen Produkten spielt. Die vielfältigen modifizierenden Aktivitäten, aus denen Kunstwerke hervorgehen, bezeichnet der Verfasser in Bezug auf lektorale Aktivitäten, die ihm als prototypisch für Interven-

64 Die impliziten Wertungskategorien herauszuarbeiten, die die Arbeit der Lektorin grundieren, dürfte eine der vielversprechenden Perspektiven einer künftigen Lektoratsforschung sein.

65 Wobei hier nicht der Anschein geweckt werden soll, die lektorierenden Praktiken gingen in abstrakten Prinzipien auf bzw. ließen sich auf rein rationale Wissensbestände rückführen. Vielmehr ist mit Andreas Reckwitz davon auszugehen, dass es sich beim Lektorieren, wie auch bei anderen sozialen Praktiken, um ein kontingentes, orts- und zeitgebundenes, modifizierbares und damit immer auch unberechenbares, gewissermaßen »anarchisches« Bündel an Handlungsformen handelt (vgl. Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie 32/4 [2003], S. 282–301, hier insbes. S. 297). Eine abstrahierende Reflexion lektorierender Textverfahren erscheint nicht zuletzt deshalb besonders komplex, da es sich um situativ wie individuell stark differierende, weil sich an den – von Autor zu Autor, von Buch zu Buch variierenden – je spezifischen Erfordernissen orientierende Verfahren handelt. Es sind jedoch genau diese Praxisformen des lektorierenden Lesens, des eingreifenden Textumgangs, des gerichteten Mitschreibens, welche für die Textarbeit des Lektors konstitutiv sind (vgl. hierzu näher Kap. 2.5).

tionen dieser Art gelten, als ›editorial moments‹.<sup>66</sup> Der Begriff ist jedoch vorrangig metaphorisch zu verstehen und denkbar weit gefasst, was insofern dem Anliegen des Verfassers entspricht, als dieser ihn zur Bezeichnung sämtlicher Aktivitäten verwendet, die sowohl durch die Künstlerin selbst als auch durch anderweitige an Produktion, Distribution, Rezeption und Archivierung von Kunstwerken beteiligte Akteure erfolgen können – bis hin zu den Herstellern, welche die Materialien, die für die Produktion eines Kunstwerks nötig sind, verfügbar halten. Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Textaktivitäten der Lektorin ist ein bewusst unspezifisch gehaltener Begriff wie dieser von eher geringem analytischem Mehrwert.

Eine Fortführung dieser kunstsoziologischen Perspektiven findet sich bei Clayton Childress. Basierend auf teilnehmender Beobachtung widmet sich seine Studie *Under the Cover. The Creation, Production, and Reception of a Novel* dem Werdegang eines Romans, von den ersten Überlegungen seiner Autorin bis hin zur Rezeption des publizierten Textes.<sup>67</sup> Besondere Beachtung finden bei Childress jene Akteure, die zwischen den verschiedenen Teilfeldern der literarischen Produktion, Herstellung und Rezeption zu vermitteln verstehen. Auf der Produktions- und Herstellungsseite sind das insbesondere die Agentinnen und Lektoren. Sie lesen und bewerten eine Vielzahl von Manuskripten, die sie – im Fall der positiven Evaluation – an andere, für den weiteren Verlauf des Publikationsprozesses wichtige Akteure vermitteln. Wie die Studie zeigt, haben Agenten und Lektorinnen aber auch über diese Gatekeeper-Funktion hinausgehend entscheidenden Einfluss auf das entstehende Buch. Das von Childress vorgestellte Fallbeispiel macht ersichtlich, dass für den langwierigen Prozess kontinuierlicher Überarbeitung des Manuskripts etwa die zahlreichen Ablehnungsbriefe von Lektoren insofern eine wichtige Rolle spielen, als die Autorin die in ihnen artikulierten Kritik als katalysierendes Moment ihrer Revisionen nutzt. Dasselbe gilt – nach Annahme des Manuskripts bei einem Verlag – für die tiefgreifenden Überarbeitungsvorschläge des zuständigen Lektors, deren Umsetzung der Verlag zur vertraglichen Bedingung machte. Wie sich das Manuskript jedoch unter den Händen der verschiedenen Mitgestalter de facto verändert, welche Textpraktiken zum

66 Vgl. Howard S. Becker: *Art Worlds*. 25th Anniversary Edition. Updated and Expanded, Berkeley/Los Angeles/London 2008, hier insbes. S. 198–210. – Für die Frage, inwieweit sich Beckers Ausführungen für literaturgeschichtliche wie -theoretische Perspektiven auf kollaborative Autorschaft als fruchtbar erweisen, vgl. Spoerhase/Thomalla: *Werke in Netzwerken*, S. 9–12.

67 Clayton Childress: *Under the Cover. The Creation, Production, and Reception of a Novel*, Princeton 2017.

Einsatz kommen und welche (poetologischen, stilistischen, semantischen, formalen) Auswirkungen auf den Text auszumachen sind, diese Fragen spielen innerhalb von Childress' literatursoziologischer Perspektive eine nur marginale Rolle. Damit lässt sich Childress' Anliegen gewissermaßen als komplementär zu der hier verfolgten Perspektive betrachten, für welche dieser Punkt zentral ist.

Childress bringt eine weitere Dimension ins Spiel, die für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit lektoralen Tätigkeiten von Relevanz ist, namentlich den Aspekt der Selektions- und Wertungsfunktion des Lektorats. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts sind Lektorinnen maßgeblich daran beteiligt, aus einer unüberschaubaren Anzahl von Manuskripten jene Texte zu selektieren, die zu Büchern und damit ggf. zu Gegenständen der Literaturgeschichte und -wissenschaft werden.<sup>68</sup> In den letzten Jahrzehnten verschieben sich bestimmte Dimensionen dieser Selektionsfunktion mehr und mehr in den Zuständigkeitsbereich von Literaturagenten. Für die Annahme bzw. Ablehnung von Manuskripten sind Lektorinnen zwar weiterhin zuständig, allerdings wählen sie mittlerweile meist aus bereits Vorgefiltertem aus.<sup>69</sup> Welche Kriterien bei diesem Auswahlprozess eine Rolle spielen, dieser Frage nachzugehen, etwa anhand von – allerdings in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur spärlich überlieferten – Lektoratsgutachten, wäre eine eigene Arbeit wert. Da in den nachfolgenden Studien die gemeinsame Textarbeit in den Blick genommen, mithin also jene Phase des Produktionsprozesses fokussiert wird, in welcher Entscheidungen über Annahme bzw. Ablehnung be-

68 Wie Schneider mit Verweis auf Simone Winkos Arbeiten zur literarischen Wertung herausstellte, können für die Urteilsfindung des Lektors sowohl ökonomische Werte als auch allgemein anerkannte kulturelle Werte (politisch, ethisch, moralisch) als auch explizite ästhetische Normen handlungsleitend sein (vgl. Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, S. 28).

69 Welch zentrale Position Agenten innerhalb des Literaturbetriebs mittlerweile einnehmen, verdeutlicht der Anteil der literarischen Autorinnen, die sich von einem Agenten vertreten lassen: In den USA lag dieser 2008 unter denjenigen Autoren, die bei größeren Verlagen bzw. Verlagskonzernen publizieren, bei 99,5%. Die Tatsache, dass nicht nur die Akquise, sondern auch Teile der Manuskriptbetreuung zunehmend auch von Agenten übernommen wird, führt zu strukturellen Verschiebungen zwischen Autoren, Agentinnen, Lektoren und Verlegerinnen (vgl. Childress: *Under the Cover*, S. 65). Für den deutschsprachigen Literaturbetrieb ist von ähnlichen Entwicklungen auszugehen, allerdings mit einiger zeitlicher Verschiebung (literarische Agenturen existieren hier vermehrt erst seit den 1980er Jahren, während in den USA die erste Literaturagentur bereits 1893 eröffnet wurde). Vgl. für einen knappen Überblick über die Geschichte des amerikanischen Agenturwesens Childress: *Under the Cover*, S. 64–70; zur frühen Geschichte der Literaturagenturen in Großbritannien vgl. Philip Waller: *Writers, Readers, and Reputations. Literary Life in Britain, 1870–1918*, Oxford/New York 2006.

reits gefallen sind, spielt das Moment der literarischen Wertung eine eher untergeordnete Rolle.<sup>70</sup>

Dass für den Vorgang des Selektierens und Bewertens literarischer Manuskripte eine weitere Dimension von zentraler Bedeutung zu sein scheint, darauf hat Childress wiederum hingewiesen. Der individuelle Geschmack, das persönliche Interesse und eigene Erfahrungen spielen seinen Befunden nach eine zentrale Rolle für die Bewertungsvorgänge der Lektorinnen. Eine starke emotionale Involviertheit identifiziert Childress als grundlegende Voraussetzung eines erfolgreichen Matches zwischen Lektor und Manuskript, weil diese es wahrscheinlicher macht, für ein Buchprojekt den entsprechenden Rückhalt im Verlag zu finden. Dieser Rückhalt ist wiederum die Voraussetzung dafür, eine gegebenenfalls positive Resonanz im Betrieb zu erzielen.<sup>71</sup>

Wenn Lektorinnen demnach eine weitreichende Entscheidungsautonomie zukommt, da sie die Möglichkeit haben, nur diejenigen Bücher zu publizieren, an die sie wirklich »glauben«, hat diese Freiheit auch eine problematische Kehrseite. Relevant wird hier die Frage, wer überhaupt in die Position kommt, diese machtvollen Entscheidungen zu treffen. Wie Childress in Bezug auf den amerikanischen Literaturbetrieb herausstellte, ist es um die Diversität der Lektorinnen in literarischen Verlagen (wie auch um die Diversität der für den Prozess der Vorsortierung von Manuskripten immer wichtiger werdenden Agenten) nicht gut bestimmt.<sup>72</sup> Es ist mit Childress davon auszugehen, dass Manuskripte, die sich mit den Erfahrungswelten der verantwortlichen Lektorinnen nicht so einfach synchronisieren lassen, es schwerer haben, eine Anwältin für ihr Anliegen zu finden. Die Rückkopplungsschleifen zwischen schriftstellerischer Produktion und Literaturbetrieb sorgen darüber hinaus dafür,

70 Zum Aspekt des Bewertens vgl. aber: Ines Barner: Auswählen, Bearbeiten, Adressieren. Lektorat und Lektüreerwartungen, in: Moritz Baßler, Hanna Engelmeier, Andrea Geier: Unterstellte Leserschaften, DuEPublico, 2021, <https://doi.org/10.37189/duepublico/74187>. – Vgl. zum Aspekt von lektoralen Auswahl- und Bewertungskriterien auch Clayton Childress' Beobachtungen, denen zufolge vier Wertmaßstäbe zu veranschlagen seien: »perceptions of artistic ability; their [der Lektoren] own tastes, interests, and experiences; perceptions of market feasibility; and perceived fit with the publisher« (Childress: Under the cover, hier S. 93).

71 Ebd., hier S. 93–100.

72 Laut der jährlichen Umfrage des Publishers Weekly (PW Publishers Industry Salary Survey) von 2019 gaben 84 % aller Lektorinnen und Lektoren an, weiß zu sein. – Im deutschsprachigen Raum dürfte es um die ethnische und soziale Herkunft dieser Berufsgruppe mindestens ähnlich homogen bestellt sein. Bemerkenswerterweise liegen hierzu meinen Recherchen zufolge keine Zahlen vor. Soziodemographische Angaben zu Alter, Geschlecht, Familienstand, Ausbildung und Einkommen finden sich hingegen in Hömberg: Lektor im Buchverlag.

dass Autorinnen, die einem Milieu entstammen, welches unter den Lektoren unterrepräsentiert ist, sich gezwungen sehen können, ihr Schreiben den betrieblichen Mechanismen und Erwartungshaltungen anzupassen.<sup>73</sup> Nicht immer entfaltet die implizite oder explizite Einmischung anderer in den Schreibprozess produktive Wirkungen. Sie kann sich auch anfühlen wie der Ausverkauf des eigenen Anliegens.<sup>74</sup> So ergeben sich nicht nur in genderorientierter Hinsicht problematische Konstellationen, wenn machtvolle Lektoren das Manuskript einer noch unbekanntenen Schriftstellerin substanziell überarbeiten und mit dem entsprechenden Ergebnis massive Gewinne einstreichen, die Autorin selbst aber der Ansicht ist, »her book was destroyed«.<sup>75</sup>

Als prominentes Beispiel für die Machtproblematik, die sich mit lektoralen Textaktivitäten verbinden kann, dürfte die kontrovers diskutierte Zusammenarbeit des Knopf-Lektors Gordon Lish mit Raymond Carver gelten. Letzterer kam zu Berühmtheit durch eine als »minimalistisch« etikettierte Schreibweise, welche maßgeblich auf radikale Kürzungen seines Lektors zurückging.<sup>76</sup> Um einen besonders kniffligen Fall etwa für literaturwissenschaftliche Fragen nach Kanonisierungsvorgängen han-

73 Ebd., S. 95 f.

74 Vgl. hierzu etwa die Aussage eines schwarzen Autors, den Childress folgendermaßen zitiert: »I think writers in a lot of ways write to the acquisition editors. Like, we are aware. [...] Which means that a lot of times if you are writing a book like mine, which is not peopled at all by people who are like acquisition editors, I have to synthesize ... that experience for these other people [i. e., acquisition editors] who have no understanding of the nuances of the rituals, and routines of these folks [i. e., the characters]... And that's what happened. Even with this rewrite that I did, I did the best I could do, and it was humbling because that's what I did. I had to sell out« (zit. nach Childress: *Under the Cover*, S. 96).

75 So geschehen im Zuge des Publikationsprozesses von Grace Metalious' *Peyton Place* (1956), das sich 26 Wochen auf der Bestsellerliste der *New York Times* hielt und Jack Stillinger zufolge zu einem der bestverkauften amerikanischen Romane avancierte (vgl. hierzu ders.: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, S. 141–143). Die Misogynie, die sich mit solchen Formen des Eingriffs in Manuskripte verbinden kann, mag ein Kommentar des Lektors Don Preston veranschaulichen, executive editor bei dem Verlag Bernard Geis Associates. Preston, der das Manuskript des späteren Bestsellers *Valley of the Dolls* (1966) lektorierte, urteilte über die Autorin Jacqueline Susann und ihr Manuskript: »[Susann] is a painfully dull, inept, clumsy, undisciplined, rambling and thoroughly amateurish writer whose every sentence, paragraph and scene cries for the hand of a pro« (zit. nach Stillinger: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, S. 143).

76 In Interviews hob Lish seine Rolle als eigentlicher Schöpfer des Carver-Stils auf viel kritisierte Weise hervor. Vgl. z. B.: »I was going to turn up something hitherto unseen – the New Fiction. I saw in Carver's pieces something I could fuck around with. [...] It had that promise in it, something I could fool with and make something new-seeming.« (Gordon Lish im Gespräch mit Christian Lorentzen, in: The

delt es sich im Fall Carver/Lish auch deswegen, weil Carver durch die vehementen Interventionen seines einflussreichen Lektors zur Ikone einer literarischen Stilrichtung wurde, mit der Carver, eigenen Aussagen zufolge, gar nicht identifiziert werden wollte. In einer Vermischung der Funktion Lektor mit derjenigen des Ghostwriters schuf Lish »einen distanzierten, knappen, manchmal furchterregend düsteren Autor, der als ›Minimalist‹ zu Weltruhm kam, es aber eigentlich viel lieber hörte, der ›amerikanische Tschechow‹ genannt zu werden.«<sup>77</sup> Aus diesem komplexen Fall ergeben sich Fragen von urheberrechtlicher, autorschafts- und editionstheoretischer wie –praktischer Relevanz. So wirft etwa Carvers Bestreben nach »autonomy«, seine Bitte, »that the stories remain intact«<sup>78</sup>, Fragen nach der Autorisation,<sup>79</sup> nach der ›Authentizität‹ eines

Guardian, 5.12.2009, URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/05/gordon-lish-books-interview-editing-raymond-carver>, abgerufen am 3.3.2021).

77 Paul Ingendaay: Raymond Carver: Beginners. Sein Lektor machte ihn zum Markenartikel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.4.2012, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/buecher-der-woche/raymond-carver-beginners-sein-lektor-machte-ihn-zum-markenartikel-11732654.html>, abgerufen am 3.3.2021. Nach Beendigung der Zusammenarbeit mit Lish versuchte Carver, Teile seines Werks in unkorrigierter ›Originalform‹ zu publizieren und damit gewissermaßen zu ›rehabilitieren‹, eine Unternehmung, die nach Carvers Tod durch seine Frau fortgeführt führte, welche 2009 unter dem Titel *Beginners* (deutsche Fassung 2012) eine ›Uncut-Version‹ des Kurzgeschichtenbandes *What We Talk About When We Talk About Love* herausgab, mit dem Carver zu Berühmtheit gelangt war.

78 Carver an Lish, 3.10.1982, hier zit. nach <https://www.newyorker.com/magazine/2007/12/24/letters-to-an-editor>, abgerufen am 3.3.2021. Carvers Bitte bezieht sich auf den Kurzgeschichtenband *Cathedral* (1983), der auf den von Lish radikal bearbeiteten Band *What We Talk About When We Talk About Love* (1981) folgte. Teile des Briefwechsels Carver/Lish zitiert auch der von Carvers Witwe 2008 initiierte, 2012 in deutscher Sprache erschienene Band mit der Originalfassung von *Beginners* (Raymond Carver: Beginners. Uncut. Die Originalversion von *Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden*, Frankfurt a.M. 2012, S. 345–361).

79 Vgl. zu Fragen der Autorisation aus editionswissenschaftlicher Perspektive Siegfried Scheibe: Probleme der Autorisation in der textologischen Arbeit, in: editio 4 (1990), S. 57–72. Scheibe unterscheidet zwischen persönlicher und kollektiver Autorisation eines Textes, »wobei die persönliche Autorisation durch die Niederschrift eines eigenen Textes durch den Autor bzw. durch die Korrektur eines solchen Textes entsteht, die gesellschaftliche oder kollektive Autorisation durch die vom Autor veranlasste Einbeziehung fremder Personen in den Entstehungsprozess eines Textes«. (Ders.: Zur Abgrenzung der Begriffe Autorisation und Authentizität, in: Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Tübingen 2004, S. 31–38, hier S. 33).

Textes<sup>80</sup> wie nach der Autorität des Lektors<sup>81</sup> auf. Denn sollte eine Lektorin nur insoweit in ein Manuskript eingreifen, als es dem ›Wunsch der Autorin entspräche – alle Interventionen seien nur als Vorschläge zu begreifen, so ein wichtiges Credo des Lektorierens –, hat die Lektorin jedoch für die Umsetzung dieser ›Vorschläge‹ ein starkes Druckmittel zur Hand. Denn diese stellen nicht selten die Bedingung für die Drucklegung des Manuskripts und damit die Ermöglichungsbedingung von ›Autorschaft‹ dar.

Eine politische Dimension, und damit eine besondere Brisanz, erlangen die Eingriffe des Lektorats als literarische Auswahl- und Kontrollinstanz (Zensur) in Diktaturen, wie in Deutschland zur Zeit des Nationalsozialismus<sup>82</sup> oder in der DDR.<sup>83</sup>

Zuletzt sei noch ein weiteres Moment angesprochen, das für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Aktivitäten des Lektors von Relevanz sein kann. Die Frage nach dem text- bzw. editionstheoretischen Status der lektoralen Interventionen. Ein Gebiet, auf dem so grundlegende

80 Zur nicht nur in editionswissenschaftlichen Kontexten gängigen problematischen Bindung des Begriffs ›authentisch‹ an diejenigen des Autors, wie sie etwa auch im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* vorgenommen wird (›Das Prädikat ›Authentizität‹ [Echtheit, Originalität, Unverfälschtheit] kommt einem überlieferten Text dann und nur dann zu, wenn er [...] in allen seinen Einzelheiten von seinem Autor stammt« [Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Berlin und New York 1997, Lemma ›Authentizität‹, S. 168f., hier S. 168.]), vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: Der ›echte‹ Text und sein Autor. Ansätze zu einem funktionalen Authentizitätsbegriff vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte von ›Autorisation‹ und ›Authentizität‹ in der neugermanistischen Editionsphilologie, in: Bein/Nutt-Kofoth/Plachta (Hg.): *Autor – Autorisation – Authentizität*, S. 51–63.

81 Vgl. Bruce W. Speck: Editorial Authority in the Author–Editor–Relationship, in: *Technical Communication. Journal of the Society of Technical Communication*, Vol 38, No. 3, S. 300–315.

82 Vgl. für einen Überblick Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, Kapitel: Die staatliche Rollenzuweisung im ›Dritten Reich‹, S. 156–164. Vgl. des Weiteren: Jan-Pieter Barbian: *Literaturpolitik im ›Dritten Reich‹. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder*, München 1995.

83 Vgl. hierzu Robert Darnton: *Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR*, München 2016 [*Censors at Work. How States Shaped Literature*, 2014], Teil III: Das kommunistische Ostdeutschland, S. 177–278. Vgl. des Weiteren Dieter Raab: *Autor und Lektor. Ein Beitrag zum sozialistischen Verlagswesen und Verlagsrecht in der DDR*, Berlin 1959; sowie Uwe Johnson: *Wo ist der Erzähler auffindbar? Gutachten für Verlage 1956–1958*, hg. von Peter Neumann, Frankfurt a. M. 1992. Vgl. für einen Überblick auch Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, Kapitel: Exkurs: Die Rolle des Lektors in literarischen Verlagen der DDR, S. 229–238.

wie problematische literaturtheoretische Fragen wie diejenige nach dem Text-/Werkbegriff, aber auch diejenige von Autorschaft (bzw. nach dem Verhältnis zwischen diesen Kategorien) verhandelt werden. Besonders intensiv werden diese Begrifflichkeiten – und die mit ihnen einhergehenden editionstheoretischen wie -praktischen Konsequenzen – in jüngerer Zeit in editionsphilologischen Kontexten diskutiert.<sup>84</sup> Sie betreffen etwa auch die Frage nach der generellen Legitimation textgenetischer Perspektiven auf Literatur.<sup>85</sup> Je nachdem, welcher Text- bzw. Werkbegriff zugrunde gelegt wird, sind die Vorzüge einer Zugangsweise, welche den Dokumenten literarischer Produktion Rechnung trägt, mehr oder weniger erläuterungsbedürftig. Wird beispielsweise ein traditioneller Werkbegriff zugrunde gelegt, welcher sich in erster Linie auf den publizierten (End-) Text bezieht, geraten Forschungsunternehmungen, die sich der ›Werkstatt‹ des Autors zuwenden, in Erklärungsnot.<sup>86</sup> In gesteigertem Maß gilt dies für eine Perspektive wie die hier eingenommene, die sich nicht nur

84 Vgl. zu Definitions- bzw. Differenzierungsversuchen zwischen »Entwurf«, »Text« und »Werk« etwa: Roland Reuß: Text, Entwurf, Werk, in: Text. Kritische Beiträge 10 (2005), S. 1–12; Gunter Martens: Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs, in: Editio 18 (2004), S. 175–186; Siegfried Scheibe, Christel Laufer (Hg.): Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie, Berlin 1991. – Zur literaturtheoretischen Diskussion des Werkbegriffs vgl., die werktheoretischen Argumentationslinien zusammenfassend, Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin u. a. 2007. Kap. I, hier insbes. S. 31–47. Den Verbindungslinien zwischen den Konzepten Autor und Werk widmet sich auch 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, Heft 1 (2020), S. 5–38. Zur Debatte um den Autorschaftsbegriff aus editionsphilologischer Perspektive vgl. insbesondere: Bein/Nutt-Kofoth/Plachta (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität.

85 Diese Frage diskutiert zum Beispiel Roland Reuß: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur »Textgenese«, in: Textkritische Beiträge 5 (1999), S. 1–25.

86 Prinzipiell kann der hermeneutischen Valenz von Vorfassungen eines Werks natürlich auch dann Rechnung getragen werden, wenn von einem klassischen Text- bzw. Werkbegriff ausgegangen wird, der abgeschlossene ›Vorfassungen‹ nicht als zum (publizierten) Werk gehörig begreift (vgl. zum Vorschlag eines solchen Werkbegriffs Carlos Spoerhase: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften 11 [2007], hier insbes. S. 286–290). Es lässt sich annehmen, dass es eines mehr oder weniger fest umrissenen Werkbegriffs bedarf, möchte man die verschiedenen Avanttexte nicht allein im Hinblick auf die in ihnen archivierten Schreibprozesse befragen, sondern auch auf das aus ihnen hervorgehende Werk. Eine enthierarchisierende, entteleogierte Betrachtungsweise, welche das genetische Material als dem publizierten Werk ebenbürtig begreift, macht hingegen den Versuch, aus den Vorfassungen Aufschlüsse

für auktoriale Avanttexte, sondern vor allem für jene Überarbeitungen ›von fremder Hand‹ interessiert, die seitens der traditionellen Editionsphilologie als sogenannte ›Textverderbnisse‹ aus der in dieser Sicht einzig relevanten Autorvariante getilgt wurden. Wie mit einem Phänomen wie mit demjenigen der ›Fremdautorschaft‹, worunter die Textakte des Lektors prinzipiell zu subsumieren sind, wie mit diesen Anteilen an der Text- und Werkgenese theoretisch wie interpretations-, aber auch editionspraktisch umzugehen ist, ist alles andere als geklärt.<sup>87</sup> In Anlehnung an Jerome McGann schlägt Jack Stillinger ein Konzept vor, welches die Orientierung an individueller Autorschaft und ›textual authority‹ (funktional dem in der deutschsprachigen Editionswissenschaft verwendeten Begriff der ›Autorisation‹ entsprechend) durch eine Form des Umgangs mit Texten ersetzt, welche den verschiedenen Mitwirkenden Rechnung trägt. Die für editionswissenschaftliche Perspektiven zentrale Frage nach authority/Autorisation würde dieserart in den sich fortlaufend neu austarierenden Aushandlungsprozess zwischen den verschiedenen ›Autoritäten‹ verlagert, in die Kooperation zwischen dem Autor, dem Verlag und seinen verschiedenen Akteuren.<sup>88</sup>

Fruchtbar ist in diesem Zusammenhang auch die Debatte um den Begriff der ›Revision‹ und hier insbesondere die Frage nach Produktion und Revision im Fall mehrerer Schreibinstanzen. Mit dieser Frage setzt sich Daniel Ehrmann auseinander.<sup>89</sup> Plausibel auch für das Anliegen dieser Arbeit erscheint Ehrmanns Definitionsvorschlag von Revision als »Überarbeitung, Erweiterung oder Modifikation«, als »ein Schreiben, das [...] sich

über den ›Endtext‹ zu erhalten, mehr oder weniger hinfällig (vgl. hierzu ähnlich ebd., S. 295, Fußnote 81).

87 Vgl. zu diesem Problemfeld auch Carlos Spoerhase: »Angesichts des literaturhistorischen Faktums, dass die Transformationen zwischen den einzelnen Zuständen literarischen Schrifttums häufig von anderen Akteuren als den Autoren vorgenommen werden – ›Opera‹ und ›Œuvre‹ werden häufig erst von Herausgebern und Verlagen konstituiert – ergibt sich für die genannten Begriffe auch das Problem, wie sich konzeptuell und hermeneutisch von diesen Fremdautorschaften Rechenschaft ablegen lässt.« (Spoerhase: Was ist ein Werk?, S. 287).

88 Stillinger bezieht sich hier auf Jerome McGann: A Critique of Modern Textual Criticism, Charlottesville/London 2014 [1983]. Vgl. Stillinger: Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius, S. 194–202, hier insbes. S. 199 f. Vgl. zur Frage von editionswissenschaftlichen Perspektiven auf kollaborative Textproduktion auch Kap. 2.4.

89 Ders.: Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern, in: Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 30 (2016) S. 71–87. Zum Begriff der Revision in Abgrenzung zu den benachbarten editionswissenschaftlichen Begrifflichkeiten von Korrektur und Änderung vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: Zur Terminologie des textgenetischen Felds, in: Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 30 (2016), S. 34–52, hier insbes. S. 41 ff.

stetig selbst vermehrt, und zwar sowohl durch Fortschreibung wie durch Kürzung«. <sup>90</sup> In eine ähnliche Richtung weist auch ein Vorschlag aus der linguistischen Schreibforschung. Im Ensemble der verschiedenen Schreibaktivitäten nimmt das Revidieren, Jürgen Baumann und Otto Ludwig zufolge, insofern eine Sonderstellung ein, als »Revidieren [...] selber eine spezifische Weise zu schreiben [ist]«. <sup>91</sup> Baumann/Ludwig unterscheiden Revisionen nach einem inhaltlichen Kriterium, der »Tiefe« der Revisionen. Je tiefer die Revision, desto größer die Auswirkung auf den bearbeiteten Text. Differenziert wird zwischen sogenannten »Nachträgen« (kleinere kosmetische Korrekturen am Schriftbild, fehlende Buchstaben etc.), (obligatorischen) »Korrekturen« (Verletzungen von sprachlichen Normen bzw. Interpunktion, Orthographie, Syntax und Semantik von Wörtern oder Wortkombinationen), »Emendationen« bzw. »Verbesserungen« (stilistische Eingriffe), »Umsetzungen« bzw. »Redigierungen« (Revisionen, die sich auf die Organisation des Textentwurfs beziehen, wie Streichungen und Ergänzungen) sowie »Reformulierungen« (Veränderungen umfangreicher Textpassagen, Kapitel). <sup>92</sup>

Im Anschluss an das zuvor Konturierte kann ein die nachfolgenden Studien orientierender Beschreibungsversuch lektoraler Textaktivitäten folgendermaßen lauten: Der Lektor, so viel verrät schon die Begriffsgeschichte, liest. <sup>93</sup> Als Vorposten künftiger Öffentlichkeit des Geschriebenen liest er Manuskripte, die – im Abgleich mit den jeweiligen programmatischen und ökonomischen Anforderungen des Verlags, für den er arbeitet – auf die Möglichkeit ihrer Aufnahme ins Verlagsprogramm, auf ihre Publizierbarkeit hin abgetastet werden (Akquise). Ist die Entscheidung über Annahme und Ablehnung gefallen, beginnt die hier vorrangig interessierende eigentliche Textarbeit. Von anderen Rezeptionsmodi (des Laien wie des

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>91</sup> Jürgen Baumann, Otto Ludwig: Texte überarbeiten. Zur Theorie und Praxis von Revisionen, in: Dietrich Boueke, Norbert Hopster (Hg.): Schreiben, Schreiben lernen, Tübingen 1985, S. 254–276, hier S. 256.

<sup>92</sup> Baumann/Ludwig: Texte überarbeiten, hier S. 259–261.

<sup>93</sup> Der Begriff stammt von lat. lector, »Vorleser«. Die antiken lectores waren meist Sklaven, denen die Aufgabe zukam, die Mahlzeiten ihrer Herren kulturell zu bereichern (vgl. Hubert Cancik [Hg.]: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 1217f.). Die mit lat. legere angesprochenen Tätigkeiten »sammeln, auflesen, zusammensammeln« können insofern als konstitutiv für die Praxis des Lektors gelten, als das Moment des Auswählens und Vorsortierens, des Unterscheidens zwischen prinzipiell publikationsfähigen Manuskripten und solchen, die diesen Status gegebenenfalls nicht erreichen werden, ein zentrales Tätigkeitsfeld des Lektorats darstellt.

professionellen Lesers, Kritikers/Literaturwissenschaftlers) unterscheidet sich das in den nachfolgenden Studien näher in den Blick zu nehmende Lesen der Lektorin insofern, als es nicht in erster Linie auf ein ›Verstehen‹ des Textes hin angelegt ist oder ›Leerstellen‹ des Textes ästhetisch zu vervollständigen sucht.<sup>94</sup> Es handelt sich vielmehr um ein *eingreifendes* Lesen, das auf die Möglichkeiten ›verbessernder‹ *Modifikation* des Geschriebenen ausgerichtet ist. Ansetzen kann dieser Modus der Textbearbeitung an ganz unterschiedlichen, formalen, sachlichen oder ästhetischen Dimensionen des Textes und etwa »die kritische Prüfung von Sachverhalten und Fakten, der Plausibilität, der Sprache, des Stils sowie des erzählerischen Aufbaus«<sup>95</sup> betreffen. Diese Form der Revision, der prüfenden Relektüre und Überarbeitung eines Textes, lässt sich insofern als »(Mit-) Schreiben« bezeichnen,<sup>96</sup> als der Lektor aktiv den literarischen Produktionsprozess formt: Sei es, indem er Fragen und damit Weichen für den entstehenden Text stellt, sei es, indem er stilistisch interveniert und etwa Ersetzungen, Umstellungen, Streichungen vornimmt, sei es, indem er alternative Maßgaben und Ziele des Schreibens entwirft oder aber grundlegende Ideen für ein Projekt allererst formuliert. Dabei hängen die unterschiedlichen Formen des lektorierenden Mitschreibens immer auch von dem jeweiligen technisch-medialen Produktionsmilieu ab, in welchem geschrieben und revidiert wird. Über die engere Arbeit am Manuskript hinaus ist die Lektorin für die möglichst erfolversprechende Positionierung des Autors im zeitgenössischen Literaturbetrieb sowie für die Vernetzung desselben mit anderen Akteuren des Betriebs zuständig und fungiert etwa auch als Produzentin adressatenorientierter Epi- wie Peritexte.<sup>97</sup>

94 Die Analyse und Beschreibung des lektorierenden Textumgangs erfordert mithin einen weiten Begriff der Lektüre, der über die vor allem im deutschen Sprachraum noch immer einschlägigen rezeptionsästhetischen Ansätze, wie sie vor allem von Hans Robert Jaub und Wolfgang Iser geprägt wurden, hinausweist (vgl. Iser: Der implizite Leser; ders.: Der Akt des Lesens; Hans Robert Jaub: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207).

95 Erhard Schütz (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen, Reinbek bei Hamburg 2005, Lemma »Lektorat«, S. 193–197, hier S. 195.

96 Die redigierende Tätigkeit des Lektors als »Schreiben« zu konzeptionalisieren, wie etwa von Uwe Wirth und Klaus Siblewski vorgeschlagen, setzt einen Schreibbegriff voraus, der weniger auf den schöpferisch inspirierten Akt des Schöpfens als auf Verfahren fortwährender Kompositions- und Revisionsarbeit abzielt.

97 Nach Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M. 1989 [Seuils, 1987]. – Auch wenn diese Funktion des Lektorats nachfolgend (etwa mit Blick auf Werbetexte oder editoriale Rahmungsakte) zur Sprache kommt, wenn das Argument es erforderlich macht, liegt insgesamt der Fokus nachfolgend weniger auf der schreibenden als auf der *mitschreibenden* Funktion und Praxis des Lektorats.

Vom Schreiben der Autorin unterscheidet sich das Mitschreiben des Lektors einerseits durch den Versuch des antizipierenden Einbezugs der Rezeptionsmöglichkeiten eines Textes innerhalb des zeitgenössischen Resonanzraums.<sup>98</sup> Es unterscheidet sich andererseits durch seine ungleich stärkere Verwiesenheit auf Vorgegebenes: Je nach Zeitpunkt der lektoralen Intervention bezieht sich die Mitarbeit auf erste Skizzen und Entwürfe eines Projekts oder aber auf den mehr oder weniger ›fertigen‹ Text einer Autorin. Diese Materialien stellen den meist unhintergehbaren Rahmen der lektoralen Textpraxis dar. Eine die nachfolgenden Studien grundierende Annahme lautet, dass sich eine gelingende Lektoratspraxis<sup>99</sup> durch das Moment der (abweichenden) ›Wiederholung‹, des ›Hineinfindens‹ *in* bzw. der ›Anverwandlung‹ *an* das auktoriale Schreiben konstituiert. Einen Text ›verbessern‹ kann ein Lektor nur, wenn er sich diesen auf spezifische Weise zu eigen macht (vgl. hierzu näher Kap. 2.4). Dennoch besteht die lektorale Textarbeit zugleich darin, das Geschriebene an gegebener Stelle zu überschreiten, um den Text zu modifizieren, um bisher unberücksichtigte Möglichkeiten ergänzen – und ihn durch diese Eingriffe gegebenenfalls für dessen künftige Öffentlichkeit ›brauchbar‹<sup>100</sup> machen zu können. Im Spannungsfeld des angemessenen Agierens innerhalb dieses vorgefügten Rahmens und den (limitierten) Möglichkeiten seiner Überschreitung (*inventio*)<sup>101</sup> ist gegebenenfalls jenes Kernmoment des lektorier-

98 Selbstredend spielt in den meisten Fällen auch für das Schreiben der Autorin selbst die Vorwegnahme der eigenen künftigen Rezeption und der Versuch, einen Umgang mit der tendenziell unabsehbaren öffentlichen Resonanz zu finden, eine in der Moderne zunehmend zentrale Rolle (vgl. hierzu grundlegend: Martus: Werkpolitik). Für den Lektor als Vermittlungsfigur zwischen der Autorin und ihrem künftigen Publikum ist der Einbezug einer rezeptionsorientierten Sichtweise in sein Texthandeln unhintergebar. Vgl. zur Verwiesenheit des Kunstschaffens auf die Vorwegnahme möglicher künftiger Reaktionen auch Howard S. Becker, der in diesem Zusammenhang von den bereits genannten ›editorial moments‹ spricht, als einem Ensemble von Aktivitäten, die mit einer bestimmten rezeptionsorientierten Gerichtetheit und darauf basierenden Wahl­tätigkeiten verknüpft sind (vgl. ders.: *Art Worlds*, hier insbes. S. 198–210).

99 ›Gelingen‹ ist hier so zu verstehen, dass die Vorschläge des Lektors weiterverarbeitet werden können, Anschluss­handlungen also möglich werden.

100 Im ersten deutschsprachigen Lexikoneintrag zum Lektor von 1927 kommt die Kategorie der ›Brauchbarkeit‹ eines Textes zur Sprache (Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung, Bd. 7, Leipzig 1927, hier S. 822). Vgl. hierzu Kap. 2.6., FN 262.

101 Auffallend ist, dass die Frage nach der ›Kreativität‹ lektorierender Text­handlungen in den Selbst­beschreibungen der Lektoren meist verneint wird. Kreativ ist allein die Autorin. Ikonisch für dieses Narrativ ist Maxwell Perkins Ausspruch: ›An editor does not add to a book. At best he serves as a handmaiden to an author. Don't ever get to feeling important about yourself, because an editor at most

renden Textumgangs zu sehen, das über historische Verlaufsformen des Lektorierens hinweg als persistent gelten kann.<sup>102</sup>

### 2.3. Historische Perspektiven

Die zahlreichen Metaphern des Servilen, des Begleitenden und Supplementären, welche die Rede von der Lektorin geprägt haben und weiterhin prägen, haben ihren Grund nicht zuletzt in dieser Form eines gewissermaßen »abgeleiteten« Schaffens. Der Lektor ist der »Diener«<sup>103</sup> und »Gartenknecht«<sup>104</sup> der Literatur, der »Literaturkuli«<sup>105</sup>, der »Geburtshelfer«<sup>106</sup>, die »Hebamme«<sup>107</sup>, »Nanny«<sup>108</sup>, das »handmaiden«<sup>109</sup> etc. Dass die Lektorin dieserart auf eine dienende Position in der zweiten Reihe festgelegt wird, hängt auch mit den insbesondere im deutschsprachigen Raum noch immer verbreiteten Autorschaftsvorstellungen zusammen, »wo der Autor ein Mythos ist, [...] wo Schreiben kein Handwerk, sondern verklärte Gabe ist«.<sup>110</sup> Die Hinterbühne literarischer Produktionsverhältnisse betreten die ersten Lektoren deutschsprachiger Literatur just in jenem Zeitraum,

releases energy. He creates nothing« (ders., zit. nach: A. Scott Berg: Max Perkins: Editor of Genius, New York 1978 [verfilmt 2016 von Michael Grandage unter dem Titel »Genius«], S. 6). – Offen bleibt hier die Frage, wie weit dieser Bescheidenheitsanspruch de facto trägt, wurde doch gerade der für seine weitreichenden Eingriffe bekannte Perkins verschiedentlich als »eigentlicher« Autor der von ihm lektorierten Texte angesehen. In jüngeren Selbstkommentaren finden sich vermehrt ambige Beschreibungsformen für das lektorale Tun im Sinne einer »sekundären Kreativität« oder eines »kreativen Handwerks«. Vgl. zur Literaturgeschichte der Kreativität Günter Blamberger: Das Geheimnis des Schöpferischen, oder: Ingenium es ineffabile?, Stuttgart 1991.

102 Zu den Differenzen zwischen unterschiedlichen, historisch wie systematisch variierenden Formen der von Autor und Lektor geteilten Textpraxis vgl. das nachfolgende sowie, zusammenfassend, das Schlusskapitel dieses Buchs.

103 Raimund Fellinger: Der Beruf des Lektors.

104 Johann Gottfried Seume an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 29.12.1799, zit. nach: Oskar Planer, Camillo Reißmann: Johann Gottfried Seume. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, Leipzig 1898, S. 242–244, hier S. 243.

105 Hans-Jürgen Schmitz: Literaturkulis und Buchspekulanten, in: Tintenfisch 11 (1977), S. 107–109 hier S. 107.

106 Alfred Döblin: Der moderne schöngeistige Verlag, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 79 vom 6.4.1929, S. 374–376, hier S. 374.

107 Bruch/Schneider (Hg.): In der Werkstatt der Lektoren, S. 77.

108 Diana Athill: Stet: An Editor's Life, London 2000, S. 170.

109 Maxwell Perkins, zit. nach: Berg: Max Perkins, S. 6.

110 Evers: Handwerk, Geld und Leidenschaft, S. 87.

in dem dieser Mythos geniehaften Schaffens sich als Konträrfigur zur rhetorisch fundierten, durch imitatio geschulten, handwerklichen Kompetenz des Dichtens ausformte und festigte. Im Jahre 1801 etwa entschuldigt Johann Baptist von Alxinger sein auf Gelehrsamkeit und fortwährende Verbesserung setzendes Schreiben mit mangelndem dichterischem Genie:

Diese Sorge für Correction entstand aus dem Gefühle, wie tief meine Geistesfähigkeiten unter denen Bürgers und Göthens stehen. Hätte ich ihr außerordentliches Genie, ich würde weniger feilen. So aber sehe ich die Feile für einen Ersatz desselben an.<sup>111</sup>

Tatsächlich bescheinigten die vernichtenden Rezensionen besagtem Werk, dass »Belesenheit und Fleiß den wahren poetischen Geist ersetzen sollte.«<sup>112</sup> Oder, in Wielands Worten: Trotz »große[r] moralische[r] Schönheiten« lade das Epos *Bliomberis* »so wenig zum Fortlesen ein«; es fehle ihm an einer »Poesie des Stils« und damit an dem Vermögen, den Leser »an[zu]ziehen, [zu] bezaubern und [zu] fesseln.«<sup>113</sup> Die zweite Auflage des *Bliomberis* (1802) sollte von einem frühen Lektor des deutschsprachigen Literaturbetriebs bearbeitet werden, dem beim namhaften Göschen Verlag arbeitenden Johann Gottfried Seume.<sup>114</sup> Die Aufgaben, die Seume für Göschen übernahm, umfassten bereits die klassischen Tätigkeiten eines Lektors:

- 111 Johann Baptist von Alxinger an Heinrich Christian Boie, 12.3.1788, zit. nach: Gustav Wilhelm (Hg.): Briefe des Dichters Johann Baptist von Alxinger, Wien 1999, S. 45. Vgl. zu einem im 18. Jahrhundert sich ausformenden Literaturverständnis, das durch die Aufwertung inspirierten Inhalts gegenüber Verfahren des Feilens und Verbesserns gekennzeichnet ist, Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin 2015, insbes. S. 381 ff. Vgl. zur aufklärerischen »Verbesserungsästhetik« Steffen Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik von Hagedorn, Gellert und Wieland, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 27–43.
- 112 Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste, Bd. 45, 1. Stück, Leipzig 1792, S. 63–113, hier S. 92, zit. nach: Stephan Füssel: Georg Joachim Göschen. Ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik, Berlin 1999, S. 231.
- 113 Christoph Martin Wieland an Georg Joachim Göschen [?], zit. nach: Johann Gottfried Gruber: C. M. Wielands Leben. Vierther Theil, VII., VIII., und IX. Buch, Leipzig 1828, Buch VII, S. 34.
- 114 Wie Stephan Füssel in seiner Studie zur Geschichte des Göschen Verlags herausstellte, übernahm Seume, weit mehr als die bisherigen Korrektoren, »die inhaltliche Betreuung der Publikationen«. (Füssel: Georg Joachim Göschen, S. 215). In den Jahren 1798–1801 wurde fast die gesamte Verlagsproduktion von Seume lek-

Im Hauptberuf las Seume Manuskripte, erstellte Exposés über Annahme oder Ablehnung, überwachte den Satz, las die Korrektur der Fahnen und bestimmte die Typographie mit [...]. Darüber hinaus musste er auf Bitten Göschens auch direkt in die Texte eingreifen, um sie formal und inhaltlich zu überarbeiten oder zu ergänzen.<sup>115</sup>

Seumes Arbeit am Text pries Göschens etwa folgendermaßen: »Wenn Herr v. Knebel das Leben selbst schriebe [gemeint ist eine von Knebel zu erstellende Lebensbeschreibung des Properz, IB nach Füßel], so könnte man Seumen den Styl, die Interpunktion, überhaupt die Orthogr[aphie] und Sprache sicher anvertrauen und machte keine Kosten.«<sup>116</sup> Seumes Vorwort in der zweiten Auflage des *Bliomberis* zufolge dienten seine markanten stilistischen und metrischen Eingriffe in den Text dem Ziel, das Epos mit einer neuen Qualität, mit »Wohlklang« auszustatten.<sup>117</sup> Maßgabe von Seumes feilenden Überarbeitungsverfahren war es, sich möglichst nah am Schreiben des Autors zu bewegen, was zugleich bedeutete, die eigene Handschrift unkenntlich zu machen: Besagtem Vorwort zufolge galt es bei seinen »Verbesserungen«,<sup>118</sup> die zuletzt beinahe jeden Vers betrafen, zu vermeiden, dass »dem Dichter einer seiner Gedanken genommen und ein anderer dafür gegeben«<sup>119</sup> würde. Mit dieser kommentierenden Reflexion seiner Tätigkeit, die Parallelen mit editorialen Verfahren aufzuweisen scheint, verlieh Seume jenem Modus des Mitschreibens Gestalt, welcher die Praxis der

toriert (vgl. ebd., S. 216). So überwachte dieser unter anderem die Drucklegung von Klopstocks *Oden* (1798), des *Messias* (1800) und Wielands *Aristipp* (1801–02).

115 Ebd., S. 215.

116 Göschens an Karl August Böttiger, 21.1.1798, zit. nach: Füßel: Georg Joachim Göschens, S. 216.

117 Da der Autor über seinen Korrekturen der Erstauflage gestorben war, brachte Seume, in einer Vermischung der Rolle des Lektors mit derjenigen des Ghostwriters wie auch des Herausgebers, den Revisionsprozess an Autors statt zu Ende. Hatte Seume sich vorgenommen »blos die Sprache zu glätten und ihre Unrichtigkeiten auszuscheiden« (Seume an Gleim, 29.12.1799, zit. nach: Planer/Reißmann: Johann Gottfried Seume, S. 243), sollten seine Umarbeitungen dennoch fast ein Jahr Arbeit in Anspruch nehmen. In seinem Vorwort zur zweiten Auflage beschreibt Seume, wo seine Überarbeitungsverfahren ansetzten: »Die gemachten Veränderungen betreffen nur die Sprache und den Versbau; vorzüglich den Abschnitt, der für den Wohlklang so wichtig ist.« (Johann Gottfried Seume: Einleitung, in: Johann Baptist von Alxinger: *Bliomberis. Ein Rittergedicht in 12 Gesängen*, Leipzig 1802 [bearbeitet von J. G. Seume], S. 7–12, hier S. 8).

118 »Es würde Vermessenheit seyn, wenn ich behaupten wollte, daß durchaus alle meine Veränderungen auch nothwendig Verbesserungen seyen; aber Widerspruch wäre es, wenn ich sie bei der Arbeit nicht dafür gehalten hätte.« (Ebd., S. 10).

119 Ebd., S. 9.

Lektorin bis heute prägt: Maßgabe des Lektorierens ist der vorweg gestaltete Rahmen des Autor-Textes, dessen immanentem Regelwerk, dessen Stilprinzipien und Kombinationsweisen sämtliche Interventionen der Lektorin möglichst so gehorchen, dass diese im Text aufgehen – eine Technik der Überarbeitung, die Eigenes und Fremdes ununterscheidbar werden lässt. Auf diese Weise diene Seume, wie auch seine schreibend-lektorierenden Nachfolgerinnen, der Individualität und Singularität des Werks eines anderen. Einer Individualität, der die Arbeit der Lektorin zugleich widerspricht.<sup>120</sup> Dabei besteht, wie Uwe Wirth feststellte, der

symbolische Tod, den der Lektor dem Autor bereitet, [...] darin, dass dieser nicht mehr als absolut eigenständiges und eigentümliches Schreibsubjekt gelten kann, sondern auf die Mitarbeit des Lektors – das heißt auf eine kollaborative lektorierende Schreibweise – angewiesen ist.<sup>121</sup>

Wie der Blick auf Seume beispielhaft verdeutlichen mag, sind lektorierende Praktiken des Schreibens bereits vor der um 1900 beginnenden Institutionalisierung des Lektorats verbreitet. Eine im Verlauf des 18. Jahrhunderts zu registrierende Vielzahl an sozial-, literatur-, buchhandels-, rechts- und medienhistorischen Entwicklungen<sup>122</sup> dürfte für die Ausbildung dieser Position wegweisend gewesen sein. Hingewiesen sei an dieser Stelle auf den steilen Anstieg der Buchproduktion, die Zunahme der Leserschaft, den steigenden Einfluss der öffentlichen literarischen Kritik, die Genese des modernen Urheberrechts, auf die Ausdifferenzierung von Verleger, Buchdrucker und Buchhändler sowie auf Entwicklungen wie diejenigen

120 Kittlers Beobachtung, dass Autorschaft um 1800 »keine dem Schreibakt simultane Funktion, sondern ein nachträglicher Effekt von Relektüre [ist]« (ders.: Aufschreibesysteme 1800/1900, München 2003 [1985], S. 138), lässt sich in dieser Perspektive so lesen, dass nicht nur das Lesen mit dem Schreiben, sondern zugleich auch die Funktion Autor mit der Funktion Lektor verschränkt, gekoppelt wird: Als »Agent der fremden Selbstlektüre« (Ludwig Jäger) weist erst der »wiederlesende« Lektor den auktorialen Text als Werk eines Autors aus.

121 Wirth: Der Lektor als zweiter Autor, S. 30.

122 Wolfgang von Ungarn-Sternberg spricht von einem »Strukturwandel des literarischen Lebens«, der sich seit 1730 abzuzeichnen begann, aber erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts klar hervortrat. Dieser Wandel betraf »alle Vorgänge im Bereich von Produktion, Distribution, Kommunikation und Rezeption literarischer Werke und Periodika und ihrer Vermittlungsinstanzen (Verlagswesen, Bibliotheken, Theater usw.)«. Ders.: Schriftsteller und literarischer Markt, in: Rolf Griminger (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789, München/Wien 1980, S. 133–185, hier S. 133.

des Dichterbündnisses.<sup>123</sup> Zirkulation und wechselseitige Überarbeitung und Verbesserung von Manuskripten, bevor diese einem breiteren Rezipientenkreis zugänglich gemacht wurden, gehörte zum Inventar der ›freundschaftlichen‹ Autoren-Netzwerke des 18. Jahrhunderts.<sup>124</sup> Exemplarisch sei hier auf die Praxis romantischer Symphilosophie/Sympoesie, die sich im 18. Jahrhundert herausbildete, auf Goethes Zusammenarbeit mit Wieland, Herder und Schiller, auf die Herausgebertätigkeiten von Lessing, Schlegel, Tieck, Wieland und Gottsched<sup>125</sup>, ebenso wie auf die vielschichtigen Austausch- und Überarbeitungspraktiken der Mitglieder des ›Göttinger Hainbunds‹<sup>126</sup> verwiesen.<sup>127</sup>

Ebenso wie diese inter-aktorialen Aktionsformen lässt sich auch die Herausbildung des Lektorats mit einem gesteigerten Bedarf an kritischen Lektüre- und Revisionsaktivitäten von anderer Hand in Zusammenhang bringen, die die Konkurrenzfähigkeit auf dem modernen Buchmarkt erhöhen sollten. In der nach-rhetorischen Kultur, die durch eine Zunahme von Lektüre- und Bewertungsmöglichkeiten von Texten und den steigenden Einfluss der Institution Literaturkritik gekennzeichnet ist, stellte

123 Vgl. zur Funktion des Dichterbündnisses im Literatursystem des 18. Jahrhunderts Daniel Ehrmann: Dichter Bund – loses Netz. Multiple Bündnisse als Unruhestifter im Literatursystem, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92 (2018), S. 463–492.

124 Vgl. hierzu etwa Carlos Spoerhases Überlegungen zum medienhistorischen Format des ›Manuscripts für Freunde‹. Hierbei handelt es sich Spoerhase zufolge um eine, für einen kleinen Adressatenkreis von ›Freunden‹ des Autors bestimmte, als ›unvollkommen‹ und verbesserungsbedürftig markierte Publikationsform, welche eine korrigierende Leserrolle vorsieht, die durchaus Parallelen mit lektoralen Lektüremodi aufweist: Im Rahmen seiner ›freundschaftlichen‹ Lektüre hat der geneigte Leser das Manuskript zu verbessern und zu vervollständigen. Vgl. hierzu ders.: ›Manuscript für Freunde‹. Die materielle Textualität literarischer Netzwerke, 1760–1830 (Gleim, Klopstock, Lavater, Fichte, Reinhold, Goethe), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 172–205, hier z. B. S. 189. Vgl. zu literarischen Netzwerken und verschiedenen Formen von Vermittlungs- und Kooperationsbeziehungen im 18. Jahrhundert des Weiteren ders.: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018.

125 Vgl. Erika Thomalla: Anwälte des Autors. Zur Geschichte der Herausgeberschaft im 18. und 19. Jahrhundert, Wallstein 2020.

126 Vgl. dies.: Die Erfindung des Dichterbundes. Die Medienpraktiken des Göttinger Hains, Göttingen 2018.

127 Zu kollaborativen Autorschaftsformen um 1800 vgl. Daniel Ehrmann: Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800, in: Martin Gerstenbräun-Krug, Nadja Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft, Wien 2018, S. 123–146; vgl. des Weiteren den Themenschwerpunkt ›Kollaborative Autorschaft‹ der Zeitschrift für deutsche Philologie 2/2020.

sich für Autoren verschärft das Problem der tendenziell unabsehbaren Resonanz auf das eigene Werk.<sup>128</sup> Der Einsatz von unsichtbaren, nicht-öffentlichen ersten Leserinnen, mittels denen sich mögliche Szenarien der Aufnahme eines Werks in der künftigen (kritischen) Öffentlichkeit durchspielen ließen, dürfte eine der Möglichkeiten dargestellt haben, auf dieses Problem zu reagieren. Als eine weitere Ermöglichungsbedingung für das Aufkommen des Lektors als einer Instanz professioneller Revision kann die im 18. Jahrhundert erfolgende poetologische Aufwertung einer »genaue[n], langwierige[n] Ausarbeitung des Werks und seine[r] fortwährende[n] Bearbeitung« gelten, die Steffen Martus unter dem Begriff der »Verbesserungsästhetik« fasste.<sup>129</sup> Diese – oftmals im Zeichen »freundschaftlicher« Kritik erfolgende – Korrektur orientiert sich nicht länger an vorgegebenen Normen, sondern an selbst gewählten Regeln. In das autonomieästhetische Paradigma, dem seine Funktion zugleich widerspricht, fügt sich der Lektor insofern ein, als er Texte nicht nach überkommenen Stilkriterien im Sinne des imitatio-Paradigmas überarbeitet, sondern in erster Linie nach Maßgabe jener Paradigmen, die die Autorin aus sich selber schöpft. So lässt sich der Lektor als heimlicher Mitarbeiter am Projekt der auktorialen »Selbstverbesserung« verstehen, welches das in der rhetorischen Kultur übliche Modell der »Fremdverbesserung« ablöste.<sup>130</sup>

Als professionell Urteilender und kritischer »Verbesserer« des Autor-Textes ist der Lektor *zwischen* dem Bereich des im Privaten zirkulierenden Avanttextes und demjenigen der kritischen Öffentlichkeit positioniert, deren virtuelle Bewertungen er vorwegzunehmen hat. Von dem Bereich rein »freundschaftlicher« Korrektur sind die lektoralen Aktivitäten jedoch insofern zu unterscheiden, als diese nicht nur auf »Verbesserung«, sondern immer schon auf künftige Publikation, auf Werk- und Buchförmigkeit sowie auf Verkäuflichkeit ausgerichtet sind. Angesiedelt in diesem Zwischenraum von »Verbesserung« und, seit Entstehung des kommerziellen Buchmarkts, nachfrageorientierter Gerichtetheit, sind die Aktivitäten des Lektors mit den feilenden Eingriffen der (Nach-)Drucker, Herausgeber, Verleger und Zensoren vergleichbar.<sup>131</sup> Die Erfordernisse der sich indus-

128 Vgl. hierzu Martus: Werkpolitik, z. B. S. 6.

129 Vgl. Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert, S. 27.

130 Vgl. hierzu: Gerhard Plumpe: Kunst ist Kunst. Vom Subjekt zur Tautologie, in: Symptome 6 (1990), S. 66–75, hier S. 67; zur auktorialen Verbesserungsästhetik vgl. Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Kollektive »freundschaftliche« Praktiken der Verbesserung blieben – wie zuvor ausgeführt – auch in nach-rhetorischer Zeit relevant.

131 Vgl. etwa Roger Chartier: The Author's Hand and the Printer's Mind. Transformations of the Written Word in Early Modern Europe, Cambridge 2013; Anthony Grafton: Humanists with Inky Fingers. The Culture of Correction in Renais-

trialisierenden Buch- und Zeitschriftenproduktion und des steigenden Publikationsdrucks, dem sich die Schriftsteller und Zeitschriftenzuträger auf dem ›freien‹ Markt seit dem 19. Jahrhundert verstärkt ausgesetzt sahen, gingen mit dem zunehmenden Einsatz von unbezahlten Zuarbeitern, wie etwa (Ehe-)Frauen,<sup>132</sup> und bezahlten Gehilfen der Produktion einher. Ikonisch für Letztgenanntes sind beispielsweise die Schreiberwerkstätten in Frankreich, in denen eine Vielzahl von Schreibern, sogenannte *nègres littéraires*, Versatzstücke für die serielle Produktion von Feuilletonromanen eines gut verkäuflichen Autornamens lieferten.<sup>133</sup> Auch diese literarischen Ghostwriter weisen Parallelen mit dem lektoralen Assistenten der Produktion auf, sind jedoch wiederum in verschiedenen Hinsichten von diesem zu unterscheiden. Anders als der Ghostwriter arbeitet die angestellte Lektorin nicht allein im Auftrag der Autorin, sondern muss immer zugleich auch den Ansprüchen des Verlegers gerecht werden. Ein weiteres Differenzierungsmerkmal gegenüber privaten (wie auch privat angestellten) Mitschreiberinnen liegt in der betrieblichen Professionalität des Lektors, seinen spezifischen Kenntnissen des literarischen Feldes und seinen netzwerkpolitischen Aktivitäten zur Positionierung der von ihm betreuten Autorinnen, basierend auf seinen Kontakten zu Journalisten, Agentinnen, anderen Autoren, Jurymitgliedern, Übersetzerinnen, Kollegen in anderen Verlagen etc. Der literarische Lektor ist traditionellerweise weniger Text- und Ideenlieferant als Selektionsinstanz, Mitschreiber, Diskussionspartner und Vermittlungsspezialist. Gerade in dieser letztgenannten Funktion scheint die Geschäftsbeziehung zwischen Autorin und Lektorin die vergleichsweise labilen Bündnisstrukturen zwischen Autoren-Freunden zwar

sance Europe, Florenz 2012; zur Geschichte der Herausgeberschaft im 18. und 19. Jahrhundert vgl. grundlegend Thomalla: *Anwälte des Autors*; zur Verquickung von Autor- und Herausgeberschaft vgl. den Themenschwerpunkt »Editoriale Aneignung literarischer Werke im 18. Jahrhundert« (Gastherausgeber: Charlotte Kurbjuhn und Carlos Spoerhase) der Zeitschrift für Germanistik 27/1 (2017); vgl. des Weiteren Robert Darnton: *Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR*, München 2016 [Censors at Work. How States Shaped Literature, 2014].

132 Beispielhaft für diese aufgrund der zu vermutenden Dunkelziffer sicherlich zahlreichen Konstellationen, seien hier Betsy Meyers Mitautorschaft an C. F. Meyers Werk, Sofja Andrejewna Tolstoyas Dienste für Leo Tolstoi, die Ghostwriter-Arbeiten Colettes für Henry Gauthier-Villars sowie Zelda Sayre-Fitzgeralds Zulieferdienste für F. Scott Fitzgerald herausgegriffen. (Vgl. z. B. Hans Zeller: *Betsy Meyers Mitautorschaft an C. F. Meyers Werk*, in: Bodo Plachta [Hg.]: *Literarische Zusammenarbeit*, Tübingen 2001, S. 167–196; Mielke: *Der Schatten und sein Autor*, Kap. VII, Colette und Henry Gothier-Villars, S. 130–145; Inge Stephan: *Das Schicksal der begabten Frau. Im Schatten berühmter Männer*, Stuttgart 1989).

133 Vgl. hierzu Mielke: *Der Schatten und sein Autor*, S. 36ff.

nicht zu ersetzen, aber um professionelle Möglichkeiten der Vernetzung im zeitgenössischen Betrieb zu ergänzen.

Unter den möglichen Rollen, die ein Schriftsteller seit dem 18. Jahrhundert einnehmen kann, um als (journalistischer, bürokratischer, wissenschaftlicher) ›Schreiber‹ sein Auskommen als ›Dichter‹ zu finanzieren, findet sich mithin auch die Rolle des Lektors, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein meist in Personalunion mit derjenigen des Autors existierte. So waren sowohl vereinzelte Vorreiter wie Seume als auch die seit der Wende zum 20. Jahrhundert im Zuge der Institutionalisierung des Lektorats festangestellten Verlagslektoren in den allermeisten Fällen selbst Autoren. Schriftsteller wie Moritz Heimann, der seit 1895 bei S. Fischer arbeitete, Korfiz Holm, der seit 1896 bei Albert Langen, und Christian Morgenstern, der seit 1903 bei Bruno Cassirer engagiert war, waren – oft im Nebenberuf – für die sogenannten ›Kulturverlage‹ tätig, die im Zuge der stark expandierenden literarischen Produktion im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstanden waren.<sup>134</sup> Die diesen Verlagen vorstehenden ›Kulturverleger‹ hatten sich vorgenommen, »die breite Masse, für die das Buch heute noch ein Luxus ist, dem Büchermarkt [zu] erober[n]«. <sup>135</sup> Auch in Abgrenzung zur expandierenden Massenliteratur waren sie gezwungen, sich »durch die Förderung bestimmter Autoren und literarischer Strömungen ein individuelles Verlagsprofil«<sup>136</sup> zu erarbeiten. Für die Ausformung dieser verlegerischen Marke, die für den Erfolg auf dem sich stetig vergrößernden Buchmarkt unabdingbar war, waren die ersten Lektoren in ihrer Funktion als Scouts und Berater des Verlegers ebenso zuständig wie sie, durch ihre sich im Hintergrund vollziehenden Arbeiten am auktorialen Text, die Marke der Autorin stärkten.

An Letztgenannter arbeiteten die Lektoren auch insofern mit, als sie den Schriftsteller dabei unterstützten, »das Denken [...] in Ware umzuwan-

134 Ute Schneider: Der unsichtbare Zweite, S.41. So Samuel Fischer seit 1886 und Bruno und Paul Cassirer seit 1898 in Berlin, Georg Müller seit 1903 und Reinhard Piper seit 1904 in München, seit 1910 Ernst Rowohlt und Kurt Wolff in Leipzig (vgl. ebd.).

135 Samuel Fischer: Der Verleger und der Büchermarkt, in: S. Fischer Almanach. Das XXVte Jahr, Berlin 1911, S. 24–33, hier S. 31. Unterstützt wurden sie hierbei von einer Reihe von Autoren wie zum Beispiel Alfred Döblin, der 1929 forderte »Das Buch ist und soll sein ein Gebrauchsartikel für große und größte Massen, und zwar das lebende Buch, das Buch von uns lebenden Autoren« (ders.: Der moderne schöngestige Verlag, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 79 vom 6.4.1929, S. 374–376, hier S. 374).

136 Christine Haug: [Art.] Verlag. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3, hg. von Georg Braungart u.a. Berlin, New York 2007, S. 757–760.

deln«. <sup>137</sup> Auf diesem Gebiet erfüllte die Lektorin eine Funktion von zunehmender Relevanz, denn während bei der zuvor verbreiteten Vorausshonorierung der Verleger das gesamte Risiko übernommen hatte, wurde der Schriftsteller zu Beginn des 20. Jahrhunderts meist auf der Grundlage des Absatzes bezahlt und damit »vom Verkaufserfolg seines Werks abhängiger und in den marktwirtschaftlichen Prozess stärker eingebunden«. <sup>138</sup> Umso dringender bedurfte der Autor »einer Institution, die den Wert seiner Arbeit und seine Chancen auf dem Buchmarkt professionell einschätzen konnte«. <sup>139</sup> Dies insbesondere, als sich im Zuge eines zunehmenden Brüchigwerdens des bürgerlichen Kunstverständnisses der Prozess der Individualisierung ästhetischer Werturteile verstärkte. <sup>140</sup> Samuel Fischer spricht von der Wankelmütigkeit des deutschsprachigen Lesers, welcher sich in einer »ästhetischen Wirrnis« <sup>141</sup> befände. Angesichts der zunehmenden Heterogenität des Publikums und seiner Lesegewohnheiten waren Voraussagen über literarischen Erfolg noch schwerer zu treffen, als es zuvor bereits der Fall gewesen sein dürfte. Um sich unter den Bedingungen eines sich ausdifferenzierenden literarischen Marktes, der mehr und mehr durch den »entscheidenden Einfluss der medial die öffentliche Präsentation und Rezeption kontrollierenden Kritik« <sup>142</sup> gekennzeichnet war, zu behaupten, benötigten Verleger wie Autorinnen einen Mitarbeiter, an den sie je unterschiedliche Aspekte ihrer Rolle übertragen konnten. Für die Ausformung der Arbeitsverbindung von Autor und Lektor dürfte die zunehmende Professionalisierung des Schriftstellerberufs eine Rolle gespielt haben. So lässt sich annehmen, dass Schriftstellerinnen, die vom Schreiben leben mussten, sich bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts immer weniger ein zeitaufwendiges nachbesserndes, mehrschichtiges Überarbeiten ihrer Texte

137 Roland Barthes: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt a. M. 1969, S. 52.

138 Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, München 1999, S. 304. Vgl. grundlegend zur Verwiesenheit des (literarischen) Künstlers auf unterschiedliche Sorten von Kapital (namentlich ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital) Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire, 1992], Frankfurt a. M. 1999.

139 Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, S. 47.

140 Ebd., S. 44. Zum Geschmack als Produkt von Sozialisation vgl. grundlegend: Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1987 [La distinction, Critique sociale du jugement, Paris 1979].

141 Fischer: *Der Verleger und der Büchermarkt*, S. 30.

142 Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart 2005, Lemma »Autor/Künstler«, S. 480–543, hier S. 483.

leisten konnten.<sup>143</sup> Die entstehenden arbeitsteiligen Produktionsformen reagierten mithin auf den zunehmend zeitintensiven Behauptungs- und Originalitätsdruck, den der pluralisierte Literaturbetrieb der Moderne auf Autorinnen wie Verlegerinnen ausübte.

Dass der Beruf des literarischen Lektors um 1900 zu einer festen Institution im Verlag wurde, ist mit einem strukturellen Wandel des Verlagswesens und des Buchmarkts in Zusammenhang zu bringen, der sich medientechnischen und rechtlichen Veränderungen ebenso wie einem Wandel der Lesegewohnheiten und des schriftstellerischen Selbstverständnisses verdankt.<sup>144</sup> Die Tatsache, dass der Autorin seit der Jahrhundertwende ein professioneller ›Mitschreiber‹ zur Seite gestellt wurde, ließe sich auch mit einem die literarische Moderne kennzeichnenden Begriff des Schreibens in Verbindung bringen, der romantische Inspirationsvorstellungen zugunsten der positiv verstandenen Arbeit an der Textgenese verabschiedet und Dichten als ›Redaktionsprozess‹ erkenn- und achtbar macht; als zentraler Text für dieses Produktionsverständnis kann Edgar Allan Poes *The Philosophy of Composition* (1846) gelten.<sup>145</sup> Wenn Schreiben weniger damit gleichgesetzt wird, geniegleich aus dem Innersten zu schöpfen, sondern als langwieriges Machen und detailliertes Verbessern verstanden wird, dann lässt sich ein solches Handwerk auch arbeitsteilig, mithin als ein zwischen Autorin und Lektorin geteilter Herstellungsprozess, begreifen.

Hinsichtlich der Aufgabenverteilung zwischen Verlegerin und Lektorin bestand eine der wesentlichen Aufgaben der frühen Lektoren zum einen in der Lektüre und Begutachtung der eingehenden Manuskripte, welche

143 Vgl. hierzu Hans-Jürgen Schrader: Bessern, tilgen, Verwertung markieren: Streichungsbefunde aus Raabes Literatur-›Handwerk‹, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring, Irmgard Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen 2011, S. 157–173, hier S. 158f. – M.E. gehen allerdings bestimmte individuelle Ausprägungen des Schreibens nicht nur in sozialgeschichtlichen Bedingungsgefügen auf; vielmehr ließe sich wohl epochenspezifisch zwischen notorisch überarbeitungsversessenen Autoren und solchen, die ihr Schreiben weniger aus dem Umschreiben heraus entwickeln, unterscheiden (selbstverständlich können auch diese Schreibgewohnheiten sich innerhalb eines Lebens, manchmal bereits innerhalb eines einzigen Produktionsprozesses, ändern). Christian Benne weist darauf hin, dass sich hinsichtlich Umfang und Frequenz auktorialer Revisionsakte seinen Recherchen zufolge keine epochenspezifischen Differenzen feststellen lassen: »Wo geschrieben wird, wird revidiert.« (Vgl. ders.: Die Erfindung des Manuskripts, S. 376).

144 Vgl. hierzu näher Schneider: Der unsichtbare Zweite, insbes. S. 36–49. Für einen knappen Überblick zur Geschichte des amerikanischen Lektoratswesens, das sich wohl ebenfalls gegen Ende des 19. Jahrhunderts herausbildete, vgl. Childress: Under the Cover, S. 88–91, sowie Aronson: The Evolution of the American Editor, in: Gross: Editors on Editing, S. 9–20.

145 Vgl. zur Emergenz dieses Schreibbegriffs Benne: Die Erfindung des Manuskripts.

durch den Verleger allein nicht mehr zu leisten war. Ein Brief des Verlegers Kurt Wolff an den Vater des zu Beginn seiner Tätigkeit für den Verlag noch minderjährigen Franz Werfel beschreibt im Jahr 1912 die Aufgaben, die dieser auszuführen hatte, etwa folgendermaßen:

[U]nd zwar könnte es eine Tätigkeit sein, die ihn sogar recht stark beschäftigt. Es handelt sich dabei darum, dass von ihm die meinem Verlag überaus zahlreich angebotenen Manuskripte, sorgfältig gelesen werden und er mir ein schriftliches Gutachten über Inhalt, literarische Art und Wert der betreffenden Manuskripte erstattet.<sup>146</sup>

Ein weiterer wichtiger Aufgabenbereich bestand in der immer zentraler werdenden, noch nicht als eigenständiger Verlagsbereich ausdifferenzierten Pressearbeit. Bei seinen verschiedenen Aktivitäten blieb die Lektorin zunächst grundsätzlich weisungsgebunden und handelte, der Einschätzung der ersten arbeitsrechtlichen Publikation zur lektoralen Tätigkeit zufolge, »relativ unselbständig«.<sup>147</sup> Diese Einschätzung des Lektors als eines »unselbständig Agierenden lässt sich jedoch insofern nicht verallgemeinern, als die Frage, inwieweit das Lektorat qua Akquise und Gutachtertätigkeit in die Programmentwicklung der Verlage involviert wurden, sehr unterschiedlich beantwortet wurde. So war etwa der straff hierarchisch organisierte Insel Verlag zu Beginn des 20. Jahrhunderts dafür bekannt, seinen Lektoren nur die »Kärnerarbeit«<sup>148</sup> zu überlassen und keine weiteren programmgestalterischen Tätigkeiten zuzugestehen; diese verblieben im

146 Kurt Wolff an Rudolf Werfel, 10.10.1912, in: Kurt Wolff Archive. Yale Collection of German Literature. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Box 9, folders 346–382, hier fol. 347. Dass Wolff sich in seinen Entscheidungen auf das Urteil Werfels verließ, demonstriert ein Schreiben des Verlegers an Werfel: »Es sind eine Reihe von Manuskripten da, über die ich nicht wirklich entscheiden will, bis Sie sie gelesen haben.« (Wolff an Werfel, 3.3.1913, in: YUL, Kurt Wolff Archive, Box 9, fol. 349). Als Wolff sich unsicher zeigte, ob er den sich nach einem neuen Verlag umsehenden Robert Musil in sein Programm aufnehmen sollte, schrieb Werfel: »natürlich sollen sie Musil verpflichten! Meiner Ansicht nach, unter jeder Bedingung.« (Werfel an Wolff, undatiertes Brief [1913], in: YUL, Kurt Wolff Archive, Box 9, folders 346–382 hier fol. 350).

147 Die erste publizierte Abhandlung zum arbeitsrechtlichen Status des Lektors [hier als »Verlagsredakteur« bezeichnet] beschreibt denselben als einen Angestellten, der »im Dienste eines Verlags, relativ unselbständig, redaktionelle Arbeiten ausführt« (Alexander Elster: Der Verlagsredakteur, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel vom 25.2.1913, S. 2081 f., hier S. 2082, zit. nach: Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 64).

148 Heinz Sarkowski: Der Insel Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags, Frankfurt a. M. und Leipzig 1999, S. 282.

Zuständigkeitsbereich des Verlegerehepaars. Ganz anders gestaltete sich beispielsweise die Zusammenarbeit des liberalen Verlegers Axel Juncker mit dem jungen Rainer Maria Rilke, der zwischen 1903 und 1905 eine vertraglich geregelte Lektorentätigkeit bei Juncker innehatte. Seinem Arbeitgeber gegenüber bestand Rilke darauf, einen gemeinsamen »Annahme-Maßstab« festzulegen, den er auch sogleich definierte.<sup>149</sup> Überdies forderte Rilke, der Verleger möge »die Bücher, die ich durchaus ablehne, nicht verlegen, weil meine Tätigkeit anders nicht in die Gestaltung Ihres Verlages eingreifen würde: was sie doch soll?«.<sup>150</sup>

Neben der Sondierung und Begutachtung der eingehenden Manuskripte oblag es damals wie heute den Lektoren, die neuesten Entwicklungen im Literatur- und Kulturbetrieb, vor allem auch die Einsätze der Kritik, zu beobachten. Auf diese Weise sollte der Kontakt zum Publikum gehalten werden, ohne den, wie auch Walter Benjamin feststellte, sowohl der Verleger als auch die von diesem abhängige Schriftstellerin »zum Scheitern verurteilt ist«.<sup>151</sup> So besteht ein wichtiges Operationsfeld der Lektorin bis heute darin, die Manuskripte hinsichtlich ihrer ›Übersetzbarkeit‹ in Betrieb, Leserschaft, Kritik und künftige Literaturgeschichte zu überprüfen, den Autoren mithin dabei zu helfen, die voraussichtliche Resonanz mitzukalkulieren und ihre Texte mit den entsprechenden Lektüregeln und Aufmerksamkeitsinsignien auszustatten.<sup>152</sup> Der antizipierende Einbezug der Literaturkritik auf der einen sowie, bei entsprechender Ausrichtung des Verlags, der akademischen Philologie auf der anderen Seite, kann als eines der wesentlichen

149 Bedingung für die Annahme eines Manuskripts war für Rilke, dass die »Arbeit ›gut sei, d. h. über dem täglichen Durchschnitt interessant, originell und irgendwie nothwendig«. (R. M. Rilke an Axel Juncker, 17.11.1903, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1979, S. 107).

150 Ebd. – Dass Juncker tatsächlich »in fast allen Fällen den Urteilen des jungen Rilke [folgte]«, konnte Tina Simon zeigen. Vgl. dies.: Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten. Ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges, Frankfurt a. M. 2001, S. 328. – Auf Eingriffe in die Gestaltung seines eigenen Werks, das sei hier nur am Rand bemerkt, reagierte Rilke allerdings, wie im Kapitel zu Rilke und seinem Lektor Hünich ersichtlich wird, empfindlich.

151 Walter Benjamin: Kritik der Verlagsanstalten [1930], in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2/2, Frankfurt a. M. 1991, S. 769.

152 Steffen Martus zufolge führt der Verlust allgemein anerkannter Regeln für die Produktion wie Rezeption von Literatur dazu, dass Autoren vornehmlich seit dem 18. Jahrhundert ihre Werke mit Anweisungen für eine adäquate Rezeption, mit entsprechenden Bewertungskriterien versehen, und damit der philologischen Erziehung ihrer (professionellen) Leser Vorschub leisten (vgl. ders.: Werkpolitik). Im Zuge der nochmals verschärften Konkurrenzsituation im zeitgenössischen literarischen Feld ist von einem erhöhten Bedarf an Schulung auf diesem Gebiet komplexer ›Vermittlungsstrategien‹ des auktorialen Werks und Nachlebens auszugehen.

Aufgabenfelder des Lektorats gelten. Vor allem in den ersten Jahrzehnten der Institutionalisierung waren viele Lektoren zugleich vor allem als Autoren<sup>153</sup>, aber auch als Übersetzer, Kritiker oder Wissenschaftler tätig – bis heute sind Rollenpluralitäten von Lektorinnen verbreitet.

Im Gegensatz zu den ›Autoren-Lektoren‹ der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich meist einer spezifischen literarischen Richtung verschrieben hatten (Moritz Heimann etwa dem Naturalismus und die für Kurt Wolff arbeitenden Autoren-Lektoren Franz Werfel, Kurt Pinthus und Walter Hasenclever dem Expressionismus), war von den mehr und mehr professionalisierten ›Lektoren-Lektoren‹ seit den 1950er Jahren eine größere Flexibilität gefordert. Unter einem Verlagsdach wurden zunehmend verschiedenste literarische Strömungen vereint, welchen das Lektorat in ihren teils widersprüchlichen Tendenzen gerecht zu werden hat(te).<sup>154</sup> So wurde mit fortschreitender Ausdifferenzierung die lektorale von der auktorialen Rolle zunehmend getrennt.<sup>155</sup> Im Verlauf des 20. Jahrhunderts trat zugleich eine Verschiebung ein, die den Lektor Aufgaben übernehmen ließ, die ursprünglich der Verlegerin zukamen – so etwa als programmverantwortlicher Cheflektor, als akquirierender Lektor, im Zuge der Autorenbetreuung. Dieser Befund kann jedoch nicht generalisiert werden, insofern das ordnende, korrigierende Lektorat, im Englischen als *copy editing* bezeichnet, neben den genannten Formen bis heute fortbesteht<sup>156</sup> und nicht zuletzt

153 Vgl. hierzu Siblewski: Die diskreten Kritiker, S. 20.

154 Ebd., S. 21.

155 Konnte etwa Peter Suhrkamp der Tatsache, dass die meisten Lektoren selbst Autoren waren, noch Ende der 1940er Jahre etwas Positives abgewinnen (vgl. Siblewski: Die diskreten Kritiker, S. 20), änderte sich diese Einstellung (und mit ihr die Einstellungspraxis) nur wenige Jahre später, wie z.B. aus einem Brief aus dem Jahr 1956 hervorgeht: »Hinzu kommt noch eine andere Erfahrung, die ich vielfach gemacht habe, dass nämlich Autoren schlechte Lektoren sind. Das habe ich immer wieder erlebt. Es liegt auch im Wesen des schöpferischen Menschen [...], dass er eigentlich nur Zugang zu den Dingen hat, die seinen eigenen Kreationen verwandt sind. [...] Im Grunde muss er [der Lektor] ein in die Literatur Verliebter sein.« (Suhrkamp an Franz Tümler, 19.4.1956, in: Peter Suhrkamp: Briefe an die Autoren, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1963, S. 128–132, hier S. 131).

156 Wulf D. Lucius unterscheidet vier verschiedene Lektoratspositionen: »Das akquirierende Lektorat (procuring editor); das sichtende, bewertende Lektorat; das ordnende, korrigierende Lektorat (copy editor); das schreibende Lektorat (Schulbuch, Reiseführer, Lexikonredakteure).« (Ders.: Verlagswirtschaft. Ökonomische, rechtliche und organisatorische Grundlagen, Konstanz 2011, S. 99.). Was in dieser Systematik allerdings fehlt, ist eine wesentliche Dimension des literarischen Lektorats: die Position des ›mitschreibenden‹ Lektors. Im englischsprachigen Raum wird heutzutage meist zwischen *acquisitions* (oder: *acquiring*) editor, *developmental editor* und *copy/line editor* differenziert. Zur Differenzierung zwischen *acquiring editor* und *copy editor* vgl. Gypsy da Silva: *The Copy Editor and the Author*, in:

immer dann gefordert ist, wenn eine Autorin weitergehende Vorschläge als solche, welche die formale Korrektheit ihres Manuskriptes betreffen, nicht zu akzeptieren bereit ist. Die Bezeichnung ›Lektor‹ verweist damit nicht nur auf eine bestimmte Berufsgruppe, sondern auf ein Ensemble heterogener Tätigkeiten und Schwesterfiguren, die vom gewissenhaften Korrektor über den Ghostwriter bis hin zur einflussreichen Figur des über Veröffentlichung und damit über Autorschaft entscheidenden Cheflektors reichen.

Vornehmlich im Zuge der sozialen und diskursiven Umbrüche seit den 1960er und 70er Jahren, aber auch vor dem Hintergrund einer zeitweise rückläufigen bundesweiten Buchproduktion, die zu einem personellen Abbau in den Lektoratsabteilungen führte, mehrten sich die Versuche, an der Ausweitung des lektoralen Einflussbereichs zu arbeiten. Dies einerseits verlagsintern, insbesondere im Hinblick auf eine demokratischere Programmgestaltung,<sup>157</sup> aber auch öffentlich, im Zuge des Publimachens bestimmter ästhetischer Programme. Ihre klassische Rolle einer ›hinter den literarischen Kulissen‹ Operierenden, verschränkten Lektorinnen entweder mit derjenigen der öffentlich agierenden Kritikerin und/oder mit derjenigen der Herausgeberin. So fungierte etwa der sogenannte ›Reihen-Lektor‹, wie Thomas Beckermann mit der ›Collection S. Fischer‹ und Michael Krüger mit der ›Reihe Hanser‹, zugleich als Reihen-Herausgeber und damit als treibende Kraft für die Verbreitung und Rezeption bestimmter literarischer Paradigmen und Stilrichtungen<sup>158</sup> – womit zugleich auch

Gross: Editors on Editing, S. 143–152. Zum developmental editing vgl.: McCarthy: Developmental Editing.

157 In den sogenannten ›Lektorenaufständen‹ Ende der 60er-Jahre stritten die Lektorinnen für die Durchsetzung größerer Mitspracherechte in den meist hierarchisch strukturierten Verlagen. Die prominentesten Beispiele dieses ›Aufstands der Lektoren‹ bilden die Auseinandersetzungen im Suhrkamp Verlag, im S. Fischer Verlag, bei Rowohlt und Luchterhand, welche zu einer ›kollektive[n] Flucht‹ aus den Lektoraten führten. Vgl. hierzu das Kapitel ›Die ›Lektorenaufstände‹ 1968/69«, in: Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 265–277, hier S. 271. Vgl. zur Debatte um den Suhrkamp Verlag aus Sicht der Lektoren: Walter Boehlich, Karlheinz Braun, Peter Urban, Urs Widmer: Chronik der Lektoren. Frankfurt a. M. 2011. Hier findet sich auch die sogenannte ›Lektoratsverfassung‹ abgedruckt, die Lektoren Siegfried Unselđ vorlegten (ebd., S. 49–52), welcher allerdings den Forderungen nicht nachkam, worauf fünf Lektoren den Suhrkamp Verlag verließen.

158 Einige der stilprägenden Anthologien des 20. Jahrhunderts wurden von Lektoren (bzw. Autoren-Lektoren) herausgegeben, so etwa Kurt Pinthus' *Menschheitsdämmerung* (1919) (Pinthus arbeitete zuvor als Lektor im Kurt Wolff Verlag und war literarischer Berater des Rowohlt Verlags, in welchem die Anthologie 1920 erschien) oder auch Hermann Kestens *24 neue deutsche Erzähler* (1929). Als ein weiteres Beispiel für diese Form der literarischen Einflussnahme kann Dieter Wellershoff gelten, der, in seiner Funktion als Lektor-Herausgeber die Stilrichtung der sogenannten ›Kölner Schule‹ prägte. Vgl. hierzu und zur Gattung der Anthologie

Kanonisierungsvorgängen und künftigen literaturhistorischen Perspektivierungen vorgegriffen wird.<sup>159</sup> Eine ähnliche Stoßrichtung verfolgen die sich vor allem seit den 1990er Jahren mehrenden Debattenbeiträge von Lektoren im Feuilleton oder in literarischen Zeitschriften.<sup>160</sup>

Der scheinbare Wandel des »Manuskriptarbeiters« zum »Meinungsexperten«<sup>161</sup> führte in den 1990er Jahren zu einer Diskussion über die Grenzen des Lektorats im literarischen Betrieb. Vor allem seitens der Literaturkritik wurde gefordert, die Lektorin möge sich mit öffentlichen Auftritten zurückhalten und »sich gefälligst dem »Ethos der Unsichtbarkeit« [...] fügen«.<sup>162</sup> Die Auffassung, dass es in den 1990ern einen grundlegenden Umschwung in Praxis und Berufsauffassung des Lektors gegeben habe, von einer verdeckt agierenden zur öffentlich manipulierenden Schlüsselfigur des literarischen Feldes, scheint insofern einige Plausibilität zu besitzen, als sich vor mittlerweile dreißig Jahren, im Zuge einer intensivierten Ökonomisierung, Medialisierung und Digitalisierung des literarischen Feldes, ein »struktureller Wandel der literarischen Praxis und ihrer Anerkennung«<sup>163</sup> vollzog. In der nachbürgerlichen Wissensgesellschaft ist mit »pluralisierten Nutzungskontexten und diversifizierten Adressatengruppen« zu rechnen, mit einem Wandel der Rollen von Autorinnen, von Leserschaft wie auch von literaturvermittelnden Institutionen.<sup>164</sup> Dass diese veränderte Produktions- und Rezeptionskultur, auch begleitet durch die Gründung der ersten Literaturhäuser und den Aufschwung der Literaturagenturen seit Ende der 1980er Jahre, nicht ohne Auswirkung auf die Funktion des Lektorats bleibt,

als Medium zur Verbreitung des lektoralen Literaturverständnisses Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 146–156.

159 Vgl. hierzu auch Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 156.

160 Vgl. als eines unter zahlreichen Beispielen etwa den damals viel diskutierten Beitrag des damaligen S. Fischer-Lektors Uwe Wittstock: Ab in die Nische. Über deutsche Gegenwartsliteratur und was sie vom Publikum trennt, in: Neue Rundschau 104/3 (1993), S. 45–58.

161 Siblewski: Müssen Lektoren zu Marktexperten werden?, S. 265.

162 So der Lektor Martin Hielscher kritisch in einem Artikel: ders.: Der Kritiker als Platzhirsch. Dürfen sich Lektoren öffentlich über Literatur äußern?, in: Süddeutsche Zeitung, 27.2.1996.

163 Dieser beruhe, wie Heribert Tommek, Matteo Galli und Achim Geisenhanslüke darlegten, auf einer »Vermischung ästhetischer, technisch-medialer und ökonomischer Ordnungen«, eine Vermischung, die selbstredend auch für die früheren Literaturen schon geltend gemacht werden könne, die innerhalb der Gegenwartsliteratur jedoch eine neue Qualität erreicht habe. (Vgl. dies.: Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur, Berlin/Boston 2015, S. 8–23, S. 13).

164 Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Simone Winko: Einleitung. Kanonbildung und Literaturvermittlung in der Wissensgesellschaft, in: dies. (Hg.): Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin/Boston 2012, S. 1–15, hier S. 12.

liegt auf der Hand. Insbesondere die Einsicht, dass man ›Dichterinnen eben doch bilden kann‹, dass Schreiben *erlernbar* ist,<sup>165</sup> wie exemplarisch etwa an der Wiedereröffnung des Leipziger Literaturinstituts (1995), aber auch an den sich auch hierzulande mehr und mehr etablierenden Studiengängen zum Literarischen Schreiben und den seit den 90er Jahren ubiquitär entstehenden Poetikvorlesungen ersichtlich wird, kann als zentrale Wegmarke eines sich zunehmend professionalisierenden Verständnisses der Lektorin (wie der Autorin) und ihrer Praxis gelten.<sup>166</sup>

Dennoch dominiert bis heute eine kulturkritische Sichtweise auf den Lektor, die den idealistisch an der Entfaltung der Literatur und dem Schreiben seiner Autoren arbeitenden Angestellten von ›heteronomem‹ Ansprüchen bedrängt sieht, die seitens der einzig an Verkäuflichkeit interessierten Verlagsleitung an ihn herangetragen würden.<sup>167</sup> Die »Krise des Lektorats«, so der Titel einer 2006 erschienenen Publikation, konstatiert die zunehmende Inanspruchnahme durch vertriebliche Tätigkeiten,

165 Steffen Schneider verweist darauf, dass seit den 1990er Jahren »die Verkopplung – vermeintlicher – Gegensätze wie poetische Kreativität und pathosfreie Handwerklichkeit, Idealismus und Pragmatismus weniger problematisch, der Konnex zwischen Kunst und Geld enttabuisiert« wurde. Vgl. ders.: *Der Literaturbetrieb. Texte – Märkte – Medien. Eine Einführung*, Darmstadt 2007, S. 9. – Mark McGurl prägte den Begriff der »systematic creativity« (vgl. ders.: *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge 2011).

166 Als weitere Momente dieser Professionalisierungstendenz können z. B. gelten: Die Einrichtung erster Fortbildungsseminare für Lektorinnen seitens der Deutschen Buchhandelschule und der Bertelsmann Stiftung (seit 1980); das erste Lehrbuch für Lektoren (Röhring: *Wie ein Buch entsteht*); die Einrichtung einer ›Lektorenkonferenz‹, die von 2006–2015 im jährlichen Turnus tagte; die Gründung einer Interessenvertretung (seit 2000 existiert der »Verband der freien Lektorinnen und Lektoren« – für den angestellten Lektor ist dieses Professionalisierungsmerkmal allerdings bis heute nicht erfüllt) sowie, als vorläufig letzte Wegmarke, die Erweiterung des Studiengangs »Literarisches Schreiben« an der Universität Hildesheim zu »Literarisches Schreiben und Lektorieren« im Wintersemester 2016/17. Vgl. zur Frage der Professionalisierung ausführlicher Schneider: *Der unsichtbare Zweite*, S. 33 f.; S. 349 ff.

167 So spricht etwa der damalige S.-Fischer-Lektor Hans-Jürgen Schmitt im Jahr 1977 von der »immer tiefer greifenden Entfremdung zwischen Lektorat und Unternehmer-Verleger bzw. Manager. (Ders.: *Literaturkulis und Buchspekulanten*, hier S. 107). – Die Gegenüberstellung des den Lektorinnen zugeschriebenen ›Idealismus‹ mit einem den Verlegern unterstellten ›Materialismus‹ findet sich allerdings bereits in Quellen der 1920er Jahre; als einer der ersten Kritiker dieser Dichotomisierung kann Walter Benjamin gelten, der in seiner »Kritik der Verlagsanstalten« (1927) festhielt, »die Lektoren [haben] unrecht, ihren Idealismus gegen den Materialismus des Verlegers zu setzen, statt Ideen dergestalt zu fassen und zu vertreten, daß den Verleger selbst das wirtschaftliche Interesse nur immer enger an sie binden muß«. (Benjamin: *Kritik der Verlagsanstalten*, S. 789).

wie Verkaufs- und Marketingstrategien, die die Lektorin von ihrer eigentlichen Tätigkeit, der Akquise und der Manuskriptarbeit im engeren Sinne, abzögen.<sup>168</sup> Letztgenannte Aktivitäten werden in jüngerer Zeit teils aus dem Zuständigkeitsbereich des Lektorats in denjenigen der Literaturagenturen verschoben. Auch Ute Schneider sieht, wie zuvor bereits erwähnt, den Wandel in Rolle und Funktion des Lektors von seinen institutionellen Anfängen bis in die Gegenwart in der »Entwicklung des Lektorenberufs vom ›literarischen Wächter‹ hin zum Produktmanager«. <sup>169</sup> Dieses in den letzten Jahrzehnten dominante Narrativ wird seit einiger Zeit mehr und mehr abgelöst durch die auch empirisch belegte Einsicht, dass dieser öffentlichkeits- und marktorientierte Teil der Lektoratsarbeit zwar mittlerweile unabdingbar und in einem tendenziell größeren Umfang als in früheren Jahrzehnten zu den lektoralen Aufgaben gehört. Dennoch kann das aufmerksame und genaue Lesen und ›Mitschreiben‹ am Autor-Text weiterhin als Kernaufgabe gelten:

So notwendig ein persönliches Verhältnis zum Autor, der Sinn für neue Bücher, der Einfallsreichtum bei Marketingstrategien, die Vernetzung innerhalb der nationalen wie internationalen Literaturen, Verlage und Agenturen sind, die Kernaufgabe des Lektors besteht bei allen diesen Aktivitäten, in zentraler und nicht zu überschätzender Weise, in der Arbeit am Wort, am Buchstaben, am Zeichen.<sup>170</sup>

168 Nickel (Hg.): Krise des Lektorats?. Vgl. hierzu etwa auch Wolfram Göbel: »Nicht nur das Interpretieren von Kalkulationen, das Beobachten der Absatzzyklen der Bücher, auch das Verständnis für Deckungsbeitragsrechnungen und das Definieren und annäherungsweise Fixieren von Zielgruppen nahm und nimmt immer mehr Bedeutung im Lektorat ein.« (Ders.: Produktmanager, Ghostwriter oder Macher, S. 17).

169 Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 308. Vgl. ähnlich auch Wolfram Göbel, der einen »Paradigmenwechsel im Lektorat von der autor- und produktionsorientierten Programmstrategie zur markt- und leserorientierten Produktionsstrategie« veranschlagt. (Vgl. ders.: Produktmanager, Ghostwriter oder Macher, S. 17). Vgl. des Weiteren auch Siblewski: Müssen Lektoren zu Marktexperten werden?

170 Fellingner: Der Beruf des Lektors. Aktuelle empirische Studien kommen zu ähnlichen Ergebnissen. So resümiert etwa Walter Hömberg: »Die[] Arbeit am Manuskript nimmt nach dem Autorenmanagement den zweiten Platz [in der Reihe der lektoralen Tätigkeiten] ein.« (Ders.: Lektor im Buchverlag, S. 97). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch eine auf empirischen Daten beruhende Studie zum Lektorat in den Literaturverlagen der Jahrtausendwende: »Die Auswertung aller Angaben bezüglich der Verteilung der Arbeitszeit auf verschiedene Tätigkeiten zeigt[t], dass die Textarbeit nach wie vor ein wichtiger Schwerpunkt der alltäglichen Arbeit ist.« Der marktorientierte Anteil der Lektoratsarbeit (betreffend die Gebiete Herstellung, Marketing, PR, Vertrieb und Lizenzen) falle gegenüber der Arbeitszeit, die für das Redigieren aufgewendet wird, schmaler aus. Dabei spielten Marketingüberlegungen in Konzernverlagen eine deutlich wichtigere Rolle

Die sich seit einigen Jahrzehnten etablierende Einsicht, dass Literatur nicht unabhängig von der Pragmatik des literarischen Felds, von literarischen Netzwerken und Allianzen zu denken ist, die eminenten »Rückkopplungen zwischen Betrieb und Text«<sup>171</sup> es unmöglich machen, die eine Seite von der anderen zu trennen, lässt die Erforschung des Beziehungsgeflechts »zwischen der Literatur als Kunstform und ihrer betrieblichen Prozessierung«<sup>172</sup> zu einem vielversprechenden literaturwissenschaftlichen Forschungsfeld der Gegenwart avancieren.<sup>173</sup> Dass der Lektorin als einer Schlüsselfigur dieses Beziehungsgeflechts hier deutlich mehr Aufmerksamkeit gebühren sollte, wird nicht zuletzt an jenen Tendenzen der Gegenwartsliteratur ersichtlich, die den Prozess ihrer Herstellung anhand von »Lektoratsszenen« reflektieren, den Lektor als literatur- und filmfähige Figur etablieren.<sup>174</sup>

als in inhabergeführten Verlagen. (Schwarz/Krones: Schreibende Leser, lesende Schreiber, hier S. 379).

171 Bierwirth/Johannsen/Zeman (Hg.): *Doing contemporary literature*, S. 14.

172 Philipp Theisoehn, Christiane Weder (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn 2013, S. 10.

173 Vgl. hierzu auch Stephan Porombka: *Literaturbetriebskunde. Zur »genetischen Kritik« kollektiver Kreativität*, in: ders., Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.): *Kollektive Kreativität*, Tübingen 2006, S. 72–87. Da die Literatur seit dem 18. Jahrhundert strikt an den Betrieb gebunden sei, plädiert Porombka dafür, diesem zentralen Teil der literarischen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen auch in der literaturwissenschaftlichen Praxis Rechnung zu tragen. Hierfür schlägt Porombka eine an der *critique génétique* orientierte Zugangsweise vor, die er als »genetische Interpretation« oder auch »genetische Kritik« bezeichnet. Diese solle all jene Institutionen integrieren, die an der Entstehung eines Werks beteiligt wären und mithin jenen Rahmen zur Verfügung stellen, in dem ein Werk als Werk überhaupt publiziert und rezipiert werden könne. Zum Forschungsgegenstand würden in einer solchen Perspektive insbesondere »jene Werkstufen, die nicht vom Autor selbst, sondern außerhalb, vor und auch nach Drucklegung absolviert werden«. (Ebd., S. 80). – Vgl. als ein weiteres Beispiel aus dem Kontext eines sich in jüngerer Zeit etablierenden Forschungsfelds, das auf eine Neuakzentuierung moderner Autorschaft vor dem Hintergrund ihrer kollektiven (betrieblichen) Verfasstheit zielt, auch Tobias Amslinger: *Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp*, Göttingen 2018.

174 Vgl. z. B. Clemens J. Setz: *Bot. Gespräch ohne Autor*, Berlin 2018; Joshua Cohen: *Buch der Zahlen*, Frankfurt a. M. 2018 [*Book of Numbers*, 2015]; Navid Kermani: *Sozusagen Paris*, München 2016; Verena Rossbacher: *Schwätzen und Schlachten*, Köln 2014; Norbert Gstrein: *Die ganze Wahrheit*, München 2010; Michael Köhlmeier: *Idylle mit ertrinkendem Hund*, Wien 2005; Berg: Max Perkins: *Editor of Genius*; Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, München 1983 [*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979]. – Erste literaturwissenschaftliche Studien tragen dieser Entwicklung Rechnung; so widmet sich etwa David-Christopher Assmann der Figur des Lektors in Norbert Gstreins *Die ganze Wahrheit*. (Ders.: *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*, Berlin und Boston 2014, S. 310ff.); Alexa Ruppert

Offen ist die Frage, wie sich die lektorale Funktion unter digitalen Bedingungen verändern wird. Neue Textproduktions- und Textverarbeitungssysteme ermöglichen neue Formen des Schreibens, Revidierens und Formatierens von Texten.<sup>175</sup> Allerdings werden die Schwierigkeiten und Chancen, die mit der digitalen Textverarbeitung einhergehen, in den meisten Verlagen zumindest innerhalb des deutschsprachigen Literaturbetriebs erst in Ansätzen virulent.<sup>176</sup> Inwieweit die Produktionsgemeinschaft von Autorin und Lektorin unter diesen sich wandelnden Bedingungen in ihrer bisherigen Form von Bestand ist, wird zu sehen sein. Es ist wohl davon auszugehen, dass Teile des Lektorats in die Crowd-/Cloud-Praktiken des Netzes diffundieren.

## 2.4. Kollaboratives Schreiben

Die vorliegende Arbeit rückt jene Tätigkeit in den Vordergrund, durch welche sich der Lektor von anderen Instanzen der professionellen Textarbeit – von Autorinnen, Philologen, Kritikerinnen, Übersetzern – primär unterscheidet: das Lektorieren. Als Ausgangspunkt für die nachfolgenden Überlegungen kann ein Moment gelten, für das Raimund Fellingner das Stichwort der ›Anschmiegsamkeit‹ fand. Auf die Frage, wieso Autoren so gerne mit ihm zusammenarbeiteten, antwortete der ehemalige Cheflektor des Suhrkamp Verlags: »Ich bin der Anschmiegsamste.« Als Lektor gelte es,

nimmt die Lektorenfigur in Köhlmeiers *Idylle mit ertrinkendem Hund* in den Blick (Ruppert: Der Autor und seine Kritiker, S. 255 ff.).

175 Vgl. Matthew Kirschenbaum: *Track Changes. A Literary History of Word Processing*, Cambridge/London 2016. – Zur Geschichte und den Praktiken von informatischen Versionierungssystemen bei der kollaborativen Softwareentwicklung vgl. Markus Krajewski: ›branch‹, ›diff‹, ›merge‹. Versionskontrolle und Quellcodekritik, in: Jörg Paulus, Andrea Hübner, Fabian Winter (Hg.): *Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*, Köln 2020, S. 21–40.

176 Kathrin Passig hielt 2016 fest, dass sich die Arbeitsprozesse der ihr bekannten Verlage auf dem Stand der frühen 1990er Jahre befänden. Das meiste erfolge handschriftlich und analog – von einem Interesse an den neuen Werkzeugen der Textverarbeitung sei nichts zu spüren. Vgl. dies.: »Alles handschriftlich und auf Papier.« Lektoren liebens analog, Interview vom 28.4.2016, geführt von Michael Lemster. URL: [http://web.archive.org/web/20160428141417/http://www.pubiz.de/home/redaktionlektorat/redaktionlektorat\\_artikel/datum/2016/04/28/alles-handschriftlich-und-auf-papierlektoren-liebens-analog.htm](http://web.archive.org/web/20160428141417/http://www.pubiz.de/home/redaktionlektorat/redaktionlektorat_artikel/datum/2016/04/28/alles-handschriftlich-und-auf-papierlektoren-liebens-analog.htm), abgerufen am 3.3.2021. – Auch die in diesem Buch versammelten Fallstudien sind sämtlich dem analogen Zeitalter des Lektorierens verhaftet. Welche Brüche und Verbindungslinien sich zwischen den Papiertechnologien des Lektorierens und denjenigen der Digitalisierung beobachten lassen, dürfte eine vielversprechende Frage künftiger Lektoratsforschung sein.

»so weit wie möglich in den Autor hinein[zu]schlüpfen. Ich darf in einem Manuskript von Andreas Maier nicht mit einem Thomas-Mann-Komplex herumfuhrwerken. Bei Maier soll man Maier kriegen.«<sup>177</sup> Ähnlich beschreibt auch Jack Shoemaker von Counterpoint Press den lektoralen Zugang zum Text: »I think the real editorial trick is to be able to get inside the voice or the mind of the writer and help them do better what they have set out to do.«<sup>178</sup> Die eigenen Verfahren qua Rollentausch solchermaßen an die auktoriale Produktionspraxis anzugleichen, dass sie gänzlich im Text verschwinden, darin besteht diesen Selbstbeschreibungen zufolge die Kunst angemessenen Lektorierens. Dabei kann die Tendenz, die lektorale Textarbeit als Praxis der Anverwandlung zu begreifen, keineswegs als eine randständige (Selbst-)Interpretation gelten. Diese Sichtweise ist vielmehr ›handbuchfähig.‹ Im *Handbuch Literaturwissenschaft* heißt es etwa: »Die Grundidee ist [...], dass der Lektor im Zuge einer emphatischen Identifikationsarbeit den jeweiligen Text nicht von außen mit fremden Ansprüchen konfrontiert, sondern ihn von innen her optimiert.«<sup>179</sup> Ähnlich fasst auch das Handbuch *Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen* die Praxis des Lektorierens: »Für einen literarischen Text gilt, bei allen Erwägungen und eventuellen Veränderungen, das Spezifische des Textes zum Maß zu machen; die Idee ist, den Text ›noch mehr zu sich selbst zu bringen.‹«<sup>180</sup> Die Intervention des Lektorats gilt dann als gelungen, wenn die eigene Arbeit nicht mehr erkennbar ist, auf die Arbeit des Autors hin transparent gemacht wurde: »Ein ›Da haben Sie ja kaum was geändert‹ des Autors ist für den Lektor durchaus ein Kompliment – erst recht, wenn der Lektor tatsächlich vieles geändert hat.«<sup>181</sup> Dass sich Lektorinnen in ihren Selbstbeschreibungen besonders gern als unkreative Hintergrundarbeiter darstellen<sup>182</sup>, die zu dem eigentlichen Akt der literarischen Produktion nichts oder wenig beitragen, gehört zum gängigen Reservoir an Stabilisierungsstrategien innerhalb der tendenziell prekären Autor-Lektor-Verbindung.

177 Fellingner: »Welcher Schriftsteller ist kein Kotzbrocken?« – Ganz ähnlich brachte Wolfgang Matz, Lektor im Hanser-Verlag, seine Vorstellung einer gelingenden Lektoratsarbeit auf den Punkt: »Ein guter Lektor stülpt einem Autor nicht seine Ideen über. Er versetzt sich so sehr hinein in die Haut des Autors, dass er ihn an seinen eigenen Ansprüchen, Ideen, Kriterien misst.« (Matz/Goetsch: »Natürlich ist es Idealismus.«).

178 Jack Shoemaker, zit. nach Childress: *Under the Cover*, hier S. 110.

179 Stephan Porombka: *Literaturvermittelnde Institutionen*, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände, Konzepte, Institutionen*. Bd 3: *Institutionen und Praxisfelder*, S. 256–270, hier S. 259.

180 Schütz (Hg.): *Das BuchMarktBuch*, Lemma »Lektorat«, S. 195.

181 Evers: *Handwerk, Geld und Leidenschaft*, S. 82.

182 Vgl. hierzu Anmerkung 101.

Wie Jack Stillinger hervorhob, sind Schriftsteller »among the most ardent believers in the myth of single authorship«. <sup>183</sup> Doch dürfte dieser ubiquitär anzutreffende Bescheidenheitstopos auch den Gegebenheiten eines kommerziellen Buchmarkts geschuldet sein, welcher in seinen verschiedenen Facetten auf die Zug- und Verkaufskraft singulärer Autorschaft abhebt.

Anstatt das für die lektorale Praxis konstitutive Vermögen des Zurücktretens, der Anverwandlung, entweder als berufsspezifische Marotte des »self-effacement« <sup>184</sup> zu pathologisieren oder aber als eine die eigene Position im literarischen Feld sichernde Taktik und schergenartige Mitarbeit am verkaufsträchtigen Mythos einsam-genialer Autorschaft abzuqualifizieren, soll es in dieser Arbeit darum gehen, das produktive Potential, die Eigendynamik und spezifische Handlungsmacht des lektoralen Textumgangs in den Vordergrund zu rücken. Könnte das ihm üblicherweise abgesprochene Expertentum gerade in der »sekundären«, <sup>185</sup> relationalen Könnerschaft des Lektors bestehen, <sup>186</sup> in seinem Vermögen des Mitgehens, <sup>187</sup> das zugleich auch den Modus der kritischen Distanz zum Geschriebenen kennt, diesen allerdings im Optimalfall – hierin dem romantischen Begriff von Kritik verwandt – nur *aus dem Text heraus* zum Einsatz bringt? Die Wirkmacht lektorierender Textarbeit bestünde damit zugleich in dem störenden Potential,

183 Stillinger: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, S. 155.

184 Ebd., S. 154.

185 Vgl. zu »Praktiken des Sekundären« Gisela Fehrmann u. a. (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln 2004. Die Herausgeber bezeichnen jene Verfahren als »Praktiken des Sekundären«, welche auf »den Status des Vorgefundenen, des Nicht-Authentischen oder des Abgeleiteten setzen [...]« (Dies.: Einleitung, in: ebd., S. 7–17, hier S. 7). Von Interesse für Fragen des Bezugs zwischen auktorialen und lektoralen Praktiken ist die ebenfalls in diesem Zusammenhang aufgeworfene Frage nach der Relevanz solcher sekundären Verfahren für die Etablierung von Originalen (vgl. ebd., S. 9).

186 Diese Form einer sekundären, medialen Produktivkraft, welche dem Lektor zugeschrieben werden kann, weist Parallelen auf mit den Merkmalen und Funktionsweisen des Dieners, wie sie Markus Krajewski in seiner kultur- und medienhistorischen Studie *Der Diener* herausgearbeitet hat (vgl. ders.: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M. 2010).

187 Vgl. zum Modus eines partizipativen Textumgangs aus der Perspektive einer enaktiven bzw. enaktivistischen Philologie Jan Söffner: *Partizipation. Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen*, Paderborn 2014; ders.: *Lesen als Körperarbeit. Das Potential einer enaktivistischen Philologie* (Vortrag, gehalten am Graduiertenkolleg: *Das Reale in der Kultur der Moderne*, 2016); sowie ders., Esther Schomacher: *Die Kehrseite des Wissens. Körperarbeit am Text – und was sie für die Narratologie bedeutet*, in: *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 6/1 [2017], S. 58–75. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/264/368>, abgerufen am 3.3.2021.

das in den Produktionsprozess eingetragen wird. Dies, indem die Vertrautheit des auktorialen Sich-selber-Lesens<sup>188</sup> bzw. -Redigierens unterbrochen oder der Werkabschluss temporär aufgehoben, der Produktionsprozess um einen fremden Blick, eine andere Hand, ergänzt wird. Um Aktivitäten, die ihre Relevanz aus der Kippfigur eines sich zugleich angleichenden wie distanzierenden, das Gegebene überschreitenden Modus des ›Mitschreibens‹ beziehen.

Eine der die nachfolgenden Fallstudien orientierenden Ausgangsüberlegungen lautet, dass gelingende Lektoratsverbindungen sich nicht nur durch Anverwandlungshandlungen der Lektorin an die Autorin auszeichnen. Vielmehr dürften es, wie nachfolgend zu untersuchen, die Einfälle, Kommentare, Vorschläge, Anleitungen, die redigierenden ›Transkriptionsleistungen‹<sup>189</sup> der Lektorin sein, welche wiederum rekursiv das Schreiben der Autorin steuern. So scheint etwa Marcel Beyer in jenem Moment, in dem er eine vorerst abgeschlossene Textfassung an seinen Lektor schickt, den »fremden, den Blick von Christian Döring an[zunehmen]«,<sup>190</sup> einen Blick, der sein Weiterschreiben in der Folge orientieren mag. Die Fragen, die sich hier anschließen, und die in dieser Arbeit immer wieder diskutiert werden, lauten: Welche möglichen Effekte hat das Lektorieren auf den Vorgang auktorialen Schreibens? Welches Set an Wissen über (erfolgreiche) Textproduktion wird von der Lektorin an die Autorin weitergegeben – und umgekehrt – und auf welche Weise geschieht dies? Und wenn, wie bei dem zuletzt genannten Beispiel, mit (der Imagination) wechselseitiger Antizipationsleistung zu rechnen ist: Wäre dann das Ergebnis eine Form der Textproduktion, die sich nicht mehr auf einen Autor (oder Lektor) zurückrechnen ließe, sondern vielmehr diejenige einer spezifischen Autor-Lektor-Kombination? Ausgehend von der These einer Wechselwirkung zwischen auktorialen und lektoralen Praktiken werden im Folgenden nicht nur lektorierende Schreibverfahren im Hinblick auf die Schreibweise des Autors betrachtet. Auch umgekehrt soll gefragt werden, inwiefern auk-

188 Vgl. zum Konzept der Selbstlektüre: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008.

189 Zum Begriff der Transkription vgl. Ludwig Jäger: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: ders., Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, Paderborn 2002, S. 19–41; ders.: Transkription, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz (Hg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München 2012, S. 306–315.

190 Marcel Beyer: Der Blick, der mir fehlt, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 12.3.06. Zur Frage, inwiefern sich diese Selbstbeschreibung mit Blick auf die Dokumente des Publikationsprozesses bestätigen lässt, vgl. Kap. 6.

toriale Schreibweisen sich nach den Maßgaben lektorierenden Schreibens erschließen lassen.

Wenn nach den spezifischen Anteilen der einen an der anderen Praxis wie nach den jeweiligen Anteilen an dem gemeinsamen Projekt gefragt wird, die Überlappungen, Übertragungen und Differenzen dieser Textverfahren beleuchtet werden, ergibt sich die Notwendigkeit, eine Kategorie einzuführen, die einem dieserart wechselseitig angelegten Modus literarischen Herstellens gerecht werden kann. Dies zugleich ohne denselben mit dem Phänomen der Ko-Autorschaft gleichzusetzen. Als Arbeitsbegriff bietet sich hier »Kollaboration« an. Die seit einiger Zeit vermehrt diskutierte Kategorie »kollaborativ«<sup>191</sup> hat gegenüber verwandten Attributen wie »kooperativ«<sup>192</sup> oder »kollektiv«<sup>193</sup> den Vorteil, dass mit lat. *laborare* ein Produk-

191 Vgl. hierzu Carlos Spoerhase, Erika Thomalla: Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 140/2 (2020), S. 1–19; Nacim Ghanbari u. a. (Hg.): Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit, Paderborn 2018; Bodo Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit, Tübingen 2001. Auch in der Debatte um Hypertext in den 1990er/2000er Jahren spielte für die Rede vom kollaborativen Schreiben eine wichtige Rolle. Vgl. hierzu einschlägig George P. Landow: Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology, Baltimore 1992; vgl. des Weiteren: Jörgen Schäfer: Gutenberg Galaxy Revis(it)ed. A brief History of Combinatory, Hypertext and Collaborative Literature from Baroque Period to Present, in: ders., Peter Gendolla (Hg.): The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media, Bielefeld 2007, S. 17–42.

192 Vgl. aus der Perspektive linguistischer Schreibforschung etwa Katrin Lehnen: Kooperative Textproduktion. Zur gemeinsamen Herstellung wissenschaftlicher Texte im Vergleich von ungeübten, fortgeschrittenen und sehr geübten SchreiberInnen, Dissertationsschrift, Universität Bielefeld 2000, URL: <https://pub.uni-bielefeld.de/download/2301399/2301403>, abgerufen am 3.3.2021, sowie Michael Beißwenger: Sprechen, um zu schreiben. Zu interaktiven Formulierungsprozessen bei der kooperativen Textproduktion, in: Yüksel Ekinci, Elke Montari, Lirim Selmani (Hg.): Grammatik und Variation, Heidelberg 2017, S. 161–174. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive vgl. Erhard Schüttpelz, Sebastian Gießmann: Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 15, 1: Medien der Kooperation (2015), S. 7–56. Zum Vorschlag einer Arbeitsdefinition kooperativer Interaktionsabläufe wie kooperativer Medienpraktiken vgl. dies.: »Kooperation, »die wechselseitige Verrfertigung gemeinsamer Abläufe, Ziele oder Mittel.« (Ebd., S. 39). Vgl. zu einem weiteren Definitionsvorschlag von Kollaboration Ghanbari u. a. (Hg.): Kollaboration: »Der Begriff bezeichnet in erster Linie Formen gemeinsamen Agierens, die ein möglichst eng aufeinander bezogenes Handeln der Einzelnen ermöglichen.« (Ebd., S. 1).

193 Zum Konzept kollektiver Autorschaft vgl. Detering (Hg.): Autorschaft, Sektion: Der Eine und das Kollektiv, S. 177–310; Livingston: Art and Intention, hier Kap. »Authorship, Individual and Collective«, S. 62–90; Daniel Ehrmann: Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800, in: Martin Gerstenbräun-

tionsverständnis ins Zentrum gerückt wird, welches Schreiben als Arbeit bzw. als arbeitsteiligen Prozess greifbar macht. Damit ist nicht nur ein seit der literarischen Moderne bis in die Literatur der Gegenwart verbreitetes Produktionsverständnis angesprochen, welches den Prozess des Machens, die Arbeit am Text, gegenüber ihrem Resultat aufwertet.<sup>194</sup> Der Begriff verweist auch auf die Tatsache, dass für die Lektorin, anders als für andere, dem Autor etwa aus freundschaftlichen, familiären oder protektionistischen Gründen verbundene Mitwirkende,<sup>195</sup> die Arbeit am Werk eines anderen vor allem eines ist: ihr Job. Umgekehrt gehört die (geteilte) Arbeit am Text zum sich zunehmend professionalisierenden Selbstverständnis von Autorinnen, die sich in literaturbetrieblichen Verwertungszusammenhängen zu positionieren haben. Die Semantik von ›Arbeit‹ bietet die Möglichkeit, die Analyse literarischer Produktion »an einen gesellschaftlich besetzten Raum von Bewertungen und Legitimationen zu binden« und damit einem Konzept von Textproduktion Rechnung zu tragen, das die Arbeit literarischen Schreibens »als Form auch ökonomisch zu bewertender Produktivität«

Krug, Nadja Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft, Wien 2018, S. 123–146; Michael Gamber: Kollektive Autorschaft/kollektive Intelligenz 1800–2000, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 380–403.

194 Vgl. zu einer solchen Produktionsauffassung etwa Christian Benne, der für die Genese der modernen Literatur einen Wandel von »romantische[n] Inspirationsvorstellungen hin zu einer Poetik des Machens und Herstellens« veranschlagt (Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 18): »Zum Bedeutsamkeitsvorschluss der modernen Literatur gehört die Voraussetzung, dass das Werk seinen Autor Arbeit gekostet hat.« (Ebd., S. 349). Von einem solchen allgemeinen Paradigmenwechsel lässt sich allerdings insofern nur mit Einschränkungen sprechen, als einerseits die Auffassung von einer vornehmlich handwerklich-technisch orientierten Produktionsweise von Literatur bis in die Antike zurückzuverfolgen ist und auf der anderen Seite Schöpfungsvorstellungen inspirativer Natur mit Aufkommen der literarischen Moderne alles andere als beerdigt sind. Dennoch scheint die Diagnose einer zunehmenden Verschränkung von Kunst und Arbeit in der Moderne plausibel (vgl. hierzu auch Anja Lemke, Alexander Weinstock: Einleitung, in: Anja Lemke u. a. [Hg.]: Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Paderborn 2014, S. 9–24). Vgl. zur im 18. Jahrhundert sich etablierenden ›Verbesserungsästhetik‹ im Sinne der Aufwertung einer »genaue[n], langwierige[n] Ausarbeitung des Werks und seine[r] fortwährende[n] Bearbeitung« Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert, S. 27.

195 Zu Praktiken der Kollaboration zwischen Freunden und Förderern des Autors im 18. Jahrhundert vgl. Carlos Spoerhase: Das Format der Literatur sowie ders.: »Manuscript für Freunde«. Zum Medium des Freundes in der Verbesserungsästhetik des 18. Jahrhunderts vgl. Nacim Ghanbari: Kollaboratives Schreiben im 18. Jahrhundert. Praktiken der Verbesserung und Kritik bei Gottfried August Bürger, in: dies. u. a. (Hg.): Kollaboration, S. 21–38.

begreift.<sup>196</sup> Jack Stillinger zufolge lässt sich die Zunahme kollaborativer Textproduktion mit der Ausformung des kommerziellen Buchmarkts in Verbindung zu bringen: »As publishers turned an eye toward consumer response and sales figures, collaborative production became a frequent practice of authorship.«<sup>197</sup>

Darüber hinaus birgt der Begriff der Kollaboration den Vorteil, anschlussfähig an aktuelle interdisziplinäre Forschungszusammenhänge zu sein. So spielt collaboration bzw. collaborative writing insbesondere in angloamerikanischen Forschungskontexten vermehrt seit den 1990er Jahren eine Rolle,<sup>198</sup> so unter anderem in der empirischen Schreibprozessforschung, in wirtschaftswissenschaftlichen Kontexten, in der feministischen Theorie, in der Wissenschaftsgeschichte und in buch- und literaturhistorischen Forschungsperspektiven.<sup>199</sup> Nicht nur in letztgenannten Zusammenhängen wird zwischen einem breiten und einem engeren Verständnis des Begriffs unterschieden: »Collaboration ranges in meaning from any work in which more than one person has a hand (which makes it a huge academic topic) to full overt or covered coauthorship (which makes it considerably smal-

196 Stephan Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Walsers Berner Zeit*, Tübingen 2003, S. 61. Vgl. zur Ökonomie literarischer Partnerschaften auch David Dowling: *Literary Partnerships and the Marketplace: Writers and Mentors in Nineteenth-Century America*, Baton Rouge 2012.

197 Stillinger: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, S. 140. Wobei möglicherweise nicht nur die kollaborative Textproduktion unter den Bedingungen eines kommerziellen Buchmarkts zunimmt, sondern vor allem die Institutionalisierung solcher Tätigkeiten. Für diesen Hinweis danke ich Erika Thomalla.

198 Einige Sammelbände der 1990er Jahre dokumentieren diesen Forschungstrend, darunter: Janis Forman (Hg.): *New Visions of Collaborative Writing*, Portsmouth 1991; James S. Leonard (Hg.): *Author-Ity and Textuality. Current Views of Collaborative Writing*, West Cornwall, CT 1994. Einige methodisch-theoretische Beiträge zum Thema »collaboration« versammelt die Zeitschrift »Publications of the Modern Language Association of America« (PMLA 116/2 [2001], S. 344–379 und 116/3 [2001], S. 609–637).

199 Vgl. zu einem Überblick über die zahlreichen Disziplinen, in denen der Begriff (in weitgefasster Bedeutungsweise) Verwendung findet, Holly A. Laird: »A Hand Spills from the Book's Threshold«. *Coauthorship's Readers*, in: PMLA 116/2 (2001), S. 344–353, hier S. 345. – Vgl. zur Frage der Importfähigkeit des Begriffs in europäische Kontexte kritisch Volker Grassmuck, demzufolge »Kollaboration« die hier zentrale Konnotation als Zusammenarbeit mit der Besatzungsmacht (und hier vorwiegend: den Nationalsozialisten) ausklammerte bzw. überdeckte; ders.: Plädoyer für scharfe Begriffe. Zur sprachpolitischen Entwicklung von »Kollaboration«, in: *Berliner Gazette*, 14.11.2015. Das konspirative und agonale Moment, das aufgrund dieser Begriffsbedeutung mitschwingt, lässt sich für die hiesigen Zusammenhänge vielleicht insofern produktiv machen, als es sich auch auf die verborgene und teils widerläufige Mitwirkung »unsichtbarer« Mitarbeiterinnen beziehen lässt.

ler).«<sup>200</sup> In einer breiten Perspektive werden unter collaboration sämtliche Aspekte der arbeitsteiligen Buchproduktion gefasst und etwa die Anteile von Korrektoren, Übersetzerinnen, Zensoren, Setzerinnen, Buchbindern und Druckerinnen, und, in neuerer Zeit, von Agentinnen, Lektoren, Marketingexpertinnen, Schreibschulen etc., ebenso wie die Mitwirkung des Lesers herausgearbeitet. Heather Hirschfeld verweist auf die Schwierigkeiten, die mit einer solchen ›Überdehnung‹ einhergingen, wenn ›collaboration‹ nicht mehr verwendet wird »to discuss [...] a precise mode or form of composition and publication but the general nature of literary production and consumption«. <sup>201</sup>

Doch inwiefern lassen sich die verschiedenen Formen der (literarischen) Zusammenarbeit sinnvoll voneinander abgrenzen? Als Möglichkeit einer ersten groben systematischen Differenzierung böte sich vielleicht die Unterscheidung von ›hierarchischen‹ und ›paritätischen‹ sowie von ›sichtbaren‹ und ›unsichtbaren‹ Formen der Zusammenarbeit an, wobei unter paritätischen Formen der Kollaboration beispielsweise arbeitsteilige Zusammenschlüsse zu verstehen wären, bei denen einerseits Entscheidungen über Verlauf und Abschluss des Produktionsprozesses gemeinsam unter den beteiligten Akteurinnen ausgehandelt würden und bei denen andererseits die verschiedenen Akteurinnen gemeinsam (auch nominell) verantwortlich zeichneten, die Sichtbarkeit der Beteiligten also (ggf. mit graduellen Abstufungen)<sup>202</sup> gewährleistet wäre. Demgegenüber läge in hierarchischen

200 Laird: »A Hand Spills from the Book's Threshold«, S. 345.

201 Heather Hirschfeld: Early Modern Collaboration and Theories of Authorship, in: PMLA 116/3 (2001), S. 609–622, hier S. 610. Demgegenüber plädiert Hirschfeld dafür, stärker die spezifischen, historisch, institutionell und subjektiv variablen Modi kollaborativen Schreibens herauszuarbeiten, die verschiedenen Mitwirkenden als diskrete, mit agency ausgestattete Einheiten eines gemeinsamen Projekts ins Auge zu fassen. – Carlos Spoerhase und Erika Thomalla beantworten die selbst gestellte Frage, was hinzukommen muss, um von Kollaboration/Kooperation in einem spezifischeren Sinne zu sprechen, tentativ folgendermaßen: »Die mehr oder weniger direkte Interaktion der Akteure, die Konkretisierbarkeit der verfolgten Projekte, die Orientierung an einem gemeinsamen Ziel oder Zweck, die wechselseitige Abstimmung der Prozesse oder der kollektive Charakter der Intentionalität können Indikatoren für Kooperationen sein, müssen allerdings nicht grundsätzlich gegeben sein« (vgl. Spoerhase/Thomalla: Werke in Netzwerken, hier S. 5).

202 Vgl. hierzu die Einleitung des Bandes *Symphilologie*, in welcher die Herausgeber eine solche Kategorisierung in Bezug auf Formen philologischer Zusammenarbeit vorschlagen und dabei paritätische Arbeitskontexte nach der Sichtbarkeit namentlich transparent gemachter Teilprojekte des gemeinsamen Projekts bzw. nach der ›Unsichtbarkeit‹ der einzelnen Teilprojekte (ohne namentliche Kennzeichnung) im Zuge einer Ko-Autorschaft des Gesamtprojekts unterteilen (Stockhorst/Leppler/Hoppe: Vom Nutzen und Nachteil der Kooperation für die Philologien, hier S. 17f.). – Vgl. zur Unterscheidung von hierarchischen und paritätischen Modi

Arbeitsformen die Leitung bei einem (oder mehreren) Akteur(en), die seitens eines (oder mehrerer) Assistenten unterstützt würden. Im Kontext literarischer Produktion ließe eine solche Matrix eine Differenzierung von paritätisch-sichtbaren Formen der kollaborativen Schreibe (Autorenkollektive, Mehrautorschaft) und hierarchisch-sichtbaren (so etwa, wenn zentrale Instanzen der Buchproduktion im Impressum Erwähnung finden) sowie von hierarchisch-unsichtbaren Kooperationen zu, was all jene Zusammenschlüsse letztlich desintegrativer Natur bezeichnete, bei welchen die vorangegangene gemeinsame Textarbeit im publizierten Produkt einerseits unmarkiert bleibt und andererseits die Entscheidungen über den Verlauf des Produktionsprozesses sowie über die finale Textfassung in der Hand desjenigen liegen, dem die Autorschaft auch nominell und damit urheberrechtlich zugeschrieben wird.<sup>203</sup> Wobei Letztgenanntes den Normalfall, sprich dasjenige bezeichnete, was Jack Stillinger als ›Mythos des einsamen Genies‹ bezeichnete<sup>204</sup>, zu welchem auch die Funktion der Lektorin beiträgt. Zwei weitere Möglichkeiten der Präzisierung böten sich zum einen mit Blick auf die spezifischen Phasen des Produktionsprozesses an: Betrifft die Zusammenarbeit sämtliche Phasen der Konzeption, Produktion und Revision eines Textes oder wird der Schreibprozess nur zu bestimmten Momenten nach außen hin geöffnet?<sup>205</sup> Differenzieren ließe sich – hiermit teils zusammenhängend – auch qualitativ im Hinblick auf den Grad der ›Tiefe‹, der Verwobenheit der kollaborativen Elemente eines Textes.<sup>206</sup>

der Kollaboration etwa auch: Lisa Ede, Andrea Lunsford: *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*, Carbondale 1990, S. 67, S. 133.

203 Vgl. zur Unterscheidung der Kategorien ›Schreiber‹, ›Verfasser‹ und ›Autor‹ Christoph Hoffmann: *Schreiber, Verfasser, Autoren*, in: DVJS 91 (2017), S. 163–187. Für diesen Hinweis danke ich Daniel Ehrmann.

204 Vgl. den Titel der zuvor bereits zitierten Studie Jack Stillingers: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (1991).

205 Vgl. zu diesem Vorschlag aus der linguistischen Schreibforschung Lehen: *Kooperative Textproduktion*, S. 148–153. Auch mit Blick auf die Frage der nominellen Verantwortlichkeit für das Ergebnis unterscheidet Lehen zwischen schrittweisem kooperativem Schreiben, bei dem der entstehende Text von einem einzigen Autor verantwortet wird, der jedoch seinen Schreibprozess in bestimmten Momenten für die Mitarbeit anderer öffnet (interactive writing), und dem Phänomen der Mehrautorschaft im gemeinsamen kooperativen Schreiben, bei dem der gesamte Text kollaborativ hergestellt und auch verantwortet wird (group writing).

206 Vgl. hierzu Baumann/Ludwig: *Texte überarbeiten*, insbes. S. 259–261. Baumann/Ludwig zufolge betreffen etwa kleinere Korrekturen die von ihnen sogenannte ›Oberfläche‹ eines Textes, während Revisionen, die etwa an der Planbildung eines Textes vorgenommen werden, als ›tief‹ zu lokalisieren sind, da die Planbildung relativ früh vorgenommen wird, eine sich auf die Organisation des Textentwurfs beziehende Änderung also von größerer Bedeutung für den Text sein dürfte.

Aus der linguistischen Schreibprozessforschung stammt ein Modell, das den Modi der Zusammenarbeit von Autor und Lektorin insofern gerecht zu werden scheint, als es den Aspekt des Rollentauschs in den Vordergrund rückt. Bei dem von Michael Beißwenger vorgeschlagenen kooperativen Schreibprozessmodell vermitteln die an einem Schreibprozess Beteiligten »kontinuierlich interaktiv zwischen ihren jeweils individuell eingenommenen Rollen (Planer, Schreiber, Leser, Lektor), zwischen ihren individuellen Zieltextvorstellungen und Ist-Text-Auffassungen.«<sup>207</sup> Übertragungen, rekursive Verschaltungen und Prozesse des Rollenwechsels dürften, wie nachfolgend zu untersuchen, auch für Autor-Lektor-Beziehungen konstitutiv sein. Dabei kommen nicht nur Wechselspiele zwischen auktorialem und lektoralem Textumgang ins Spiel (wie im Fall von Christian Morgenstern und Robert Walser sowie im Fall von Elisabeth Borchers und Peter Handke), sondern auch Übertragungen und Wechsel zwischen der Rolle des Lektors und derjenigen des Editors bzw. Philologen (wie im Fall von Rainer Maria Rilke und Fritz Hünich).

In editionswissenschaftlichen wie -praktischen Perspektiven ist die Frage, wie der Begriff der Kollaboration gefasst wird, welche Texthandlungen darunter zu subsumieren sind, insofern von zentraler Bedeutung, als sich aus ihr wichtige Implikationen für den Umgang mit den überlieferten Texten ergeben, die etwa Fragen nach den terminologischen wie auch edi-

207 Beißwenger: Sprechen, um zu schreiben, S. 163 ff.: »Der Textproduzent ist Planer, wenn er seine Zieltextvorstellung konzipiert, oder, als Ergebnis von Evaluationsprozessen, modifiziert. Er ist Schreiber, wenn er seine Zieltextvorstellung in sprachliche Strukturen transformiert und aufnotiert [...]. Er ist Leser, wenn er die Perspektive eines möglichen Lesers einnimmt und damit im Prozess die spätere Rezeption durch einen echten Leser vorwegnimmt. Er ist Lektor, wenn er die beim Lesen aufgebaute Ist-Text-Repräsentation danach bewertet, ob mit dem aktuellen Stand des Entwurfs das für den Zieltext anvisierte Handlungs- und Kommunikationsziel erreicht werden kann und ob er für die anvisierten Adressaten relevant, nachvollziehbar und verständlich ist.« – Für den Spezialfall der Autor-Lektor-Kooperation kann das von Beißwenger betonte Moment des Rollenwechsels im Schreibprozess als zentral gelten: Autor/Schreiber wie Lektor wechseln zwischen den genannten Rollen, die sie, orientiert an den spezifischen Anforderungen des (mehr oder weniger) gemeinsamen Schreibprozesses, mit entsprechender Gewichtung einnehmen. Klassischerweise dürfte etwa zu erwarten sein, dass der Autor die Rollen des Planers und Schreibers in einem größeren Umfang besetzt, und dass auf der anderen Seite die Rollen des Lektors und Lesers eher von der Lektorin eingenommen werden. Das Modell wird jedoch darüber hinaus der Tatsache gerecht, dass jeder Schreiber immer auch in revidierende, lektorierte Prozesse des (Sich-selber-)Lesens involviert ist und jeder Lektor auch die Rolle des das Textganze überschauenden Planers bzw. Modifizierers wie des (kommentierenden, revidierenden) Schreibers einnehmen kann.

tionspraktischen Grenzen zwischen Text, Entwurf und Werk,<sup>208</sup> zwischen Variante, Korrektur und Änderung<sup>209</sup> betreffen: Ändern die kollaborativen Akte einen Text, begründen sie einen neuen oder ›kontaminieren‹ sie diesen auf eine Weise, die eine Entfernung angeraten sein lässt?<sup>210</sup> Jack Stillinger hat auf verschiedene Schwierigkeiten hingewiesen, die sich aus dem Phänomen ›multiple (collaborative) authorship‹ nicht nur in autorschaftstheoretischen Hinsichten,<sup>211</sup> sondern auch für editionstheoretische Fragen ergeben und sich für eine ›theory of versions‹ stark gemacht, in welcher jedem der an der Textentstehung Beteiligten auch ein entsprechender Ort innerhalb des edierten Textes zukommt, anstatt die sogenannten ›Fremdkorrekturen‹ in den Apparat zu verbannen.<sup>212</sup> Bezeichnet der Ausdruck

208 Vgl. Reuß: Text, Entwurf, Werk.

209 Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: Variante, Lesart, Korrektur oder Änderung? Zum Problem der Synonyme in der neugermanistischen Editionsphilologie, in: Gunter Martens (Hg.): Editorische Begrifflichkeit. Überlegungen und Materialien zu einem ›Wörterbuch der Editionsphilologie‹, Berlin und Boston 2013, S. 113–124.

210 Vgl. hierzu Ehrmann: Textrevision – Werkrevision, S. 74. Im Sinne einer Privilegierung der Autorvariante, wie sie in der Editionswissenschaft seit dem 18. Jahrhundert üblich ist (vgl. Bohnenkamp: Autorschaft und Textgenese, S. 70), sind alle Varianten ›Überlieferungs- oder Fremdvarianten, die die Geschichte eines Textes ab einem vom Editor unterstellten Moment seiner ursprünglichen Vollendung dokumentieren (dem sich wieder anzunähern das Ziel der Texterstellung der Herausgeber ist)‹ (ebd., S. 65). Dieser Auffassung zufolge ›entsteht‹ ein Text nur solange, als sein Autor an ihm arbeitet, jedoch ›verdirbt‹, sobald ein anderer (wie etwa der Setzer, die Schwester des Autors, die Zensoren etc.) Hand an ihn legt – es sei denn, solche Eingriffe erfolgten mit ausdrücklicher Billigung des Autors, wären also ›autorisiert.‹ (Ebd.). Da die Eingriffe von Lektorinnen seitens der Autorinnen gebilligt sein müssen, dürfte – selbst in einem dieserart autoritären Verständnis von Textgenese – eine Tilgung derselben als ›Textverderbnis‹ problematisch sein.

211 Zu den autorschaftstheoretischen Implikationen des Konzepts vgl. Stillinger: Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius, insbes. S. 182–194; vgl. hierzu des Weiteren die Beiträge der Sektion ›Der Eine und das Kollektiv‹, in: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 177–310, sowie Martha Woodmansee: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität, in: Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 298–314.

212 ›In a theory of versions, by contrast, multiple authorship is not some embarrassing blemish to be cleaned up or hidden away. [...] Thus in a collaboratively authored version, each contributor to the collaboration has—by definition, if for no better reason—an intrinsic rather than an extrinsic place in the text. Removing one or more of the authors [...] simply produces a different version.‹ (Stillinger: Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius, S. 200). Stillinger entwickelte diese Idee in *Coleridge and Textual Instability. The Multiple Versions of the Major Poems* (New York 1994) weiter (vgl. hier insbes. das Kapitel ›A Practical Theory of Versions‹, S. 118–140). Vgl. zu einem ähnlichen Ansatz auch Jerome McGann, auf den Stillinger sich bezieht. Auch McGann hebt darauf ab, den individuellen Autor durch einen Produktionsprozess zu ersetzen, in den verschiedene Mitarbeiter (wie Kor-

»Textgenese« in seiner gängigen Verwendung »nicht etwa die Summe aller Veränderungen, die ein Text im Laufe seiner Existenz durchmacht, sondern nur diejenigen Veränderungen, für die sein Autor verantwortlich zeichnet«, <sup>213</sup> lässt sich insbesondere für die (üblicherweise autorisierten) Textakte der Lektorin feststellen, dass diese »Fremdkorrekturen« von der Genese eines Textes insofern besonders schwer zu trennen sind, als gegebenenfalls erst sie es waren, welche ein Manuskript zu einem autorisierten, publizierten Werk machten.

Eine für das im Folgenden zum Tragen kommende Verständnis von Kollaboration wegweisende Definition lieferte der Sozialwissenschaftler Stephen Reynolds bereits 1911. Im Vorwort zu einem in Zusammenarbeit mit den zwei Fischern Bob Woolley und Tom Woolley entstandenen Buch schreibt er: »Thus, the three of us have done together, what neither of us separately could have done at all – which, surely, is the essence of collaboration.« <sup>214</sup> Will man den spezifischen Leistungen der einzelnen Akteure ebenso gerecht werden wie dem gemeinsamen (und dabei nicht immer konsensuellen, <sup>215</sup> vielmehr genuin störanfälligen) Prozess und dessen Ergebnis, erscheint eine Betrachtungsweise angemessen, die integrativ und differenzierend zugleich ist: Das Verhältnis von auktorialem und lektoriendem Schreiben als kollaborativ zu perspektivieren bedeutet für die vorliegende Arbeit in diesem Sinne, dass eine Zugangsweise gewählt wird, welche das Spezifische, Eigengesetzliche der differierenden Textpraktiken von Autor und Lektor herauszuarbeiten sucht, indem diese je für sich genommen »scharfgestellt« werden. Auf der anderen Seite sollen die verschiedenen Aktivitäten stets auch relational, d. h. *im Bezug* zu, in ihrer Ausrichtung *auf* und in Abgrenzung *von* der je anderen Textpraxis fokussiert werden. Beachtung finden sollen hierbei auch die verschiedenen Medien, die das kollaborative Produktionsmilieu organisieren. Der Begriff der

rektoren, Setzer etc.) involviert sind und in welchem der Autor demnach nur ein Akteur unter mehreren darstellt: ders.: *A Critique of Modern Textual Criticism*, Charlottesville/London 2014 [1983]. – Vgl. kritisch zu insbesondere im englischsprachigen Raum verbreiteten, auf den »ursprünglichen« Autor-Text zielenden, die publizierte Fassung von »Fremdeinflüssen« bereinigenden Editionsprojekten Inge: *Collaboration and Concepts of Authorship*, insbes. S. 626 ff.

213 Bohnenkamp: *Autorschaft und Textgenese*, S. 65.

214 Stephen Reynolds, Bob Woolley, Tom Woolley: *Seems so! A Working-Class View of Politics*, London 1940 [1911], S. 14.

215 Dass es für Prozesse gemeinsamen Arbeitens angemessen erscheint, von einem Konzept der »Kooperation ohne Konsens« (vgl. Susan L. Star, James R. Griesemer: *Institutional Ecology, »Translations«, and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–1939*, in: *Social Studies of Science* 19/3 [1989], S. 387–420) auszugehen, darauf weisen Erhard Schüttelpelz und Sebastian Gießmann hin (vgl. dies.: *Medien der Kooperation*, z. B. S. 39).

Kollaboration wird in dieser Arbeit in einem Rahmen mittlerer Weite verstanden, mithin weder im engen Sinn von Ko-Autorschaft<sup>216</sup> noch als beliebig dehnbare Konzept, das die gesamte arbeitsteilige Buchproduktion umfasste. Den je spezifischen Ausrichtungen der Autor-Lektor-Bündnisse entsprechend wird der Begriff der Kollaboration durch verschiedene andere Denkfiguren (wie etwa diejenige der Komplementarität, der Mimesis, der Partizipation oder der Rekursion) präzisiert, ergänzt, modifiziert. Als dieserart flexibles Ensemble gehandhabt, sollen diese Denkfiguren dem Anliegen Rechnung tragen, die Schwesterpraktiken der Textbearbeitung von Autor und Lektor als sich situativ verändernde, in ihrer jeweiligen Verschiedenheit sich widersprechende, katalysierende, einander ergänzende und gegenseitig verwandelnde Modi zu fassen, die prozesshaft orientiert sein können und auf ein gemeinsames Ziel hin gerichtet sind: die Transformation eines Entwurfs in etwas vorläufig Endgültiges, sprich Publizierfähiges.

## 2.5. Lektorieren als literarische Praxis

Mit der Frage danach, was Lektoren und Autoren machen, wenn sie mit Texten umgehen, schließt diese Arbeit an praxeologische Perspektiven an.<sup>217</sup> Praktiken sind diesem Verständnis nach routineförmige Handlungen, »die oftmals nicht vollständig durch explizierbare Regeln oder Methoden bestimmt sind, sondern in hohem Maße auf implizitem Wissen und Können – auf einem Know-how – beruhen, das durch Imitation und Beispiele erworben wird«. <sup>218</sup> Eine Annahme des practice turn besagt, dass auch »in-

216 Da die alleinige (nominelle) Autorschaft desjenigen, an dessen Werk der Lektor mitarbeitet, nicht infrage steht, unterscheidet sich kollaboratives Arbeiten von Konzepten »kollektiver« Autorschaft (vgl. zu diesem Unterscheidungskriterium auch Nacim Ghanbari u. a.: Einleitung, in: dies. [Hg.]: Kollaboration, S. 1–20, hier S. 5). Schwieriger hingegen ist die Abgrenzung gegenüber dem Begriff der Kooperation, der in den einschlägigen Definitionsversuchen mit auch für den hiesigen Diskussionszusammenhang relevanten Kategorien wie etwa »Wechselseitigkeit« und »Rekursivität« in Verbindung gebracht wird.

217 Vgl. hierzu die Überblicksdarstellung von Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Vgl. des Weiteren grundlegend: Karin Knorr-Cetina, Eike Savigny, Theodore R. Schatzki (Hg.): The Practice Turn in Contemporary Theory, London und New York 2001.

218 Andrea Albrecht u. a.: Einleitung, in: dies. u. a. (Hg.): Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens, Berlin 2015, S. 1–20, hier S. 2. Vgl. zum Konzept soziokultureller Praktiken als Handlungsabläufe, die sich durch Wiederholungen verfestigen, auch Pierre Bourdieus grundlegende Arbeiten: ders.: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft

telletuell anspruchsvolle Tätigkeiten wie die des Lesens, Schreibens oder Sprechens<sup>219</sup> in gewissem Sinn als inkorporierte, durch Übung erworbene, materialbasierte Praktiken gelten können. In literaturwissenschaftlicher Perspektive geht mit dem Rekurs auf literarische Praktiken in erster Linie eine Fokusverschiebung von einem vorwiegend textanalytischen Zugriff auf Literatur zur Frage nach den konkreten Handlungszusammenhängen, in die Texte eingebettet sind, einher.<sup>220</sup> Da Literatur »stets im Zusammenspiel verschiedener Akteure, Praktiken und Materialitäten«<sup>221</sup> entsteht und wirkt, liegt in einer solchen Perspektive der Schwerpunkt primär auf den Kontexten der Textentstehung, -distribution und -rezeption. Kollaborative Aktivitäten innerhalb des literarischen Produktionsprozesses als »Praktiken« zu perspektivieren zeigt zunächst einmal eine Verschiebung des Blickwinkels vom Produkt (dem publizierten Text) auf den Praxiszusammenhang/Handlungsprozess an, in dem dieses entsteht. Damit wird insbesondere der personalen Dimension<sup>222</sup> des literarischen Produktionsprozesses Rechnung getragen.

Für die Rekonstruktion und Beschreibung lektoraler Textarbeit bietet sich die innerhalb des *practice turn* präferierte Form der Kategorisierung von Praxis als einer zwischen eingeübtem *tacit knowledge*<sup>223</sup> und handlungsleitenden Konzepten, Normen oder Regeln changierenden Handlungsweise insofern an, als, folgt man den Selbstbeschreibungen der Akteure, der Anteil des impliziten, durch Übung erworbenen Wissens für den lektoralen Textumgang eine zentrale Rolle spielt. Verlässlicher als diese Selbstkommentare legen die im Rahmen dieser Arbeit konsultierten Quellen nahe, dass das »Können«, das beim Lektorieren zum Einsatz kommt, in abstraktem, lehrbarem Wissen nicht aufzugehen scheint. Hierin zeigt sich das Lektorieren dem literarischen Schreiben verwandt, denn auch dieses lässt sich als ein Zusammenspiel unterschiedlicher Wissensformen, von theoretischem und praktischem Wissen, beschreiben.<sup>224</sup> Dass die

[Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle, Genf 1972], Frankfurt a.M. 1979; sowie ders.: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft [Le sens pratique, Paris 1980], Frankfurt a.M. 1987.

219 Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken, S. 290.

220 Vgl. zum Entwurf einer »aktiven Philologie« die hierfür einschlägigen Arbeiten Jan Söffners (vgl. Anmerkung 187), insbes. ders.: Partizipation.

221 Vgl. hierzu die programmatische Einleitung in Bierwirth/Johannsen/Zeman (Hg.): *Doing contemporary literature*, S. 9–19, hier S. 13.

222 Vgl. hierzu Steffen Martus und Carlos Spoerhase: *Praxeologie der Literaturwissenschaft*, in: *Geschichte der Germanistik* 35/36 (2009), S. 89–96.

223 Vgl. hierzu Michael Polanyi: *Implizites Wissen* [The Tacit Dimension, 1966], Frankfurt a.M. 1985.

224 Vgl. zu einer empirisch fundierten Epistemologie des literarischen Schreibprozesses: Tasos Zembylas und Claudia Dürr: *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*, Wien 2009.

Lektoratspraxis zwar weniger durch Methoden oder Konzepte angeleitet ist, aber dennoch eine bestimmte Routiniertheit aufweist, hebt Klaus Siblewski hervor. Auf die Frage eines Interviewers nach einem »Konzept« oder einer »Poetik des Lektorierens« antwortet der langjährige Lektor des Luchterhand Literaturverlags:

[In der Praxis des Lektors] kommt das Nachdenken über Poetiken allenfalls am Rande vor. Und zwar aus zwei Gründen: Weil es bisher noch keine Poetik des Lektorierens gibt und zweitens, weil sich der Lektor während des Lektorats selber innerhalb des Manuskripts bewegt, und innerhalb der Notwendigkeiten, die dieses Textmaterial in sich trägt. Ich stelle mir nicht die Frage, welche einzelnen Motive mich dazu bewegen, einen Satz als gelungen, oder als nicht gelungen anzusehen. Das ist nicht Teil meiner Arbeit. Bei der Arbeit hat man eher einen intuitiven Umgang mit den Texten. Man befindet sich nicht auf einer reflexiven Ebene, sondern auf einer Reaktionsebene. Es geht darum, durch die Lektüre Eindrücke zu empfangen und diese auf das Manuskript hochzurechnen, ob sie der Idealform des Manuskripts entsprechen oder nicht. Aber grundsätzlich sind das natürlich vielschichtige Vorgänge, die einer genauen Analyse bedürften – nur werden sie in der Praxis auf einer pragmatischen Ebene gehalten: Hat man den Eindruck, das Gelesene ist deckungsgleich mit dem, was man für die Entwicklung des Manuskripts für möglich hält, stellt sich Zufriedenheit ein. Hat man den Wunsch, etwas verändern zu wollen, hat man eben das Gefühl der Unzufriedenheit, Frustration, gelegentlich Ärger. Daraus folgt dann die entsprechende Reaktion: Korrektur, Weiterlesen, Herausfinden, wo überhaupt die Schwierigkeit in dem Manuskript liegt.<sup>225</sup>

Siblewski verortet seine Arbeit im Spannungsfeld von einem situativen »Empfinden, das sich als Reaktion auf die Lektüre einer Manuskriptpassage einstell[t]«,<sup>226</sup> und einer Form der Routine, die sich u. a. durch »Erfahrungen früherer Lektüren«<sup>227</sup> ergebe. Dass lektorierende Texthandlungen zwar subjektive, höchst kontextsensible Praktiken sind, zugleich jedoch auch eine spezifische Expertise, ein Set an »Fachwissen«<sup>228</sup> und bestimmte eingetübte Abläufe erfordern, welche (zumindest zu Teilen) beschreib-, ana-

225 Siblewski: »Ein diskreter, aber nicht unwesentlicher Aspekt«, S. 171.

226 Ebd., S. 178.

227 Ebd.

228 Mit Fachwissen ist hier propositionales Wissen angesprochen, wie es etwa durch die Literatur- und Kulturgeschichte und -theorie, durch Poetik und (Kunst-) Philosophie bereitgestellt wird.

lysier-, lehr- und lernbar sind, davon zeugen die in jüngerer Zeit erfolgten Bemühungen um eine Theoretisierung des Lektorats.<sup>229</sup> Siblewski selbst hat überzeugend bestimmte Arbeitsschritte und Teilaktivitäten des lektorierenden Textumgangs ansatzweise systematisierend beschrieben, wie in Kap. 2.2 erörtert wurde. Der Versuch, diese, auch den Akteuren selbst gewissermaßen unsichtbaren Praktiken des Textumgangs ins Auge zu fassen, dürfte, so die Annahme, zu einem reicheren Verständnis des literarischen Herstellungs-, Bearbeitungs- und Rezeptionsprozesses führen, Einblicke in ästhetische Vorgänge erlauben, die »Autoren, Literaturwissenschaftler und Kritiker aus ihrer Perspektive heraus in dieser Schärfe nicht haben«.<sup>230</sup>

Doch was heißt es konkret, Lektorieren als (literarische) Praxis zu betrachten? Auf empirisch-teilnehmende Beobachtungen ebenso wie auf eigene Interviews mit den noch lebenden Autoren und Lektoren wurde – auch, um eine Vergleichbarkeit der vier Studien zu gewährleisten – verzichtet: Nur drei der acht Akteure leben und wären gegebenenfalls interviewbar bzw. beobachtbar gewesen. Die verschiedenen Schritte zum lektorierten, publikationsfertigen Text werden in allen vier Fällen anhand von Quellen rekonstruiert. Aus diesen Materialien gilt es die in ihnen sedimentierten Hinweise auf Texthandlungen (Praktiken wie lektorales Lesen, Entwerfen, (An-)Notieren, Lektorieren samt den zugehörigen Teilaktivitäten wie Tilgen, Hinzufügen, Umstellen, Ersetzen etc.) wieder sichtbar zu machen, die in der black box des publizierten Werks verdeckt sind. Zwar handelt es sich beim Lektorieren, wie auch beim auktorialen Schreiben, um eine vorwiegend individuell organisierte Tätigkeit. Doch zeichnet sich die Tätigkeit der Lektorin dadurch aus, dass sie notwendigerweise kollaborativ organisiert und damit auf Kommunikation angewiesen ist, die oft auch schriftlich fixiert ist. Neben, wo vorhanden, Praxisbeschreibungen der Akteure<sup>231</sup> gilt die Aufmerksamkeit diesen schriftlich fixierten Hinweisen auf Formen der kommentierenden, lektorierenden Arbeit am Text, wie sie sich einerseits in Egodokumenten sowie andererseits in Materialien aus dem genetischen Umfeld des zur

229 Als wichtige Wegmarken dieser Entwicklung können die Einführung einer »Deutschen Lektorenkonferenz« (erstmalig 2006) und der seit dem Wintersemester 2016/17 etablierte Schwerpunkt »Lektorieren« an der Universität Hildesheim gelten.

230 Siblewski: »Ein diskreter, aber nicht unwesentlicher Aspekt«, S. 171.

231 Wobei diese teils öffentlich gemachten Selbstreflexionen wie auch die brieflich übermittelten Selbstbeschreibungen auktorialer wie lektoraler Tätigkeiten nicht einfach als Spiegel der Praxis betrachtet werden können, sondern vielmehr eines kritischen Zugriffs bedürfen. Im Anschluss an Annahmen des practice turn ist davon auszugehen, dass Praktiken sich aus implizitem Wissen und Können speisen und damit nur teilweise explizierbar sind.

Debatte stehenden Textes finden. Ins Blickfeld rücken damit insbesondere Briefwechsel, Arbeitsnotizen sowie redigierte Manuskripte, die das Überarbeitungsgeschehen dokumentieren.<sup>232</sup>

Untersuchungsleitend ist zum einen die Frage, worin die Spezifika des lektoralen Textumgangs bestehen und wie sich diese angemessen rekonstruieren und beschreiben lassen. Wie und wo manifestiert sich lektorales Wissen und Können im Umgang mit Texten? Wie bzw. inwieweit lässt sich das implizite Wissen, das die Texthandlungen der Lektorinnen prägt, explizit machen? Welches (praktische) Wissen über Schreiben, Lesen und Autorschaft wird zwischen Autor und Lektorin ausgehandelt, hergestellt und angewendet? Welche Medien(-Praktiken)<sup>233</sup> sind an diesen Aushandlungsprozessen beteiligt? Inwieweit gehen die Routinen eines Lektors in den literarischen Arbeitsprozess der betreuten Autorin ein und umgekehrt?

Solche praxeologisch und relational orientierten Fragen werden in den nachfolgenden Studien mit systematisierenden Perspektiven auf die Quellen lektoraler Textarbeit kurzgeschlossen. Zugriffsmöglichkeiten ergeben sich insbesondere mit Blick auf grundlegende Kategorien editionswissenschaftlicher Provenienz. Im Hinblick auf die klassischen Komponenten des Schreibprozesses – Planen, textliche Ausarbeitung, Überarbeiten<sup>234</sup> – fällt Lektorieren grundsätzlich unter die Texthandlung des Überarbeitens. In der Editionstheorie und -praxis lässt sich im Fall textlicher Änderungen zwischen Korrekturen und Variationen unterscheiden.<sup>235</sup> Als Korrekturen werden gemeinhin Beseitigungen von Norm- bzw. Regelabweichungen

232 Vgl. hierzu näher Kap. 2.6.

233 Zu den Rückkopplungen zwischen Medien und Praktiken, zwischen technischen Artefakten, Zeichen und Gebrauchs- bzw. Sozialzusammenhängen vgl. Perspektiven der Kulturtechnikforschung: Bernhard Siegert: Kulturtechnik, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaft, München 2011, S. 95–118; Harun Maye: Was ist eine Kulturtechnik?, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1/1 (2010), S. 121–135; Erhard Schüttpelz: Die mediananthropologische Kehre der Kulturtechniken, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?). Archiv für Mediengeschichte, Weimar 2006, S. 87–110.

234 Wie Tasos Zembylas und Claudia Dürr festhalten, zeigt sich in praxisorientierter Perspektive der literarische Schreibprozess allerdings weniger durch klar voneinander zu trennende Aspekte bzw. Phasen aus als vielmehr »durch eine fortwährende Wechselwirkung zwischen Vorgaben, Ideen, Konzeptualisierung, imaginativer Werkantizipation, Umsetzung, Integration, Um- und Überarbeitung aus«. (Dies.: Wissen, Können und literarisches Schreiben, hier S. 94). Die Überarbeitung sei demnach von der Texterstellung nicht zu trennen, sondern vielmehr integraler Teil derselben. (Ebd., S. 110).

235 So der Vorschlag Klaus Hurlbuschs, vgl.: Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke und Briefe, hg. von Horst Gronemeyer u.a., Berlin/New York 1974ff., Abteilung Addenda, Bd. 2, Klopstocks Arbeitstagebuch, hg. von Klaus Hurlbusch, S. 196 ff.

(Zeichensetzung, Orthographie und Syntax, Semantik) verstanden. Es handelt sich um textliche Änderungen, die, wenn sie von einer Zweiten vorgenommen werden, vorderhand in den Bereich des Korrektorats und nicht in denjenigen des Lektorats fallen. Dagegen gelten textliche Änderungen, die nicht der Wiederherstellung bestimmter Regeln des Sprach- und Schriftgebrauchs dienen, sondern von einem »im prüfenden Blick auf das Geschriebene« gebildeten »Ausdrucks- und Formulierungswillen«<sup>236</sup> zeugen, als Variationen.

Die traditionelle Rhetoriktheorie unterscheidet vier Grundarten der Variation, denen sich auch die lektorierenden Operationen am Text zuordnen lassen. Angesiedelt im ornatus bzw. der compositio umfassen diese Gestaltungsmittel schriftsprachlicher Äußerungen: die Änderung (a) »per adiectionem« (Hinzufügung), (b) »per detractationem« (Wegnahme), (c) »per transmutationem« (Umstellung) (d) »per immutationem« (Auswechslung).<sup>237</sup> Im Gegensatz zu Korrekturen, die sich Klaus Hurlebusch zufolge als obligatorische Änderungen auffassen lassen, handelt es sich bei allen vier Spielarten der Variation um »fakultative Änderungen«, die, und dies gilt insbesondere für lektorale Texthandlungen, »zunächst nur probier- oder vorschlagsweise ausgeführt werden können.«<sup>238</sup> Die Vieldimensionalität lektorierender Texthandlungen erfordert m. E. jedoch eine Ergänzung dieser klassischen Kategorien um weitere systematisierende Aspekte.<sup>239</sup>

Für eine grobe Differenzierung ließen sich die verschiedenen Praktiken des lektoralen Textumgangs auf einer Skala anordnen. An ihrem einen Pol wären kleinräumige Änderungen zu situieren, so etwa Verbesserungen auf der paradigmatischen Ebene der Wortwahl oder der syntagmatischen Ebene der Satzkonstruktionen und ihrer -verbindungen, wie sie im klassischen Feinkorrekturen oder copy editing eines Textes vorgenommen werden. Am anderen Ende der Skala wären demgegenüber Variationen zu positionieren, mit denen ein Text so verändert wird, dass etwas grundlegend anderes zum Ausdruck gebracht wird – etwa mittels größerer Kondensierungs- oder Erweiterungsvorgänge eines Textes. Der Einsatz der Lektorin wäre im erstgenannten Fall mit dem Zugriff einer Korrektorin, im letztgenannten Fall mit demjenigen einer Ko-Autorin verwandt (bzw., da die

236 Hurlebusch: Arbeitstagebuch, S. 196. So auch das vorangegangene Zitat.

237 Vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage, München 1973, S. 427–441.

238 Hurlebusch: Arbeitstagebuch, S. 198. So auch das vorangehende Zitat.

239 So lässt sich etwa nach der Bearbeitungstiefe, der Funktion, nach den Medien und Objekten, der Sichtbarkeit/Dokumentation sowie nach der interaktionalen Ebene der Revisionsaktivitäten fragen.

Arbeit des Lektors unmarkiert bleibt, mit demjenigen eines Ghostwriters). Zur Situierung von Lektoratspraktiken auf einer solchen Skala gälte es auch Kriterien wie die Quantität und Frequenz der Revisionsaktivitäten zu berücksichtigen. Einbezogen werden müsste auch die Frage nach dem Zeitpunkt, an dem die Textarbeit einsetzt: Betreffen die Lektoratsarbeiten bereits die Planung und Gestaltung des grundlegenden Gerüsts eines Textes (entwerfende Operationen), setzen diese bei der Ausarbeitung einzelner Fassungen an oder beziehen sich Änderungsvorschläge erst auf eine mehr oder weniger druckfertige Endfassung des Textes (Feinlektorat)? Ergänzend hierzu wäre horizontal eine zweite Skala nach dem Kriterium der Gerichtetheit der Revisionsarbeiten denkbar, wobei der eine Fluchtpunkt durch die strategische und abschlussorientierte Ausrichtung der Revisionsaktivitäten an verlagspolitischen Interessen, an der Marktgängigkeit bzw. der Corporate Identity eines Verlags oder Autors geprägt wäre, der andere durch die eher prozessorientierte Ausrichtung der Lektoratshandlungen am texteigenen Programm und Stil sowie an der Eigendynamik der jeweiligen Schreib- und Lektoratsszene gekennzeichnet wäre (und damit gewissermaßen auf die Vergrößerung der Selbstähnlichkeit eines Textes durch Änderungen von fremder Hand zielte).<sup>240</sup> Da für lektorierende Texthandlungen in unterschiedlicher Gewichtung in der Regel meist sowohl eine extrinsische als auch eine intrinsische Gerichtetheit zum Tragen kommt, wäre auch hier statt von einer trennscharfen Unterscheidung von Richtwerten auszugehen.

Angesprochen seien abschließend weitere Forschungskontexte, aus dem der hier eingenommene Fokus auf die Praktiken des literarischen Schreibens und Revidierens Impulse erhält. Die Rede ist von jenen Perspektiven, welche sich literarischen Texten aus der Perspektive ihrer Schreib- bzw. Publikationsprozesse nähern und dabei – im Ausgang von der *critique génétique*, von (akteur-)netzwerkorientierten Fragestellungen oder von dem, insbesondere in deutschsprachigen Forschungskontexten einschlägigen, von Rüdiger Campe eingeführten Begriff der »Schreibszone« – den Performance-Akt der Textwerdung,<sup>241</sup> die aus menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren bestehenden Netzwerke und Verbindungen der Literaturproduktion bzw. die materialen und medialen Bedingungen der Kulturtechnik Schrei-

240 Wobei die Erhöhung der Selbstähnlichkeit selbstredend auch innerhalb extrinsisch orientierter Tätigkeiten angestrebt werden kann, um z. B. die Autormarke durch Stileinheitlichkeit o. Ä. zu stärken.

241 Zur *critique génétique* vgl. Kap. 2.1., FN 25.

ben untersuchen.<sup>242</sup> Ausgehend von netzwerkorientierten Theorieansätzen ergeben sich neue Perspektiven auf die Literatur und ihre Produktionsprozesse. Dies indem sich der Blick vom singulären Autor und seinem Werk auf die sozialen Netzwerke, die Semantiken, Medien und Praktiken hin verschieben lässt, mittels derer Autorschaften, Texte und Bücher produziert und auf Dauer gestellt werden. Mit den Überlegungen der relationalen Soziologie wie auch der Akteur-Netzwerk-Theorie teilt die hier eingenommene Perspektive auf Autor-Lektor-Verbindungen die Grundannahme, dass »die Einbettung von Akteuren in konkrete Beziehungskonstellationen [einen] relevanten Einfluss auf die Handlungsweisen«<sup>243</sup> besitzt, anders formuliert: dass sich über Entitäten, Akteure und Praktiken dann besonders viel erfahren lässt, wenn man diese relational und prozessorientiert betrachtet. Die für literatur- wie kulturwissenschaftliche Perspektiven zentralen Autorschafts- und Werkkonzepte werden anders greifbar, wenn man diese als Teil eines »menschlich-sachlichen Beziehungsgeflechts«<sup>244</sup> perspektiviert. Allerdings stellt das Akteurs-Netzwerk ›Autorin-Lektorin-Manuskript/Schreibwerkzeug etc.« nur einen kleinen Ausschnitt aus jener Vielzahl von Mitwirkenden dar, die an der Publikation literarischer Texte beteiligt sind. In einer erweiterten Perspektive, wie sie genuin netzwerkorientierten Ansätzen eher entspräche, gälte es in Parallelanalysen die Formierungsbewegungen nachzuzeichnen, wie sie sich zwischen weiteren Protagonisten eines Publikationsnetzwerkes, dem weit gespannten Verbindungsgefüge zwischen Autorinnen, Verlagsmitarbeitern, Übersetzerinnen, Buchhändlern, Lesezirkeln, Bloggerinnen etc. rekonstruieren lassen.<sup>245</sup> Der hier gewählte ausschnittthafte Fokus auf Autor-Lektor-Verbindungen (und in diesen: auf die gemeinsame Textarbeit) trägt dem die Fallstudien orientierenden Grundanliegen Rechnung, das Handeln von Autorin und Lektorin auch im Hinblick auf die Frage hin zu rekonstruieren, welche Re-

242 Schreiben als Kulturtechnik zu konzeptualisieren bedeutet, den Blick auf die vielfältigen kulturellen Kontexte, die ›Umgebungen‹ und Milieus zu richten, welche die Technik des Schreibens prägen und die sie auf der anderen Seite mitkonstituiert. Vgl. zur Kulturtechnik ›Schreiben‹ die Einleitung Sandro Zanettis in dem gleichnamigen Band (ders. [Hg.]: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012, S. 7–34, hier insbes. S. 31).

243 Roger Häußling: Relationale Soziologie, in: Christian Stegbauer, ders. (Hg.): Handbuch Netzwerkforschung, S. 63–87, hier S. 70.

244 Martin Hielscher: Perfektion und Idiotie, hier S. 81.

245 Vgl. zum Potential einer solchen Perspektive für literaturwissenschaftliche Ansätze: Harun Maye: Die Grenzobjekte der Literatur. »Unveränderlich mobile Elemente« in einer literaturwissenschaftlichen Netzwerkanalyse, in: Zeitschrift für Germanistik, 29/1 (2019), S. 47–64.

levanz das Untersuchte für mögliche Relektüren, für die interpretierende Erschließung der entstehenden Texte innehaben könnte.

Als ein weiterer Forschungsansatz, der sich mit dem »making of« von Texten befasst, und der auch für die nachfolgenden Studien von Relevanz ist, sind die vielfältigen Perspektiven zu nennen, die sich aus dem Basler (jetzt Dortmunder) Forschungsprojekt »Zur Genealogie des Schreibens« entwickelt haben. Mit Rekurs auf das Konzept der »Schreibszene«<sup>246</sup> geht es in diesen Ansätzen neben der Semantik des Schreibens vor allem um die heterogenen »Begleitumstände«<sup>247</sup> der literarischen Tätigkeit: »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken«,<sup>248</sup> wie ein von Nietzsche entliehener Leitsatz der aus diesem Forschungszusammenhang hervorgegangenen Publikationen lautet.<sup>249</sup> Rückt das Konzept der Schreibszene jedoch vor allem den individuellen Schreibprozess, d. h. die *eine* Autorin in ihrer je singulären Schreibumgebung in den Fokus, ließe sich für die hiesige Problemstellung zu je unterschiedlichen Phasen eines Schreibprozesses eine Transformation der einsamen Schreibszene in ein kollaboratives Produktionsmilieu veranschlagen. Weniger die Effekte von Sprache (Semantik), Instrumentalität und Geste auf das eigene, auktoriale Schreiben rückten so besehen in den Vordergrund als vielmehr die Frage nach dem Einfluss des Textumgangs des Lektors für das Schreiben der Autorin (und umgekehrt). Gegenüber der klassischen Schreibszene setzte sich eine

246 Campe: Die Schreibszene, Schreiben.

247 Martin Stingelin: »Schreiben«. Einleitung, in: ders., in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 7–21, hier S. 16. Unter den Begleitumständen des Schreibens fasst Stingelin die Schreibwerkzeuge, die Schreibgewohnheiten, die Stimulantien wie auch die soziale Situation des Schreibens. Diese Begleitumstände lassen sich in die drei von Rüdiger Campe vorgeschlagenen Kategorien der Semantik (Sprache), Instrumentalität (Schreibwerkzeug) und Geste (die spezifische Körperlichkeit des Schreibens) bündeln (vgl. ebd., S. 16f.).

248 Friedrich Nietzsche an Heinrich Köselitz in Venedig, Sils-Maria, Ende August 1881, in: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin und New York 1986, Bd. 6, S. 121–123, hier S. 121 f., hier zit. nach: Stingelin: »Schreiben«, S. 10.

249 »Zur Genealogie des Schreibens. Die Literaturgeschichte der Schreibszene von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart« an der Universität Basel (2001–2007). URL: <http://www.schreibszenen.net.>, abgerufen am 3.3.2021. Vgl. auch die zugehörige Buchreihe, insbesondere die programmatischen Einleitungen der Bände: Stingelin, in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«; Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.« Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München 2005; dies. (Hg.): »System ohne General.« Schreibszenen im digitalen Zeitalter, München 2006.

so verstandene, wechselseitig ausgerichtete ›Lektoratsszene‹ insbesondere durch diese relationalen, interaktiven Aspekte aus. Das für das Konzept der Schreibszenen zentrale selbstreflexive Moment ist – allerdings ohne das mit dem Begriff ›Szene‹ konnotierte Moment des Exponierens – in der ›Lektoratsszene‹ immer schon gegeben, da das gemeinsame Zurückgehen auf bereits Geschriebenes ihr Kernelement darstellt. Nimmt das Konzept der Schreibszenen, insbesondere in der selbstreflexiven Spielart, wie sie von Martin Stingelin, Sandro Zanetti und Davide Giuriato weiterentwickelt wurde, den Rekurs des Schreibens auf seine eigenen Produktionsbedingungen in den Fokus,<sup>250</sup> Bedingungen, die insbesondere dann thematisiert werden, wenn sie als »Quelle von Widerständen«<sup>251</sup> wahrgenommen werden, so lässt sich für die von Autorin und Lektor geteilte Schreib- bzw. ›Lektorats-‹-Szene entsprechend beobachten, dass diese oftmals dort eine spezifische Dynamik entwickelt, wo die lektoralen Interventionen seitens der Autorin als störendes Element innerhalb des Produktionsprozesses wahrgenommen werden; als ein widerständiges Moment, mit dem es umzugehen gilt. Von Interesse sind dann nicht zuletzt jene Fälle, in denen Texte die sie mitbestimmende Schreib- bzw. Lektoratsszenen reflektieren, ihr Lektoriertwordensein markieren.

## 2.6. Vier Fallstudien

Die verschiedenen Praktiken und Funktionen verteilter Textarbeit von Autor und Lektor sollen in den nachfolgenden Studien am jeweiligen Einzelfall rekonstruiert werden, aus dem heraus sich die (auch historisch divergierenden) Konturen und Funktionen einer kollaborativen Szene des Schreibens dann, so die Annahme, präziser fassen lassen. Die Fallstudie bzw. -geschichte ist, wie Nikolaus Wegmann feststellte, »das bevorzugte Mittel, um einen Problem-Raum zu erkunden oder ihn allererst sichtbar zu machen«.<sup>252</sup> Sie steht zugleich für die Verpflichtung, den Materialien, die die gemeinsame Arbeit am Text belegen, mit größtmöglicher Offenheit zu begegnen, das heißt »weniger auf System und Programm [zu set-

250 Vgl. z. B. Sandro Zanetti: Logiken und Praktiken der Schreibkultur, in: Uwe Wirth (Hg.): Logiken und Praktiken der Kulturforschung, Berlin 2009, S. 75–88, hier S. 82; vgl. zum Begriff der selbstreflexiven Schreib-Szene auch: Davide Giuriato: Maschinen-Schreiben, in: Zanetti (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik, S. 305–317.

251 Stingelin: ›Schreiben‹, S. 12.

252 Nikolaus Wegmann: Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter, Köln 2000, S. 6.

zen], als auf das, was sich real vorfindet.«<sup>253</sup> Eine solche operative Offenheit scheint unabdingbar, um den heterogenen, aus den spezifischen Konstellationen erwachsenden Anforderungen gerecht zu werden. Dementsprechend erfolgte sowohl die Auswahl des Untersuchungsgegenstands, sprich der vier Autor-Lektor-Duos Robert Walser/Christian Morgenstern, Rainer Maria Rilke/Fritz Adolf Hünich, Peter Handke/Elisabeth Borchers sowie Marcel Beyer/Christian Döring, als auch die jeweilige Zugangsform zu dem Vorgefundenen in erster Linie in Abhängigkeit von der Quellenlage, ergab sich aus einem close reading der Materialien heraus.

Dabei schien es sinnvoll, den Untersuchungsrahmen auf den deutschsprachigen Raum zu begrenzen. Der Grund dafür liegt insbesondere in der dieses Buch orientierenden Entscheidung für eine exemplarische Untersuchung, deren Ziel es ist, einen bestimmten Aspekt der literarischen Produktion, namentlich die von Autorin und Lektorin geteilte Textarbeit in diachroner Perspektive beispielhaft beobachtbar machen zu wollen. Die Frage, ob und wenn ja inwiefern sich kategoriale Differenzen der lektoralen Textpraktiken zwischen unterschiedlichen Sprach- und Kulturräumen ausmachen lassen, könnte Gegenstand von weiteren Lektoratsstudien sein.

Maßgabe der archivalischen Recherchen war es primär, für jede Arbeitsbeziehung ausreichend Material zu finden, um den kollaborativen Produktionsprozess von mindestens einem Werk rekonstruieren zu können.<sup>254</sup> Die Suche nach adäquaten Quellen gestaltete sich alles andere als einfach. Die Verlagsarchive der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (wie etwa diejenigen des S. Fischer, des Insel, des Kurt Wolff und des Piper Verlags) sind – auch aufgrund von Kriegsverlusten – nur lückenhaft überliefert. Die Quellenlage zur Arbeit des Lektors ist für diesen Zeitraum sehr begrenzt: In den Beständen findet sich oftmals nur die Verlegerkorrespondenz, nicht aber die Briefe, die Lektoren mit Autorinnen austauschten (so z.B. im Kurt Wolff Archive, Yale University), und auch redigierte Manuskripte wurden und werden, insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nur sehr selten archiviert. Erschwert wurde die Recherche und Aufarbeitung

253 Ebd. – Was Wegmann in besagter Studie bezüglich seines eigenen Vorgehens skizziert, die Verlegung des Erklärungsanspruchs der Theorie »auf ein operatives, primär in lokalen Kausalitäten gebundenes – und damit auch materialgetränktes – Wissen« (ebd., S. 5), ist auch für die hier vorliegenden Fallstudien leitend.

254 Die Recherchen im Rahmen dieser Arbeit erstreckten sich insbesondere auf das Deutsche Literaturarchiv, Marbach (Insel-, S.-Fischer-, Luchterhand-, Weismann- und Suhrkamp-Verlagsarchive), das Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, die Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, das Verlagsarchiv des DuMont Buchverlags, Köln, das Schweizerische Literaturarchiv, Bern.

der Quellen zudem durch den Umstand, dass die Konvolute meist nach Autoren- und nicht nach Lektorennamen systematisiert sind; ein prominentes Beispiel für diese Praxis ist das S.-Fischer-Verlagsarchiv im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Die ›Unsichtbarkeit‹ der Lektorin prägt in diesen Fällen auch die des bibliographischen Mediendispositivs und wirkt sich mithin auch auf die philologische Forschung aus, die in vielschichtiger Weise von den archivalischen Kanonisierungs- und Systematisierungsoperationen abhängig ist.<sup>255</sup> Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederum ist die Quellenlage auch deswegen unzureichend, da die aus urheber- und persönlichkeitsrechtlichen Gründen erforderlichen Einsichtsgenehmigungen von lebenden Autorinnen oder deren Erben oftmals nicht erteilt werden.

Ausgangsbasis für die Fallstudien sind jeweils zumindest ein redigiertes Manuskript<sup>256</sup> sowie das Überarbeitungsgeschehen dokumentierende Quellen in Form von Briefwechseln, Arbeitstagebüchern oder Notizen. Briefwechsel liegen für alle vier Konstellationen vor, sie sind, bis auf eine Ausnahme, die Korrespondenz von Walser und Morgenstern, bislang nicht publiziert.

In text- bzw. werkorientierter Hinsicht werden Produktionsprozesse beleuchtet, die an zentralen Gelenkstellen des Schaffens der Autoren angesiedelt sind: Der erste Roman (Robert Walsers *Geschwister Tanner*, 1907), der zweite Roman (Marcel Beyers *Flughunde*, 1995), der als literarischer ›Wendepunkt‹ innerhalb eines Œuvres geltende Text (Handkes *Langsame Heimkehr*, 1979), die Überwindung einer langjährigen Schreibkrise (Rilkes Durchbruch zu den *Duineser Elegien*, 1923). Dass, bis auf eine Ausnahme, erzählerische Texte in den Blick gerückt werden, hat mit einer gattungsbedingten Spezifik des Lektorierens zu tun. Im verdichteten Raum der Lyrik sind kollaborative Schreibarbeiten weniger häufig anzutreffen. Wie aus den Recherchen hervorgeht, scheint ein lektorierendes ›Mitschreiben‹, wie es sich für die Produktion von Romanen und Erzählungen als zumin-

255 Zur Frage nach dem Einfluss des seit etwa 1750 virulent werdenden Paradigmas des schriftstellerischen Nachlasswesens (bzw. der jüngeren Institution des Literaturarchivs) auf die literarische Produktion wie die philologische Rezeption von Literatur vgl. Kai Sina, Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, Göttingen 2017; Benne: Die Erfindung des Manuskripts. – Zur Problematik des Vorlasses vgl. Hanna Engelmeier: Selbsteinlieferung oder: Vorlass nach Marbach! in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 830 (2018), S. 33–64; Carlos Spoerhase: Postume Papiere. Nachlass und Vorlass in der Moderne, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 781 (2014), S. 502–511.

256 Im Fall der Zusammenarbeit Rilke/Hünich lässt sich nur indirekt auf das von Hünich redigierte *Elegien*-Manuskript schließen, das sich in den Händen eines privaten Sammlers befindet. In einem Brief an Hünich geht Rilke jedoch detailliert auf die seitens des Lektors vorgenommenen Änderungen ein.

dest teilweise routinisierte Revisionsaktivitäten beobachten lässt, für den Produktionsprozess von Gedichten seltener zu sein.<sup>257</sup> Dass der Einsatz des Lektors jedoch auch auf anders gelagerte Weise Werk wie Rezeption prägen kann, mag aus der Studie zur Zusammenarbeit von Rilke und seinem Lektor Hünich an den *Duineser Elegien* hervorgehen.

In lektoratshistorischer sowie in praxeologisch orientierter Perspektive fächern die vier Fallstudien ein Spektrum an historisch wie systematisch divergierenden Aspekten des kollaborativen Schreibens von Autor und Lektor im Papierzeitalter auf.<sup>258</sup> Von hierarchisch aufgeladenen Praktiken, die mit Operationen der Schließung in Verbindung zu bringen sind, über rekursiv organisierte Revisionsanordnungen bis zu gleichsam schreibsymbiotisch ausgerichteten Öffnungen auf einen ›Fluss‹ des Schreibens hin, von kleinteiligen, marginalen Revisionen bis zu deutlich textverändernden Interventionen, von prozess- bis zu abschlussorientierten Praktiken: In Abhängigkeit von den je vorliegenden Materialien suchen die Fallstudien das Besondere des jeweiligen Einzelfalles und der ihn konstituierenden Praktiken heraus- und dieses zugleich vor dem zeitgenössischen historischen Hintergrund scharfzustellen. Sie spannen einen Bogen von einem der ersten überlieferten Zeugnisse einer Autor-Lektor-Kollaboration (Morgenstern/Walser, 1900er Jahre), das, wie auch das zweite Exempel aus der Frühphase des Lektorats (Hünich/Rilke, 1910er bis 1920er Jahre), spezifische Problemfelder der Ausdifferenzierung der lektoralen Position vor Augen führt, bis hin zur Zusammenarbeit von Döring und Beyer, welche den sich in den 1990er Jahren beschleunigenden Wandel der literarischen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen und die mit diesem einhergehenden Veränderungen der lektoralen wie auktorialen Praxis greifbar macht. Der Konstellation Handke/Borchers (Ende der 1970er Jahre) kommt innerhalb dieser Anordnung eine Zwischenposition zu.

257 So auch die Einschätzung Klaus Siblewskis. Da die Herstellung von Gedichten »eines extrem spezialisierten Sprachempfindens« bedürfe, wären »[d]ie konkreten Arbeiten an einem Gedicht [...] nicht auf zwei Personen [zu] verteilen, selbst wenn der Lektor selber auch ein Lyriker wäre (wie z. B. Oskar Loerke)«. (Hummelt/Siblewski: *Wie Gedichte entstehen*, S. 226). Bei der Gattung Lyrik erfolgt der Einsatz des Lektors oftmals erst dann, wenn ein mehr oder weniger publikationsfähiges Manuskript bereits vorliegt. Das Lektorat bezieht sich in diesen Fällen in erster Linie auf die Fragen der Auswahl, Anordnung und graphischen Gestaltung von Gedichten innerhalb des künftigen Bandes, kann aber auch kritische Einwände gegenüber und vorwiegend »milde[] Formen der Redaktion« spezifischer Passagen eines Manuskripts einschließen (vgl. ebd., insbes. S. 246–262).

258 Zwar handelt es sich sowohl bei Handkes *Langsame Heimkehr* als auch bei Beyers *Flughunde* um maschinengeschriebene Texte. Der Lektoratsvorgang vollzog sich jedoch weiterhin analog auf der Fahne bzw. dem ausgedruckten Manuskript.

Handke/Borchers ist zudem das einzige Duo mit weiblicher Beteiligung, was nicht zuletzt geschichtlich bedingte Gründe hat. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war der Lektoratberuf eine weithin männlich geprägte Domäne, was sich allerdings im Laufe des 20. Jahrhunderts grundlegend ändert.<sup>259</sup> Es ist davon auszugehen, dass geschlechtliche Fragen und Problematiken in das auktorial-lektorale Arbeitsverhältnis hineinspielen – und dies, so ist anzunehmen, nicht nur im Verhältnis Frau/Mann, sondern auch im Verhältnis Mann/Mann.<sup>260</sup> Allerdings gab es in den für diese Arbeit gesichteten Materialien nicht ausreichend Hinweise für eine tragfähige Aussage zur Kategorie Geschlecht.

Der sich um 1900 ausdifferenzierende Austragungsort lektoraler und auktorialer Zusammenarbeit wird anhand zweier Duos in den Blick genommen, wie sie unterschiedlicher kaum sein könnten. Sie tragen der Herkunft des Lektorats aus einerseits philologisch, andererseits auktorial fundierten Praktiken Rechnung.<sup>261</sup> Beide Konstellationen verdeutlichen auf je spezifische Weise die Problemfelder, die mit der Ausformung der lektoralen Rolle einhergingen. In den Blick genommen wird auf der einen Seite die Zusammenarbeit zwischen dem Dichter, Lektor und ›Literaturbetriebs-Profik‹ Christian Morgenstern, der seit 1903 bei dem Verlag Bruno Cassirer angestellt war, und dem jungen Schriftsteller Robert Walser. Morgenstern versucht Walser den Eintritt in die damalige Berliner Literaturszene zu erleichtern, indem er ihn gleichsam schreibpädagogisch an die Hand nimmt, ihm bei der Aneignung einer geeigneten Schreibpraxis und Autoren-Persona zu helfen versucht. Beleuchtet wird auf der anderen Seite die Beziehung zwischen Rainer M. Rilke und Fritz A. Hünich, die sich durch ein gänzlich anders gelagertes hierarchisches Gefälle von dem arrivierten Dichter-Star zu seinem Lektor, einem Philologen und glühenden Rilke-Fan, auszeichnet.

259 Coser et al. sprachen bereits im Hinblick auf das amerikanische Publikationswesen der 1970er Jahre davon, dass sich das Lektorat zu einem Frauenberufsfeld entwickle (Coser/Kadushin/Powell: Books, S. 148 ff.). Auch in Deutschland hat sich der Frauenanteil kontinuierlich vergrößert. Für die 10er Jahre des 20. Jahrhunderts beziffert Hönberg ihn auf 64 Prozent (vgl. ders.: Lektor im Buchverlag, S. 71).

260 So mögen zwischen männlichem Autor und männlichem Lektor geschlechtliche Fragen bestimmte Beziehungsmodelle prägen, wie etwa diejenigen von Mentor/Adept, Großschriftsteller/Assistent etc.

261 Diese Herkunft des Lektorats aus einerseits universitären, andererseits auktorialen Schwesterfigurationen des (sekundären) Schreibens legt etwa auch der erste Lexikoneintrag zum Lektor von 1927 nahe: »L. heißt auch ein, meist akademisch gebildeter, Verlagsangestellter, der die eingehenden Manuskripte auf ihre Brauchbarkeit hin durchprüft; oft auch Nebenbeschäftigung von Hochschullehrern, Schriftstellern usw.« (Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung, Bd. 7, Leipzig 1927, hier S. 822).

Im Fokus des Kapitels zu Walser und Morgenstern steht die Zusammenarbeit an Robert Walsers Romanerstling *Geschwister Tanner* (1907). Gegenüber dem sich seiner Ansicht nach am Anfang einer vielversprechenden ›Entwicklung‹ befindenden Walser tritt Morgenstern mit erzieherischem Gestus auf. Nicht nur unterweist er Walser in den Möglichkeiten zur Verbesserung der »Untugenden [seines] Stils«. <sup>262</sup> Wie die textgenetischen Materialien zeigen, fielen den Entscheidungen des Lektorats zahlreiche Manuskriptseiten zum Opfer, die in der Druckausgabe von *Geschwister Tanner* fehlen. Walser, der sich mit den vielgestaltigen normativen Anforderungen, denen ein Autor im Literaturbetrieb unterliegt, zeit seines schriftstellerischen Lebens auseinandersetzte, entwickelte eine spezifische Umgangsform mit diesen Eingriffen. Eine Praxis, die bestimmte Aspekte seiner künftigen schriftstellerischen Produktionsweise vorwegnahm, wie dieses Kapitel zeigen möchte. Was die Arbeitsbeziehung von Walser und Morgenstern anbelangt, gilt das besondere Interesse einerseits der Frage nach den spezifischen Effekten der Zusammenarbeit zweier Autoren, von denen der eine, Morgenstern, zugleich Lektor ist; eine Rolle, welche sich in diesem Fall mit derjenigen des Mentors wie des Literaturkritikers überschneidet. Zu professionalisieren gilt es Morgenstern zufolge vorrangig Walsers »Art [des] Verbesserns« <sup>263</sup> – womit einerseits die technisch-formale Ausführung der Korrekturarbeiten und andererseits die Einübung eines ›fremden‹ Blicks auf das eigene Tun angesprochen ist. Der Rollenwechsel, den Morgenstern Walser nahelegt, weist damit in Richtung einer lektoralen Textpraxis, wie sie Morgensterns eigenem Zuständigkeitsbereich in diesem Arbeitszusammenhang entspräche. Für Morgenstern allerdings führt, wie zu sehen sein wird, das Spannungsfeld zwischen einer lektoralen Perspektive auf Walsers Schreiben auf der einen und seiner Rezeptionshaltung gegenüber dem von ihm geschätzten Schriftstellerkollegen auf der anderen Seite zu einem Konflikt. Dieser wurzelt auch in den stark differierenden Vorstellungen von Autorschaft, Stil und Schreiben von Autor und Lektor. Ob Schreiben als körperlich-gestisch fundierte und materialbezogene Übung der Hand oder als Projekt fortlaufender Selbstbildung und -verbesserung gedacht und praktiziert wird, bleibt nicht ohne Auswirkung auf Schreib- bzw. Lektoratsszene. Trotz oder gerade wegen dieser Differenzen und Konflikte, belegen die konsultierten Materialien

262 Christian Morgenstern an Robert Walser, 19.9.1906, in: Robert Walser: Werke. Berner Ausgabe, Briefe (Bd. 1–3), hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte, Berlin 2018, Bd. 1, S. 146.

263 Ebd., S. 147.

die These, dass Morgenstern von großem Einfluss für Walser war.<sup>264</sup> Von welcher Art dieser Einfluss ist, dieser bislang unbeachtet gebliebenen Frage geht dieses Kapitel nach, indem einerseits das Verhältnis von produktionspraktischen wie poetologischen ›Verbesserungsvorschlägen‹ und ihrer materiellen Umsetzung durch entsprechendes Korrekturwerkzeug auf dem Textträger ins Auge gefasst wird sowie andererseits der innerliterarische wie produktionsästhetische Umgang, den Walser mit Morgensterns Interventionen findet.

Während zwischen Walser und Morgenstern das Lektorat als pädagogische und werkbiographische Bildungsarbeit zum sich selbst revidierenden Schriftsteller verhandelt wird, geht es in der Zusammenarbeit von Rilke und Hünich um ein diskreteres, ›anschmiegsames‹ Lektorat, für welches, so eine der dieses Kapitel orientierenden Ausgangshypothesen, philologische Paradigmen des 19. Jahrhunderts konstitutiv scheinen. Forschungsarbeiten zu dieser Arbeitsbeziehung sind bisher Desiderat geblieben. Der größtenteils im Literaturarchiv Marbach liegende, etwa 100 Dokumente umfassende Briefwechsel ist bislang nicht publiziert. Dass sich die Forschung nicht früher für die Korrespondenz von Rilke und seinem langjährigen Lektor Hünich interessierte, erscheint auch insofern bemerkenswert, als diese mit dem Zeitraum der Arbeit an den *Duineser Elegien* (1923) und den *Sonetten an Orpheus* (1923) eine der zentralen Produktionsphasen Rilkes umfasst. In diesem Kapitel gilt die vorrangige Aufmerksamkeit der Korrespondenzbeziehung von Rilke und Hünich. Diese lässt sich vor dem Hintergrund eines in der Moderne zunehmenden »Nachlassbewusstseins«<sup>265</sup> lesen, welches sowohl für Rilkes Projekt der ›Selbsthistorisierung‹ als auch für Hünichs philologische Bestrebungen als Lektor, Archivar und Rilke-Editor konstitutiv ist. Nachgegangen wird der Frage, inwiefern Hünich an Rilkes Autorschaftsverständnis mitarbeitete, Rilke eine bestimmte Auslegung desselben beharrlich soufflierte, und wie umgekehrt Rilke Hünichs Lektor-Persona, die Gestalt seines ›Eckermännchens‹,<sup>266</sup> wie er Hünich Dritten gegenüber nannte, formte. In den Blick rücken die editorial-lekoralen Verfahren der Zusammenstellung und kommentierenden Rahmung von Texten, wie sie in Hünichs Bemühungen um die Erstellung eines ›Frühzeit-Rilkes‹ zum Tragen kommen. Von Interesse ist hier auch

264 Vgl. zu dieser These Jochen Greven: Robert Walser und Christian Morgenstern. Zur Entstehungsgeschichte von Walsers frühen Romanen, in: Katharina Kerr (Hg.): Über Robert Walser, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1978 f., Bd. 2, S. 255–268, hier S. 267.

265 Vgl. Sina/Spoerhase: Nachlassbewusstsein.

266 Vgl. etwa Rainer Maria Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, 7.12.1921, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a. M. 1977, Bd 1, S. 596.

das Publikationsformat, mittels dessen der Lektor vom Autor selbst ver-  
gessene Arbeiten wieder verfügbar macht und damit Möglichkeiten zum  
Weiterverarbeiten und Weiterschreiben am imaginierten Werkganzen zu  
eröffnen scheint. In den Blick genommen wird die letzte und entscheidende  
Schreibphase an den *Duineser Elegien* im Winter 1921/22, die vor dem Hin-  
tergrund der erstmals ausgewerteten Materialien eine Neuperspektivierung  
als ›Schreibszenen des Vorlasses‹ erfährt. Zuletzt rücken die Grenzen von  
Hünichs »fördernd[er]«<sup>267</sup> Funktion für Rilke in den Blick, die anhand des  
konfliktreichen Versuchs seines *Elegien*-Lektorats greifbar werden und in  
einer zunehmenden Auflösung des Arbeitszusammenhangs resultierten.

Stehen im Fall der Zusammenarbeit von Rilke und Hünich Überschnei-  
dungsfiguren von editorialer und lektoraler Textarbeit im Vordergrund,  
von denen ausgehend einerseits Fragen von Autor- und ›Lektorschaft‹ und  
ihrer Ausbildung und Inszenierung, andererseits Fragen nach der konflikt-  
haften Arbeit am Werkzusammenhang wie am Nachleben des Dichters  
nachgegangen wird, rückt in der Fallstudie zu Peter Handke und Elisa-  
beth Borchers eine spezifische Operation lektorierender Manuskriptarbeit  
in den Blick: Die Streichung. Handke befand sich Ende der 1970er Jahre  
in einer als fundamental wahrgenommenen Schreibkrise, die mit einem,  
von Literaturkritik wie -wissenschaft viel diskutierten, Wandel seiner frü-  
hen Produktionsästhetik und -praxis hin zu jener Form des ›epischen‹  
Schreibens einherging, welches seine Produktion bis heute prägt. Dieser  
Umbruch wird üblicherweise mit der Publikation der Erzählung *Langsame  
Heimkehr* (1979) veranschlagt. Bislang weithin unbeachtet ist der Anteil,  
den Handkes Lektorin an dieser Neuausrichtung hatte. Ihr Einsatz wird  
in diesem Kapitel exemplarisch anhand einer Streichung der vormaligen  
Schlusszeilen der Erzählung in den Blick genommen. Als »referenzieller  
Zeiger«<sup>268</sup> gelesen, entfaltet diese Intervention ein Potential, welches auf  
seine Qualitäten als ›Absprungbrett‹ für eine Relektüre der Erzählung  
*Langsame Heimkehr*, getestet wird. Ein Schwerpunkt dieses Kapitels gilt der  
Frage nach den textanalytischen, interpretatorischen Erschließungsmög-  
lichkeiten, die sich aus dem Blick auf die lektorierende Mitarbeit ergeben.  
Darüber hinaus geht es um die Implikationen des krisenhaften Produk-  
tionsprozesses von *Langsame Heimkehr* für Handkes künftige Schreib- und  
Lektoratsszene. Zu beobachten ist die Transformation eines vergleichsweise  
offenen, delegierend und ›komplizenhaft‹ organisierten Produktionspro-

267 Rainer Maria Rilke an Fritz Adolf Hünich, 7.3.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

268 Als »referenziellen Zeiger« bezeichnet Uwe Wirth mit Blick auf Peirce' Definition  
des degenerierten Indices einen nicht-propositionalen Hinweis, »der nichts an-  
deres sagt als ›Dort‹«. Vgl. Uwe Wirth: Logik der Streichung, in: Gisi/Thüring/  
Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen, S. 23–45, hier S. 42.

zesses mit Einbezug der mitschreibenden ›Zweiten‹ in ein strikt reglementiertes und formalisiertes Milieu auktorialer ›Werkherrschaft‹ jenseits der Papiere des Autors.

Eine besonders symbiotische Form der Arbeitsbeziehung rückt mit der letzten Fallstudie zu Christian Döring und Marcel Beyer in den Fokus. Sie zeichnet sich zum einen durch die produktivitätskonstitutive Funktion aus, welche dem Lektor seitens des Autors zugeschrieben wird. Ohne Dörings Feedback, so Beyer, sei ihm ein (Weiter-)Schreiben nicht möglich. Mit Beyer/Döring rückt eine Autor-Lektor-Relation in den Blick, die sich durch eine als solche narrativierte aber de facto auch zu beobachtende Intensität der Zusammenarbeit auszeichnet. Diese zeigt sich etwa daran, dass der Lektor hier bereits zu sehr frühen Zeitpunkten der Arbeit an einem Projekt einbezogen wird und damit eine Mitarbeit an den grundlegenden Linien, an Figuren, plot, Perspektive etc., gegeben ist. Die Aufmerksamkeit gilt in diesem Kapitel der Rekonstruktion der gemeinsamen Arbeit an *Flughunde* (1995) und hier insbesondere einem Lektoratsverfahren, das sich bei den anderen Konstellationen so nicht beobachten lässt: dem Entwurf einer neuen ›Zieltextvorstellung‹, einer alternativen Maßgabe des Schreibens, die auch eine veränderte Adressierungsqualität ins Schreibgeschehen einzieht. So explizit wie bei keiner anderen der untersuchten Produktionsgemeinschaften kommt innerhalb des Bündnisses Beyer/Döring die Frage nach der Leserorientierung auf, die ein Text leisten sollte, und damit die Frage nach Strategien, die zur erfolgreichen Rezipientinnenbindung beitragen können. Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Wandels der literarischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts ist zu fragen, wie sich Döring und Beyer auf eine neue ›lesbar‹ gemachte Möglichkeitsform von *Flughunde* verständigen konnten. Hierbei kommen insbesondere rekursive und komplementäre Praktiken des geteilten Schreibens und Entwerfens ins Spiel, die die Herstellung von Konsens auch bei stark gegenläufigen Vorstellungen mit zu ermöglichen scheinen. Diese Verfahren werden auch auf ihre Implikationen für jene Form des ›Vergangenheitsschreibens‹ hin überprüft, zu welcher die Autor-Lektor-Kombination bei der Arbeit an *Flughunde* fand. Die konzeptuelle ›Doppelgesichtigkeit‹ des publizierten Romans, so eine der dieses Kapitel orientierenden Ausgangsthesen, ist zu nicht unwesentlichen Teilen Effekt einer nachindividuellen Produktionsweise, Ergebnis der fortlaufenden Weiterverarbeitung eines auktorial-lektoralen Epitextes.



### 3. Anleiten, begradigen

#### Christian Morgenstern und Robert Walser überarbeiten *Geschwister Tanner* (1907)

Während Robert Walser im Winter 1906 an seinem Roman *Der Gehülfe* arbeitet,<sup>1</sup> schreibt er Christian Morgenstern, Lektor bei Walsers Berliner Verlag Bruno Cassirer: »Haben Sie eine Maschine, lieber Herr Morgenstern, die einen jedesmal auf den Federhalter klopft, sobald man versucht ist, künstlerisch unanständig zu werden?«<sup>2</sup> Die ›Morgenstern-Maschine‹, von der Walser wünscht, dass sie sein Schreiben diszipliniere, war dem Autor aus dem Publikationsprozess von *Geschwister Tanner* (1907) bereits bekannt. Hier belegen die Quellen eindrücklich, wie effizient diese arbeitete. Walsers ersten Romanversuch unterzog der Lektor, bei gleichzeitiger Faszination für den Autor, einer forcierten Kritik. So unterwies er Walser in den Möglichkeiten zur Verbesserung seines »[u]nbeholfen[en]« Stils; zudem wurde der Text im Zuge des Lektorats stark gekürzt. Walser reagierte auf diese Eingriffe mit einer Geste hintersinniger Affirmation. Nicht nur akzeptierte er Morgensterns Tilgungsvorschläge, vielmehr betrieb er, so die hier zu verfolgende These, eine Art Übererfüllung dieser Anforderungen an sein Schreiben. Wie im Folgenden zu zeigen ist, nutzte er die lektoralen Interventionen als Rahmen, von dem er sich absetzte und den er zugleich weiterverarbeitete (Kap. 3.3.; 3.8.). Die produktionsästhetisch und poetologisch folgenreiche Beziehung, die sich zwischen Walser und Morgenstern

1 Genauer gesagt schreibt Walser zu dieser Zeit an einem Entwurf gleichen Titels, der dem 1908 erschienenen *Gehülfe*-Roman voranging.

2 Undatierter Brief, vermutlich nach dem 15.12.1906 und vor dem 4.1.1907, zit. nach: Christian Morgenstern: Stuttgarter Werkausgabe unter Leitung von Reinhardt Habel, hg. von Katharina Breitner u. a., Stuttgart 1988 ff., Bd. VIII, S. 260. 2018 ist der letzte der neun Bände umfassenden Werkausgabe erschienen. Im Folgenden mit der Sigle StMA, römischer Bandangabe angegeben. Der Brief findet sich, ebenso wie sämtliche Briefe Walsers, die nachfolgend zitiert werden, auch in: Robert Walser: Werke. Berner Ausgabe, Briefe (Bd. 1–3), hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte, Berlin 2018, hier Bd. 1, S. 149–151. Im Folgenden mit der Sigle BA, römischer Bandangabe angegeben. Zitiert wird nachfolgend in erster Linie aus der Stuttgarter Ausgabe der Werke Morgensterns, da sich hier die meisten Dokumente finden, welche sich auf die Zusammenarbeit von Autor und Lektor beziehen.

entspann, lässt sich der dieses Kapitel orientierenden These zufolge als ein komplexes Wechselspiel von Anpassungsleistungen zwischen Autor und Lektor beschreiben. Eine Wechselbeziehung, die von Konflikten und Ambivalenzen geprägt ist, wie sie für die Frühphase des Lektorats vielleicht insofern als charakteristisch gelten können, als mögliche Funktions- und Verfahrensweisen des Lektorats sich in der Findungsphase befanden; zugleich war die Akzeptanz für eine, die auktoriale Produktion kritisch begleitende Instanz erst auszubilden. Morgenstern, einer der ersten Lektoren des deutschsprachigen Literaturbetriebs, verstand sich vornehmlich als Schriftsteller und Kritiker. Seine Sozialisation in diesen Schwesterbereichen des Textumgangs bildet, wie zu rekonstruieren ist, einen der privilegierten Kontexte, aus dem sich seine Gehversuche als Lektor speisen. Zu fragen ist, inwieweit der Blick des geübten Rezensenten, der auf die (negative) Kritik abgeschlossener Werke zielt, in Konflikt gerät mit den anders gelagerten Aktivitäten und Kommunikationsweisen des Lektors, der im Vorfeld der Publikation zu agieren hat (Kap. 3.2.; 3.6.). Für eine nicht nur geschmeidige Zusammenarbeit scheinen – bei gleichzeitigen Parallelen – jedoch auch die konträren Programme und Praktiken zu sorgen, denen Walser und Morgenstern als Autoren je folgen (Kap. 3.5.). Wie mit Blick auf verschiedene Medien lektoraler Kommunikation greifbar wird – die Aufmerksamkeit gilt nachfolgend insbesondere dem Briefverkehr, dem überarbeiteten Manuskript zu *Geschwister Tanner* sowie öffentlichen Epitexten, die das publizierte Buch bewerben – hat Morgenstern sehr genaue Vorstellungen nicht nur von einer möglichen Idealgestalt des Textes, wie von dessen adäquater künftiger Rezeptionsweise, sondern auch von einer verbesserten auktorialen Produktionsweise als solcher (Kap. 3.2.). In den Blick genommen werden diese didaktisch orientierten Steuerungs- und Adressierungsverfahren des Lektorats, die in der Interaktion von Autor und Lektor zu Konflikten, vielleicht sogar zur Werkzerstörung (Kap. 3.9.), vor allem aber zu poetisch brauchbar gemachten Weiterverarbeitungen führten.

### 3.1. Morgenstern, Walser und der Verlag Bruno Cassirer

Die Quellenlage zu Christian Morgensterns Lektoratstätigkeit für Bruno Cassirer ist vergleichsweise gut. Der früh an Tuberkulose Erkrankte befand sich viel auf Reisen und war daher seit 1905 gezwungen, die meiste Arbeit postalisch zu bewältigen. Überliefert sind eine beachtliche Menge an Briefen, die Morgensterns Tätigkeiten nicht nur als Lektor, sondern

auch als Übersetzer, (beratender) Schriftstellerkollege und Literaturkritiker dokumentieren. Zudem war, da die Einnahmen aus seinem eigenen dichterischen Schaffen nicht ausreichten, Morgenstern sein Leben lang auf Erwerbsarbeit angewiesen. So veröffentlichte er seit 1893 zahlreiche Artikel in literarischen und künstlerischen Zeitschriften. Überliefert sind darüber hinaus jene Notizen, die sich auf sein eigenes Schreiben und seine private Lesetätigkeit beziehen, sodass sich aus dieser Materialfülle ein recht präzises Bild von Morgensterns vielfältigen literarischen Aktivitäten und den sie prägenden poetologisch-ästhetischen Maßgaben bilden lässt.<sup>3</sup> Für den Verlag Bruno Cassirer, der 1901 in Berlin von Bruno Cassirer gegründet wurde, arbeitete Morgenstern von 1903 bis zu seinem Tod 1914.<sup>4</sup> Der Werdegang des Dichters Morgenstern, der sein Studium der Nationalökonomie (1892/93 in München) sowie der Kunstgeschichte und Archäologie (1894 in Berlin) nicht abschloss und als Dichter-Lektor sein Auskommen bei jenem Verlag fand, der auch seine eigenen Werke verlegte,<sup>5</sup> kann als typisch für diese frühe Phase der Berufsgeschichte des Lektors gelten.<sup>6</sup>

Wie einem Brief Morgensterns von 1913 zu entnehmen, bestand zwischen dem Verleger und seinem Lektor kein schriftlicher Vertrag; Morgenstern bezeichnete die Zusammenarbeit als »Geschmacks- und Interessengemeinschaft«.<sup>7</sup> Cassirer sorgte für eine finanzielle Basis seines Lektors und Zeitschriftenherausgebers, die Morgenstern zufolge anfangs 125, später 150 Mark

- 3 Einen Großteil dieser Dokumente versammelt die Stuttgarter Werkausgabe (StMA, vgl. Anmerkung 2). Der Nachlass liegt im Morgenstern-Bestand des Zentralarchivs der Christengemeinschaft, Berlin, sowie im Christian-Morgenstern-Museum in Werder (Havel).
- 4 Die Zusammenarbeit begann, als Morgenstern, der zuvor im Theaterverlag Felix Bloch Erben kurzzeitig als Lektor tätig war, Cassirer für eine Theaterzeitschrift gewinnen konnte, deren Leitung Morgenstern ab dem 1.9.1903 übernahm (»Das Theater«, 1903–1905). Zu Morgensterns Lektoratstätigkeit bei Cassirer vgl. Heinz Sarkowski: Bruno Cassirer. Ein deutscher Verlag 1898–1938, in: Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge 7 (1972), S. 106–131, hier S. 113–115, sowie Ute Schneider: Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag, Göttingen 2005, S. 69–84.
- 5 So etwa *Die Galgenlieder* (1905), *Melancholie* (1906) oder *Palmström* (1910).
- 6 Wie Ute Schneider feststellte, »rekrutierten sich die ersten Lektoren in den meisten Fällen aus Schriftstellerkreisen, wobei es sich hier oft um akademisch gebildete Autoren handelte, die nicht immer ein abgeschlossenes Studium nachweisen konnten, aber in der Regel mehrere Semester an einer Universität verbracht hatten« (Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 110).
- 7 Christian Morgenstern an Walter Lindenthal, 18./20.10.1913, zit. nach: StMA IX, S. 808–812, hier S. 810.

monatlich betrug.<sup>8</sup> Morgensterns Tätigkeiten als Lektor bestanden vornehmlich in der Begutachtung von Manuskripten und in der Autorenakquise. Zudem verfasste er Werbeanzeigen zu den Neuerscheinungen des Verlags für das *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*. Als informierter Kenner des zeitgenössischen literarischen Betriebs schlug Morgenstern Cassirer zahlreiche Autoren zur etwaigen Veröffentlichung vor.<sup>9</sup> Allerdings konnte sich der für sein Zaudern bekannte Cassirer nur selten zur Publikation entscheiden.<sup>10</sup> Für die Position des literarischen Programms, welches gegenüber den künstlerischen bzw. kunsthistorischen Publikationen des Verlags eine untergeordnete Rolle spielte,<sup>11</sup> dürften diese Entscheidungsschwierigkeiten Cassirers problematisch gewesen sein.<sup>12</sup> Die – wenn auch höflich und zurückhaltend formulierte – spürbare Ungeduld über fortwährend aufgeschobene Entscheidungen des Verlegers spricht aus zahlreichen Briefen Morgensterns an den Verleger. Cassirer wiederum sah den eingeschränkten Erfolg des literarischen Verlagsprogramms in erster Linie in der krankheitsbedingt eingeschränkten Lektoratsarbeit Morgensterns begründet.<sup>13</sup>

8 Ebd., S. 962. Die Pauschale Cassirers war knapp bemessen und konnte, da keine vertragliche Übereinkunft bestand, »jederzeit erlöschen« (vgl. StMA VI, S. 403). Neben seiner Lektoratsarbeit für Bruno Cassirer war Morgenstern daher auf literaturkritische Veröffentlichungen angewiesen.

9 Morgenstern, der Henrik Ibsen, Knut Hamsun und Bjørnstjerne Martinius Bjørnson für Albert Langen und S. Fischer übersetzt hatte, kannte sich insbesondere in der dänischen und norwegischen Literatur gut aus. Bruno Cassirer empfahl er etwa die norwegischen Autoren Jonas Lie, Johan Bojer und Alexander Lange Kielland (vgl. hierzu Sarkowski: Bruno Cassirer, S. 113; vgl. auch Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 83).

10 »Nichts fällt ihm schwerer als sich zu »entscheiden«, so Morgenstern an Walter Lindenthal, 18./20.10.1913 (StMA IX, S. 810). Vgl. zu Cassirers Entscheidungsschwierigkeiten auch Sarkowski: Bruno Cassirer, S. 115, sowie Bernhard Echte: »Wer mehrere Verleger hat, hat überhaupt keinen.« Untersuchungen zu Robert Walsers Verlagsbeziehungen, in: Rätus Luck (Hg.): »Gehörter Herr, lieber Freund.« Schweizer Literatur in deutschen Verlagen, Frankfurt a. M. 1998, S. 201–244, hier S. 215.

11 Zur Zeit der Zusammenarbeit von Walser und Morgenstern umfasste die noch junge Sparte der zeitgenössischen Literatur im Verlag Bruno Cassirer weniger als ein Dutzend Titel. Vgl. hierzu Echte: »Wer mehrere Verleger hat, hat überhaupt keinen«, S. 215.

12 Vgl. hierzu die Einschätzung Heinz Sarkowskis: »Doch so unermüdlich Morgenstern auch begutachtete, riet oder dringend nahelegte [...], die Ausbeute war relativ karg. Dem »cunctierenden« Cassirer mag es recht gewesen sein, daß der Mahner nicht im Nebenzimmer saß. Anders als im Kunstverlag, war bei der zeitgenössischen Literatur ein rasches Zugreifen geboten, denn es gab zahlreiche agile Mitbewerber. Doch rasche Entschlüsse entsprachen nicht Cassirers Art.« (Sarkowski: Bruno Cassirer, S. 115).

13 Diese Einschränkung von Morgensterns Lektoratsfunktion betrachtete Cassirer wohl als Manko; wie aus einem Brief Morgensterns an einen Freund hervorgeht, wünschte sich Cassirer, »dass in meine Lektorenthätigkeit etwas mehr Leben käme«. Morgenstern an Lindenthal, am 18./20.10.1913, in: StMA IX, S. 810). Die »etwas langsame[]

Die persönliche Betreuung von Autoren des Verlags in Gesprächen wie in gemeinsamer Arbeit am Manuskript konnte Morgenstern aufgrund seiner häufigen und langwierigen Absenzen nur in Ausnahmefällen wahrnehmen. Auch mit Robert Walser, der seit 1906 bei Bruno Cassirer publizierte, erfolgte Morgensterns Zusammenarbeit vorwiegend schriftlich.

Die Verbindung von Robert Walser zu Bruno Cassirer wie auch zu Christian Morgenstern wurde wahrscheinlich von Walsers Bruder hergestellt.<sup>14</sup> Karl Walser hatte sich in Berlin als Bühnenmaler und Illustrator einen Namen gemacht und gestaltete für Bruno Cassirer seit 1901 regelmäßig Buchausgaben. 1905 folgte Robert Walser seinem Bruder nach Berlin, wo er sich, nach seinem Besuch einer Dienerschule und seiner dreimonatigen Anstellung als Diener in einem Schloss in Oberschlesien, seit 1906 mit seinen ersten Romanversuchen, sowie durch literarische Beiträge in Zeitschriften, als Schriftsteller zu etablieren versuchte. Zu Beginn des Jahres 1906 lernte Walser wohl auch Bruno Cassirer kennen. Ob sein erster Roman, *Geschwister Tanner*, tatsächlich auf Aufforderung des Verlegers geschrieben wurde, muss Vermutung bleiben.<sup>15</sup> Walsers Beziehung zu seinem Berliner Verlag, in dem neben seinen drei Romanen *Geschwister Tanner* (1907), *Der Gehülfe* (1908) und *Jakob von Gunten* (1909) auch *Gedichte* (1909) und ein Band mit Dramoletten (*Komödie*, 1919) erschienen,<sup>16</sup> unterlag Schwankungen. Zwar spricht Walser vorwiegend achtungsvoll von seinem »wichtigste[n] Verleger«<sup>17</sup> wie

Entwicklung des litterarischen Verlags« (Morgenstern an Cassirer, 15.1.1909, in: StMA IX, S. 12) schrieb Cassirer in erster Linie seinem Lektor zu (vgl. hierzu auch Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 73 ff.). Trotz der problematischen Ausgangslage ist Morgensterns Verdienst für den Cassirer Verlag wohl nicht zu unterschätzen: »Wie sehr der literarische Teil des Verlags vom Lektor Morgenstern abhängig gewesen war, zeigt sich daran, dass nach dessen Tod die Bedeutung dieses Verlagsteils bald nachließ. Es erschienen nur noch wenige literarische Titel.« (Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 155).

14 Vgl. hierzu etwa Kritische Robert Walser-Ausgabe, hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Basel und Frankfurt a. M. 2010ff., Bd. I, 2, S. 315. Im Folgenden mit der Sigle KWA, römischer Bandangabe, arabischer Teilbandangabe angegeben. – Walsers schriftstellerische Arbeiten dürften Morgenstern bereits vor Beginn von Walsers Verlagsbeziehungen mit Bruno Cassirer 1906 begegnet sein; die renommierte Zeitschrift Die Insel publizierte seit ihrer ersten Ausgabe im Jahr 1899 regelmäßig Walsers Gedichte, Dramolette und Prosastücke. Walsers Erstling *Fritz Kochers Aufsätze. Mitgeteilt von Robert Walser* war 1904 im Insel Verlag erschienen.

15 Vgl. KWA IV 1, S. 370.

16 Von diesen Publikationen lektorierte Morgenstern *Geschwister Tanner*, *Der Gehülfe* sowie den nicht überlieferten »Asien-Roman«.

17 Peter Stocker: Robert Walser, Peter Suhrkamp und die Verlage Insel und Suhrkamp, in: Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber, Magnus Wieland (Hg.): Literatur – Verlag – Archiv. Beide Seiten – Autoren und Wissenschaftler im Gespräch (4), Göttingen 2015, S. 75–94, hier S. 77.

auch von seinem Lektor.<sup>18</sup> Doch sind – auf beiden Seiten – auch Verstim- mungen zu verzeichnen, über deren Gründe nur spekuliert werden kann. Was Walser angeht, mag Cassirers Hang, Publikationsentscheidungen auf- zuschieben, dem gegenüber jeglicher Form der Kritik sensiblen und sich zudem in fortwährenden Geldnöten befindenden Walser problematisch ge- wesen sein.<sup>19</sup> Morgensterns (schreib-)didaktische Interventionen wiederum bringen Konflikte anderer Art mit sich, die nachfolgend in den Blick zu nehmen sind. Zu dem nicht nur reibungsfreien Verhältnis dürfte auch Wal- sers spezifische Aufmerksamkeit für die Mechanismen des Literaturbetriebs beigetragen haben.<sup>20</sup> Die intensive Auseinandersetzung mit realen und symbolischen Machtverhältnissen, so auch mit den kulturellen Vorgaben individueller literarischer Praxis, ist für Walsers Werk konstitutiv. Walser, der sich in späteren Jahren aus dem Literaturbetrieb seiner Zeit mehr und mehr zurückziehen, zwar nicht das Schreiben, aber das Publizieren zuneh- mend einstellen sollte, scheint, wie nachfolgend zu entfalten, zu Beginn seiner Berliner Zeit sein ambivalentes Verhältnis gegenüber denjenigen, die über die Veröffentlichung seiner Texte und damit über seine Autorschaft entscheiden sollten, so strategisch wie poetisch produktiv gemacht haben.

### 3.2. Korrekt korrigieren, korrekt rezipieren

Der erste überlieferte Kommentar Morgensterns zu Walser findet sich in einem Brief vom 8. April 1906 an Bruno Cassirer. Morgensterns Urteil über das ihm zur Begutachtung vorliegende Manuskript zu *Geschwister Tanner* ist eindeutig: Er empfiehlt den Text zur unbedingten Veröffent- lichung und gratuliert Cassirer zu seinem neuen Autor, dieser »wahrhaften ›trouvaille«. Mit seinem »Einsatz« habe der Verleger »ein großes Los ge-

18 Die einzige mir bekannte Äußerung Walsers zu Morgenstern entstammt dem Prosastück »Abhandlung«: »Der Deckel zu ›Geschwister Tanner‹ soll diesem Buch geschadet haben. Christian Morgenstern war's, der dies vermutete und das war ja ein sehr kluger Mensch.« (Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a.M. 1985–1986, Bd. XVII, S. 144. Im Folgenden mit der Sigle SW, römischer Bandangabe angegeben).

19 Vgl. zur These einer »zunehmenden Zermürbung« Walsers Siegfried Unseld: Robert Walser und seine Verleger, in: ders.: Der Autor und sein Verleger, Frankfurt a.M. 1978, S. 241–339, hier S. 275.

20 Zu Walsers Verhältnis zum zeitgenössischen Literaturbetrieb vgl. Reto Sorg: »Wir leben in plakätischen Zeiten.« Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit. In: Philipp Theisohn, Christine Weder (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, München 2013, S. 167–185.

wonnen«. <sup>21</sup> Die uneingeschränkte Empfehlung Morgensterns bezieht sich allerdings nur auf den ersten Teil des Manuskripts. Für die zweite Hälfte schlägt Morgenstern einige Änderungen vor:

Bis zur Mitte der »Geschwister Tanner« sagte ich mir: du hast selten etwas in seiner Art so Schönes gelesen. Im Verlauf des 2. Teils wurde ich manchmal von einer leisen Ungeduld ergriffen, obwohl auch er herrliche Stellen enthält. Ich würde an Ihrer Stelle den 1. Teil ohne Abstrich nur einer einzigen Zeile drucken und für den 2. Teil einige Streichungen vorschlagen (etwa Helbigs Geschichte, den Brief an den Villenbesitzer, der verkracht, Teile des Schlussgesprächs; da wo Familienchronik wiederholt wird.) <sup>22</sup>

Die beiden ersten dieser drei Tilgungsvorschläge Morgensterns wurden umgesetzt. Die entsprechenden Seiten fehlen im Manuskript, das infolge des Lektoratsprozesses deutlich gekürzt wurde. Die textgenetischen Folgen dieser und weiterer Eingriffe in das Manuskript durch das Lektorat wurden in der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe*<sup>23</sup> sowie in der Sekundärliteratur<sup>24</sup> bereits kommentiert, weshalb an dieser Stelle auf eine ausgiebige Rekonstruktion verzichtet werden kann. Mehr als der genauen Bearbeitungschronologie des Manuskripts gilt das Interesse der Frage nach den Parallelen und Differenzen, nach den Überlappungen und Wechselwirkungen zwischen lektoralen, kritischen und auktorialen Text- und Kommunikationsverfahren. Dabei sollen auch die poetologischen Implikationen in den Blick genommen werden, die sich aus dieser relationalen Form der Textarbeit ergeben (Kap. 3.3. und 3.4.). Zunächst gilt das Augenmerk jedoch der Korrespondenz von Morgenstern und Walser, anhand derer sich verschiedene Aspekte der Zusammenarbeit von Autor und Lektor entfalten lassen.

21 Morgenstern an Cassirer, 8.4.1906, in: StMA VIII, S. 165 f., hier S. 166; so auch das vorangehende Zitat.

22 Ebd., S. 165; BA III, S. 84.

23 Vgl. insbesondere KWA IV 1, editorisches Nachwort, S. 369–382; außerdem KWA I 2, editorisches Nachwort, S. 309–324, hier insbes. S. 309–318; vgl. des Weiteren GW IV, Nachwort des Herausgebers, S. 493–511, hier insbes. S. 496–499.

24 Vgl. Wolfram Groddeck: »und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman.« Zur Edition des Druckmanuskripts von Robert Walsers Romandebüt *Geschwister Tanner*, in: ders. u. a. (Hg.): *Robert Walsers »Ferne Nähe«*. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, S. 141–157; vgl. auch Ulrich Weber: *Lektor oder Autor? Zur Interpretation der Korrekturvorgänge in Robert Walsers Romanmanuskript »Geschwister Tanner«*, in: Anne Bohnenkamp u. a. (Hg.): *Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*, Göttingen 2010, S. 294–307.

Während seiner Korrekturen der Druckfahne von *Geschwister Tanner* schreibt Morgenstern Walser im September 1906 einen 10-seitigen Brief.<sup>25</sup> Es ist der erste überlieferte Brief Morgensterns an Walser und eines der aufschlussreichsten Dokumente der Morgensternschen Lektoratspraxis. Eine Umarbeitung des Manuskripts durch das Lektorat hatte zu diesem Zeitpunkt bereits stattgefunden. Morgensterns detaillierte Ratschläge an Walser kamen also reichlich spät, denn in diesem Stadium des Publikationsprozesses werden üblicherweise keine größeren Änderungen mehr vorgenommen. Dem Lektor dürfte es bei seinen Hinweisen demnach um den längerfristigen ›Aufbau‹ eines Autors gegangen sein, dessen Fähigkeiten er zwar grundsätzlich schätzte, jedoch für deutlich verbesserungsfähig hielt.

Morgensterns so umfassende wie kleinteilige Kritik setzt bei »den Untugenden Ihres [Walers] Stils« an. So bemängelt der Lektor etwa »das ohne Not Weitschweifige, das Saloppe des Satzbaus, die zur Trivialität führende Selbstgefälligkeit, die grammatikalische Unsicherheit, die Schiefe und mangelhafte Durchführung eines oder des andern gewählten Bildes.«<sup>26</sup> Diese Ausführungen werden ergänzt durch eine Auflistung von teils mit Seitenzahlen versehenen Textstellen, wie etwa: »– Der Satz mit dem balancieren ist vom rhythmischen Standpunkt aus einfach unerträglich«; »– Lächeln der Wegwerfung – schwerfällig [...]. – Keine rosige – schlecht deutsch [...] S. 16 Seitens ist Kanzleideutsch.«<sup>27</sup> Morgensterns Kritik bezieht sich auf grammatikalische wie stilistische Mängel, wobei keine der klassischen rhetorischen Stilqualitäten von der Kritik ausgespart bleibt. Die Sicherheit, mit der die scheinbaren Mängel aufgelistet, die negative Kritik kommuniziert wird, legt eine Orientierung an bestimmten Normen und Maßstäben der ästhetischen Beurteilung nahe. Ein Regelwerk, das es zu erlauben scheint, richtige und ›schöne‹ Sätze, Satzteile, Passagen, von mangelhaften

25 Christian Morgenstern an Robert Walser, 1[9].9.1906, StMA VIII, S. 211–215. Erstmals publiziert wurde der Brief, allerdings ohne Nennung des Adressaten, 1920 im *Almanach* des Verlags Bruno Cassirer (vgl. GW IV, Nachwort des Herausgebers, S. 497). Ein Faksimile des Briefes samt Umschrift findet sich im Anhang zu KWA IV 1, S. 388–405. In der Beilage des Briefes befand sich anscheinend auch die erste Korrekturfahne (vgl. das KWA IV 1, editorisches Nachwort, S. 380f.). Die Druckfahnen sind nicht überliefert. Wiedergegeben ist der Brief (ebenso wie die weitere überlieferte Korrespondenz zwischen Walser und Morgenstern, insgesamt sechs Briefe, zwei von Morgenstern an Walser und vier von Walser an Morgenstern) zudem in GW XII 2, S. 41–45, sowie in: BA I, S. 145–149. Die Berner Ausgabe datiert den Brief auf den 19.9.1906.

26 Morgenstern an Walser, 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 211.

27 Ebd., S. 213 f. Von diesen kleinteiligen Verbesserungsvorschlägen übernahm Walser nur zwei: den Hinweis auf einen Kasusfehler: »S. 14. Es gelüftet mich« und den Korrekturvorschlag der Wendung »auf Preise drücken« (vgl. hierzu KWA IV 1, editorisches Nachwort, S. 381).

zu unterscheiden.<sup>28</sup> Da die Druckfahnen nicht erhalten sind, ist unklar, inwiefern Morgensterns Hinweise auf die entsprechenden Textstellen durch in die Fahne eingetragene Formulierungsalternativen gedeckt sind.<sup>29</sup> Gut belegen lässt sich jedoch, dass Walser von diesen kleinteiligen Verbesserungsvorschlägen nur zwei übernahm.<sup>30</sup> Die nicht nur in der Sache scharfe, sondern auch forciert kommunizierte Kritik des Lektors lief augenscheinlich – zumindest, was das Feinlektorat anging – ins Leere. Dass negative, scharf artikulierte Kritik entsprechende Anschlusskommunikation innerhalb des Kritik- bzw. Literaturbetriebs geradezu dynamisieren kann, darauf wies Steffen Martus hin.<sup>31</sup> Für das Zwiegespräch von Autor und Lektor ist allerdings eher davon auszugehen, dass eine zu große Negativität in der Beurteilung die produktive Weiterverarbeitung der Kritik unwahrscheinlich machen dürfte, gar zum Abbruch der Lektoratsbeziehung führen kann. Auch wenn die Position, die der Lektor gegenüber einem Text einzunehmen hat, notwendigerweise auch eine kritische ist, handelt es sich oftmals um eine gleichsam »abgefederte« Form der Kritik, die darauf zielen muss, das Lektoratsgespräch aufrechtzuerhalten und den Autor von der Notwendigkeit des Weiterschreibens (und/oder des Abschließens des Produktionsprozesses) zu überzeugen. Die nichtöffentliche Kritik des Lektors unterscheidet sich von der öffentlichen Kritik, die sie vorwegzunehmen hat, auch dadurch, dass sie nach anderen Maßgaben vorgeht. Im Gegensatz zum Literaturkritiker, dessen Praxis Lessing folgendermaßen auf den Punkt brachte: »Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt«,<sup>32</sup> ist für das lektorale Handeln die Maßgabe, Alternativvorschläge unterbreiten zu können, weithin verbindlich.

Die Vorschläge, die Morgenstern unterbreitet, beziehen sich zwar auf konkrete Mängel des Textes, die der Lektor zu erkennen glaubt, adressieren darüber hinaus aber auch die auktoriale Arbeitsweise als solche. Ein

28 Zu diesem lektoralen Programm vgl. näher Kap. 3.5.

29 Aus besagtem Schreiben vom 19.9.1906 geht eine entsprechende Eintragung nur für zwei Formulierungsvorschläge hervor: »Auf Seite 2 sehen Sie von meiner Hand die Verkürzung einer allzusehr dahinklappernden Länge«, sowie: »Sie werden mir selbst zugeben, dass das Eingeklammerte besser wegfällt.«

30 So den Hinweis auf einen Kasusfehler: »S. 14. Es gelüftet mich« und den Korrekturvorschlag der Wendung »auf Preise drücken« (vgl. hierzu KWA IV 1, editorisches Nachwort, S. 381).

31 Ders.: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin u. a. 2007, S. 71.

32 Gotthold Ephraim Lessing: Werke. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl u. a., hg. von Herbert G. Göpfert, München 1970ff., Bd. 5, S. 331, hier zit. nach: Martus: Werkpolitik, S. 65.

adäquates Mittel zur künftigen Vermeidung der von ihm diagnostizierten Schwächen sieht Morgenstern in einer veränderten dichterischen Produktionsweise. Das Ziel seines Schreibens bestünde in erster Linie darin, so der Lektor, »Sie [...] von Ihrem Widerwillen gegen diese künstlerische Nacharbeit, die bei Ihrer Art zu arbeiten doppelt notwendig erscheint, einigermaßen zu heilen«. <sup>33</sup> Vor dem »Verfasser« möchte Morgenstern den »Leser« Walser erziehen:

Im Augenblick des Hinschreibens mag man in jeden Satz verliebt sein, hinterher aber muss diese »Affenliebe« des Verfassers der anspruchsvollen und verwöhnten Strenge des Lesers weichen. Nicht nur aber sein erster und sein bester sondern auch sein unnachsichtigster Leser zu sein, halte ich für ein Grundprinzip jeder Schriftstellerei. <sup>34</sup>

Morgensterns Auffassung von Autorschaft zeigt sich an einem Ideal der Werkperfektibilität orientiert, das nur durch arbeitsintensive, kritische und genaue Textrevision zu erreichen ist. <sup>35</sup> Dass für diese Form der Selbstrevision, die der Lektor hier ins Spiel bringt, allerdings nicht nur bestimmte ästhetisch-kritische Maßgaben, sondern auch formale, die konkrete *Ausführung* der Verbesserungen betreffende Normen zu berücksichtigen sind, legt der sich anschließende ›Grundkurs‹ im »Corrigieren« nahe. Es folgt eine detaillierte Einführung in die gängigen Korrekturzeichen, die im Original des Briefes etwa zwei Seiten umfasst. Seine Ausführungen leitet der Lektor mit dem Hinweis ein, das Erlernen des Korrekturhandwerks gehöre zur schriftstellerischen Tätigkeit notwendigerweise dazu:

Sie sollten das Corrigieren schon erlernt haben, da Sie doch schon ein Buch und eine Menge Gedichte in der Öffentlichkeit haben. Erstens übersehen Sie noch viel, Sie ermangeln auch hier noch des rechten handwerklichen Interesses. [...]. Zweitens machen Sie sich wie dem Setzer durch die Art Ihres Verbesserns Mühe. <sup>36</sup>

33 Morgenstern an Walser, 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 211.

34 Ebd., S. 212.

35 Zur aufklärerischen Verbesserungsästhetik vgl. Steffen Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik von Hagedorn, Gellert und Wieland, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 27–43. Vgl. zur (bis in die Antike reichenden) Geschichte auktorialen Feilens und Verbesserns auch Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin 2015, insbes. S. 378 ff.

36 Morgenstern an Walser, 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 212.

Die Feststellung, Walser lese sich selber ungenau, wird ergänzt durch den Hinweis auf die in Morgensterns Augen mangelhafte formale Handhabung des Korrigierens, die dem Setzer unnötige Mehrarbeit beschere. Dass es für Autoren auch aus eigennützigeren Gründen ratsam sein dürfte, sich am Korrekturzeichenverständnis der Setzer zu orientieren, wusste bereits der Verfasser einer frühen Einführung in die Korrekturzeichen: »[D]enn die Setzer sind an diese Zeichen gewöhnt, und verfehlen nicht selten, [...] dasjenige zu verbessern, was ihnen der Schriftsteller oder der Korrektor zu verbessern mit andern Zeichen andeutet.«<sup>37</sup> Die Übersetzung unterschiedlicher Korrekturverfahren in eine gemeinsam geteilte standardisierte Form – die Korrekturzeichen wurden 1929 zu einer der ersten DIN-Normen –<sup>38</sup>, kann als Versuch gelesen werden, ein Problem des Publikationsprozesses zu adressieren: Korrekturzeichen dienen der Minimierung fehlerhafter Übertragungen von Revisionsvorgängen, die während des Produktions- und Herstellungsprozesses von Büchern anfallen.<sup>39</sup> Dies indem sie Operationen am Text, die ansonsten weiterer schriftsprachlicher Erläuterungen bedürften, in ein geteiltes Zeichenvokabular kondensieren, das den Kommunikationsprozess erleichtert und damit den verschiedenen Akteuren der Buchproduktion erlaubt, sich dem unwahrscheinlichen Fall einer »reibungslose[n] Umsetzung«<sup>40</sup> anzunähern.

Morgensterns detaillierte Ausführungen zum korrekten Korrigieren mögen auf eine solche möglichst »reibungslose« Kommunikation innerhalb des arbeitsteiligen Publikationsprozesses zielen. Damit machen sie zugleich

37 Ernst Wilhelm Gottlieb Kircher: Gebrauch der Zeichen, welche in den Buchdruckereien zum Korrigieren gewöhnlich sind. Nebst einem Abdruck der gewöhnlichsten Schrift-arten und einigen Tafeln, welche die erste Seitenzahl eines jeden Bogens von verschiedenen Formaten enthalten. Für Schriftsteller und Korrektoren, dritte Auflage, Goslar 1799, hier S. 1.

38 DIN Deutsches Institut für Normung e. V. (Hg.): Korrekturzeichen und deren Anwendung nach DIN 16511, 2. vollständig überarbeitete Auflage 2006, bearbeitet von Barbara Hoffmann, Berlin/Wien/Zürich 2006, hier S. 2.

39 Mit Susan L. Star und James R. Griesemer lassen sich Korrekturzeichen als Objekt der Vermittlung verstehen, als ein ›Grenzobjekt‹, das Koordinations- und Synchronisationsaufgaben zwischen heterogenen Akteuren leisten kann und damit zur Konstituierung des jeweiligen Zusammenhangs beiträgt. (Vgl. dies.: Institutional Ecology, ›Translations‹, and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–1939, in: Social Studies of Science 19/3 [1989], S. 387–420. Die Übersetzung dieses Beitrags unter dem Titel »Institutionelle Ökologie, ›Übersetzungen‹ und Grenzobjekte. Amateure und Professionelle im Museum of Vertebrate Zoology in Berkeley, 1907–1939« findet sich in: Sebastian Gießmann, Nadine Taha [Hg.]: Grenzobjekte und Medienforschung, Bielefeld 2017, S. 81–S. 115).

40 DIN: Korrekturzeichen, S. 2.

Morgensterns Verständnis von Autorschaft als einer kontextgebundenen Praxis transparent. Eine Aufnahme in die Gemeinschaft ›Schriftsteller‹ scheint in den Augen des Lektors die Auseinandersetzung mit den betriebspraktischen Gegebenheiten und Akteuren sowie mit den (standardisierten) Kommunikationsformen der literarischen Produktion erforderlich zu machen. Im Zusammenhang mit dieser kommunikativen, interaktional orientierten Funktion scheint Morgenstern dem Korrekturzeichengebrauch noch eine weitere, genuin schreibprozessorientierte Funktion zuzuschreiben. Ihr Einsatz mag dazu beitragen, eine Position zu beziehen, die dem (Wieder-) Lesenden seiner selbst erlaubt, sich von der »Affenliebe des Verfassers«<sup>41</sup> zu distanzieren, sprich dabei zu helfen, sich auf die Weiterverarbeitung und die künftige Öffentlichkeit eines Textes vorzubereiten. Vor diesem Hintergrund beginnt eine Auffassung von Autorschaft und Schreiben an Kontur zu gewinnen, die schriftstellerische Sozialisation mit der Einübung regel- und normgebundener Maßgaben verbindet (vgl. hierzu näher 3.5.).

Im Kontext von Morgensterns Generalkritik an Walsers »Unbeholffenheit«<sup>42</sup> und seinen Verbesserungsvorschlägen erscheint die zu Beginn des Briefes artikulierte Bemerkung Morgensterns, er hoffe, Walser mit seinen Ausführungen nicht »zu kränken«, beinahe ironisch. Zumal, wie Jochen Greven feststellte, Walser »zeitlebens sehr empfindlich gegen Kritik jeder Art«<sup>43</sup> war. Morgenstern selbst bescheinigt seinen Ausführungen »pedantisch und magistral«<sup>44</sup> zu klingen. Auch mit Blick auf die große Wertschätzung, ja Begeisterung für Walsers Schreiben, die aus weiteren Briefen Morgensterns an Cassirer spricht, stellt sich die Frage, wie das Bombardement an Kritik – das in den Notizen zu diesem Brief, überliefert in Morgensterns Tagebuch, noch gravierender ausfiel<sup>45</sup> – einzuordnen ist. Zunächst sei erwähnt, dass Morgenstern als scharf Urteilender bekannt und Walser nicht der einzige Autor war, dem der Lektor deutliche Kritik und erzieherische Ratschläge angedeihen ließ.<sup>46</sup> Auch wenn Morgensterns

41 Ebd., S. 146.

42 Ebd. S. 214.

43 GW IV, Nachwort des Herausgebers, S. 497 f.

44 »Stoßen Sie sich nicht daran, wenn manches pedantisch und magistral klingen sollte« (Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 212).

45 Morgensterns Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906 wurden, wenn auch nicht vollständig, publiziert in: StMA VIII, S. 842–846.

46 Morgensterns hohe Ansprüche an literarische Qualität gehen nicht nur aus seinen Briefen an Cassirer hervor, in denen er zahlreiche der ihm zur Begutachtung vorliegenden Manuskripte oftmals mit Hang zur Polemik ablehnt (vgl. hierzu exemplarisch Morgenstern an Cassirer, 27.3.1906, in: StMA VIII, S. 154), sie prägen auch seine in zahlreichen zeitgenössischen Zeitschriften erscheinenden Kritiken. Auch das eigene literarische Schaffen entkommt dem kritischen Blick bzw. der »Pedanterie« des

»Tadel«, wie er selbst seine Kommentare bezeichnet, vor diesem Hintergrund etwas von seiner Spitze verlieren mag, so dürfte der Lektor selbst doch unmittelbar nach Versenden seines Briefes in Sorge gewesen zu sein, er könne mit seiner Kritik in diesem Fall zu weit gegangen sein. Denn gleich am darauffolgenden Tag versuchte Morgenstern seinen vorangegangenen Brief mit einigen versöhnlichen Worten zu entkräften:

Heute müsste ich Ihnen von rechtswegen einen ganz andern Brief schreiben als gestern. Ich müsste Ihnen ebenso beredt, wie ich Sie gestern zu tadeln wagte, darthun, wie sich die Freude und Ergriffenheit, die ich beim Lesen der Handschrift empfand, wieder erneut, da ich Ihnen nun weiter in Ihr Werk hinein folge. Aber es eilt, und dann werde ich auch schweigsamer, wenn ich aus ganzem Herzen zustimmen darf, nein nicht zustimmen sondern bewundern, beneiden, lieben.<sup>47</sup>

Wie nun fiel Walsers Reaktion auf diese beiden so unterschiedlichen Briefe seines Lektors aus? Der erste überlieferte Brief Walsers an Morgenstern datiert von Ende September/Anfang Oktober 1906. Walser bedankt sich für einen Brief Morgensterns, wobei offenbleibt, auf welchen Brief Walser sich bezieht.<sup>48</sup> Obwohl Walser in seinem Schreiben wahrscheinlich nicht direkt auf Morgensterns zehenseitigen Brief antwortet (es ist davon auszugehen, dass diesem Brief Walsers an Morgenstern ein weiterer vorausging; vgl. Anmerkung 48), lässt sich der Brief doch auch als Replik auf die vorangegangene Kommunikation zwischen Autor und Lektor verstehen:

Lieber Herr Morgenstern, ich habe Ihre Gedichte erhalten, sowie Ihren Brief, und danke Ihnen für beides herzlich. Ihre Gedichte sind sehr schön und ich lese mit großer Freude in Ihrem Buch. Ein Gedichtbuch ist so ganz anders als ein Roman, und ich finde, dass die Lyrik im Allgemeinen keinen gerade sehr erhebenden Schwung bei uns in Deutschland

Lektors nicht, dem »nie etwas gut genug ist«, wie ein Jugendfreund in einem Brief an Morgenstern feststellt (vgl. Friedrich Kayssler an Morgenstern, 28.3.1907, in: StMA VIII, S. 309).

47 Morgenstern an Walser, 20.9.1906, in: StMA VIII, S. 215.

48 Neben den beiden hier zitierten Briefen schrieb Morgenstern vor Walsers Antwort wohl noch einen dritten Brief an Walser. Einer der drei Briefe erreichte Walser – evtl. aufgrund von Cassirers Eingreifen – vermutlich nicht. Dies legt ein Brief Morgensterns an Cassirer nahe: »Sie haben den dritten Brief an Walser nicht etwa aus -- pädagogischen Gründen oder so – zurückbehalten?? Er schreibt nämlich nur von zweien.« (Morgenstern an Cassirer, 8.10.1906, in: StMA VIII, S. 220f., hier S. 220). Auch ein Brief Walsers an Morgenstern, der Walsers Schreiben von September/Oktober vorangegangen sein muss, ist nicht überliefert.

besitzt. [...] Aber dieses Dichten »von oben herab«, ich möchte es ein hochnäsiges Dichten nennen, liegt wohl in der Zeit. Es ist namentlich, glaube ich, den deutschen Artisten eigen, und ich habe keinen einzelnen Namen im Sinne, wenn ich daran denke. [...] Es gibt heute eine Kunst für das Kind, eine für die Frau, eine für den Weihnachtstisch, eine für den Kaffeehausmenschen, eine für den, eine für den andern. Hol's der Kuckuck. Aber ich weiß eigentlich nicht, was ich habe sagen wollen. Dagegen bin ich ganz froh, ein paar Worte gefunden zu haben, um Ihnen zu schreiben. Hier ist herrliches Herbstwetter, so verlockend, daß man wieder ein dummer Bube wird. Ich beneide dumme Jungens ganz rasend. Dostojewski habe ich heute fertig gelesen. Wenn etwas imstande ist, mich noch stärker als das Herbstwetter anzulocken, so mag es solch ein Buch sein, worin man liest, ganz so von Anfang bis Ende dumm ergriffen, wie ein Dienstmädchen im Teater [sic], hoch oben im achtzehnten Rang, auf dem »Flöhboden«. [...] Im Uebrigen bereite ich mich jetzt vor, bald etwas zu »ergreifen«, so eine Art Laufbahn.<sup>49</sup>

Zwar lässt Walser offen, wen er des »hochnäsigen Dichtens« bezichtigt, doch in enger Nachbarschaft zu seinem Dank für Morgensterns Geschenk situiert, scheint ein Zusammenhang mit Walsers Lektüre der Gedichte Morgensterns naheliegend. Hierfür muss man wissen, dass es sich bei diesem Geschenk wohl um die Gedichtsammlung *Melancholie*<sup>50</sup> handelte, welche Morgensterns sogenanntem »seriösem Werk«, zugerechnet wird. Mit dem sprachkritischen Witz, wie er etwa die *Galgenlieder* (1905) kennzeichnet, hat dieser Teil des Œuvres Morgensterns wenig zu tun.<sup>51</sup> Der sich anschließende Verweis auf die passgenau auf verschiedene Leserschaften hin adressierte Form von »Kunst« lässt sich noch deutlicher in Bezug zu Morgensterns Bemühungen setzen, die *Geschwister Tanner* in eine publikationsfähige Form zu bringen. Die hierauf folgende Wendung Walsers, er wisse eigentlich gar nicht, was er da schreibe, tut das Übrige, um die Vermutung zu stützen,

49 Walser an Morgenstern [nach dem 8.10.1906, vermutlich 11. oder 12.10.1906], in: StMA VIII, S. 222f.; vgl. auch: BA I, S. 151–153, hier S. 151f. Die Berner Ausgabe ist zurückhaltender, was die Datierung des Schreibens anbelangt: »vermutlich nach dem 20.9.1906« heißt es dort (BA I, S. 152).

50 Morgenstern: *Melancholie*. Neue Gedichte, Berlin 1906. Vgl. hierzu GW XII, 2, Anhang, S. 386; vgl. auch StMA VIII, Kommentar, S. 848. Zur moralischen Ökonomie von Buchgeschenken vgl. Spoerhase: *Das Format der Literatur*, Kap. 2.

51 Wie Jochen Schimmang postulierte, ist Morgensterns Werk von einer ambivalenten Gleichzeitigkeit avancierter Sprachkritik auf der einen und mittelmäßiger Epigonalität (Morgensterns sogenanntes »seriöses Werk«) auf der anderen Seite geprägt (vgl. Jochen Schimmang: *Christian Morgenstern. Eine Biographie*, St. Pölten, Salzburg und Wien 2013, S. 240; S. 242f.).

dass Walser hier zwar implizit, aber sehr präzise deutlich macht, wie er Morgensterns Interventionen versteht. Hiervon mag auch die »rasende« Bewunderung für »dumme Jungens« sprechen, die Walser anführt, eine Einlassung, die in dieser Perspektive auch als Kommentar zu Morgensterns Kritik an den »Untugenden Ihres Stils«<sup>52</sup> lesbar wird, rückt doch Morgenstern Walsers Schreiben, dem er »sichtliche Unbeholfenheit«<sup>53</sup> attestiert, in die Nähe des Schaffens eines begabten Kindes, das »der beschämenden Nachsicht [...] der öffentlichen Kritik«<sup>54</sup> bedürfe.

Eben dieser öffentlichen Kritik wie auch der allgemeinen Leserschaft wird Morgenstern eine solche »nachsichtige« Lektüre der *Geschwister Tanner* nahelegen. Einer Werbeanzeige zufolge, die Morgenstern für das *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* formulierte, zeige dieser Romanerstling »eine Begabung, deren Grenzen vielleicht im Künstlerischen zu erkennen, im rein Dokumentarischen aber unabsehbar sind.«<sup>55</sup> Für eine adäquate Rezeptionsweise sind Morgenstern zufolge daher weniger qualitativ-kritische als vielmehr entwicklungsorientierte Maßstäbe anzulegen: Es sei alles »weit mehr noch Verheißung als Vollendung« und gerade hierin liege »das Versprechen jenes großen Glücks, einer Persönlichkeit Entwicklung als Vertraute mit anwohnen zu dürfen.«<sup>56</sup> Mit der Privilegierung eines solchen »vertrauten«, die Historizität des Gegenstands antizipierenden Lektüremodus ist ein bestimmtes Verständnis von Autorschaft und Werk angezeigt, welches seit dem 18. Jahrhundert eine an Perfektion orientierte Literatur zunehmend durch die imperfekte, dafür aber: interessante Entwicklung ihres Urhebers ersetzt.<sup>57</sup> Das Echo dieser Morgensternschen Rezeptionsanleitung hallt einem nicht nur aus den zeitgenössischen Rezensionen zu Walsers *Geschwister Tanner* entgegen, von denen der Verlag nach seinem Erscheinen zur weiteren Bewerbung des Buches gleichsam »blurbförmig« Gebrauch machte. Diese sehen in Walsers *Geschwister Tanner* wahlweise ein »Büchlein«, ein »junges Buch«, einen »schön[en], schlicht[en] Roman«.<sup>58</sup> Vielmehr geraten Fragen und Motive des Kindlichen, Natürlichen, Imperfekten, Vorläufigen zu einem bis heute aktuellen Topos gerade

52 Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 211.

53 Ebd., S. 214.

54 Ebd., S. 212.

55 Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Jg. 73, Nr. 280, 8.12.1906, S. 12548. Eine Abbildung des Inserats findet sich in: KWA I 2, S. 334.

56 Ebd.

57 Vgl. zum Wandel des Modells »poetischer Vollkommenheit« zu einem Konzept aufklärerischer »Verbesserungsästhetik« Steffen Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert.

58 Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Jg. 74, Nr. 57, 9.3.1907, S. 2655, hier zitiert nach: KWA I 2, S. 335.

auch der wissenschaftlichen Rezeption Walsers. Ein Grund hierfür liegt sicherlich im Walserschen Werk selbst, das diesen Komplex sehr vielfältig reflektiert. Dennoch dürfen Morgensterns frühe Deutungsanleitungen in ihrer rezeptionssteuernden Wirkmacht wohl nicht zu unterschätzen sein.

Walser nimmt in dem zuvor zitierten Brief diese Kategorisierung seines Schreibens mit dem Bekenntnis zu einer »dummer Bube«-Poetik<sup>59</sup> offensiv auf. Und benennt damit eine Produktionshaltung, welcher er zugleich auch die entsprechende naive Rezeptionshaltung zur Seite stellt: Zu lesen gelte es »dumm ergriffen, wie ein Dienstmädchen im Teater [sic]«. Damit macht Walsers Replik ein Kernstück des Morgensternschen Zugriffs auf sein Schaffen transparent, wird doch die – in diesem Punkt tatsächlich gewissermaßen »hochnäsige[]« – Auffassung seines Lektors, dass Walser in der Schriftstellerei kindlich »dilettiere«,<sup>60</sup> in Morgensterns Lektürenotizen zu *Geschwister Tanner* noch prägnanter formuliert: »Wie ein seliges Kind plaudert er von tausend u. einem Dinge u. weil es ein geniales Kind ist, [unleserliches Wort] so hört man ihm mit demselb. Entzücken zu wie einem wirklichen.«<sup>61</sup> Jenem Verständnis von Autorschaft zufolge, welches der Lektor auch gegenüber dem Verleger Bruno Cassirer vertritt, gilt es für Walser dieses zwar anmutige, eines »vollwertigen« Dichters jedoch unangemessene »Stadium« des Schreibens möglichst schnell hinter sich zu lassen, um »gereift«, »das Durchgreifen zum Wesentlichen [zu] seiner bewussten Aufgabe zu machen [...]«. <sup>62</sup> In einem Schreiben an den Verleger schildert Morgenstern diesen imaginierten Reifungsprozess Walsers in einer Fülle biologischer Metaphern:

[S]eine Bücher werden ein eigentümlicher und wundervoller Spiegel des Lebens werden, des Lebens, das er, heute mehr fast eine Pflanze noch als ein Mensch durchwächst und durchwachsen wird. Jetzt ist er noch

59 Vgl. zum poetologischen Stellenwert des Kindes in Walsers Schreiben etwa Davide Giuriato: Robert Walsers Kinder, in: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers »Ferne Nähe«, S. 125–132; Stephan Kammer: »Lib/e/ri«. Walsers poetologisch souveräne Kinder, in: Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers »Ferne Nähe«, S. 133–140. Die ubiquitären Dienerfiguren nehmen in Walsers Werk einen ganz ähnlichen Status ein, auch sie dienen Walser zur Entfaltung einer Art »subalternen Poetik«.

60 Vgl. hierzu vor allem auch Morgensterns Kommentar in seinen Notizen zum Brief vom [19.]9.1906: »Sie haben in allem möglichem dilettiert u. sind nun unter d. Schriftsteller gegangen. Und da werden Sie vermutlich bleiben. Es gilt für Sie also in diesem Fache sesshaft zu werden u. dazu müssen Sie hier zum ersten Male das Dilettieren aufgeben. Sie müssen Ihren Stil bewusst und systematisch zu bilden suchen [...]«. (StMA VIII, S. 842 f.).

61 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906, StMA VIII, S. 845.

62 Morgenstern an Cassirer, 15.11.1906, in: StMA VIII, S. 244.

ganz Dämmerung, aber wenn einmal Sonne aus ihm brechen wird, [...] so dürfte es ein unerhörtes Schauspiel werden. Jetzt giebt er es noch wie ein Kind [...].<sup>63</sup>

Morgenstern greift hier auf den auf Rousseau zurückgehenden Topos vom Kind als idealem, wenn auch mangelhaften Naturwesen zurück. Dessen Mangelhaftigkeit wächst sich Morgensterns Auffassung zufolge jedoch weniger auf natürlichem Wege aus, sondern lässt sich nur mittels konsequenter (Selbst-)Bildung überwinden. Hierauf wird in Kap. 3.5. detaillierter einzugehen sein. An dieser Stelle bleibt festzuhalten, dass aus dem Briefverkehr gewisse Diskrepanzen und Konflikte zwischen Autor und Lektor ersichtlich werden, die mit bestimmten Vorstellungen und Programmen von Autorschaft und literarischer Produktion in Zusammenhang gebracht werden können. Diese Konflikte zeitigen auf ganz unterschiedlichen Ebenen des gemeinsamen Arbeitens Folgen. So bestimmen sie auch die Dynamik von lektoratsbedingtem Eingriff und vordergründiger Akzeptanz desselben und werden zudem in poetologischer wie produktionsorientierter Hinsicht relevant.

### 3.3. Der Schreiber ›Helbling‹. Angleichen, abschreiben, abschweifen

Eine der beiden großflächigsten Tilgungen innerhalb des *Geschwister Tanner*-Manuskripts soll im Folgenden näher betrachtet werden. Wie aus dem oben zitierten Brief Morgensterns an Cassirer vom 8.4.1906 hervorgeht, schlug der Lektor vor, das ursprüngliche Manuskript um »Helbigs Geschichte, den Brief an den Villenbesitzer, der verkracht und Teile des Schlussgesprächs: da wo Familiengeschichte wiederholt wird«, zu kürzen. Bei der nachfolgend zu beleuchtenden Tilgung, der von Morgenstern sogenannten Geschichte »Helbigs«, handelt es sich um acht zwischen fol. 120 und 121 fehlende Manuskriptseiten. Aufgrund des Umfangs der entnommenen Blätter, der Erwähnung Morgensterns sowie einer Aussage Walsers gegenüber Carl Seelig<sup>64</sup> wird in der Walser-Forschung davon ausgegangen, dass sich die

63 Ebd.

64 Vgl. Carl Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, Frankfurt a.M. 1977, S. 49: »Einige Partien, die Bruno Cassirer zu langweilig fand, wurden von ihm herausgeschmissen, so die Episode, in der Simon im Ofen das Manuskript eines Commis findet. Sie erschien später in der Zeitschrift ›März‹, die Hermann Hesse mitredigiert hat.« Morgensterns Kürzungsvorschläge schrieb Walser demnach später Cassirer zu,

entnommene Episode mit dem 1913 in der Zeitschrift *März* und dann in *Kleine Dichtungen* veröffentlichten Prosastück *Helblings Geschichte* identifizieren lässt.<sup>65</sup>

In der ursprünglichen Fassung wird die am Ende des 13. Kapitels situierte Binnengeschichte mit einem Hinweis von Simons Vermieterin eingeleitet, der ehemalige Mieter dieses Zimmers, ein »stillter, wunderlicher Mensch [...] der den ganzen Tag hier an diesem Tisch geschrieben hat«, habe im »Ofenloch Papiere hinterlassen, die er für wertlos halten mußte«. Nur wenige Zeilen und ein Nickerchen später erinnert sich Simon an »die Papiere seines Zimmervorgängers, die im Ofenloch liegen sollten«<sup>66</sup>:

Er zog sie wirklich auch heraus, sie waren ganz verstaubt und lagen unordentlich aufeinander. Vieles war schon zerrissen und massenweise zusammengepfercht worden. Aber aus dem krausen Papierlager heraus zog er ein kleines Schriftpäckchen, das ordentlich zusammengefaltet war, und das Päckchen trug eine Ueberschrift mit Blaustift geschrieben: »Mein Leben«. Was sollte das bedeuten? Die blauen Schriftzüge waren elegant, von jedenfalls junger Hand, hingeworfen. So schrieben in der Regel die kleinen, schwächtigen, jungen Commis in den großen Bankanstalten. Sollte der Schreiber dieses Päckchens vielleicht gar ein Kollege von ihm sein? [...] Er entfaltete mit Sympathie das Päckchen, fand die Blätter über und über mit kleiner, scharfer Schrift vollgeschrieben und las folgendes:<sup>67</sup>

Der sich hier ursprünglich anschließende Text »Mein Leben« beginnt mit dem neuen Blatt und endet acht Seiten später mit dem Seitenende, sodass nicht ein Wort dieser Episode innerhalb des Manuskripts überliefert ist. Die Streichung der oben zitierten Textstelle wurde, wie die meisten der großflächigen Streichungen, mit Blaustift vorgenommen.

was auch damit zusammenhängen mag, dass Morgenstern selbst beim Lektoratsgespräch wohl nicht anwesend war. Vgl. hierzu KWA IV 1, S. 374.

65 Vgl. hierzu KWA IV 1, S. 387; Groddeck: »und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman«, S. 149.

66 KWA IV 1, fol. 120.

67 Ebd. Zitiert ist die Textstelle hier unter Einbezug jener Korrekturen, die bereits vor der Einreichung des Manuskripts vorgenommen wurden. Vgl. zur Grundschrift von fol. 120 KWA IV 1, S. 372f.; zu den lektoratsbedingten Änderungen dieser Textstelle vgl. ebd., S. 378f.



Wie ist nun die auf Morgensterns Anraten vorgenommene Streichung dieser Episode zu bewerten? Zunächst lässt sich festhalten, dass die Entnahme dieses immerhin acht Seiten langen Textes (die weitere Korrekturen nach sich zog, wie etwa die Einfügung einer vierseitigen, ursprünglich 40 Seiten später angesiedelten Passage) vergleichsweise wenig Auswirkungen auf die Tektonik des Gesamttextes hatte. Dies wird unter anderem auch dadurch ersichtlich, dass dieser vergleichsweise große Eingriff nur minimale Überleitungskorrekturen erforderte.<sup>68</sup> Dass sich der Text so im Handumdrehen auseinanderdividieren und wieder zusammenfügen lässt,<sup>69</sup> hängt mit seiner episodenhaften Gesamtstruktur zusammen.<sup>70</sup> Dieser seriellen Struktur des Textes, seiner »progressive[n] Redundanz«,<sup>71</sup> entspricht auf Ebene der *histoire* ein Protagonist, in dessen Leben sich die Ereignisse gleichförmig aneinanderreihen. Vorgeblich handelt es sich bei Simon um einen »Jüngling auf dem Weg« und damit um eine »Kerngestalt des bürgerlichen Erzählens«,<sup>72</sup> doch de facto setzt Walser mit seinem ersten wie auch mit seinen beiden weiteren Romanen aus der Berliner Zeit auf eine »radikale Subversion [...] des Bildungsromans«.<sup>73</sup> Die gängigen narrativen Textmuster des 19. Jahrhunderts setzt Walser in *Geschwister Tanner* durch das »antirealistische[] Stilmittel«<sup>74</sup> des fortgesetzten Monologs, durch zahlreiche Reflexionen auf den Schreibprozess, wie durch Verzicht auf eine teleologische zugunsten einer seriellen Struktur der Erzählung außer Kraft.

In der von Morgenstern zur Tilgung vorgeschlagenen Textpassage findet sich dieses poetologische Moment des Um- und Abwegs, der Re-

68 Vgl. hierzu KWA IV 1, S. 378.

69 Auf die Austauschbarkeit der Episoden verwies bereits Greven (GW IV, Nachwort, S. 505); vgl. ebenfalls Groddeck: »und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman«, S. 144.

70 Wie Barbara von Reibnitz pointierte, wird »nur gerade so viel eigentliche Handlung erzählt [...], als nötig ist, um dem Protagonisten Gelegenheit zum Reden, Phantasieren oder Briefeschreiben zu verschaffen«. (Vgl. dies.: Komma überschreibt Punkt. Anfangen und Nicht-Aufhören(können) in Walsers Romanerstling *Geschwister Tanner*, in: Hubert Thüning u. a. [Hg.]: Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts, Paderborn 2009, S. 129–146, hier S. 131. Vgl. hierzu auch Wolfram Groddeck, der den Monologcharakter des Textes mit dessen »eigentümlich selbständlicher Struktur« in Zusammenhang bringt: ders.: Robert Walser und das Phantasieren. Zur Niederschrift der »Geschwister Tanner«, in: Text und Kritik 12/12a (2004), S. 55–67, hier S. 66).

71 Peter von Matt: Wie weise ist Robert Walsers Weisheit?, in: ders.: Das Kalb vor der Gotthardpost, München 2012, S. 220–236, hier S. 233.

72 Ebd., S. 255.

73 Stephan Kammer: Walser, Robert, in: Monika Schmitz-Emans (Hg.): Poetiken. Autoren, Texte, Begriffe, Berlin u. a. 2009, S. 422 f.

74 Groddeck: Robert Walser und das Phantasieren, S. 58.

tardation, besonders prägnant wieder. Zum einen handelt es sich um eine in sich geschlossene ›Erzählung‹, die, mit Blick auf den Fortgang der Handlung, in keinem notwendigen Zusammenhang mit dem Rest des Textes steht. Auch die Episode selbst ist wenig ›stringent‹ in ihrem Aufbau: Ohne ersichtlichen Kausalbezug reiht sie mehr oder weniger unverbundene Assoziationen aneinander. Diese strukturellen Eigenheiten haben ihr Pendant auf inhaltlicher Ebene in der fortgesetzten Absage an herkömmliche Vorstellungen des (beruflichen) Aufstiegs wie an überkommene Bildungsideale: In den Mund gelegt wird dieses Programm dem Schreiber Helbling, der neben Simon Tanner als ein weiteres alter ego Walsers gelten kann:<sup>75</sup>

[I]ch mache gar keine Beobachtungen, nehme keine Lehren an und verfare immer noch so, wie an dem Tage, da ich aus der Schule entlassen wurde. Viel Schulknabenhaftes klebt an mir und wird wahrscheinlich mein beständiger Begleiter durchs Leben bleiben. Es soll solche Menschen geben, die gar keine Spur von Besserungsfähigkeit und kein Talent besitzen, sich an der anderen Benehmen auszubilden. Nein, ich bilde mich nicht, denn ich finde es unter meiner Würde, mich dem Bildungsdrang hinzugeben. Außerdem bin ich schon gebildet genug, um einen Stock mit einiger Manier in der Hand zu tragen und eine Schleife um den Hemdkragen binden zu können [...]. Was soll die Bildung viel aus mir machen? Hand auf die Brust: ich glaube, da käme die Bildung ganz und gar an den Unrichtigen. Ich strebe nach Geld und nach bequemen Würden, das ist mein Bildungsdrang!<sup>76</sup>

Helbling, ein »ganz, beinahe übertrieben gewöhnlicher Mensch«<sup>77</sup> ist der opportunistische Angestellte, der »Träumer und Schlafpelz«,<sup>78</sup> der, die »Feder, mit der [er] schreiben sollte, [...] in der untätigen Hand«,<sup>79</sup> über die vergehende Zeit sinniert und »eifriges Schaffen« einzig in den Momenten fingiert, »wenn [er] den übelriechenden Atem [s]eines Chefs hinter [sich] spür[t]«. <sup>80</sup> Ähnlich wie er vor dem Prinzipal den fleißigen Angestellten mimt, spielt Helbling seinen Kollegen einen »nach mehr strebenden«,

75 Reto Sorg und Lucas Marco Gisi: »Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht«.

Zur Figur des Angestellten bei Robert Walser, in: Robert Walser: Im Bureau. Aus dem Leben der Angestellten, hg. von dens., Berlin 2011, S. 129–142, hier S. 139.

76 Walser: Helblings Geschichte [1913], in: GW II, S. 56–72, hier S. 65.

77 Ebd., S. 56f.

78 Ebd., S. 58.

79 Ebd., S. 60.

80 Ebd., S. 62.

Anleiten, begradigen

gebildeten Menschen vor, indem er Bücher zur Arbeit mitbringt, die zu lesen er allerdings nur vorgibt:

Ich tue ungemein wichtig, wenn ich lese, blicke mich nach allen Seiten nach Menschen um, die mir zusehen, wie klug da einer seinen Geist und Witz ausbilde, schneide mit prachtvoller Langsamkeit Seite für Seite auf, lese nicht einmal mehr, sondern lasse es mir genügen, die Haltung eines in die Lektüre Versunkenen angenommen zu haben. So bin ich: schwindelköpfig und auf den Effekt berechnet.<sup>81</sup>

Dieserart entfaltet Helbling eine Ästhetik der Oberfläche, der mimetischen Anverwandlung, die den Habitus statt eines ›Innenlebens‹ privilegiert, die zierliche Geste, den sonntäglichen Tanz, den farblich passenden Anzug samt Hut, Regenschirm und Handschuhen einer »Seele« oder einem »Herzen« vorzieht, deren Besitz Helbling negiert:

Wo hätte ich ein Herz? Ich habe vergessen, daß ich eines habe. Gewiß ist das traurig, aber wo fände ich es für angebracht, Trauer zu empfinden. Trauer empfindet man nur, wenn man einen Geldverlust aufzuweisen hat, oder wenn einem der neue Hut nicht recht passen will [...].<sup>82</sup>

Helbling vollzieht die für das Leben eines »übertrieben gewöhnliche[n] Mensch[en]«<sup>83</sup> relevanten Gesten mit »Genauigkeit und Sprunghaftigkeit«,<sup>84</sup> mit mimetischer Präzision und Verwandlungsgabe: »Wenn ich spreche, klingt es, als ob ein Mann von Gewicht spräche.«<sup>85</sup> Das »Kleid«, in das Helbling sich wirft, sitzt »faltenlos«,<sup>86</sup> es schmiegt sich an ihn an, ganz so, wie auch Helbling sich die habituellen Erfordernisse seines Lebensumfelds anzuverwandeln vermag.

Ebenso wie Helbling die Gesten des Lesens und Lebens in einer Art Mimikry wiederholt, zielt sein Schreiben als Commis nicht auf den Inhalt des Geschriebenen: Es ist die Fertigkeit des kalligraphisch »schönen« und orthographisch korrekten Schreibens, welche den Kopisten und Schreibern in den Büros eignet. Wie in der Forschung verschiedentlich herausgestellt wurde, nehmen die Schreiber- und Dienerfiguren in Walsers Texten eine

81 Ebd., S. 63.

82 Ebd., S. 66.

83 Ebd., S. 56f.

84 Ebd., S. 67.

85 Ebd.

86 Ebd., S. 71.

wichtige Rolle ein.<sup>87</sup> Sie bilden einen zentralen Teil des Diskussionszusammenhangs um literarische Autorschaft, der Walsers gesamtes Werk prägt.<sup>88</sup> Als Angestellter des (Ab-)Schreibgeschäfts verkörpert der »Commis« die Tätigkeit eines Schreibenden, aus der jene Konzepte von Originalität und Individualität ausgeschlossen sind, die mit dem romantischen Bild des Dichters in der klassischen Moderne fragwürdig wurden.<sup>89</sup> Der Schreiber vermag sich diesem Kreativitätspostulat zu entziehen und auf diese Weise in dem ihm möglichen Rahmen umso eigenständiger zu agieren. So leitet bereits Simon Tanner aus seinem Auftragschreiben als Commis sein poetisches Schreiben »als ein nicht zielgerichtetes Nebenprodukt«<sup>90</sup> ab. Der poetische Einfall entsteht aus »dem meditativen Vollzug der Schreibbewegung«:<sup>91</sup> »[Simon] wußte nicht, was er mit der Zeit beginnen sollte, und weil er von seinem Beruf her zu schreiben gewöhnt war, so schrieb er jetzt ganz wie absichtslos von selber auf kleine Papierstreifen, die er sich mit der Schere zurechtgeschnitten hatte.«<sup>92</sup> Damit entspricht der Commis Walsers »Ideal eines Dichter-Angestellten, dessen ›Poetenleben‹ darin besteht, dass er zugleich beides und weder das eine noch das andere ist.«<sup>93</sup> Auch in produktionsästhetischer Perspektive nimmt die Frage von »Pflichterfüllung« vs. »Vagabundieren«<sup>94</sup> einen zentralen Ort ein. Walsers Vorstellung von dichterischer Produktion scheint mit einem bestimmten Habitus verknüpft. Dieser Produktivität generierende Modus einer »systematischen Absichtslosigkeit« ist entweder mechanisch, über das der beruflichen Gewohnheit des Commis entsprechende (Schön-)Schreiben zu erreichen oder aber durch eine Form der oft selbst initiierten ›Fremdbestimmung‹, die etwa aus

87 Vgl. zur Figur des Angestellten exemplarisch Sorg/Gisi: »Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht«.

88 Von der Erstveröffentlichung *Fritz Kochers Aufsätze* bis zu den Prosaminaturen der Berner Zeit verzeichnen Walsers Texte, wie Stephan Kammer beobachtete, »die Schauplätze der Auseinandersetzungen um die Bestimmung literarischer Autorschaft in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts«. (Stephan Kammer, *Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*, Tübingen 2003, S. 39).

89 Vgl. hierzu ebd., Kap. 2, S. 29–56.

90 Von Reibnitz: Komma überschreibt Punkt, S. 142.

91 Ebd.

92 GW IV, S. 115. Vgl. zur produktionsstiftenden Funktion des Papiers im literarischen Schreibprozess auch die neuere poetologische Papierforschung, z. B.: Irmgard Wirtz, Magnus Wieland (Hg.): *Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, Göttingen 2017*.

93 Sorg/Gisi: »Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht«, S. 140.

94 Walser: *Poetenleben* [1916], in: GW III, S. 120–130, hier S. 129.

den Vorgaben des Schreibmaterials entspringt.<sup>95</sup> Solche Produktionsverfahren sind schon in Walsers frühen Texten angelegt – in der Figur des angestellten Schreibers finden sie eine ihrer treffendsten Ausgestaltungen.

Morgenstern kritisiert demnach genau jene Episode, der nicht nur innerhalb von *Geschwister Tanner* eine poetologisch bedeutsame Funktion zukommt. Mit Helbling betritt in der getilgten Passage jene Schreiber-Gestalt die Bühne, die in Walsers Angestellten-Typologie einen herausragenden Platz einnimmt.<sup>96</sup> Aufgrund der lektoralen Eingriffe wird Helbling zwar nicht in *Geschwister Tanner* das Licht der Welt erblicken. Dafür aber avanciert dieser in der Folge zum Helden einer ganzen Reihe von Bureau-geschichten. In diesen verkörpert er Walsers produktionsästhetisch bedeutsame Vorstellung einer Schreibszene, welche auf den Komplementär-momenten »Spiel und Zwang«<sup>97</sup> gründet.

### 3.4. Der Blaustift.

#### Schreiben, streichen, weiterverarbeiten

Entgegen der lange Zeit von der Forschung vertretenen Auffassung, dass die Streichungen im Zuge des Lektoratsvorgangs von Bruno Cassirer oder Christian Morgenstern vorgenommen wurden, zeigt eine Betrachtung der Chronologie der Streichungen, dass Walser wahrscheinlich selbst den Blau-

95 »Solche Mühseligkeiten, die sich Walser gewissermaßen mutwillig auferlegte, gehören seit jeher zu den unverzichtbaren Bedingungen seines schöpferischen Habitus. Bereits die frühen Gedichte wurden offenbar zunächst auf schmalen Papierstreifen festgehalten. Zeit seines Lebens hat sich Walsers Kreativität an äußeren Vorgaben, etwa an den Schreibmaterialien, an Proportionen oder Symmetrien entzündet.« (Werner Morlang: Melusines Hinterlassenschaft. Zur Demystifikation und Remystifikation von Robert Walsers Mikrographie, in: *runa* 21 [1994], S. 81–100, hier S. 95). Was Walser in seiner Systematik von Bleistift- und Abschreibsystem radikalisieren wird, bestimmt Walsers Schreibszene demnach von Beginn seines Schaffens an. Wie Peter Utz in diesem Zusammenhang feststellte, ist Walsers Poetologie als »fest abge-zirkelte[r] Raum« vorstellbar, in welchem die Fremdbestimmung dazu genutzt wird, »sein Schreiben umso eigenhändiger gehen lassen kann«. (Peter Utz: Stück ohne Titel, in: Groddeck [u. a.] [Hg.]: Robert Walsers »Ferne Nähe«, S. 49–60, hier S. 51).

96 Diese Sonderstellung Helblings heben auch Reto Sorg und Lucas Marko Gisi hervor: In »Abgrenzung zu den beiden Extremen des kranken Angestellten [...] und des kranken Dichters« sei »in der Figur Helblings [...] bereits das Ideal eines »Poeten-lebens« angedeutet, das Walser in dem gleichnamigen Text ausmalen wird [...] ein Nebeneinander von Schreibertätigkeit und Schriftstellerei«. (Sorg/Gisi: »Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht«, S. 140; S. 139).

97 Kammer: Figurationen und Gesten des Schreibens, S. 91.

stift führte.<sup>98</sup> Unbeachtet blieb bislang, dass der Bleistift auch innerhalb von Walsers Texten eine Rolle spielt. Der Bleistift gehört, wie in *Der Commis* beschrieben, zur Arbeitsausstattung des Schreibers: »Die Werkzeuge, mit denen er meißelt und schafft, sind Feder, Bleistift, Rotstift, Bleistift, Lineal.«<sup>99</sup> Dabei pflegt der Bleistift eine besondere »brüderliche« Beziehung mit dem Bleistift, wie aus dem Prosastück *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen*<sup>100</sup> ersichtlich wird:

Bleistifts Bruder heißt Bleistift, und wie da und dort schon erzählt worden ist, lieben die beiden bedauernswerten Stifte einander brüderlich, indem sie eine zarte und innige Freundschaft für das ganze Leben miteinander geschlossen haben.<sup>101</sup>

Der Bleistift spielte spätestens für die Jahre 1924 bis 1933, glaubt man Walsers Selbstaussage bereits seit 1917/18,<sup>102</sup> eine zentrale, Walsers mikrographische Produktivität beflügelnde Rolle.<sup>103</sup> Walsers seit 1912 belegter Kampf gegen »die drohende Auflösung seiner Handschrift, wenn nicht gegen die völlige Schreibunfähigkeit«<sup>104</sup> wurde nicht zuletzt durch den Wechsel des Schreibwerkzeugs beigelegt: Im Zusammenspiel mit einer extremen Verkleinerung der Schriftzüge<sup>105</sup> hatte das Bleistiftschreiben eine den Schreibprozess verlangsamende, zugleich entspannende wie disziplinierende Wirkung. Walser kommentierte in dem Prosastück *Bleistiftskizze*: »[M]ir schien unter anderem, ich vermöge mit dem Bleistift gewissermaßen träumerischer, ruhiger, bedächtiger, besinnlicher arbeiten.«<sup>106</sup> Die

98 Vgl. hierzu KWA IV 1, S. 375. Für die Tatsache, dass Walser selbst den Bleistift führte, sprechen auch die zuvor zitierten Ermahnungen Morgensterns, Walser möge das korrekte »Corrigieren« lernen. Es ist unwahrscheinlich, dass gerade Morgenstern, der Walser gegenüber auf einer konsequenten Einhaltung der Korrekturzeichen bestand, Streichungen dieserart vornahm.

99 Walser: *Der Commis*, in: GW I, S. 49–65, hier S. 53.

100 Walser: *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen* [1915], in: GW VI, S. 321–323.

101 Ebd., S. 322.

102 Vgl. Walsers viel zitierten Selbstkommentar in seinem Brief an Max Rychner vom 20. Juni 1927, in dem er seine »Bleistiftmethode« auf »vor ungefähr 10 Jahren« zurückdatiert (vgl. GW XII 2, S. 300).

103 Vgl. einschlägig zu Walsers »Bleistiftsystem« Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens*, S. 106–134.

104 Bernhard Echte: »Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen [...]«. *Bemerkungen zur Edition von Robert Walsers »Mikrogrammen«*, in: *Text. Kritische Beiträge* 3 (1997), S. 1–21, hier S. 16.

105 Die durchschnittliche Zeilenhöhe von Walsers mikrographischen Manuskripten beträgt 1–3 mm.

106 Walser: *Bleistiftskizze* [vermutlich November–Dezember 1926], in: *ders.: Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a.M. 1985–1986,

Bedeutung des Bleistifts für die Walser'sche Schreibszene wurde vielfach herausgestellt – keine Beachtung fand jedoch die Frage, welche Rolle dem *Bleistift* als jenem Schreibgerät zukommt, von dem es heißt, es stehe in einem »zarte[n] und innige[n]«, lebenslangen symbiotischen Verbund mit dem Bleistift.

In dem 1915 erstmalig veröffentlichten Prosastück *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen* rückt Walser kleine Gegenstände in den Mittelpunkt. Seinen Ausgangspunkt nimmt das Prosastück bei der »haltlose[n]«, »nachgiebige[n] und duldsame[n]«<sup>107</sup> Asche, um dann auf die »Nadel«, den »Bleistift«, den »Blaustift« und zuletzt das »Zündhölzchen« zu sprechen zu kommen. Nadel, Bleistift und Zündhölzchen werden vorrangig über ihren »lieblichen Nutzen«<sup>108</sup> kenntlich gemacht, über ihre Dienste gegenüber den Menschen, die diese verwenden, »ohne ein Wörtchen der Anerkennung oder des Dankes zu sagen.«<sup>109</sup> Dabei lassen sich die genannten Dinge zwei Prinzipien zuordnen: Nadel und Bleistift gehören dem Bereich des Gewebes, der Textur, dem Text bzw. dem Produktionsakt an,<sup>110</sup> wobei die Nadel der »spitzigen [...] Schreibfeder«<sup>111</sup> entsprechen mag. Zündhölzchen und Asche sind hingegen dem Bereich der Vernichtung, dem Verbrennen, der Zerstörung zuzurechnen. Das Zündhölzchen ist immerhin noch zu entflammen und vermag seine »Nutzlosigkeit« überwinden, indem es zeigen darf, »was es wert ist«,<sup>112</sup> und sei es auch um den Preis seines Todes. Dagegen ist die Asche einzig das, was vom Feuer übrig bleibt, das Verzehrte und darum per se Nutzlose. Sie ist »eigentlich überhaupt nichts.«<sup>113</sup>

Dem Text eignet eine zyklische Struktur, die mit dem Vernichteten, der Asche, beginnt und sich sodann über die Momente der Produktion –

Bd. XIX, S. 119–122, hier S. 122. Im Folgenden mit der Sigle SW, römischer Bandangabe, angegeben.

107 Walser: *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen*, S. 321.

108 Ebd., S. 323.

109 Ebd., S. 322.

110 Vgl. hierzu Marianne Schuller: Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch, in: Groddeck u. a. (Hg.): *Robert Walsers »Ferne Nähe«*, S. 73–81, hier S. 77.

111 Walser: *Poetenleben*, in: GW III, S. 120–132, hier S. 120. Die Nadel ließe sich auch in Verbindung bringen mit einer sehr harten Bleistiftmine, wie sie Walser zeitweise für die Anfertigung seiner Mikrographien verwendete: »Walser aber bediente sich lange Zeit [...] eines extrem harten, also tendenziell unflexibel handhabbaren Schreibmittels, mit dem er – fast wie mit einer Kaltnadel – ein Relief ins Papier ritzte.« (Bernhard Echte: *Nie eine Zeile verbessert? Beobachtungen an Robert Walsers Manuskripten*, in: ders. [Hg.]: *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch*, Bern, Berlin und Frankfurt a. M. 1994, S. 61–70, hier S. 65).

112 Walser: *Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen*, in: GW VI, S. 323.

113 Ebd., S. 321.

Nadel und Bleistift – zuletzt wieder der Zerstörung, dem Feuer zuneigt. Genau im Zentrum dieses Produktionskreises, auf der dritten von fünf Positionen, ist der Blaustift angesiedelt; er ließe sich so besehen auf dem schmalen Grat zwischen Produktion (dem Schreiben) und Destruktion (der Tilgung, der Löschung, der Streichung) verorten. Der Blaustift stellt das Mittelstück dar, das beide Perspektiven verschränkt und lässt sich mithin vielleicht einem dritten Bereich – demjenigen einer produktiven Negativität<sup>114</sup> – zurechnen.

In diese Richtung scheint auch der Gebrauch von blauen Markierungen innerhalb von Korrekturverfahren zu weisen, wie sie von Autoren, aber auch in Zeitschriftenredaktionen, vielleicht in zeitgenössischen Schreibkontoren, praktiziert wurden.<sup>115</sup> Im Gegensatz etwa zum Einsatz des roten Farbstifts, der eher abschließende Feinkorrekturen im engeren Sinne zu betreffen scheint, lässt sich eine Tendenz in der Verwendung des blauen Korrekturstifts beobachten, derzufolge Blaustiftkorrekturen eher größere Umarbeitungen, Zu- und Umordnungen, großflächig bezogene Vermerke betreffen.<sup>116</sup> Eine solche eher prozessual orientierte Verwendungsweise, die auf die Um-, vielleicht auf die Weiterverarbeitung des Markierten zielen mag, ließe sich mit den obigen Überlegungen zur produktiven Negativität in Beziehung setzen – allerdings steht eine empirische Überprüfung dieser Überlegungen noch aus.

114 Vgl. zur Denkfigur einer produktiven Negativität den Band *Schreiben und Streichen*, in dem der Vorgang des Streichens als produktiver Gegenpol zu demjenigen des Schreibens reflektiert wird. Vgl. hierzu insbesondere die Einleitung der Herausgeber: Lucas Markus Gisi, Hubert Thüring, Irmgard Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen 2011, hier S. 7–22.

115 Ein Hinweis auf eine zeitweise in professionellen Publikationskontexten vermehrt zum Einsatz kommende Korrekturpraxis, die auf blau- bzw. blau- und rotfarbige Markierungen setzt, entstammt dem Herausgeberkommentar zu Friedrich Glausers *Gourrama* (1940). Dem Herausgeber Bernhard Echte zufolge handelt es sich bei Korrekturen mit rotem und blauem Farbstift um die »Art, wie professionelle Redakteure ein Manuskript auszeichneten«. (Friedrich Glauser: *Gourrama*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Bernhard Echte, S. 287–444, hier S. 313). Für den Hinweis danke ich Hubert Thüring. Marie Millutat verweist auf Walter Benjamins Nutzung von blauen und roten Überarbeitungsmarkierungen, evtl. mittels »Korrekturstift«: dies.: *Walter Benjamins Papierbausteine. Rekonstruktion einer frühen Fassung des Kafka-Essays*, in: Wirtz/Wieland: *Paperworks*, S. 147–166, hier S. 156. Studien zum Einsatz blauer Stifte als Korrekturinstrumente stehen noch aus. Die hier angestellten Überlegungen haben demnach einen notwendigerweise spekulativen Charakter. Sie stützen sich auf eigene Recherchen sowie auf Gespräche mit archiverfahrenen Kolleginnen und Kollegen.

116 In diese Richtung weisen insbesondere Barbara von Reibnitz' Beobachtungen, der ich für diesen Hinweis sehr dankbar bin.

Vor diesem Hintergrund gilt es die gestrichene Textstelle erneut in den Blick zu nehmen. Simon findet ein »kleines Schriftpäckchen«, das sein Zimmervorgänger »im Ofen« versteckt hatte. Von diesem Schriftpäckchen heißt es, es trage eine »mit Blaustift geschriebene« Überschrift, und dass »seine Blätter über und über mit kleiner, scharfer Schrift bedeckt waren«. Auch hier dürfte mit dem Ofen das Prinzip des Tilgens, der Vernichtung aufgerufen sein. Der Ofen birgt die Schrift »Mein Leben«, das zur Tilgung freigegebene Lebenszeugnis eines Commis, Helbling, gefunden von dem Schreiber Simon, der als Walsers alter ego dessen biographischen Erfahrungen als Commis Gestalt verleiht. Diese mise en abyme wird um eine dreifache Tilgungsszene angereichert. Nachdem Helbling sein Lebenszeugnis in den Ofen gelegt und seine Schriften damit dem Vernichtungswillen oder auch der Gnade seines Zimmernachfolgers ausgeliefert hat, liest Simon den Text seines Kollegen, den er jedoch nicht vor der Zerstörung bewahrt, sondern nach dessen Lektüre wieder zurück in den Ofen legt. Einige Kapitel später wird Simon diesem ›Textgrab‹ eigene Schrift»[f]etzen«<sup>117</sup> hinzufügen. Im letzten Drittel von *Geschwister Tanner* schreibt Simon einen Brief, den er anschließend zerreißt und die Überbleibsel in jenen Ofen wirft, in dem »noch Papiere liegen, die ein sonderbarer und idiotischer Kollege von mir, [...] einst geschrieben und das Geschriebene ebenso wie ich für wertlos gefunden hat«.<sup>118</sup> Helblings Preisgabe seines Textes »Mein Leben« an die Flammen, als Akt der Selbstzensur lesbar, wird demnach durch Simons Beurteilung des Geschriebenen als »wertlos«<sup>119</sup> in Form einer Fremdzensur wiederholt und bestätigt sowie um einen weiteren Textvernichtungsakt – das Zerreißen eines Briefs – ergänzt. Von diesem Brief Simons ist im Manuskript zu *Geschwister Tanner* nur der jeweils mit Blaustift gestrichene Anfangs- und Schlussteil erhalten. Bei diesem weitgehend fehlenden Binnentext handelt es sich nun um jenen besagten »Brief an den Villenbesitzer, der verkracht«, welcher ebenfalls von Morgenstern zur Tilgung vorgeschlagen wurde – und damit um die zweite der einzigen beiden Passagen, die im Zuge des Lektoratsprozesses auch materiell aus dem Manuskript entfernt wurden; in diesem Fall fünfzehn zwischen fol. 153 und 154 entnommene Seiten.<sup>120</sup>

Indem Walser die Metaphorik einer der Vernichtung anheimgegebenen ›Blaustiftliteratur‹ in eine materiale Realisierung des Tilgungsvorgangs auf dem Textträger münden lässt – die Streichungen erfolgen mit Blaustift –,

117 KWA VI 1, fol. 154.

118 Ebd.

119 Grammatikalisch lässt sich »das Geschriebene« sowohl auf Helblings Schriften als auch auf Simons Brief beziehen.

120 Vgl. KWA VI 1, editorisches Nachwort, S. 379.

wiederholt er den Akt der Löschung, der zuvor auf Ebene der *histoire* des Textes von Simon bzw. Helbling vorweggenommen wurde. Walsers Streichungen – und das scheint besonders bemerkenswert – gleichen sich jedoch nicht allein der erzählten Geschichte nachahmend an, führen die fiktionintern angelegte Handlung fort. Vielmehr werden mittels der Streichung auch Morgensterns Tilgungsvorgaben affirmiert bzw. umgesetzt – sie werden als genuines Verfahren in Walsers eigenen Streich- und Schreibprozess eingebunden.<sup>121</sup> Der von außen auferlegte Zwang zur Streichung wird demnach gleich mehrfach produktiv gewendet: So werden jene beiden aus dem Manuskript getrennten ›Ofen-Texte‹ gerade *nicht* der Vernichtung anheimfallen, sondern ganz im Gegenteil in Walsers künftigem Werk ein überaus fruchtbares Weiterleben führen.<sup>122</sup> Aus dem Ofenloch gerettet wird mit Helbling eine der für Walsers weiteres Schreiben zentralen poetologischen Schreiber- bzw. Produktionsmetaphern. Und aus den Fetzen des »Brief[s] an den Villenbesitzer, der verkracht«,<sup>123</sup> geht mutmaßlich ein ganzer weiterer Roman, Walsers *Gehülfe*, hervor.<sup>124</sup>

Vor diesem Hintergrund gewinnt vielleicht auch der spezifische Gestus der Blaustiftstreichungen eine weitere Dimension. Er ließe sich als Hinweis auf ein Überarbeitungsverfahren lesen, welches Rüdiger Nutt-Kofoth als »Erledigungsstreichung« bezeichnete. Diese trete »zumeist in der großflächigen, oft diagonalen Durchstreichung des gesamten Textes auf. Sie markiert keine Tilgung und korrigierende Ersetzung dieses Textes, sondern die Verarbeitung des Niedergeschriebenen an einem anderen Ort.«<sup>125</sup>

121 Vgl. zu dieser These auch Ulrich Weber, der die »Mimikry und Zweckentfremdung des lektoriierenden Streichens«, derer sich Walser beim Überarbeiten des *Geschwister Tanner*-Manuskripts bedient, als eine »Fortführung der Schreibdynamik im Überarbeiten« (ders.: *Lektor oder Autor?*, S. 306) reflektiert.

122 Der Ofen lässt sich in dieser Perspektive auch als poetologische Metapher des Um- bzw. Weiterverarbeitungsprozesses betrachten, wie dies etwa auch Walsers Prosastück »Der Goldfabrikant und sein Gehilfe« (SW XVII, S. 336–339) nahelegt, in welchem der Vorgang der Goldherstellung, bei dem das »Material [...] in einem hierfür tauglichen Ofen um[ge]schmolz[en]« wird, mit demjenigen der Textproduktion parallelisiert wird (vgl. hierzu Christian Walt: »O Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand, wie bedächtig las ich dich!« Kontext und Dekontextualisierung in Robert Walsers »Bleistiftmethode«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 [2009], S. 472–484).

123 Morgenstern an Cassirer, 8.4.1906, in: *StMA VIII*, S. 165.

124 Die zuerst von Jochen Greven geäußerte Vermutung, diese getilgte Episode lasse sich als »Keimzelle des Romans ›Der Gehülfe‹ verstehen« (GW IV, Nachwort, S. 545), erscheint auch den Herausgebern der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* plausibel. Vgl. *KWA IV 1*, editorisches Nachwort, S. 379.

125 Nutt-Kofoth rekonstruierte diesen Typ der Streichung mit Blick auf Manuskripte Annette von Droste-Hülshoffs (vgl. ders.: *Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-*

Es lässt sich demnach argumentieren, dass Walser die Interventionen seines Lektors gewissermaßen »vorahnte«, indem er besagte Textstellen bereits fiktionsintern der Vernichtung im Ofen anheimgestellt bzw. der Tilgung freigestellt hat.<sup>126</sup> Zugleich macht Walser von Morgensterns Tilgungsvorschlägen insofern Gebrauch, als er genau diese Passagen zwar zunächst tilgt – dies allerdings nur, um sie nachträglich zu umso wichtigeren Ausgangsmomenten seines weiteren Schaffens macht. Damit bediente Walser sich jener Praxis, die auch seine Angestellten-Figuren so formvollendet beherrschen: die Verwandlung von Ohnmacht in »(innere) Freiheit« durch den Schachzug »scheinbare[r] (äußere[r]) Anpassung«:<sup>127</sup> »Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht«, wie es in *Der Commis* heißt.<sup>128</sup> Auf diese Weise mag ersichtlich werden, dass Walsers »Blaustiftaktivitäten« gleich auf mehreren Ebenen des Textes ein hintersinniges Spiel um Fragen einer mimetisch-produktiven Negativität installieren, in dem die Tilgungsvorgaben seines Lektors weiterverarbeitet werden. Nicht zuletzt entspricht Walsers Reaktion auf Morgensterns Eingriffe, seine vordergründige Affirmation der Fremdbestimmung durch seinen Lektor, auch Walsers subalternem Autorschaftsmodell.<sup>129</sup> Indem Walser die Tilgungsvorgabe Morgensterns bestätigt und allererst realisiert, rettet er eben diese Vorstellung von Autorschaft für und in der eigenen Schreibpraxis.<sup>130</sup>

(Die freundschaftlich schöpferische Verbindung von Schreib- und Blaustift findet sich – kurioser Zufall oder bewusste Referenz? – übrigens auch in Morgensterns Text *Die Versammlung der Nägel*.<sup>131</sup> Wie Marianne Schuller zuerst feststellte, scheint Walser mit seinem Bild einer Blei- und Blaustift-

Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der »Streichung«, in: Gisi/Thüring/Wirtz [Hg.]: Schreiben und Streichen, S. 111–130, hier S. 128).

126 Demnach steht der Akt der Streichung in einem reflexiven Verhältnis zum Inhalt des Gestrichenen: So lässt Walser Helbling, jenen Commis mit dem Blaustift, der letztlich aus dem Roman getilgt wird, in der eigenen Schreib- und Streichpraxis, für die der Blaustift konstitutiv ist, weiterleben. Dieserart manifestiert sich Walser gewissermaßen selbst als jener Commis mit Blaustift – Walser wäre demnach ein alter ego Helblings und nicht umgekehrt, wobei diese Verkehrung von Kunst und Leben eine für Walser typische Figur ist.

127 Sorg/Gisi: »Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht«, S. 141.

128 Walser: *Der Commis*. Eine Art Illustration [1902], in: GW I, S. 49–65, hier S. 53.

129 Ebenso wie die poetologische Figur des Kindes und die des angestellten Schreibers, dienen auch die ubiquitären Dienerfiguren in Walsers Werk zur Entfaltung einer Art »subalternen Poetik«, die beides umfasst, Nachahmung/Affirmation und Abweichung/Subversion.

130 Für diesen Gedanken danke ich Sebastian Goth.

131 Morgenstern: *Die Versammlung der Nägel*, in: Vgl. StMA IV, S. 41–44; erstmals erschienen in *Das Narrenschiff I* (1898).

Symbiose – »Bleistifts Bruder heißt Blaustift, und *wie da und dort schon erzählt worden ist* (Hervorhebung IB) [...]« – auf eben diesen Text anzuspielen.)<sup>132</sup>

Nachdem Walsers Umgang mit den Vorgaben seines Lektors beleuchtet wurde, gilt die Aufmerksamkeit nachfolgend Morgensterns Textverfahren. Seine Zugriffsformen sollen anhand seines Streichungsvorschlags der Helbling-Episode genauer betrachtet werden. Morgensterns Vorschlag, genau diese Episode zu tilgen, eröffnet eine Reihe an Fragen, über die sich die lektorale Textarbeit auffächern lässt.

In der bisherigen Forschungsliteratur zum Überarbeitungsprozess von *Geschwister Tanner* wurde eine »gewisse Tendenz der Lektorierung«<sup>133</sup> beobachtet, für die insbesondere zwei Argumente in Anschlag gebracht wurden: einerseits ein strukturelles Argument – in dieser Perspektive dienten die Eingriffe im Wesentlichen der Straffung der Romanhandlung<sup>134</sup> – und andererseits ein inhaltliches Argument – die im Zuge des Lektoratsprozesses angeregten Tilgungen bezögen sich insbesondere auf selbstreflexive Verweise.<sup>135</sup> Zwar lassen sich im Hinblick auf Morgensterns Tilgungsvorschlag der Episode »Helbling« beide Argumente berechtigterweise anführen – als Erklärung für Morgensterns Entscheidung sind sie dennoch nicht hinreichend, besteht doch *Geschwister Tanner* vorwiegend aus isolierten Passagen, die sich, wie die Bearbeitungschronologie des Manuskripts zeigt, problemlos auseinander und wieder zusammenfügen lassen. Für das von Wolfram Groddeck angeführte Argument der Selbstreferenz lässt sich Ähnliches konstatieren: Zwar gilt ein Großteil der lektoralen Streichungsinterventionen selbstreferentiellen Passagen;<sup>136</sup> allerdings ist der Rückbezug auf den Schreibvorgang ein so häufiges Element der Texte Walsers, dass sich diesbezüglich von einem »Stilmerkmal«<sup>137</sup> Walsers sprechen lässt.

132 Vgl. Schuller: Walsers Poetik des Winzigen, S. 77.

133 Groddeck: »und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman«, S. 144.

134 So die Einschätzung der Herausgeber der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* (vgl. KWA IV 1, editorisches Nachwort, S. 375).

135 Vgl. zu dieser These Wolfram Groddeck, der feststellte, dass »die allzu offensichtliche Selbstreferenz des Romanmanuskripts für das Lektorat nicht mehr tolerierbar« war. (Ders.: »und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman«, S. 146).

136 Unter den sieben großflächigen Streichungen, die im Zuge der Lektorierung des Manuskripts vorgenommen wurden, betreffen fünf selbstreflexive Passagen, darunter zwei Reflexionen auf das Romanschreiben (KWA IV 1, fol. 60; fol. 64) und drei Reflexionen auf den Schreibakt als Zeitvertreib (ebd., fol. 60; fol. 64; fol. 153) sowie zwei Passagen, die Commistätigkeiten zum Thema haben (ebd., fol. 120–121; fol. 144–146).

137 Wolfram Groddeck: »Ich schreibe hier ...« Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück »Die leichte Hochachtung«, in: Thüning u. a. (Hg.): *Anfangen zu schreiben*, S. 97–108, hier S. 97.

Doch welche Motive mögen jenseits der genannten Argumente ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass Morgenstern genau diese Episode getilgt sehen wollte? Dies scheint insofern eine zentrale Frage zu sein, als die von Morgenstern zur Streichung vorgeschlagene Passage eben jene Episode betrifft, in welcher die auch für Walsers weiteres Schaffen zentral bleibenden Momente der (oberflächlichen) Gebärde und des (Schau-)Spiels, des Kleinen bzw. Geringen, der Praxis mimetischer Anverwandlung, der Absage an »Bildung«, Perfektibilität und demgegenüber die Privilegierung einer Fertigkeit des Kindlichen, »Schulknabenhafte[n]«<sup>138</sup> ebenso wie das dialektische Moment von Unterwerfung und Eigengesetzlichkeit mit besonderer Prägnanz offengelegt werden. Wenn »Helblings Geschichte« in gewisser Weise als eines der poetologischen Kernstücke von *Geschwister Tanner* gelesen werden kann, wirkt die Entscheidung zur Tilgung irritierend. Im Folgenden soll argumentiert werden, dass sich Morgensterns Verständnis von Walsers Texten durch eine Ambivalenz von Erkennen und Verkennen auszeichnet, eine Ambivalenz, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Morgensterns Vorstellungen von Autorschaft und ästhetischer Produktion zu stehen scheint.

### 3.5. Stil

Die Argumentation soll, ausgehend von Morgensterns Wort von den »Un-tugenden« von Walsers Stil, an Morgensterns Stilbegriff aufgehängt werden, dem sodann Walsers Vorstellung von Stil gegenübergestellt wird. Es scheint, dass sich gerade mittels dieses unscharfen Begriffs die gegenläufigen Orientierungen innerhalb des Autor-Lektor-Verbunds prägnant nachzeichnen lassen.

In Morgensterns Kritik an Walsers Schaffen, wie in seinen Ratschlägen zur »Verbesserung« desselben, spielt der Begriff des »Stils« eine wesentliche Rolle. Dies betrifft allerdings nicht allein Morgensterns Kommentare zu Walsers Schreiben. Wie Peter Utz feststellte, sind für zahlreiche Protagonisten der zeitgenössischen Kritik »die befremdlichen Eigenarten von Walsers »Stil« [...] nur in diesem verwaschenen Allerweltswort dingfest [zu] machen«.<sup>139</sup> Von Alfred Walter Heymel über Max Brod bis zu Walter Benjamin – keiner, der auf das Wort von Walsers Bewunderung wie Be-

138 Walser: Helblings Geschichte, in: GW II, S. 65.

139 Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«, Frankfurt a.M. 1998, S. 19.

fremden auslösendem »Stil« verzichtete.<sup>140</sup> Während die Genannten die Eigentümlichkeit von Walsers ›Stil‹ hervorheben und somit keinen Zweifel entstehen lassen, dass Walser, wie er selbst einmal kommentiert, »im Besitz eines Stiles«<sup>141</sup> sei, ist Morgenstern hingegen der Auffassung, Walser habe, wolle er »Bürgerrecht in der Litteratur erwerben«, allererst einmal seine »Ausdrucksweise zu Stil zu entwickeln«.<sup>142</sup> Wie eine solche ästhetische ›Stil-Bildung‹ sich gestalten könnte, darin möchte Morgenstern Walser anleiten. Dem Lektor zufolge gilt es hierfür zunächst einmal die Wahrnehmung für die »Mängel«<sup>143</sup> des eigenen Schreibens zu schärfen, die »Aufmerksamkeit auf stilistische Dinge [zu] erhöh[en]«.<sup>144</sup> Diese »Mängel« verortet der Lektor zuvorderst in dem »Weitschweifige[n]«<sup>145</sup> des Walserschen Schreibens, den »allzu redseligen Standreden«.<sup>146</sup>

Mit dieser Stilkritik mag Morgenstern an den von ihm bewunderten Schopenhauer anknüpfen, namentlich an dessen Ausführungen in den *Parerga und Paralipomena*, die er Walser auch zur Lektüre anempfiehlt.<sup>147</sup> In der Abhandlung »Über Schriftstellerei und Stil« plädiert Schopenhauer wortreich für einen »keuschen Stil«: In den »redenden Künsten« habe man sich »vor allem nicht notwendigen rhetorischen Schmuck, allen unnützen Amplifikationen und überhaupt vor allem Überfluß im Ausdruck zu hüten, sich also eines *keuschen* Stiles zu befleißigen«.<sup>148</sup> Entsprechend heißt es in

140 Vgl. ebd., S. 19f.

141 Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1925–1932, hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt a. M. 1985–2000., IV, S. 178. Im Folgenden mit der Sigle BG, römischer Bandangabe angegeben.

142 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 843.

143 Morgenstern an Walser, 20.9.1906, in: StMA VIII, S. 214.

144 Ebd., S. 212.

145 Ebd., S. 211.

146 Ebd., S. 214.

147 »Schopenhauer[s] ›Über Lesen und Schreiben‹, Parerga [ist] ein unumgängliches Kapitel«, schreibt Morgenstern Walser am 20.9.1906 (vgl. StMA VIII, S. 215) und in den Notizen zu diesem Brief an Walser, heißt es noch eindringlicher: »[L]esen Sie wie ein Evangelium, was Schopenhauer (in den Parergis [...]) übers Lesen und Schreiben geschrieben hat« (vgl. ebd. S. 843). Morgenstern meinte mit »Über Lesen und Schreiben« wahrscheinlich das Kapitel 23 »Über Schriftstellerei und Stil« in Schopenhauers *Parerga und Paralipomena*; in diesem Kapitel geht Schopenhauer auf den fehlerhaften Gebrauch von »für« ein – und Morgenstern schreibt an Walser: »über den Gebrauch von ›für etc. vergl. Schopenhauer ›Über Lesen und Schreiben‹« (Morgenstern an Walser, 20.9.1906, in: StMA VIII, S. 215; vgl. hierzu auch ebd., Kommentar, S. 844).

148 Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke, hg. von Frhr. von Löhneysen, Bd. 5: Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II, Darmstadt 1965, S. 589–650, hier S. 616f.

einem der Feuilletonbeiträge Morgensterns: »Einfachheit und Klarheit sind und bleiben die Hauptmomente jeglicher Kunst.«<sup>149</sup> Wenn Morgenstern in Bezug auf Walsers Schreiben das »ohne Not Weitschweifige«<sup>150</sup> bemängelt, dem Autor seinen »besondere[n] Fehler [ankreidet], sich in lange uninteressante Sätze zu verwickeln«,<sup>151</sup> ihm empfiehlt »[d]ie Schleppe der Sätze [zu] raffen!«<sup>152</sup> und darauf zu verzichten, »Eigenschaftswörter zu häufen, [...] dasselbe ohne Not zwei, dreimal [zu] sagen«,<sup>153</sup> bezieht er sich auf rhetorische Stilqualitäten wie Angemessenheit und Klarheit, mit denen auch Nietzsche, eine weitere zentrale Referenz Morgensterns, operiert.<sup>154</sup> Ist Morgenstern mit Nietzsche der Auffassung, »der Weg zum Stil muß gemacht, nicht übersprungen werden«,<sup>155</sup> lassen sich aus Morgensterns Ausführungen gegenüber Walser zwei Wegmarken kondensieren, die Walser auf seiner »Stilreise« zu passieren habe, um sein »Dilettieren«<sup>156</sup> zu überwinden. Zum einen mahnt der Lektor eine Art Vorarbeit an, die für Morgenstern nur als permanente Selbst-Bildung anhand von kanonischen »Vorbildern« denkbar ist. So ist Morgenstern der Auffassung, es könne »auf keinem geistigen Gebiet umgangen werden«, »sich erst einmal eine zeitlang belehren zu lassen«,<sup>157</sup> Morgenstern rät Walser neben einem Studium von kanoni-

149 Morgenstern: *Neueste deutsche Lyrik*, erstmals erschienen in *Vossische Zeitung* (1895), hier zitiert nach: StMA VI, S. 150–158, hier S. 156.

150 Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 211.

151 Ebd., S. 213.

152 Ebd., S. 212.

153 Ebd.

154 In Morgensterns Ratschlag an Walser, Schopenhauers »Übers Lesen und Schreiben« (eine Abhandlung dieses Titels existiert nicht) zu lesen, konfluieren wahrscheinlich Schopenhauers Ausführungen »Über Schriftstellerei und Stil« mit Nietzsches »Gedanken zu der Betrachtung: Lesen und Schreiben (1874/75)«. Nietzsche plädiert hier gleichfalls für eine Diätetik des Schreibens: »Lange Perioden soll man meiden [...]; Deutlichkeit ist die erste Forderung« (Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1875–1879* [KSA 8], hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin und New York 1967f. und 1977, hier NF 1876, 15[2]); vgl. auch: »Das Einfache ist das Schwerste und Letzte« (NF 1874, 37[3], beide Zitate nach URL: eKGWB: <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index>, abgerufen am 3.3.2021).

155 So eine Forderung Nietzsches, die Morgenstern in einem seiner Beiträge für die *Neue Deutsche Rundschau* mit dem Titel »Nietzsche, der Erzieher« (1896) zitiert. Hier zit. nach: StMA VI, S. 89–96, hier S. 94.

156 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 843.

157 Morgenstern an Marie Goettling, 20.12.1913, in: Margareta Morgenstern (Hg.): *Christian Morgenstern. Ein Leben in Briefen*, Wiesbaden 1952, S. 480f.

schen Texten wie der Bibel oder Schopenhauer auch das Studium diverser Lexika an.<sup>158</sup>

Mit diesem Programm einer poetischen und pädagogischen Bildungsarbeit des Schriftstellers zeigt sich Morgenstern einem unter den gesellschaftlichen Bedingungen der Moderne bereits historisch gewordenen Verständnis von Autorschaft verpflichtet, wie es an der Schwelle zum 19. Jahrhundert prägnant etwa von Friedrich Schlegel vertreten wurde.<sup>159</sup> Sich in immer neuen Gebieten fortzubilden, ist ein Anspruch, den Morgenstern selbst konsequent verfolgt, ein Bestreben, das seine offensichtlichste Ausprägung in Morgensterns Hang findet, sich wechselnde intellektuelle Mentorenfiguren zu suchen – zu den einflussreichsten gehören Paul de Lagarde, Friedrich Nietzsche und Rudolf Steiner –, denen er in bestimmten Lebensphasen mit großer Emphase folgt. Morgenstern, selbst »prädestinierte[r] Schwärmer und Jünger«,<sup>160</sup> sieht seine Aufgabe als Lektor und Kritiker nicht zuletzt darin, seine gewonnenen Weisheiten an Lesende wie Schreibende weiterzugeben, wobei Letzteren in Morgensterns Auffassung von Autorschaft wiederum die Verpflichtung zukommt, ihre jeweilige Leserschaft anzuleiten, zu erziehen.<sup>161</sup> Mit Nietzsche gesprochen, geht es Morgenstern bei seinen lektoralen wie literaturkritischen Tätigkeiten

158 »Lesen Sie möglichst viel in großen Wörterbüchern, vor allem in Grimms deutschem Wörterbuch [...], in den Lexicis von Littré, Sachs Villatte, in etymologischen Wörterbüchern wie besonders dem von Kluge.« – Dieser Hinweis findet sich allerdings nur im Entwurf zu Morgensterns Brief vom [19.]9.1906 (vgl. StMA VIII, S. 843). Nicht auszuschließen ist jedoch, dass Ratschläge dieser Art evtl. während eines Lektoratsgesprächs erfolgten. – Neben einer klassisch-rhetorischen (Selbst-)Ausbildung gilt es Morgenstern zufolge die Aufmerksamkeit für das alltägliche Sprachgeschehen zu schärfen: Es gebe »nichts Instruktiveres, als allerhand Leuten auf ihr Berufsgebiet zu folgen u. das Gute und Volkstümliche aus ihrer Fachsprache herauszuholen«, wie Morgenstern Walser mit Verweis auf Luther belehrt (vgl. Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 214).

159 Die Fähigkeit zum individuellen Ausdruck ist in Schlegels Auffassung von Autorschaft nicht ausreichend; vielmehr hat der Dichter sich fortwährend weiterzubilden, »seine Poesie und seine Ansicht der Poesie ewig zu erweitern«. (Vgl. Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, Bd. 2, Paderborn u. a. 1967, S. 284–362, hier S. 286).

160 Jochen Schimmgang: Christian Morgenstern. Eine Biographie, St. Pölten, Salzburg und Wien 2013, S. 17.

161 Morgensterns Bild von Autorschaft tritt in einem seiner Beiträge für die *Vossische Zeitung* (1895) prägnant hervor, in welchem er mit Emphase den folgenden Kommentar Hermann Conradis zitiert: »Dann werden die Dichter ihrer wahren Mission sich wieder bewusst werden, Hüter und Heger, Führer und Tröster, Pfadfinder und Wegbegleiter, Ärzte und Priester der Menschen sein«, in: StMA VI, S. 152).

darum, »Erzieher [zu] erziehn«. <sup>162</sup> Wenn Morgensterns Vorstellung von (Selbst-)Erziehung zur Bildung vorrangig auf dem auch von ihm selbst praktizierten Prinzip der Orientierung an Vorbildern beruht, kann er sich hierin auch auf seinen »Erzieher Nietzsche« <sup>163</sup> berufen, der ebenfalls die Ausbildung des Nachahmungsvermögens, »die Mimesis als Medium erzieherischer Ereignisse«, <sup>164</sup> privilegiert: »Erziehung [...] zu Bildung [ist] wesentlich Gewöhnung an gute Vorbilder«, <sup>165</sup> so Nietzsche in seinen *Nachgelassenen Fragmenten*.

Das zweite Moment, auf dem Morgensterns Vorstellung von Stil neben der genannten Voraussetzung der vorrangig durch Lektüre zu erzielenden (Selbst-)Bildung beruht, ist der Erwerb einer Kompetenz der »künstlerischen Nacharbeit«. <sup>166</sup> Diese Praxis der Revision hat Morgenstern zufolge darin anzusetzen, das Geschriebene zunächst auf Sprachrichtigkeit durchzusehen – Walser rät er: »revidieren Sie Ihre Sprache zunächst rein grammatikalisch« –, um sodann als »sein erster und sein bester [...] Leser« <sup>167</sup> eine Form der Selbstrevision anzustreben, die sich etwa am Sprachrhythmus und den schon angesprochenen Stilkriterien der Angemessenheit und Klarheit bzw. Reinheit orientiert und in Walsers Fall in erster Linie auf die Beschneidung der exzessiven Tendenzen seines Schreibens zu zielen habe. Auf diese Weise könne gelingen, was Morgenstern Walser in den Notizen zu seinem Lektorat des *Geschwister Tanner*-Manuskripts, die den eingangs zitierten Brief vom September 1906 an Walser vorbereiten, dringlich empfiehlt:

Sie müssen Ihren Stil bewusst und systematisch zu bilden suchen u. zwar indem Sie unsere allerbesten Prosaiker nicht nur lesen sondern geradezu auf ihren Rhythmus, Satzbau hin studieren. [...] Erst wenn Sie Ihre Ausdrucksweise zu Stil zu entwickeln verstehen, wenn Sie sich dazu

162 Morgenstern: »Nietzsche, der Erzieher«, in: StMA VI, S. 89–96, hier S. 92. Morgenstern zitiert aus Nietzsches *Nachgelassenen Fragmenten* (1875, 5[25]).

163 »Nietzsche, der Erzieher« (s. vorangehende Fußnote), lautet der Titel eines Feuilletonbeitrags Morgensterns, aus dem hervorgeht, welch gelehriger Nietzsche-Schüler Morgenstern war: Statt *über* Nietzsche zu schreiben, betreibt Morgenstern vielmehr eine Kompilation von Nietzsche-Zitaten, wie schon am Titel ersichtlich, welcher Nietzsches *Schopenhauer als Erzieher* zitiert. In dieser zitierenden Anverwandlung seines Vorbilds setzt Morgenstern gleichsam Nietzsches Forderung eines pädagogisch-mimetischen Nachahmungsvermögens um.

164 Eva Geulen: *Der Erziehungswahn und sein Sinn (Nietzsche)*, in: dies., Nicolas Pethes (Hg.): *Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne*, Freiburg 2007, S. 221–235, hier S. 234.

165 Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869–1874* (KSA 7), S. 511 (NF 1872, 19 [299]).

166 Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 211.

167 Ebd., S. 212.

gezwungen haben werden, eine Seite so lange zu überarbeiten oder neu zu schreiben, bis sie aus dem bloss Zufälligen zur organischen Einheit geworden, wird, was Sie mitteilen, Wert und Dauer haben, werden Sie in der Litteratur Bürgerrecht erwerben.<sup>168</sup>

Stil ist demnach für Morgenstern nichts dem (genialischen) Autor Gegebenes, sondern etwas systematisch zu Erlernendes, durch fleißige Lektüre »unsere[r] allerbesten Prosaiker«, wie durch permanente Relektüre und Verbessern eigener Texte in ausdauernder Lese- und Schreibpraxis zu Erwerbendes. Mit diesem durch präskriptive Elemente bestimmten Stilbegriff steht Morgenstern in der Tradition eines normativen rhetorischen Stilverständnisses, wie es bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbreitet war. Eine Form der *doctrina*, die ihm als »Entscheidungsprogramm« dienen mag, »anhand dessen man die Richtigkeit der Ausführung und die Richtigkeit der Beurteilung beurteilen«<sup>169</sup> kann. Zwar spielen auch Vorstellungen von Individualität und Originalität in Morgensterns Auffassung von Stil hinein, jedoch sozusagen erst im Sinne einer nietzscheanischen »zweiten Natur«. »Einfachheit und Anmut«,<sup>170</sup> die jeden gelungenen Text auszeichneten, »Individualisierung der Form«<sup>171</sup>, welche die Aussicht auf »Wert und Dauer« – und damit: die eigenen Kanonisierungschancen – erhöhen, können für Morgenstern nur über den Umweg der Ausbildung eines »Organ[s] für großen Stil, für Klangschönheit, für vornehmen Verstakt«<sup>172</sup> erreicht werden, und sei es, um all diese »historische[] ›Bildung« wieder über Bord zu werfen, um »sich zu sich selbst zurück[zu]erziehen«.<sup>173</sup> – »Sie wollen doch kein Naturbursche in Anführungsstrichen werden«<sup>174</sup>, lautet die entsprechende Ermahnung gegenüber Walser, die allerdings die Notizen Morgensterns nicht verlässt.

Aus Morgensterns Auffassung von Stil und Textproduktion, für die die Technik der strategisch-verbessernden Selbstkorrektur eine zentrale Rolle

168 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 843.

169 Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Stil. Geschichte und Funktion eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt a. M. 1986, S. 620–672, hier S. 636.

170 Christian Morgenstern: Neueste deutsche Lyrik IV, in: Vossische Zeitung (1895), hier zit. nach: StMA VI, S. 178–186, hier S. 179.

171 Christian Morgenstern: Neueste deutsche Lyrik II, in: Vossische Zeitung (1895), hier zit. nach: StMA VI, S. 159–169, S. 161.

172 Ebd.

173 Morgenstern; Neueste deutsche Lyrik IV, S. 184. Morgenstern bezieht sich hierin, wie er schreibt, auf Nietzsches *Unzeitgemäße Betrachtungen*.

174 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 843.

spielt, wird auch seine Vorstellung von Autorschaft erkennbar: Sie lässt sich zwischen dem Modell des *poeta faber*, dem »kompetente[n] Kenner und Anwender von ›technischem‹ Fachwissen«<sup>175</sup>, und einem Autorschaftsmodell ansiedeln, das durch das Moment der werkbiographischen »Entwicklung und Bildung« der Autorin sowie durch die Frage der Abweichung ihrer Texte von einer außerhalb derselben zu veranschlagenden sprachlich-literarischen Norm gekennzeichnet ist. Auch weltanschauliche Parameter spielen in Morgensterns Vorstellung von Autorschaft hinein. So ist Morgenstern von der pädagogisch-erbaulichen Sendung des Autors überzeugt: »Führer und Tröster der Menschen« zu sein, könne als »wahre Mission« der Dichter gelten.<sup>176</sup>

Wie lässt sich demgegenüber Walsers Verständnis von Stil beschreiben? Die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen (literarischen) Stils prägt bereits Walsers frühe Arbeiten. Walsers Erstling, *Fritz Kochers Aufsätze* (1904), der sich an der Mimikry am Stil eines Schülers versucht, eröffnet das Spannungsfeld, in dem Walser den Begriff situiert. Der mehr schlecht als recht den durch den Lehrer vorgegebenen Aufsatzthemen gerecht werdende Fritz Kocher stellt lakonisch fest: »Ich habe es nötig, mich im Stil zu verbessern. Letztes Mal bekam ich die Note: Stil erbärmlich.«<sup>177</sup> Die vorgebliche Besserungsabsicht des Protagonisten wird im Folgesatz sogleich konterkariert durch die Feststellung: »Ich gräme mich darüber aber ich kann es nicht ändern.«<sup>178</sup> Der »erbärmliche« Stil, zu dem sich Fritz Kocher freimütig bekennt, ist eine Tatsache ohne Aussicht auf (Ver-)Besserung, ohne Besserung zumindest im Sinne einer normierten stilistischen Praxis. So reflektieren *Fritz Kochers Aufsätze* die heteronomen (Stil-)Vorschriften, die es für den Schüler ebenso wie für den Schriftsteller zu erfüllen gilt, um im jeweiligen sozialen Feld zu reüssieren. Dabei stellt Walser gleich zwei Formen der stilistischen Fremdbestimmung infrage: zum einen eine Form der »Stil-Erziehung«, welche zu epigonalen, bestimmten Stil-Mustern folgenden Bearbeitungsweisen instruiert. Hinterfragt wird zum anderen – etwa anhand des von Fritz Kocher ungeliebten »Freithemas« – das seit der Aufklärung nicht nur von Pädagogen geforderte Originalitätspostulat »schreibe wie du selbst«.<sup>179</sup>

175 Fotis Jannidis u. a.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern, in: ders. u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 3–35, hier S. 5.

176 Christian Morgenstern: Neueste deutsche Lyrik, hier S. 152.

177 Walser: *Fritz Kochers Aufsätze*. Mitgeteilt von Robert Walser [1902/1904], in: GW I, S. 5–107, hier S. 10.

178 Ebd.

179 Vgl. hierzu Heinrich Bosse: Autorisieren. Ein Essay über die Entwicklungen heute und seit dem 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42 (1981), S. 120–134, hier v. a. S. 128.

Der Frage, was ›Stil‹ sei, geht Walser auch in einem seiner Prosastücke mit dem Titel *[Stil]*<sup>180</sup> nach. Der Text beginnt mit der Feststellung »Stil« sei »eine Art Betragen« und variiert in der Folge typologisch-geschichtliche Stilbegriffe mit soziologischen Kategorien wie umgangssprachlichen Verwendungsweisen von »Stil«. Ob im »persönlichen Auftreten«, in der »Politik« oder in der »Schriftstellerei«<sup>181</sup> – Stil ist für Walser eine Handlungsweise bzw. eine Haltung,<sup>182</sup> die sich aus einem »Sinn für Kultur«<sup>183</sup> bzw. Geschichte speise. Der eigentliche Hauptgedanke der Prosaskizze jedoch lautet: »Unter Stil versteht man aber immer eine Gebändigkeit und ein Behagen, das aus dieser Beherrschtheit hervorkommt und –strömt.« »Ungezwungenheiten«, heißt es weiter, »können und müssen sogar aus einem Zwang stammen.«<sup>184</sup> Walser zieht in seine Vorstellung von Stil demnach die Komponente eines Kontextes ein, der als »Zwang« zugleich Beschränkung wie Möglichkeitsbedingung von Stil darstellt. Stil wird durch seine interaktionale, relationale Einbettung in einen Rahmen bestimmt, der disziplinierend und inspirierend zugleich wirkt. Bedingung der Entstehung von Stil ist dabei die Etablierung eines spezifischen Umgangs mit diesem (gesellschaftlichen, diskursiven, medialen, materialen) Kontext. Stil entsteht namentlich dann, wenn es gelingt, dem »Zwang« gegenüber eine Haltung einzunehmen, die mit einer angenehmen affektiven Disposition einhergeht, dem »Behagen«. Stil ist dieser Skizze zufolge demnach weder durch eine rhetorisch-ästhetische Form von (Aus-)Bildung zu erwerben, noch etwas, das dem genialen Autor qua Geburt eignet. Stil zu haben bedeutet vielmehr, einen gewissen produktiven Habitus gegenüber den diversen (normativen, materialen) Anforderungen einzuüben. Dabei lässt sich Walsers Stilbegriff nicht mit einer Schreibweise in Verbindung bringen, die sich vor allem ex negativo von den zeitgenössischen Diskursen der »Jetzzeit«<sup>185</sup> bestimmen ließe, indem diesen gegenüber etwa eine subversive Haltung eingenommen würde.<sup>186</sup> Walsers »Stilgefühl«<sup>187</sup> scheint, bei gleichzeitiger Aufmerksamkeit

180 Der Titel geht aus einem Brief an Otto Pick hervor (vgl. GW XII 2, S. 276).

181 Walser: [Stil] [1926], in: BG IV, S. 175–178, hier 176.

182 So auch Utz: Tanz auf den Rändern, S. 18.

183 Walser: [Stil], S. 177.

184 Ebd., S. 176. So auch das vorangehende Zitat.

185 Insbesondere in seiner Berner Zeit benutzt Walser immer wieder das »Zeit- und Modewort« »Jetzzeit« (vgl. Utz: Tanz auf den Rändern, S. 16f.). In Walsers *Räuber* fällt die Wendung vom »Jetzzeitstil« (BG III, S. 73).

186 Vgl. hierzu auch Martin Roussel: Epigraphien. Zur Einschreibung des Stils bei Jean-Jacques Rousseau und Robert Walser, in: Martin Roussel, Markus Wirtz, Antonia Wunderlich (Hg.): Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren in der Modernforschung, Würzburg 2005, S. 143–164, hier S. 153, Anmerkung 38.

187 Walser: [Stil], S. 177.

für die vielfachen, eigenen wie fremden Vorgaben künstlerischen Schaffens, vielmehr darin zu bestehen, eine eigenständige, scheinbar anstrengungs- und absichtslose Dynamik des Schreibens, eine »Stileinheitlichkeit«<sup>188</sup> aus dem Schreiben heraus zu entwickeln: »Worte ergeben sich aus Worten«,<sup>189</sup> lautet bereits das Programm des Schülers in *Fritz Kochers Aufsätze*.

Für diese spezifische, sich mit Vorliebe an bestimmten Vorgaben entzündende Vorstellung und Praxis des Schreibens spielt weniger – wie bei Morgenstern – geistige *Bildung* eine zentrale Rolle, vielmehr ist es in erster Linie ein körperlich-gestischer Begriff von *Übung*, der für Walsers ›Stil‹, für Walsers Produktionsästhetik, eine unabdingbare Grundlage bildet. Walsers (Selbst-)Disziplinierungsstrategien sind vorrangig mechanischer Natur, ausgerichtet an den medialen bzw. materialen Grundlagen des Schreibvorgangs, eine Art Schule der Hand.<sup>190</sup> In *Geschwister Tanner* findet sich diese ›handwerkliche‹ Poetik<sup>191</sup> ex negativo etwa anhand eines Künstlers namens Erwin reflektiert. Von Erwin heißt es, er sei »wenig talentvoll«, »seine Bilder nennt er schlecht, und sie sind es auch«. <sup>192</sup> Statt, wie Simons Bruder Kaspar, »leicht und [...] frivol vor [s]ich hin[zu]malen«, <sup>193</sup> pflegt Erwin eine selbsterstörerische Praxis der fortwährenden Korrekturen, Verbesserungsbemühungen: »Er kratzt immer wieder ab und malt von neuem.«<sup>194</sup> Kaspars Rat an diesen Künstler mag Walsers Schreibgeste auf den Punkt bringen: »Ich riet ihm, nicht zu sehr zu studieren, sondern mehr die Hand an den Pinsel zu gewöhnen.«<sup>195</sup>

Vor diesem Hintergrund gewinnt Morgensterns Ratschlag, Walser möge seine stilistische »Unbeholfenheit« durch das Studium klassischer Werke wie durch fortgesetzte Selbstrevision überwinden, eine kuriose Note. Zumindest hinsichtlich Walsers schriftstellerischer Anfänge bildet eine solche »mit übertrieben[em] heilige[n] Ernst«<sup>196</sup> vollzogene Produktionsweise ge-

188 Ebd., S. 178.

189 Walser: *Fritz Kochers Aufsätze*, S. 45.

190 Zur produktionsästhetisch bedeutsamen Metapher der Hand bei Walser vgl. auch Marion Gees: *Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers*, Berlin 2001, S. 90ff.

191 Das Begriffsfeld des Handwerks spielt für Walsers Vorstellung von Produktion eine wichtige Rolle; so findet sich etwa in *Eine Art Erzählung* ein »handwerklicher Romancier«, der seine Praxis des Schreibens in folgende Bilder kleidet: »Bin ich gut aufgelegt, d. h. bei guter Laune, so schneidere, schustere, schmiede, hoble, hämmere oder nagle ich Zeilen zusammen, deren Inhalt man sogleich versteht.« (Walser: *Eine Art Erzählung* [1928/1929], in: *GW X*, S. 323–326, hier S. 323).

192 Walser: *Geschwister Tanner*, in: *GW IV*, S. 51.

193 Ebd., S. 52.

194 Ebd., S. 51.

195 Ebd., S. 52f.

196 Ebd., S. 52.

radezu das Negativbild zur Wunschfigur eines gewissermaßen mechanisch erfolgenden Schreibens: »[W]eil er bisher zu schreiben gewöhnt gewesen war, so kritzelte er, um nur in all der Stille und Langeweile irgendetwas zu tun, krauses Zeug auf einen Bogen Papier [...], oder er schrieb [...]«<sup>197</sup>

Nicht aus dem (Wieder-)Lesen soll der Walser'sche Text dieser Vorstellung zufolge entstehen, vielmehr soll das Schreiben vor allem aus dem Schreiben, dem »absichtslos[en]«<sup>198</sup> Dahinschreiben hervorgehen. In der Tat erfolgt Walsers Produktionsprozess, was seine frühen Romane anbelangt, mit vergleichsweise wenigen (Sofort-)Korrekturen. Dieses scheinbare ›Schreiben aus einem Guß‹ dürfte zur mythischen Autorkonstruktion Walsers beigetragen haben, an der nicht nur Walsers Selbstnarrativierungen Anteil hatten, sondern auch Rezeptionsweisen wie diejenige Walter Benjamins, der in seinem viel zitierten Kommentar zu Walser dessen Nichtverbessern von Geschriebenem als »die vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht« adelte.<sup>199</sup> Während Morgenstern von einer durch fortwährende Selbstbildung, durch Bildungs»[f]leiß«,<sup>200</sup> anzustrebenden Perfektibilität des Schreibens beziehungsweise Autors ausgeht, mag für Walser der selbst gewählte Leitfaden einer ›Professionalisierung der Nichtprofessionalität‹ konstitutiv sein.

Demnach gewönne Morgensterns Tilgungsvorschlag der Helbling-Episode insofern Plausibilität, als in ihr – sowohl auf diskursiver wie auf struktureller Ebene – dieses Programm eines (professionalisierten) Dilettantismus, des Aufschubs, der Retardation, der mimetischen Geste besonders markant hervortritt – und damit genau dasjenige Prinzip, gegen das sich Morgenstern mit seinen Ratschlägen so vehement engagiert. Während

197 Walser: Der junge Dichter, in: GW VI, S. 267–270, hier S. 269.

198 Vgl. Walser: Geschwister Tanner, S. 115.

199 Walter Benjamin: Robert Walser [1929], in: Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 1, S. 126–129, hier S. 127. In ihrer Geschlossenheit bilden Walsers Manuskripte zu *Geschwister Tanner* und *Der Gehülfe* allerdings die Ausnahme: »Ihre relative Homogenität [...] ist Zeichen einer Schreibpraxis, die nach ca. 1910 nicht mehr durchgehend aufrecht erhalten werden konnte.« (Kammer: Figurationen und Gesten des Schreibens, S. 111).

200 Vgl. eine Tagebuchnotiz Morgensterns (1905): »Alles, was am Genie Fleiß ist, also vier Bestandteile von fünf, mögen preußisch genannt werden.« (Zit. nach: Schimang: Christian Morgenstern, S. 170).

Walser das »[Z]weitrangige«, <sup>201</sup> die »Kunstlosigkeit« <sup>202</sup> und das Kindliche <sup>203</sup> als Wesentliches seiner literarischen Produktion setzt und einen spielerischen Umgang mit einer solchen »scheinbar naiven« <sup>204</sup> Produktionsweise zu pflegen scheint, gilt Morgenstern das »Dilettieren«, <sup>205</sup> dem ein Ende zu bereiten er Walser eindringlich nahelegt, als Schreckensbild, als Bedrohung nicht zuletzt der eigenen schriftstellerischen Produktion: »Nein, mein »Dilettantismus« ist kein Spaß, keine Koketterie; er ist ein Schicksal, aber ich kann ihm nicht entrinnen [...]«. <sup>206</sup>

### 3.6. Modi der Lektüre

Ob sich Morgensterns Entscheidung zur Streichung, neben anderen redaktionellen Gründen wie der Straffung des Textes, auf solchermaßen interferierende Programme von Autor und Lektor zurückführen lässt, muss Spekulation bleiben. Offenkundig scheint jedoch, dass der Lektor das poetologische Potential des hier zur Rede stehenden Textauszugs nicht zu sehen vermochte bzw. stark unterschätzte. Diese partielle Blindheit gegenüber dem Text ist insofern irritierend, als Morgenstern zugleich ein präzises Gespür für die Eigenlogik von Walsers Schreiben besaß. So diagnostizierte Morgenstern etwa zuerst jene Besonderheit, die spätestens mit Benjamins Diktum von Walsers »Sprachverwilderung« <sup>207</sup> für die

201 Vgl. Walsers Kommentar gegenüber Seelig: »Auf Klassiker war ich nie jaloux. Dagegen auf zweitrangige Schriftsteller, vor allem auf Wilhelm Raabe und Theodor Storm.« (Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 19). Walsers Bevorzugung des »Zweitrangigen« wird auch aus seiner Lektürewahl ersichtlich; Seelig gegenüber berichtet er von seiner Lektüre der Autoren Johann Gottfried Seume und Marlitt (Eugenie John): »In solchen Büchern findet man oft mehr Takt und Gemüt als in den prämierten Literaturschinken.« (Ebd., S. 52).

202 In *Geschwister Tanner* heißt es über eine Tänzerin: »Ihre Kunst war vielleicht, streng nach Ballettregeln genommen, nicht allzu groß, ihr Können mochte weit zurückbleiben hinter dem Können und Leisten anderer Tänzerinnen. [...] Ihre Kunstlosigkeit wurde als höchste Kunst empfunden.« (GW IV, S. 52).

203 Das Kind kann als eine der zentralen poetologischen Metaphern Walsers gelten. Vgl. hierzu etwa Giuriato: *Robert Walsers Kinder*; Kammer: »Lib/e/ri«.

204 So der Titel von Hendrik Stiemers Studie: *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Würzburg 2014.

205 Morgenstern: *Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906*, in: *StMA VIII*, S. 843.

206 Christian Morgenstern: *In me ipsum* [140], 1907, hier zit. nach: *StMA V*, S. 13–62, hier S. 44.

207 Benjamin: *Robert Walser*, S. 126.

Rezeption Walsers ikonisch wurde. Auch brachte Morgenstern die Redundanzen und Aufschubstrukturen, die die Texte prägen, zuerst in Zusammenhang mit Walsers spezifischem Schreibverfahren, der Walserschen Schreibszenen. Der Lektor realisierte, dass sich Walsers Schreibweise, die er in einem Brief an Cassirer als »[s]omnambul[us]« bezeichnete,<sup>208</sup> gewissermaßen schreibprozessual formatiert.<sup>209</sup> Morgensterns treffsicheres Gespür für die Produktions- wie Rezeptionsdynamik von Walsers Werk zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er dessen schwierigen Stand im zeitgenössischen Literaturbetrieb antizipierte. Cassirer schreibt er am 30.12.1906: »Ich fürchte sehr, Sie werden Walser nicht durchsetzen, weil Sie ihn vermutlich nicht lang genug begleiten werden. Es wäre fast verwunderlich, wenn Walser jetzt schon erkannt würde.«<sup>210</sup>

Im Folgenden soll argumentiert werden, dass sich Morgensterns »blinder Fleck«, sein ambivalentes Verhältnis gegenüber Walser<sup>211</sup> aus einer doppelten Rollenproblematik perspektivieren lässt, die einerseits den *Leser* Morgenstern gegen den *Lektor* Morgenstern ins Feld führt und auf der anderen Seite zwischen dem *Autor* Morgenstern und dem *Autor* Walser aufzuspannen ist (Kap. 3.8.). Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen ist die Beobachtung, dass Morgensterns Umgang mit Walsers *Geschwister Tanner* durch stark differierende Modi der Rezeption und Bewertung geprägt scheint, bzw. zu sehr unterschiedlichen Rezeptionsnarrativen findet.

Beschreibt der Lektor seinen ersten Lektüreindruck als durchweg positiv – Cassirer schreibt er, er habe »selten etwas in seiner Art so Schönes gelesen«,<sup>212</sup> Walser berichtet er von »der Freude und Ergriffenheit«,<sup>213</sup> die er beim Lesen empfunden habe – scheint sich demgegenüber bei seiner zweiten Lektüre ein harter Bruch zu vollziehen: Der Text mache einen »schlechten Eindruck«<sup>214</sup> auf ihn, wie er Walser schreibt. Bemerkenswert scheint an dieser Stelle, dass Morgenstern seine konträren Einschätzungen jeweils

208 »Notabene hat dieser Roman [*Geschwister Tanner*] mancherorts fast etwas Somnambules an sich, als hätte er sich sozusagen selbst geschrieben.« (Morgenstern an Cassirer, 8.10.1906, in: StMA VIII, S. 221).

209 Hierin nimmt Morgenstern eine der bis heute von der einschlägigen Forschungsliteratur vertretenen Einschätzungen vorweg, wie sie etwa Stephan Kammer pointiert, der hinsichtlich Walsers Schreibprozess feststellte, dieser gehe »nach dem Muster eines allmählichen Verfertigens der Sätze beim Schreiben voran.« (Kammer: »Lib/e/ri«, S. 92).

210 Morgenstern an Cassirer, 30.12.1906, in: StMA VIII, S. 272.

211 Vgl. zur These einer von Ambivalenz geprägten Beziehung Morgensterns zu Walser auch Groddeck: Robert Walser und das Fantasieren, S. 58; S. 66.

212 Morgenstern an Cassirer, 8.4.1906, in: StMA VIII, S. 165.

213 Morgenstern an Walser, 20.9.1906, in: ebd., S. 215.

214 Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 211.

um den Hinweis auf die Gestalt des Textes ergänzt: Die zuvor erwähnte »Freude und Ergriffenheit« verbindet sich, dem Selbstkommentar Morgensterns zufolge, mit dem »Lesen der Handschrift.«<sup>215</sup> »[A]us dem Privatgebiet des Handschriftlichen in die Öffentlichkeit des Drucks geholt«,<sup>216</sup> mache der Text jedoch, wie er Walser schreibt, besagten »schlechten Eindruck« auf ihn. Mit dieser Leserreaktion scheint Morgenstern ein nicht nur für Walsers späteres Schaffen virulentes Moment vorwegzunehmen: die Differenz zwischen dem Privaten des Handschriftlichen und dem Publikwerden des Geschriebenen unter den Voraussetzungen der literarischen Öffentlichkeit. Während die Handschrift für Morgenstern einen freundschaftlichen<sup>217</sup>, ja enthusiastischen Lesemodus zu begünstigen schien, der ihn »bewundern, beneiden, lieben«<sup>218</sup> lässt, beförderte das Lesen des gedruckten Textes unter Maßgabe seiner bevorstehenden Publikation eine gänzlich konträre Lesehaltung. Im Erscheinungsbild des typographischen Satzes scheint der Blick für die eigenwillige Poetizität der *Geschwister Tanner* gewissermaßen eingeklammert. Stattdessen schlägt sich Morgensterns Hang zur Perfektibilität, zum Verbessern und Korrigieren Bahn.<sup>219</sup> Jener Modus der gleichsam nachsichtigen, »geneigten« Lektüre, welche Morgenstern der zeitgenössischen Leserschaft als geeignete Rezeptionsweise nahelegte, wird für den Lektor selbst offenbar nur im Umgang mit dem handschriftlichen Text virulent. Die handschriftliche und die druckschriftliche Form des Textes scheinen je unterschiedliche Modi des Lesens zu implizieren und damit jener doppelläufigen lektoralen Leselogik entgegenzuwirken, die ein gelungenes (und gelungen meint hier: Anschlusshandeln ermöglichendes) Lektorat ausmachen dürfte: Eine der am Material entwickelten Über-

215 Ebd., S. 215.

216 Ebd., S. 211. – Zu Morgensterns Aufmerksamkeit für diese medialen Differenz vgl. bereits Grodeck: Walser und das Fantasieren, S. 66.

217 Zu historischen wie aktuellen Freundschaftskonzepten vgl. in netzwerktheoretischer Perspektive: Natalie Binczek und Georg Stanitzek (Hg.): Strong ties/Weak ties. Freundschaftssemantik und Netzwerktheorie, Heidelberg 2010.

218 Morgenstern an Walser, 20.9.1906, in: ebd., S. 215.

219 Dass es der Druck war, der »zum Imperativ des Korrigierens wurde, weil die leichtere Erkennbarkeit von Fehlern den Drang zur Perfektibilität unterstützte«, darauf weist Christian Benne mit Verweis auf Hans Widmann hin (vgl. Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 377). Zu den verschiedenen Merkmalen, die sich mit Konzept und Praxis der »Handschriftlichkeit« verbinden, vgl. Carlos Spoerhases Überlegungen zum Kommunikationsmodell des »Manuskriptdrucks«, ders.: »Manuscript für Freunde«. Die materielle Textualität literarischer Netzwerke, 1760–1830 (Gleim, Klopstock, Lavater, Fichte, Reinhold, Goethe), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 172–205, sowie ders.: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018, hier Kap II, 6.

legungen, die dieses Buch orientieren, lautet, dass sich das Lektorat eines literarischen Textes als eine fortlaufende Kippbewegung zwischen einer kritischen und distanzierten Haltung gegenüber und einem prozessual und prospektiv orientierten Umgang mit einem Text und dessen Möglichkeitsformen beschreiben lässt. Anders formuliert, ist das Lektorieren durch unterschiedliche Wissensformen gekennzeichnet. Einerseits durch eine Form des gelehrten, propositionalen Wissens, wie es beispielsweise durch die Literatur(-Geschichte) und ihre Theorie/Poetik bereitgestellt werden kann,<sup>220</sup> andererseits durch bestimmte, an den Kontext des jeweiligen Textes gebundene, mittels Lese- und Schreiberfahrung eingeübte Verhaltensformen im Umgang mit Texten. Neben dem kritischen Blick auf das Textgeschehen kommt hier ein anderer Zugriffsmodus ins Spiel, der es erlaubt, die Position des distanzierten Lesers um diejenige des geübten ›Mitgehenden‹ zu ergänzen. Dieser letztgenannte Modus des Textumgangs, der auf das modifizierende Weiterschreiben eines Textes angelegt ist, wird in lektoralen Selbstbeschreibungen oftmals als nicht näher beschreibbares ›Gefühl, als ›Intuition‹ narrativiert. Anders, als solche Beschreibungen es nahelegen, dürfte es sich hierbei nicht um ein gleichsam mystisches Handeln oder eine Art ›Geheimwissen‹ des Lektors handeln, sondern vielmehr um den »Ausdruck einer Sicherheit im richtigen Gebrauch bestimmter Kriterien, die in der Praxis verankert sind«.<sup>221</sup>

Vor dem Hintergrund des hier Rekonstruierten lässt sich hinsichtlich Morgensterns Umgang mit *Geschwister Tanner* postulieren, dass die zuvor beschriebene Kippbewegung zwischen unterschiedlichen Textpraktiken hier wohl misslingt. Statt zwischen einem kritisch-distanzierten und einem ›mitgehend‹-freundschaftlichen Modus der Lektüre hin und her zu wechseln bzw. komplementär oder gewissermaßen ›schielend‹ zu lesen, scheint der Lektor je einer Art des Zugriffs verhaftet zu bleiben. Die Ambivalenz, welche Morgensterns Beziehung zu Walser von Beginn an prägt, lässt sich vor diesem Hintergrund in Bezug setzen zu einem seiner Lektorrolle inhärenten Spannungsfeld. Als ›freundschaftlicher‹ *Leser* kann Morgenstern Walsers Schaffen »aus ganzem Herzen zustimmen«,<sup>222</sup> als – einseitig lesen-

220 Wobei es sich bei diesem Wissen um ein in der jeweiligen Sozialisation und Ausbildung eines Lektors grundiertes, individuelles Wissen handelt. Es gibt (zumindest bislang) keinen fixen Korpus an lehrbarem Wissen, der als verbindlich für den Erwerb von lektoralen Kompetenzen gelten kann.

221 So Claudia Dürr und Tasos Zembylas mit Blick auf die vergleichbar verfahrenende – und vergleichbar narrativierte – schriftstellerische Praxis. Vgl. dies.: Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis, Wien 2009, hier S. 137.

222 Morgenstern an Walser, 20.9.1906, in: StMA VIII, S. 215.

der – *Lektor* bzw. aus einer vorwiegend normativ und kritisch geprägten, auf mögliche Reaktionen einer künftigen Leserschaft und des Buchmarks hin orientierten Perspektive auf den Text zerfasert sich dieser in die »Un-tugenden [des Walserschen] Stils«. <sup>223</sup>

Überspitzt ließe sich sagen, besteht die Morgenstern'sche Aporie darin, dass er Walser einerseits eindringlich rät, das »Dilettieren«<sup>224</sup> aufzugeben, sich zu bilden und die stilistischen Leichtfüßigkeiten in eine »männliche« Ordnung zu bringen.<sup>225</sup> Auf der anderen Seite – als »lieben[der]«<sup>226</sup> Leser und Kollege – spricht Morgenstern Walsers Werk Genialität nur dann zu, wenn es sich in Verbindung bringen lässt mit eben jenen Momenten von »Kindlichkeit«, »Plaudern«, mit dem »Somnambule[n]«:<sup>227</sup> »Wie ein seliges Kind plaudert er von tausend u. einem Dinge u. weil es ein geniales Kind ist, [...] so hört man ihm mit demselb. Entzücken zu wie einem wirklichen.«<sup>228</sup> Ein »Genie«<sup>229</sup> ist Walser für Morgenstern aufgrund von genau jenen Attributen, die von ihm zugleich am vehementesten kritisiert werden: »Er ist für mich vielfach ein bares Wunder, und wenn hier ein Genie auch noch so unreif oft und unerzogen erscheinen mag, so ist hier doch Genie [...].«<sup>230</sup> Gegenläufig zu seinen belehrenden Mahnungen, Walser möge seine »Ausdrucksweise zu Stil [...] entwickeln«, die »Beherrschung« seines »Materials«<sup>231</sup> erlernen, scheint für den Lektor zugleich festzustehen, dass dieses »liebenswürdige[] und schöpferische[] Naturell«<sup>232</sup> »sein ganzes Leben lang so weiter reden«<sup>233</sup> werde.

223 Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 211.

224 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906 1906, in: StMA VIII, S. 843.

225 »Es hilft Ihnen nichts und wenn Sie innerlich noch so reich wären; Sie müssen das Material, in dem Sie arbeiten, beherrschen lernen, sonst wird man Sie mit all Ihrer Schönheit nicht haben wollen, ja dieser Schönheit selbst das Beste absprechen.« (Ebd., S. 843).

226 Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 215.

227 Morgenstern an Cassirer, 8.10.1906, in: StMA VIII, S. 221.

228 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 845.

229 Morgenstern an Cassirer, 8.10.1906, in: StMA VIII, S. 221.

230 Ebd.

231 Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 212. So auch das vorangehende Zitat.

232 Morgenstern: Notizen zum Brief an Walser vom 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 843.

233 Morgenstern an Cassirer, 15.11.1906, in: StMA VIII, S. 244.

### 3.7. Lektorale Anverwandlung

Anders gewendet, lässt sich Morgensterns Ambivalenz gegenüber Walser auch aus der Dynamik der Walserschen Schreibweise selbst perspektivieren. Morgensterns widersprüchliche Haltung lässt sich mit der paradoxen Bewegung in Zusammenhang bringen, die Walsers literarische Produktion kennzeichnet. Vor der Folie des auktorialen Produktionsprozesses betrachtet, lässt sie sich in Beziehung setzen mit der Doppellogik von autopoeitischem, »somnambulen« Antrieb auf der einen, von Stocken und »Krampf«<sup>234</sup> auf der anderen Seite. Diese widerstrebigenden Momente des Walserschen »Seltsamkeitsstil[s]«<sup>235</sup>, seine Redundanzen und Aufschubstrukturen, die ein zusammenhängendes Erzählen de facto unterlaufen, versucht Morgenstern – so ließe sich sein Einsatz gattungsorientiert beschreiben – gewissermaßen auf die epische Bahn zurückzubiegen. Vielleicht, um damit etwa jener Irritation vorzubeugen, die Walser selbst rückblickend als Auslöser für seine Abkehr von der Romanform veranschlagte: »Ich ging seinerzeit vom Bücherverfassen aufs Prosastückschreiben über, weil mich weitläufige epische Zusammenhänge sozusagen zu irritieren begonnen hatten. Meine Hand entwickelte sich zu einer Art Dienstverweigerin.«<sup>236</sup> Das Stocken des (epischen) Schreibflusses, der Streik der Hand, indiziert jene Aporie, die Walsers Produktion bereits von Beginn an prägt: Statt der Romanform zu, strebte Walsers Schreiben bereits in der Berliner Zeit vielmehr dahin, »allerlei [zu] erzähl[en]«<sup>237</sup>, so ein treffender Selbstkommentar Walsers.

234 Robert Walser an Max Rychner, 20.6.1927, in: GW XII 2, S. 300f., hier S. 301. In diesem viel zitierten Selbstkommentar schildert Walser seine Schreibkrise bzw. seinen »Schreibfederüberdruß« (ebd.) als eine motorisch-gestische Krise, als einen »Zusammenbruch«, seiner federführenden Hand. Dass dieser »Krampf« (ebd.) materiale Spuren hinterließ, zeigen Stephan Kammer und Bernhard Echte zufolge die Manuskripte der letzten Berliner und Bieler Zeit: »[S]pätestens seit 1912 [kämpfte Walser] gegen die drohende Auflösung seiner Handschrift, wenn nicht gar gegen die völlige Schreibunfähigkeit.« (Echte: »Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen [...]«, S. 16); vgl. zu Walsers Bleistift- und Abschreibsystem Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens*.

235 Walser: *Göttin der Dichtkunst*, bitte, bitte, in: BG I, S. 85–90, hier S. 90.

236 Robert Walser: *Meine Bemühungen. Handschrift und Transkription*, in: Elio Pellin, Ulrich Weber (Hg.): »... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. *Autobiographie und Autofiktion*, Göttingen und Zürich 2012, S. 47–53, hier S. 50.

237 Ebd. Diese Selbsteinschätzung Walsers findet ihre Parallele in der literaturwissenschaftlichen Forschung, die von Reibnitz hinsichtlich der Machart der *Geschwister Tanner* folgendermaßen auf den Punkt bringt: »Man kann die episodische Struktur der *Tanner* als fortgesetzte Prosastückerzählung begreifen.« (Von Reibnitz: *Komma überschreibt Punkt*, S. 145).

Wie aus Morgensterns Ratschlägen ersichtlich wird, sind es in erster Linie die Momente des Exzessiven, des überbordend Monologischen von Walsers Schreiben, die einer ›realistischen‹ Erzählweise widersprechenden Um- und Abwege sowie die selbstreflexiven Tendenzen, an welchen sich der Lektor stört. Damit ähnelt Morgensterns Blick auf Walsers Schaffen jener Kritik, die Walser selbst rückblickend seinen Romanen angedeihen lässt: »Das ist der Fehler meiner Romane. Sie sind zu schrullig und reflexiv, in der Komposition oft zu salopp.«<sup>238</sup> Nicht nur nimmt Morgenstern mit seinen Ratschlägen gewissermaßen Walsers poetologische Selbstkritik vorweg (wobei offen ist, inwiefern Walsers Selbstkommentar wiederum entsprechende Fremdkommentare wie diejenigen Morgensterns repliziert). Auch mit seinen Interventionen in den Text setzt Morgenstern gleichsam jenen Modus der Korrektur fort, den Walser dem Manuskript der *Geschwister Tanner* angedeihen ließ: Gilt ein Großteil der lektoralen Interventionen selbstreflexiven Passagen des Textes, entspricht diese Tendenz auch Walsers bereits während des Schreibprozesses und damit *vor* der Einreichung des Manuskripts vorgenommenen Streichungen.<sup>239</sup> Es ließe sich demnach argumentieren, dass Morgenstern mit seinen Korrekturen eine Form der Angleichung an Walsers Schreiben und Streichen, an die auktoriale Dynamik der Bearbeitung des Textes vollzieht. Morgenstern führt Walsers Intention der Revision fort und überschreitet diese zugleich, was Konsequenz und Umfang der vorgenommenen Änderungen anbelangt.<sup>240</sup>

238 Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 14. Vgl. hierzu auch Walsers Selbstkommentar, das »Subjektive« habe »die Leser der ›Geschwister Tanner‹ verärgert« (Ebd., S. 44).

239 Unter den mindestens vier Stellen, die vor Einreichung des Manuskripts überarbeitet wurden, finden sich zwei Selbstzitate (zum einen Zeilen aus Walsers Gedicht »Im Bureau« [vgl. KWA IV 1, fol. 10], zum anderen die Titel der im Ofen versteckten »Schriftpäckchen« »Die Gräfin Kirke« und »Ein Jüngling« [vgl. KWA IV 1, fol. 120] – einen dieser Texte hat Walser unter dem Titel »Die Gräfin Kirke. Eine Phantasie« dem Insel Verlag angeboten) sowie ein als poetologische Selbstreflexion lesbarer Brief von Simon Tanner, in dem das Schreiben als Zeitvertreib geschildert wird (vgl. KWA IV 1, fol. 153).

240 Was die Quantität der Streichungen angeht, wird Walser im Rückblick kommentieren, dass die Tilgungen seiner Ansicht nach sogar weitaus größere Teile des Textes hätten betreffen dürfen: Seelig gegenüber äußert Walser, dass er die *Geschwister Tanner* vor der Neuausgabe »gern um siebzig oder achtzig Seiten gekürzt« hätte (vgl. Seelig: *Wanderungen mit Robert Walser*, S. 14 f.).

### 3.8. Scheiternde Romanciers. Vom Fremd- zum Selbstlektorat

Morgensterns Haltung gegenüber den Widersprüchlichkeiten und Aporien der Walserschen Produktion lässt sich jedoch auch mit den Parallelen in Zusammenhang bringen, die Walser und Morgenstern als *Autoren* in ihren jeweiligen Prosa-»Bemühungen«<sup>241</sup> verbinden. Morgensterns und Walsers poetologische Selbstkommentare – zumindest jene, die sich auf ihre jeweiligen epischen Schreibversuche beziehen – ähneln sich in bemerkenswerter Weise. Von ihrem ambivalenten Verhältnis zu dem bewunderten Romanschriftsteller Gottfried Keller,<sup>242</sup> über ihre jeweiligen Einsichten des Scheiterns an einer »Form«, die sich für das eigene Schreiben als »zu weitläufig«<sup>243</sup> herausstellte, wie Walser sich ausdrückt, bzw., so Morgensterns Kommentar, die einen »Faden der Handlung« erforderlich machte, doch diese sei »überhaupt [s]eine schwache Seite«,<sup>244</sup> bis hin zu ihren jeweiligen Bekenntnissen, einer autobiographisch orientierten Darstellungsform nicht entrinnen zu können: Er sei »nur ein nach dem Dichterischen hin veranlagter Aufzeichner [s]eines Menschen, vom Nichtigen zum Wichtigen. Ein Tagebuchschriftsteller, ein Notizeur«,<sup>245</sup> heißt es in einem Selbstkommentar Morgensterns, und Walsers entsprechendes Bekenntnis lautet:

241 Vgl. den Titel »Meine Bemühungen«, eine der für diese Thematik zentralen Prosa-skizzen Walsers.

242 Sowohl Walser als auch Morgenstern setzten sich intensiv mit Gottfried Keller auseinander, der für die Autoren auf je unterschiedliche Weise eine Vorbildrolle einnahm; so verlieh etwa Morgenstern Keller den Ehrentitel des »größten Erzähler[s]« (StMA IV, S. 147); aus einem Brief von Morgensterns Freund Friedrich Kayssler geht hervor, dass Morgenstern sich bei seinen Romanversuchen an Keller orientierte (Kayssler an Morgenstern, 27.1.1901, in: StMA VII, S. 531–536, hier S. 534). Walser wiederum kommentiert gegenüber Seelig, »[w]enn [er] nochmals von vorn beginnen könnte«, nähme er sich ein Beispiel an der »entsetzliche[n] Schönheit des ›Grünen Heinrich‹« (vgl. Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 78). Dabei lässt sich Walsers Beziehung zu Keller, mehr noch als diejenige Morgensterns, als durchaus ambivalent bezeichnen. So betont Walser gegenüber Seelig mehrmals, Keller sei ihm von verschiedenen Seiten – so auch von Bruno Cassirer – als erfolgversprechendes Modell des Schreibens vorgehalten worden (vgl. etwa Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 30; S. 66). Peter Utz beschrieb in Anlehnung an Karl Pestalozzi Walsers Beziehung zu Keller als ein Oszillieren zwischen »Identifikation« und »Distanznahme« (vgl. ders.: Ausklang und Anklang – Robert Walsers literarische Annäherungen an Gottfried Keller, in: Gottfried Keller-Gesellschaft [Hg.]: Rede zum Herbstbott 2001, Zürich 2002, S. 3–29).

243 Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 77.

244 Christian Morgenstern an Marie Goettling, 11.11.1893, in: StMA IV, S. 863.

245 Morgenstern an seine Frau Margareta, 26.8.1912, in: StMA VI, S. 798 f.

»Meine Prosastücke bilden meiner Meinung nach nichts anderes als Teile einer langen, handlungslosen, realistischen Geschichte [...]. Der Roman, woran ich weiter und weiter schreibe, bleibt immer derselbe und dürfte als ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ich-Buch bezeichnet werden können.«<sup>246</sup>

Vor dem Hintergrund dieser auktorialen Nachbarschaft scheint es umso bemerkenswerter, dass Morgenstern Walser als Romantalent<sup>247</sup> einstuft – und den Dichter hierin grundlegend verkannte: Walsers Werk besteht (hierin Morgensterns Hinterlassenschaft vergleichbar, die vor allem aus Tagebuchnotizen, Aphorismen und Textfragmenten besteht) zum allergrößten Teil aus jener, zu Walsers Lebzeiten größtenteils unveröffentlichten Kurzprosa, über die Morgensterns vernichtendes Urteil etwa lautete: »Was der gute W. jetzt in Schaubühne und Rundschau zusammenklieft, ist schauderhaft.«<sup>248</sup>

Dabei muss Morgensterns Versuch, Walser zu einem »Romancier«<sup>249</sup> zu erziehen, auch mit den Bedingungen des kommerziellen Buchmarkts in Verbindung gebracht werden, sprich mit dem Anliegen eines sich nicht nur symbolisch, sondern auch ökonomisch auszahlenden Publikationserfolgs: »Es ist ein offenes Geheimnis, dass das Publikum nach Romanen weit lüsterner ist, und es erscheint richtig, diese Lüstertheit auszunutzen.«<sup>250</sup> Dass diese publikationsstrategische und buchhändlerische Binsenweisheit, welche Morgensterns Lektorkollege Hans Floerke 1928 auf den Punkt brachte, auch für den Buchmarkt der 1900er Jahre gegolten haben mag, zeigt ein Schreiben Morgensterns an Cassirer vom 23.4.1906: »Was im übrigen Ihre Sehnsucht nach einem modernen Roman betrifft, so kann Walser leicht zu vielen Auflagen werden.«<sup>251</sup>

246 Walser: Eine Art Erzählung, S. 323.

247 Vgl. etwa Morgenstern an Cassirer, 26.1.1907: »[S]o wächst Ihnen und uns [...] in Walser ein wirklicher Romancier heran«, in: StMA VIII, S. 290f., hier S. 291. Vgl. des Weiteren: »Freksa ist das dramatische Pendant zu Walser d. h. es steht vor ihm, ebenso wie hier im Roman, alles im Drama zu erwarten.« (Morgenstern an Cassirer, 10.4.1907, in: StMA VIII, S. 311f. hier S. 311).

248 Morgenstern an Cassirer, 13.10.1907, in: StMA VIII, S. 374.

249 Morgenstern an Cassirer, 26.1.1907, in: StMA VIII, S. 291.

250 Hans Floerke an Paul Ernst, 13.3.1928, in: Marbach, DLA; A: Ernst, hier zit. nach: Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 89.

251 Morgenstern an Cassirer, 23.4.1906, in: StMA VIII, S. 170. Dass für Morgensterns Lektoratstätigkeit ein Einbezug der erwartbaren Resonanz und Verkäuflichkeit der literarischen Ware konstitutiv war, geht beispielhaft aus einem Ratschlag an Bruno Cassirer hervor. Hinsichtlich der Frage einer möglichen Übersetzung von Iwan Turgenjews *Briefe an Madame Viardot* urteilte Morgenstern: »Wohl keine litterarische Notwendigkeit (sie zu übersetzen), aber vielleicht ein buchhändlerisches Geschäft.« (Morgenstern an Cassirer, 7.11.1907, in: StMA VIII, S. 388).

Wenn sich annehmen lässt, dass Morgensterns lektorale Interventionen auf die ›Entwicklung‹ des »wirkliche[n] Romancier[s]«,<sup>252</sup> wie er Walser bezeichnete, zielten, eine ›Entwicklung‹, die – wie gesehen werden konnte – für Morgenstern vor allem durch eine Erziehung zur Selbstkorrektur/–revision<sup>253</sup> möglich schien, ist dies mit Blick auf Walsers Werkgenese nicht ohne Ironie. Denn jene von Morgenstern so eindringlich befürwortete »künstlerische Nacharbeit«<sup>254</sup> wird für Walsers Produktion in gewisser Weise zwar tatsächlich relevant werden. Dies allerdings erst mit jenem Wendepunkt seines Schaffens, an dem Walser den Anforderungen seiner den epischen Dienst scheinbar verweigernden Hand durch den dezidierten Wechsel zur kleinen Form, den Wandel »vom Bücherverfassen [zum] Prosastück-schreiben«,<sup>255</sup> nachkommen wird. In gewisser Weise, so lässt sich das Moment des wechselseitigen Bezugs von Autor und Lektor fortführen, findet sich Morgensterns Walser gegenüber befürwortete Umstellung von Fremdauf Selbstkorrektur in Walsers späteres ›Abschreibesystem‹ eingezogen: Wie Stephan Kammer feststellt, lässt sich »die strenge[] Systematik von ›Bleistift- und ›Abschreibesystem««,<sup>256</sup> die Walsers mikrographisches Werk kennzeichnet, als »redigierende Revisionspraxis«<sup>257</sup> beschreiben. Dieser redigierende Umgang mit den Bleistiftskizzen weist – bei aller Differenz der Intention wie der Ergebnisse – strukturelle Parallelen mit einer lektoralen Form der Textpraxis auf.<sup>258</sup> Was sich in Walsers ›Blaustiftaktivitäten‹ andeutete, die produktive Aneignung einer lektoralen Perspektive auf sein Schreiben, findet sich in seinem »büroauhafte[n] Abschreibesystem«<sup>259</sup> gewissermaßen fortgeführt. Wenn Walser dieserart zu seinem eigenen Lektor wird, findet

252 Morgenstern an Cassirer, 26.1.1907, in: StMA VIII, S. 291.

253 »Es würde mir nun ein besonderes Vergnügen sein, Sie [...] von Ihrem Widerwillen gegen diese künstlerische Nacharbeit [...] einigermassen zu heilen.« (Morgenstern an Walser, [19.]9.1906, in: StMA VIII, S. 211).

254 Ebd.

255 Walser: Meine Bemühungen. Handschrift und Transkription, S. 50.

256 Kammer: Figurationen und Gesten des Schreibens, S. 111.

257 Ebd., S. 134.

258 Aus Walsers Form der ›Redaktion‹ seiner Bleistiftskizzen im Zuge der Tintenabschriften, die er zu Publikationszwecken anfertigte, lassen sich gewisse Tendenzen erschließen, nach denen er seine Änderungen organisierte. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein Programm des Verbesserns, das etwa auf eine bessere Lesbarkeit, auf eine schlüssigere, veröffentlichungsfähige Gestalt des Textes etc. abzielte; Walsers Interventionen folgten vielmehr einer eigenen, durchaus widersprüchlichen Logik. So wies Bernhard Echte darauf hin, dass sich die vielfältigen kleinen Eingriffe »zum einen [in] präzisierende, zum anderen [in] komplizierende Veränderungen« systematisieren ließen (vgl. Echte: Nie eine Zeile verbessert?, S. 67). Oftmals könne beobachtet werden, dass Walser eine »konventionelle Formulierung durch eine zunächst geradezu ungeschickt und umständlich wirkende [ersetzt]« (vgl. ebd., S. 68).

259 Walser an Max Rychner, 20.6.1927, in: BA II, S. 298–300, hier S. 299.

sich einmal mehr die bereits aus Morgensterns eingangs zitiertem Brief an Walser vom September 1906 erkenntlich werdende Funktionsverschränkung wiederholt, die als konstitutives Element der Zusammenarbeit von Morgenstern und Walser herausgearbeitet wurde. Nicht nur wiederholt und subvertiert Walser mit seiner Selbstkorrektur die lektorale Autorität gegenüber seinem Text, eignet sich diese an, indem er ›den Morgenstern‹ mimit. Auch Morgenstern zeigt sich in seiner Textarbeit an *Geschwister Tanner* als der ›konsequenterer‹ bzw. ›radikalere‹ Walser, schlägt er doch genau jene Stellen zur Streichung vor, deren Tilgung auf Ebene der *histoire* bereits vorbereitet wurde: das »Schriftpäckchen«<sup>260</sup> (»Helbig's Geschichte«<sup>261</sup>) bzw. die »Fetzen«<sup>262</sup> (der »Brief an den Villenbesitzer«<sup>263</sup>) harren gewissermaßen so lange ihrer Auslöschung, bis Morgenstern sie entflammt. Zugleich impliziert Morgenstern eine Angleichung lektoraler und auktorialer Textarbeit, wenn er das Überarbeiten eines Textes als »Grundprinzip«<sup>264</sup> jeder Schriftstellerei auslaggt: Ambivalent wird in dieser Sichtweise auch der Status seiner eigenen Eingriffe in Walsers Produktion.

### 3.9. Grenzen der ›Morgenstern-Maschine‹

Dass das Komplementär- und Anpassungsverhältnis von Autor und Lektor, wie es anhand des Publikationsprozesses von *Geschwister Tanner* nachvollzogen wurde, nicht nur produktive Kräfte zu entfalten vermochte, lässt sich mit Blick auf die Arbeiten am Folgeroman *Der Gehülfe* verdeutlichen. Vermochte Walser die Eingriffe Morgensterns zuvor als einen jener fremdbestimmten Rahmen zu kultivieren, der es ihm ermöglichte, die »Beherrschtheit«<sup>265</sup> poetisch weiterzuarbeiten, mag für die nachfolgende Zusammenarbeit an *Der Gehülfe* eine Form der Intervention zum Tragen gekommen sein, die sich nicht mehr produktiv machen ließ. Walsers 1908 erschienenem Roman ging ein Romanentwurf voran, der verschollen ist.<sup>266</sup>

260 KWA IV 1, fol. 120.

261 Morgenstern an Cassirer, 8.4.1906, in: StMA VIII, S. 165.

262 KWA IV 1, fol. 154.

263 Morgenstern an Cassirer, 8.4.1906, in: StMA VIII, S. 165.

264 Morgenstern an Walser, 1[9].9.1906, in: StMA VIII, S. 212.

265 Walser: [Stil], BG IV, S. 176.

266 Inhaltliche Hinweise auf diesen Romanentwurf enthält ein undatiertes Brief Walsers an Morgenstern, vermutlich nach dem 15.12.1906 und vor dem 4.1.1907, in: StMA VIII, S. 259f.; vgl. auch: BA I, S. 159–161, hier S. 159, sowie Morgenstern an Cassirer, 15.11.1906. In letztgenanntem Schreiben schildert Morgenstern seinen euphorischen Leseindruck dieses Manuskripts: »Ich glaube nicht zu grosse Worte

Bevor der langwierige Publikations- und Redaktionsprozess – Morgenstern griff lektorierend in das Manuskript ein – zum Abschluss hätte kommen können, brach dieser abrupt ab. Die »wunderliche Enttäuschung«,<sup>267</sup> die Walser Morgenstern bereitete, diese »wunderliche Enttäuschung« dürfte vielleicht beidseitig gewesen sein: Bei dem verschollenen ersten *Gehülfe*-Roman handelt es sich wahrscheinlich um einen jener Romane, von denen die Rede gehen wird, Walser habe sie verbrannt<sup>268</sup> bzw. zerrissen<sup>269</sup>. So ist der publizierte *Gehülfe* gegebenenfalls als Ergebnis des »größtmöglichen Lektoratseingriffs« vorstellbar: der Neuformulierung durch den Autor.<sup>270</sup>

zu gebrauchen, wenn ich meine, dass diese neue Arbeit eine der grössten Versprechungen bedeutet, die je von jungen Dichtern gegeben worden sind. Sie enthält Partien von so reiner und rührender Schönheit, dass kein reifer Leser unbewegt davon bleiben kann und dass keiner den Glauben wird unterdrücken können, dass hier jemand auf dem Wege zum schlechweg Ausserordentlichen begriffen ist.« (Morgenstern an Cassirer, 15.11.1906, in: StMA VIII, S. 243–245, hier S. 244).

267 Brief von Morgenstern an Fega Frisch vom 28.9.1907, in: StMA VIII, S. 368: »Eine ganz wunderliche Enttäuschung scheint mir neuerdings Robert Walser bereiten zu wollen. Auch er scheint mir eine Natur zu sein, die, um altmodisch zu reden ›der Liebe nicht hat‹. Eine Mondnatur. Aber vielleicht – und hoffentlich – bin ich nur ein alter Narr und Schwarzseher.«

268 »Ich frage Robert, ob es wahr sei, dass er in Berlin drei Romane ungedruckt verbrannt habe. ›Das ist wohl möglich. Ich war damals darauf versessen, Romane zu schreiben.« (Seelig, Wanderungen mit Robert Walser, S. 77).

269 Im Prosastück *Fragment* heißt es: »Einmal zerriß ich auf eine spöttische Bemerkung hin ein zweihundertseitiges Manuskript.« (SW XX, S. 100–107, hier S. 104).

270 Angela Thut und Christian Walt, die Herausgeber des Romans *Der Gehülfe* im Rahmen der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe*, kommentieren: »Letztlich könnte man den Gehülfe sogar [...] als das Resultat des größtmöglichen Lektoratseingriffs, der Empfehlung, alles neu zu schreiben, verstehen.« (KWA IV 2, S. 408). Dass Morgenstern eine solche Empfehlung explizit machte, dürfte, auch im Hinblick auf Morgensterns grundsätzlich positive, teils euphorische Bewertung des Manuskriptes, eher unwahrscheinlich sein. Denkbar ist eher, so auch die Einschätzung der o. g. Herausgeber, dass Morgensterns Änderungsvorschläge implizit zur Entscheidung Walsers führten, den Roman nicht fertigzustellen bzw. zu publizieren (vgl. ebd.). Andernorts wurde gemutmaßt, dass Walsers Reaktion mit Bruno Cassirers Zurückhaltung dem neuen Romanentwurf gegenüber zu tun hatte (vgl. Greven: Robert Walser und Christian Morgenstern, S. 261–267).



## 4. Soufflieren, edieren

Die Zusammenarbeit von Fritz A. Hünich und Rainer Maria Rilke im Kontext der *Duineser Elegien* (1923)

»Den Spuren Ihrer Arbeit begegnet ja jeder, der sich mit Rilkes Werk ernstlicher beschäftigt, auf Schritt und Tritt«, so Ernst Zinn, einer der »besten Kenner des Gesamtwerks«<sup>1</sup> und Herausgeber der bis heute umfangreichsten Rilke-Werkausgabe, 1950 an Fritz Adolf Hünich.<sup>2</sup> Obwohl Hünich, der langjährige Lektor, Archivar und wissenschaftliche Mitarbeiter des Insel Verlags über gut fünfzig Jahre seines Lebens mit dem prestigereichen Haus verbunden war, ist über den Germanisten bisher so gut wie nichts bekannt. Hünich fristet das Dasein einer »Fußnotenexistenz«.<sup>3</sup> Dabei nahm der Lektor, der zeitweise als Stellvertreter des Verlegers Anton Kippenberg fungierte, über viele Jahre eine zentrale Position im Verlag ein. Seit 1911 war der promovierte Germanist Hünich (1885–1964) für den Insel Verlag

- 1 Christoph König, Kai Bremer: Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke. Lektüren, Göttingen 2014, S. 318.
- 2 Ernst Zinn an Fritz A. Hünich, 13.12.1950, in: Goethe- und Schiller-Archiv, Nachlass Hünich, 47/112. Im Folgenden mit der Sigle GSA, Konvolutsangabe angegeben.
- 3 Erwähnung findet Hünich vorwiegend in Anmerkungen, so etwa im Band der Korrespondenz Hofmannsthal/Insel (Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel Verlag 1901–1929, hg. von Gerhard Schuster, Frankfurt a.M. 1985, S. 509f., Anmerkung 448), in einer Monographie zu Stefan Zweig (Susanne Buchinger: Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern [1901–1942], Frankfurt a.M. 1998, S. 64, Anmerkung 170) oder in den Anmerkungen zum Briefwechsel Rilke/Anton Kippenberg (Rainer Maria Rilke: Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926, hg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt a.M. 1995, Bd. 2, S. 505). Eine Ausnahme bildet Heinz Sarkowskis Geschichte des Insel Verlags, in der Hünichs Rolle innerhalb des Verlags auf gut zwei Seiten vergleichsweise ausführlich beschrieben wird (vgl. Sarkowski: Der Insel Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags, Frankfurt a.M. und Leipzig, 1999, hier S. 395–397). Eine knappe Erwähnung *außerhalb* von Anmerkungen erfuhr Hünich zudem in Sascha Löwensteins Einführung in Rilkes Frühwerk (ders.: Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen, Würzburg 2014), S. 40, sowie in: Alexander Nebbrig: »Eminent neugieriges Wagnis«. Die Rilke-Forschung im Vorfeld der »Sonette an Orpheus«, in: IASL 41 (2016), H. 2, S. 457–473.

tätig.<sup>4</sup> Während des Ersten Weltkriegs setzte seine Anstellung beim Verlag kriegsbedingt, von 1933 bis 1953 aufgrund von Überwerfungen mit dem Verleger Anton Kippenberg zeitweise aus, doch blieb Hünich dem Verlag durch verschiedene freie Tätigkeiten verbunden. Seit Beginn der 1950er Jahre bis zu seinem Ausscheiden 1962 hatte Hünich die Programmleitung für die Leipziger Zweigstelle des Verlags inne.<sup>5</sup> Als engem Mitarbeiter der Verlagsleitung kamen Hünich verschiedene redaktionelle Tätigkeiten innerhalb des Verlags zu. So betreute er die Reihe Insel-Bücherei, war redaktionell verantwortlich für die Insel-Almanache zwischen 1921–1933 sowie ab 1919 zeitweise für die Verlagszeitschrift »Inselstern«. 1919 erhielt Hünich Prokura, die ihm allerdings 1933 wieder entzogen wurde; kurz darauf erfolgte die Kündigung.<sup>6</sup> Neben verschiedenen anderen Aufgaben

- 4 In diesem Jahr erschien auch seine Dissertation mit dem Titel »Das Fortleben des älteren Volksliedes im Kirchenliede des 17. Jahrhunderts«; Doktorvater war der Leipziger Literaturhistoriker Albert Köster, der auch seinen Verlagskollegen Reinhard Buchwald promoviert hatte. – Aufschluss über Hünichs (Verlags-)Leben gibt, neben dem Briefwechsel mit Rainer Maria Rilke, in erster Linie der umfangreiche Nachlass Hünichs, den das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar verwahrt. Von besonderem Interesse für das vorliegende Kapitel erwiesen sich hier die Materialien zu Hünichs Tätigkeit im Insel Verlag (GSA 47/145–171) sowie zu Hünichs Zusammenarbeit mit Rilke (GSA 47/100–116). Zu Hünichs Funktion innerhalb des Insel Verlags vgl. zudem Sarkowski: Der Insel Verlag 1899–1999, S. 395–397.
- 5 1962 wurde der (damals bereits 77-jährige) »idealistische[] Humanist« (so wurde Hünich in einem internen Bericht des »Amts für Literatur und Verlagswesen« aus dem Jahre 1953 bezeichnet; vgl. ebd., S. 484), der dem zuständigen Ministerium schon länger ein Dorn im Auge war, zwangspensioniert (vgl. ebd., S. 497).
- 6 Die Kündigungsgründe sind unklar, sie wurden in der Korrespondenz mit Kippenberg wohl nie berührt (vgl. Sarkowski: Der Insel Verlag 1899–1999, S. 397). M.E. dürfte die zeitweise Auflösung des Arbeitsverhältnisses (während der Hünich dem Verlag aber durch verschiedene freie Tätigkeiten verbunden blieb) in erster Linie aufgrund der Differenzen mit Anton Kippenberg erfolgt sein, die in dem von Hünich sogenannten »Rilke-Konflikt« eskalierten (vgl. GSA 47/163). Hünich hatte verschiedentlich versucht, Briefe und Manuskripte Rilkes sowie Literatur von und über Rilke zu verkaufen. Sarkowski spricht in diesem Zusammenhang von »Entgleisungen« Hünichs (vgl. Sarkowski: Der Insel Verlag 1899–1999, S. 396). Eine solche Bewertung erscheint zu partiisch. Wie aus Nachlassdokumenten Hünichs hervorgeht, dürfte die zunehmend miserable ökonomische Lage, in der Hünich sich spätestens seit 1924 befand (im Juli 1924 lautet ein Eintrag seines Journals: »Die Aufgabe. Keine Verdienstmöglichkeit außer acht lassen« [GSA 47/321]), aller Wahrscheinlichkeit nach der Grund gewesen sein für Hünichs Versuche, Teile seiner Rilke-Sammlung zu Geld zu machen. Hünichs Bemühungen, Kippenberg zu einem etwas großzügigeren Monatsgehalt zu bewegen (auf einem undatierten Papier nennt der Lektor die von ihm vorgeschlagene Summe von 350,- Mark monatlich, eine Summe, die einem durchschnittlichen Angestelltegehalt Mitte der 1920er Jahre entsprach [vgl. Dietmar Petzina, Werner Abelshäuser, Anselm Faust (Hg.): Materialien zur Statistik des Deutschen Reiches 1914–45, München 1978, S. 169]) blieben wohl ergebnis-

war Hünich der Betreuer von Stefan Zweig und Rainer Maria Rilke, zwei der wichtigsten zeitgenössischen Autoren des Verlags.<sup>7</sup>

Die folgenden Ausführungen widmen sich der Arbeitsbeziehung, die Hünich mit Rainer Maria Rilke zwischen 1913 und 1926 unterhielt. Der bislang unveröffentlichte, rund hundert Dokumente umfassende Briefwechsel<sup>8</sup> zeugt von einer bemerkenswerten Autor-Lektor-Beziehung, die Untersuchungsgegenstand dieses Kapitels ist. Der Akzent liegt dabei erstens auf Prozessen der (kollaborativen) Werkkonstitution und damit auf Überschneidungen und Differenzen von lektoralen, auktorialen und editorial-philologischen Modi des Textumgangs. Die Aufmerksamkeit gilt zweitens der Neuakzentuierung eines Werks bzw. seines Produktionsprozesses, namentlich der *Duineser Elegien*, welche sich aus dem Blick auf den vorderhand ›unsichtbaren‹ Mitarbeiter Hünich ergibt.

Lektoren fungieren nicht nur als Wegbegleiter der je aktuellen literarischen Produktion einer Autorin, sondern arbeiten, im Verbund mit ihren Verlagskolleginnen, zugleich am ›ganzen‹ Autor und dessen Werk, das sie auf vielgestaltige Weise mitproduzieren.<sup>9</sup> Dabei ist insbesondere der Beginn der institutionellen Herausbildung der lektoralen Funktion durch Übertragungen zwischen und Überlappungen mit bereits etablier-

los (vgl. GSA 47/163). 1933 bot Hünich der Berliner Staatsbibliothek einige seiner Rilke-Briefe sowie ein ihm von Stefan Zweig überlassenes Manuskript zum Kauf an. Der Einschätzung Gerhard Schusters zufolge war dies der Grund für Hünichs Entlassung (vgl. ders.: Briefwechsel, S. 510). Hünich setzte der Bruch mit Kippenberg zu. Viele Jahre lang bemühte er sich um eine Aussprache und Annäherung, die zu Teilen auch erfolgte, allerdings erst kurz vor Kippenbergs Tod.

<sup>7</sup> Vgl. Sarkowski: Der Insel Verlag 1899–1999, S. 396. Zu den Werken Rilkes und Zweigs erstellte Hünich je eine Bibliographie.

<sup>8</sup> Die Korrespondenz liegt größtenteils im Deutschen Literaturarchiv Marbach (SUA: Insel-Verlag); vgl. hierzu näher Anmerkung 20. Sieben der insgesamt fünfzig Schriftstücke Rilkes an Hünich wurden im Schiller-Jahrbuch publiziert (vgl.: James Trainer: Rilke an den »Ordner meines Künftigen«. Neue Briefe von Fritz Adolf Hünich, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 33 [1989], S. 34–50). Rilkes Schreiben vom 19.2.1919, das sich unter diesen sieben Briefen findet, wurde zudem abgedruckt in: Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1914–1921, hg. von Ruth Sieber-Rilke, Leipzig 1937, S. 234–236 sowie in: Rainer Maria Rilke: Briefe in zwei Bänden, hg. von Horst Nalewski, Leipzig 1991, Bd. 1, S. 707–709. In letztgenanntem Band wurde zudem ein weiterer Brief Rilkes an Hünich (vom 6.7.1915, vgl. ebd., S. 572–574) publiziert, sodass meiner Kenntnis nach insgesamt acht Briefe von Rilke an Hünich, kein einziges der insgesamt sechzig Schriftstücke von Hünich an Rilke bislang veröffentlicht wurde(n). Eine Edition des Briefwechsels ist derzeit in Arbeit.

<sup>9</sup> Diese Form der kollektiven Organisation von moderner Autorschaft, die maßgeblich auf den vielfältigen Aktivitäten des Verlagsmilieus basiert, bezeichnet Tobias Amslinger als »Verlagsautorschaft« (ders.: Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp, Göttingen 2018, hier z. B. S. 14).

ten Positionen der Textarbeit gekennzeichnet. Hierzu gehören Schwesterrollen wie diejenigen des Kritikers und Schriftstellers, wie etwa im Fall von Christian Morgenstern (Kap. 3), aber auch philologische Modi des Umgangs mit Literatur, wie sie für die lektorale Praxis des promovierten Philologen Hünich konstitutiv sind. Lässt sich, so eine Frage, welche die nachfolgenden Überlegungen orientiert, die Herausbildung des Lektorats vielleicht im weiteren Kontext der philologischen Disziplinengeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts begreifen? Mithin eventuell als Versuch, bestimmte protophilologische Umgangsformen nicht nur für den wissenschaftlichen Umgang mit Literatur geltend zu machen, sondern bereits für die Produktion von Literatur? Sorgsame, wiederholende Rezeption, kritischer Kommentar, quasi-konjekturale Verbesserung unvollendeter Manuskripte sind Praktiken, die der Lektor und der Philologe teilen. In der Interaktion von Autorin und Lektorin werden diese bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts üblicherweise erst post mortem einsetzenden Bearbeitungsformen bereits an den lebenden Produzenten herangetragen (Kap. 4.6.). Den Parallelen zwischen philologischen und lektoralen Aktivitäten stehen jedoch zugleich grundlegende Differenzen dieser beiden Modi des Textumgangs gegenüber, die in diesem Kapitel in den Blick zu nehmen sind. Es dürften nicht zuletzt solche gegenläufigen Dynamiken des lektoralen Blicks auf der einen, von philologisch-editorialen Zugangsweisen auf der anderen Seite sein, die nach Jahren der Zusammenarbeit einen Bruch in die Arbeitsbeziehung Rilke/Hünich einziehen sollten.

Bevor dieser Bruch ins Auge gefasst wird, gilt die Aufmerksamkeit zunächst einer weiteren folgenreichen Auseinandersetzung zwischen Autor und Lektor. Diese entzündete sich an der werkpolitisch relevanten Frage, wie man Rilkes Werk der künftigen Literaturgeschichte verkauft. Ein gleichermaßen in Vergangenheit wie Zukunft gerichtetes ›Werkstreben‹ ist in der Moderne nämlich nicht nur für Verfahren von Verlagen bzw. Lektoren, sondern ebenso für Praktiken der Autorschaft konstitutiv, die sich zunehmend am Komplex des auktorialen Nachlebens orientieren.<sup>10</sup> Ein solches

10 Vgl. hierzu Carlos Spoerhase, Kai Sina (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Philologie, Archiv 1750–2000*, Göttingen 2017; vgl. des Weiteren: dies.: *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 23/3 (2013), S. 607–623. Spoerhase/Sina zufolge lässt sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine Aufwertung des Nachlasses sowohl für das auktoriale Selbstverständnis als auch im Zuge der philologischen Disziplinen beobachten, eine Entwicklung, die im weiteren Rahmen der Herausbildung einer modernen Handschriftenkultur zu situieren ist (vgl. Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015).

»präzeptives« Bewusstsein<sup>11</sup> lässt sich wohl auch für Rilkes auktoriale Praxis beobachten. Entgegen gängigen Stilisierungen des einsam und zurückgezogenen Dichter-Eremiten entfalten aktuelle Studien ein gänzlich anders gelagertes Autorbild, das Rilke als bestens informierten und äußerst agilen Autoren-Netzwerker zeigt.<sup>12</sup> Das Medium, mit dem der Dichter aus seinen je aktuellen Rückzugsorten heraus eine europaweit organisierte Kontakt- und Netzwerkpflege betrieb, war der Brief. Mehr als 10.000 Briefe an etwa 2000 Adressaten verfasste Rilke zu Lebzeiten und nutzte diese, wie Martina King zeigen konnte, nicht allein als Medien der Gemeinschaftsbildung, der Selbststilisierung, als erste Werkstufe und als personales Archiv.<sup>13</sup> Vor allem in der Spätphase seines Schaffens diente Rilke seine epistolare Produktion zudem als Medium der »Selbstexegese und Rezeptionslenkung«.<sup>14</sup> Nur folgerichtig bestimmte Rilke seine Korrespondenz als seinem Werk zugehörig<sup>15</sup> und befürwortete testamentarisch deren Publikation.<sup>16</sup>

Innerhalb dieses (netz-)werkpolitischen Kontextes nahm der bislang unbeachtet gebliebene Hünich insofern eine zentrale Funktion ein, als er es war, auf den Rilke einen nicht unwesentlichen Teil seines Werkstrebens auslagerte: Für Rilke war Hünich der »Sammler und Ordner [s]eines Künftigen«.<sup>17</sup> Herausuarbeiten ist, wie der auktoriale Versuch der Steuerung der

11 Als »Präzeption« bezeichnete Hermann Lübke eine durch ein spezifisches Zukunftsverhältnis gekennzeichnete Form der Rezeption, nämlich »die gegenwärtige Vorwegnahme zukünftiger Vergangenheitsrezeption«. (Hermann Lübke: Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart, Berlin 1992, S. 191).

12 Vgl. hier insbes. Martina King: Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke, Göttingen 2009, sowie Jörg Schuster: »Kunstleben«. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes, Paderborn 2014.

13 Vgl. King: Pilger und Prophet, S. 20.

14 Ebd., S. 122. Vgl. zu Rilkes Briefwerk auch: Joachim W. Storck: Das Briefwerk, in: Manfred Engel (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2004, S. 498–506.

15 »[I]ch fühle immer mehr, daß es die gleiche Feder ist, die *beide* Schriftlichkeiten, die der Arbeit und die des Verkehrs, zu leisten hat.« Rainer Maria Rilke an Xaver von Moos, 10.2.1923, in: (Rainer Maria Rilke. Gesammelte Briefe, Bd. 6: Briefe aus Muzot 1921–1926, hg. von Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leipzig 1935, S. 180, Hervorhebung eben dort). Im Folgenden mit der Sigle GB, römischer Bandangabe angegeben.

16 »Da ich, von gewissen Jahren ab, einen Theil der Ergiebigkeit meiner Natur gelegentlich in Briefe zu leiten pflegte, steht der Veröffentlichung meiner [...] Correspondenzen [...] nichts im Wege.« (Rainer Maria Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, 29.10.1925 (Beilage), in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 2, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a.M. 1977, S. 1193).

17 Rilke an Hünich, 19.2.1919 (Kopie), in: DLA, SUA: Insel-Verlag. Das Original liegt in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCGL MSS 6, folder 565.

eigenen Rezeption auf den editorischen Ehrgeiz des Philologen Hünich trifft, der Rilke in entwicklungsorientierter Hinsicht zu modellieren suchte (Kap. 4.4.). Auf welche Weise wirkte Hünich an Werk und dem zugehörigen Autorbild Rilkes mit, suchte Rezeption und Kanonisierung bereits zu Lebzeiten Rilkes zu steuern? Und wie formte auf der anderen Seite Rilke Habitus und Praxis seines Lektors und »Archivars« (Kap. 4.3., 4.5.)? Die für ihn vorgesehene subalterne Funktion als »Corrector-Gewissen[]«<sup>18</sup> überschritt Hünich verschiedenenorts. Nicht zuletzt dürften es solche »Stör[ungen]«<sup>19</sup> der ihm angedienten Rolle gewesen sein, durch die Hünichs Aktivitäten eine katalysierende Wirkung für Rilkes aktuelle Produktion entfalteten.

Hiermit rückt das zweite Moment in den Blick, dem die Aufmerksamkeit in diesem Kapitel gilt: Die Frage, inwieweit Hünichs Engagement in die Produktion der *Duineser Elegien* (1923) hineinspielte (Kap. 4.7., 4.8., 4.9.). Bis heute stellt eine textgenetische Rekonstruktion des komplexen Entstehungsprozesses der *Elegien* ein Desiderat dar. Vor dem Hintergrund des hier erstmals analysierten Materials wird ersichtlich, dass der Blick auf den Lektor eine Neuperspektivierung der Schreibszenen wie der Poetologie der *Elegien* erlaubt. Die hier verfolgte These lautet, dass sich der Gedichtzyklus, sowohl materialiter als auch poetologisch, als Fort- bzw. Überschreibung von Rilkes Juvenilia betrachten lässt (Kap. 4.7., 4.8.). Zuletzt soll der von Hünich unternommene Versuch eines *Elegien*-Lektorats ins Auge gefasst werden (Kap. 4.10.). Anhand der Schwierigkeiten, die sich hiermit verbanden, wird das Lektorieren einerseits als höchst kontextsensibel, von der spezifischen Schreibszenen, dem jeweiligen Selbstverständnis des Autors ebenso wie von dem zu lektorierenden literarischen Genre eminent abhängige Praxis kenntlich. Andererseits lassen sich – trotz der bestehenden Parallelen – die grundsätzlichen Differenzen zwischen einem lektoralen und einem philologischen Zugang zu Literatur herausarbeiten (Kap. 4.11., 4.12.).

Als materielle Basis der Untersuchung dient der größtenteils im Deutschen Literaturarchiv liegende Briefwechsel zwischen Rilke und Hünich<sup>20</sup>

18 Rilke an Hünich, 24.2.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

19 Rilke an Hünich, 31.8.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

20 Neben den im Suhrkamp- und Insel-Archiv liegenden Dokumenten, finden sich Teile der Korrespondenz auch im Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale sowie im Schweizerischen Literaturarchiv, Bern. – Für die Möglichkeit, eine Transkription des Briefwechsels Rilke/Hünich nutzen zu dürfen, bin ich Arne Grafe, August Stahl und Renate Scharffenberg (†) zu großem Dank verpflichtet. Für die Publikationsgenehmigung sei dem Deutschen Literaturarchiv Marbach gedankt.

sowie der im Goethe- und Schiller-Archiv verwahrte Teilnachlass Hünichs.<sup>21</sup> Die Möglichkeit, auf einen sich über dreizehn Jahre erstreckenden Briefwechsel von Autor und Lektor zurückgreifen zu können, ist ein philologischer Glücksfall und stellt innerhalb des frühen 20. Jahrhunderts eine Rarität dar.

#### 4.1. Zwischen Kippenberg und Rilke. Hünichs Position im Insel Verlag

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, zu Zeiten der beginnenden Institutionalisierung des Lektorats, waren die Aufgaben- und Kompetenzbereiche des literarischen Lektors noch wenig definiert bzw. Aushandlungssache zwischen dem jeweiligen Verleger und dessen Angestellten. Anders als etwa bei den Verlagen S. Fischer oder Kurt Wolff, wo den Lektoren ein vergleichsweise großes Mitspracherecht auch bei Programmentscheidungen zukam, verfügten die Insel-Lektoren, die der Verleger Anton Kippenberg »wissenschaftliche Mitarbeiter«,<sup>22</sup> manchmal nur »Redaktionshelfer« nannte, über einen eng abgesteckten Aufgabenbereich: Sie leisteten vor allem Hintergrundarbeiten, die in erster Linie redaktionellen oder im weiteren Sinne philologisch orientierten Charakter hatten.<sup>23</sup> Passend zu den verlegerischen Schwerpunkten auf Klassikereditionen und den Werken Goethes, stellte Kippenberg bevorzugt promovierte Germanisten ein, von

21 GSA, Bestand 47, hier insbesondere 47/100–116 und 47/145–171.

22 Bis zum Beginn der 1920er Jahre wurden die Bezeichnungen »wissenschaftlicher Mitarbeiter im Verlag«, »Verlagsredakteur« und »Verlagslektor« meist als Synonyme gebraucht (vgl. Ute Schneider: Verlagsorganisation: Lektorat, in: Ernst Fischer, Stephan Füssel [Hg.]: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 2: Die Weimarer Republik 1918–1933, Teilbd. 2, S. 271–281, hier S. 276).

23 Sarkowski: Der Insel Verlag 1899–1999, S. 282. Darunter fielen Tätigkeiten wie das Beschaffen von Vorlagen für die Klassikerausgaben, aber auch Recherchearbeiten für die zeitgenössischen Autoren des Verlags, wenn diese Sekundärliteratur, Bildmaterialien etc. benötigten. Darüber hinaus unterstützte Hünich Kippenberg auf vielfältige Weise bei dessen Goethe-Sammlung, den Sammlungskatalogen sowie der Ausstellung der Goethe-Sammlung in Berlin 1932. – Ein Grund dafür, dass Kippenberg den Aufgabenbereich seiner Lektoren derart begrenzte, dürfte auch gewesen sein, dass Kippenberg in seiner Frau Katharina Kippenberg, die seit dem Ersten Weltkrieg auch Prokuristin des Verlags war, eine wichtige Unterstützerin und Mitarbeiterin hatte, welche in erster Linie für die Prüfung der eingehenden Manuskripte zuständig war. Einen Einblick in Katharina Kippenbergs Tätigkeit des Manuskriptprüfens gibt der Briefwechsel zwischen Rilke und Katharina Kippenberg (vgl. Bettina von Bomhard [Hg.]: Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg, Briefwechsel, Wiesbaden 1954).

denen der Verleger eine professionelle Unterstützung bei seinen sammlungs- und herausgeberbezogenen Aktivitäten erwarten konnte. Bei dem Leipziger Germanisten Albert Köster, einem lebenslangen Freund Kippenbergs, hatten neben Kippenberg selbst auch die Lektoren Fritz Hünich, Reinhard Buchwald sowie Friedrich Michael promoviert, der nach Kippenbergs Tod 1950 den Verlag zeitweilig leitete; Fritz Bergemann erhielt seinen Dokortitel von dem Philologen Erich Schmidt. Wie kaum ein anderer Verlag der klassischen Moderne stand der Insel Verlag, wie Alexander Nebrig feststellte, für die »philologische Grundierung der literarischen Kultur« des frühen 20. Jahrhunderts,<sup>24</sup> für ein »Ineinander von Verlagsleitung und disziplinärer Germanistik«.<sup>25</sup> Die nachfolgend in den Blick zu nehmende Praxis des Insel-Lektors Hünich kann als Beleg für Nebrigs Beobachtung gelten, dass sich für den Insel Verlag eine »Übertragung editionsphilologischer Kriterien und literaturhistorischer Urteile auf die Praxis des Buchmarkts«<sup>26</sup> ausmachen lässt.

Gegenüber anderen Verlagsmitarbeitern hatte Hünich, der 1919 Prokura erhielt, einen vergleichsweise großen Spielraum – so konnte er etwa Manuskripte von bereits etablierten Hausautoren wie Rilke prüfen.<sup>27</sup> Dabei war Hünichs Zusammenarbeit mit Rilke nicht auf die klassischen lektoralen Aufgaben beschränkt. Vielmehr nahm Hünich, wie gerade in der Institutionalisierungsphase des Lektorats oftmals zu beobachten, vielfältige Rollen ein und fungierte nicht allein als Lektor, sondern ebenso als Archivar, Bibliograph, Herausgeber und Kritiker von Rilkes Werk.<sup>28</sup>

Im hierarchisch ausgerichteten Gefüge des Insel Verlags blieb sein Einfluss sowohl gegenüber dem ›Großverleger‹ Kippenberg als auch gegenüber dem ›Großautor‹ Rilke stark limitiert, die Kommunikation asymmetrisch. An einer mehr oder weniger gleichrangigen Wechselbeziehung war Rilke

24 Vgl. Alexander Nebrig: *Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin und Boston 2013, hier: Exkurs: Zur literarischen Kultur des Insel Verlags, S. 47–52, hier S. 47.

25 Ebd., S. 48. So lässt sich für große Teile des Verlagsprogramms eine Beteiligung durch berufsmäßige Philologen nachweisen, auf deren Kompetenzen Kippenberg – auch jenseits des Einsatzes seiner Lektoren – für die Produktion seiner Titel zurückgriff (ebd., S. 49). Zudem hatten viele Autoren des Verlags selbst philologische Studien betrieben, darunter auch Rilke, der nach Goethe wichtigste Insel-Autor, der im Insel Verlag mit siebzig Titeln vertreten war (ebd., S. 49 f.).

26 Ebd., S. 52.

27 Hierbei handelte es sich nicht um rein orthographische Korrekturdurchgänge, denn zusätzlich zu Hünichs Lektüren wurden die Bögen von einem Korrektor durchgesehen. Allerdings waren Hünichs Revisionsmöglichkeiten von Rilkes aktueller Produktion stark beschränkt, wie nachfolgend ersichtlich werden wird.

28 Walter Ritzer nennt neun Feuilleton-Beiträge Hünichs zu Rilkes frühem Schreiben (vgl. Walter Ritzer: *Rainer-Maria-Rilke-Bibliographie*, Wien 1951, S. 269). Daneben

im Hinblick auf Hünich nicht interessiert. So findet sich etwa das Wort »Freund«, gegenüber dem Verleger Rilkes bevorzugte Anrede, in Rilkes Schreiben an Hünich nicht ein einziges Mal.<sup>29</sup> Vielmehr sah Rilke für Hünich, den er Dritten gegenüber als »[s]ein Eckermännlein«<sup>30</sup> bezeichnete, eine subalterne, zwischen Privatsekretär und -archivar changierende Position vor. Eine beidseitige Identifikationsbeziehung, wie sie für Rilkes Beziehung zu Kippenberg geltend gemacht werden kann,<sup>31</sup> lässt sich für die Zusammenarbeit von Rilke und Hünich nicht ausmachen. Dennoch spielen, wie zu sehen sein wird, wechselseitige Anverwandlungsmomente auch in dieser Beziehung eine Rolle.

Ins Allgemeinere gewendet, lassen sich anhand der Figur Hünichs einige Momente der sich ausdifferenzierenden Institution Lektorat bündeln. Hünichs lektorale Praxis weist einerseits Parallelen auf zu überkommenen

wären, den Nachforschungen Arne Grafes und eigenen Recherchen zufolge, noch mindestens sechs weitere Artikel Hünichs zu Rilke zu nennen, die Hünich zwischen 1925 und 1956 in diversen Zeitschriften publizierte. Als Herausgeber des Rilkeschen Werks trat Hünich nicht nur im Zuge des auf eigenen Sammel- und Recherchearbeiten beruhenden Bandes *Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes*, Leipzig 1921, in Erscheinung, sondern auch als (Ko-)Editor der ersten Gesamtausgabe Rilkes (*Gesammelte Werke*, 6. Bde., Leipzig 1927), der *Werke. Auswahl in zwei Bänden*, Leipzig 1953, der erweiterten Neuauflage *Werke. Auswahl in zwei Bänden*, Leipzig 1957, sowie der *Werke. Auswahl in drei Bänden*, Leipzig 1963, zu denen er, bis auf die *Gesammelten Werke*, Nachworte verfasste. Hünichs *Rilke-Bibliographie. Erster Teil. Das Werk des Lebenden* erschien 1935. Sämtliche der genannten Publikationen Hünichs erschienen im Insel Verlag.

- 29 Hünichs diverse Freundschaftsbekundungen Rilke gegenüber (so betonte Hünich etwa, wie »tröstlich« es für ihn sei, »in [Rilke] einen Freund wissen und verehren zu dürfen« [Hünich an Rilke, 1.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag]) liefen somit gewissermaßen ins Leere.
- 30 Die Bezeichnung »Eckermännlein« bzw. -»männchen« verwendete Rilke insbesondere in Briefen an Nanny Wunderly-Volkart, so etwa in seinem Brief vom 7.12.1921, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. I, S. 596; vom 23.12.1921, in: ebd., S. 616; vom 24.12.1921, in: ebd., S. 623; vom 9.1.1923, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 2, S. 844; vom 20.11.1923, in: ebd., S. 929; vgl. außerdem Rilkes Widmungsgedicht für seine Tochter Ruth, das er dem ihr zugeordneten Exemplar des von Hünich herausgegebenen »Frühzeit«-Band voranstellte – auch hier figuriert Hünich als »Eckermännlein« (Rainer Maria Rilke: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl, Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, Bd. II, S. 194. Im Folgenden mit der Sigle KA, römischer Bandangabe angegeben).
- 31 Wie Martina King im Hinblick auf die Relation Rilke/Kippenberg festhielt, räumte Kippenberg Rilke weitreichende Einflussmöglichkeiten innerhalb des Insel Verlags ein. Auf der anderen Seite reicht »Kippenbergs Versorgungsverhältnis vom ›Sachwalter‹ Rilkes zum ›sorgsamem Hausvater‹, von der Regelung aller finanziellen Belange über die des Postverkehrs bis hin zur Versorgung mit Naturalien während des Krieges«. (King: Pilger und Prophet, S. 40).

Formen schriftstellerischer Gehilfen, wie Sekretären, Korrektoren und Archivaren.<sup>32</sup> Hünich agierte als Lektor vergleichsweise unselbstständig und weisungsgebunden; sowohl seinem Arbeitgeber wie den Autoren gegenüber pflegte er einen Gestus vorauseilender Dienstbarkeit an den Tag zu legen. Hünichs Fertigkeit, »jeder Laune gehorsam«<sup>33</sup> zu sein, mochte den Vorstellungen des für seinen autoritären Führungsstil bekannten Kippenberg,<sup>34</sup> seine treue »Gefolgschaft«<sup>35</sup> Rilkes Vorstellungen von Hünichs Funktion entsprochen haben. Andererseits suchte sich Hünich eine Position zu erarbeiten, die auf die »Anerkennung [s]einer Dienste«<sup>36</sup> zielte, auf die langfristige Möglichkeit, »etwas neben Ihnen [zu] werden«.<sup>37</sup> Die Unvereinbarkeit dieses sich ausformenden lektoralen Selbstbewusstseins mit der von Hünich im Verlagskontext zumindest implizit geforderten »gehorsam[en]«<sup>38</sup> Funktion sollte innerhalb der Beziehung Rilke / Hünich zu Differenzen führen, anhand derer sich bestimmte Problemfelder der lektoralen Funktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts auffächern lassen. Eines der zentralen Spannungsfelder macht bereits der erste überlieferte Brief Hünichs an Rilke vom 11.6.1913 greifbar, der nachfolgend in den Blick zu nehmen ist.

32 So hatte Hünich, als wäre er ein Sekretär, beispielsweise die Aufgabe, Absagen im Namen Rilkes zu erteilen. »Auswärtiges und Zugemuthetes« nannte Rilke das (Rilke an Hünich, 6.8.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag). Darunter fielen z. B. die zahlreichen Anfragen von hobbschreibenden Rilke-Lesern, der Dichter möge ihre Manuskripte beurteilend lesen: »[W]ollen wir, bis auf Widerruf, verabreden, lieber Herr Dr. Hünich, dass Sie dergleichen, soweit es sich nicht um Zueignungen handelt, immer, ohne weitere Vorlegung, zurückgeben, – mit einem stereotypen Wort der Entschuldigung: ich könne mich mit derartiger Beschäftigung zur Zeit nicht einlassen.« (Rilke an Hünich, 13.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag).

33 GSA 47/163 (Persönliche Aufzeichnungen über Anton Kippenberg in Zusammenhang mit der Entlassung Hünichs aus dem Insel-Verlag).

34 Vgl. hierzu Ingeborg Schnack, die im Vorwort zum Briefwechsel Rilke/Anton Kippenberg von Kippenbergs »öfter harten und rücksichtslosen Maßnahmen, seine[r] autoritäre[n] Verlagsführung« spricht (dies.: Vorwort, in: Rilke: Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926, Bd. 1, S. 7–50, hier S. 18). Auch Reinhard Buchwald, der von 1907 bis 1913 beim Insel Verlag angestellt war, erwähnt in seinen Memoiren, dass der Verleger »nicht selten diktatorisch und unberechenbar sein konnte«. (Reinhard Buchwald: Miterlebte Geschichte. Lebenserinnerungen 1884–1930, Köln, Weimar und Wien 1992, S. 135).

35 Undatierte Notiz Hünichs, in: GSA 47/163 (Persönliche Aufzeichnungen über Anton Kippenberg in Zusammenhang mit der Entlassung Hünichs aus dem Insel-Verlag).

36 Ebd.

37 Vgl., ebenfalls undatiert, ebd.: »Anstelle mich etwas neben Ihnen [gemeint ist Anton Kippenberg, IB] werden zu lassen, haben Sie mich unterdrückt.«

38 Ebd.

## 4.2. ›Dem Willen des Dichters zum reinsten Ausdruck verhelfen‹. Hünichs editionsphilologische Maßgaben

Der Beginn der Beziehung zwischen Autor und Lektor fiel in eine vergleichsweise unproduktive Zeit Rilkes – seit Abschluss der *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) widmete sich Rilke eher kleineren Arbeiten; zwar waren im Winter 1912 die ersten Anfänge der *Elegien* entstanden, doch sollten bis zu deren Abschluss noch zehn Jahre vergehen. Hünich war zunächst mit der Aufgabe betraut, qualitativ hochwertige Neuauflagen von früheren Werken Rilkes zu erstellen, die vor Rilkes Wechsel zum Insel Verlag in anderen Verlagen erschienen waren. Aufgrund von Kippenbergs Bemühungen, die entsprechenden Rechte zu erwerben, konnte der Band *Neue Gedichte* 1907 im Insel Verlag erscheinen, 1908 wurde *Der Neuen Gedichte anderer Teil* publiziert und 1909 folgten die *Die frühen Gedichte*. Die Betreuung der wenig später erforderlichen Neuauflagen dieser Bücher oblag Hünich. Dessen erste Amtshandlung in seiner Verbindung mit Rilke galt der Redaktion des *Buches der Bilder* (1902), dessen Rechte Kippenberg von Axel Juncker erworben hatte.

Im Zuge seiner Arbeiten an der fünften Auflage des *Buches der Bilder*, die 1913 erscheinen sollte, schildert Hünich Rilke sein »Bestreben [...] dem Willen des Dichters zum reinsten, von allen Zufälligkeiten befreiten Ausdruck zu verhelfen«.<sup>39</sup> Die »größte Aufmerksamkeit«, die Hünich, wie er Rilke schreibt, der Korrektur geschenkt habe, zeige sich etwa darin, dass er, indem er »zum Vergleich auf die zweite Auflage zurückgriff, manches Versehen der dritten [habe] berichtigen können, das auch Ihnen bei der Durchsicht für die Druckvorlage entgangen war«.<sup>40</sup> Deutlich wird gleich zu Beginn des Arbeitsverhältnisses, inwieweit Hünich seine Kompetenzen an Rilkes Wort herauszustellen wusste. Durch Verweis auf die philologische Methode des Vergleichens verschiedener Fassungen, auf der seine Eingriffe beruhten, hebt Hünich die Professionalität seines Vorgehens hervor. Allerdings haben solchermaßen nachproduzierende editoriale Operationen ihren Ausgang üblicherweise in einer unvollständigen oder unzuverlässigen Überlieferungslage, aus der, wie bei antiken und mittelalterlichen Texten, eine zuverlässige Textfassung näherungsweise zu rekonstruieren ist. Die Ausgangslage des Lektors und Neuphilologen Hünich ist jedoch denkbar anders gelagert: Nicht nur liegen ihm bereits autorisierte Druckfassungen

39 Hünich an Rilke, 11.6.1913, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

40 Ebd.

des *Buches der Bilder* vor. Darüber hinaus hat er es mit einem lebenden Autor zu tun, dessen Autorisierung zur Drucklegung er erfragen kann und muss (Stichwort *imprimatur*).<sup>41</sup> Hünichs Zielsetzung »dem Willen des Dichters zum reinsten [...] Ausdruck [...] verhelfen« zu wollen, scheint jedoch eher an einem philologischen Paradigma orientiert, das den Tod des (empirischen) Autors voraussetzte, um »korrumpierte« Textzeugen durch divinatorische Konjekturen eines »kongenialen« Editors der ursprünglichen Intention des Dichters anzunähern. In diese Richtung weist auch Hünichs Einlassung bezüglich möglicher Zeugnisse auktorialer Fehlbarkeit, denen nur durch die professionellen Handlungen des Lektors/Philologen beizukommen sei: Wenn Rilke selbst, »manches Versehen« entging, bleibt es dem Editor und »zweiten Autor« Hünich überlassen, eine ideale, »reinste[]«, Textfassung zu erstellen. Dahinter wird die in der Philologie des 19. Jahrhunderts verbreitete Annahme ersichtlich, »dass sich der Philologe gleichsam in den produzierenden Geist des anderen hineinversetzen könne«.<sup>42</sup> Auch dieses Konzept des Fortlebens der Autor-Hand in den textfinalisierenden Handlungen seines posthumen Stellvertreters setzt üblicherweise den Tod des empirischen Autorsubjektes voraus.

Vor diesem Hintergrund wird bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Zusammenarbeit ein wesentliches Merkmal von Hünichs Beziehung zu Rilke deutlich: Sie ist durch eine folgenreiche Überlagerung seiner philologisch-editorialen Bestrebungen mit den sich auf die gegenwärtige Produktion des »[ ]ebendige[n]«<sup>43</sup> Autors beziehenden lektoralen Aufgabefeldern gekennzeichnet.<sup>44</sup>

41 Hünichs Einsatz lässt sich mit einer institutionengeschichtlichen Problematik der neueren deutschen Literaturgeschichte in Verbindung setzen. So konnte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Neuphilologie gegenüber den bereits akademisch etablierten Philologien nur durch einen Übertrag des textkritischen Modells der klassischen Philologie durchsetzen: Das Sammeln, Ordnen und Rekonstruieren aller überlieferten Textzeugen mit dem Ziel der Konstituierung eines zuverlässigen Textes wurde auch für die Neuphilologie verbindlich – dies allerdings unter ganz anderen Vorzeichen. Wie Carlos Spoerhase herausstellte, verfügten die neueren Philologien »in den meisten Fällen über genau das, was für das mühevollen Streben des klassischen Philologen immer nur eine regulative Idee sein kann: nämlich den autorisierten Text«. (Vgl. ders.: *Postume Papiere. Nachlass und Vorlass in der Moderne*, in: *Merkur* 68/1 [2014], S. 502–511, hier S. 507).

42 Kai Bremer, Uwe Wirth: *Die philologische Frage. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Theoriegeschichte der Philologie*, in: dies. (Hg.): *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010, S. 7–48, hier S. 18.

43 Fritz Adolf Hünich: *Nachwort*, in: Rainer Maria Rilke: *Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama (1894–1899)*, hg. von dems., Leipzig 1921, S. 252–255, hier S. 255.

44 Hünichs Aufgabefeldern im Insel Verlag war an der Schnittstelle philologisch und lektoral orientierter Arbeiten angesiedelt. Was erstgenannten Bereich anbelangt, war

### 4.3. Sorgfalt. Zur wechselseitigen Verfertigung von Lektor und Autor

Von dieser Doppelrolle als Lektor-Philologe zeugt auch jene (Selbst-)Beschreibungsformel, die in der Korrespondenz von Rilke und Hünich gleichsam zum *basso continuo* avancierte. Nach Überprüfung der Korrekturbögen des *Buches der Bilder*, für dessen Neuauflage Hünich in Rilkes Augen hochwertige Arbeit leistete, schreibt der Dichter: »Ihrer Sorgfalt, die mir soviel Gütiges und Hülfreiches erweist in der Stille, ist es nun zu danken, dass der so vernachlässigte Wortlaut des alten Buches der Bilder gereinigt und endgültig vorliegt.«<sup>45</sup> Mit dem Wort von Hünichs »Sorgfalt« ist das Moment angesprochen, welches das stabilisierende Rückgrat der Beziehung von Autor und Lektor bildete – die gegenseitige Versicherung, diesem wichtigsten gemeinsamen Anliegen verpflichtet zu sein, taucht in zahlreichen Variationen auf. Hünich, um die Etablierung einer festen Position als »Wächter über [Rilkes] Worte«<sup>46</sup> bemüht, setzte Rilke gegenüber auf Selbstbeschreibungsformeln wie »Gewissenhaftigkeit« und »Sorgfalt«. Es sei der »Fleiss der Ameise, mit der [er] in Rilkes Dichtung grabe«.<sup>47</sup> An der Formung dieser, am Habitus des Philologen<sup>48</sup> orientierten Lektor-Imago arbeitete nicht zuletzt Hünichs Handschrift mit: Seine Schrift ähnelt der

Hünich bibliographierend, edierend und kommentierend tätig und erfüllte Aufgaben, wie sie etwa die Erstellung von Klassiker-Auflagen, die Unterstützung Kippenbergs bei seiner Goethe-Sammlung bzw. den Sammlungskatalogen, die redaktionelle Betreuung der Reihe »Insel-Bücherei«, der Insel-Almanache (1921–1933) sowie zeitweise der Verlagszeitschrift »Inselstern« erforderlich machten. Hinzu kamen Tätigkeitsbereiche, die sich auf das zeitgenössische Programm des Verlags bezogen und damit eher dem Lektorat zuzuordnen sind, so etwa, was die Betreuung von Verlagsautoren anbelangte. Allerdings hatten die entsprechenden Aktivitäten oftmals entweder quasi sekretariellen Charakter oder ragten in andere, sich erst später ausdifferenzierende Verlagsbereiche wie diejenigen der Lizenzen und Öffentlichkeitsarbeit hinein. Die Möglichkeit, die aktuelle Produktion eines Autors redigierend zu betreuen, bestand nur in Ausnahmefällen (so im Fall des später zur Sprache kommenden Versuchs, Rilkes *Duineser Elegien* einem Feinlektorat zu unterziehen).

45 Rilke an Hünich, 14.6.1913, in: DLA, SUA: Insel-Verlag. Die 1913 erschienene Ausgabe ist die bis heute editorisch maßgebende sowohl der *Sämtlichen Werke* (Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, 6 Bde., hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden 1955–66; im Folgenden mit der Sigle SW, römischer Bandangabe angegeben) als auch der *Kommentierten Ausgabe* (KA).

46 Hünich an Rilke, 1.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

47 Hünich an Rilke, 27.2.1921, in: ebd.

48 Der sich im 19. Jahrhundert professionalisierende Habitus des Philologen ist durch die Momente der Zurückhaltung, der Bescheidenheit, des Aushaltens gekennzeichnet

eines strebsamen Schülers, der in überdeutlicher Ausbuchstabierung die schulheftartigen Zeilen des von ihm verwendeten Briefpapiers exakt bis zu ihrem jeweiligen Ende ausfüllt.

Rilke leistete seinerseits Begriffsarbeit bei der Herstellung einer solchen lektoral-philologischen Rolle: Im Laufe der Jahre ihres brieflichen Austauschs entsteht ein ganzer Fundus an Synonymen um die Begriffe »Sorgfalt«, »Zuverlässigkeit«, »Treue«. Rilke spricht vom »verlässlichen Sieb Ihrer Sorgfalt«,<sup>49</sup> von Hünichs »fleißige[n] Absichten«,<sup>50</sup> seiner »thätige[n] und eifrige[n] Bemühung«,<sup>51</sup> von der »unermüdliche[n] Gewissenhaftigkeit«<sup>52</sup> des »Sammler[s] und Ordner[s] [s]eines Künftigen«. <sup>53</sup> Die Stoßrichtung dieser Zuschreibungen lässt ein werkpolitisches Programm Rilkes ersichtlich werden, in welchem der Sorge um das eigene Nachleben mit dem Heranziehen des »Nachlass-Agenten« und »getreuen« Arbeitstieres, der »Ameise« Hünich, begegnet wird, dem die Verwaltung und künftige Überlieferung der dichterischen Hervorbringungen schon zu Lebzeiten nahegebracht wird.<sup>54</sup>

(vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin u. a. 2007, S. 376); der Ausweis von Demut, Strenge und Sorgfalt gehört ebenfalls zum habituellen Repertoire (vgl. Thomas Steinfeld: *Der leidenschaftliche Buchhalter. Philologie als Lebensform*, München u. a. 2004, insbes. S. 191–219).

49 Rilke an Hünich, 15.9.1914, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

50 Rilke an Hünich, 19.2.1919, in: ebd.

51 Rilke an Hünich, 7.3.1921, in: ebd.

52 Ebd. Des Weiteren schreibt Rilke von Hünichs »stille[r] und eifrige[r] Zuwendung« (Rilke an Hünich, 1.12.1920, in: ebd.), der »so oft geübte[n] sorgfältige[n] Umsicht« (Rilke an Hünich, 3.3.1922, in: ebd.), den »steten und innerlich bestrehten Arbeiten« (Rilke an Hünich, 7.11.1922, in: ebd.), der »verlässlichen Gesinnung« (Rilke an Hünich, 9.11.1921, in: ebd.), dem »Fleiß« (Rilke an Hünich, 7.3.1921, in: ebd.), der »Akririe« Hünichs (ebd.). Hünich amtiere »in der Statthalterschaft [s]einer nach und nach eroberten Provinzen als der treuesten Einer« (Rilke an Hünich, 24.2.1922, in: ebd.).

53 Rilke an Hünich, 19.2.1919, in: ebd.

54 Ikonisch für ein solches in die Zukunft weisendes Werkstreben, das in Teilen auf einen Schüler, Sekretär oder Philologen ausgelagert wird, dessen Existenz mit dem philologischen Fortleben des Dichters verbunden wird, sind etwa die Beziehungen von Goethe und Johann Peter Eckermann bzw. Friedrich Wilhelm Riemer, von Friedrich Gottlieb Klopstock und Carl Friedrich Cramer, von Ludwig Tieck und Rudolf Köpke. Vgl. zu den beiden letztgenannten Beziehungen und ihrer Interpretation im Rahmen eines Paradigmas »philologischer Kommunikation« Martus: *Werkpolitik*, insbes. S. 302–513. – Diese Form der »Posterizitätspräzeption« lässt sich zugleich mit jener kulturellen Formation eines »Nachlassbewusstseins« in Zusammenhang bringen, wie sie von Carlos Spoerhase und Kai Sina herausgearbeitet wurde (vgl. dies.: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Philologie, Archiv; dies.: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*).

Sowohl Rilke als auch Hünich schließen mit den genannten (Selbst-)Beschreibungen an jenes Programm an, mit welchem die sich im 19. Jahrhundert etablierende neuere deutsche Literaturwissenschaft die eigene institutionelle Würde zu bezeugen suchte: Detailgenaue Treue und die Liebe selbst zum Unbedeutenden sind zentrale Selbstbeschreibungsforneln der jungen Disziplin, die mit einer solchen Lese- und Editionsethik nicht zuletzt ihrem Gegenstand folgte.<sup>55</sup> Aus eben dieser verwickelten Beziehungsgeschichte der Literatur und ihrer Wissenschaft heraus dürften die wiederholenden Variationen des genannten Motivkomplexes zu begreifen sein, der für die wechselseitige Verfertigung Autor und Lektor konstitutiv ist. Zusätzliche Prägnanz gewinnt die Verpflichtung auf »Sorgfalt« und »Gewissenhaftigkeit« nicht zuletzt dadurch, dass diese Begrifflichkeiten nicht nur zur Beschreibung eines adäquaten lektoral-editorialen Textumgangs zum Einsatz kommen, sondern von Rilke ebenso zur Beschreibung seiner eigenen Haltung gegenüber dem Geschriebenen verwendet werden: Wer »misstrauisch, bis zum Äußersten, gegen die unerschöpfliche Mimikry der Textfehler«<sup>56</sup> seine eigenen Texte »geprüft und wiedergeprüft«<sup>57</sup> hat, um sicherzugehen, dass jeder Buchstabe »genau und verantwortbar«<sup>58</sup> gesetzt ist, wer also bei seinen Schreib- und Revisionsarbeiten »der Genauigkeit und ihres Gottes«<sup>59</sup> huldigt, setzt damit Ziele, hinter denen andere Akteure nicht zurückfallen dürfen. Zugleich ließe sich Rilkes briefliche Inszenierung als unwahrscheinlich »genauer« Dichter auch als mimetische Anpassung an den Erwartungshorizont des Adressaten Hünich begreifen.<sup>60</sup> Durch die Mimikry von Haltung und Habitus des Philologen, aber auch durch die Übernahme lektoraler/philologischer Verfahren im Zuge von Selbstrevision oder -kommentierung wird das eigene Werk als adäquater Gegenstand eines solchermaßen genau und liebevoll operierenden Textumgangs ausgewiesen.

55 Wie Steffen Martus zeigen konnte, statteten Autoren vornehmlich seit dem 18. Jahrhundert ihre Werke mit Anweisungen für eine adäquate Rezeption aus und leisteten damit der philologischen Erziehung ihrer (professionellen) Leser Vorschub. Die Wechselwirkungen zwischen der Philologie und ihrem Gegenstand hat Steffen Martus mit der Ausbildung eines Konzepts der »selektionslosen Aufmerksamkeit« beschrieben, die nicht länger zwischen »wichtig« und »unwichtig« unterscheidet (vgl. ders.: Werkpolitik). Vgl. zum Rückgriff der Neuphilologie auf das Methodenrepertoire der Altphilologie auch Spoerhase: Postume Papiere.

56 Rilke an Hünich, 20.9.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

57 Rilke an Hünich, 1.1.1923, in: ebd.

58 Ebd.

59 Rilke an Hünich, 1.2.1922, in: ebd.

60 Wie Martina King zeigen konnte, agierte Rilke als Briefeschreiber sehr adressatenbezogen, d. h. er konstituierte einerseits in seinen Briefen auf den jeweiligen Adressa-

Dabei hatte, wie aus dem Fortgang der Korrespondenz ersichtlich wird, Rilke sehr genaue Vorstellungen, *worauf* sich die Sorgfalt seines Lektors, Archivars und künftigen Mitherausgebers der schon zu Lebzeiten geplanten ersten Werkausgabe Rilkes zu erstrecken habe: Eine nachfolgend in den Blick zu nehmende Auseinandersetzung zwischen Autor und Lektor, die über mehrere Jahre Anlass für den Austausch der immer gleichen Argumente bildete, entzündete sich an der werkstrategisch zentralen Frage, welche Produktionen zu Rilkes Werk zu rechnen seien – und welche nicht.

#### 4.4. Ganzer Autor, ganzes Werk

Hünich war bereits vor seiner Anstellung beim Insel Verlag dem Schreiben Rilkes verpflichtet. Mit dem ihm eigenen Pathos beschwört der Lektor diese Verbundenheit 1920 folgendermaßen:

Meine Liebe zu Ihrem Werk ist nun durch bald zwei Jahrzehnte erprobt: ich fühle noch die Ergriffenheit, mit der ich als Siebzehnjähriger [...] die [...] Gedichte las, die meine Seele mit vorher nie erlebten Vorstellungen erfüllten. Seitdem bin ich Ihnen nachgegangen, und es ist eine der glücklichsten Verfügungen meines manchmal verworrenen Schicksals gewesen, dass mein Weg mich nun auch Ihnen selbst zugeführt hat.<sup>61</sup>

Seine Bezo-genheit auf Rilkes Werk begründet Hünich hier nicht im Sinne der gewissermaßen »professionellen« Liebe zu ihrem Gegenstand, der Philologie im Wortsinn. Er leitet sie vielmehr aus seiner eigenen Lebensgeschichte her. Hünichs literarische Lehrjahre sind diesem Selbstkom-

ten passgenau zugeschnittene Autorbilder seiner selbst (vgl. hierzu etwa dies.: Pilger und Prophet, S. 73) und vollzog auf der anderen Seite eine »epistolare Mimikry« an den Stil sowie die »Themen« der Empfänger, wobei etwa die zu beobachtenden stilistischen Abstufungen »vom Dialekt-Gebrauch in Korrespondenzen mit dem Hauspersonal bis hin zur Imitation des österreichischen Adels-Soziolekts im Briefwechsel mit Marie Taxis« reichen (vgl. ebd., S. 154). – Ein genauer redaktioneller Umgang mit Selbstgeschriebenem ist für Rilke insbesondere für den Publikationsprozess der *Duineser Elegien* sowie der *Sonette an Orpheus* belegt. Für andere Zusammenhänge könne, so Gunter Martens, eher nicht davon auszugehen sein, dass Rilke genau korrigiert habe. (Vgl. ders.: Rilkes Dichtungen in authentischer Gestalt? Probleme beim kritischen Edieren von Texten Rainer Maria Rilkes, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 59 [2015] S. 285–307, hier insbes. S. 287f.).

61 Hünich an Rilke, 12.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

mentar zufolge mit Rilkes Frühwerk entscheidend verknüpft. Dabei dient dieses biographische ›Bekenntnis‹ Hünichs zugleich der Unterstützung eines genuin philologischen Anliegens des Lektors: Hünich plante eine Edition derjenigen frühen Produktionen Rilkes, welche der Schriftsteller selbst am liebsten ungeschehen gemacht hätte, wie Rilke in zahlreichen brieflichen Selbstkommentaren akzentuierte.<sup>62</sup>

Tatsächlich wären Rilkes frühe Erzeugnisse bis heute sehr wahrscheinlich nicht in dem uns bekannten Umfang überliefert, wenn Hünich sich nicht mit großem Engagement dem Auffinden der teilweise an entlegensten Orten erschienenen Produktionen gewidmet hätte. Den Vorschlag, Herausgeber des ›frühen Rilke‹ zu werden, unterbreitete Hünich Rilke 1914 das erste Mal; bis zur Umsetzung des Projekts vergingen etwa sieben Jahre. In diesen Jahren – unterbrochen durch Hünichs Abwesenheit aufgrund des Ersten Weltkriegs – wurde die Auseinandersetzung über die Frage nach dem Stellenwert der »Anfänge Rainer Maria Rilkes«, zum Leitmotiv der Kommunikation von Autor und Lektor: So oft Hünich seine Wertschätzung für diese Dichtungen zum Ausdruck brachte, so oft betonte Rilke seine »innere[] Ablehnung und Ablehnung dessen, was leider innerhalb meiner Produktion die zeitigste Jugend darzustellen hätte.«<sup>63</sup> Was seinerzeit »so ungefähr und unerwünscht heraustrat[],«<sup>64</sup> erscheint dem Dichter im Rückblick als ›beschämendes‹ Zeugnis seiner

62 Rilkes scharfe Distanzierungsgesten von seinem frühen und frühesten Schaffen erfolgten spätestens seit seiner Arbeit an den *Neuen Gedichten* (vgl. Löwenstein: Poetik und dichterisches Selbstverständnis, S. 14). Seitdem betonte Rilke in immer neuen Anläufen, dass »fast alles ältere, mit Ausnahme des Stundenbuches, hinfällig« sei (Rilke an Erika Dieckerhoff-Suihotta, hier zit. nach: ebd., S. 15). Bei seinen frühen Hervorbringungen handele es sich nur um »Vermummungen«, »aus Hülfllosigkeit, Unbeholfenheit, Verlegenheit, Weltlosigkeit, Ungeschick« (Rilke an Wunderly-Volkart, 23.12.1921, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 617). Vgl. zu der »Zäsur«, die Rilke zwischen seinem frühen Schaffen und demjenigen Teil seines Werks, dem er »bleibenden Werth« (Rilke an Hünich, 31.5.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag) beimessen wollte, auch Manfred Engel: diese Zäsur habe Rilke gesetzt, »als er – mit großem Widerstreben – die Bände *Larenopfer*, *Traumgekrönt* und *Advent* als *Erste Gedichte* und – mit deutlich geringerem Widerstand – *Mir zur Feier* (zusammen mit der *Weißten Fürstin*) als *Frühe Gedichte* nachdrucken ließ«. (KA I, S. 628). Ganz in diesem Sinne schrieb Rilke Hünich im Zuge der, für die Neuaufgaben der *Ersten* und der *Neuen Gedichte*, erforderlichen Redaktionsarbeiten: »Übrigens bezog sich mein Hinweis, ›Spuren von Unredlichkeit‹ beseitigen zu wollen, mehr auf die ›Ersten Gedichte‹, von denen dann allerdings so gut wie nichts übrig bliebe, wenn ich über sie zu richten hätte. Die ›Frühen Gedichte‹ mögen ohne Streichung bestehen bleiben« (Rilke an Hünich, 31.5.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag).

63 Rilke an Hünich, 19.2.1919, in: ebd.

64 Rilke an Hünich, 17.9.1913, in: ebd.

»kindischen Unredlichkeit«.<sup>65</sup> Hünich dagegen begründet sein Interesse an Rilkes Anfängen werkbiographisch im Sinne einer Faszination für die frühesten Zeugnisse eines genialischen Geistes. Es interessiere ihn die »Entwicklung« eines Dichters, welche am besten an den Erzeugnissen seines jugendlichen Alter abzulesen sei:

Der Dichter mag es unserer Liebe zu seiner Leistung als Gesamtheit verzeihen, wenn wir seine Abneigung gegen dieses Werk, so verständlich sie ist, nicht teilen, sondern ihm die Bedeutung zuerkennen, daß es uns durch seinen Abstand die Größe des Erreichten zu ermessen lehrt.<sup>66</sup>

Während Rilke seine Juvenilia unter qualitativen Kriterien für nichtig erklärt, aus seinem Werk auszuschließen sucht, sieht Hünich diese als wichtiges »Entwicklungsmoment« der Rilkeschen Geistesgeschichte. Damit folgt Hünich einem philologischen Verständnis von Autorschaft und Werk, das seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine an Perfektibilität ausgerichtete Dichtung mehr und mehr durch ein »genetisches Modell« autorschaftlicher Entwicklung ersetzt.<sup>67</sup> Gegenüber dem zuvor üblichen Autodafé des Jugendwerks wird dessen Einbinden in das »Lebenswerk« eines Schriftstellers zunehmend zum Normalfall sowohl philologischer als auch literarischer Praxis:<sup>68</sup> Interessanter als das »vollkommene« Werk wird die individuelle Entwicklung seines Urhebers. Das Konzept des Lebenswerks setzt die Akzeptanz qualitativ fragwürdiger Hervorbringungen, den Wandel von kritischen zu historischen Bewertungskriterien voraus.<sup>69</sup> So ist sich Hünich vollkommen klar darüber, dass Rilkes Jugendwerk in kritischer Perspektive abzulehnen wäre; über Rilkes Erstlingswerk *Leben und Lieder. Bilder und Tagebuchblätter von René Maria Rilke* (1894) urteilt er in einer Besprechung:

65 Rilke an Hünich, 19.2.1919, in: ebd.

66 Fritz Adolf Hünich: Die Anfänge Rainer Maria Rilkes, in: Blätter des Leipziger Schauspielhauses 1/11 (1919/20), S. 175–176, hier S. 176.

67 Vgl. zu einem im 18. Jahrhundert sich vollziehenden Paradigmenwechsel des Modells »poetischer Vollkommenheit« zu einem Konzept aufklärerischer »Verbesserungsästhetik«, welche statt auf Perfektion auf die »Vollständigkeit« der abzubildenden Geistesgeschichte eines Autors setzt, und damit auch das Unvollkommene, Fehlerhafte als wichtiges Moment innerhalb einer werkgeschichtlichen Entwicklungslinie zu begreifen lehrt, Steffen Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik von Hagedorn, Gellert und Wieland, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 27–43.

68 Vgl. ebd., z. B. S. 29.

69 Vgl. hierzu Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 275.

[V]ergebens forscht man nach dem Gewohnten und Vertrauten; es ist noch verborgen unter der Maske der Konvention. So wenig uns das Buch als Kunstwerk Kopfzerbrechen macht, so sehr wird es uns immer beschäftigen als Voraussetzung zu dem Problem des rätselhaften Erwachens eines Dichters zu sich selbst [...].<sup>70</sup>

Rilkes frühe Produktionen werden in Hünichs Perspektive Leitlinien für ein besseres hermeneutisches Verständnis des schriftstellerischen Werks in seiner ›Gesamtheit‹: »So erhellen sich Anfang und Reife gegenseitig im Vergleich.«<sup>71</sup> Diese ›Totalitätsbemühungen‹<sup>72</sup> Hünichs zur Konstruktion eines Werkzusammenhangs dürften einen zentralen Grund für Rilkes Zustimmung zur Edition seiner frühen Schriften dargestellt haben: Hünichs konzeptuelle Arbeit an einem »Ganzen«<sup>73</sup> scheint Rilkes eigener Idealvorstellung von seiner Dichtung als einer virtuellen, »im voraus erdachten Einheit«<sup>74</sup> entsprochen zu haben. Insbesondere im Hinblick auf die zum summum opus stilisierten *Duineser Elegien* war Rilke daran interessiert, das eigene Schaffen »into something round and complete«<sup>75</sup> zu biegen. Hünich scheint zu gelingen, was Rilke zwar begehrte, was dem Dichter jedoch aufgrund des kritischen Ausschlusses seiner frühesten Erzeugnisse nicht möglich war: der »Glaube an [s]eine Arbeit im Ganzen«.<sup>76</sup>

70 Hünich: Die Anfänge Rainer Maria Rilkes, S. 176.

71 Fritz Adolf Hünich: Die Frühzeit Rainer Maria Rilkes, in: Berliner Tageblatt, 31.8.1921 (408), S. 1. Beiblatt.

72 In seinem Brief vom 29.12.1921 bittet Hünich Rilke um Erlaubnis, »[ihm] zu ver-gönnen, dass [er], im Bezug auf die Totalität des Geschaffenen, [s]ich auch ferner von ihr [der Frühzeit Rilkes] beschäftigen lasse«. (In: DLA, SUA: Insel-Verlag).

73 So spricht Rilke Hünich Dank aus für dessen »gute Ausdauer, die einem ›Ganzen‹ wollte gewidmet sein«. (Rilke an Hünich, 28.1.1922, in: ebd.).

74 Peter Por: »Der [defigurierten] Figur zu glauben«. Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft, in: Jörg Paulus, Erich Unglaub (Hg.): Rilke in Bern. Sonette an Orpheus, Göttingen 2014, S. 223–256, hier S. 226.

75 Insbesondere im Kontext der Produktionserzählungen zu den *Elegien* war Rilke mit Nachdruck an der »Umdeutung[] und Stilisierung[] seines Lebenswerks« beteiligt (vgl. Ulrich Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis, Heidelberg 1960, S. 141). In den Briefen aus Muzot erscheint Rilke, so bereits Eudo Mason, »engaged in the task of twisting the whole of his work into something round and complete«. (Ders.: Rilke's Apotheosis: A Survey of Representative Recent Publications on the Work and Life of R. M. Rilke, Oxford 1938, S. 5).

76 Rilke an Hünich, 31.8.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

## 4.5. Auktoriale Hülfen. Räumlich vs. temporal

Dass Rilkes Zustimmung zu Hünichs ›Frühzeit‹-Bemühungen jedoch nicht allein dem Begehren seiner künftigen »Vollzähligkeit«<sup>77</sup> entsprungen sein dürfte, davon zeugt ein Brief Rilkes an Hünich von Dezember 1920. In diesem Schreiben beklagt Rilke das Stocken seiner Produktion während der Kriegsjahre:

[W]ie viele Arbeiten sind mir, auch schon in früheren Jahren, unterblieben oder verdorben, weil ihnen das Klima gleichmäßiger Umgebungen abging, gar nicht zu reden von allen den handgreiflichen (fast immer wieder fehlenden) Hülfen, auf die ein wenig anhaltendes Gedächtnis angewiesen bleibt.<sup>78</sup>

Gleich im Anschluss kommt Rilke auf Hünichs Engagement zu sprechen: »– So ist, werther Herr Dr. Hünich, was Sie da an Ansammlung des mir nun einmal Zugehörigen betreiben, ein für mich eigentlich recht vorbildliches Geschäft, in dem ich Sie freilich nie ermuthigen mochte.«<sup>79</sup> Entgegen Rilkes sonst meist apodiktischer Verurteilung seiner frühen bzw. frühesten Produktionen, die bis heute von der meisten Forschungsliteratur reproduziert wird,<sup>80</sup> wird hier deutlich, dass Rilkes Haltung wohl ambivalenter einzuschätzen sein dürfte – ansonsten wäre die Sammlung des ihm »nun

77 Rilke an Hünich, 29.9.1921, in: ebd.

78 Rilke an Hünich, 1.12.1920, in: ebd.

79 Ebd.

80 Ein Großteil der Forschung ist Rilkes Distanzierungsgesten von seinem frühen und frühesten Werk »unkritisch« gefolgt, wie Anthony Stephens feststellte: »Die Treue der Rilke-Forscher [Rilkes eigener] Werkbiographie gegenüber hat lange Zeit den Zugang zum Frühwerk, insbesondere dem essayistischen, als Werkstatt der späteren Ästhetik versperrt, weil man Rilkes eigener Distanzierung davon zuviel Glauben schenkte« (ders.: »Alles ist nicht es selbst« – Zu den Duineser Elegien, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel [Hg.]: Rilkes Duineser Elegien, Frankfurt a.M. 1982, S. 308–348, hier S. 326). Noch die von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl herausgegebene *Kommentierte Ausgabe* folgt der Tendenz, »den frühen zugunsten des mittleren und späten Rilke auszublenden« (Löwenstein: Poetik und dichterisches Selbstverständnis, S. 14). So enthalten der erste und zweite Band der *Kommentierten Ausgabe* »den wesentlichen Bestand von Rilkes lyrischem Werk« (vgl. KA I, S. 602), d. h. bis 1906 wird nur eine Auswahl aus Rilkes Schaffen präsentiert, in der das früheste Werk (bis Sommer 1897) einzig durch *Larenopfer* vertreten ist, »eine Beschränkung«, die den Herausgebern zufolge »vertretbar« schien, »da die große Quantität des Frühwerks in keinem Verhältnis zu seiner Qualität steh[t].« (Ebd., S. 604). Vgl. zur bis in die Gegenwart reichenden Geringschätzung der Rilke-Forschung von Rilkes frühem Schaffen auch Löwenstein: Poetik und dichterisches Selbstverständnis, S. 13 f.

einmal Zugehörigen« wohl kaum als ein »recht vorbildliches Geschäft« zu bezeichnen. Worin bestand der Wert, den Rilke diesem »Geschäft« beimaß? Wie aus Selbstkommentaren des Schriftstellers ersichtlich wird, ist Rilkes Schreibszenen in besonderem Maße von einer Atmosphäre virtuellen »Geschütztseins« abhängig, sein Schreiben scheint »ein eigentümlich gesichertes Gefühl«<sup>81</sup> zu erfordern, das sowohl räumlich als auch zeitlich begründet ist – letzterer Dimension dürften Hünichs Sammeltätigkeiten zuzurechnen sein.

Dies wird etwa anhand von Rilkes zuvor zitiertem Wort vom »Klima gleichmäßiger Umgebungen« ersichtlich, dessen Mangel, nebst den »(fast immer wieder fehlenden) Hüllen« als ein wichtiger Grund für die langjährige Arbeitshemmung des Dichters genannt wird. Der Begriff des »Klimas« wird im Verfassungszeitraum des Briefs von Rilke vielfach gebraucht, und zwar zur Charakterisierung der Bediensteten »Leni«, die Rilke im Winter 1920 während seines Aufenthalts auf Schloss Berg in »vollkommen[er]« Weise umsorgte:<sup>82</sup>

Es ist vollkommen, hier, Fürstin, – alles, [...] auch die Wirtschaftlerin, Leni, die mich ganz nach meinen Bedürfnissen und dabei so still, stillschweigend, ja gewissermaßen atmosphärisch versorgt, daß ich imstande bin, sie mehr wie ein freundliches Klima zu behandeln, denn wie eine Personifikation.<sup>83</sup>

Rilke, für den Schreiben mehr und mehr nur unter ganz bestimmten Bedingungen möglich erschien, zu denen eine Stille und Abgeschiedenheit garantierende Umgebung wesentlich gehörte, blieb angewiesen auf »diese[n]

81 Rilke an Hünich, 31.5.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag. – Vgl. hierzu insbesondere Jörg Schuster, der für Rilkes Schreibszenen ein »Ideal der vollkommenen Schutzhülle« annimmt (ders.: »Kunstleben«, S. 327). Um die erforderliche Atmosphäre von Sicherheit und Schutz zu generieren, galt es eine Art Kokon zu erschaffen, in dem sämtliche Gegenstände, von der Schreibfeder und dem Pult über Kaffeemaschine und Blumen, bis hin zum passenden Stoff des Schlafanzugs, sich an die Bedürfnisse des Dichters anzugleichen hatten.

82 Vgl. zu Leni auch Jupp Schlicker: Leni. Eine Plauderei, mit Abschweifungen, über Rilkes guten Schloßgeist in Berg am Irchel, in: Jacob Steiner (Hg.): Rainer Maria Rilke und die Schweiz, Zürich 1992, S. 191–198.

83 Rilke an Marie von Thurn und Taxis, 15.12.1920, in: Rainer Maria Rilke, Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel, hg. von Ernst Zinn, Bd. 2, Zürich 1951, S. 628. Lenis »klimatische« Kompetenz schildert Rilke auch anderen Adressaten: Leni sei ein »freundliches Klima im Haus« (Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, 30.11.1920, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 348), er empfinde Leni »kaum als Person, sondern nur wie ein gutes dienliches Klima« (Rilke an Regine Ullmann, 15.12.1920, hier zit. nach: Schlicker: Leni, S. 192).

zweite[n] Mensch[en]«,<sup>84</sup> ohne den ein ›Klima‹ [der] immer [...] gleichen regelmäßigen Fruchtbarkeit«<sup>85</sup> nicht herzustellen sei.

Wenn Rilke in seinem Brief vom Dezember 1920 das zur Produktivität erforderliche »Klima gleichmäßiger Umgebungen« mit Hünichs Verdiensten verknüpft, lässt sich folgern, dass auch diese lektorale »Hülfe[ ]« als produktionsunterstützend wahrgenommen wurde. ›Klimatische‹ Zurückhaltung, treue Gleichmäßigkeit und Kontinuität, atmosphärische »Anpassung« sind die Stichworte, welche die beiden »zweite[n] Mensch[en]« Leni und Hünich verbinden.<sup>86</sup> Ähnlich wie Leni eignet auch Hünich die Fähigkeit, gewissermaßen zu einem Teil jener gleichmäßig sicheren ›Umgebungen‹ zu werden, die Rilke sein Schreiben allererst ermöglichen. Die Sicherheit, die Leni durch ihr mimetisches Anpassungsvermögen für Rilkes Arbeitsort in räumlich-atmosphärischer Dimension erbracht haben mag, dürfte Hünich in zeitlicher Hinsicht mittels seiner archivarisch-philologischen Aktivitäten der Temporalisierung und Historisierung geleistet haben. So wie Rilke als ideale Schreib-Umgebung ein »auf mich bezogene[s] Haus«<sup>87</sup> vorschwebte, das seinen Erfordernissen derart anverwandelt wäre, dass es einer »Guß-Form«,<sup>88</sup> einer »Rüstung«<sup>89</sup> gliche, lag Hünichs Leistung für Rilke vor allem in seiner

84 Vgl.: »Dieser zweite Mensch, ohne den man nicht auskommt –: welches Problem! Voriges Jahr, in Berg, wo eben alles so unvergleichlich stimmte, war es gelöst durch ein einfaches natürliches Mädchen voller Takt, Anstand und Anpassung.« (Rilke an Gräfin Mirbach-Geldern, 2.12.1921, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel [Hg.]: Materialien zu Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien«, Frankfurt a.M. 1980, Bd. 1, S. 216).

85 Rilke an Lily Ziegler, 8.3.1921, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Schweizer Freunde, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a.M. und Leipzig 1994, S. 203.

86 So hebt Rilke in zahlreichen Briefen die »Treue« Hünichs hervor: Hünich »amtiere« als einer seiner »[T]reuesten« (Rilke an Hünich, 24.2.1922). Eines der Adjektive, mit denen der Dichter Hünichs Vermögen verschiedentlich bezeichnet, ist »gewohnt«: Gegenüber Kippenberg spricht Rilke z.B. von der »gewohnte[n] Sorgfalt« (Rilke an Kippenberg, 25.2.1921, in: Rilke: Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926, Bd. 2, S. 212) des »getreuen Insel-Archivars« (Rilke an Anton Kippenberg, 7.2.1921, in: Rilke: Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926, Bd. 2, S. 407). – Ganz ähnlich kommentiert Hünich gegenüber Rilke seine »gewohnte[ ] Gewissenhaftigkeit« (Hünich an Rilke, 12.2.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag); Kippenberg schreibt Rilke von Hünichs »gewohnter Genauigkeit« (Kippenberg an Rilke, 3.3.1923, in: Rilke: Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926, Bd. 2, S. 286).

87 Rilke an Katharina Kippenberg, 6.1.1920, in: Rainer Maria Rilke – Katharina Kippenberg, Briefwechsel, S. 384.

88 Rilke an Wunderly-Volkart, 20.10.1922, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 2, S. 728.

89 Rilke an Anton Kippenberg, 17.8.1921, in: Rilke: Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926, Bd. 2, S. 227. – Vgl. zu Rilkes Bedürfnis nach einer schützenden,

kontinuitätsversprechenden »unermüdliche[n] Gewissenhaftigkeit«,<sup>90</sup> mit der er für Rilkes Produktionen Sorge zu tragen hatte: Als »Hüter aller [s]einer Zeiten«<sup>91</sup> stand Hünich, von Rilke als »Verwalter [s]einer Vollzähligkeit«<sup>92</sup> bezeichnet, für die Dauerhaftigkeit und Vollständigkeit von Rilkes Werk sowie für eine Form der »präzeptiven« Sicherheit, die für Rilke mit der Vorstellung eines (posthumen) Stellvertreters und der an diesen delegierten langfristigen Rezeptionssteuerung einhergehen mochte.

Der Vorgang der Sammlung und Bewahrung seiner frühen Hervorbringungen scheint für Rilke jedoch nicht allein in Bezug auf sein Nachleben von Belang, sondern zugleich auch für seine aktuelle literarische Produktion: Wie nachfolgend zu entfalten, heftet Rilke das Gelingen seiner schriftstellerischen Arbeit an die Zulieferdienste von Gedächtnishülfen;<sup>93</sup> ersichtlich wird dieserart ein Produktionsverfahren, für das der Rückbezug auf Selbstgeschriebenes konstitutiv ist (vgl. hierzu näher Kap. 4.7.; 4.8.). Auch in dieser, auf die Aktualität des Schreibens bezogenen Hinsicht, sollte sich Hünich, wie nachfolgend zu rekonstruieren, als Triebkraft erweisen.

Stille und Rückzug ermöglichenden Schreibumgebung und seinen brieflichen Unternehmungen der Herstellung eines solchen, den Umständen der poetischen Produktion gänzlich angepassten Kokons Schusters Ausführungen zu Rilkes epistolaren Raumkonzeptionen, in: ders.: »Kunstleben«, S. 324–383.

90 Rilke an Hünich, 7.3.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

91 Vgl. Rilkes Eintragung in Hünichs Exemplar des *Stunden-Buchs*: »Für Herrn Dr. F. Hünich / den getreuen Forscher und Hüter aller meiner Zeiten / sind die folgenden Zeilen geschrieben und in dieses, / sein, Stunden-Buch eingetragen: / zu Weihnachten 1920«. Es folgt Rilkes Widmungsgedicht für Hünich, »Aufstehn war sagen damals. Schlafengehn« (vgl. KA II, S. 188 f.).

92 Rilke an Hünich, 29.9.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

93 Vgl. das zuvor Zitierte: »[W]ie viele Arbeiten sind mir [...] unterblieben oder verdorben, weil ihnen das Klima gleichmäßiger Umgebungen abging, gar nicht zu reden von allen den handgreiflichen [...] Hülfen, auf die ein wenig anhaltendes Gedächtnis angewiesen bleibt.« – Der Rang, der hier archivarischen Sammler- und Zulieferdiensten für die Etablierung eines das Schreiben ermöglichende Bedingungsgefüges zugesprochen wird, lässt an Kittlers Beobachtung denken, moderne, d. h. durch Selbstbeobachtung und -reflexion gekennzeichnete Autorschaft sei »der Effekt der Verstärker und Rückkopplungsschaltungen, die sie allenthalben umstellt haben«. (Friedrich A. Kittler: Autorschaft und Liebe, in: ders. [Hg.]: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*, Paderborn u. a. 1980, S. 142–173, hier S. 155).

## 4.6. Herausgeber des ›Lebendigen‹ Editor/Lektor/Autor

Hünichs Arbeiten an der Publikation, die unter dem Titel »Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama (1894–1899)«<sup>94</sup> erscheinen sollte, erstreckten sich bis Ende des Jahres 1921. Zunächst versuchte Rilke, Einfluss auf die Zusammenstellung des Buchprojekts zu nehmen. So bat er Hünich davon abzusehen, »jenes, in aller Weise verunglückte Heftchen ›Leben und Lieder‹ aus seiner heilen Vergessenheit heraufzuholen« und schlug stattdessen vor, die geplante Publikation auf den Inhalt seiner beiden ersten »Wegwarten«-Hefte zu beschränken; von denen denke er »um vieles milder«.<sup>95</sup> Zwar respektierte Hünich Rilkes Bitte, auf *Leben und Lieder* zu verzichten, doch erstellte er eine über die Inhalte der »Wegwarten« hinausgehende Zusammenstellung von zwischen 1894 und 1899 erschienenem Novellistischen und Dramatischen, welcher der Dichter im Mai 1919 zustimmte.<sup>96</sup> Auch akzeptierte Rilke den Wunsch seines Lektors, die Auswahl von Gedichten Hünich zu überlassen.

Rilkes Habitus des ›schwachen‹ Autors hat somit den ›starken‹ Editor Hünich zur Folge.<sup>97</sup> Ähnlich der Funktion Autor besteht die Funktion Editor, wie Uwe Wirth mit Blick auf Michel Foucault feststellte, darin, »das Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens und damit die Kohärenz des Geschriebenen zu garantieren«.<sup>98</sup> Üblicherweise jedoch erfolgt eine solche Verschiebung von Kompetenzen vom Autor auf den Editor erst nach dem

94 Die Publikation, ein »Privatdruck«, die in einer Auflage von 100 Stück erschien, war in erster Linie als Präsent für die Mitglieder des Leipziger Bibliophilen-Abend, ein zwischen 1904 und 1933 in Leipzig angesiedelter Verein, bestimmt. Sie wurde anlässlich des Jahresessens des Vereins, am 28.1.1922, verteilt. Zum medienhistorischen Format des Privatdrucks vgl. näher unten Kap. 4.8.

95 Rilke an Hünich, 19.2.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

96 Rilke an Hünich, 31.5.1919, in: ebd.

97 Eine ähnlich gelagerte Relation lässt sich Jochen Strobel zufolge auch für Nietzsche und seinen Mitarbeiter und Editor Heinrich Köselitz veranschlagen. Vgl. ders.: Peter Gasts Gaben an Nietzsche. Heinrich Köselitz als Korrespondent, Mitarbeiter und Editor Friedrich Nietzsches, in: ders. [Hg.]: Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur, Heidelberg 2006, S. 219–253, hier insbes. S. 235–240. Zum verwickelten Verhältnis von Autor und fiktionalem Herausgeber vgl. Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion, München 2008, z. B. S. 13.

98 Uwe Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*, in: Martin Stingelin, in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg): »Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 156–174, hier S. 157. – Vgl. zum Rollenwechsel zwischen Editor und Verfasser als

Tod des Autors – den Herausgeber bezeichnet Wirth in diesem Sinn als »Testamentsvollstrecker«. <sup>99</sup> Im Fall von Hünichs Herausgeberschaft vollzog sich dieser Kompetenzzuwachs bereits zu Lebzeiten des Autors. Zielten die Tätigkeiten des Philologen bis ins 19. Jahrhundert üblicherweise darauf, Texte der Vergangenheit durch entsprechende editoriale Rahmungstätigkeiten zu ›verlebendigen‹, ihnen eine neue Präsenz zu verleihen, <sup>100</sup> beschreitet Hünich hier gewissermaßen den umgekehrten Weg: Indem er die Erzeugnisse eines Gegenwartsauteurs historisch rahmt und einordnet, setzt er noch in Bewegung Befindliches fest. Hünich selbst war sich der Problematik, die mit dieser vorzeitigen Stilllegung eines Werkprozesses in actu einhergehen könnte, bewusst. So wirft er in seinem Kommentar die Frage auf, »ob es zugänglich sei, die Lebens- und Schaffensperiode, deren verstreuter Inhalt in diesem Buche so vollständig als möglich zusammengefasst ist, als eine vollendete historische Tatsache zu behandeln und für ein noch in Bewegung befindliches Leben Grenzen festzusetzen«. <sup>101</sup>

Hünich vermengte nicht nur seine Rolle als Lektor mit derjenigen des Editors – indem er sich des Werks des »Lebendigen« <sup>102</sup> annahm, eignete er sich zudem Aufgaben an, die genuin in den Kompetenzbereich des (modernen) Autors fallen: Der Akt des Sammelns, Arrangierens wie der (kommentierenden) Einheitsstiftung des ›Frühzeit-Materials oblag Hünich. Mittels seines Nachworts steuerte der Lektor die Art und Weise des Zugangs zu den von ihm gesammelten Dichtungen. <sup>103</sup> So legt dieser Kommentar etwa den, auch im Untertitel des Bandes genannten, zeitlichen Rahmen für die Phase der von Hünich so genannten ›Frühzeit‹ Rilkes fest (von 1894 bis 1899); die Auswahl des präsentierten Materials basiert auf den subjektiven ästhetischen Wertmaßstäben Hünichs: Das (nicht weiter definierte) »allzu Anfängerhafte[]« <sup>104</sup> wurde, so ist dem Nachwort zu entnehmen, ausgeschlossen. Die editoriale Rolle, für die Hünich sich entscheidet, ist mithin eine starke und kritisch orientierte: Anstatt lediglich das Gesammelte zu rekonstruieren und zu dokumentieren, wird Rilkes

konstitutivem Moment editorialer Praktiken auch Hans Ulrich Gumbrecht: Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten, Frankfurt a. M. 2003, S. 47.

99 Wirth: Der Lektor als zweiter Autor, in: Irmgard Wirtz, Ulrich Weber, Magnus Wieland (Hg.): Literatur – Verlag – Archiv. Beide Seiten – Autoren und Wissenschaftler im Gespräch (4), S. 21–34, hier S. 28.

100 Vgl. hierzu Gumbrecht: Die Macht der Philologie, z. B. S. 17 ff.

101 Hünich: Frühzeit, Nachwort, S. 252–255, hier S. 253.

102 Ebd., S. 255.

103 Vgl. zur kommentierenden Rahmungsfunktion des Herausgebers Uwe Wirth: Die Geburt des Autors, hier insbesondere S. 74–80.

104 Hünich: Frühzeit, Nachwort, S. 255.

›Frühwerk‹ durch die subjektiven philologischen Entscheidungen allererst konstituiert.<sup>105</sup>

Den Steuerungsverlust über die eigenen Papiere erfuhr Rilke gewissermaßen am ›eigenen Leib‹. Diesen unzeitgemäßen Verlust an auktorialen Rechten beklagte der Autor nach Erscheinen der Publikation in seinem Widmungsgedicht, das er Hünichs Exemplar des ›Frühzeit‹-Bandes voranstellte. Gleich in den ersten Zeilen imaginiert Rilke sich als Untoten, der das »Recht« über sein »Land« verloren habe:

Ich komme mir leicht verstorben vor,  
da ich dies nicht verhindern konnte –,  
wie ein Mond, der sein Recht verlor über das wiederbesonnte  
Land. Sie führten das Licht weckender Exegesen.  
Nun sagt ich am Liebsten: Ich war es nicht.  
Aber wer ists gewesen?  
Lieber Herr Hünich: besser zirpt  
von Anfang die kleinste Grille;  
aber freilich: ihr verdirbt niemand Natur und Stille.<sup>106</sup>

Mit der Wendung vom »Licht weckender Exegesen« ist Hünich in der Rolle des kommentierenden Editors als Verursacher von Rilkes vorzeitigen Tod benannt. Hünichs Auslegungstechniken werden als Ermächtigungsinstrumente gekennzeichnet, die dazu dienen, die Autorität des Verfassers zu untergraben und die Herrschaft über den Text zu erringen. Ins Bild gesetzt wird hier die komplexe und spannungsreiche Relation von Poesie und Philologie als wechselseitiges Abhängigkeitsgefüge und Kampf um ›Textherrschaft‹:<sup>107</sup> Der Philologe bedient sich der Literatur, um sie in seinem Sinne auszulegen und damit zugleich den eigenen Status als Textspezialist, als »Wächter über [Rilkes] Worte«<sup>108</sup> und »Hüter« der Poesie zu sichern. Der das eigene Nachleben antizipierende moderne Autor ist wiederum darauf angewiesen, seine ›Werklandschaften‹ der Licht und Leben

105 Dass Hünichs werkgeschichtliches Engagement für die Rezeptionsgeschichte Rilkes von nicht unwesentlicher Wirkung war, davon zeugt etwa die Tatsache, dass sämtliche Texte, die der ›Frühzeit‹-Band versammelt, in Band 3 sowie in Band 4 der *Sämtlichen Werke* übernommen wurden.

106 Unterzeichnet ist die Widmung mit »Dankbar ›trotzdem‹«. Das Gedicht findet sich in KA II, S. 194.

107 Vgl. mit Verweis auf Matthias Buschmeier (2008) hierzu Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 252.

108 Hünich an Rilke, 1.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

spendenden Sonne der Philologie zugänglich zu machen, um das eigene möglichst fruchtbare und dauerhafte Nachleben zu sichern.

Dieses wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis macht das Widmungsgedicht greifbar. Es zeugt darüber hinaus von einer disziplinären Umbruchssituation, namentlich der Verschiebung des philologischen Fokus von Literaturen der Vergangenheit hin zum neuen Forschungsparadigma der Gegenwartsliteratur, ein Wandel, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Verzahnung von Poesie und Philologie führte.<sup>109</sup> Oblagen zuvor die Vorgänge des Aufbewahrens und Sammelns seiner Schriften (und damit auch die Entscheidung über die Überlieferungsfähigkeit der Gegenstände bzw. deren Ausschluss aus dem eigenen ›Werk‹) in erster Linie dem Autor, gehen diese nachlass- bzw. vorlassorientierten Praktiken seit dem 19. Jahrhundert zunehmend an die Verwalter des kulturellen Erbes über.<sup>110</sup>

Der unzeitgemäße Autor-Tod, den das Gedicht thematisiert, lässt sich auch vor diesem kulturgeschichtlichen Hintergrund verstehen. So thematisiert Hünich in seinem Nachwort die scheinbar kommentierungsbedürftige Praxis der literarhistorischen Einordnung und Rahmung eines »[l]ebendigen« Autors, bringt den Bruch mit gängigen editorischen Konventionen zur Sprache:

Man hat bisher den lebenden Dichtern die Sorge um das Werk ihres literarischen Daseins selbst überlassen und erst nach ihrem Tode begonnen, seine [sic] Zeugnisse auch im Kleinen zu verzeichnen und zu sammeln. Dieser Versuch bricht mit der durch nichts mehr gerechtfertigten Gewohnheit der gelehrten Welt und will ein Beispiel sein, daß es nur des vollen Stromes der Liebe und Dankbarkeit für einen Dichter und sein Werk

109 Vgl. hierzu Nebrig: *Disziplinäre Dichtung*.

110 Seit Ende des 19. Jahrhunderts wird die Überlieferung des kulturellen Erbes zunehmend als nationale Pflicht verstanden, wie etwa Wilhelm Diltheys 1889 gehaltenen Vortrag »Archive für Literatur« verdeutlicht, in dem Dilthey die Einrichtung von öffentlichen Literaturarchiven fordert, welche privat organisierte Überlieferungstätigkeiten durch nationale Archivierung von Zeugnissen der literarischen Kultur ablösen sollen (vgl. ders.: *Archive für Literatur* [1889], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 15: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie des 19. Jahrhunderts*, hg. von Ulrich Herrmann, Göttingen 1991, S. 1–16). – Vgl. zu diesem kulturgeschichtlichen Wandel auch Stefan Willer: *Die Schreibszenen des Nachlasses bei Goethe und Musil*, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. *Schreibszenen als Selbstlektüren*, München 2008, S. 67–84, hier insbes. S. 74 ff.

bedarf, um den wissenschaftlichen Trieb auch dem Lebendigen zuzuwenden.<sup>111</sup>

Wenn der »wissenschaftliche Trieb«, wie zuvor erörtert, zum vorzeitigen Autor-Tod führt, lässt sich die »Liebe«, von der hier die Rede ist, vielleicht mit jener Wendung in Verbindung bringen, mit der Walter Benjamin das Verhältnis des Literaturkritikers zu seinem Gegenstand ins Bild setzte: Die Form des Umgangs, die der Editor seinem »lebenden« Gegenstand ange-deihen lässt, erscheint vor dem hier entfalteten Hintergrund »so liebevoll [...], wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet«.<sup>112</sup>

Das Stichwort »zurüsten« leitet zu einem weiteren Komplex über, auf den abschließend einzugehen ist: Die Konstruktion einer den Werkmaterialien zugehörigen Autorrolle, ein Vorgang, der jedem editionsphilologischen Arbeiten inhärent ist. In besagtem Gedicht wird dieses Moment mit den Zeilen »Ich war es nicht. / Aber wer ists gewesen?« angesprochen. Wenn für den Autor und sein Werk Foucault zufolge »das Prinzip einer gewissen Einheit des Schreibens«<sup>113</sup> veranschlagt werden kann – wie ist mit jenen Werkteilen umzugehen, die in keinem erkennbaren stilistischen, konzeptuellen Zusammenhang mit dem Rest eines Œuvres stehen? Weist nicht die Tatsache, »daß mehrere Texte unter dem gleichen Namen laufen, [...] darauf hin, daß man zwischen ihnen ein Homogenitäts- oder Filiations- oder ein Beglaubigungsverhältnis der einen durch die anderen herstellte oder auch ein Verhältnis gegenseitiger Erklärung und gleichzeitiger Verwendung«<sup>114</sup>? Die Möglichkeit eines solchen »Inbezugsetzens« selbst stark differierender Textkorpora eines Autors wird seitens der Literaturwissenschaft meist durch den Einsatz einer entsprechenden heuristischen, werkkonstitutiven Autorkategorie gewährleistet, die etwa erlaubt, »alle Unterschiede mindestens durch Entwicklung, Reifung oder Einfluss [zu] reduzier[en]«.<sup>115</sup>

111 Hünich: Frühzeit, Nachwort, S. 255.

112 Walter Benjamin: Einbahnstraße [1928], in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4/1, Frankfurt a. M. 1991, S. 83–148, hier S. 108.

113 Michel Foucault: Was ist ein Autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969], in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2000, S. 198–229, hier S. 215.

114 Ebd., S. 210.

115 Ebd., S. 215. – Konsistenz und Kohärenz eines Werks, so Carlos Spoerhase in seinen Überlegungen zum Zusammenhang von Autor und Werk, stiftet der Autor, und ermöglicht dieserart zugleich hermeneutische Zugriffe und Transfervverfahren. (Ders.: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften 11 [2007], S. 276–344, hier insbes. S. 301).

›Wer also ist gewesen? In seinem Nachwort konstruiert Hünich eine Autorfigur, anhand derer die Widersprüche, die sich zwischen dem ›frühen‹ und dem ›späten‹ Rilke auftun, mittels eines philologischen Kniffs eingeeht werden, der bereits über einen historischen Index verfügt: Dem Leser des ›Frühzeit‹-Bandes wird der Leitfaden einer werkbiographischen Linie an die Hand gegeben, welche Rilkes »dichterische Entwicklung« von der »zeitigsten Jugend« über seine »immer tiefer sich versenkende Anschauung« zur »Vollendung« des Dichters nachzeichnet.<sup>116</sup> Mit dieser »Fortschrittserzählung« kopierte Hünich zugleich auch Selbstkommentare Rilkes, mit denen der Autor seinen »Aufstieg« von »rathlosester Verstellung«<sup>117</sup> zur »Wahrhaftigkeit«<sup>118</sup> zu entwerfen unternahm.<sup>119</sup> Doch auch wenn Rilke die eigene Monumentalität bereits viele Jahre vor dem Vollenden seines »vorausentworfene[n] Ziel[s]«,<sup>120</sup> namentlich der Fertigstellung der *Elegien*, in Selbstkommentaren vielfach antizipiert hatte – aus dem Mund eines anderen scheint diese Vorwegnahme des erst zu Erreichenden, Rilkes großes Selbsthistorisierungsunternehmen, den eigenen Tod evoziert zu haben: »Ich komme mir leicht verstorben vor.«

Wie nachfolgend zu zeigen ist, trägt das in Hünichs ›Frühzeit‹-Band unternommene werkbiographische ›Grenzenziehen‹,<sup>121</sup> das editoriale ›Einsargen‹ des Autors zu einem Produktionsschub bei, der sich als Geburt des *Elegien*-Dichters aus dem Tod (oder Geist) des ›Frühzeit‹-Poeten beschreiben ließe.

116 Hünich: Frühzeit, Nachwort, S. 252. – Zur Etablierung des Konzepts des »Lebenswerks« eines Autors in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Martus: Werkpolitik, u. a. Kapitel 3.3 c, 4.1.1, 4.2 a.

117 Rilke an Wunderly-Volkart, 23.12.1921, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 617.

118 Ebd.

119 Eine solche »Fortschritts-Idee« besaß für Rilkes auktoriales Selbstverständnis Anthony Stephens zufolge »uneingeschränkte Gültigkeit«. (Stephens: »Alles ist nicht es selbst«, S. 321).

120 Das Konzept der *Elegien* stand wohl bereits Anfang 1912 fest (vgl. Ulrich Fülleborn: Einleitung, in: Fülleborn/Engel [Hg.]: Materialien zu Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien«, Bd. 1, S. 7–19, hier S. 8). Seit der Niederschrift der ersten beiden *Elegien* 1912 galt Rilkes ganzes Streben der Verwirklichung dieses einen Ziels, wie Rilkes Briefe und Gedichte aus den Jahren 1912–1922 sowie die sogenannten »Jubil-Briefe« (vgl. ebd., S. 15) nach gelückter Vollendung bezeugen.

121 Hünich: Frühzeit, Nachwort, S. 253.

#### 4.7. Die *Duineser Elegien*.

##### Schreibszene der ›Frühzeit‹?

Hünichs »wissenschaftliche[r] Trieb«<sup>122</sup> erwies sich als durchsetzungsfähig gegenüber Rilkes Bedenken – am 20. Januar 1922 konnte der Lektor Rilke die fertiggestellte Publikation übermitteln. Das Bändchen erreichte den Dichter an seinem damaligen Rückzugsort, dem Château de Muzot im Schweizer Kanton Wallis. Hier bereitete Rilke sich im Winter 1921/22 intensiv auf die bevorstehende Schreibphase, seine abschließende Arbeit an den *Duineser Elegien* vor. 1912 in Duino begonnen, galt Rilkes größtes Bestreben seitdem der Fortführung dieser Dichtungen, deren zentrale Bedeutung für sein Leben und Werk er während der langen Jahre des Stockens der Produktion nicht müde wurde zu betonen.

Eine Maßnahme, die Rilke als Einstimmung auf das zu Schaffende in diesen Wintermonaten traf, war die Erledigung liegen gebliebener Korrespondenzen. Nach einigen Monaten des exzessiven Briefschreibens<sup>123</sup> verordnete sich der Dichter im Januar 1922 ein »Brief-Fasten«<sup>124</sup>: »Übrigens, um dieser Seßhaftigkeit und Abgeschlossenheit ihr ganzes Recht zu geben, hab ich mir versprochen, die Brieffeder [...] während des ganzen Februars außer Gebrauch zu setzen.«<sup>125</sup>

Trotz dieser angekündigten Abstinenz schrieb Rilke zwischen dem 28. Januar und dem 24. Februar 1922 vier Briefe an seinen Lektor. Zunächst, am 28. Januar, um sich für Hünichs Buchgeschenk zu bedanken. Denn just in diesen letzten Januartagen, kurz vor dem Beginn der »stürmischen« Schreibphase des Februars 1922, in der innerhalb kürzester Zeit die *Sonette an Orpheus* entstehen und die *Duineser Elegien* beendet werden sollten, erreichte Hünichs ›Frühzeit‹-Publikation den Dichter. Im Begleitbrief schreibt Hünich:

[N]och einmal rufe ich die von Ihnen in den Abgrund der Vergessenheit beschworenen Geister, noch einmal führe ich Sie zurück in die verlassenen Räume Ihrer Jugend, wenn ich Ihnen nunmehr – endlich! – den vollendeten Druck jenes Buches vorlege, das sich in den drei

122 Ebd., S. 255.

123 Hünich gegenüber berichtete Rilke am 13.12.1921 von über 400 Briefseiten innerhalb von zwei Wochen.

124 Rilke an Wunderly-Volkart, 16.1.1922, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, S. 653.

125 Rilke an Inga Junghanns, 31.1.1922, in: Rainer Maria Rilke, Inga Junghanns: Briefwechsel, hg. von Wolfgang Herwig, Wiesbaden 1959, S. 202.

Jahren seines langsamen Werdens Ihrer Teilnahme zu erfreuen gehabt hat, auch wo es nur mit großen Einschränkungen Ihre Zustimmung fand.<sup>126</sup>

Am 28. Januar 1922 bestätigt Rilke den Empfang der Publikation:

Und nun ist also wirklich der Band der »Frühzeit« da und liegt gewichtig vor: möge Ihnen aus so viel gewissenhafter Arbeit Freude und Genugthuung auf[?]wachsen. [...] Das Vollendete sieht mich nicht anders an, als das, was [?]ich unter Ihrer getreuen Mühe unabwendlich sich ordnen wusste –, ja es musste mich natürlich, in seiner buchhaften Erscheinung, erst recht noch einmal in einen letzten Schrecken setzen. Der ist überstanden. Und was ihn überdauert, ist die Dankbarkeit für Ihre gute Ausdauer, die einem »Ganzen« wollte gewidmet sein.<sup>127</sup>

Einmal mehr macht Rilke die emotionale Erschütterung deutlich, die der Anblick des »so ›aufgedeckt[en]« jungen Rilke<sup>128</sup> für ihn birgt. Mit dem Moment des »Schreckens«, die der Band ihm bereite, ist die letzte Sprosse auf der emotionalen Stufenleiter erreicht, die Rilke in den Jahren des brieflichen Austauschs zum Sujet des ›Frühzeit‹-Bandes erklimmt<sup>129</sup>: »[P]ein[ ]«, »Schmerz« und »Schrecken« – angesichts der emotionalen Disposition, in welche die Ergebnisse seiner »halbwüchsige[n] Unbescheidenheit«<sup>130</sup> Rilke seinen Selbstkommentaren zufolge zu versetzen mochten, scheint es be-

126 Hünich an Rilke, 20.1.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

127 Rilke an Hünich, 28.1.1922, in: ebd.

128 Rilke an Hünich, 24.12.1921, in: ebd.

129 In einem Brief Rilkes an Hünich von Mai 1919 heißt es noch vergleichsweise moderat, es sei »schwer für [ihn], [s]ich mit frühen und frühesten Arbeiten einzulassen«. 1920 schreibt er von dem »eindringlich Störenden«, das für ihn mit dem »Wiederheraufziehen« seiner frühen Arbeiten verbunden sei (31.8.1920). 1921, als die ersten Korrekturfahnen Rilke erreichen, bringt er seine »Abneigung« gegen seine frühen Versuche, schreibt von seinem »Wunsch, nicht an sie erinnert und noch viel weniger auf sie bezogen zu sein«. Im selben Brief bedankt er sich für Hünichs »Akribie«, die ihm eine vollständige Durchsicht der Fahnen erspart habe, wäre ihm eine solche doch »unbeschreiblich mühsam und peinlich gewesen« (7.3.1921). Der »[P]ein«, zu der sich Rilkes Aversion gegenüber seinen frühen Arbeiten zu diesem Zeitpunkt in seiner Wahrnehmung bereits gesteigert hat, verleiht er Ende des Jahres 1921 nochmals deutlichen Ausdruck. Im Zusammenhang mit einer philologischen Studie, die auch seine »Frühzeit« miteinbezieht, schreibt Rilke Hünich, es werde ihm »doch recht zum Schmerz (verzeihen Sie, wenn ich es so nach dem Gefühl zu charakterisiere) den ›jungen Rilke‹ so ›aufgedeckt‹ zu sehen« (24.12.1921).

130 Rilke an Hünich, 1.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

merkwürdig, dass sich der Dichter zu dieser Publikation je – »selbstverständlich«, wie er Hünich 1915 schrieb – einverstanden erklärte.<sup>131</sup>

Im Folgenden gilt es zu rekonstruieren, inwieweit sich die Schaffensphase des Februars 1922, die lang erwartete Wiederaufnahme der Arbeit an den *Duineser Elegien* und die Niederschrift der *Sonette an Orpheus*, auf die Produktionsstätte der »Geister« der ›Frühzeit‹ beziehen lässt. Es sind im Wesentlichen zwei Beobachtungen, auf denen die nachfolgende Argumentation beruht. Zum einen schloss die Vorbereitung auf die erhoffte Produktionsphase, die Rilke in den Wintermonaten auf Muzot betrieb, eine intensive Beschäftigung mit seiner »litterarischen Kindheit«,<sup>132</sup> eine Relektüre früherer Produktionen ein. Diese Auseinandersetzung mit bereits Geschriebenem, der Vorgang des ›Sich-selber-Lesens‹<sup>133</sup>, dient, wie aus den Materialien ersichtlich wird, als Grundlage bzw. Abstoßungspunkt für die aus damaliger Sicht prospektive Schreibszenen der *Elegien*. Hünichs ›Frühzeit‹-Band lässt sich als katalysierendes Moment innerhalb dieser auf Vergewärtigung setzenden ›Einstimmungsarbeit‹ betrachten. Zugleich wurde ›Kindheit‹ in poetologischer Hinsicht für Rilke im Vorfeld der *Elegien*-Produktion zunehmend virulent.<sup>134</sup> Dass die Figur des Kindes insbesondere für die *Elegien* von nicht unwesentlicher Bedeutung ist, kann als status quo der Forschung gelten.<sup>135</sup> Bislang unbeachtet blieb jedoch die zentrale Funktion, die Rilkes literarische Kindheit bzw. die Figur des Kindes für den Produktionsprozess innehatte: Wie vielgestalt-

131 »[O]b ich gleich, wie Sie wissen, eine Betonung meiner frühen und frühesten Gedichte eher ablehne, so stehen Ihnen doch selbstverständlich alle die genannten Stücke zur Verfügung. Ich kenne und schätze zu sehr Ihr gründliches Verhältnis zum Einzelnen und Gesamten meiner Arbeit, als dass ich einem derartigen Vorschlag, wenn er von Ihnen kommt, absagen dürfte« (Rilke an Hünich, 20.3.1915, in: ebd.).

132 Rilke an Hünich, 30.8.1920, in: ebd.

133 Vgl. zum Konzept der Selbstlektüre: Giuriato / Stingelin / Zanetti (Hg.): Schreiben heißt: sich selber lesen.

134 Als Denkfigur findet sich ›Kindheit‹ bereits in Rilkes frühen produktionsästhetischen Schriften. Im Fortgang seines dichterischen Schaffens wurde, wie Davide Giuriato feststellte, »die Frage nach der Möglichkeit, mit Sprache Kindheit zu erfassen, in ein systematisches Verhältnis zu Rilkes Dichtung gesetzt« (ders.: Tintenbuben. Kindheit und Literatur um 1900 [Rainer Maria Rilke, Robert Walser, Walter Benjamin], in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 42 [2010], S. 325–351, hier S. 333). Zum poetologischen Stellenwert von Kindheit für Rilkes Werk vgl. des Weiteren Ruth Hermann: Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug. Eine Poetik der Kindheit bei Rilke, Würzburg 2002.

135 Manfred Engel zufolge kann das Kind im Sinne eines Grenz- bzw. »Gegenbild[s]« (vgl. KA II, S. 645) als eine der zentralen Figuren des Zyklus gelten (vgl. insbesondere die dritte, vierte und achte Elegie; vgl. zur Funktion des Kindes, der Kindheit für die *Elegien* des Weiteren KA II, S. 578f., S. 614).

tig das unmittelbare Vorfeld sowie die Schreibphase des Februars 1922 hiervon geprägt waren, zeigt Rilkes Korrespondenz mit seinem Lektor Hünich sowie mit seiner Schweizer Freundin, der Industriellengattin und Mäzenin Nanny Wunderly-Volkart.

Wunderly-Volkart schenkte Rilke ein Exemplar der von Hünich verantworteten ›Frühzeit‹-Publikation. In dieses Präsent – und hiermit ist die zweite Beobachtung benannt – schrieb Rilke am letzten Januartag 1922 das Gedicht »Solang du Selbstgeworfnes fängst« ein.<sup>136</sup> Bei diesem Gedicht handelt es sich um das sogenannte ›Auftaktgedicht‹ zu den *Elegien* und den *Sonetten an Orpheus*,<sup>137</sup> um jenes Gedicht also, dem die produktionskonstitutive Kraft zugeschrieben wird, es habe »den Schreibfluß wieder in Gang gebracht«.<sup>138</sup> Jenseits von diesen schreibinspiratorischen Zuschreibungen lässt sich materialorientiert konstatieren, dass das, was von der Forschung als ›Auftakt‹ der Arbeit an den *Elegien* und den *Sonetten* gewertet wird, dass sich dieser Wiederbeginn des Schreibens nach zehnjährigem Stocken in dem von Hünich herausgegebenen ›Frühzeit‹-Buch vollzieht. Dieser Befund verlangt eine nähergehende Betrachtung – zumal diese bisher nicht geleistet wurde.

#### 4.8. Öffnendes Rahmen

Doch zunächst: Inwiefern wurde die Auseinandersetzung mit früher Geschriebenem für Rilke im Vorfeld dieser wichtigen Arbeitsphase virulent? Anfang Dezember 1921 sendete Hünich zwei seiner Aufsätze zur ›Frühzeit‹ Rilkes nach Muzot. In seinem Schreiben vom 13.12.1921 bestätigte

136 Vgl. KA II, S. 195f. und Kommentar, ebd., S. 589f. Das Wunderly-Volkart gewidmete Exemplar des ›Frühzeit‹-Bandes mit dem handschriftlichen Eintrag Rilkes, »Nike. Solang du Selbstgeworfnes fängst«, findet sich in: Schweizerisches Literaturarchiv, Signatur SLA-RMR-E\_1.2.

137 Die *Kommentierte Ausgabe* verhandelt das Gedicht als »Auftaktgedicht zur Arbeit an DE (*Duineser Elegien*) und SaO (*Sonette an Orpheus*)« (vgl. KA II, S. 589). Ulrich Fülleborn rechnet das Auftaktgedicht aufgrund von formalen und motivischen Parallelen den *Duineser Elegien* zu (vgl. Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes, S. 126).

138 Mail des Herausgebers der *Kommentierten Ausgabe*, Manfred Engel, vom 28.8.2015; genauer müsste es Manfred Engel zufolge heißen: »Auftaktgedicht zur letzten Produktionsphase an den Duineser Elegien« (ebd.; Zitat mit freundlicher Genehmigung Manfred Engels). Vgl. hierzu auch Fülleborn/Engel (Hg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien«*, Bd. 1, S. 226; KA II, S. 195f. und Kommentar S. 589f. Eine eingehendere Lektüre des Gedichts unternimmt Ulrich Fülleborn (ders.: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes*, S. 126–133).

der Dichter den Erhalt der Beiträge.<sup>139</sup> Einige Tage später, am 24. Dezember 1921 bat Rilke Hünich, ihm zwei seiner frühen Arbeiten zukommen zu lassen, namentlich ein Text mit dem Titel »Turnstunde«<sup>140</sup> sowie einen Beitrag, den Rilke 1901 anlässlich des Prozesses einer Kindsmörderin verfasst hatte.<sup>141</sup> Außerdem erbat Rilke jene frühen Gedichte, »die da und dort in den letzten Jahren verstreut an den Tag gekommen«<sup>142</sup> waren – Hünich hätte von diesen Gedichten Abschriften herstellen lassen. Dessen Nachfrage, ob Rilkes »ansammelnde[] Tätigkeit«<sup>143</sup> mit der geplanten ersten Gesamtausgabe seines Schaffens zusammenhänge, verneinte Rilke. In den kommenden Monaten könne er »[V]ergangenem« nicht dienlich sein, da er sich, wie er Hünich am 7. Januar 1922 schrieb, »eine kleine Weile mehr in künftigen Dingen aufhalten« müsse.<sup>144</sup> Mit den »künftigen Dingen« bezog sich Rilke aller Wahrscheinlichkeit nach auf die *Elegien*, auf deren mögliche Fertigstellung sämtliches Handeln dieser Zeit ausgerichtet war. So ist davon auszugehen, dass diese frühen Arbeiten für Rilkes Vorbereitungen auf die Schreibklausur des Winters 1922 von Belang waren.

Der Versuch der Bezugsstiftung zwischen seiner früheren poetischen Praxis bzw. den Anfängen seines Schreibens und dem aktuellen Schaffen wird auch aus einem Brief Rilkes an Nanny Wunderly-Volkart von Dezember 1921 ersichtlich. Zu Weihnachten schenkte Rilke seiner Vertrauten eine Skizze, die, hierin der Prosaskizze »Turnstunde« verwandt, im Militärschulumilieu angesiedelt ist. Der autobiographische, unabgeschlossene Text stammt von September 1914.<sup>145</sup> Für Wunderly-Volkart ergänzte Rilke im Dezember 1921 das Fragment »annähernd vielleicht, aber nicht ganz im Sinne [seiner] früheren Absicht und Ahnung«.<sup>146</sup> Der Text behandelt Kind-

139 Es handelt sich um die Aufsätze »Der junge Rilke«, in: Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt 142, 4.12.1921 sowie »Die Frühzeit Rainer Maria Rilkes«, in: Berliner Tageblatt, 31.8.1921.

140 Rainer Maria Rilke: Die Turnstunde [1902], in: KA IV, S. 435–40.

141 Vgl. Rilke: Notiz zum Prozess einer Kindsmörderin, in: KA IV, S. 182.

142 Ebd.

143 Hünich an Rilke, 29.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

144 Rilke an Hünich, 7.1.1922, in: ebd.

145 Die erste Niederschrift dieses Bruchstücks findet sich in Rilkes Taschenbuch T 16, S. 167–170, eingetragen zwischen dem 9. und 21. September 1914 (vgl. SW VI, S. 1491). 1919 wurde das Bruchstück in einer Reinschrift mit dem Titel »Erinnerung« versehen. Die Werkausgabe (SW IV, S. 1079–1082) folgt dieser Reinschrift. Die für Wunderly-Volkart angefertigte Ergänzung des Fragments, betitelt mit »Fragment«, ist dem Briefwechsel mit Wunderly-Volkart zu entnehmen (Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 618–621).

146 Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 618.

heit als den Ursprungs- und nie zu erreichenden Zielort von Rilkes Schreiben, als Voraussetzung poetischer Produktivität. Dies jedoch gerade nicht im psychoanalytischen Sinne, wie gleich zu Beginn des Textes herausgestellt wird:

..... Noch einmal: ich begreife durchaus die Berechtigung psychoanalytischer Behandlung, wenn die, die einzig auf sich angewiesen sind, auf ihres Lebens Nützlichkeit und Erträglichkeit, eine gewisse Erleichterung empfinden, wenn man in ihnen einen geistigen Brechreiz erzeugt und ihnen so ermöglicht, das Unbrauchbare oder Mißverständene, die Rückstände ihrer Kindheit in Stücken von sich zu geben. Aber ich? Bin ich nicht recht darauf angelegt, gerade um dies herum, was sich *nicht* leben ließ, was zu groß, was entsetzlich, oder nur einfach vorzeitig war, Dinge, Geschöpfe, Engel zu bilden, wenn es sein muß: Ungeheuer? Genau das, mein unerbittlicher Gott, verlangtest Du von mir –, riefst mich dazu an, weit eh ich mündig war. Und ..... und ich saß auf in meinem trostlosen Spitalsbett [...] und schrieb nach Deinem Geheiß und erkannte nicht, was ich schrieb.<sup>147</sup>

Die Anfänge des Schreibens werden hier an einen Ausgangsort – die »ungeheure« Militärschule<sup>148</sup> – sowie an einen spezifischen Modus des Schreibens – das von einer übergeordneten Instanz eingegebene Diktat – rückgebunden.<sup>149</sup> Der Text schildert in der Folge eine Episode aus Rilkes Militärschulzeit und endet in der für Wunderly-Volkart vervollständigten Fassung mit einer Wiederaufnahme des Anfangsgedankens, demzufolge jene damaligen »namenlose[n] Augenblicke«,<sup>150</sup> namentlich die Kindheit, als produktionsästhetischer Grund und Antrieb bis in die Gegenwart des Schaffens dienten: »Fülle ich jetzt, nach und nach, jene damals entworfene Weite aus?«<sup>151</sup>

<sup>147</sup> Ebd., S. 618 f.

<sup>148</sup> Den prägenden Einfluss seiner Militärschulzeit beschreibt Rilke wenige Wochen nach der Beendigung des Fragments folgendermaßen: »Die Militär-Schule: ihre *ungeheure* Bedeutung, da sie zum frühzeitigen und völligen Anlaß wurde, zur ›Umkehr‹, zum Weg nach innen und bis in die innerste Mitte!« (Rilke an Heygrodt, 24.1.1921, in: GB V, S. 62 f.).

<sup>149</sup> Mit der Diktat-Metapher bedient der Text sich eines der zentralen Selbstbeschreibungsbilder Rilkes, desjenigen des folgsam empfangenden Autor-Mediums, ein Bild, das insbesondere in Rilkes Kommentaren zu den Entstehungsmodi der *Sonette an Orpheus* sowie, auf etwas anders gelagerte Weise, im Kontext der *Elegien*-Produktion, ubiquitäre Verwendung finden wird.

<sup>150</sup> Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 621.

<sup>151</sup> Ebd.

Im Dezember 1921 gelang es Rilke, den Wunderly-Volkart zugeeigneten Text zum Abschluss zu bringen. Dies, indem er das Kind in jenen Bereich überführt, der im Rilkeschen Werk sonst, auf qualitativ je unterschiedliche Weise, allein dem Engel und dem Tier vorbehalten ist: Als zugleich »künftig Lebendige[s]« wie »künftig Tote[s]«, »beidem vertraulich«,<sup>152</sup> wird das Kind emphatisch mit dem ›Ganzen‹ der Schöpfung verbunden. Es verfügt, wie Manfred Engel in Hinblick auf die *Elegien* bemerkt, über eine »umfassende Teilhabe an dem vom Ich nicht kategorial geschiedenen Außen«. <sup>153</sup> Dieser kindliche Modus einer eminenten Empfänglichkeit, des ›inneren Anschlusses‹ an das »Mächtigste«<sup>154</sup> wie der vorreflexiven »Preisgegebenheit«<sup>155</sup> an die sichtbare Welt, dieser poetogene Modus einer kindlich-unparteilichen Offenheit<sup>156</sup> ist es, dem Rilke sich 1921/22 wieder anzunähern sucht: In einem den Schreibprozess antizipierenden Gedichtfragment aus den letzten Januartagen 1922 lautet die entscheidende Zeile »machte mich wieder zum Kinde –«. <sup>157</sup>

Seine Weiterführung findet die sich hier abzeichnende Praxis des rückwärtsgerichteten Produzierens im Sinne eines Fort- bzw. *Überschreibens*<sup>158</sup> seiner verschiedenen Entwürfe zur »Kindheit« als Rilke Ende Januar 1922 die von ihm erbetenen frühen Arbeiten sowie besagten Band der ›Frühzeit‹ erhielt: Die lang erhoffte Wiederaufnahme des Schreibens erfolgte im Zuge einiger Widmungs- und Auftaktgedichte. Das wichtigste sowie

152 Ebd. So auch die beiden vorangegangenen Zitate.

153 Manfred Engel: Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde, Stuttgart 1986, S. 505.

154 Rilke: Über den jungen Dichter, in: KA IV, S. 671–678, hier S. 674.

155 Rilke an Andreas-Salomé, 26.6.1914, in: Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel, hg. von Ernst Pfeiffer, Zürich 1952, hier S. 337.

156 Einen solchen Modus der Offenheit hatte Rilke bereits in seiner poetologischen Schrift »Über den jungen Dichter« (entstanden 1913; Erstdruck 1931) als Voraussetzung der dichterischen Existenz begriffen. Vgl. hierzu auch »Über Kunst« (1898). In diesem frühen poetologischen Text werden Kunst und Künstlertum als eine Form des Umgangs mit den Dingen gefasst, die derjenigen des Kindes, der Kindheit verwandt ist, denn: »Die Kindheit ist das Reich der großen Gerechtigkeit und der tiefen Liebe. Kein Ding ist wichtiger als ein anderes in den Händen des Kindes.« (KA IV, S. 114–120, hier S. 116). Vgl. hierzu auch Hermann: Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug, S. 81 f.

157 Fülleborn spricht im Hinblick auf dieses Auftaktgedicht (»Alle die Stimmen der Bäche«) von Rilkes Versuch der Anschlussfindung an »alles Vergangene« (vgl. zu »Alle die Stimmen der Bäche« Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes, S. 119–126 und 136–141).

158 Wie Rilke Wunderly-Volkart schreibt, ziele er darauf, den »jungen Rilke«, durch den »noch jüngeren Rilke« zu ersetzen (vgl. Rilke an Wunderly-Volkart, 23.12.1921, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. I, S. 617).

zwei weitere dieser Gedichte stellte Rilke den von Hünich gesendeten Exemplaren des ›Frühzeit‹-Bandes voran.<sup>159</sup> Der Beginn der ergiebigen Produktionsphase des Februars 1922 vollzog sich demnach im Medium der ›Frühzeit‹ – und lässt sich mithin auch in dieser Perspektive als Fortschreibung von Rilkes »litterarische[r] Kindheit« perspektivieren.

Bemerkenswert erscheint hierbei zunächst das Publikationsformat, in dem sich diese ›Fortführung‹ vollzog. Bei Hünichs ›Frühzeit‹-Band handelt es sich um einen Privatdruck. Und damit um ein medienhistorisches Format, das, wie der Name schon sagt, an der Schnittstelle von Öffentlichkeit und Privatheit angesiedelt ist. Privat- oder Manuskriptdrucke sind nicht für den Handel bestimmt und werden »nur an engere Leserkreise in wenigen Ex. abgegeben«.<sup>160</sup> Die Exklusivität und Intimität, die durch die Begrenzung auf einen schmalen Kreis einiger ausgewählter Rezipienten (in diesem Fall: die Mitglieder des Leipziger Bibliophilen-Abends e. V., denen die Einzelbände namentlich zugeeignet wurden), hergestellt wurde, dürfte einer der Gründe für die Entscheidung für diesen spezifischen Publikationsmodus gewesen sein, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts über einen historischen Index verfügte.<sup>161</sup> Im Zuge des hier entfalteten Kontextes sind zwei weitere Merkmale von Relevanz, die sich mit dieser Publikationsform verbinden: Im 18. Jahrhundert nutzten Autoren wie Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Friedrich Gottlob Klopstock, Johann Caspar Lavater und Gelehrte wie Johann Gottlob Fichte das Kommunikationsmedium des Manuskriptdrucks, um noch unfertige, im Entstehen begriffene Texte einem wohlwollenden Freundeskreis zu unterbreiten, der dazu angehalten war, gemeinsam mit dem Autor den gedruckten Entwurf seiner Vervollkommnung und künftigen Buchförmigkeit näherzubringen.<sup>162</sup> Produktionsorientiert weist das Veröffentlichungsformat – diesem historischen Verständnis zufolge – auf die Unabgeschlossenheit und eingeschränkte Gültigkeit des präsentierten Materials hin, rezeptionsorientiert

159 Neben dem bereits erwähnten, für die Produktion der *Elegien* von der Forschung als zentral bewerteten Auftaktgedicht »Solang du Selbstgeworfnes fängst« verfasst Rilke noch zwei weitere Widmungsgedichte, die er ebenfalls je in ein Exemplar von Hünichs »Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes« einträgt. Eines für seine Tochter Ruth (»Ach in den Tagen, da ich noch ein Tännlein«), eines für Hünich (»Ich komme mir leicht verstorben vor«) (vgl. KA II, S. 588 f.).

160 Günther Pflug (Hg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*, Stuttgart 1987–2016, Lemma »Privatdruck«, Bd. 6, S. 108.

161 Privat-/Manuskriptdrucke sind bereits seit dem 16. Jahrhundert belegt (vgl. ebd.).

162 Vgl. hierzu Carlos Spoerhase: »Manuscript für Freunde«. Die materielle Textualität literarischer Netzwerke 1760–1830, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 88 (2014), S. 172–205.

lädt es zum ›Weiterschreiben‹, zum Ergänzen und Verbessern ein.<sup>163</sup> Es sind nun eben diese Momente, die, auch wenn die medienhistorische Situation selbstredend eine andere ist, für den hier interessierenden Privatdruck relevant werden – allerdings mit einer aussagekräftigen Verschiebung. Kam der Akt des eingeschränkten Öffentlichmachens unabgeschlossener Texte diesem Modell zufolge vor allem dem Autor zu, haben wir es im Fall des ›Frühzeit‹-Bands mit einer anders gelagerten Konstellation zu tun: Hier ist es der Herausgeber Hünich, der als unvollkommen markiertes Material präsentiert. Und es ist der *Autor* dieses Materials, der gleichsam den Ball auffängt und nicht nur in die Rolle des ›Sich-selber-Lesers‹ schlüpft, sondern sich zugleich am kritischen Kommentieren, am Anknüpfen an das neu Gerahmte zu versuchen scheint.

Greifbar wird dieser Versuch des Anknüpfens und variierenden Weiterschreibens mit Blick auf das sogenannte ›Auftaktgedicht‹ zu den *Duineser Elegien* »Solang du Selbstgeworfnes fängst«, das Rilke am letzten Januartag 1922 in ein Exemplar des von Hünich herausgegebenen Frühzeit-Bands eintrug und das zugleich ein Widmungsgedicht für Rilkes Schweizer Freundin, die Mäzenin Nanny Wunderly-Volkart, ist. Die bisherige Forschung hat das Gedicht vorrangig jenseits des Kontexts seiner Verschriftlichung behandelt. Bezieht man diesen jedoch mit ein, eröffnen sich drei Bezugslinien, die das Gedicht herstellt: Als Widmungsgedicht kommentiert es den Text des Bandes auf eine Weise, die den eigenen Bezug und zugleich die eigene Distanz zum Inhalt des Buchs transparent macht. Diese auktoriale Deutung des ›Frühwerks‹ tritt damit zugleich in Konkurrenz mit derjenigen des Herausgebers Hünich; dieser Versuch einer Wiederaneignung der Deutungshoheit über die eigene Werkgeschichte ist die zweite Funktion, die es m. E. zu berücksichtigen gilt. Zuletzt dürfte das Widmungsgedicht die gattungskonforme Maßgabe anpeilen, die Widmungsadressatin in das Geschehen einzubeziehen.<sup>164</sup> Mit Blick auf diese Momente gilt es das Gedicht nachfolgend genauer in den Blick zu nehmen. Sein erster Teil handelt von Rilkes früherem Schreiben als (negativem) Ausgangspunkt seines aktuellen Schaffens:

163 Vgl. ebd.

164 Vgl. zum Paratext ›Widmung‹ und seinen verschiedenen Funktionen Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buchs [Seuils, 1987], Frankfurt a. M. 1989, hier S. 115–140.

Solang du Selbstgeworfnes fängst, ist alles  
 Geschicklichkeit und läßlicher Gewinn –;  
 erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,  
 den eine ewige Mit-Spielerin  
 dir zuwarf, deiner Mitte, in genau  
 gekanntem Schwung, in einem jener Bögen  
 aus Gottes großem Brücken-Bau:  
 erst dann ist Fangen-Können ein Vermögen, –  
 nicht deines, einer Welt. Und wenn du gar  
 zurückzuwerfen Kraft und Mut besähest,  
 nein, wunderbarer: Mut und Kraft vergäbest,  
 und schon geworfen *hättest* .....

[...] erst  
 in diesem Wagnis spielst du göltig mit.  
 Erleichterst dir den Wurf nicht mehr; erschwerst  
 dir ihn nicht mehr. Aus deinen Händen tritt  
 das Meteor und rast in seine Räume ...<sup>165</sup>

Wie Ulrich Fülleborn feststellte, richtet sich die Wendung von dem »[g]eschick[t]« »Selbstgeworfne[n]« gegen Rilkes frühe Dichtung, »bei de[r] das eigene, private Gefühl in die Welt hinausprojiziert und diese dadurch verfälschte Welt – also nur das höchst gleichgültige ›Selbstgeworfne‹ – wieder aufgefangen wird.«<sup>166</sup> Gegenüber Rilkes früher ästhetizistischer, mystisch-innerlicher literarischer Praxis<sup>167</sup> verschiebt sich das Produktionsgeschehen vom Werfen zum Empfangen:<sup>168</sup> Der Vorgang ist analog, nur die Richtung entgegengesetzt: Statt dem inneren Geschehen wirkt nun das Gegenüber als auslösendes Moment der poetischen ›Verwandlung‹.<sup>169</sup> Die »Mit-Spielerin«,

165 KA II, S. 195f.

166 Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes, S. 126f.

167 Vgl. zu Rilkes Selbstkritik an seinen subjektivistischen Anfängen sowie der Modifizierung seiner frühen Praxis seit seiner mittleren Schaffensperiode, indem »der Wirklichkeit, dem Gegenüber mehr Eigenwert ein[ge]räum[t]« werde, Engel: Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik, S. 110.

168 Das Moment der fremdbestimmten, passiven Autorschaft findet sich zwar bereits in früheren Schriften Rilkes. Im Kontext von Rilkes Selbstkommentaren zu den *Sonnetten* und den *Elegien* gewinnen mediumistische Metaphern jedoch besondere Relevanz.

169 Stephens: »Alles ist nicht es selbst«, S. 333. Der während der Schaffensphase der *Elegien* zum Einsatz kommende Modus lässt sich Anthony Stephens zufolge als eine »Umkehrung der Ästhetik des Vorwands« (ebd., S. 330) lesen, wie sie Rilkes frühes Schaffen prägte. Vgl. zur Ästhetik des Vorwands insbesondere Rilkes »Mo-

ein Komplementärwesen, das an dem Schaffensmoment teilhat, dieses gewissermaßen allererst anstößt, initiiert, macht diesen auf Wechselseitigkeit ausgerichteten Produktionsmodus plastisch. Hiermit antizipiert Rilke jenes poetologische Programm, das für die Entstehung der *Elegien* und der *Sonette an Orpheus* federführend sein wird.

Wie die angesprochene Umkehrbewegung bereits andeutet, tritt das frühe literarische Schaffen in diesem Auftaktgedicht demnach nicht bloß ex negativo als in selbstkritischer Perspektive zu verwerfender, gekonnt oberflächlicher Dilettantismus auf. Vielmehr schließt das Gedicht in verschiedener Hinsicht auch poetologisch an Rilkes ›Frühwerk‹ an: So hat etwa der Gott des *Stunden-Buchs* (1905; entstanden zwischen 1899 und 1903) einen Wiederauftritt. Zudem wird mit dem Ball bzw. dem Ballspiel ein für das Rilke'sche Gesamtwerk zentrales, oftmals in poetologischer Hinsicht verwendetes Bild aufgegriffen und – gegenüber früheren Verwendungsweisen – in aussagekräftiger Weise variiert. Der Ball und das Spiel sind wiederum mit der Figur des Kindes verknüpft.<sup>170</sup> Dabei gehört das Kinderspiel, ähnlich wie die ins Utopische gewendete, besitzlose Liebe, zu dem in den *Elegien* so zentralen virtuellen Zufluchtsort des eigentlich »Wirklichen«, wie er etwa in der zehnten Elegie emphatisch als ideale Kehrseite zu der »gedeuteten Welt«,<sup>171</sup> des erwachsenen »[G]egenüber[seins]«<sup>172</sup> etabliert wird.

Auf der Bühne des Gedichts wird das frühe ›Selbstgeworfne‹ als etwas Ambivalentes, in Bewegung Befindliches ersichtlich und damit als etwas, das wenig Ähnlichkeit mit der »vollendete[n] geschichtliche[n] Tatsache«<sup>173</sup> aufzuweisen scheint, als die der Herausgeber Hünich in seinem Nachwort die sogenannte ›Frühzeit‹ Rilkes verstanden wissen möchte. Vielmehr scheint das Auftaktgedicht zu den *Duineser Elegien* eine Art Scharnierfunktion zwischen wiederaufgegriffenem, verwandeltem Früheren und dem prospektiven Produktionsgeschehen der *Elegien* wie der *Sonette* einzunehmen.

Die Bezugsstiftung, die in »Solang du Selbstgeworfnes fängst« vorgenommen wird, betrifft wie angesprochen nicht nur diejenige zwischen

derne Lyrik« [1898] (KA I, S. 61–86). Vgl. hierzu auch Engel: Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik, S. 103–108. Hier wird ebenfalls von einer Kontinuität dieser frühen Ästhetik für Rilkes Gesamtwerk ausgegangen: »In ihren Grundzügen bleibt diese Ästhetik für Rilkes Gesamtwerk gültig, wird jedoch ständig nuanciert und modifiziert« (ebd., S. 108).

170 Vgl. zu diesem Konnex etwa auch das späte Gedicht »Das (nicht vorhandene) Kindergrab mit dem Ball« [entstanden 1924; Erstdruck 1950], in: KA II, S. 367f.

171 Rilke: Erste Elegie, in: KA II, S. 201–204, hier S. 201.

172 Rilke: Achte Elegie, in: KA II, S. 224–226, hier S. 225: »dieses heißt Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber.«

173 Hünich: Frühzeit, Nachwort, S. 253.

Früherem und Gegenwärtigem sowie zwischen Selbstdeutung und Herausgeberkommentar, sondern zugleich diejenige zwischen Autor und Widmungadressatin: In der ›Mit-Spielerin‹ des Auftakt-Gedichts dürfte sich Nanny Wunderly-Volkart, die sich um sämtliche Aspekte der wohnlichen Produktionsbedingungen auf Muzot kümmerte, angesprochen und als koproduktive Partnerin geadelt gefühlt haben. Umgesetzt wurde damit zugleich eine selbst erfüllende Prophezeiung, derzufolge Wunderly-Volkart Rilke zum »Sieg« der *Elegien* verhelfen sollte; das war der Grund, wieso Rilke seine Schweizer Freundin »Nike« nannte. Eingebunden in den produktionsvorbereitenden Prozess, den das Gedicht ins Bild setzt, wurde Wunderly-Volkart darüber hinaus durch einen weiteren gestifteten Bezugspunkt, namentlich dem zur Sprache kommenden Vermögen »Mut und Kraft« zu vergessen, das wiederum auf den poetologischen und produktionsästhetischen Komplex der ›Kindheit‹ anspielt, der zwischen Wunderly-Volkart und Rilke wiederholt Thema wurde.

So schrieb Rilke von der Kraft des »Schwachsein[s]« als eigentlicher, dem Leben wie Dichten ungleich besser gerecht werdender Haltung wenige Tage vor der Niederschrift des Auftaktgedichts, am 26. Januar 1922, in einem Brief an Wunderly-Volkart.<sup>174</sup> In einer den entsprechenden Versen des Auftaktgedichts verwandten Umkehrbewegung kommt hier der paradoxe Zusammenhang von »Kraft« und »Schwachsein« in Bezug auf ein Kindheitsfoto von Rilkes Freundin zur Sprache. Zu dem »erschütternden kleinen Bildchen[]« notiert der Dichter: »Denn reines Schwachsein dem Übergroßen gegenüber, das das Leben ist, ist ja Kraft.«<sup>175</sup> Wunderly-Volkarts Fotografie – die in Manier eines Talismans den Produktionsprozess der *Elegien* begleiten sollte<sup>176</sup> – mag jene Merkmale auf den Punkt gebracht haben, die Kindheit für die hier zur Rede stehende Produktionsgeschichte zu einem zentralen produktionsästhetischen Moment und Narrativ gemacht haben dürfte: Schreiben wird imaginiert als Kippfigur zwischen einem Modus des kindlich absoluten Mitvollzugs und einer Form der gleichzeitigen abstrahierenden Betrachtung von außen, die das genuin kindliche Vermögen einer umfassenden Teilhabe dennoch nicht aussetzt. Zugleich macht die dieserart geadelte Fotografie, hierin dem zitierten Auftakt- bzw. Widmungsgedicht vergleichbar, Rilkes »konsequente Praxis der Dedikation«<sup>177</sup> wie dessen

174 Auf die Parallelen zwischen dem Auftaktgedicht und besagtem Brief an Wunderly-Volkart weist auch die *Kommentierte Ausgabe* hin (vgl. KA II, S. 589).

175 Rilke an Wunderly-Volkart, 2.1.1922, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 635.

176 Vgl. Rilke an Wunderly-Volkart, 10.2.1922, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 670.

177 King: Pilger und Prophet, S. 157.

»System von Tauschgütern und Fetischen«<sup>178</sup> ersichtlich, wenn die körperlich absente Gönnerin in die Präsenz des intimen Produktionsgeschehens involviert und damit ein weiteres Mal zur Produktionsgehilfin erhoben wird.

Rilke selbst deutete den Wiederbeginn seines Schreibens im Sinne eines endlich möglichen »Anschluss[es] an [das] Vergangene«, wie aus einem weiteren Auftaktgedicht<sup>179</sup> sowie aus verschiedenen brieflichen Selbstkommentaren hervorgeht. Imaginierte Rilke seine Biographie zuvor als eine geteilte bzw. gespaltete – 1921 schreibt er Hünich von dem »Strom«,<sup>180</sup> der die verschiedenen »Ufer« seines Lebens und Schreibens unüberbrückbar trenne –, wandelt sich Rilkes Selbstdeutung im Kontext der *Elegien*-Produktion auf bezeichnende Weise: »Daß ein [...] Mensch die Gnade erfährt, wahrzunehmen, wie in noch geheimerer Tiefe, *unter* diesem aufgerissenen Spalt, die Kontinuität seines Arbeitens und seines Gemüts sich wiederherstellte [...].«<sup>181</sup> Der »Spalt«, den Rilke hier anspricht, dürfte sich zwar eher auf die etwa zehnjährige Unterbrechung seines Arbeitens an den *Elegien* bezogen haben als auf den von Rilke so vehement vollzogenen »Abschnitt«<sup>182</sup> seiner Frühzeit. Doch lässt sich Rilkes Versuch, die *Elegien* als Kontinuitätsstiftenden Akt zu deuten, auch im Sinne seiner Auseinandersetzung mit dem »jüngeren Rilke«<sup>183</sup> interpretieren, dessen Schreiben der Autor an die Praxis des Empfangens,<sup>184</sup> des kindlichen Vermögens »wahrhaft in Figuren [zu leben]«<sup>185</sup> rückgebunden hatte, wie sie für den Produktionsprozess der *Elegien* wie auch der *Sonette* besonders virulent werden sollte.

178 Ebd., S. 156.

179 In dem zunächst Fragment gebliebenen »Alle die Stimmen der Bäche (Für Nike)« bringt Rilke in einer Art Vorwegnahme die poetischen Voraussetzungen des noch zu Leistenden zur Sprache, d.h. der Produktion der *Sonette* und der *Elegien*. Die hier reflektierte neue poetische Praxis des Wiedergebens wird, wie Fülleborn feststellt, im Sinne eines »Anschluss[es] an alles Vergangene« (Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes, S. 123) imaginiert. Bezeichnenderweise bricht das Gedicht, das Rilke erst 1923 beenden wird, am 31.1. oder am 1.2.1922 an jener Stelle ab, an der es heißt: »jedes tiefe Entdecken / machte mich wieder zum Kinde – / und ich fühlte: ich weiß. / Oh ich weiß, ich begreife / [...]« (KA II, S. 300). Einmal mehr wird das »Entdecken« an den Modus des Kindes geheftet. Dem Stocken des Gedichts wohnt gewissermaßen die sich unmittelbar anschließende Produktion der *Sonette* bzw. der *Elegien* inne.

180 Rilke an Hünich, 7.3.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

181 Rilke an Witold Hulewicz, 13.11.1925, in: KA II, S. 604.

182 Rilke an Hünich, 7.3.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

183 Rilke an Wunderly-Volkart, 23.12.1921, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 1, S. 617.

184 Vgl. hierzu den zuvor zitierten Ausschnitt aus der Wunderly-Volkart zugeeigneten, autobiographischen Skizze zu Rilkes Militärschulzeit.

185 Rilke: Sonette an Orpheus, Erster Teil, 12. Sonett, KA II, S. 246. In einem solchen Vermögen radikaler Empfänglichkeit, der Anverwandlung an die »erstaunlichsten toten

## 4.9. Zwischenresümee. Werfen und fangen

Aus den konsultierten Materialien wird ersichtlich, dass Operationen der rückwärtsgewandten Selbstbeobachtung nicht nur in poetologischer, sondern auch in produktionsorientierter und materialer Hinsicht als konstitutiv für die Schaffensphase des Winters 1921/22 gelten können. Das in Hünichs ›Frühzeit‹-Band eingeschriebene Auftaktgedicht verhandelt literarische Kindheit als (negativen) Ausgangspunkt, als Grund des antizipierten Schreibakts: Das »eindringlich Störende[]«,<sup>186</sup> das für Rilke von seiner »litterarischen Kindheit« ausging, die Wiederkehr der in den »Abgrund der Vergessenheit beschworenen Geister«<sup>187</sup> mögen ihren Anteil daran gehabt haben.

Vor dem Hintergrund der durch Hünichs Sammlungs- und Rahmungsaktivitäten evozierten Vorwegnahme des Autor-Tods – »[i]ch komme mir leicht verstorben vor« – ließe sich das Schlagwort vom ›Tod des Autors‹ neu reflektieren: Nicht die Beerdigung eines literaturtheoretischen Konzepts stünde in dieser Perspektive zur Disposition, sondern vielmehr die katalysierende Rolle der Philologie bzw. des Herausgebers bei der Ausbildung eines spezifischen, antizipierenden Verhältnisses zum eigenen (biographischen) Tod des Autors. Hiermit geht jedoch zugleich auch der symbolische Tod eines Autormodells einher:<sup>188</sup> Wenn es dem Herausgeber möglich ist, bislang ausgeschlossene Textkorpora einem Werk einzugliedern und damit auch das zu diesem Werk gehörige Autorkonzept zu ändern, kann sich der Schriftsteller nicht länger als souveräne Instanz seines Schaffens imaginieren. Die Einwilligung in diese Form des Todes ist jedoch insofern unvermeidlich, als das eigene Überleben als moderner Autor nur um diesen Preis zu haben ist. Genauer: Nur indem der Autor und sein Werk zu historisierten Objekten werden, kann es gelingen, die Schwelle des Todes zu überwinden.<sup>189</sup>

und lebenden Dinge«, verortete auch Hünich den Grund, den Antrieb von Rilkes Schaffen: »[I]n vielen Formen und Gestalten leben und aus ihnen dichten [zu] können«, nannte der Lektor das in einem seiner Feuilletonbeiträge zu Rilke; einem Text, den Hünich dem Dichter im Dezember 1921 schicken sollte (Hünich: Die Frühzeit Rainer Maria Rilkes. In: Berliner Tageblatt, 31.8.1921). Die Wendung erinnert an die poetologisch zentrale Formel »denn wir leben wahrhaft in Figuren«, der wenig später entstandenen *Sonette an Orpheus*.

186 So Rilke an Hünich in Bezug auf das von Hünich geplante »Wiederheraufziehen« seiner frühen dramatischen Arbeiten«, das für Rilke »etwas eindringlich Störendes« hatte (31.8.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag).

187 Hünich an Rilke, 20.1.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

188 Vgl. zu einer ähnlichen Gedankenfigur in Bezug auf den Lektor: Wirth: Der Lektor als zweiter Autor, hier S. 30.

189 Vgl. hierzu auch Gumbrecht, der die philologische Technik des Historisierens als Versuch begreift, die Grenzen der Lebenswelt zu transzendieren (ders.: Die Macht der Philologie, hier insbes. S. 104 ff.).

Dass Hünich in seinem Kommentar zu der von ihm konstituierten ›Frühzeit‹ Rilkes den ›vollendeten‹ Dichter antizipierte, die Rilke »zugedachte Aufgabe«<sup>190</sup> als bereits erfolgreich durchlitten vorahmte sowie die »reinste[] [...] sprachliche[] Form«<sup>191</sup> als virtuell bereits gegeben imaginierte, führte wohl gerade nicht zur tödlichen Stilllegung eines Werkprozesses in actu, sondern mag zur Etablierung einer zugleich retro- wie prospektiv ausgerichteten ›Schreibszene des Vorlasses«<sup>192</sup> beigetragen haben, die als konstitutives Element des Produktionsprozesses der *Elegien* herausgearbeitet wurde.

Analog zu Hünichs antizipierendem Kommentar nimmt auch »Solang du Selbstgeworfnes fängst« den erst noch zu leistenden Schaffensakt bereits vorweg (»und schon geworfen *hättest* ...«) und übt zugleich einen spezifischen Modus der Produktion ein. Dies im Sinne einer scheinbaren Offenheit hinsichtlich eines den Schreibprozess ermöglichenden Gegenübers, so wie der Talisman des »Kindheits-Bildchens«,<sup>193</sup> die »Nike« Nanny Wunderly-Volkart zeigend, die Rilke bei der Einrichtung der wohnlichen Produktionsbedingungen assistierte. Auf andere Weise war auch die schutzetablierende »besondere Treue«<sup>194</sup> von Rilkes »sorgsame[m] Hüter«<sup>195</sup> Hünich an der Herstellung der entsprechenden Produktionsbedingungen beteiligt. Schrieb Rilke Hünich noch 1919, er könne sich mit seinen »frühen und frühesten Arbeiten« erst dann einlassen, wenn die Voraussetzung »eine[r] gewisse[n] Gelassenheit, ja Behaglichkeit, ein eigenthümlich gesichertes Gefühl«<sup>196</sup> erfüllt wäre, schien dieser Modus im Winter 1922 annähernd gegeben gewesen zu sein. Bezeichnenderweise in dem Moment, in dem Rilke seine Abgeschlossenheit, sein »Eingepupptbleiben«<sup>197</sup> optimiert hatte, war es ein Störelement in Form von Hünichs ›Frühzeit‹-Band, in dem sich der Wiederbeginn des Schreibens vollzog. Das Lob der Offenheit, des Empfangens, welches das Auftaktgedicht zelebriert, lässt sich in dieser Perspektive auch als Kommentar zu diesem Bedingungsgefüge lesen. Indem

190 Hünich: *Frühzeit*, Nachwort, S. 252.

191 Ebd.

192 In Anlehnung an: Willer: *Die Schreibszene des Nachlasses bei Goethe und Musil*.

193 Rilke an Wunderly-Volkart, 10.2.1922, in: Rilke: *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, Bd. I, S. 668.

194 Rilke an Hünich, 1.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

195 Rilke an Hünich, 4.12.1921 (Kopie), in: ebd. *Das Original liegt in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCGL MSS 6, folder 565*.

196 Rilke an Hünich, 31.5.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

197 Rilke an Werner Reinhart, 18.11.1921, in: Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit den Brüdern Reinhart 1919–1926*, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a.M. 1988, S. 251.

Rilke das »Recht«<sup>198</sup> an seiner literarischen Kindheit Hünich preisgab, wurde der Dichter in der Folge gewissermaßen zum »Fänger« seiner »Frühzeit«. Durch die Hände eines »Mitspielers« gegangen, wandelte sich ursprünglich »Selbstgeworfnes« zu etwas Drittem, das die Möglichkeit des Weiter- bzw. Überschreibens eröffnete – ein Vorgang, der für die kollaborative Schreibszenen von Autor und Lektor im Allgemeinen als konstitutiv gelten kann. Hierzu passt auch, dass, wie Fülleborn feststellte, mit der »Mit-Spielerin« des Auftaktgedichts ein koproduktiver Partner angesprochen ist, der sich »in immer anderen Menschen verkörper[te].«<sup>199</sup> Der konfliktrträgliche Akt der abschließenden, wie zugleich »öffnenden« Rahmung seiner »Frühzeit«-Arbeiten scheint für Rilke zugleich die Möglichkeit des Weiterarbeitens mit seinem von anderer Hand geordneten und kommentierten Material geborgen zu haben.

Der mit dem Abschluss der *Duineser Elegien* für Rilke endlich geglückte Versuch einer kontinuiertsstiftenden Fortschreibung und Konstruktion seines »Lebenswerks« dürfte demnach auf nicht unwesentliche Weise auf den »Frühzeit«-Vorarbeiten seines Lektors gründen. »Liebendes« Lob, akribische Sammlung und passgenaue Bereitstellung des »[e]ntlegenen« Eigenen durch sein »Eckermännlein« hat für Rilke, hierin Goethe, dem Meister archivarischer Selbstbeobachtung vergleichbar, die Möglichkeit eröffnet haben, »das eigene Schreiben zu lesen, [...] über dieses Wiederlesen selber wieder [...] zu schreiben.«<sup>200</sup> Soufflierend unterstützt durch Hünichs »Glaube[n] an [s]eine Arbeit im Ganzen«,<sup>201</sup> mag es Rilke so besehen gelungen sein, den imaginären »Kreis«<sup>202</sup> seines »Gesamtschaffens« zu komplettieren, auf dessen emphatische Einheit der Dichter seit Langem zuarbeitete.<sup>203</sup>

198 Vgl. hierzu das zuvor zitierte Widmungsgedicht Rilkes »Ich komme mir leicht verstorben vor / [...] wie ein Mond, der sein Recht verlor über das wiederbesonnte / Land [...].«

199 Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes, S. 132

200 Kittler: Autorschaft und Liebe, S. 154.

201 Rilke an Hünich, 31.8.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

202 Vgl. besagtes Auftaktgedicht »Alle die Stimmen der Bäche« (Für Nike): »Alle die Stimmen der Bäche, / jeden Tropfen der Grotte, / bebend mit Armen voll Schwäche / geb ich sie wieder dem Gotte // und wir feiern den Kreis. [...]« (KA II, S. 300).

203 Vgl. Por: »Der [defigurierten] Figur zu glauben«: Rilkes »Lebenswerk ist, wie er selbst auch dies als erster bestimmte und oft wiederholte, durch eine an sich gestellte Herausforderung und wahrhafte Faszination der Einheit, der einheitlichen Figur entstanden« (ebd., S. 225). – Dabei liegt auf der Hand, dass es sich bei diesen, die Einheitlichkeit eines Werkzusammenhangs imaginierenden Selbstkommentaren des Dichters immer auch um Mythisierungen eines alles andere als einheitlichen Zusammenhangs gehandelt haben dürfte, um Beschwörungsformeln, die auch auf dem mentalitätsgeschichtlichen Horizont der Moderne aufzuhlen.

#### 4.10. »Eckermännlichkeit« Der Versuch eines *Elegien*-Lektorats

Erreichte die Verbundenheit von Autor und Lektor im Jahr vor bis unmittelbar nach der Fertigstellung der *Elegien* ihren wechselseitig wortreich beschworenen Höhepunkt, scheint es zugleich der Publikationsprozess der *Elegien* gewesen zu sein, der einen Bruch in die Beziehung Rilke/Hünich einzog. Der Wandel der Beziehung von Autor und Lektor lässt sich daran ablesen, dass die persönliche Qualität wie auch die Frequenz des Briefwechsels seit 1922 stetig abnahm. Rilke schrieb vorrangig zu geschäftlichen Anliegen, um deren Erfüllung er Hünich bat, Hünich reagierte relativ knapp und unter weitgehendem Verzicht auf die sonst üblichen, seine Bewunderung für den Dichter wie den wechselseitigen Zusammenhang hervorhebenden, emphatischen Wendungen. Eine Tendenz, die durch die anonymere Gestalt der lektoralen Briefe noch verstärkt wird: Zur Abfassung seiner Briefe bediente sich Hünich verstärkt der, von ihm selbst zuvor noch abwertend als »seelenlos« betitelten, Schreibmaschine. Wie kam es zu diesem Wandel? Für die ersehnte Fertigstellung der *Elegien* hatte Rilke Hünich im Dezember 1921 noch in ein ›Gebet‹ um inspirierende »Gnade« miteinbezogen:

Sie, als der sorgsame Hüter dessen, was ich bisher herausstellen durfte aus den tieferen Verwandlungen des Vergänglichen, haben sicher auch eine gründliche Übereinstimmung mit meiner innigsten Hoffnung: es möge, unter einem günstigen Schutz, dieser reine Bestand mehr und mehr zu jener Gesamtheit anwachsen, die dem, in seiner vielfältigen Fülle immer wieder vollzähligen Leben ungefähr entspreche. Besorgt um das stille und starke Wachsthum dessen, was Ihnen sogar in seinen ersten allgemeinen Keim-Blättchen schon schätzenswerth blieb, werden Sie nicht verhehlen, mir zu den Festen, die »fallen«, jene steigenden Feste zu wünschen, mit denen die Gnade die unvorsehlichen Abstände ihrer Wiederkehr in dem lebendigen Holze der Arbeit einzeichnet. Und so dürfen wir, mein lieber Herr Dr. Hünich, in einem größten Gefühle einig sein.<sup>204</sup>

Die emotionale Einigkeit, die »gründliche Übereinstimmung« angesichts des noch zu bewältigenden Schaffensaktes, die hier beschworen wird, wird nach der Fertigstellung von *Elegien* und *Sonetten* als virtuelle »Buch-

204 Rilke an Hünich, 7.II.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Bau«-Gemeinschaft fortgeschrieben, die Rilke durch Semantiken der Parität und Homologie begründet:

Wir haben nun wohl gleichzeitig dem Buch-Bau der »Elegien« gehört, in diesen Tagen; ich habe mich von Ihrer Genauigkeit anregen lassen, [...] wir werden uns, bei gleicher Verantwortlichkeit und Strenge in dieser Arbeit auf das Unwillkürlichste unterstützt und ergänzt haben, und es ist zu hoffen, dass die beiden Bücher, als ein reiner Beweis unserer verständigten Sorgfalt, eines Tages fehlerfrei hinausgehen.<sup>205</sup>

In diesem Meisterstück der Nobilitierung seines Lektors macht Rilke Hünich in einer Umkehrung der Beziehungshierarchie nicht nur zu seiner Inspirationsfigur in Dingen »Genauigkeit«. Zudem deutet Rilke den Publikationsprozess des »[G]rößesten«, <sup>206</sup> der *Elegien*, als komplementär gemeinschaftlichen Akt, den Rilke als »Beweis unserer verständigten Sorgfalt« lesen möchte. (Hier kommt natürlich auch Rilkes bereits angesprochene Praxis der Adressatennobilitierung zum Tragen.) Rilkes Wort, Autor und Lektor hätten sich »in dieser Arbeit auf das Unwillkürlichste unterstützt und ergänzt«, lässt sich mit Blick auf die vorangegangenen Ausführungen nicht nur auf den Redaktions-, sondern zugleich auch auf Hünichs katalysierendes Mitwirken an Rilkes Produktionsprozess beziehen.

Von Rilke dieserart gleichsam als »Ko-Produzent« geadelt, antwortet Hünich, dem gemeinsam eingeübten Briefcode entsprechend, zärtlich, emphatisch: Bei den Korrekturen der *Elegien* sei er Rilke, wie Hünich schreibt, »nahe wie nie zuvor« gewesen. Er wünsche sich, der Dichter möge ihn »auch fürderhin, und immer mehr, an [ihm] teilhaben« lassen: »[V]ergönnen Sie auch mir die Nähe im Geiste; ich lebe so lange schon in Ihnen, dass Sie solchem Anspruch nicht wehren können.«<sup>207</sup> Mit diesen Verschmelzungsphantasien potenziert und übertrifft der Lektor Rilkes zuvor zitierte Beschwörungsformeln des Gemeinsamen. Als Akt übergroßen Selbstbewusstseins interpretierte denn auch Rilke Hünichs, zusammen mit dem zitierten Brief übersendete, »Korrekturen« der *Elegien*, die Hünich, wie er dem Autor schrieb, zu Rilkes Erwägung stelle.<sup>208</sup> Mit diesem Vorpreschen in das »heilige« Gebiet der *Elegien*, überschritt Hünich in Rilkes Perspektive die für ihn vorgesehene Position. In einem zeitlich benachbarten Brief an Wunderly-Volkart macht Rilke diesen Rollenbruch Hünichs – der besagten Brief mit »Ihr getreuer Eckermann« beschloss – zum Thema:

205 Ebd.

206 Rilke an Hünich, 24.2.1922, in: ebd.

207 Hünich an Rilke, 27.12.1922, in: ebd.

208 Ebd.

Dem guten Dr. H. hat – entre nous soit dit – die bewußte Eckermännlichkeit (er unterzeichnete in seinem Neujahrbrief mit Ecker»mann«) nicht gut angeschlagen. In die letzte Elegien-Korrektur hat er mir, in plötzlichem Selbstbewußtsein, fürchterliche Fehler hineinkorrigiert, die rückgängig zu machen ich mich gar nicht genug beeilen konnte!<sup>209</sup>

Rilkes zuvor zitierte Wendungen dürften wohl mehr der allgemeinen Stabilisierung der Verbindung zu seinem getreuen Insel-Archivar gegolten als der Vorstellung eines tatsächlichen koproduktiven Miteinanders entsprochen haben. Innerhalb des von Rilke abgesteckten Publikationsrahmens dürfte der für Hünich vorgesehene Part mehr demjenigen eines engagierten Korrektors als demjenigen eines selbstständiger agierenden Lektors entsprochen haben.<sup>210</sup> Hierzu passen auch die in Rilkes Briefen fortgesetzt zur Anwendung kommenden Zuschreibungen, die Wiederholungen nicht nur philologisch-archivarischer, sondern auch sekretarieller Tugenden, mit denen Hünichs Funktion festgeschrieben wurde. Wenn Rilke in zitiertem Schreiben nun nahelegt, Hünich habe sich gegen die »Genauigkeit und ihre [n] Gott«<sup>211</sup> versündigt, impliziert der Dichter damit zugleich, sein Lektor habe den Kontrakt der »verständigten Sorgfalt«<sup>212</sup> aufgekündigt. Dies indem Hünich nicht etwa Fehler übersehen, sondern gerade den *Duineser Elegien*, die Rilke als Krönung seines Werks verstanden wissen wollte, nachträglich erst Fehler einverleibt hätte – für Rilke ein Vergehen, das »strenge rückgängig [zu] machen« war.<sup>213</sup>

209 Rilke an Nanny Wunderly-Volkart, 9.1.1923, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 2, S. 844.

210 Rilke, der von 1903–04 selbst als Lektor für den Axel Juncker Verlag vertraglich gearbeitet hat und von 1905 bis 1921 auch für den Insel Verlag immer wieder als freier Lektor tätig war (so begutachtete er deutschsprachige Manuskripte, sprach Empfehlungen aus, prüfte Übersetzungen, beriet den Verleger und seine Frau jedoch auch hinsichtlich der Gestaltung von Büchern oder bezüglich des Verlagsprogramms insgesamt), zieht auf diese Weise auch Grenzen zwischen seinem eigenen Engagement als literarischem »Vermittler« und äußerst kritischem Gutachter von Gegenwarts-literatur und der Tätigkeit Hünichs. Hatte Rilke Juncker gegenüber etwa darauf bestanden, als Lektor zugleich auch »Experte« für »Annahme-Maßstäbe« und damit von prägendem Einfluss für das Verlagsprogramm zu sein (Rilke an Juncker, 17.11.1903, in: Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1979, S. 107), akzentuiert Rilke gegenüber Hünich in erster Linie die subalternen Tugenden des strikt weisungsgebunden agierenden Verlagsangestellten. Vgl. zu Rilkes Funktion als Lektor bei Juncker und beim Insel Verlag Tina Simon: Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten; ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des Ersten Weltkrieges, Frankfurt a. M. 2001, insbes. S. 325–353.

211 Rilke an Hünich, 1.2.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

212 Rilke an Hünich, 7.11.1922, in: ebd.

213 Rilke an Hünich, 1.1.1923, in: ebd.

Um welche Art von »Fehlern« handelt es sich? Soweit Hünichs Interventionen rekonstruierbar sind, bestehen diese in erster Linie aus Korrekturen der Interpunktion und, weniger häufig, aus grammatikalischen Eingriffen, sowie aus einer Änderung, die das Versmaß betrifft.<sup>214</sup> Von den zwei im engeren Sinne inhaltlichen Korrekturvorschlägen, die Hünich Rilke unterbreitete, bewirkte der eine Vorschlag die von Rilke vorgenommene Änderung der entsprechenden Textstelle – dies allerdings nicht unter Verwendung der von Hünich ersatzweise vorgeschlagenen Wendung, sondern mittels Ausweichens auf eine dritte.<sup>215</sup> Der andere inhaltliche Eingriff sorgte für besonders große Irritation. Stellvertretend für sämtliche korrigierende »Fehlgriffe« Hünichs, machte Rilke an diesem Änderungsvorschlag seine »Bestürzung« über Hünichs plötzliche »Sicherheit« im Umgang mit seinen Schriften fest: »Als Beispiel gälte das, von Ihnen mit so viel Sicherheit korrigierte verhält [...], das Sie zu einem »vorhält« machen wollten, worüber mein ganzer Sinn – und der Ton obendrein – verloren gegangen wären.«<sup>216</sup> Rilke bezieht sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach auf folgenden Auszug der zweiten Elegie: »Ich weiß / ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält, / weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, Zärtliche, / zudeckt; weil ihr darunter das reine / Dauern verspürt.«<sup>217</sup> »[V]erhält« wird hier wohl in dem bereits zur Entstehungszeit der *Elegien* weniger gebräuchlichen Sinn von »zurück halten, eigentlich durch Halten [...] einschließen«<sup>218</sup> verwendet. Auch wenn es, insbesondere beim Genre der Lyrik, selbstverständlich auf jeden Buchstaben ankommt – in dem grellen Sinne abwegig, in welchem Rilke Hünichs Änderungsvorschlag gegenüber demselben brandmarkt, war dieser nicht, umfasste Hünichs »vorhalten« doch, gleichwohl

214 Hünichs Korrekturvorschläge gehen aus Rilkes Brief vom 1.1.1923 hervor: Als Anlage zu diesem Schreiben schickte Rilke Hünich drei Notizblätter, in denen unter Angabe der entsprechenden Seitenzahlen die rückgängig zu machenden Korrekturen Hünichs aufgelistet sind, so etwa: »Seite 14: verhält, um Gotteswillen, lassen!« Vgl. die im Anhang dieses Kapitels zitierte Liste Rilkes über die neun rückgängig zu machenden Änderungsvorschläge Hünichs, die Rilkes Schreiben vom 1.1.1923 beilag. – Hünichs Korrektorexemplar der *Elegien* ist Teil einer Privatsammlung, die mir leider nicht zugänglich war.

215 Hünichs Änderungsvorschlag bezog sich in diesem Fall auf folgende Textstelle der ersten Elegie: »[...] wie man den / Brüsten / milde der Mutter entwächst« (vgl. KA II, S. 203). Im »unkorrigierten Abzug« der *Duineser Elegien* (DLA: Kippenberg-Archiv/Rilke, Korrektorexemplar, 44 Blatt, S. 13), heißt es stattdessen noch: »wie man der Brüste nicht mehr der Mutter entbehrt«. Hünich schlug, wie Rilke schreibt, stattdessen »bedarf« vor. Rilke entschied sich jedoch für »entwächst« statt »bedarf«.

216 Rilke an Hünich, 1.1.1923, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

217 KA II, S. 206f.

218 Johann-Christoph Adelung u. a. (Hg.): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Wien 1811, Bd. 4, Lemma »verhalten«, S. 1243 f., hier S. 1243.

mit anderer Nuancierung, ebenfalls jene Bedeutungsdimension von ›dauern‹, auf die es Rilke, einem Selbstkommentar zufolge, an dieser Stelle ankam.<sup>219</sup> Dennoch machen Rilkes Tilgungen der Korrekturen Hünichs ersichtlich, dass der Lektor seinem selbst gesteckten Ziel, durch seine Interventionen »dem Willen des Dichters zum reinsten [...] Ausdruck zu verhelfen«,<sup>220</sup> zumindest in dem hier rekonstruierten Fall offensichtlich nicht gerecht wurde.

Die Diskrepanz zwischen Anspruch und Ergebnis lässt sich einerseits genrespezifisch perspektivieren. Änderungen von Gedichten gelten als besonders kompliziert: »Gedichte [lassen sich] im Prinzip nicht redigieren«,<sup>221</sup> so die Einschätzung des Lektors Klaus Siblewski. Aufgrund des individuellen »extrem spezialisierten Sprachempfindens«,<sup>222</sup> welches lyrisches Schreiben auszeichne, sei der Lektor tendenziell »überfordert, wenn er sich in den Text so weit hineindenken wollte, dass er die Arbeiten des Autors übernehmen könnte«. <sup>223</sup> Auch wenn Hünichs Vorschläge durchweg als lediglich »milde[] Formen der Redaktion«<sup>224</sup> gelten können, welche innerhalb des lyrischen Genres nichts Ungewöhnliches darstellen, scheint der Gestus, mit dem der Lektor diese präsentiert, in Richtung einer solchen ›Übernahme‹ des auktorialen Geschäfts zu weisen. Die Wendung »ich lebe schon so lange in Ihnen« skizziert eine Art Verschmelzungsgeschehen, bei dem Hünich in Form eines Autor-Lektor-Hybrids an die Stelle des Autors tritt. Wie auch bei verwandten biologistischen Metaphern des Verwachsens, mit denen der Lektor seine Beziehung zu Rilke andernorts charakterisierte,<sup>225</sup> wird hinter einer solchen Selbstbeschreibung die für die Philologie des 19. Jahrhunderts zentrale Annahme ersichtlich, ein von wirklicher *philia* geleiteter Philologe lebe durch langjährige akribische Studien seines Gegenstands in derart symbiotischer Beziehung mit dem Autorgeist, dass er in der Lage

219 Im Zuge seiner Kritik an Marie von Thurn und Taxis' Übersetzung führt Rilke aus: »Ferner bin ich besorgt um den mir so lieben Ausdruck, die Liebenden betreffend: [folgt obiges Zitat]. Dies ist so durchaus wörtlich gemeint, daß die Stelle, auf die der Liebende seine Hand legt, dem Hingehen, dem Altern [...], dadurch entzogen sei, – einfach unter seiner Hand dauere, sei [...].« (Rilke an Marie von Thurn und Taxis, 15.12.1920, in: Rilke/von Thurn und Taxis: Briefwechsel, Bd. 1, S. 334f.).

220 Hünich an Rilke, 11.6.1913, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

221 Norbert Hummelt, Klaus Siblewski: *Wie Gedichte entstehen*, München 2009, S. 256.

222 Ebd., S. 226.

223 Ebd., S. 256. Studien zum Lektorieren von Lyrik stehen noch aus.

224 Ebd., S. 258.

225 Vgl. z. B.: »Ich habe einmal versucht, das Erlebnis Rilke aus meinem Dasein fortzudenken, und habe festgestellt, wie sehr Ihr Werk seit meinem siebzehnten Jahre etwa in mich hineingewachsen ist.« (Hünich an Rilke, 27.11.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag).

sei, an Autors statt »ganz die ursprüngliche Tätigkeit desselben zu reproduzieren.«<sup>226</sup>

Was noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine gängige Prämisse philologischer Textarbeit darstellte, scheint als lektoraler Zugang zumindest im Kontext der hier untersuchten Konstellation problematisch zu sein – auch so ließe sich Rilkes ablehnende Reaktion gegenüber Hünichs Interventionen deuten. Für die weitere Entwicklung von philologischen und lektoralen Praktiken im Laufe des 20. Jahrhunderts allerdings lässt sich eine gegenläufige Dynamik beobachten: Während die Vorstellung des Rollentauschs, das Vermögen, »sich so sehr hinein[zuversetzen] in die Haut des Autors«,<sup>227</sup> dass lektoriert werden könne, »ohne vom jeweiligen Stil abzuweichen«,<sup>228</sup> zu einem zentralen Bezugspunkt lektoraler Textarbeit avancieren sollte, hat sich die Philologie von der Vorstellung verabschiedet, die Beziehung des Editionsphilologen zu seinem Gegenstand ließe sich als Anverwandungsverhältnis denken. Statt einer kritischen Herausgebertätigkeit wird zunehmend eine vorwiegend dokumentarisch orientierte Editionsphilologie privilegiert, der »Spielraum[] editorischer Eingriffsmöglichkeiten« mehr und mehr beschränkt.<sup>229</sup> Handelt es sich, so wäre vor diesem Hintergrund zu fragen, bei dem für die lektorale Verbesserungspraxis zentralen Denkbild anschniegsamen »Hineinschlüpfens«, einer Intervention qua Mimesis des Autor-Stils, vielleicht um einen Übertrag bestimmter disziplinärer Leitvorstellungen der Philologie des 19. Jahrhunderts? Zumindest im Fall von Hünich scheinen seine »selbstbewussten« Verbesserungsvorschläge auf

226 Karl Lachmann: Zum Lessing, in: ders.: *Kleinere Schriften zur deutschen Philologie*, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 548–576, hier S. 566. Ganz ähnlich beschreibt auch August Boeckh in *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* die »Kraft des divinatorischen Geistes« folgendermaßen: »Der kritische Künstler, ganz durchdrungen von dem Geiste des Schriftstellers, ganz erfüllt von dessen Weise und Zweck und ausgerüstet mit der Kenntniss der umgebenden Verhältnisse [...] durchbricht die Schranken des Geistes und weiss, was der Autor gemeint hat, sogar wenn jener selbst schuld an dem unrichtigen Ausdruck ist.« (August Boeckh: *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, hg. von Ernst Bartuschk, Leipzig 1877, S. 184). Vgl. hierzu auch: Bremer/Wirth: *Die philologische Frage*, S. 18.

227 »Natürlich ist es Idealismus.« Wolfgang Matz im Gespräch mit Monika Goetsch, in: *Die Tageszeitung*, 5.4.2007.

228 Als Lektor dürfe man nicht einer bestimmten »Poetik verfallen sein«, so Raimund Fellingner: »Man darf nicht sagen, man muss wie Handke oder Bernhard schreiben. Sie müssen beides lektorieren können, ohne vom jeweiligen Stil abzuweichen.« (»Wer so etwas sagt, ist eitel hoch drei.« Raimund Fellingner im Gespräch mit Alem Grabovac, in: *Die Tageszeitung*, 24.1.2015).

229 Vgl. zu dieser Entwicklung Anne Bohnenkamp: *Neugermanistische Editionswissenschaft*. URL: [http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/frame\\_edkomp\\_AB.html](http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/frame_edkomp_AB.html), abgerufen am 3.3.2021.

der Annahme einer langjährigen »Nähe im Geiste« aufzuruhen, also mit der Vorstellung verknüpft zu sein, durch intensive Auseinandersetzung den Autor-Stil nicht nur absorbieren, sondern auch intuitiv fortschreiben zu können: »[W]ie tief Sie in mir verwandelt sind.«<sup>230</sup>

Mit Blick auf die Sozialrelation Rilke/Hünich lassen sich Hünichs Änderungsansätze<sup>231</sup> auch als ein weiterer Schritt innerhalb von Hünichs paradoxalen Bemühungen verstehen, einerseits den Abstand zum verehrten Vorbild durch fortschreitende Anähnlichung zu verringern<sup>232</sup> und andererseits mehr Autonomie gegenüber Rilke zu erlangen.<sup>233</sup> Sie sind Hünichs langjährigem Versuch einer Neuausrichtung der asymmetrischen Autor-Lektor-Beziehung zuzurechnen, zu dem auch Hünichs Bestrebungen als

230 Hünich an Rilke, 18.3.1923, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

231 Seine Vorschläge zu den *Elegien*, seien, so Hünich in seiner Antwort auf Rilkes zuvor zitiertes, »strenges« Schreiben, nur als »Möglichkeiten« zu verstehen, »die bei weitem nicht so sicher gemeint waren, wie sie erschienen sind.« (Hünich an Rilke, 14.1.1923, in: ebd).

232 Hünich betrieb eine umfassende Mimikry am Dichter, welche sich von der stilistischen Orientierung an Rilkes Duktus bis hin zu einer Nachahmung bestimmter Befindlichkeiten seines Vorbilds erstreckte. Im Zuge habitueller Anpassung übernahm Hünich etwa eine der »Lieblingsklagen« Rilkes, es fehle ihm an Stille und »Einsamkeit« für sein Arbeiten (Hünich an Rilke, 13.5.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag). Auch Entwürfe zu eigenen literarischen Unternehmungen orientieren sich thematisch an von Rilke Vorgegebenem. So plante Hünich, wie er Rilke am 17.8.1921 schrieb, etwa ein Buch zum Thema des »verlorenen Sohns«; auch der geplante Titel dieser Publikation, »Die sich Verlierenden«, ist ein Rilke-Zitat, dem Gedicht »Der Ölbaumgarten« entnommen. – Vgl. zum mimetischen Habitus von Untergebenen, ihrer Übernahme der »Eigenschaften, Gesten, Sprechweisen« ebenso wie der Befindlichkeiten ihrer Herrschaft, wie sie etwa durch die Kammerdiener Ludwigs XIV. belegt sind, Markus Krajewski: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M. 2010, hier S. 256ff. Eine der Motivationen für diese Anpassungen liegt Krajewski zufolge darin, dass »der genaue Blick auf das Vorbild [...] eine künftige Autarkie für das Abbild« (ebd., S. 259) verspreche. Ein durch vergleichbare Autonomiebestrebungen gekennzeichnetes Anpassungsverhältnis lässt sich auch für Hünichs Bezug zu Rilke beobachten.

233 Hünichs Bestreben, möglichst selbstbestimmt Entscheidungen zu treffen, das Hünichs Umgang mit Rilke von Beginn an prägte, äußerte sich etwa darin, dass Hünich – vor allem im Zuge der Erstellung von Neuauflagen – verschiedentlich redaktionell intervenierte, teilweise ohne Rilke die Ergebnisse zur nochmaligen Durchsicht vorzulegen, wie etwa in einem Brief Hünichs vom 6.6.1919 zur Neuauflage des von Rilke übertragenen *Der Kentauer* ersichtlich wird: »Beinahe kommen mir Bedenken, dass eine Änderung im Texte der neuen Auflage des Kentauer, die ich angebracht habe, ohne Sie vorher angehört zu haben, nicht in Ihrem Sinne sein könnte: ich meine die Stelle auf Seite 13 des ersten Druckes, wo ich für – eine meine Hälfte – meine eine Hälfte – gesetzt habe. [Von Rainer Maria Rilke am Rand:] sehr sehr wichtig, dass die Fassung: eine meine Hälfte bliebe!« (Hünich an Rilke, 6.6.1919, in: GSA: 47/100). – Im Kontext von Hünichs »Frühzeit-Unter-

»starker Editor« des frühen Rilke gehören. In seinen Selbstverkleinerungsgesten wie z. B. »ich werde Ihnen [...] immer übereignet bleiben«, war Hünich gerade *kein* »Eckermann« im Sinne eines »Meister[s] der Selbstentsagung«,<sup>234</sup> keine »große Figur der willentlichen Passivität«. <sup>235</sup> Vielmehr arbeitete der Lektor unermüdlich an dem »heimlichen« Projekt der »Anerkennung [s]einer Dienste«, <sup>236</sup> indem er seine »kleine Unentbehrlichkeit«<sup>237</sup> – wie das Paradoxon bereits impliziert – zunehmend auszudehnen suchte. Rilkes Selbstentwurf als gewissermaßen »schwacher«, »passiver« Autor, scheint in Hünichs Anstrengungen entsprechend hineingespielt zu haben. Doch so wie Hünich seine lektorale Funktion auf dem Wechselspiel von Selbstminimierungs- und Selbstermächtigungsmomenten gründete, stellt das »Autoritätslose« nur eine Seite innerhalb der Kippfigur dar, als welche Rilkes Autorbild gedacht werden muss. Den Symmetrie- und Homologiebekundungen des Dichters entgegengesetzt und diese zugleich komplementär ergänzend ist Rilkes Vorstellung »heiliger Autorschaft«, der eigenen Exzeptionalität und Monumentalität, von der sein Schaffen von Beginn an geprägt war.<sup>238</sup> Durch sein vergleichsweise umfassendes Mitwirken an der Revision der *Elegien* verstieß Hünich gegen die stille Vereinbarung, auf der die Autor-Lektor-Beziehung aus Rilkes Perspektive gründete: Keineswegs war Hünichs Rolle innerhalb der von Rilke »nach und nach eroberten Provinzen«<sup>239</sup> diejenige eines Produktionspartners und Friends, wie es Hünichs Wunsch einer »Nähe im Geiste«<sup>240</sup> entsprochen hätte, sondern vielmehr

nehmungen schlug sich das lektorale Autonomiebedürfnis unter anderem in dem selbstbewussten Vorschlag Hünichs nieder, Rilke könne ihm »[d]ie Auswahl der Lyrik und Prosa [...] auf Grund [s]einer Kenntnis [des Rilkeschen] Schaffens überlassen« (Hünich an Rilke, 25.8.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag).

234 Avital Ronell: Der Goethe-Effekt: Goethe – Eckermann – Freud, hg. von Friedrich Kittler, München 1994, S. 48.

235 Ebd.

236 Undatierte Notiz Hünichs, in: GSA 47/163 (Persönliche Aufzeichnungen über Anton Kippenberg in Zusammenhang mit der Entlassung Hünichs aus dem Insel-Verlag).

237 Hünich an Rilke, 1.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

238 Vgl. hierzu Martina King, die Rilkes auktoriale Selbststilisierungen mit der paradoxalen Wendung der »autoritätslosen Autorität« fasst (King: Pilger und Prophet, z. B. S. 83). Wie King zeigen konnte, geriert Rilke sich in seinem poetischen Werk wie auch in seinem Briefwerk als Protagonist »heiliger Autorschaft«; wobei diese Selbstüberhöhung zugleich ein antihierarchisches Moment birgt, zielen Rilkes Selbstbeschreibungen doch auch auf einen gleichsam passiven, den raren Momenten der »Offenbarung« ausgelieferten Produzenten.

239 Rilke an Hünich, 24.2.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

240 Hünich an Rilke, 27.12.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag. – Wie aus verschiedenen Kommentaren Hünichs hervorgeht, wünschte sich der Lektor eine besondere »Nähe im Geiste«, eine ihre professionelle Beziehung überschreitende Verbindung mit dem Dichter: »Aber ich fühle mich nun einmal zu sehr auf Sie bezogen, als

diejenige des treu ergebenen »Verwalter[s] [seiner] Produktion«, <sup>241</sup> wie sie, auf anders gelagerte Weise, etwa auch Rilkes »ideale« Bedienstete Leni verkörperte (vgl. Kap. 4.5.).

#### 4.11. Verbesserungsbegehren

Allerdings bildet das Duo Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt nur eine unter verschiedenen Dimensionen der lektoralen Textarbeit. Ergänzend hinzu kommen muss eine Art »Verbesserungsbegehren«, die Fähigkeit, Alternativen zum auktorialen Textbestand zu identifizieren und ggf. umzusetzen. Im Gegensatz zu einem philologischen Modus des Textumgangs geht es hierbei nicht um eine möglichst »treue« Rekonstruktion oder Dokumentation, sondern um *Modifikation* des Manuskripts. Diese unterschiedlichen Zielsetzungen gehen zugleich mit differierenden Prämissen einher, anders ausgedrückt: Die »Liebe« des Lektors zu seinem Gegenstand kann nicht diejenige der Philologin sein. Statt von einem virtuell idealen Autorkonstrukt auszugehen, dessen ursprünglich »vollkommener« Handschrift es sich wieder anzunähern gilt, wie es bis heute in Teilen der Editionsphilologie (unausgesprochene) Prämisse des Arbeitens ist, hat die Lektorin von der grundsätzlichen *Fehlbarkeit* des Autors auszugehen. In den Worten Raimund Fellingingers: »Die beiden Grundgesetze des Lektors lauten: Es geht besser! Und: Immer das Schlimmste annehmen, nämlich dass alles falsch ist.«<sup>242</sup>

Ob diese Form der kritischen lektoralen Mitarbeit an der gegenwärtigen Produktion in ein konstruktives und fruchtbringendes Verhältnis zur Produktion der Autorin zu setzen ist, scheint dabei, wie nicht nur an der Problematik der Arbeitsbeziehung von Rilke und Hünich ersichtlich wird, immer auch von der je individuellen Ausrichtung des auktorialen Habitus und Modus des Schreibens abzuhängen. Im Fall von Rilke haben wir es mit einer Spezialform inspirierter Autorschaft, dem Modell des »poeta

dass ich nicht Verlangen tragen sollte, an Ihnen auch dann, oder erst recht dann teilzunehmen, wenn das, was Ihnen geschieht, verläuft, ohne in die dichterische Stimme Eingang gefunden zu haben« (Hünich an Rilke, 17.8.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag); »lassen Sie mich auch fürderhin, und immer mehr, an Ihnen teilhaben« (Hünich an Rilke, 27.12.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag).

<sup>241</sup> Leider sei es ihm »vom Schicksal nicht vergönnt«, so Hünich an Rilke, »Ihnen mehr als ein getreuer Verwalter Ihrer Produktion zu sein«. (Hünich an Rilke, 25.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag).

<sup>242</sup> Raimund Fellinginger im Gespräch mit Sven Michaelsen: »Welcher Schriftsteller ist kein Kotzbrocken?«, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, 22.2.2016.

vates«,<sup>243</sup> zu tun: Insbesondere im Zuge seiner Selbstkommentierungen im Entstehungskontext der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* setzt Rilke sich konsequent als ›heiligen‹ Aufzeichner und Vermittler eines als Offenbarung markierten Textes. ›Arbeit‹ am Manuskript im Sinne eines redigierenden Feilens und Verbesserns ist in einem solchen, auf das Endresultat konzentrierten Modell inspirierten Schreibens weder vonseiten des Autors noch vonseiten eines anderen vorgesehen.<sup>244</sup> Vielmehr muss jeder Versuch einer Änderung dieses gleichsam ohne größeres Zutun des Autors zustande gekommenen, von sich aus bereits göttlich-perfekten Gegenstands diesem Schreibmodell zufolge als ›Frevek‹ gelten.

Der Grund für Rilkes Verärgerung über die Interventionsfreudigkeit seines Lektors ist jedoch nicht allein im engeren Kontext der *Elegien*-Produktion zu suchen, sondern zudem vor dem Hintergrund einer weiteren Ebene des sich in den Folgejahren zunehmend auflösenden »Zusammenhangs«<sup>245</sup> von Autor und Lektor zu perspektivieren. So ist davon auszugehen, dass das von Rilke kritisierte »plötzliche[] Selbstbewusstsein«,<sup>246</sup> die »Eckermännlichkeit«,<sup>247</sup> mit der Hünich Rilkes Schriften gegenübertrat, den Dichter daran zweifeln ließ, dass Hünich tatsächlich geeignet wäre für jene Position, die ursprünglich für ihn vorgesehen war; namentlich diejenige des treu ergebenden Nachlassverwalters, der nach Rilkes Ableben den Papieren des Dichters einen in Rilkes Perspektive angemessenen Umgang angedeihen lassen würde. Einen Umgang, der von der Vollkommenheit der Dichterhandschrift, der Unfehlbarkeit des inspirierten und zugleich genial

243 Der lateinische Terminus poeta vates bezeichnet bei Vergil, Horaz, Ovid u. a. den »göttl. Inspirierten, prophetisch wissenden, höchste Wahrheit verkündenden Dichter«. (Rüdiger von Tiedemann: Poeta Vates, in: Hubert Cancik, Helmut Schneider, Manfred Landfester [Hg.]: Der Neue Pauly. URL: [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347-dnp\\_e15203020](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347-dnp_e15203020), abgerufen am 3.3.2021). – Zu der für Rilkes auktorialen Habitus konstitutiven vates-Rolle vgl. King: Pilger und Prophet, insbes. Kap. 2.3. (Rilke als Prophet). Als formale Kategorie verknüpft ›vates‹ die für Rilke zu beobachtende Ambivalenz zwischen Macht und Ohnmacht, zwischen »Sakralität und Autoritätsverzicht« (ebd., S. 116; S. 165).

244 Christian Benne unterscheidet verschiedene Schreibmodelle im Hinblick auf Qualität und Quantität sowie Transparenz und Überlieferung des Schreib- und Revisionsprozesses. Das Schreibmodell der Inspiration ist Benne zufolge »durch das ausschließliche Interesse am Endresultat gekennzeichnet«. (Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 377). Weder für den Autor noch für dessen Rezipienten spiele der Schreib-/Überarbeitungsprozess eine wesentliche Rolle, da es sich hierbei nur um den bloßen Aufzeichnungsakt einer übermenschlichen poetischen Kraft handele (vgl. ebd., S. 378).

245 Hünich an Rilke, 17.8.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

246 Rilke an Wunderly-Volkart, 9.1.1923, in: Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart, Bd. 2, S. 844.

247 Ebd.

*genauen* Dichter-Propheten, als den Rilke sich Hünich gegenüber entwarf, auszugehen hätte – was letzten Endes die Unantastbarkeit der Papiere implizierte: »Ich weiß, ich darf mich darauf verlassen, dass Sie, lieber Herr Dr. Hünich, nicht die mindeste Veränderung einführen.«<sup>248</sup>

Einmal mehr wird an dieser Stelle deutlich, welche Schwierigkeiten aus den differierenden Prämissen und Erwartungen, die sich mit den Schwes-terpraktiken »sekundärer« Textarbeit, dem philologischen und dem lektoralen Umgang mit Literatur, verknüpfen, resultieren können. Denn was ein wissenschaftlich anerkanntes und sich zunehmender Beliebtheit erfreuendes Vorgehen der Editionsphilologie darstellt, der (markierte) Interventionsverzicht (KruX),<sup>249</sup> kann kein Verfahren lektoralen Arbeitens sein: Ein Lektor sollte Störstellen nicht nur benennen, sondern im Zweifelsfall auch überzeugende Alternativlösungen einbringen können. Das Selbstbewusstsein, das erforderlich ist, einen schon zu Lebzeiten monumental gewordenen Autor dieserart »verbessern« zu wollen, wurde Hünich als Hybris angerechnet. Zugleich wurde seiner redigierenden Tätigkeit auch insofern der Boden entzogen, als sie durch Rilkes Mimikry philologisch-lektoraler Verfahren als gleichsam überflüssig ausgewiesen wurde: »Sie haben, indem Sie derartige Übersehungen meinerseits für möglich hielten, nicht in Rechnung gestellt, wie sehr ich selber diese Texte geprüft und wiedergeprüft habe.«<sup>250</sup>

248 Rilke an Hünich, 1.1.1923, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

249 Der editionsphilologische terminus technicus »KruX« bezeichnet eine »offensichtlich verdorbene, fehlerhafte Stelle, die ohne Rückgriff auf eine Spekulation nicht zu heilen ist und im edierten Text durch den Einschluss des verdorbenen Textes in Kreuze [...] kenntlich gemacht wird«. (Rüdiger Nutt-Kofoth: Textkritik, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3, hg. von Georg Braungart u. a., Berlin, New York 2007 [Nachdr. der 3., von Grund auf neu erarb. Auflage], S. 602–607, hier S. 603 f.). – Vgl. zur These, die »Methodenpolitik der Philologie« changiere zwischen den beiden Polen der »Konjektur« (des inferentiellen Eingriffs des Editionsphilologen zur »Verbesserung«, d. h. zur Lesbarmachung eines überlieferten Textes) und der »KruX« (als dezidiertem Interventionsverzicht): Kai Bremer, Uwe Wirth: Konjektur und KruX. Methodentheoretische und begriffsgeschichtliche Vorüberlegungen, in: Anne Bohnenkamp-Renzen (Hg.): Konjektur und KruX. Zur Methodenpolitik der Philologie, Göttingen 2010, S. 13–33.

250 Rilke an Hünich, 1.1.1923, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

## 4.12. Überfremdungen?

Wer sich als den genauesten Leser seiner selbst entwirft, benötigt keinen redigierenden anderen, dessen Eingriffe sowieso nur als Entstellungen eines vormalig perfekten Originalgebildes zu gelten hätten – so die in Teilen der Rilke-Philologie bis heute präsenste Vorstellung, nach welcher Texte nur dann als »authentisch« betrachtet werden, wenn es sich um »autoreigene[] bzw. autorgesteuerte[] Textproduktion«<sup>251</sup> handelt; wenn jedoch weitere Beteiligte an der Werkerstellung beteiligt wären, müsse, auch in Folge der ungenauen Korrekturpraxis Rilkes, »mit Überfremdungen seiner Texte durch den Lektor oder Setzer gerechnet werden«.<sup>252</sup> Wie die hier analysierten Materialien zeigen, sollten Einschätzungen wie diese einer Revision unterzogen werden. Denn erstens wurde Rilke – zumindest im Kontext der *Elegien*-Produktion – als ein äußerst akribischer Lektor/Korrektor seiner selbst sichtbar, der die Position jedes Satzzeichens überwachte. Und zweitens lassen sich jene Momente, die Hünich (ebenso wie andere Mitarbeiter an Rilkes Produktion) einbrachte, nicht so einfach mit Hinweis auf eine unterstellte »eigentliche« »Ausdrucksabsicht, die den Autor beim Verfassen seiner Gedichte leitete«<sup>253</sup> aus – seitens des Dichters autorisierten – Fassungen tilgen. Vielmehr werden zahlreiche Aspekte des Rilkeschen Werks erst vor dem Hintergrund der verschiedenen Dimensionen greifbar, die Mitarbeiter wie etwa Hünich in diesen Zusammenhang einbrachten. Mit Blick auf die Arbeitsgemeinschaft Rilke / Hünich wird dieserart paradigmatisch ersichtlich, inwieweit autorschaftskonstitutive Operationen wie Selbstbeobachtung und Werkkonstitution sich auf die Produktionsstätte eines »Mitspielers« beziehen lassen.

Die Frage allerdings, wer in dem zwischen Autor und Lektor ausgetragenen werkpolitischen Disput darum, wie man Rilkes Werk der Litera-

251 Rüdiger Nutt-Kofoth: Der »echte« Text und sein Autor. Ansätze zu einem funktionalen Authentizitätsbegriff vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte von »Autorisation« und »Authentizität« in der neugermanistischen Editionsphilologie, in: Autor, Autorisation, Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Tübingen 2004, S. 51–64, hier S. 54.

252 Martens: Rilkes Dichtungen in authentischer Gestalt?, S. 287. Martens bezieht sich hier auf einen engen Begriff von Authentizität als: »Originalität und Unverfälschtheit eines [von einem Autor stammenden] Textes«. (Ebd., S. 286; Martens zitiert mit dieser Definition einen von ihm verfassten Artikel zum Begriff: ders.: Authentizität, in: ders. (Hg.): Editorische Begrifflichkeit. Überlegungen und Materialien zu einem »Wörterbuch der Editionsphilologie«, Berlin, Boston 2013, S. 193 f.

253 Martens: Rilkes Dichtungen in authentischer Gestalt?, S. 287.

Soufflieren, edieren

turgeschichte offeriert, langfristig über die besseren Argumente verfügt, ist bis auf Weiteres offen – eine historisch-kritische Ausgabe von Rilkes Werk steht noch aus. Ob sich diese eher an der Autorität des Schriftstellers orientiert oder sich vom philologischen Anliegen der Historisierung und Spurensicherung leiten lässt,<sup>254</sup> wird zu sehen sein.

254 Vgl. zu diesem Spannungsfeld der modernen Editionswissenschaft Benne: Die Erfindung des Manuskripts, S. 265.

# Anhang

## Rilkes Liste der rückgängig zu machenden Änderungsvorschläge Hünichs:

I

Seite 11:

... wie man den Brüsten  
milde der Mutter entwächst.

—

(nebenbei: hier scheint mir, unten, vom Korrektor, die Seitenzahl 11  
missverständlich in »I« verbessert zu sein)?

Seite 14: verhält, um Gotteswillen, lassen!

II

Seite 15:

beruhen: das e bestehen lassen!

Seite 18:

Den Punkt nach: »einließ, «  
unverändert lassen!

Seite 22:

Der Punkt nach: »hochreißt«, bleibe!

III

Seite 24:

nach: »Anfangsbuchstab ...« Interpunktion nicht ändern!

Seite 30:

den: ja, zustimmend;

ebenso Doppelpunkt.

Seite 34, vorletzte Zeile:

»jeder«, Dativ, bleibt unverändert!

Seite 49,

»der erhabene Sphinx«!

(der große Sphinx des berühmten

Königsgrabes ist männlich; in den

Sphinx-Alleen giebt es auch weibliche Sphinxen.)



## 5. Streichen, verflechten:

Elisabeth Borchers und Peter Handke  
überarbeiten *Langsame Heimkehr* (1979)

»Anders als vor 20 Jahren sind die Lektoren immer mehr und mehr nur Angestellte des Verlags. Sie können oder dürfen ihre eigene Persönlichkeit als Leser nicht mehr verkörpern. Womit sich aufgebraucht hat, was ich mir als Autor von den Lektoren gewünscht habe – eine Art von Komplizenschaft.«<sup>1</sup> Als verlorenen Sehnsuchtsort des Autor-Lektor-Verbands weist Peter Handke in diesem Kommentar einen »verflochtenen«<sup>2</sup> Modus der Textproduktion aus, den Einbezug eines anderen Lese- (und Schreib-) Individuums in die eigene »Texttäterschaft«. Eine solche Form komplizitärer Autorschaft, die im Bündnis zustande bringt, was der Einzelne vielleicht nicht zu leisten vermag, verband Handke, so die dieses Kapitel orientierende Ausgangsthese, mit der Suhrkamp-Lektorin, Dichterin und Übersetzerin Elisabeth Borchers in den 1970er Jahren. Das Öffnen der Produktionswerkstatt für das Mittun der Lektorin erfolgte in Reaktion auf eine Schreibkrise, die bis heute als »Wendepunkt« in Handkes Werk gilt. Mit Blick auf die Zusammenarbeit von Handke und Borchers gewinnt nicht nur dieser, von der Handke-Forschung viel diskutierte Komplex eine neue Dimension; darüber hinaus eröffnet die Rekonstruktion des Überarbeitungs geschens von *Langsame Heimkehr* einen aufschlussreichen Einblick in die Lektoratspraxis einer einflussreichen Lektorin des deutschsprachigen Literaturbetriebs des 20. Jahrhunderts.

Zu dem hier interessierenden Zeitpunkt Ende der 1970er Jahre konnte Elisabeth Borchers bereits auf eine langjährige Erfahrung als Lektorin, Dichterin und Übersetzerin zurückblicken. Seit 1960 zunächst bei Luchterhand, ab 1971 als (Chef-)Lektorin bei Suhrkamp tätig, muss der Einfluss, den die streitbare Lektorin über beinahe vier Jahrzehnte auf die Programme dieser Häuser und damit auf die literarische Physiognomie der Bundesrepublik hatte, hoch eingeschätzt werden. Im Literaturbetrieb war

1 Peter Handke, zit. nach: Christoph Siemens, Christian Ankwitsch: Die unsichtbaren Zweiten, in: ZEITmagazin, 7.10.1994, S. 30–39, hier S. 31.

2 So die Etymologie von Komplizenschaft, lat. *cum plectere*.

Borchers bekannt für ihr »untrügliches Sprachgefühl«<sup>3</sup> sowie für ihr scharfes Urteil.<sup>4</sup> Siegfried Unseld bezeichnete sie als »hervorragende Lektorin, die beste, die der Verlag je hatte«.<sup>5</sup> Unter den von ihr bei Suhrkamp betreuten Autorinnen, darunter viele große Namen des Verlags, war sie umstritten: von den einen geschätzt, von den anderen gefürchtet für ihren Hang zu umfassenden Eingriffen in Texte, die sie für verbesserungsbedürftig hielt. Die »Bleistiftfülle«<sup>6</sup>, die viele der von Borchers redigierten Manuskripte aufweisen, dürfte einiges an Arbeit für künftige philologische Unternehmungen bedeuten.

Gegenüber den vorwiegend weisungsgebunden agierenden Lektoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, kamen der sich seit den 1950er Jahren etablierenden Position der Cheflektorin, wie auch Borchers sie bei Suhrkamp innehatte, weitreichendere Einflussmöglichkeiten auf die literarische Programmgestaltung eines Verlags zu. Insgesamt hatte sich das Lektorat, sowohl was den Bereich der Akquise, als auch was die Textarbeit und die Autorenbetreuung angeht, professionalisiert und gegenüber anderen Verlagsbereichen ausdifferenziert. Die diplomatisch avancierte Vermittlungsarbeit, die Borchers zwischen den von ihr betreuten Autoren und dem Verleger Unseld leistete, vor allem aber die Routiniertheit, mit der unterschiedlichste Manuskripte einer akribischen Revisionsarbeit unterzogen

3 Vgl. Richard Kämmerlings: Dichterin und rechte Hand Siegfried Unselds, September 2013. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120456277/Dichterin-und-rechte-Hand-Siegfried-Unselds.html>, abgerufen am 3.3.2021.

4 Einen Eindruck von Borchers' Bewertungsrhetorik geben die 2018 erschienenen biographischen Aufzeichnungen der Lektorin. Über die Lektüre einer Erzählung von Marie Luise Kaschnitz heißt es so knapp wie vernichtend: »Ich [...] las, war entsetzt angesichts so viel Gewöhnlichkeit. Bar jeder Verdichtung, jeder Besonderheit.« (Elisabeth Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Ein Fragment, hg. und mit einem Nachwort versehen von Martin Lüdke, Frankfurt a.M. 2018, hier und im Folgenden zitiert nach dem E-Buch, S. 19). – Der Herausgeber urteilt im Nachwort: »[J]eder, der irgendwann einmal mit Elisabeth Borchers, der scheinbar nur sanftmütigen Dame mit der warmen Stimme, etwas zu tun hatte, der weiß auch, sie urteilte gerne, schnell und scharf. Zuweilen sogar boshaft.« (Lüdke: Der Wind, der weht vom Niederrhein. Anmerkungen zu Elisabeth Borchers und ihren Erinnerungen, in: Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt, S. 215–242, hier S. 220).

5 Siegfried Unseld an Peter Weiss, 28.4.1975, in: Rainer Gerlach (Hg.): Siegfried Unseld – Peter Weiss. Der Briefwechsel, Frankfurt a.M. 2007, S. 910f.

6 Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt, S. 16. Das Zitat entstammt einer Notiz zu einem Lektoratsgespräch mit Marie Luise Kaschnitz, von Borchers folgendermaßen zusammengefasst: »Ich hatte auf Streichungen, Kürzungen bestanden. Nun, das mit meinen Überarbeitungen versehene ›Orte‹-Manuskript lag fotokopiert uns dreien vor. Sie stöhnte angesichts der Bleistiftfülle, sie begriff nichts, warum hier gekürzt, dort verändert werden sollte.« (Ebd.).

wurden,<sup>7</sup> zeugt von einem lektoralen Selbstverständnis und von routinier-  
ten Verfahrensweisen, wie sie sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts  
so nicht beobachten ließen. Neu ist auch die Reflexion nicht nur der eigenen  
Position innerhalb des Verlagsgefüges, sondern, im Fall von Borchers zu-  
mindest ansatzweise, auch der eigenen lektoralen Praxis. Dennoch lässt sich  
auch eine Kontinuität bestimmter Konfliktlinien ausmachen, wie sie sich  
bereits innerhalb der vorangehenden Fallstudien beobachten ließen. Sie be-  
treffen in dem hier interessierenden Fall etwa Borchers' Doppelposition als  
Schriftstellerin und Lektorin. Die Quellen legen nahe, dass mit Borchers'  
auktorialer Kompetenz und Autorität zugleich bestimmte Reibungen ein-  
hergingen. Aus einem Bourdieuschen Blickwinkel ließe sich annehmen,  
dass die mehr oder weniger offen ausgetragenen Zwistigkeiten einen Grund  
auch darin haben dürften, dass die Autorin-Lektorin und die von ihr be-  
treuten Autoren im literarischen Feld um ähnlich gelagertes symbolisches  
Kapital konkurrierten.<sup>8</sup> Im Fall der Zusammenarbeit von Peter Handke und  
Elisabeth Borchers lassen sich zumindest offen ausgetragene Konflikte nicht  
beobachten; die Kollaboration verlief vergleichsweise harmonisch. Von den  
untergründigen Schwierigkeiten des Produktionsgeschehens zeugen – nach  
Beendigung des Publikationsprozesses von *Langsame Heimkehr*, welcher  
im Fokus dieses Kapitels steht – bestimmte Umbruchlinien in Handkes  
Schreib- und Lektoratsszene. Ein Wandel, der auch mit einem personellen  
Lektoratswechsel einherging.

Die nachfolgenden Ausführungen widmen sich in erster Linie der Zu-  
sammenarbeit von Borchers und Handke an der 1979 publizierte Erzählung  
*Langsame Heimkehr*. Die in Handkes Selbstkommentaren bis heute als Ur-  
sprungs- wie Zielpunkt seines Schreibens mystifizierte Produktionserfah-  
rung von *Langsame Heimkehr* ist mit Blick auf Borchers' Mitarbeit neu zu  
perspektivieren. Nach einem von Handke als besonders krisenhaft erfahre-  
nen Schreibprozess (Kap. 5.1.) schien die Verwandlung der Entwurfsschrift  
in ein publizierbares Produkt nur zu gelingen, indem der Schriftsteller  
bestimmte Aspekte der Textarbeit an seine Lektorin übertrug (Kap. 5.3.).  
Anhand von Materialien aus dem Suhrkamp-Verlagsarchiv (SUA) im Deut-  
schen Literaturarchiv Marbach ist zu zeigen, inwieweit diese »delegierten

- 7 Mit dem 2009 erfolgten Ankauf des Suhrkamp-Verlagsarchivs (SUA) erwarb das Deut-  
sche Literaturarchiv Marbach einen umfangreichen Bestand an Verlagsmaterialien,  
darunter auch Borchers' Lektoratsmaterialien (Signatur: SUA: Suhrkamp/03 Lekto-  
rate/Borchers). Für die Publikationsgenehmigung sei Ralf Borchers, Peter Handke,  
dem Suhrkamp Verlag sowie dem Deutschen Literaturarchiv Marbach herzlich gedankt.
- 8 Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen  
Feldes [Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire, 1992], Frank-  
furt a. M. 1999.

Revisionen<sup>9</sup> seiner damaligen Lektorin Handkes Schreiben an einer Gelenkstelle seines Werks prägten. Wie füllte Borchers die poetische Lizenz zum vordergründig autonomen Mitschreiben aus, die Handke ihr postalisch erteilte? Und wie weit reichte diese Lizenz de facto? Im Fokus der nachfolgenden Rekonstruktionen und Überlegungen steht insbesondere eine von Borchers vorgenommene Streichung in den Schlusszeilen der Druckfahne von *Langsame Heimkehr*. Als Erweiterung des Textes gelesen, eröffnet diese zwei Perspektiven, die das vorliegende Kapitel miteinander verschränkt: Einerseits illustriert die Umschreibung, die sich mit Ludwig Jäger als »transkriptive Bearbeitung«<sup>10</sup> fassen lässt, Borchers' Lektoratspraxis beispielhaft. Andererseits eröffnet die Streichung eine Neubetrachtung der den Text prägenden Suchbewegungen und poetologischen Fragen der Formgebung: Diese werden in nuce im Denkbild der Maske versammelt (Kap. 5.4.). Einer der Akzente dieses Kapitels liegt auf der Frage, inwieweit sich revidierende Textoperationen (hier in erster Linie: die Streichung) gleichsam als »Absprungbrett« für analytische Zugriffe auf ein Werk und dessen Produktionsprozess eignen (Kap. 5.5.). Aufgefächert wird diese Ausgangsüberlegung aus verschiedenen Perspektiven auf diese Änderungsoperation. Die Aufmerksamkeit gilt der Frage nach dem poetischen Eigenwert der Streichung als solcher, dem Mehrwert dieser Operation für interpretierende Zugänge zu einem Text, dem Mehrwert der Streichung für ein Verständnis des Schreibprozesses bzw. für textgenetische Fragestellungen sowie dem Mehrwert dieser Änderungsoperation für ein Verständnis der kollaborativen Schreibaktivitäten von Autor und Lektorin. Anschließend ist ins Auge zu fassen, welche Implikationen sich für Handkes weiteres Schreiben wie auch für Handkes künftige »Lektoratsszene«<sup>11</sup>, ausmachen lassen. Das vergleichsweise weitreichende Mitschreiben, das Borchers bei *Langsame Heim-*

9 In Anlehnung an Rüdiger Nutt-Kofoths Begriffsvorschlag der »delegierten Streichung« lässt sich für die Konstellation Handke/Borchers von »delegierten Revisionen« sprechen. Vgl. ders.: Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der »Streichung«, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüning, Irmgard Wirtz (Hg): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen und Zürich, 2011, S. 111–130, hier S. 122.

10 Ludwig Jäger: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Performativität und Medialität, hg. von Sibylle Krämer, München 2004, S. 35–74, hier S. 60. Im Rahmen seiner medien- und kulturtheoretischen Überlegungen zur »Transkriptivität« bezeichnet Ludwig Jäger rekursiv angelegte inter- wie intramediale »Um-, Ein- und Überschreibungen« als sinnerzeugende »Transkriptionen« (vgl. z. B. ders.: Transkription, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause, Erika Linz [Hg.]: Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München 2012, S. 306–315).

11 Vgl. zum hier verwendeten Begriff der »Lektoratsszene« Kap. 2.5.

kehr praktizierte, scheint mit jener Form der ›Werkherrschaft‹<sup>12</sup> zunehmend unvereinbar, welche der Schriftsteller seit Abschluss der Arbeiten an dieser Erzählung pflegt (Kap. 5.6. und 5.7.).

## 5.1. Dokumente einer Schreibkrise. Zum Hintergrund des Lektorats

Die 1978/79 verfasste Erzählung *Langsame Heimkehr* der gleichnamigen Tetralogie<sup>13</sup> ist für Peter Handkes Werk wegweisend. Von einer »radikalen Zäsur«<sup>14</sup>, einem »Wendepunkt« in Handkes Arbeiten spricht die literaturwissenschaftliche Forschung: »Im Rückblick zeigt sich *Langsame Heimkehr* als der entscheidende Wendepunkt. [...] Hier wird das Frühwerk überwunden und das Spätwerk [...] begonnen. Die Erzählung ist ein Schlüsseltext für den Autor und seine Ästhetik.«<sup>15</sup> Auch Handke selbst konstatiert einen poetischen Neuanfang, nennt *Langsame Heimkehr* ein »Anfangs- [und] Initiationserlebnis«<sup>16</sup>:

- 12 In Anlehnung an Heinrich Bosses Bezeichnung für jene Neuerung innerhalb des literarischen Systems, mit der um 1800 das Urheberrecht des Autors als Persönlichkeitsrecht begründet wurde. Dieser »persönliche Zusammenhang[ ] von Werk und Urheber« macht den Autor Bosse zufolge zum Souverän seines Werks (vgl. ders.: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn 2014, S. 7).
- 13 Neben *Langsame Heimkehr* (1979) umfasst die gleichfalls unter dem Titel *Langsame Heimkehr* zusammengefasste Tetralogie die Texte *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), *Kindergeschichte* (1981) und *Über die Dörfer* (1981).
- 14 Georg Pichler: Der Goethesche Nachvollzug des Schriftstellers auf Erden. Handke und Goethe, in: Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, hg. von Klaus Kastberger, Wien 2009, S. 281–293, hier S. 282.
- 15 Alexander Huber: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg 2005, S. 11. Vgl. zur These eines mit *Langsame Heimkehr* zu veranschlagenden ›Wendepunktes‹ in Handkes Werk auch Ulrich Wesche: Metaphorik bei Peter Handke, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 1 (1997), S. 59–67, hier S. 62; Carsten Rohde: Träumen und Gehen. Peter Handkes geopoetische Prosa seit »Langsame Heimkehr«, Hannover 2007, S. 11; Torsten Hoffmann: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie, Berlin 2006, S. 70; Ellen Dinter: Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung »Langsame Heimkehr« 1979–1981, Köln 1986, S. 9. Wie auch Torsten Hoffmann feststellte, erfolgen die Einschätzungen einer Wende in Handkes Werk unter Berufung auf je unterschiedliche Aspekte.
- 16 Peter Handke, Herbert Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Zürich 1987, S. 182.

»Ich denke oft, dass mit *Langsame Heimkehr* eigentlich erst mein Schreiben angefangen hat«, heißt es etwa in einem Interview von 1988.<sup>17</sup>

In Entsprechung des geschilderten Versuchs des Geologen Sorger, sich zeichnend und notierend im Raum zu verorten, erzählt *Langsame Heimkehr* auch auf diskursiver und figurativer Ebene vom Experiment der Formwerdung.<sup>18</sup> »[D]er Welt einfach nachzusprechen«,<sup>19</sup> wäre einem Notizbucheintrag Handkes zufolge die Idealvorstellung. In der subjektiven, konstruierenden Wahrnehmung des Protagonisten Sorger ist die Welt jedoch einem fortwährenden Schwanken zwischen den Polen Ganzheit, Kohärenz, Zusammenhalt auf der einen und Auflösung, Formverlust, Zerstreuung auf der anderen Seite ausgesetzt. Es sind diese konträren Bild- und Erzählwelten der nur in Einzelheiten sich zeigenden Gegenstände und der Wunsch nach Synthese und Zusammenhang, die den Text prägen und ihm seine spezifische Spannung verleihen.<sup>20</sup> Diese Spannung findet sich fortgeführt in dem Gegensatz zwischen einem äußerst reflektierten Schreiben, das sich fortwährend selbst beobachtet und kommentiert, und dem Vorsatz, dem Erzähler eine sehr zurückhaltende Rolle nur zuzugestehen, um die Dinge »sich

17 Peter Handke: »Wir müssen fürchterlich stottern.« Interview geführt von Konrad Franke, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23.6.1988, zit. nach: Inge Raatz: *Geschichten-Erzählen*. Peter Handkes Weg zu einem neuen epischen Gattungsverständnis in seiner Tetralogie »Langsame Heimkehr«, Aachen 2000, S. 2. – Handkes Kommentare zur Frage einer Wende sind jedoch ambivalent: Reflektiert der Autor die Textgenese von *Langsame Heimkehr* einerseits als eine einschneidende und sein weiteres Schaffen zutiefst prägende Phase (vgl. etwa Handke/Gamper: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 27), betont er an anderer Stelle die Kontinuität seines Werks (vgl. z. B. Peter Handke im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle: *Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben*, in: Kastberger: *Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, S. 11–30, hier S. 27; Handke/Gamper: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 121). Eine angemessene Betrachtung des mit *Langsame Heimkehr* sich vollziehenden Wandels der Schreibweise Handkes scheint dann gewährleistet, wenn diese Neuausrichtung nicht in erster Linie nur als Bruch mit dem Vorangegangenen, sondern vielmehr im Kontext Handkes fortwährender Suche nach adäquaten Schreibformen reflektiert wird. Die Neubewertung des sprachlichen Mediums und die Erkundung neuer Verfahrensweisen, die sich gegen Ende der siebziger Jahre in Handkes Schaffen abzeichnen, schließen Kontinuitäten im Gesamtwerk nicht aus.

18 Vgl. hierzu auch Alexander Honold: »Langsame Heimkehr« und die Suche nach neuen Formen, in: ders.: *Der Erd-Erzähler*. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften, Stuttgart 2017, S. 106–179.

19 Peter Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, Frankfurt a. M. 1985 [1982], S. 233.

20 Dieser Konflikt zwischen De(kon)struktion und Rekonstruktion ist bereits in den frühen Schriften Handkes angelegt. Vgl. hierzu grundlegend Christoph Bartmann: *Suche nach Zusammenhang*. Peter Handkes Werk als Prozess, Wien 1984. In *Langsame Heimkehr* erfährt diese gegenläufige Bewegung eine besonders starke Akzentuierung.

selbst erzählen« zu lassen, »allein die Natur gelten zu lassen im Erzählen.«<sup>21</sup> Machen seine inneren Widersprüche die poetologische Relevanz des Textes bis heute aus, bilden sie auch die »Wirbel«<sup>22</sup>, die das Projekt während der Niederschrift beinahe scheitern lassen – *Langsame Heimkehr* sei »im Grunde ein Fragment geblieben«<sup>23</sup>, heißt es in einem späteren Selbstkommentar. Insbesondere der mittlere sowie der letzte Teil der in drei Kapitel gegliederten Erzählung stellten Handke, Egodokumenten zufolge, während der Niederschrift vor große Herausforderungen.

»Oft möchte ich Dich um Rat fragen – wie man so etwas lebendiger Seele durchsteht. Seit 45 Tagen schreibe ich, tagaus, tagein und weiß oft nicht mehr, was ein Wort mit dem anderen zu tun hat – was 1 Wort überhaupt sagt.«<sup>24</sup> Diese Zeilen entstammen einem Brief, den Peter Handke seinem Freund und Schriftstellerkollegen Hermann Lenz aus einem New Yorker Hotel schrieb. Dort hatte er am 14. Oktober 1978 mit der Niederschrift der *Langsamen Heimkehr* begonnen. Die Vorarbeiten zu diesem Projekt, das zunächst unter dem Titel *Ins tiefe Österreich* firmierte, währten bereits einige Jahre, die der Materialsammlung dienten – seit Anfang des Jahres 1976 häuften sich entsprechende Aufzeichnungen in Handkes Notizbüchern. Als »Substrat« der *Langsamen Heimkehr* kann ein Textkorpus von rund 2200 Journal-Seiten gelten.<sup>25</sup> Im Vergleich zu früheren Arbeiten, wie etwa *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, die Handke in vergleichsweise kurzer Zeit verfasste, wird in den Monaten der Niederschrift von *Langsame Heimkehr* jede Zeile zum »Kampf«, jeder niedergeschriebene Satz als »Ereignis«<sup>26</sup> wahrgenommen. Handke quält sich eigenen Aussagen zufolge durch fünfzehnstündige Arbeitstage, an deren Ende manchmal nur zehn Zeilen mehr auf dem Papier stehen: »[D]a war totale Sprachstille«<sup>27</sup> und »die Gefahr der Panik sehr nahe«<sup>28</sup>, so Handke in einem Gespräch

21 Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 26.

22 Peter Handke: *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Frankfurt a.M. 1979, S. 11. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe durch Angabe der Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

23 Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 35.

24 Peter Handke an Hermann Lenz, 28.11.1978, in: Peter Handke, Hermann Lenz: *Berichterstatte des Tages*. Briefwechsel, hg. von Helmut Böttiger, Charlotte Brombach und Ulrich Rüdener, Frankfurt 2006, S. 131.

25 Klaus Kastberger: Bodensatz des Schreibens. Peter Handke und die Geologie, November 2012. URL: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/2644>, abgerufen am 3.3.2021, S. 5 f. Wie Klaus Kastberger in diesem Zusammenhang feststellt, lässt sich Peter Handkes Schreibkrise auch als »Krise der konkreten literarischen Umsetzung einer ganzen Textmasse« beschreiben (ebd., S. 6).

26 Vgl. Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 39.

27 Ebd., S. 59.

28 Ebd., S. 61.

mit dem Germanisten Herbert Gamper. Die tiefstürfendste Krise seines Schreibens, wie Handke selbst sie in zahlreichen Kommentaren bis heute immer wieder beschreibt,<sup>29</sup> ist auch ein Selbstexperiment, ein Austesten der eigenen Grenzen: »Ja, ich will in eine Situation kommen, wo ich nicht mehr kann«,<sup>30</sup> heißt es in einem seiner Notizbücher dieser Zeit. Dass die Genese von *Langsame Heimkehr* jenseits vorgeblicher Steuerungsmomente sowie nachträglicher Mythisierungen eine Scharnierstelle in Handkes Schaffen darstellte – »[w]as für falsche Ideen ich vom Schreiben hatte!«<sup>31</sup> –, das dokumentiert das genetische Material der Erzählung.

Die größtenteils im Siegfried Unseld Archiv im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegenden Textzeugen zu *Langsame Heimkehr* sowie die werkgeschichtlichen Dokumente geben einen Einblick in die langwierige Überarbeitungsphase des Textes. Nach knapp drei Monaten der intensiven Schreibarbeit war am 6. Januar 1978 die erste Fassung mit dem Titel *Die Vorzeitformen*<sup>32</sup> beendet; am 29. Januar schloss Handke die zweite Fassung *Das Raumverbot* ab, die er an seinen Verleger Siegfried Unseld sendete. Von dieser zweiten Fassung existieren zwei Varianten: neben der sogenannten Textfassung 2a<sup>33</sup> auch eine Kopie des Typoskripts mit Korrekturen von Elisabeth Borchers und Siegfried Unseld (Textfassung 2b)<sup>34</sup>; zudem existiert

29 Vgl. als nur eines von zahlreichen Beispielen, z. B. den ersten Satz von Handkes Erzählung *Nachmittag eines Schriftstellers*, der sich auf die erwähnte Krise bezieht: »Seit er einmal, fast ein Jahr lang, mit der Vorstellung gelebt hatte, die Sprache verloren zu haben, war für den Schriftsteller ein jeder Satz, den er aufschrieb und bei dem er noch dazu den Ruck einer möglichen Fortsetzung spürte, ein Ereignis geworden.« (Peter Handke: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Erzählung, Salzburg und Wien 1987, S. 5).

30 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 169.

31 Peter Handke an Alfred Kolleritsch, 17.12.1978, in: Peter Handke, Alfred Kolleritsch: *Schönheit ist die erste Bürgerpflicht*. Briefwechsel, Salzburg und Wien 2008, S. 116.

32 Das Original der ersten Textfassung befindet sich in Privatbesitz, eine Kopie desselben liegt im Literaturarchiv der österreichischen Nationalbibliotheken, Teilvorlass Peter Handke: *Die Vorzeitformen*, (Textfassung 1), Typoskript 1-zeilig, Kopie, 52 Blatt, [14.10.1978 bis] 6.1.1979, Sign.: ÖLA 326/W1.

33 Peter Handke: *Das Raumverbot* (Textfassung 2a), Typoskript 2-zeilig, mit hs. Markierungen von Siegfried Unseld, 158 Blatt, ohne Datum [7.1.1979 bis 29.1.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp. Bei der Benennung der Fassungen folge ich den Angaben der auf der Forschungsplattform Handkeonline bereitgestellten Übersicht des genetischen Materials der Erzählung *Langsame Heimkehr*. Klaus Kastberger, Katharina Pektor, Christoph Kepplinger-Prinz (Rd.): *Langsame Heimkehr*. Chronologische Übersicht der Werkmaterialien. URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/node/124/material>, abgerufen am 3.3.2021.

34 Peter Handke: *Das Raumverbot* (Textfassung 2b), Typoskript 2-zeilig, Kopie, mit hs. Korrekturen von Elisabeth Borchers und Siegfried Unseld, 158 Blatt, ohne Datum [2.2.1979 bis 19.2.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

eine dritte Textfassung mit dem Titel *Das Zeitalter des Verschweigens* mit Korrekturen, Überklebungen und neu getippten Seiten (Textfassung 3).<sup>35</sup> Die umfassendsten Änderungen sowohl von Peter Handke als auch von Elisabeth Borchers erfolgten erst in der Druckfahne zwischen Mitte April und Mitte Mai 1979.<sup>36</sup> Erst zu diesem Zeitpunkt wurde auch der endgültige Titel der Erzählung festgelegt.<sup>37</sup> Während eines weiteren Korrekturdurchgangs verwarf Handke den Aufbau des zweiten und dritten Kapitels der Erzählung und nahm noch Mitte Mai eine Neuschrift dieser Teile vor.<sup>38</sup> Die letzten Änderungen des Autors erfolgten am 12. Juni 1979.<sup>39</sup> Erst Anfang September lag, nach weiteren problematischen Herstellungs- und Korrekturabläufen, die erste Auflage vor. Nur kurze Zeit später erschien aufgrund von Druckfehlern eine korrigierte Auflage.

Die Fülle an Streichungen und Umschreibungen, die das genetische Material aufweist – Siegfried Unseld spricht mit Blick auf die Fahnen von einem »Schlachtfeld«<sup>40</sup> – sind für Handkes Arbeiten eher ungewöhnlich, liefert der Schriftsteller seine Texte doch oftmals erst als gleichsam fertige

35 Peter Handke: *Das Zeitalter des Verschweigens* (Textfassung 3), Typoskript 2-zeilig, Kopie, Satzvorlage, mit hs. Korrekturen, Überklebungen und originalen Typoskriptblättern, 162 Blatt, ohne Datum [19.2.1979 bis 21.3.1979], in: ebd.

36 Peter Handke: *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Druckfahnen, mit Korrekturen von Peter Handke, Elisabeth Borchers und vom Verlagskorrektorat, 132 Blatt, ohne Datum [12.4.1979–14.5.1979], in: ebd.

37 Auf dem Titelblatt der Druckfahnen ist der Titel *Das Zeitalter des Verschweigens* durchgestrichen und handschriftlich ersetzt durch den wiederum gestrichenen Titel *Ins tiefe Österreich*, der durch den endgültigen Titel *Langsame Heimkehr* ersetzt ist.

38 Peter Handke: [Langsame Heimkehr] (Neuschrift des 2. Kapitels und eines Teils des 3. Kapitels), Typoskript 1,5-zeilig, 48 Blatt, ohne Datum [14.5.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

39 So einem Brief von Elisabeth Borchers an Handke vom 2. Oktober 1979 zu entnehmen, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers; vgl. hierzu auch: Dokumentation der Herstellungs- und Korrekturabläufe, Typoskript, 1 Blatt, 19.9.1979, in: ebd. Handkes Journale aus dieser intensiven Arbeitsphase geben einen Einblick in seine fortwährende Beschäftigung mit bereits Geschriebenem und seine intensive Beschäftigung mit dem Schreibakt selbst. Vgl. hierzu auch Nils Kasper: *Das Schreiben und die Schrift bei Peter Handke. Beobachtungen zur Genese des erzählerischen Werks anhand der Reisetagebücher 1975–1990*, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 131/2 (2012), S. 275–301, hier S. 298.

40 In einem Brief von Unseld an Handke vom 8. Oktober 1979 beschreibt der Verleger die Arbeit an einer publikationsfähigen Fassung von *Langsame Heimkehr* folgendermaßen: »Unsere Schwierigkeit bestand darin, daß während des Herstellungsvorganges der Text von Dir laufend verändert wurde. Es gab kein Manuskript, das definitiv gültig war und es gab keine Fahne. [...] Ich habe jetzt noch einmal die Fahnen angesehen, sie gleichen einem Schlachtfeld und zeigen Deine Arbeit am Text.« (Klaus Kastberger, Katharina Pektor [Hg.]: Peter Handke, Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel*, Berlin 2012, S. 377f.).

Streichen, verflechten

Satzvorlagen an den Verlag. Die massiven Änderungen im Fall von *Langsame Heimkehr* mögen in erster Linie mit Handkes Schaffenskrise, seiner Suche nach einer neuen, tragfähigen Form des Schreibens und gegebenenfalls auch mit Veränderungen der Arbeitsweise Handkes<sup>41</sup> zusammenhängen. Der skizzierte Entstehungsprozess bildet den Hintergrund, vor dem die Zusammenarbeit Handkes mit seiner damaligen Lektorin Borchers zu betrachten ist.

## 5.2. Borchers' Position im Suhrkamp Verlag

Elisabeth Borchers, Autorin von Lyrik, Prosa, Hörspielen und Kinderbüchern, war als Lektorin zunächst von 1961 bis 1971 beim Luchterhand Verlag und von 1971 bis 1998 beim Suhrkamp Verlag tätig.<sup>42</sup> Innerhalb der Verlagsstruktur hatte Borchers eine vergleichsweise einflussreiche Position inne. Unselld schätzte seine Mitarbeiterin nicht nur als Lektorin, sondern auch als Autorin – nach ihrem Eintritt erschienen auch Borchers' eigene Publikationen im Suhrkamp Verlag. Den Eintritt von Borchers in den Verlag wertete Unselld als »[w]ichtigstes Ereignis« des Jahres 1971: »Ich erwarte mir hier Wesentliches für die Domäne Literatur.«<sup>43</sup> Im Zuge der sogenannten »Lektorenaufstände« hatten zuvor der Cheflektor Walter Boehlich und vier Lektoren (Karlheinz Braun, Urs Widmer, Klaus Reichert und Peter Urban) den Suhrkamp Verlag verlassen; auch Anneliese Botond ging 1969.<sup>44</sup> So bestand das literarische Lektorat Anfang der 1970er Jahre neben

41 So die These Nils Kaspers, der anhand von Handkes Journalen (1975–1990) einen während der Entstehung von *Langsame Heimkehr* sich vollziehenden Umbruch in der dichterischen Arbeitsweise des Schriftstellers beschreibt. Diesen Umbruch sieht Kasper in erster Linie im Verzicht auf eine vorgängige Konstruktion des Textes sowie in einer zunehmenden zeitlichen Engführung von Schreibakt und Geschriebenem, Erzähldiskurs und metaschriftlicher Reflexion desselben begründet. Vgl. ders.: *Das Schreiben und die Schrift bei Peter Handke*, insbes. S. 295–299.

42 Magdalene Heuser, Julia Klüppel: Eintrag »Borchers, Elisabeth« in *Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Januar 2006, URL: <http://www.munzinger.de/document/1600000635>, abgerufen am 3.3.2021.

43 Siegfried Unselld: Chronikeintrag vom 1.10.1971, in: DLA, SUA: Suhrkamp 01, Verlagsleitung, *Chronik 1971*. Hier zit. nach: Marja-Christine Sprengel: *Der Lektor und sein Autor. Vergleichende Fallstudien zum Suhrkamp Verlag*, Wiesbaden 2016, S. 24.

44 Vgl. zu diesen Ereignissen: Walter Boehlich, Karlheinz Braun, Peter Urban, Urs Widmer: *Chronik der Lektoren*. Frankfurt a. M. 2011.

Borchers vor allem aus Thomas Beckermann (der von 1969–1974 auch Handkes Lektor war), Volker Michels (der sich vorwiegend um den Hesse-Nachlass kümmerte) und Günther Busch, der die Reihe edition suhrkamp betreute, bevor 1974 die Lektorinnen Mechthild Strausfeld und Maria Dessauer engagiert wurden und 1975 mit Hans-Ulrich Müller-Schwefe, 1979 mit Raimund Fellingner, 1984 mit Jürgen Dormagen und 1987 mit Christian Döring weitere wichtige Lektoren hinzukamen.

Als Cheflektorin prägte Borchers in den Jahrzehnten, in denen sie bei Suhrkamp tätig war, das literarische Verlagsprogramm auf maßgebliche Weise. In dieser Zeit betreute sie etwa vierzig Autoren, darunter Verlagsgrößen wie Paul Nizon, Jurek Becker oder Peter Weiss. Zudem zeichnete sie verantwortlich für Gesamtausgaben, Übersetzungen und Anthologien.<sup>45</sup> Borchers' Tätigkeit als Lektorin im Suhrkamp Verlag ist vergleichsweise gut überliefert. Die entsprechenden Materialien, darunter zahlreiche Briefwechsel und einige redigierte Manuskripte, liegen im Siegfried Unseld Archiv in Marbach.<sup>46</sup> Selbstreflexive Kommentare zu ihrer Tätigkeit als Lektorin finden sich in mehreren Texten bzw. Vortragsmanuskripten, von denen zwei publiziert sind.<sup>47</sup> Auch in Borchers' 2018 erschienenem autobiographischen Bericht *Nicht zur Veröffentlichung bestimmt* kommen bestimmte Aspekte zur Sprache. Auch wenn diese Egodokumente nicht als Spiegel der lektoralen Praxis gewertet werden können, bieten sie, kritisch gelesen, Aufschlüsse hinsichtlich des Selbstverständnisses der Lektorin bzw. hinsichtlich der Vermittlungsweisen dieses Selbstverständnisses an die jeweiligen Adressaten. Zum Forschungsgegenstand wurde Borchers' Lektoratspraxis in einem 2014 erschienenen Aufsatz von mir, der in Teilen und mit

45 Vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 22.

46 Signatur: SUA: Suhrkamp/03 Lektorate/Borchers. Erhalten sind in erster Linie die Verlagskorrespondenzen. Eine für künftige Forschungen noch zu klärende Frage ist diejenige nach den überlieferten, von Borchers' redigierten Manuskripten. Da die Manuskripte im Zuge des aktuellen Katalogisierungsvorgangs aus den Lektoratsbeständen extrahiert und – meist ohne Angabe des jeweiligen Bearbeiters/Lektors – unter den entsprechenden Autorennamen abgelegt werden, gleicht die Recherche nach von einem spezifischen Lektor redigierten Manuskripten der berühmten Suche nach der Nadel im Heuhaufen.

47 Vgl. Elisabeth Borchers: *Lectori salutem*. Abhandlungen der Klasse der Literatur, Mainz 1978, S. 3–15; dies.: Lektor und Übersetzer, in: *Ist Literaturübersetzen lehrbar?*, hg. von Fritz Nies, Albert-Reiner Glaap und Wilhelm Gössmann, Tübingen 1989, S. 45–62; dies.: Die Anonymität des Lektors (August 1983, 5 Blatt), in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers; dies.: Über das fremdsprachige Lektorat (Februar 1984, 7 Blatt), in: ebd.; dies.: Lesen, Schreiben, et cetera (1993, 41 Blatt), in: ebd.

Anpassungen und Hinzufügungen in dieses Kapitel übernommen wurde.<sup>48</sup> In ihrer Studie *Der Lektor und sein Autor* widmete sich Marja Sprengel Borchers' Tätigkeit als Lektorin im Suhrkamp Verlag.<sup>49</sup>

Zur Funktion und Position der Lektorin äußerte sich Borchers etwa in Bezug auf die soziale Stellung des Lektors innerhalb des Verlagsgefüges, genauer: auf die Position des Lektorats im Spannungsfeld der Anforderungen des Verlegers auf der einen, der Autoren auf der anderen Seite.<sup>50</sup> Borchers sah die Funktion der Lektorin kritisch als diejenige einer Dienstleisterin, die »im Auftrag einer Institution«<sup>51</sup> dazu gezwungen sei, »individuelle Bedürfnisse«<sup>52</sup> zurückzustellen, um im »permanenten Bereitschaftsdienst«<sup>53</sup> eine zunehmende Anzahl von Manuskripten zu bewerten. Damit weist Borchers' Einschätzung auf den ersten Blick eine gewisse Nähe zu jener Form der Kritik auf, wie sie von Lektoren insbesondere in den 1960er Jahren mit Verve vertreten wurde. Aufgrund der tendenziell steigenden Buchproduktion<sup>54</sup> und dem gleichzeitigen Abbau der Lektoratsabteilungen,

48 Ines Barner: »Nie wieder will ich Masken sehen.« Zur Entstehung von Peter Handkes Erzählung *Langsame Heimkehr* (1979), in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft, Bd. 58 (2014), S. 355–385.

49 Sprengel: *Der Lektor und sein Autor*, S. 23–115. Des Weiteren kommt in Rainer Gerlachs Studie zu Peter Weiss' Beziehung zum Suhrkamp Verlag auch Borchers' Engagement etwa an Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* zur Sprache. Vgl. ebd., S. 239ff.; S. 254; S. 270–272.

50 Wie aus Borchers' Vortragstext »Lectori salutem« hervorgeht, sah sie sich darüber hinaus auch dem »Dienste des Lesers« verpflichtet. Als eines ihrer programmatischen Ziele nannte sie, den »Nicht- oder Gelegenheitsleser« zu erreichen, »ihm seine Möglichkeit, ein Leser zu sein, nahezubringen« (Borchers: *Lectori salutem*, S. 12). Borchers, die als Cheflektorin programmgestalterische Kompetenzen innehatte, fügt sich mit dieser Standortbestimmung in eine bestimmte Tradition klassischer (kultur-)verlegerischer Ansprüche ein, wie sie beispielsweise von den Verlagsgründern Samuel Fischer und Kurt Wolff mit ihrer Devise vertreten wurde, neue literarische Werte (und Bedürfnisse) allererst schaffen zu wollen: »Dem Publikum neue Werte aufzudrängen, die es nicht will, ist die wichtigste und schönste Mission des Verlegers« (Samuel Fischer [1914], in: Peter de Mendelssohn: *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt a. M. 1970, S. 652); »[m]an verlegt entweder Bücher, von denen man meint, die Leser wollen sie lesen, oder Bücher, von denen man meint, die Leser sollen sie lesen« (Kurt Wolff: *Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Berlin 1965, hier S. 14). – Vgl. hierzu Borchers: »Wir haben nicht seine [die des Nicht- oder Gelegenheitslesers, IB] Bedürfnislosigkeit zu befriedigen, wir haben nicht einmal seine Bedürfnisse zu befriedigen, wir haben sie zu wecken.« (Borchers: *Lectori salutem*, S. 12).

51 Ebd., S. 9.

52 Ebd., S. 8.

53 Ebd.

54 Nach der Expansionsphase der 1950er und 1960er Jahre kam es Mitte der 1970er Jahre zu einer vorübergehenden Sättigung des Buchmarkts und einem zeitweiligen Rückgang der Produktion, wobei bereits 1980 die jährliche Titelproduktion wieder

wie er Anfang der 1970er Jahre nicht nur im Suhrkamp Verlag erfolgte, kritisierten Lektorinnen, dass für die kleinteilige Arbeit an Manuskripten nicht mehr die erforderliche Zeit aufgewendet werden könne. Im Kontext des zeitgenössischen politischen Klimas äußerten sich Lektoren zunehmend auch öffentlich kritisch zu ihrer Position. Angeführt wurden insbesondere zwei Kritikpunkte: mangelnde Mitspracherechte und Entscheidungsbefugnisse innerhalb der meist klassisch organisierten Verlagshierarchien auf der einen, die zunehmende Inanspruchnahme durch strategisch und ökonomisch orientierte Tätigkeitsfelder auf der anderen Seite – bereits 1971 war vom Lektor als Produktmanager die Rede.<sup>55</sup>

Borchers' Kommentare verfolgen demgegenüber eine etwas anders gelagerte Stoßrichtung. Zwar gilt Borchers' Kritik auch der Unterordnung des Lektorats unter die Vorgaben der Verlagsleitung. Dennoch verteidigt die Lektorin andernorts zugleich das hierarchische Modell mit Hinweis auf die Haftbarkeit des Verlegers, der für sämtliche Entscheidungen des Hauses einzustehen habe.<sup>56</sup> Zur Basis einer sinnvollen Zusammenarbeit gehöre, dass die Lektorin »auf die Literatur des Hauses aus- und eingerichtet« und zu akzeptieren bereit sei, dass ihre Vorschläge abgelehnt werden könnten. Eine »sinnvolle[] Zusammenarbeit« von Lektorat und Verlagsleitung zeichne sich umgekehrt jedoch auch dadurch aus, dass Letztgenannte den Bewertungsleistungen des Lektorats vertraue und gegebenenfalls eigene Entscheidungen zu revidieren bereit sei.<sup>57</sup> Die Probleme, die Borchers der Lektoratstätigkeit inhärent sah, scheinen sich vorwiegend auf den Bereich der Zusammenarbeit mit den Autoren bezogen zu haben. So bezeichnete Borchers etwa die lektorale Aufgabe des »Manuskriptelebens« mit den Worten eines anderen Dichter-Lektors, namentlich Oskar Loerkes, als »Knechtsarbeit«.<sup>58</sup> Die in immer größerer Menge zu lesenden Entwürfe brächten, so Borchers in Anlehnung an Loerke, die Notwendigkeit mit sich, »meist tief unter das eigene Niveau hinunter zu steigen und gewaltsam niedergedrückt zu verharren«.<sup>59</sup> Borchers' Selbstkommentare sowie ihre

deutlich angestiegen war: Lag sie 1965 noch bei jährlich 27.000 Titeln, stieg sie bis 1980 auf 67.000 Titel jährlich an. Vgl. Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hg.): *Buch und Buchhandel in Zahlen*, Frankfurt a. M. 1989/90, S. 9.

55 Vgl. hierzu Ute Schneider: *Der unsichtbare Zweite. Zur Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*. Göttingen 2005, S. 239–286. Vgl. zur Debatte um den Suhrkamp Verlag des Weiteren: Walter Boehlich (u. a.): *Chronik der Lektoren*.

56 Borchers: *Die Anonymität des Lektors*, S. 5.

57 Ebd. So auch das vorangegangene Zitat. – Es ist unklar, in welchem Kontext das Typoskript zu verorten ist, für welchen Anlass und für welches Publikum die Schrift verfasst wurde.

58 Borchers: *Lectori salutem*, S. 8.

59 Ebd.

Korrespondenzen mit den Autoren legen nahe, dass es einerseits die Arbeit an den Manuskripten war (welchen Borchers, wie nachfolgend zu beleuchten, grundsätzliche ›Verbesserungsfähigkeit‹ unterstellte) sowie andererseits die Zusammenarbeit mit den Verlagsautorinnen, welche die größten Konfliktpotentiale für die Lektorin bargen. Dabei dürften manche der Differenzen, von denen die Dokumente zeugen, wohl auch ihrer Position als weibliche Lektorin in einem auch in den 1970er Jahren noch vorwiegend männlich dominierten Feld zuzuschreiben sein.

Zu der Frage, welche Maßgaben ihre Praxis des Lektorierens leiteten, sind keine direkten Äußerungen von Borchers überliefert. Doch ergeben sich insbesondere aus zwei Kommentaren indirekte Rückschlüsse. Die zunächst in den Blick zu nehmende Äußerung kreist zwar in erster Linie um die Frage adäquaten Übersetzens, doch lassen sich Parallelen zur lektoralen Textarbeit ziehen.<sup>60</sup> Als zentrales Element einer gelingenden Übersetzungspraxis weist Borchers in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen die Fähigkeit des Zurückstellens eigener dichterischer Bestrebungen aus: »Nicht seine [des Übersetzers, IB] eigenständige erzählerische Begabung ist gefordert, nicht seine Imaginationskraft hat er unter Beweis zu stellen, vielmehr seine Fähigkeit, sich dem Blick des Autors unterzuordnen.«<sup>61</sup> Die poetische Autonomie, die als ein zentraler Bestandteil von literarischen Übersetzungsverfahren gelten kann, hat ihre Grenzen Borchers zufolge innerhalb des abgezielten Bereichs des ›Autor-Blicks‹. Nur der enge Bezug zum auktorialen Prätext gewährleiste, dass »durch Transsubstantiation aus einem Original ein Original«<sup>62</sup> werde. Dabei ist die Einstellung der Lektorin gegenüber der genannten Vorgabe einer ›Unterordnung‹ der Übersetzerin unter die Vorstellungen der Autorin – ein Modus des Arbeitens, durch welchen Borchers auch die Beziehung von

60 Gemeinsamkeiten zwischen dem Vorgang des Übersetzens und einem lektorie-renden Textumgang sind m. E. insbesondere in der Abhängigkeit von einem vor-gängigen Autor-Text zu sehen, dem sich sowohl Übersetzerin als auch Lektorin in gewissem Sinne anzuverwandeln haben. Während allerdings dem Übersetzer in der aktuellen Übersetzungswissenschaft zunehmend mehr Bedeutung zuge-wiesen wird, eine Übersetzung als solche erkennbar bleiben und damit letztlich auch die Übersetzerin aus seiner Unsichtbarkeit gelöst werden soll (diese Auf-fassung vom Eigenwert der Übersetzung, ihre Verortung jenseits eines reinen Transportmittels, kennt freilich prominente literaturtheoretische Vordenker wie etwa Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schlegel oder Walter Benjamin), kann von der Möglichkeit einer vergleichbaren Präsenz des Lektors im Autor-Text nicht ausgegangen werden, tritt doch der Lektor auf anders gelagerte Weise als die Übersetzerin hinter dem Text zurück, bringt sich selbst zum Verschwinden.

61 Elisabeth Borchers: Lichtwelten. Abgedunkelte Räume. Frankfurter Poetikvor-lesungen, Frankfurt a. M. 2003, S. 95.

62 Borchers: Über das fremdsprachige Lektorat, S. 7.

Autor und Lektorat geprägt sah –, als ambivalent einzuschätzen. Den im Zuge ihrer Überlegungen zur Tätigkeit der Übersetzerin weitgehend positiv konnotierten Begriff der »Unterordnung« verwendet Borchers an anderer Stelle, auf die soziale Position des Lektors bezogen, in hierarchie-kritischer Stoßrichtung.<sup>63</sup>

Die zweite Äußerung, aus welcher sich Rückschlüsse auf Borchers' Lektoratsprämissen ergeben, betrifft die Frage, wie das übergeordnete Ziel, das »Bestmögliche für das baldige Buch«<sup>64</sup>, gemeinsam zu erreichen sei. Hier kommt ein so grundlegender wie detaillierter Überarbeitungsprozess ins Spiel: »Arbeit selbst am Detail, an einer nichtsnutzigen Winzigkeit, [ist] für das Sprachgebilde als Ganzes von entscheidender Bedeutung«, so Borchers in ihrem Typoskript »Über das fremdsprachige Lektorat«.<sup>65</sup>

Mehr noch als diese Selbstbeschreibungen mögen die überlieferten lektorierten Manuskripte die Orientierung an einer solchen »Ästhetik der Verbesserung«<sup>66</sup> greifbar machen. Borchers' oftmals nicht allein auf stilistische Feinheiten zielendes, sondern deutlich textveränderndes Lektorat sorgte für Kontroversen mit manchen Autoren. Die wahrscheinlich prominenteste Beschwerde gegen Borchers' Revisionsverfahren legte Peter Weiss ein. Nachdem die Lektorin vor allem den dritten Band von Weiss' *Ästhetik des Widerstands* auf umfassende Weise überarbeitet hatte, fremdelte der Autor in der Folge mit seinem eigenen Text derart, dass er jahrelang ein von ihm als Original- oder Urfassung imaginiertes Werk wiederherzustellen und neu zu publizieren versuchte.<sup>67</sup> Auch wenn Weiss sich Borchers gegenüber dankbar zeigte – die Lektorin hatte in einem langwierigen Arbeitsprozess ein sowohl ihrer als auch Unselds Einschätzung nach deutlich überarbeitungsbedürftiges Manuskript in einen publikationsfähigen Text verwandelt – meldete er zugleich Zweifel an der Art und Weise der Eingriffe an, wie er Siegfried Unseld schrieb:

63 Vgl. hierzu näher Kap. 5.6.

64 Borchers: Lektor und Übersetzer, S. 59.

65 Borchers: Über das fremdsprachige Lektorat, S. 6.

66 Zu einem sich im 18. Jahrhundert ausbildenden Paradigma einer »Verbesserungs-ästhetik« vgl. Steffen Martus: Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik von Hagedorn, Gellert und Wieland, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 27–43.

67 Vgl. Rainer Gerlach: Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss, St. Ingberg 2005, S. 274 ff. Vgl. zu Weiss' sowohl politisch als auch poetologisch motivierten Schwierigkeiten mit den »Sach- und Sozialzwängen des Publizierens«: Alexander Honold: Schreibprozesse unter den Bedingungen ihrer Veröffentlichbarkeit. Peter Weiss, Siegfried Unseld und der Literaturbetrieb, in: Claas Morgenroth, Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hg.): Die Schreibszenen als politische Szene, München 2011, S. 239–260.

Dass ich Frau Borchers das Manuskript überließ, geschah aus einem Anfall von Schwäche heraus, ich konnte einfach nicht mehr eingehen auf all die Korrekturen, die sie im Manuskript vorgenommen hatte. Ich glaube nach wie vor, dass ihre Änderungsvorschläge im grossen ganzen völlig richtig sind, wobei ich allerdings nicht ganz sicher bin [...], ob sie nicht doch etwas zu viel eingreift und ändert und somit etwas von dem bestimmten Sprach-Duktus verändert.<sup>68</sup>

Auch der nachfolgend in den Blick zu nehmende Überarbeitungsprozess von *Langsame Heimkehr* zeugt vom grundlegenden »Verbesserungswillen« Borchers’.

### 5.3. »Du brauchst mich gar nicht einzuweihen.« Autorschaft, delegiert

Von 1975 bis 1979 und 1986 war Borchers Handkes Lektorin.<sup>69</sup> Der überlieferte Briefwechsel zwischen Borchers und Handke erstreckt sich, mit großen Lücken, von 1973 bis 1992.<sup>70</sup> Dem zu Beginn ihrer Zusammenarbeit noch jungen Autor Handke schlug die erfahrene Lektorin anfangs Themen für Buchprojekte vor.<sup>71</sup> Was die Arbeit an Handkes Texten betrifft, gibt der Briefwechsel nicht viel preis. Zwei Briefe stechen jedoch aus der Korrespondenz hervor. Sie stammen aus der Überarbeitungsphase von *Lang-*

68 Weiss an Unsel, 10.11.1980, hier zit. nach: Gerlach: Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags, S. 270. – Wie Alexander Honold herausstellte, dürfte Weiss’ »Widerstand gegen Borchers’ Eingriffe auch seinem antikapitalistischen Kunst- und Literaturbegriff sowie seiner auf Unabgeschlossenheit und Offenheit setzenden Schreibszenen geschuldet sein (vgl. Honold: Schreibprozesse unter den Bedingungen ihrer Veröffentlichbarkeit, S. 249 f.).

69 Handke/Unsel: Der Briefwechsel, Anhang, S. 769. Auf Borchers folgte 1980 Raimund Fellingner als Lektor Handkes, gefolgt von Thorsten Ahrend, der mit Handke seit *Lucie im Wald mit dem Dingsda* (1999) zusammenarbeitete, bis Handke 2003 wiederum zu Fellingner zurückkehrte. Mit Borchers arbeitete Handke nach dem Lektorat von *Langsame Heimkehr* noch einmal im Zuge des Publikationsprozesses von *Gedicht an die Dauer* (1986) zusammen; außerdem lektorierte Borchers die von Handke übersetzten Gedichte des slowenischen Dichters Gustav Januš, die 1983 im Suhrkamp Verlag erschienen.

70 Der Briefwechsel liegt im Siegfried Unsel Archiv in Marbach, vgl.: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.

71 So einem Brief Borchers’ an Handke zu entnehmen: »Versuch einer Frage: Die Geschichte der Jeanne d’Arc – übersetzt, nacherzählt oder neu erzählt von Dir.« (Borchers an Handke, 16.1.1974, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers).

»Du brauchst mich gar nicht einzuweihen.« Autorschaft, delegiert

*same Heimkehr* im Frühjahr/Frühsummer 1979. In ihnen spricht Handke seiner Lektorin Borchers nicht nur eine Änderungs-, sondern auch eine Entscheidungskompetenz über die Gestalt des »endgültigen Text[es]« zu, erbittet diese.

Liebe Elisabeth – es ist schon so, daß ich Dich bitten möchte, mir mit dem endgültigen Text zu helfen, und zwar so, daß Du allein entscheidest. Gestern abend und heute morgen bin ich den Text noch einmal durchgegangen und weiß fast nichts mehr. (Auch aus den anderen Gründen habe ich nichts mehr begriffen.) Es wird schlimm, wenn ich noch weiter über die Geschichte nachdenke. – Die Zeit gestern mit Dir hat mich ganz überzeugt, daß Du für den Text das Richtige weißt; und ich bitte Dich, noch zu korrigieren oder wiederherzustellen, was Du recht findest.

Dankbar, Peter

Mit dem Titel bin ich auch schon wieder ganz unklar. Ich muß das Ganze aber los sein.<sup>72</sup>

Handke, der zum Verfassungszeitpunkt dieses Briefes vor Problemen mit seiner Arbeit an *Langsame Heimkehr* zu stehen scheint, überträgt Borchers die Aufgabe, durch korrigierende beziehungsweise rekonstruierende Eingriffe und Umschreibungen den Prozess der Textwerdung zum Abschluss zu bringen. Ein weiterer Brief Handkes an Borchers bestätigt den Wunsch, die Lektorin möge an der Fertigstellung des Textes in buchstäblichem Sinne »entscheidend« mitwirken. Am 9. Mai 1979, nach Überarbeitung und Neuschrift des zweiten und dritten Kapitels schreibt Handke:

Ich bin bei den Korrekturen fast immer Deinen Vorschlägen gefolgt und meine, daß Du ähnlich gefühlt hast wie ich. Ich bin Dir auch sehr dankbar. Diese Geschichte war kaum zu schreiben und es gibt immer noch den einen oder anderen Satz, den ich einfach nicht selber verrücken kann. Vielleicht magst Du das noch tun – Du brauchst mich gar nicht einzuweihen. Ich möchte nur endlich frei sein davon –<sup>73</sup>

Die Nobilitierung der lektoralen Textaktivitäten als wegweisend für den Überarbeitungsprozess erfolgt mit Verweis auf einen mutmaßlichen emo-

72 Undatierte Kopie eines Briefes von Peter Handke an Elisabeth Borchers [5./6. März 1979 bis April 1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.

73 Peter Handke an Elisabeth Borchers, 9.5.1979, in: ebd. Es scheint bemerkenswert, dass nur der hier zitierte Teil des Briefes *nicht* in den Briefwechsel Handke/Unseld übernommen wurde, wohingegen der Rest des Briefes in einer Fußnote zitiert wird. Vgl. Handke/Unseld: Der Briefwechsel, S. 365.

tionalen Gleichschritt von Autor und Lektorin («meine, daß Du ähnlich gefühlt hast wie ich»). Zugleich geht die so konstituierte Nähe mit dem Übertrag auktorialer Textherrschaft einher: Die poetische Lizenz zum »Verrückten« von Sätzen, zur eigenmächtigen Entscheidung über die finale Textgestalt. Wobei angemerkt sei, dass die Kontrolle über die endgültige Fassung trotz des angekündigten Autoritätsübertrags in Handkes Hand verblieb. Sein imprimatur dürfte der Schriftsteller erst nach Durchsicht der Revisionsarbeiten seiner Lektorin gegeben haben.<sup>74</sup>

Inwieweit Borchers von der ihr dieserart zugeschriebenen Ghostwriter-Position Gebrauch machte, zeigt das genetische Material der Erzählung, das Borchers' Engagement bei der Arbeit an einer publikationsfähigen Fassung dokumentiert.<sup>75</sup> Die meisten Änderungen der Lektorin finden sich auf der Druckfahne. Aus dieser Fahne ist untenstehend eine Seite abgebildet (Abb. 2), die beispielhaft vor Augen führt, wie Borchers (und Handke) den Text überarbeitete(n).

Die Fahne weist Umstellungen auf Satzebene, Ersetzungen auf Wortebene und vereinzelt auch Hinzufügungen der Lektorin auf. Doch lässt sich der mit Abstand größte Teil der Revisionen der Änderungskategorie der Tilgung zurechnen. Diese Tilgungen gelten teils kleineren Passagen, sind jedoch meist auf der Mikroebene des Satzes situiert. Dass Streichungen bzw. Neuformulierungen nicht allein dazu dienen können, »einen besseren Ausdruck zu finden, sondern etwas anderes zum Ausdruck zu bringen«<sup>76</sup>, diese Beobachtung Almuth Grésillon lässt sich auch für Borchers' Revisionen geltend machen. So kleinteilig sich diese Streichungen im Einzelnen ausmachen, so deutlich ist die Wirkung für Tonart und Rhythmus, für das stilistische Gesamtgefüge des Textes.<sup>77</sup> Sie beziehen

74 Handkes Korrekturen in der Fahne von *Langsame Heimkehr* sind m.E. chronologisch nach Borchers' Korrekturdurchgang anzusiedeln.

75 Änderungen der Lektorin finden sich in drei Textzeugen: In Borchers' Korrektorexemplar des Typoskripts (Textfassung 2b), das nur wenige, in erster Linie orthographische und verschiedene kleinere stilistische Korrekturen enthält; in der Druckvorlage – hier sind qualitativ und quantitativ die umfassendsten Änderungen der Lektorin zu verzeichnen – sowie in der Neuschrift des zweiten und eines Teils des dritten Kapitels.

76 Almuth Grésillon: *Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique*, Bern 1999, S. 103.

77 Ein Eindruck dessen, was eine entsprechend edierte Publikation ersichtlich machen würde, sei hier anhand zweier Beispiele gegeben. So ändern Borchers' Reduktionsverfahren etwa den Satz: »Er blieb wieder stehen und wurde noch einmal rot, nicht in Wut oder Schande, sondern in der Panik, die es bedeutete, von sich selber endgültig durchschaut zu sein« zu: »Er blieb wieder stehen und wurde rot in der Panik, von sich selber endgültig durchschaut zu sein.« (Handke: *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Druckfahnen, mit Korrekturen von Peter Handke, Elisa-

glaubte - verfluchte ihn und wünschte ihn tot.) Die ihm schrieb, schienen ihn zu achten; für manche zählte er zu den »wenigen, die«; keiner wollte etwas von ihm; alle erwarteten, ihn, der »zu weit weg« sei, bald wiederzusehen. (So lang lag die Post schon da, daß die Klammern an den Drucksachen ~~verrostet~~ waren.)

Die Vorhänge in dem Haus waren geschlossen. Die Haustür war abgesperrt. In einem hohen, geräumigen Glasschrank lagen ungeordnet übereinander Haufen von Gesteinsbrocken, als wären sie geradewegs aus der Natur so massenhaft in das Zimmer gerutscht und ~~vor~~ den Schrankscheiben liegengeblieben. Eine bläuliche Neonröhre oben im Schrank beleuchtete die Gesteine und sirrte leise (es war das einzige Geräusch). In der Sitzfläche eines Stuhls waren Wülste übriggeblieben von jemand, der vor Monaten darin gesessen hatte. Im dunklen Nebenraum, zu dem die Tür offenstand, lagen andere Gesteinsteile zu Füßen eines im Umriß hydrantenähnlichen Bettpfostens, auf dem für einen Augenblick die Katze hockte.

Die Briefe waren; zusammen mit den leeren Umschlägen, auf dem von unten beleuchteten Glastisch zu einem losen, durchscheinend hellen Papierhaufen (verunstaltet; so) durcheinandergeworfen, ein paar so gar wie Teile eines zufälligen Kartenhauses gefaltet dastehend, ~~besucht~~ jetzt, mit ihren ~~einzig in dem Raum gerichteten~~ glänzend schmalen Schnittkanten und den von einer mörderischen Gewalt aufgerissenen und zerfransten, weggeschleuderten Umschlägen, die ~~Störung im Leben des~~ nicht mehr stimmungsvoll ruhig, nur noch geräuschlos dasitzenden Empfänger.

Sorger befand sich ~~hier~~ allein ~~mit~~ in einem dunklen, abgesperrten Kino, vor sich die Kuppen einer leeren Sitzreihe. Die Kuppen waren nicht mehr erfäßbar als die Formen handgreiflicher Gegenstände, sondern das letzte um ihn Befindliche, das er mit einer äußersten, dabei ganz und gar kraftlosen Anstrengung noch benennen konnte. Sonst gab es um ihn nur die Vorhänge; nicht bloß jenen vor die Kinoleinwand gezogenen weiter weg - auch gleich neben ihm waren welche: Kein weich fallender Stoff, sondern etwas starr gegen ihn Gewölbes in den Augenwinkeln. Aufrecht sitzend, war er zugleich umgekippt: ohne jedoch, wie sonst ein Umgefallener, wenigstens auf einem Untergrund aufliegen zu können. Sich zurückzulehnen, oder aufzustehen und herumzugehen, hätte

Die Briefe lagen zusammen ~~mit~~ den leeren Umschlägen auf dem von unten beleuchteten Glastisch zu einem losen, durchscheinend hellen Papierhaufen durcheinandergeworfen, ein paar so gar wie Teile eines zufälligen Kartenhauses und mehrere farb mit roten Flecken

8

→ rostig

↳ hinüber

Lu,

→ gläser

10g H Standen

( ) = (K) der

↳ 1, richteten wie

und (28)

↳ haltfähig

wie ein feindliches

klappen gegen den

→ träumen

→ 2

nicht konsiv

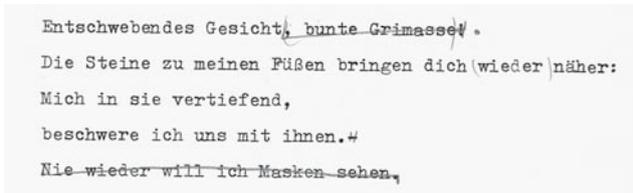
→ 7/8

→ 1/2

→ 8

Abb. 2: Peter Handke: Langsame Heimkehr. Erzählung, Druckfahnen, mit Korrekturen von Peter Handke, Elisabeth Borchers und vom Verlagskorrektorat, 132 Blatt, ohne Datum [12.4.1979-14.5.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp. Von Borchers stammen die mit Bleistift vorgenommenen Änderungen.

sich auf die stilistische Ebene, betreffen aber auch den semantisch-poetologischen Verweisungszusammenhang des Textganzen. Dies machen insbesondere einige Streichungen deutlich, denen nachfolgend die Aufmerksamkeit gilt. Sie finden sich in Textfassung 2b und betreffen die letzten Zeilen der Erzählung.



Entschwebendes Gesicht, ~~bunte Grimasse!~~ .  
Die Steine zu meinen Füßen bringen dich (wieder) näher:  
Mich in sie vertiefend,  
beschwere ich uns mit ihnen. #  
Nie wieder will ich Masken sehen,

Abb. 3: Ausschnitt aus Peter Handke: Das Raumverbot (Textfassung 2b), mit hs. Korrekturen von Elisabeth Borchers und Siegfried Unsel, 158 Blatt, ohne Datum [2.2.1979 bis 19.2.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

Die Druckfahne zeigt, dass Handke die Streichungen bestätigt – in seinem Korrektorexemplar wiederholt er die Tilgung der Worte »bunte Grimasse!«, er streicht das in Klammern gesetzte Wörtchen »wieder« ebenso wie den Gedankenstrich und vor allem: Er bestätigt die Streichung des Schlusssatzes.<sup>78</sup> Welche poetologischen Konsequenzen gehen mit dieser Umschreibung seines Endes für den Gesamttext einher? Inwiefern eröffnet die Analyse der Änderungen einen Mehrwert für das Verständnis des Textes wie seines Schreib- und Überarbeitungsprozesses? Und: Was verrät die Streichung über Borchers' lektorierenden Textumgang?

Blickt man vergleichend auf die verschiedenen Varianten des Textendes, ist zunächst augenfällig, dass sich Borchers' Eingriffe in erster Linie auf das Bildfeld Maske/Gesicht beziehen. Die Streichung der letzten Zeile »Nie wieder will ich Masken sehen« sowie die Tilgung des Wortes »Grimasse« bewirken eine Reduzierung dieses ursprünglich dominanten Bildfelds,

beth Borchers und vom Verlagskorrektorat, S. 75). Eine Tilgungs- gekoppelt mit einer Ersetzungsoperation macht aus »Dieses kurze Geräusch versetzte den sich auf das Gespräch Vorbereitenden so regelmäßig, als beträfe es nicht nur ihn jetzt und hier, sondern jeden wo auch immer Nachricht Erwartenden in eine namenlose Erregung [...]« den Satz: »Dieses kurze Geräusch versetzte den sich auf das Gespräch Vorbereitenden so unvermittelt in eine namenlose Erregung« (ebd., S. 41).

78 Peter Handke: Langsame Heimkehr. Erzählung, Druckfahnen, mit Korrekturen von Peter Handke, Elisabeth Borchers und vom Verlagskorrektorat, 132 Blatt, ohne Datum [12.4.1979–14.5.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

das im gesamten Text eine wichtige Rolle spielt.<sup>79</sup> Um sich der Frage nach den verschiedenen Implikationen dieser Änderungen zu nähern, soll im Folgenden ein Textauszug aus *Langsame Heimkehr* in den Blick genommen werden, in dem der Figur der Maske eine zentrale Funktion zukommt. Die Figur scheint, wie nachfolgend zu zeigen, die den Text antreibenden Suchbewegungen, Fragen und Paradoxien beispielhaft zu verdichten.

#### 5.4. Die Maske als poetologische Denkfigur in *Langsame Heimkehr*

Besagte Referenzstelle ist etwa in der Mitte der Erzählung situiert, im ersten Drittel des zweiten Kapitels »Das Raumverbot«. Von seinem Aufenthalt in Alaska zurückgekehrt, begibt sich der Protagonist Sorger an einen Ort zwischen Natur und Kultur, den sogenannten »Erdbebenpark«. Hier plant Sorger »ein Landschaftsprofil« (110) zu zeichnen. Die Episode ist emblematisch verfasst.<sup>80</sup> Auf die in Anführungsstriche gesetzte Inscriptio, »[d]en Frieden lebendig machen« (110), folgt die Beschreibung des »Erdbebenparks«, der sich mittels der Zeichnung des Protagonisten in eine Maske verwandelt findet. An die Pictura schließt die zusammenfassende Subscriptio an, die den beschriebenen epiphanischen Augenblick im Sinne der (poetischen) Utopie des »Zusammenhangs« deutet.

Der Zeichner war etwas auf der Spur, und seine Striche, zuerst eng nebeneinandergesetzt, fast pedantisch, zeigten breitere Abstände; waren nur noch auf das Ereignis aus. Aufgeregt merkte er, wie sich der formlose Lehmhaufen verwandelte und zu einer Fratze wurde; und er wußte dann, daß er sie schon gesehen hatte: im Haus der Indianerin, als hölzerne Tanzmaske, welche »das Erdbeben« darstellen sollte.

79 »Gesicht« und »Maske« gehören zu den meist gebrauchten Begriffen in *Langsame Heimkehr*. Der größte Teil der Nennungen entfällt auf den Begriff »Gesicht«. Dass »Gesicht« respektive »Maske« bereits rein quantitativ eine große Rolle in *Langsame Heimkehr* spielen, fand in der Forschung bislang keine Erwähnung. Auf die vergleichbar häufige Verwendung der Begriffe »Form« bzw. »Raum« wurde hingegen verschiedentlich hingewiesen. Vgl. hierzu etwa Huber: Versuch einer Ankunft, S. 141, 188.

80 Hierauf verweist auch Uwe C. Steiner. Vgl. ders.: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten. Goethe, Keller, Kleist (*Langsame Heimkehr*, Versuch über die Jukebox, Versuch über den geglückten Tag), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), S. 256–289, insbes. S. 283.

Deren Stirnabschluß säumte eine Reihe heller Federn, die er in dem Grassaum hier wiederfand. An der Stelle der Augen ragten, ähnlich wie hier die Wurzeln, runde Hölzer empor; auch die Nasenlöcher waren ähnlich weit vorspringende, nur schmalere Holzstifte. Sorger fand die Maske jedoch nicht unmittelbar in der Natur wieder, sondern erst in seiner davon entstehenden Zeichnung; und eigentlich geschah darin auch kein Wiederfinden jener besonderen Maske – vielmehr war es ein ruckhaftes Innenwerden von Masken überhaupt; und dieser Ruck leitete zugleich weiter zur Vorstellung einer Folge von Tanzschritten: in einem einzigen Moment erlebte Sorger das Erdbeben und den menschlichen Erdbeben-Tanz. »Der Zusammenhang ist möglich«, schrieb er unter die Zeichnung. »Jeder einzelne Augenblick meines Lebens geht mit jedem anderen zusammen – ohne Hilfglieder. Es existiert eine unmittelbare Verbindung; ich muß sie nur freiphantasieren.«<sup>81</sup>

Auf die textkonstitutive Funktion dieser Episode lassen sowohl verschiedene Hinweise aus dem genetischen Umfeld des Textes wie auch das semantische Verweisungssystem schließen. In textgenetischer Perspektive erscheint aufschlussreich, dass dem Brief, mit dem Peter Handke am 30. Januar 1979 seinem Verleger Siegfried Unseld das Typoskript mit dem damaligen Titel *Das Raumverbot* (Fassung 2a) sendete, eine Kopie der Zeichnung des hier beschriebenen *Earthquake Park* in Anchorage beigelegt hat.

Die Zeichnung wählte Handke aus einer Reihe von Skizzen aus, die seit Beginn des Schreibprojekts einen zunehmend wichtigen Stellenwert in seinen Journalen einnehmen.<sup>82</sup> Das Zeichnen ist in *Langsame Heimkehr* nicht nur als Metapher der Weltaneignung des Protagonisten, des Geologen Sorger, von Bedeutung, es markiert darüber hinaus die Suche nach einer adäquaten Formensprache für die Erfahrung des Wahrnehmbaren, die produktionsästhetisch ihren Ausgang oftmals in tatsächlich realisierten Zeichnungen Handkes nimmt. Wenn mit Ulrich von Bülow davon aus-

81 Handke: *Langsame Heimkehr*, S. 112f. In der ersten Auflage lautet das letzte Wort dieses Absatzes aufgrund eines Druckfehlers »frei phantasieren« statt »freiphantasieren«. Das Wort wurde in obigem Zitat in korrigierter Form wiedergegeben.

82 Zu Funktion und Bedeutung der Zeichnungen in Handkes Werk vgl. insbes. Katharina Pektor und Christoph Kepplinger-Prinz, die mit Blick auf die Notizbücher des Jahres 1978, dem Jahr der intensivsten Schreibearbeit an *Langsame Heimkehr*, einen »Paradigmenwechsel« konstatieren: Den Zeichnungen komme in dieser Zeit »ein dem Schreiben vergleichbarer Stellenwert zu«. (Dies.: Zeichnendes Notieren und erzählendes Zeichnen. Skizzen, Zeichnungen und Bilder in Peter Handkes Notizbüchern von 1972 bis 1990. Originalbeitrag Handkeonline. URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kepplinger-pektor-2012.pdf>, abgerufen am 3.3.2021, S. 5).



Abb. 4: Zeichnung des Earthquake Park und des Mount McKinley, Anchorage, in: Handke: *Die Vorzeitformen*, Notizbuch, 128 Seiten, 31.8.1978–18.10.1978, Kopie, Eintrag vom 29.9.1978, DLA, A: Handke, Peter, Notizbuch 16, S. 82.<sup>84</sup>

gegangen werden kann, dass die Zeichnungen häufig »zentrale Vorarbeiten für [Handkes] Werke«<sup>83</sup> darstellen, mag die Zeichnung des *Earthquake Park* beziehungsweise deren erzählerische Transkription den Blick auf einen poetologischen Kern des Textes eröffnen. Für eine solche mögliche Lesart der Episode spricht auch, dass der Erdbeben beziehungsweise die Bruchstelle ein in Handkes Werk häufig herangezogenes Bild ist, das auf die Machart des Textes rekurriert.<sup>85</sup> In *Die Lehre der Sainte-Victoire*, dem

83 Ulrich von Bülow: *Die Tage, die Bücher, die Stifte*. Peter Handkes Journale, in: Kastberger: *Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, S. 237–252, hier S. 243.

84 Bei der Seitenangabe folge ich der von Handke vorgenommenen Paginierung des Journals. Das Notizbuch schenkte Peter Handke im Februar 1979 Siegfried Unseld; im Siegfried Unseld Archiv ist es als Kopie vorhanden, das Original liegt im Siegfried Unseld Archiv Frankfurt.

85 Vgl. paradigmatisch zum Bild des Erdbebens beziehungsweise der »Erdbeben-Bruchlinie« in *Langsame Heimkehr* auch S. 52f. Auf den selbstreflexiven Charakter dieses Bildes verweist auch Alexander Huber: »Seit *Langsame Heimkehr* zeigt Handke eine Vorliebe für den offenen, den klaffenden Erdboden.« (Ders.: *Versuch einer Ankunft*, S. 153). Uwe C. Steiner bezeichnete das Erdbeben als »metaphorischen Kern der *Langsamen Heimkehr*.« (Ders.: *Literatur als Kritik der Kritik. Die Debatte um Peter Handkes Mein Jahr in der Niemannsbucht und *Langsame Heim-**

auf *Langsame Heimkehr* folgenden, gleichermaßen als »Fortsetzung«<sup>86</sup> wie Kommentar zu *Langsame Heimkehr* fungierenden Text, kommt der Figur der Bruchstelle eine Schlüsselfunktion zu. Eine Bruchstelle zwischen zwei Schichten verschiedenartigen Gesteins ist Ausgangspunkt der Reise des Erzählers und zugleich der Entstehung des Textes selbst: »Diese Stelle hatte mich – die Arbeit stand nun bevor – zur Wiederholung der Reise in die Provence bewegt. Ich erwartete mir von ihr den Schlüssel [...]«. <sup>87</sup>

Die poetologische Relevanz der zitierten »Erdbeben«-Textstelle markiert insbesondere ihr abschließender Satz: Die »Suche nach Zusammenhang«, die als zentrales poetisches und philosophisches Projekt von Handkes Arbeiten seit *Der Kurze Brief zum langen Abschied* (1972) gelten kann,<sup>88</sup> findet sich hier allererst explizit formuliert. Hinsichtlich des von Borchers revidierten Schlusses der Erzählung erscheint nun in erster Linie die beschriebene Wandlung eines »formlose[n]« Landschaftsausschnitts in die Figur der Maske interessant.

Bemerkenswert an der zitierten Epiphanie-Episode ist zunächst die Markierung des Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgangs als doppelt gebrochener: Die »wahre« Gestalt, die verborgene Struktur der Natur, offenbart sich Sorger erst über das Erinnerungs-Bild der Maske: »und er wußte dann, daß er sie schon gesehen hatte«. Dieses erinnerte Masken-Bild teilt sich dem Protagonisten wiederum nur medial vermittelt über seine Zeichnung mit: »Sorger fand die Maske jedoch nicht unmittelbar in der Natur wieder, son-

kehr, in: Christian Döring (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter, Frankfurt a. M. 1995, S. 127–169, hier S. 165).

86 Handke/Kastberger/Schwagerle: Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, S. 24.

87 Peter Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, Frankfurt a. M. 1980, S. 109.

88 Vgl. zum Konzept des Zusammenhangs für Handkes Schreiben Robert Bartmanns Studie: Suche nach Zusammenhang. Peter Handkes Werk als Prozess, Wien 1984. Taucht das Motiv des Zusammenhangs seit dem *Kurzen Brief zum langen Abschied* vor allem im Kontext epiphanischer Erlebnisse auf, wird die Suche nach Zusammenhang seit *Langsame Heimkehr* erstmals als dichterische Arbeit an der epischen Form der Erzählung thematisiert. Erst mit dieser Erzählung tritt der Zusammenhang bzw. die Verknüpfung explizit als selbstreflexive Metapher und als Leitgedanke der Poetik hervor. Die Fortführung und poetologische Entfaltung dieses Moments vollzieht *Die Lehre der Sainte-Victoire*, in der das »Problem der Verknüpfung und Überleitung« anhand der poetologischen (Textil-)Metapher eines Mantels reflektiert wird, den es aus verschiedenartigen Stoffen zusammenzufügen gilt. (Vgl. Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, S. 116ff.). Die Kontinuität dieses Gedankens lässt sich bis zu *Mein Jahr in der Niemandsbucht* verfolgen (vgl. Huber: Versuch einer Ankunft, S. 303). Auf die Wichtigkeit dieses Konzepts für sein Arbeiten verweist auch Handke selbst, am nachdrücklichsten wohl im Gespräch mit Herbert Gamper: »Es drängt mich zum Zusammenhang. Das ist mein – man kann ruhig sagen: mein Lebenstraum« (Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 175).

dern erst in seiner davon entstehenden Zeichnung.« Für den hier verdichtet aufscheinenden Komplex von »Wiederfinden«, Erinnerung, Verwandlung und Zeichnung/Schrift findet Handke an anderer Stelle eine Analogie: die Technik des Schraffierens, der Frottage. Der imaginäre Vergleich seines Schreibens mit dem »Wiederfinden einer halb verschollenen Schrift«<sup>89</sup>, habe ihn von den bei der Entstehung von *Langsame Heimkehr* virulenten »Verstimmungsproblemen«<sup>90</sup> befreit, ihm das Schreiben wieder möglich gemacht, wie Handke mit Blick auf seine Erzählung *Die Wiederholung* kommentiert. Die halbmechanische Bewegung des Schraffierens lässt sich mit dem Prozess des Zeichnens, den »eng nebeneinandergesetzt[en] Strichen« vergleichen, die aus dem »formlosen Lehmhaufen« das Bild der Maske entstehen lassen, der Maske zu neuer Lesbarkeit verhelfen.

Dass die disparaten Elemente von »Wurzeln«, »Holzstifte[n]«, »Gras-saum« gerade im Bild der Maske zur Einheit einer Form zusammenfinden, die wiederum die Voraussetzung für die Einsicht in einen möglichen »Zusammenhang« bildet, erscheint auf den ersten Blick paradox, gilt doch die Maske gemeinhin als Figur der Differenz. Das metaphorische Potential des Begriffs erschließt sich im Rückblick auf seine Etymologie. Sowohl die lateinische als auch die griechische Verwendungsweise des Begriffs der Maske unterscheidet sich von gängigen Vorstellungen, die sich mit dem Bild der Maske verbinden: Steht die Maske gemeinhin für die Differenz zwischen dem, was gezeigt wird, und demjenigen, was nicht gezeigt wird – also für Verstellung vs. Authentizität, Täuschung vs. Wahrheit, Schein vs. Sein –, führt sowohl das griechische Äquivalent *prósopon* als auch das lateinische *persona* Maske und Gesicht beziehungsweise Maske und Person zusammen.<sup>91</sup> Gegenüber dem trennenden Moment der zweiseitigen Maske tritt

89 Vgl. ebd., S. 230: »Ja es ist scheint bei mir so eine Vorstellung, es gebe halt schon das Buch, oder das Werk, oder das Stück, indem ich jetzt ausdrücklich es schreibe – am besten ist vielleicht in einem Bild auszudrücken – dient als eine Unterlage, so wie wenn Sie einen Stein vor sich haben, und da ist eine Inschrift, die aber nicht zu entziffern ist mit dem bloßen Auge. Da legen Sie ein Papier auf den Stein und versuchen, sagen wir mit dem Bleistift, zu schraffieren, und auf diese Weise tritt dann die Inschrift, also die Schrift, hervor. Das war auch die Grundbewegung dessen, was ich jetzt grad geschrieben hab', die ganze Bewegung des Schreibens – das braucht man immer, so ein Hilfsmittel – ist so ein Schraffieren, daß ich da eine Inschrift, die halb verwittert oder versunken ist, wieder zum Vorschein bringe.« Vgl. zum poetischen Prinzip des Schraffierens bei Handke auch Axel Gellhaus: Das allmähliche Verblenden der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 1/2 (1990), S. 106–142, hier S. 112.

90 Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 231.

91 Vgl. zu dieser Funktion der Maske: Richard Weihe: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004, z. B. S. 35f.

bei diesen Bedeutungen das Verbindende der Grenzfläche in den Vordergrund, die Innen und Außen, Mensch und Ding verbindet. Als Reflexionsfigur einer solchen »paradoxe[n] Einheit des Unterschiedenen«<sup>92</sup> lässt sich die Maske auch in obigem Zitat verstehen. So wird durch das Ineinanderblenden von Landschaftsausschnitt und Maske die Differenz von »Naturwelt und Menschenwerk«<sup>93</sup> ebenso wie ihre Verschränkung sichtbar – eine wichtige Denkfigur in Handkes Werk. Die Maske verweist auf die Möglichkeit der Überwindung dieser Differenz durch die Kunst und verkörpert damit den paradoxen Versuch, über den Umweg von Kunst und Künstlichkeit Natur und Natürlichkeit zurückzuerlangen.<sup>94</sup> Die Einsicht in die verborgene Struktur des Gesehenen vermittelt sich dem Protagonisten erst über das Erinnerungs-Bild der Maske, das er in seiner Zeichnung der Landschaft »wiederzufinden« vermag. In ihrer Differenz verbunden finden sich über die Figur der Maske somit auch der sinnlich präsente Raum der Gegenwart und der Raum der Erinnerung. Sorgers Utopie ist es, »Raum-Formen« zu »Zeit-Erscheinungen« (189) zu machen<sup>95</sup> und damit nicht nur dem Gegensatz von Raum und Zeit, sondern auch demjenigen von Dauer und Moment zu begegnen. Angezeigt ist damit auch die produktionsorientierte Frage nach einem literarischen Verfahren, das der Momenthaftigkeit des Wahrgenommenen zu einer geformten Einheit, einem dauerhaften Zusammenhang verhelfen könnte. Eine Möglichkeit ist die mehrfache Verschriftlichung von Texteinheiten, wie sie sich nicht nur für den hier interessierenden Textauszug beobachten lässt. So ist es kein Zufall, dass die Passage des Erdbebenparks aus einem Journaleintrag hervorgeht, sondern ein bei Handke häufig anzutreffendes Verfahren. Die Tagebücher gewinnen insofern an Wichtigkeit, als die in ihnen versammelten Notate und Zeichnungen

92 Ebd., S. 357.

93 Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, S. 9.

94 Vgl. hierzu auch Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 24 f. Zu einer solchen Strategie der »Mittelbarkeit« der Texte Handkes, die den Schein der Natürlichkeit des Erzählens zerstören, um auf diese Weise die Rekonstruktion eines postreflexiven Erzählens voranzutreiben: Christoph Bartmann: Suche nach Zusammenhang, v. a. S. 41 ff.

95 Diese Bewegung findet sich in *Langsame Heimkehr* auch anders herum reflektiert: »[E]insinnige zeitliche Abläufe« gilt es in »vielfältige räumliche Ereignisse [zu] verwandeln.« (51). Angezeigt ist damit auch die Vorstellung eines möglichen Zusammenhangs zwischen dem Einzelnen und dem gesellschaftlichen bzw. geschichtlichen Ganzen, wie sie in dem oben zitierten Verwandlungsvorgang beschreibbar wird. Der Wandel der einen »besonderen Maske« in »Masken überhaupt« unterstreicht diese Verbindung von Gegenwart und Geschichte, individueller Erinnerung und kollektiver Vergangenheit. Als »gesetzgebender« und zugleich »geschichtlicher Augenblick« gefeiert wird gegen Ende der Erzählung die Erkenntnis einer möglichen Einschreibung in bzw. Fortschreibung von Geschichte als »eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende Form« (168).

gen nicht länger nur den Charakter von Vorarbeiten oder Vorstufen des Werks haben. Vielmehr verschiebt sich der literarische Erkenntnis- und Wahrnehmungszusammenhang zunehmend in die Aufzeichnungen selbst, die damit einen dem publizierten Werk vergleichbaren Status erhalten.<sup>96</sup>

Die alltäglichen Dinge enthüllen sich nicht, indem ihr Wesen geschaut wird, sondern allein durch ihre Verwandlung in eine »Form«: »Was war wirklich?« lautet ein Journal-Eintrag Handkes während der Arbeit an *Langsame Heimkehr* – »[j]edenfalls war nichts wirklich ohne eine Form«.<sup>97</sup> Das formgebende Medium ist zu allererst die Sprache bzw. die Schrift.<sup>98</sup> Nur wenige Seiten vor der zitierten Passage wird »Sprache« als »Friedensstifterin« (100) bezeichnet und demnach in direkten Bezug gesetzt zu dem Motto der zitierten Textstelle: »[d]en Frieden lebendig machen« (110). Erst durch den Vorgang der Übersetzung der virtuell lesbaren Dinge in die Form der (Hand-)Schrift werden diese wahrnehmbar, erfahrbar. Im Gegensatz zu Handkes frühen Texten, die durch eine sprach- und ideologiekritische Haltung gegenüber ihrem Medium geprägt sind, wird hier eine Neubewertung von Sprache erkennbar.<sup>99</sup> Das Bild der Maske geht

96 Diese Aufwertung der Entwurfsschriften und auktorialen Epitexte hat einen historischen Index, der in diesem Buch schon wiederholt zum Thema wurde. Im Fall von Handke findet dieser Zusammenhang, der sich mit Christian Benne als »literarische Manuskriptkultur« beschreiben ließe, seine folgerichtige Konsequenz im Verkauf der Handkeschen Journale an Literaturarchive. Für einen Überblick vgl.: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/90>, abgerufen am 3.3.2021. – Unter dem genannten Begriff fasst Benne eine sich seinen Beobachtungen zufolge seit Mitte des 18. Jahrhunderts ausformende Kultur, »in der Begriff und Praxis des literarischen Schreibens und des literarischen Werks zunehmend an die Hervorbringung und die Aufbewahrung von literarischen Handschriften als Spuren des literarischen Prozesses geknüpft werden, dessen Genese gegenüber dem Resultat an Bedeutung gewinnt«. (Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015, hier S. 409).

97 Peter Handke: *Die Vorzeitformen*, Notizbuch 17, 18.10.1978–27.11.1978, S. 21, in: DLA: Suhrkamp, Handke Peter, hier zit. nach: Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, S. 174.

98 Vgl. hierzu auch Monika Schmitz-Emans: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1995, S. 252. In Selbstkommentaren verwendet Handke »Sprache« oftmals synonym mit »Form«. Vgl. etwa Handke/Gamper: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 46.

99 Einer als sinn- und erkenntnisverstellend wahrgenommenen Sprache setzt Handke in seinem Frühwerk selbstreflexive Modelle und eine strenge Künstlichkeit entgegen. Den Wandel in seiner Sprachauffassung, wie Handke ihn in *Noch einmal vom neunten Land* (1993) für *Die Wiederholung* (1986) geltend macht – Ziel sei »die Suche nach der Sprache, denn der Mensch findet zum vollen Leben erst durch die Sprache« (Handke: *Noch einmal vom neunten Land*, Klagenfurt und Salzburg 1993, S. 14) –, scheint sich bereits in *Langsame Heimkehr* anzubahnen.

mit der »Vorstellung einer Folge von Tanzschritten« einher, dem Tanz der schreibenden/zeichnenden Hand korrespondierend, die die Gleichzeitigkeit des Bildes in die Folge der Schrift überführt. Angezeigt ist damit zugleich der produktionskonstitutive Status, der dem handschriftlichen Schreiben zugesprochen wird. Das Bleistiftschreiben, wie es Handkes Schreibszene nachhaltig bestimmen und in den Notizbüchern dieser Zeit konzeptuell bereits vorbereitet wird, dieses Schreiben von Hand ist es, dem der Brückenschlag von Leben und Schreiben zugetraut wird. Zugleich stellt sich mit der Praxis des »zeichnenden Notierens« respektive »erzählenden Zeichnens«<sup>100</sup> die Frage nach der Transformation des Aufzeichnungsmaterials in eine nach bestimmten Kriterien geordnete, linearisierte Komposition.

Den »nebeneinandergesetz[en]« Strichen der Zeichnung entspricht die parataktische Reihung der Dinge im Erzählen, die jedoch nicht wie in frühen Texten Handkes als mehr oder wenige chaotische Fragmente, sondern als Teile einer imaginären Einheit gesetzt werden. Die Konjunktion »und«, in den zitierten Zeilen sechs Mal wiederholt, konstituiert ein solches Nebeneinander, die »Wiedergabe einer Folge von Dingen«.<sup>101</sup> Das ist der poetische Weg, den die zitierte Passage exemplarisch zu erproben scheint: Ein Produktionsprozess zwischen Bild und Schrift, der auf eine Rehabilitierung der Dinge zielt, auf die Loslösung derselben aus ihren Sinn- und Diskurszusammenhängen und ihre Überführung in einen neu geordneten Zusammenhang: »Die Dinge zusammenbringen *und* auseinanderhalten: Epik.«<sup>102</sup> Die Einsicht in die Möglichkeit einer trennenden Zusammenschau der Dinge verdankt sich folgerichtig dem Ding-Bild der Maske, einer Zwei-Seiten-Form, die eine konkave von einer konvexen Seite scheidet und als Grenzfläche die beiden Seiten zugleich vereint.<sup>103</sup> Mit der Maske ist das gedankliche, mit der Zeichnung, dem Notieren das produktionspraktische ›Hilfsmittel‹ des Schreibens benannt.

100 Vgl. den gleichnamigen Titel des Beitrags von Kepplinger-Prinz und Pektor: dies.: Zeichnendes Notieren und erzählendes Zeichnen. Skizzen, Zeichnungen und Bilder in Peter Handkes Notizbüchern von 1972 bis 1990.

101 Peter Handke: Am Felsenfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987), Salzburg und Wien 1998, S. 229.

102 Peter Handke: Phantasien der Wiederholung, Frankfurt a. M. 1996 [1983], S. 48.

103 Weihe: Die Paradoxie der Maske, S. 46.

## 5.5. Montieren, streichen, verfugen. Zusammenhang herstellen, Zusammenhang auflösen

Im zweiten Kapitel der *Langsamen Heimkehr* bezeichnet die Erdbebenpark-Episode eine Art Wendepunkt. Sie eröffnet die Durchsicht auf eine mögliche Neuverortung eines an der Ding- und Naturwelt orientierten, episch-verfugenden Schreibens und versammelt auf engstem Raum die poetischen Leitbilder Wiederfinden, Übersetzen, Verwandlung und Zusammenhang.<sup>104</sup> In seiner hier zur Diskussion stehenden früheren Fassung scheint der Text über den Verknüpfungspunkt der Maske die zitierte Passage als »Drehpunkt«<sup>105</sup> der Erzählung, die Maske als zentrale selbstreflexive Metapher zu bestätigen. Das Bild prägt das vormalige Textende auf markante Weise. In den letzten fünf Zeilen finden sich mit »Gesicht«, »Grimasse« und »Maske[...]« drei Varianten der Figur. Als vorletztes Wort bestimmt die Maske den ursprünglichen Schluss der Erzählung: »Nie wieder will ich Masken sehen.«

Vor dem Hintergrund der zuvor beleuchteten Referenzstelle lässt sich die Frage des Wiederaufgreifens respektive Streichens des Bildes nun erneut in den Blick nehmen. Naheliegend scheint zunächst, dass sich die Maske in den vormalig letzten Zeilen des Textes mit einer Erfahrung verknüpft, gegen die es sich künftig abzugrenzen gilt: Der Satz »Nie wieder will ich Masken sehen« markiert die Maske als etwas, von dem gewünscht wird, dass es nicht wiederkehre. Trennung, Differenz, Zweiheit und Täuschung prägen das semantische Feld, das die Maske hier zu eröffnen scheint – dies legen nicht zuletzt die intertextuellen Bezugslinien zu Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* nahe.<sup>106</sup> Angesichts des zuvor rekonstruierten komplexen und ambivalenten Bedeutungsgehalts des Begriffs innerhalb des

104 Auch wenn Schlüsselbegriffe wie »Wiederfinden«/»Wiederholen«, »Verwandlung« und »Zusammenhang« bereits vor der Entstehung der Erzählung *Langsame Heimkehr* in Handkes Werk zu finden sind: Erst in diesem Text schälen sich diese Metaphern als poetische Leitgedanken explizit heraus. Beispielhaft erzählerisch verdichtet finden sie sich in der zuvor zitierten Textstelle, die poetologische Ausformulierung vollzieht *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Die Konstanz dieser Gedanken lässt sich bis in Handkes aktuelles Schaffen hinein verfolgen.

105 Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 114.

106 Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1815) bezeichnet Handke als eines der wichtigsten Vorbilder für *Langsame Heimkehr* – dies nicht zuletzt, was die Form der lyrischen Endzeilen anbelangt. Vgl. Handke/Gamper: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 79f. und S. 192. In *Ahnung und Gegenwart* kommt der Maske eine zentrale Funktion zu, dies insbesondere im elften Kapitel des Textes, in dem auch die Wendung von den »Charaktermasken ohne Charakter« fällt. Eichendorff

Textgefüges, mag eine solche Verwendungsweise des Bildes erstaunen. Das Wiederaufgreifen der Figur scheint durch einen Bruch gekennzeichnet, der so gar nicht dem von Handke propagierten Ideal der »richtigen Überleitungen«<sup>107</sup>, dem »Gesetz der Folge«<sup>108</sup> entsprechen will.

Um sich der Frage dieses Bruchs zu nähern, ist ein Blick auf die Genese des Textendes hilfreich. Wie einem Brief Handkes an Unseld zu entnehmen, scheint der Abschluss der Erzählung abrupt erfolgt zu sein. Ursprünglich als umfassenderes Romanprojekt geplant, beendet Handke den Text eigenen Aussagen zufolge früher als erwartet.<sup>109</sup> Wie Unseld in seiner *Chronik* unter dem Datum des 5. Januar 1979 festhält, habe Handke »den Anfang eines Romans geschrieben und nach 200 Seiten festgestellt, er [...] habe schon die ganze Erzählung geschrieben, jetzt suche er noch nach einem Schluß.«<sup>110</sup> Diese Suche währte nicht lange, die erste überlieferte Gesamtfassung datiert vom 6. Januar, entstand also nur einen Tag nach dem Gespräch mit Unseld.<sup>111</sup> Mit dem Textende scheint Handke jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht zufrieden gewesen zu sein – die abgesetzten Endzeilen finden sich erst in der Textfassung 2a. Am 29. Januar schreibt Handke diese Zeilen in sein Notizbuch<sup>112</sup> – vielmehr: Er schreibt sie *ab*, überträgt sie. Denn in einer leicht abweichenden Variante finden sich diese Zeilen bereits in einem Brief an Nicolas Born, den Handke kurz vor Beginn der Niederschrift von *Langsame Heimkehr* verfasste. Am 31. August 1978 schickte Handke seinem Freund Born von einem Aufenthalt in Venedig das Gedicht »Abschied in der Basilika« als »Gedicht aus dem Markusdom«:

verwendete die Maske als Bild für eine in Zweifeln zerrissene, heillose Welt, in der »Charakter« nurmehr vorgespielt wird, das Individuelle an die Oberflächlichkeit des Scheins veräußert ist. Vgl. zum Bild der Maske in *Ahnung und Gegenwart* Jochen Hörisch: »Larven und Charaktermasken«. Zum elften Kapitel von »Ahnung und Gegenwart«, in: Hans-Georg Pott (Hg.) *Eichendorff und die Spätromantik*, Paderborn 1985, S. 27–38.

107 Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 118.

108 Handke/Gamper: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 45.

109 Vgl. hierzu Handke im Gespräch mit Gamper: »Der Plan war, daß der zurückgeht in sein Europa, und dann auf vielfältigen Wegen, durch verschiedene Staatsformen und auch religiöse Formen auf seinen Geburtsort zugeht. Das ist im Grund ein Fragment geblieben.« (Handke/Gamper: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*, S. 35; vgl. auch ebd., S. 153).

110 Hier zit. nach: Handke/Unseld: *Der Briefwechsel*, S. 355.

111 ÖLA, Teilvorlass Peter Handke: »Die Vorzeitformen« (Kopie) [14.10.78 bis] 6.1.1979, Sign.: ÖLA 326/W1.

112 In Handkes Notizbuch findet sich unter dem Datum vom 29. Januar 1979 ein mit den Schlusszeilen der publizierten Fassung von *Langsame Heimkehr* wortidentischer Eintrag. Vgl. Peter Handke: *Die Vorzeitformen*, 144 Seiten, Notizbuch 18, 27.11.1978–11.2.1979, S. 132, in: DLA, A: Handke Peter.

In der Basilika  
 Entschwebendes Gesicht – bunte Grimasse!  
 (Dein Augenblickbild, statt Wölbung und Tiefe,  
 deutete mit Wirbeln und Schlitzen  
 schon die Maske an):  
 Der steinerne Boden zu meinen Füßen,  
 die liegenden Steine bringen dich wieder näher.  
 Mich in sie vertiefend,  
 beschwere ich uns mit ihnen,  
 Schöne Last unsrer Köpfe  
 (Nie mehr will ich Masken sehen.)<sup>113</sup>

Die lyrischen Zeilen, die den Schluss der Erzählung bilden, sind demnach ein ans Ende des Textes montiertes, durch Kürzungen und kleinere Ersetzungen modifiziertes Eigenzitat. Indem der Schluss Material aufgreift und variiert, das vor Beginn der Niederschrift entstand, vollzieht der Text eine Art »genetische Kreisbewegung«. Die Bedeutungszuschreibungen, mit denen *Langsame Heimkehr* das Maskenbild im Textverlauf versehen würde, waren zum Zeitpunkt der Niederschrift des Gedichts sehr wahrscheinlich noch unabsehbar. Die Schwierigkeiten der »Verknüpfung«, die Handke verschiedentlich als eines der zentralen Probleme bei der Arbeit an der Form von *Langsame Heimkehr* hervorhob, werden hier exemplarisch als Interferenz zwischen dem epischen Anspruch, eine zusammenhängende Form zu (er)finden, und dem genuin fragmentarischen Charakter des dem Text vorausgehenden und zugrunde liegenden genetischen Materials ersichtlich. Das montageartige Einarbeiten von Zeilen, die der Autor kurz vor Beginn des Schreibprozesses formulierte, legt nahe, dass die in *Langsame Heimkehr* angelegten Schlüsselprinzipien, wie sie sich in der zuvor beleuchteten Textpassage verdichtet finden, nicht nur poetologische Konzepte darstellen, sondern darüber hinaus als konkrete materiale Textpraktiken den Produktionsprozess geprägt haben dürften: Während der Niederschrift von *Langsame Heimkehr* galt es »Zusammenhang« und »Wiederholung« allererst im Textgefüge zu stiften, und zwar durch Operationen mit Textmengen, die wiedergefunden, verschoben, variiert wurden. Während der Phase der Niederschrift von *Langsame Heimkehr* hält Handke in seinem Journal fest:

113 Peter Handke, Nicolas Born: Die Hand auf dem Brief. Briefwechsel 1974–1979, in: Schreibheft (65), hg. von Norbert Wehr, Essen 2005, S. 3–34, hier S. 29.

Was ganz wichtig ist für die Geschichte: jede Einzelheit, die ich mir notiert habe, gehört irgendwie mit der anderen zusammen: und zwar unmittelbar: d. h. jede paßt mit jeder ohne Zwischenglieder zusammen: es ist nur nötig, beide zusammenzuphantasieren: eine Verbindung existiert in jedem Fall, es ist nur meine Arbeit, die Geschichte zwischen beiden Einzelheiten zu denken, mir einzubilden.<sup>114</sup>

Der Journaleintrag weist das anhand des textgenetischen Materials beobachtbare Vorgehen der Integration heterogener, über den Zeitraum der Vorarbeiten zu *Langsame Heimkehr* entstandener Notate als produktionsästhetische Maßgabe aus. Dabei kann der zitierte Journaleintrag selbst als Beleg der anvisierten Beziehungsherstellung durch Neukontextuierung gelten: Ebenso wie das Textende liegt auch dieser Gedanke in dreifacher Ausführung vor.<sup>115</sup>

Vor diesem Hintergrund macht der erneute Blick auf Borchers' Umschreibung ersichtlich, dass diese, indem das Textende qua Streichung als Störstelle markiert wird, zugleich den Widerspruch zwischen der diskursiven Ebene (Erzählen vom Wunsch des Zusammenhangs) und der strukturellen Ebene des Textes (Zusammensetzung des Textes aus heterogenen Fragmenten) sichtbar macht. Wenn das vormalige Textende mit dem Satz »Nie wieder will ich Masken sehen«, einen referenziellen Bogen zur Erdbebenpark-Passage und – wie durch die »Montage« des »Gedicht[s] aus dem Markusdom« deutlich wurde – ein zeitliches Zurück vor den Beginn der Niederschrift des Textes vollzieht, geht mit der Streichung des letzten Satzes eine Umformung dieses zyklischen Textendes einher. Für diese Lesart spricht auch die Tilgung des »wieder« in der drittletzten Zeile des publizierten Textes. Die »langsame Heimkehr« des Protagonisten Sorger nach Europa, Thema der Schlusszeilen des Textes, zeigt sich somit in der publizierten Fassung weniger als Rückkehr in Altbekanntes denn als Aufbruch zu »Neuvertrautem«.

Es lässt sich weiterhin argumentieren, dass der Akt der Streichung mit der Tilgung des doppelten Rückbezugs auch den Bruch mit dem vorangegangenen Text aufhebt, den das vormalige Textende durch das apodiktische »Nie wieder« vollzog. Wenn sich der Satz »Nie wieder will ich Masken sehen« als eine nachträgliche Negierung der in der Erdbebenparkpassage

114 Handke: *Die Vorzeitformen*, Tagebuch, 18.10.1978–27.11.1978, Eintrag vom 11.11.78, S. 76, hier zit. nach: Kasper: *Das Schreiben und die Schrift bei Peter Handke*, S. 295.

115 Eine Variante dieser Formulierung dient als Subscriptio der Episode des »Erdbebenparks«. Diese findet sich wiederum als wortwörtliches Zitat in *Die Lehre der Sainte-Victoire* (Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*, S. 100).

entfalteten Möglichkeit einer poetischen Neuverortung lesen lässt, lässt sich Borchers' Eingriff als Streichung dieser ›Streichung‹ denken: Das Textende vollzieht in der lektorierten (und publizierten) Fassung keinen Abbruch mit dem Vorangegangenen, sondern endet im Offenen, gibt mit dem letzten Wort des Textes – »näher« – der Verbindung statt der Trennung das letzte Wort.

Befragt man die Streichung auf ihr genuines »poetisches Potential«<sup>116</sup>, lässt sich argumentieren, dass sich der Akt der Streichung auf den semantischen Gehalt des Satzes »Nie wieder will ich Masken sehen« rückzubeziehen, den Satz als direktiven Sprechakt zu interpretieren scheint. Die Streichung »verbirgt« die Maske vor den Augen künftiger Leser und hält sie – das Gestrichene bleibt im genetischen Material der Erzählung lesbar – zugleich sichtbar. So wie die Maske aus den Strichen der Zeichnung des Erdbebenparks hervorging, ist es ein Strich, der sie zuletzt »verschwinden« lässt. Die Einsicht in die produktive Verwobenheit von »Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz«<sup>117</sup> als Interaktion zwischen materialen und phänomenal-referenziellen Modi der Darstellung, als Verzahnung von Reflexivität, Handschriftlichkeit und Bildlichkeit, die *Langsame Heimkehr* nicht zuletzt in der bekannten Episode als Ausweg aus der ›Sprachlosigkeit‹ und temporäres Fundament des Schreibens entwarf, scheint im Streichakt wiederholt.

Des Weiteren lässt sich fragen, welchen Mehrwert die Präsenz des Gestrichenen, das als Durchgestrichenes in den textgenetischen Materialien sichtbar bleibt<sup>118</sup>, für philologische Zugänge zu *Langsame Heimkehr* bereit

116 Vgl. hierzu Sandro Zanettis Definition, derzufolge sich dann von dem »poetischen Potential« einer Streichung sprechen lässt, »wenn das, was aus dem Streich- und Schreibakt resultiert, in einem reflexiven Verhältnis zum Akt des Streichens steht. (Sandro Zanetti: Durchstreichen – und dann? (Beckett, Kafka, Celan, Schmidt), in: Gisi/Thüring/Wirtz [Hg]: Schreiben und Streichen, S. 287–303, hier S. 293). Der Begriff des poetischen Potentials wird hier in einer abgewandelten Form verwendet, die nicht die Reflexivität der Folgeerscheinungen der Streichung zur Grundlage macht, sondern den Rückbezug der Streichung auf die illokutive Funktion des gestrichenen Satzes.

117 »– Es waren die Dinge; es waren die Bilder; es war die Schrift; es war der Strich – und es war alles im Einklang [...] Ding-Bild-Schrift-Strich-Tanz.« (Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, S. 79).

118 Zu einer Typologie verschiedener Streichungen vgl. Grésillon: Literarische Handschriften, S. 92 f. Grésillon unterscheidet zwischen 1) Streichungen, die das Gestrichene lesbar lassen; 2) Streichungen, die das Gestrichene unlesbar machen; 3) immateriellen Streichungen, die eine Sequenz durch eine andere ersetzen; 4) Streichungen in Form von direkten Überschreibungen. Vgl. zum Versuch, diese an formalen Kriterien orientierte Kategorisierung durch funktionale Aspekte zu erweitern Rüdiger Nutt-Kofoth: Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des

hält: Liest man die durchgestrichenen Worte als Hinweis, als »referenziellen Zeiger«<sup>119</sup> auf die Episode des Erdbebenparks, wird – wie hier versucht – eine Neuperspektivierung dieser Scharnierstelle von *Langsame Heimkehr* möglich, die von poetologischer wie produktionspraktischer Relevanz für Handkes Schaffen sein sollte. Die Figur der Maske ließ sich in diesem Zusammenhang als produktions- wie rezeptionsleitendes »Hilfsmittel« rekonstruieren, welches den ambivalenten Zielpunkt eines Schreibens ins Bild setzt, das sich von seiner formgebenden, zusammenhangstiftenden Kraft her begreift, »die höchste Kunst« jedoch darin sieht, »[d]ie Leere offen [zu] halten.«<sup>120</sup> Im Sinne von Blumenbergs »Mehr an Aussageleistung«<sup>121</sup> beinhaltet die Metapher der Maske zugleich die Grenzen dieses paradoxen Ideals und macht hierin das grundlegende Dilemma des Textes greifbar: Als formalisiertes und stilisiertes »Abbild« verweist die Maske auf die den Text orientierende Wunschform des Zusammenhangs, den »Großen Geist der Form«<sup>122</sup>, den sie zugleich als Problem des Textes, als seine »Fratze« (112) kennzeichnet. Einerseits vielversprechend-mehrdeutige »Leer-Form«<sup>123</sup> ist die Maske zugleich »Schema-Bild«<sup>124</sup>, überdeterminierte Typisierung und somit »Ausdruck der Angst vor dem Einzelnen, Unzusammenhängenden, Fragmentarischen.«<sup>125</sup> Das Schwanken des Textes zwischen »Entstofflichung« und »Stoff-Fülle«, »zuviel Sprache« und »Sprachlosigkeit« (148), »Ewiger Formlosigkeit« (180) und »Großer Handschrift« (191), das sich in paradoxen Bildern wie dem »Dampfkörper« (178) als Maßgabe der festen

Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der ›Streichung‹, in: Gisi/Thüring/Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen, S. 111–130.

119 Als »referenziellen Zeiger« bezeichnet Uwe Wirth mit Blick auf Peirce' Definition des degenerierten Indices einen nichtpropositionalen Hinweis, »der nichts anderes sagt als ›Dort‹«. Vgl. Uwe Wirth: Logik der Streichung, in: Gisi/Thüring/Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen, S. 23–45, hier S. 42.

120 Handke: Phantasien der Wiederholung, S. 41.

121 Hans Blumenberg: Paradigmen einer Metaphorologie, Frankfurt 1998, S. 9. Das spezifische Potential von Metaphern liegt Blumenberg zufolge in ihrer begrifflich nicht einzuholenden Aussagefunktion, die zugleich jene »logische ›Verlegenheit‹ des Textes zu ermitteln [hilft], für die die Metapher einspringt«. (Ebd.).

122 Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, S. 115; Hervorhebung i. Original.

123 Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 113; Hervorhebung i. Original.

124 Peter Handke: Der Chinese des Schmerzes, Frankfurt a. M. 1983, S. 159.

125 So ein Notizbucheintrag Handkes, der die Problemkonstellation folgendermaßen auf den Punkt bringt: »Könnte der sogenannte Geist der Erzählung auch ein Fluch sein, ein Ausdruck der Angst vor dem Einzelnen, Unzusammenhängenden, Fragmentarischen? Eine Ausflucht? Feigheit? Eine Weise des ›Reaktionären?‹ Peter Handke: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990, Salzburg 2005, S. 493.

Formlosigkeit dialektisch aufgehoben findet, rastet im Verlauf des Textes zunehmend aufseiten der »heiteren Ordnung« (174), der »kompakten Masse« (11), dem »dichtgefügte[n] ›Holzstoß«<sup>126</sup> ein. Was der Text als Problemkonstellation und Antrieb diskursiv als Unentschiedenes benennt, scheint auf figurativer Ebene längst geklärt. Die ubiquitäre Verwendung rhetorischer Figuren wie Metaphern, Analogien, Variationen, Repetitionen, die häufigen Bilder der Kontinuität zwischen Teil und Ganzem, aber auch die teilweise überdeutlichen diskursiven Fingerzeige (»auch hier der Kreis« [67]) und reflexiven Ausdeutungen der Bilder verfugen den Text so dicht, dass die zu Beginn der Erzählung genannten »Gruben, Dellen und Löcher« (11), die »Wirbel in der sonst so kompakten Masse« (11) zunehmend verschwinden. Wenn jedoch Wort und Welt derart eng zusammengefügt werden – wie soll es dann möglich sein, zu differenzieren, zu unterscheiden – die Operationen also vorzunehmen, die doch die Grundbedingung der Möglichkeit des Zusammenhangs allererst darstellen. Nicht zuletzt verkörpert die Metapher der Maske, so lässt sich wiederum mit Blick auf die Wortgeschichte argumentieren, auch die »Masche, [das] Netz«<sup>127</sup>, worin der Text sich zu verfangen droht.

So betrachtet gerät Handkes wortreich beschworener Versuch, eine Prosa auf den Weg zu bringen, die sich der erzählerischen Steuerung weitgehend enthält, um »nur die Dinge sprechen« und diese Dinge sich gleichsam selbsttätig in einen Zusammenhang fügen zu lassen, unter der Hand gleichsam zu einem Verfassungs- und Ausdeutungsfuror (welcher wiederum nicht ohne Auswirkungen auf die hier erfolgte Zugriffsform geblieben sein dürfte). Das nahtlose Zusammenschließen, das als Ziel eines Schreibens »ohne Zwischenglieder« zur Disposition gestellt wurde, findet seine Grenze allerdings nicht zuletzt im Einbezug einer anderen Hand, derjenigen der Lektorin Borchers. Eingeflochten in *Langsame Heimkehr* findet sich Borchers' Luft verschaffende Textarbeit.

Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Ausführungen lässt sich die Frage stellen, wodurch der, gegenüber Handkes sonst üblicher Produk-

126 Handke: Die Lehre der Sainte-Victoire, S. 70.

127 »Masche, Netz« ist die erste Bedeutung, die das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens zu »Maske« aufführt: »1. Masche, Netz; Netz, in das der Leichnam gehüllt wird; 2. Wiederkehrender Toter in Netzhüllung [...]; 3. Mensch, bes. Weib, das eigentlich ein Dämon ist; Hexe; Schimpfwort; 4. Vermummter, der mit Netzhüllung einen solchen Geist darstellt.« Artikel »Maske« in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin und Leipzig 1932–3, Bd. 5., S. 1760, zit. nach: Hörisch: »Larven und Charaktermasken«. Zum elften Kapitel von »Ahnung und Gegenwart«, S. 35f. Etymologisch lässt sich allerdings nach Grimm kein Zusammenhang zwischen »Maske« und »Masche« nachweisen. Vgl. hierzu z.B.: Weihe: Paradoxie der Maske, S. 26.

tionspraxis, vergleichsweise große Gestaltungsraum lektoralen Mitwirkens bei der Verfertigung von *Langsame Heimkehr* motiviert war. Wie anhand der obigen Ausführungen deutlich wurde, führt *Langsame Heimkehr* auf diskursiver wie struktureller Ebene eine Poetik der Frottage, des Wiederfindens, des Übersetzens und eine der Montage vergleichbare Art der Zusammenfügung von Textmaterial vor. Es ließe sich nun argumentieren, dass dieses Verständnis und diese Praxis literarischen Schaffens gleichsam eine Annäherung von (post-)modernen auktorialen an lektorale Schreibformen implizierte – denn lektorierende Formen des Mitschreibens beziehen sich ja ebenfalls auf einen ›Vortext‹ bzw. betreiben eine Organisation von Textfäden.<sup>128</sup> In dieser Perspektive erscheint es nur konsequent, dass Peter Handke die *Langsame Heimkehr* bestimmende »Suche nach Zusammenhang« für die Fertigstellung des Textes zu Teilen seiner Lektorin überträgt. Kohärenz und Konsistenz eines Werks, so Carlos Spoerhase ausgehend von Michel Foucaults Überlegungen zum Zusammenhang von Autor und Werk, stiftet der Autor. Dieser bildet das »synthetisierende Prinzip, das die Möglichkeit eines hermeneutischen Transfers zwischen unterschiedlichen Texten verbürgt.«<sup>129</sup> Allerdings basiert diese werkkonstitutive Funktion des Autors zugleich auf vielschichtiger Weise auf den verschiedenen Mitarbeitern am Werkzusammenhang, auf den Herausgeberinnen, Lektoren, Verlegerinnen und anderen Akteuren des Publikationsgeschehens, welche die Transformation von Handschrift in Druckschrift bewerkstelligen, eine entsprechende Autorrolle herstellen und damit zugleich ein Œuvre allererst konstituieren. Im Fall der hier beleuchteten Zusammenarbeit von Handke und Borchers allerdings wird einmal mehr ersichtlich, dass Lektorinnen am Wandel von Texten in Werke/Bücher nicht nur durch die entsprechenden rahmenden, materialisierenden Aktivitäten beteiligt ist, die für den Publikationsprozess konstitutiv sind, sondern darüber hinausgehend Funktionen erfüllen können, die üblicherweise in den genuinen Bereich von ›Autorschaft‹ fallen. Der Autor(-Name) bürgt traditionell für

128 Als Mitgestalterin der Texteinheit erfüllte die Lektorin damit jene Funktion, die Roland Barthes dem Leser zuschreibt: Sie ist die Leserin, die »in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt«. Roland Barthes: *Der Tod des Autors* [The Death of the Author, 1967], in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–197, hier S. 192. Der Einfall, die Homonymie von »Lecteur« und »Lektor« dergestalt auszuschöpfen, stammt von Uwe Wirth. Vgl. ders.: *Der Lektor als zweiter Autor*, in: Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber, Magnus Wieland (Hg.): *Literatur – Verlag – Archiv. Beide Seiten – Autoren und Wissenschaftler im Gespräch* (4), Göttingen 2015, S. 21–34, hier S. 29f.

129 Ders.: *Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*, in: *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 11 (2007), S. 276–344, hier S. 301.

die formale, intentionale, inhaltlich-ästhetische Kohärenz und Konsistenz innerhalb eines Textes bzw. innerhalb eines Textkorpus. Erst die Annahme einer solchen, klassischerweise durch die Autorinstanz garantierte Kohärenz, macht literaturwissenschaftliche Verfahren (wie sie auch hier mittels Referenz- bzw. Parallelstellenverfahren praktiziert wurden) möglich, plausibel.<sup>130</sup> Wie Borchers' Arbeit an *Langsame Heimkehr* zeigt, ist es in diesem Fall die Lektorin, die nicht nur an der sprachlich-stilistischen Einheit mitwirkt, sondern darüber hinaus den Text auch semantisch und poetologisch verändert. Mittels dieser Eingriffe sorgt sie für Kohärenz innerhalb des internen Verweisungszusammenhangs, indem sie etwa – wie hier gesehen – »falsche (Referenz-)Freunde« auflöst. Die hermeneutischen Strategien, die der Text unter Beibehaltung seines ursprünglichen Endes dem Leser nahegelegt hätte, hätten dessen »Suche nach Zusammenhang« hingegen ins Leere laufen lassen.

## 5.6. »Quod scripsi, scripsi.« Unantastbares Bleistiftschreiben

Vor dem Hintergrund dieses produktiv verflochtenen Überarbeitungs-geschehens erscheint es bemerkenswert, dass bereits das auf *Langsame Heimkehr* folgende Manuskript, die Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), nicht mehr von Elisabeth Borchers betreut wurde.<sup>131</sup> Warum es zum Lektoratswechsel kam, darüber lässt sich nur spekulieren. In Siegfried Unselds Chronik findet sich eine Notiz, die sich auf ein Treffen mit Handke Anfang April 1980 bezieht. Dieser Notiz zufolge äußerte Handke sich folgendermaßen: »Das Problem der vielen Autoren des Verlags. Wenn er [Handke] denke, mit wem sich Elisabeth Borchers alles beschäftigen müsse, es sei ja niemand da, der nur für ihn zuständig sei.«<sup>132</sup> Direkt im Anschluss an dieses Zitat werden von Unseld mögliche Konsequenzen in Erwägung gezogen: »– ich habe das wohl gehört und darüber müssen wir im Verlag nachden-

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Das Manuskript bzw. die Druckfahnen zu *Die Lehre der Sainte-Victoire* wurde von Siegfried Unseld und, seit Ende Mai 1980, von Raimund Fellingner (Druckfahnen) lektoriert (vgl. Siegfried Unseld: Chronik, Reisebericht vom 9.–10. Mai 1980, zit. nach: Handke/Unseld: Briefwechsel, S. 403–405, hier S. 403). Zur Entstehungsgeschichte von *Die Lehre der Sainte-Victoire* vgl.: Klaus Kastberger, Katharina Pektor, Christoph Kepplinger-Prinz (Rd.): Entstehungskontext. Originalbeitrag Handke-online: URL: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1356>, abgerufen am 3.3.2021.

<sup>132</sup> Siegfried Unseld: Chronik, Reisebericht Salzburg 5./6. April 1980; zusätzlicher Bericht, zit. nach: Handke/Unseld: Briefwechsel, S. 396–401, hier S. 398.

ken.«<sup>133</sup> Der auktoriale Wunsch, die Dienste eines Lektors exklusiv in Anspruch zu nehmen, ist mit den Gegebenheiten eines Verlagsgefüges nicht vereinbar. Selbstredend betreute auch Raimund Fellingner, der auf Borchers folgende Lektor Handkes, neben Handke viele weitere Autorinnen. Das jähre Ende der Zusammenarbeit von Handke und Borchers lässt sich m. E. in zweierlei Hinsicht perspektivieren: zum einen mit Blick auf Borchers' spezifische Lektoratspraxis, zum anderen mit Blick auf Handkes sich wandelnde Konzeption und Praxis des Schreibens wie auch seines auktorialen Selbstverständnisses.

Was sich in der Analyse der Zusammenarbeit von Handke und Borchers abzeichnete, bestätigt sich im vergleichenden Blick auf Arbeitsgemeinschaften, die die Lektorin mit anderen Autoren unterhielt. Ordnete man die verschiedenen Typen lektoraler Mitwirkung auf einer Skala kollaborativen Schreibens an, bei denen der eine Pol weitgehende Parallelen mit der Funktion eines Korrektors aufwies, der andere sich dem Bereich einer Ko-Autorschaft verwandt zeigte<sup>134</sup>, wäre Borchers' Einsatz wohl tendenziell am letztgenannten Ende anzusiedeln. Borchers arbeitete, wie auch aus Marja Sprengels Ausführungen zu Borchers' Lektorat hervorgeht, an den ihr vorliegenden Manuskripten so detailversessen wie umfassend und ›furchtlos‹ – dabei aber, zumindest der Einschätzung Handkes nach, dennoch »behutsam.«<sup>135</sup> Diese Form der ›tiefen‹<sup>136</sup> Mitarbeit, die sich von der Mitkonzeption der großen Linien eines Entwurfs bis in stilistische Feinheiten hinein erstrecken konnte, wurde von manchen der betreuten Autorinnen euphorisch begrüßt. So lobte etwa Jörg Steiner Borchers' »Erfindungskraft«<sup>137</sup> und damit ein Vermögen, das üblicherweise weniger im Zuge eines Lektorats als vielmehr im Kontext dichterischer (Ko-)Produktion zum Tragen kommt.<sup>138</sup> Andere Schriftsteller jedoch sahen sich in ihrer Autorität

133 Ebd.

134 Vgl. hierzu Kap. 2.5.

135 Im Zuge von Borchers' Lektoratsarbeit an Handkes »Gedicht an die Dauer« bedankt sich Handke bei Borchers für ihre »behutsamen Anmerkungen und Vorschläge«, von denen er fast alle habe befolgen können. Handke an Borchers, 13. April 1986, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.

136 Zur ›Bearbeitungstiefe‹ vgl. Kap. 2.5.

137 Jörg Steiner an Elisabeth Borchers, 10.3.1985, zit. nach Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 74.

138 Mit manchen Autoren des Verlags – wie etwa mit Peter Huchel oder mit Karl Krolow – pflegte Borchers einen Austausch, der die klassische Lektoratsbeziehung insofern überschritt, als nicht nur die Lektorin die Manuskripte der Autoren redigierte, sondern umgekehrt auch Borchers den Autoren ihre Manuskripte zu lesen gab (vgl. Sprengel: Der Lektor und sein Autor, z. B. S. 126f.).

entweder eingeschränkt – Peter Weiss sprach von »Entmachtung«<sup>139</sup>– oder aber, wie zum Beispiel Katja Behrens, in eine Form des Abhängigkeitsverhältnisses gebracht, das produktivitätshemmend wirken konnte.<sup>140</sup>

Für Borchers, bekannt nicht nur für ihre Fähigkeit, scharf zu urteilen, sondern auch für ihre hartnäckige Revisionsarbeit an eigenen wie fremden Texten, scheint die Vorstellung professionellen Schreibens unauflösbar an den Vorgang des Verbesserns, des detailorientierten Überarbeitens gebunden zu sein:

[W]er professionell schreibt, das heißt seine Profession, mit Sprache umzugehen, begriffen hat, der weiß auch, daß die Arbeit selbst am Detail, an einer nichtsnutzigen Winzigkeit, für das Sprachgebilde als Ganzes von entscheidender Bedeutung ist.

So Borchers in ihrem Typoskript »Das fremdsprachige Lektorat«. Gleich im Anschluss folgt ein bekanntes Adorno-Zitat: »Keine Verbesserung ist zu klein oder geringfügig, als daß man sie nicht durchführen sollte. Von hundert Änderungen mag jede einzelne läppisch und pedantisch erscheinen; zusammen können sie ein neues Niveau des Textes ausmachen.«<sup>141</sup> Borchers artikuliert hier eine bestimmte Vorstellung vom literarischen Herstellungsprozess als einer fortwährenden »Verbesserungsarbeit«. Der äs-

139 Am 31.1.1981 schreibt Peter Weiss hinsichtlich Borchers' Lektorats des dritten Bandes der *Ästhetik des Widerstands* an Siegfried Unseld: »Ein Leser wird die Bearbeitung des Textes vielleicht gar nicht merken vielleicht wird sogar der Eindruck entstehen, dass der Text in diesem Band besser und leichter läuft – viele Eigenarten, Wendungen, »Widerborstigkeiten« aber fallen mir in meinem Manuskript immer wieder auf, die jetzt behoben sind, literarhistorisch aber von der »Entmachtung« meinerseits zeugen werden.« (Weiss an Unseld, 31.1.1981, in Gerlach: Siegfried Unseld – Peter Weiss, hier S. 1063 f.). – Wie Alexander Honold richtig feststellte, ist jedoch »nicht jede sprachliche Sonderbarkeit [...] Produkt eines souveränen Ausdruckswillens, sondern manches Mal – und bei Peter Weiss eben in zunehmendem Maß – schlichtweg eine der Entfremdung [1981 lebte PW bereits seit mehr als vier Jahrzehnten in Schweden, IB] geschuldete Fehlleistung«. (Honold: Schreibprozesse unter den Bedingungen ihrer Veröffentlichbarkeit, S. 249).

140 Wie aus Sprengels Rekonstruktion der Zusammenarbeit von Borchers und der Autorin Katja Behrens hervorgeht, verließ Letztere, nach einer zuvor intensiven gemeinsamen Arbeit an ihrem ersten Publikationsprojekt, den Verlag aufgrund der für sie inakzeptablen Änderungsvorschläge an ihrem darauffolgenden Manuskript »Mariechen« (dieses erschien später im Claassen Verlag unter dem Titel *Die dreizehnte Fee*). Vgl. hierzu Sprengel: Der Lektor und sein Autor, insbes. S. 43 f.

141 Borchers: Über das fremdsprachige Lektorat, S. 6. So auch das vorangehende Zitat. Borchers bezieht sich hier auf Theodor W. Adornos Aphorismus »Hinter den Spiegel«, in: ders.: Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Bd. 4, Minima Moralia, Frankfurt a.M. 2003, S. 95.

thetische Zielpunkt eines solchen »unbarmherzig[en] und kritisch[en]«<sup>142</sup> Revisionsprozesses liegt für Borchers in einem poetischen Endprodukt, welches die vorangegangenen Feilarbeiten insofern invisibilisiert, als es sich der »hohe[n] Kunst der Einfachheit«<sup>143</sup> verpflichtet zeige. Mit der Betonung der Wirkmacht kleiner Änderungen für das Textganze und der mit dieser Wirkmacht einhergehenden Verpflichtung auf so umfangreiche wie langwierige Revisionsarbeiten, ist eine bestimmte Auffassung von Literatur und literarischer Praxis angezeigt, die sich über die auktorialen und editorialen Verbesserungsbestrebungen des 18. Jahrhunderts bis in die horazische Poetik hinein zurückverfolgen lässt. Im hiesigen Kontext dürfte der Verweis auf den hohen Stellenwert des poetischen Feilens wohl zugleich die eigene lektorale Unverzichtbarkeit innerhalb des literarischen Produktionsprozesses markieren.

Zwar kam es in der Zusammenarbeit von Handke und Borchers nicht zu Rollenkonflikten à la Peter Weiss. Es lässt sich jedoch mutmaßen, dass zwischen Borchers' »Verbesserungspoetik«<sup>144</sup> und Handkes Maßgaben künstlerischer Produktion Diskrepanzen bestanden haben mögen, welche sich durch die Konsequenzen, die Handke aus dem komplizierten Publikationsprozess von *Langsame Heimkehr* für sein künftiges Schreiben zog, noch verschärft haben dürften. Diese Konsequenzen liefen in erster Linie auf den Versuch hinaus, das einmal Geschriebene möglichst unverändert stehen zu lassen. Vor dem eigenen Wunsch, Änderungen, vor allem »Weglassungen«, vorzunehmen, gelte es, so Handke in einem Interview von 2009, sich selbst »zu schütze[n]«.<sup>145</sup> Neu bestimmtes Ziel ist eine Form des gewissermaßen dokumentarischen, diaristischen Schreibens, das die Einmaligkeit des jeweiligen Schreibmoments samt seinen eventuellen stilistischen Makeln nicht nur weitgehend unangetastet lässt, sondern als unverfälschten Ursprungs-ort des Geschaffenen mystifiziert. »Die Lehre aus den Schwierigkeiten mit

142 So Borchers in einem Brief an Peter Huchel vom 26.4.1976, in welchem sie den Autor zu einer »unbarmherzigen« Redaktion ihrer eigenen Gedichte einlädt: »Solltest Du Lust haben und die Zeit dazu, lies sie [die Gedichte, IB], sei unbarmherzig und kritisch. Ich danke Dir sehr dafür.« (Zit. nach Sprengel: Der Lektor und sein Autor, S. 126).

143 Borchers: Lesen, Schreiben, et cetera, S. 11.

144 Den Begriff verwende ich in Anlehnung an Hans-Peter Nowitzki und Peter-Henning Haischer, die sich wiederum auf den von Steffen Martus' eingebrachten Begriff der »Verbesserungsästhetik« beziehen. Gegenüber Letztgenanntem bezieht sich »Verbesserungspoetik« im Sinne Nowitzkis/Haischers weniger auf den Autor und seine stete Arbeit am Text als vielmehr auf eine Vorstellung von Werkperfektion, die auch von anderen Mitarbeitern am Text umgesetzt werden kann. Dies.: Karl Wilhelm Ramlers Bearbeitung von Johann Nikolaus Götz' Gedichten, in: Zeitschrift für Germanistik, 27/1 (2017), S. 87–107, hier S. 90.

145 Handke/Kastberger/Schwagerer: Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, S. 19.

Langsame Heimkehr war: Solche Sätze darf ich stehen lassen.«<sup>146</sup> Vor allem konzentrierende Änderungsoperationen, wie sie durch Tilgungen und kondensierende Ersetzungen erfolgen, versucht Handke, eigenen Aussagen zufolge, seitdem zu vermeiden: »Ich kann den Satz sozusagen nicht rückgängig machen – vielleicht ist das eine Manie von mir; aber was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben. [...] In der Regel ist es so, daß ich nur Wörter korrigieren kann, nie Sätze wegstreiche.«<sup>147</sup> An anderer Stelle heißt es ähnlich: »Ich halte es da mit Pilatus: »Quod scripsi scripsi« [...] Ich streiche wenig weg, sondern ergänze.«<sup>148</sup> Auch wenn es Ausnahmen gibt, bestätigt der größte Teil Werkmaterials Handkes diese Aussagen – es weist vergleichsweise wenige Änderungen auf.<sup>149</sup> Ist diese Tendenz schon seit dem Frühwerk beobachtbar, verstärkt sich Handkes Festhalten am einmal Geschriebenen noch durch seinen Wechsel des Schreibwerkzeugs Ende der achtziger Jahre.

Auch diesen Wechsel zum Bleistiftschreiben führt Handke auf seine Erfahrungen mit *Langsame Heimkehr* zurück: »Die Geschichte, wie ich zum Bleistift gekommen bin, habe ich ja schon oft erzählt. Es hat mit *Langsame Heimkehr* begonnen, da hab ich mir in New York eine schwedische Schreibmaschine gekauft, die hatten dort keine mit einem deutschen System. Und ich hab mich dauernd vertippt.«<sup>150</sup> Wie Klaus Kastberger richtig feststellt, ist von diesen Tippfehlern im Manuskript wenig zu sehen. Auch Handkes zeitliche Verortung des Beginns seiner »Bleistiftzeit« mit *Langsame Heimkehr* ist nicht korrekt, sondern lässt sich vielmehr als eine weitere nachträgliche Mythisierung dieser Produktionserfahrung begreifen. Von längerer Handkonzeptionell in seinen Notizbüchern vorbereitet, schreibt Handke erst seit dem *Versuch über die Müdigkeit* (1989) seine Manuskripte vorwiegend mit dem Bleistift.<sup>151</sup> Dieser Wandel der auktorialen Schreibszenen lässt sich mit Handkes Abrücken von einer Ästhetik der Verbesserung in Zusammenhang bringen.

146 So das Resümee des Interviewers Klaus Kastberger, das Handke bestätigt. (Ebd., S. 22). Inwieweit diese Zielsetzung tatsächlich umgesetzt wurde und wird, kann hier nicht abschließend beantwortet werden. Fest steht, dass Handke auch nach Abschluss von *Langsame Heimkehr* weiterhin (in sehr unterschiedlichem Maß) korrigiert. Allerdings fallen die meisten Änderungen erst nach dem Übergang von den (seit den *Versuchen*) in der Mehrheit handschriftlichen Manuskripten in die maschinell erstellten Druckvorlagen an. Es handelt sich demnach um sogenannte »Spätkorrekturen«.

147 Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, S. 61 f.

148 Handke/Kastberger/Schwagerer: Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, S. 17.

149 Verzeichnet, beschrieben und beispielhaft einsehbar gemacht wurden die Werkmaterialien Handkes auf der Forschungsplattform *Handkeonline*, Klaus Kastberger, Katharina Pektor, Christoph Kepplinger-Prinz (Rd.): URL: <https://handkeonline.onb.ac.at>, abgerufen am 3.3.2021.

150 Handke/Kastberger: Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, S. 17.

151 Vgl. Handke/Kastberger/Schwagerer: Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, S. 14ff. sowie Handke/Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen,

gen, gegen die der Schriftsteller in den 1970er Jahren polemisierte.<sup>152</sup> Dass der Vorgang des Korrigierens auch an Fragen der Textgestalt gekoppelt ist, darauf wies Hans Widmann hin.<sup>153</sup> Dass sich Fehler in gedruckten Texten leichter finden lassen, erhöht den Drang zur Verbesserung – dies dürfte für die Differenz von maschinengeschriebenen und handschriftlichen Manuskripten ebenfalls gelten. Auf der anderen Seite mögen die mit moderner Handschriftlichkeit konnotierten Merkmale wie Privatheit, Unvollständigkeit und Vorläufigkeit, aber auch die Konnotationen von Intimität und Individualität des Handschriftlichen eine eher nachsichtige und ›freundschaftliche‹ Lektürehaltung begünstigen.<sup>154</sup> Bei maschinell erzeugten bzw. im Druck vorliegenden Texten dürfte der Wille zur Perfektibilität, wie nicht zuletzt der vergleichende Blick auf die Zusammenarbeit von Robert Walser und Christian Morgenstern deutlich macht, ungleich größer sein. Die harsche Stilkritik schien dem Lektor Morgenstern erst in dem Moment erforderlich, in dem sich der Text »aus dem Privatgebiet des Handschriftlichen in die Öffentlichkeit des Drucks« bewegte (vgl. hierzu Kapitel 3). Auch Handke beschreibt seine Praxis des Korrigierens als von der Differenz von geschriebenem und gedrucktem Text abhängig: »Wenn ich das Manuskript zum erstenmal gedruckt vor mir sehe [...], bin ich über die Distanz sehr froh. Dann erst kann ich richtig zu korrigieren anfangen; dann erst sehe ich, wieviel im Handschriftlichen unklar geblieben ist.«<sup>155</sup>

Handkes Wechsel zum handschriftlichen Verfassen seiner Manuskripte erfolgte wohl nicht zuletzt, um verbessernde Revisionen zu erschweren, aus dem Schreibprozess als solchem in den nachfolgenden Korrekturakt der Fahndurchsicht auszulagern und damit auf ein Minimalmaß

S. 61 f. – Ausnahmen bilden beispielsweise *Rund um das große Tribunal* (2003) oder *Kali* (2007).

152 Vgl. Handke/Kastberger/Schwagerer: Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, S. 18. Wie der Interviewer bemerkt, habe Handke in den 1970er Jahren gegen Autoren polemisiert »die an der Maschine kleben, schwarzen Kaffee trinken und nur korrigieren«; Handke habe in diesen Zusammenhängen »insbesondere das Herumfeilen an Texten kritisiert«. (Ebd.).

153 Hans Widmann: Die Lektüre unendlicher Korrekturen, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 5 (1964), S. 777–826.

154 Vgl. hierzu Carlos Spoerhases Überlegungen zum Kommunikationsmodell des ›Manuskriptdrucks‹, ders.: ›Manuskript für Freunde‹. Die materielle Textualität literarischer Netzwerke, 1760–1830 (Gleim, Klopstock, Lavater, Fichte, Reinhold, Goethe), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 172–205. Zur Transformation von Praxis und Konzept der Handschriftlichkeit seit dem 19. Jahrhundert vgl. Benne: Die Erfindung des Manuskripts.

155 Handke, zit. nach: Siemens/Ankowitsch: Die unsichtbaren Zweiten, S. 31.

zu reduzieren.<sup>156</sup> Darüber hinaus entspricht das Bleistiftschreiben dem zivilisationskritischen Gestus Handkes und der Inszenierung einer Autorenpersona, deren vorgebliche Unabhängigkeit von medialen Verwertungszusammenhängen zum Markenzeichen wurde. Das »Entwurfsmedium« Bleistift steht dabei in offenkundiger Diskrepanz zum emphatischen Status der unantastbaren handschriftlichen Manuskripte.<sup>157</sup>

## 5.7. Jenseits der auktorialen Papiere. Lektorieren im Format der Liste

Hierzu passt, dass Handke nicht nur für sich selbst neue Verfahrensweisen festlegte. Auch der Lektoratsprozess wurde in der Folge stark reglementiert. Für lektorale Korrekturvorschläge sieht Handke, wahrscheinlich seit Abschluss des Publikationsprozesses von *Langsame Heimkehr*, das Format der Liste vor. Thorsten Ahrend, einer der Lektoren, der Handkes Arbeiten im Suhrkamp Verlag zeitweise betreute (1999–2003), beschreibt die Redaktionsarbeit folgendermaßen:

Er liefert die Texte erst ab, wenn sie durchgeschrieben sind. Danach gibt es dann nur Vorschläge zu Details (lange Listen mit Seiten- und Zeilenzahl). Über die entscheidet P.H., dann fügt er handschriftlich ins Ms. ein, was er entscheidet, und nur zu sehr wenigen Dingen gab es dann eine weitere Runde mündlich.<sup>158</sup>

156 Dass das maschinelle Schreiben korrekturanfälliger ist als die handschriftliche Produktion verdeutlicht nicht zuletzt der Blick auf die Praxis des Computerschreibens, in welcher Korrekturen mühelos erfolgen und den Produktionsprozess stärker prägen dürften, als dies in handschriftlichen Zusammenhängen der Fall ist. Vgl. zur Beobachtung, dass auf dem Computer Geschriebenes einer tendenziell fortlaufenden Überarbeitung unterliegt Till Heilmann: Textverarbeiten, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach, Nicolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Wien/Köln/Weimar 2014, S. 485–495, hier S. 485f.

157 Zum Befund, die mit dem modernen Konzept der Handschrift verbundene Vorstellung, das handschriftliche Dokument bringe die Autoren→Persönlichkeit zum Ausdruck, gehe mit einer Emphatisierung des Handschriftlichen einher, vgl. Carlos Spoerhase: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018, hier Kap. II, S. 149–153.

158 Mail Thorsten Ahrend vom 25.6.2012. Für die Zitierge Genehmigung sei Thorsten Ahrend gedankt. – Die Idee, Änderungsvorschläge nur noch in dieser Form zu akzeptieren, wird von Handke das erste Mal im Zusammenhang mit dem auf *Langsame Heimkehr* folgenden Buchprojekt für den Suhrkamp Verlag, seiner Über-

Wenn die Mitwirkung des Lektors in einem anderen Format und an einem anderen Ort zu erfolgen hat, als demjenigen, der für die auktorialen Änderungen vorgesehen ist (das Manuskript, bzw. der Rand des Manuskripts), laufen diese Vorgaben darauf hinaus, einen größeren Abstand zwischen dem Einsatz der Lektorin und demjenigen des Autors einzuziehen. Die Revisionen der Lektorin werden materiell vom auktorialen Schreib- und Revisionsprozess separiert und damit zugleich in die Paralipomena (von anderer Hand) verschoben.

Der Wandel der Verfahrensweise lässt sich als Versuch verstehen, die Hoheit über die Text- und Werkwerdung, die Handke während der Entstehung von *Langsame Heimkehr* zumindest teilweise abhandengekommen war, zurückzugewinnen. Hierfür spricht auch, dass der von Borchers gestrichene Satz kürzlich eine Art Restitution erfahren hat: In Handkes 2018 erschienenem Roman *Die Obstdiebin* findet sich der 40 Jahre zuvor getilgte Satz als wortwörtliches Zitat: »Nie wieder will ich Masken sehen.«<sup>159</sup>

Vor diesem Hintergrund scheint es nur konsequent, dass mit den angesprochenen Veränderungen auch ein personeller Wechsel der Lektoratszusammenarbeit einherging. Ein Schreib- und Überarbeitungsprogramm, das sich einerseits der Nicht-Verbesserung, dem weitgehenden Festhalten an der zum gleichsam sakralen Objekt aufgewerteten Erstniederschrift, und andererseits einer ausgedehnten auktorialen Werkherrschaft verschrieben hat, dürfte mit einer Textarbeit, wie sie von Elisabeth Borchers praktiziert

setzung von Walker Percys *The Moviegoer*, genannt: Erzürnt über die zahlreichen Änderungen, welche die Übersetzerin und damalige Suhrkamp-Lektorin Maria Dessauer vorschlug, äußerte sich Handke Unselde gegenüber im April 1980 folgendermaßen: »Für ihn sei es unverständlich, wie man so in ein Manuskript hinein-korrigieren könnte. Ein Manuskript sei ein Manuskript, es sei etwas Eigenes eines Autors, in das sich ein anderer, wer es auch sei, nicht so ohne weiteres hineinmischen könnte. Warum habe sie nicht eine Liste ihrer Änderungen oder Vorschläge aufgestellt, dann hätte man ja darüber diskutieren können? So sei der Text verunstaltet, verhunzt, der eigene Verlag hätte ihm die Glaubwürdigkeit seiner Sprache entzogen: das sei ja wohl der Sinn der Korrekturen von Frau Dessauer.« (Unselde: Chronik, Reisebericht Salzburg 5./6. April 1980; zusätzlicher Bericht, zit. nach Handke/Unselde: Briefwechsel, S. 397). Diese Listen mit Korrekturvorschlägen seitens der Lektoren sind zumindest teilweise überliefert, so etwa ein neunseitiges Konvolut an »Korrekturvorschlägen« von Thorsten Ahrends Hand zu den Druckfahnen von *Der Bildverlust* (vgl. <https://handkeonline.onb.ac.at/node/76/material>, abgerufen am 3.3.2021). Auch Raimund Fellingner erwähnt in einem Beitrag zur Entstehung von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, dass er Handke »Listen mit Korrekturvorschlägen« zukommen ließ. (Ders.: »Schreiben. Sich zur Ruhe setzen.« Die Entstehung von *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, in: Handke/Kastberger: Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, S. 133–142, hier S. 141).

159 Peter Handke: *Die Obstdiebin*, Berlin 2018, S. 104. Wobei dieses Selbstzitat zugleich den Status plastisch macht, den Handke einmal Geschriebenem zuspricht.

wurde, nur schwer vereinbar gewesen sein. Dabei scheinen die Grenzen des Übertrags auktorialer Kompetenzen, gegenläufig zu der brieflich übermittelten, zuvor zitierten Einladung zum freien Weiterschreiben des Autor-Textes von Beginn an klar markiert: Das Gut zum Druck gab der auch namentlich verantwortlich zeichnende Autor des Textes, der in diesem Fall mit dem Verfasser desselben nicht ganz zur Deckung kommt. Auch wenn Borchers die Unsichtbarkeit der lektoralen Mitarbeit, die hier einmal mehr in den Blick gerät, in ihrer unveröffentlichten Schrift zur »Anonymität des Lektors« verteidigte, scheinen die hiermit einhergehenden Implikationen für die Lektorin zugleich konflikthaft gewesen zu sein. Dass das letzte Wort bei der Autorin liegt, der Autor »immer die letzte Instanz [ist]«<sup>160</sup> – diese Norm zum Schutz des Produzenten wurde von Borchers auch als »Erstickungsanfälle«<sup>161</sup> provozierende Geißel empfunden, wie ein bitterer Kommentar in ihrem autobiographischen Bericht anzeigen mag: »Der Lektor ist ein abgerichtetes Wesen, er hat den Verlag und den Autor zu bedienen. Ein unaufhörlicher Akt der Unterordnung und der Selbstverleugnung muss es sein, er muss sich Lügen strafen.«<sup>162</sup>

Was Borchers als zwangsweise »Unterordnung« bzw. »Gleichschaltung«<sup>163</sup> begriff, beschreibt Raimund Fellingner, der Handkes Werk über viele Jahre betreute, als »Anschmiegsamkeit«<sup>164</sup> an den jeweiligen Stil des Autors, auf den hin der Lektor sich transparent zu machen habe: »In keinem Buch, das ich gemacht habe, ist Fellingner drin.«<sup>165</sup> Im Einklang mit dem in der Rede vom Lektor weithin verbreiteten Bescheidenheitstopos ist der ehemalige Cheflektor des Suhrkamp Verlags der Ansicht, dass nur »der Lek-

160 Raimund Fellingner, zit. nach: Siemens/Ankowitsch: Die unsichtbaren Zweiten, S. 30.

161 Borchers: Lectori salutem, S. 10.

162 Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt, S. 47.

163 In Bezug auf ihr »unversöhnliches« Verhältnis zu der von ihr betreuten Marie Luise Kaschnitz, eine jener der von der Lektorin Betreuten, die sich uneinsichtig gegenüber Borchers' Verbesserungsvorschlägen zeigten, resümiert die Lektorin: »Wir waren wahrhaftig nicht gleich zu schalten.« (Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt, S. 17).

164 Raimund Fellingner: »Welcher Schriftsteller ist kein Kotzbrocken?«. Interview geführt von Sven Michaelsen, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, 22.2.2016.

165 Raimund Fellingner: »Wer so etwas sagt, ist eitel hoch drei.« Interview geführt von Alem Grabovak, in: Die Tageszeitung, 24.1.2015. URL: <https://taz.de/Wer-so-etwas-sagt-ist-eitel-hoch-drei/!234943/>, abgerufen am 3.3.2021; vgl. ähnlich auch ders.: Der Beruf des Lektors. Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald, 4.2.2012, URL: <https://faustkultur.de/573-o-Fellingner-Der-Beruf-des-Lektors.html>, abgerufen am 3.3.2021.

tor, der seine Vorlieben zurückstellt, [...] jedem der von ihm gelesenen Manuskripte, Typoskripte und Dateien in der je eigenen Weise gerecht werden [kann], die ihre Besonderheit verlangt«. <sup>166</sup> Vielleicht, so ließe sich mit Blick auf das hier Gezeigte mutmaßen, sind Autoren tatsächlich die »schlechteren« Lektoren, wie Peter Suhrkamp 1956 behauptete:

Hinzu kommt noch eine andere Erfahrung, die ich vielfach gemacht habe, daß nämlich Autoren schlechte Lektoren sind. Das habe ich immer wieder erlebt. Es liegt auch im Wesen des schöpferischen Menschen, daß er eigentlich nur Zugang zu den Dingen hat, die seinen eigenen Kreationen verwandt sind. <sup>167</sup>

Allerdings stellt sich hier zugleich die Frage: Was ist das »Wesen des schöpferischen Menschen« und was sind »eigene[] Kreationen«?

Fellinger, dem Handke in schlechten Zeiten vorwarf, er gehe nicht weit genug »in das Manuskript hinein[...]« <sup>168</sup>, er »sei letztlich doch nicht der richtige kritische Partner«, wurde in besseren Zeiten von Handke für die Eigenschaft geschätzt, dass er »immer für ihn da gewesen« sei. <sup>169</sup> Auf der oben genannten Skala wäre die Praxis des für seine »Pingeligkeit« bekannten Fellinginger <sup>170</sup> wohl tendenziell dem Bereich eines gewissenhaften Feinlektorats zuzuordnen, wie etwa ein Blick auf das auf *Langsame Heimkehr* folgende Manuskript zur Erzählung *Die Lehre der Sainte-Victoire* zeigt. <sup>171</sup>

166 Fellinger: Der Beruf des Lektors.

167 Peter Suhrkamp an Franz Tumlner, 19.4.1956, in: Peter Suhrkamp: Briefe an die Autoren, Frankfurt a.M. 1963, S. 128–132, hier S. 131.

168 Peter Handke, zit. nach: Siemens/Ankowsch: Die unsichtbaren Zweiten, S. 30.

169 Unseld: Chronik, hier zit. nach: Handke/Unseld: Briefwechsel, S. 647. So auch das vorangegangene Zitat.

170 »Der kleinformatige, pingelige Blick ist eine typische Berufskrankheit«, so Fellinger im zuvor zitierten Interview »Welcher Schriftsteller ist kein Kotzbrocken?« in der Süddeutschen Zeitung vom 22.2.2016.

171 Wie anhand der Druckfahne (1. Lauf, 27.5.1980, in: DLA: DLA, SUA: Suhrkamp ersichtlich wird, beziehen sich die augenscheinlich in verschiedenen Durchgängen (mit schwarzem, blauem, rotem Fineliner, mit blauem und rotem Kugelschreiber und mit Bleistift sowie unter Anwendung der gängigen Korrekturzeichen) vorgenommenen Korrekturen in erster Linie auf Rechtschreibung und Grammatik sowie auf drucktechnische Fehler. Zwar finden sich auch einige längere Änderungen an einzelnen Stellen, doch handelt es sich hierbei, wie auch im editorischen Kommentar nachzulesen, wahrscheinlich um eine Kollationierung der auktorialen Korrekturen durch den Lektor. Vgl. Klaus Kastberger, Katharina Pektor, Christoph Kepplinger-Prinz (Rd.): Die Lehre der Sainte-Victoire. Druckfahnen 1. Lauf, Exemplar von Raimund Fellinger, 71 Blatt, [23.5.1980 bis] 27.5.1980. URL: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/2152>, abgerufen am 3.3.2021.

Handkes eingangs zitierte Klage über den Sieg des Verlagsangestellten über den »seine Persönlichkeit [...] verkörpern[den]« individuellen Leser-Lektor lässt sich vor dem Hintergrund des hier Rekonstruierten wohl weniger auf die veränderten Rahmenbedingungen des Verlagsgeschäfts zurückführen. Die mangelnde Komplizenschaft, die Handke zufolge für (seine) Autor-Lektor-Verbindungen der Gegenwart konstitutiv ist, dürfte vor allem auch mit der Entscheidung Handkes für die materielle Auslagerung und damit verbundene Einhegung lektoraler Interventionsmöglichkeiten zusammenhängen. Eine tiefere ›Verflechtung‹ wird dieserart bereits qua Formatvorgabe verunmöglicht.



## 6. Vorahmen, verschmelzen

Christian Döring und Marcel Beyer  
überarbeiten *Flughunde* (1995)

»Alles, was ich vom Schreiben weiß, habe ich von Friederike Mayröcker erfahren«,<sup>1</sup> kommentierte Marcel Beyer einmal den für ihn zentralen Einfluss der Wiener Schriftstellerin. In der Tat war es Mayröcker, die im Februar 1988 dem damals 22-jährigen Literaturstudenten Beyer einen unter Literaten »heiß gehandelten«<sup>2</sup> Namen empfahl. Den Zettel, auf dem oben links »Christian Döring« steht, besitze Beyer bis heute. Seitdem, so der Schriftsteller, »habe ich unzählige Zettel vollgeschrieben, auf denen oben links ›Christian Döring‹ steht, wenn auch mit unsichtbarer Geheimtinte buchstabiert.«<sup>3</sup> Dabei begann die Arbeitsbeziehung von Autor und Lektor weit weniger romantisch, als es diese Anekdote vermuten lässt, nämlich mit einer Absage seitens Dörings.<sup>4</sup> Sie galt Beyers Debütroman *Das Menschenfleisch*, den der Autor im August 1988 an Christian Döring sendete.<sup>5</sup> Döring war zu diesem Zeitpunkt seit etwa einem Jahr als Lektor für Gegenwartsliteratur im Suhrkamp Verlag tätig.<sup>6</sup> Einige Jahre später beschrieb Beyer, was ihn trotz oder gerade wegen dieser Absage augenblicklich für Döring einnahm:

1 Marcel Beyer: Zwei Frauen, eine Winterangelegenheit, in: Jürgen Jakob Becker, Ulrich Janetzky (Hg.): Helden wie Ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder, München 2000, S. 14–19, hier S. 14f.

2 Marcel Beyer: Der Blick, der mir fehlt, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 12.3.2006.

3 Ebd.

4 Christian Döring an Marcel Beyer, 8.12.1988, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring (Signatur: SUA: Suhrkamp/03 Lektorate/Döring-Ahrend). Im Folgenden sind sämtliche dem Siegfried Unseld Archiv (SUA) entstammenden Materialien angegeben durch: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

5 Bereits im November 1985 hatte Beyer sein Debüt ohne Erfolg an den Suhrkamp Verlag gesandt (vgl. Marion Steger an Marcel Beyer, 2.12.1985, in: Privatarchiv Beyer).

6 Christian Döring studierte Philosophie in Heidelberg, Frankfurt a. M. und Berlin. Nach journalistischer Tätigkeit war er von 1987 bis 1997 Lektor für deutschsprachige Gegenwartsliteratur beim Suhrkamp Verlag und von 1997 bis 2006 Programmleiter Literatur beim DuMont Buchverlag (<https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/>

Er hatte mein Manuskript so gewissenhaft gelesen wie niemand zuvor, und wenn er mir auch nicht in Aussicht stellte, dieser Text könne einmal zu einem Buch werden, so machte er mir doch zumindest Hoffnungen, ich sei in der Lage, besser zu schreiben, als jener erste Romanentwurf erkennen lasse. Während ich daraufhin »Das Menschenfleisch« überarbeitete, kehrte ich immer wieder zu seiner Absage zurück: er hatte mich herausgefordert, und ich hoffte, er würde es anlässlich des veränderten Manuskripts wieder tun. Ich behielt Recht. Als der Roman 1991 erschien, waren von der ursprünglichen Fassung vielleicht zehn Seiten übrig geblieben.<sup>7</sup>

Auf das gewissenhafte und den Autor zugleich herausfordernde Lesen seines Lektors wollte der Schriftsteller schon bald unter keinen Umständen mehr verzichten: »Ich kann anders [als mit Döring, IB] nicht arbeiten«, <sup>8</sup> lautet ein Eintrag in Beyers Arbeitstagebuch aus dem Jahr 1998, ein Kommentar, der die (selbst gewählte) Abhängigkeit Beyers von diesem spezifischen »Mitschreiber« deutlich macht.<sup>9</sup> Diese zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Beyer, als Döring im Jahr 1997 den Suhrkamp Verlag verließ, seinem Lektor wenig später zu dessen neuem Arbeitgeber, dem DuMont Buchverlag, folgte.<sup>10</sup> Als Beyer 2007 zu Suhrkamp zurückkehrte, betreute der mittlerweile frei arbeitende Döring den Roman *Kaltenburg* (2008), an dem Beyer zu dieser Zeit schrieb, weiterhin.

Bereits seit seinem zweiten Roman *Flughunde* (1995) waren es nicht mehr nur abgeschlossene Fassungen, die der Autor an seinen Lektor sendete. Vielmehr erstreckte sich die Zusammenarbeit mit seinem »Mitautor«, <sup>11</sup> wie Beyer Döring bezeichnete, bis in die frühe und früheste Genese eines Textes hinein. Im Jahr 2006 kommentierte Beyer:

jahr/2007/#tab-jury, abgerufen am 3.3.2021). Seit seinem Ausscheiden bei DuMont arbeitet Döring als freier Lektor und Kritiker. Er ist seit 2011 Herausgeber der *Anderen Bibliothek*.

7 Marcel Beyer: Schreiben durch Lesen, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 43 vom 29.5.2001, S. 14–15, hier S. 15.

8 Beyer: Arbeitstagebuch Spione, Eintrag vom 26.11.1998, in: Privatarchiv Beyer. – Die Arbeitstagebücher zu *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg*, aus denen nachfolgend unter Angabe der Sigle AT zitiert wird, lagen mir auszugsweise, d. h. in Form der Arbeitsnotizen zu Beyers Lektoratstreffen mit Christian Döring, vor.

9 Seine Bezogenheit auf Döring kommentierte Beyer in dem bereits zitierten Artikel: »Möglich, er dachte, ich würde aus meinen Fehlern lernen. Aber stattdessen lernte ich vor allem, mich ganz auf ihn zu verlassen.« (Beyer: Schreiben durch Lesen, S. 15).

10 Beyers Wunsch, aus dem Suhrkamp Verlag auszuschneiden, teilte der Autor dem Verleger Siegfried Unseld zu Beginn des Jahres 2000 mit (vgl. Beyer an Unseld, 18.1.2000, in: Privatarchiv Beyer).

11 Beyer: Schreiben durch Lesen, S. 15.

Heute, nach sieben Büchern, ist es längst so, daß ich zunächst eine Skizze von fünfzehn oder auch fünfzig Seiten schreibe, noch ohne genaue Vorstellung, wohin sie führen soll. An dieser Stelle setzen unsere Gespräche ein. Wir sitzen zwei Tage zusammen, über das Manuskript gebeugt. Dann arbeite ich weiter. Bis zur nächsten Skizze. Figuren, Stoff, Motive: sie entwickeln sich im Gespräch mit meinem ›Leser‹. Andere Autoren würden die Mitarbeit des Lektors in diesem Stadium als Einmischung empfinden – ich brauche das.<sup>12</sup>

Wie dieser Kommentar nahelegt, scheint es sich bei der Zusammenarbeit von Beyer und Döring, um eine zu einem frühen Zeitpunkt innerhalb des Produktionsprozesses und damit als ›tief‹ zu kategorisierende Praxis kollaborativen Schreibens zu handeln,<sup>13</sup> beginnt doch die lektorale Textarbeit in vielen Fällen erst dann, wenn die Autorin der Ansicht ist, einen Textbestand vorweisen zu können, dessen Qualität und Quantität darauf hindeutet, dass das Manuskript sich in absehbarer Zeit und mit absehbarem Überarbeitungsaufwand publizieren lässt.<sup>14</sup> Wenn der Lektor nicht allein dafür zuständig ist, ein ihm vorliegendes Manuskript im sogenannten ›Feinlektorat‹ publikationsfertig zu machen, sondern darüber hinaus zugleich für jene Dimensionen des Schreibens mitzuständig ist, welche die ›eigentümliche Handschrift‹ einer Autorin klassischerweise allererst ausmachen, wenn also sämtliche Ebenen

12 Beyer: Der Blick, der mir fehlt.

13 Zur Kategorie der ›Bearbeitungstiefe‹ vgl. Kap. 2.5. sowie Jürgen Baumann, Otto Ludwig: Texte überarbeiten. Zur Theorie und Praxis von Revisionen, in: Dietrich Boueke, Norbert Hopster (Hg.): Schreiben, Schreiben lernen, Tübingen 1985, S. 254–276, hier insbes. S. 259–261. Baumann/Ludwig zufolge sind Revisionen, die zu einem frühen Zeitpunkt des Produktionsprozesses (so z. B. die Planbildung eines Textes betreffend) vorgenommen werden, als ›tief‹ zu bezeichnen, da sie Folgeentscheidungen des Produktionsprozesses prägen und damit von besonderem Einfluss für den entstehenden Text wären. – Dass die gemeinsame Arbeit am Text im Fall der Zusammenarbeit von Döring und Beyer tatsächlich oftmals zu frühen Zeitpunkten der Arbeit an einem Projekt beginnt, belegen die textgenetischen Materialien zu den drei Romanen *Flughunde*, *Spione* und *Kaltenburg*, mit denen für vorliegende Studie gearbeitet wurde (vgl. hierzu näher Anmerkung 31).

14 Da Entscheidungen über grundlegende Dimensionen des Textes in diesem Stadium des Prozesses meist bereits gefallen sind, gelten die lektorierenden Eingriffe üblicherweise vor allem der sprachlichen Ebene des Textes. Dies legt die Auswertung einer empirischen Studie zur Tätigkeit des Lektors nahe, derzufolge Eingriffe in den plot/die Handlungsschritte eines Textes im Vergleich zu Änderungen hinsichtlich des »Formalsprachliche[n]«, der »Textkonzentration« und der »Stilistik« eher selten erfolgen. Vgl. Peter Paul Schwarz, Susanne Krones: Lesende Schreiber, schreibende Leser. Lektorat in den Literaturverlagen der Jahrtausendwende, in: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hg.): Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000, Bielefeld 2008, S. 373–388, hier S. 386.

des Textes – von der *histoire* (Figuren, Stoff, Handlung etc.) bis hin zu seinem *discours*, seiner Schreibweise – durch das Lektorat geprägt sind, wirft eine solche Form des kollaborativen Schreibens eine Reihe von Fragen auf. Sowohl aus urheberrechtlicher wie aus autorschaftstheoretischer, aus schreibprozess- wie aus editionsorientierter Perspektive dürfte der Umgang mit einer solchen Zusammenarbeit eine Herausforderung darstellen.<sup>15</sup> Allerdings sei an dieser Stelle angemerkt, dass Döring, wie die Materialien zeigen, nicht etwa im Sinne eines Ko-Autors ganze Passagen oder auch nur einzelne Sätze der Werke Beyers selbst schreibt, die anschließend integriert würden. Es handelt sich um eine andere Form des Eingreifens, um ein begleitendes Mit- bzw. *Gegenschreiben* und -entwerfen, dessen genauere Physiognomie abzutasten eines der Ziele der nachfolgenden Ausführungen ist. Rahmen wie Grundlage jeder lektoralen ›Einmischung‹ ist die auktoriale Praxis des Schreibens, auf der ein weiterer Akzent dieses Kapitels liegt. Im Fall der Kollaboration von Beyer und Döring ist die Ermöglichungsbedingung für ein vergleichsweise tief ansetzendes, auf Wechselseitigkeit ausgerichtetes Produktionsbündnis auch der auktorialen Disposition zuzuschreiben, die eigene Abhängigkeit von einem ›Mitschreiber‹ nicht nur affirmierend zu perspektivieren, sondern dieser Mitarbeit einen festen Platz innerhalb des Schreibprozesses, und, wie zu zeigen ist, innerhalb der poetologischen Verfasstheit der Texte selbst einzuräumen.

Von den vorangehenden Fallstudien zur Zusammenarbeit von Autor und Lektor weicht die Verbindung von Beyer und Döring nicht nur durch die Art der Mitwirkung des Lektors ab. Eine grundlegende Differenz gegenüber den anderen untersuchten Relationen besteht zudem darin, dass Beyer die Bedeutung seines Lektors für sein Schaffen öffentlich gemacht hat.<sup>16</sup> Indem der Schriftsteller hervorhob, sein Schreiben sei we-

- 15 Die Herausgeber einer möglichen künftigen kritischen Edition der Werke Beyers werden mit der Frage konfrontiert sein, welche Geltung die Texteingriffe des Lektors in diesem Fall innehaben und welche editorischen Umgangsweisen einer solchen koproduktiven Arbeitsweise am ehesten gerecht würden. Die Frage, welcher Status den (autorisierten) Schreibanteilen des Lektors gegenüber denjenigen des Autors in einem solchen Fall zukommt, wäre auch in urheberrechtlichen Hinsichten relevant. Zur Problematisierung des Urheberrechtsgesetzes, das einen individuellen Autor unterstellt, diesem exklusive Verfügungsrechte zugesteht, jedoch weder Praktiken geteilten Schreibens (wie sie auch für Autor-Lektor-Beziehungen zu beobachten sind) gerecht wird, geschweige denn jenen Möglichkeiten, welche sich im Rahmen von digitalen und damit genuin kooperativen, ›konnektiven‹ Schreibpraktiken ergäben, wie sie etwa das Betriebssystem GNU/Linux befördert, vgl. Volker Grassmuck: Der tote Autor und die konnektive Intelligenz, in: Gisela Fehrmann u. a. (Hg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären, Köln 2004, S. 287–303, hier S. 289.
- 16 Die Zusammenarbeit mit seinem Lektor kommentierte der Autor in zwei Beiträgen, aus welchen hier bereits zitiert wurde. Einer dieser Beiträge wurde im Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, am 29.5.2001, publiziert (Beyer: Schreiben durch Lesen),

sentlich durch die Interventionen seines Lektors geprägt, verfolgt Beyer eine Autorschaftspolitik, die als eine Art Gegenentwurf zu dem bis heute vor allem im deutschen Literaturbetrieb noch immer populären Topos des einsam aus sich selbst heraus schaffenden Schriftstellers zu begreifen ist. Zwar stellt ein solch offener Umgang mit den Anteilen des Lektorats an der auktorialen Textproduktion noch immer eine Seltenheit dar. Mit Blick auf Beyers Poetologie allerdings scheint dieser offene Modus nur konsequent, verfolgt Beyer doch von Beginn an eine Form des »parasitären Schreibens«,<sup>17</sup> ein »Sprechen, das zugleich hochindividuell ist und doch auf einen Gesprächszusammenhang aufbaut. Eine Sprechhaltung, deren Grundlage ein dialogisches Prinzip ist.«<sup>18</sup> Obgleich sich diese selbstreflexiven Kommentare des Autors in erster Linie auf die von ihm präferierte Arbeitsweise eines montierenden, zitierenden Schreibens, auf sein »unablässige[s] Rupfen in fremden Gärten«<sup>19</sup> wahlverwandter Autoren beziehen, lässt sich Beyers Präferenz für ein Schreiben »aus einem Gesprächszusammenhang heraus« auch mit der im Folgenden analysierten »mehrhändigen« Schreibszene von Autor und Lektor in Zusammenhang bringen. Schreiben scheint für Beyer vornehmlich auf Austauschprozessen zu beruhen: »[I]ch denke, ich bin einfach jemand, der nur im Kontakt zu anderen arbeiten kann.«<sup>20</sup>

Das Sichtbarmachen der eigenen Schreibwerkstatt als Ort verteilter Handlungsmacht lässt sich auch in Zusammenhang mit einem Wandel des deutschsprachigen Literaturbetriebs bringen.<sup>21</sup> Seit den 1990er Jahren wurde

der andere am 9.3.2006 in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung (Beyer: Der Blick, der mir fehlt).

17 Marcel Beyer: *Das Menschenfleisch*, Frankfurt a.M. 1991, S. 159. Vgl. zu Beyers Begriff des parasitären Schreibens, der ursprünglich auf Friederike Mayröcker zurückgeht, Beyers Kommentar dazu in: Marcel Beyer: *Ich bin alle fünf Autoren zusammen. Gespräch mit Daniel Lenz und Eric Pütz vom 25.6.1999*, in: dies. (Hg.): *LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*, München 2000, S. 217–227, hier S. 220.

18 Marcel Beyer: *Nonfiction*, Köln 2003, hier S. 236.

19 Friederike Mayröcker: *Magische Blätter IV*, Frankfurt a.M. 1995, S. 29.

20 Beyer an Döring, 2.11.1990, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring. – Von dieser dialogischen Ausrichtung seiner Schreibszene zeugen auch die zahlreichen Kooperationen Beyers mit Künstlern aus den Bereichen Musik, Bildende Kunst, Hörspiel, Comic etc.

21 Vgl. hierzu Steffen Richter, der einen »Einschnitt« in den modernen Literaturbetrieb in den 1990er Jahren ausmacht, einem Zeitraum, in dem die zunehmende Kommerzialisierung, Professionalisierung und »Eventisierung« durch verschiedene Entwicklungen vorangetrieben wurde. Darunter vor allem die deutsche Wiedervereinigung, die Globalisierung, die Ausbildung von Literaturagenturen, die Entwicklung der digitalen Medien sowie eine genuin literarische Entwicklung, die in den 1990er Jahren unter dem Stichwort »Neues Erzählen« für einen »Boom« an neuer deutschsprachiger Gegenwartsliteratur sorgte (Richter: *Der Literatur-*

der Konnex zwischen Betrieb und Literatur, Kunst und Geld, Kreativität und Handwerklichkeit zunehmend enttabuisiert; Schreiben gilt mehr und mehr als »erlernbar.«<sup>22</sup> Vielleicht ist es auch dieser Professionalisierung der Schreibdidaktik zuzuschreiben, dass sich die Einfluss- und Steuerungsmöglichkeiten von Lektorinnen seit Ende des 20. Jahrhunderts insofern vergrößert haben mögen, als diese oftmals nicht mehr nur ein Textlektorat im klassischen Sinne verantworten, sondern zunehmend auch »das Vormachen, die Anweisung [...]. Oder die Begleitung der Entstehung fast von Anfang an« gefordert war und ist.<sup>23</sup> Im Zusammenspiel mit den gewandelten Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen in der digitalen Medienkonkurrenz dürfte diese erweiterte Form lektorierenden Mitschreibens, wie sie sich auch für die Produktionsgemeinschaft Beyer/Döring beobachten lässt, einer der bislang wenig beachtet gebliebenen Gründe sein, wieso sich die Gegenwartsliteratur kaum mehr »unabhängig von literaturbetrieblichen Umständen denken« lässt.<sup>24</sup> Hinzu kommt eine weitere Entwicklung, die ebenfalls in den 1990er Jahren zunehmend virulent wurde: Der Wandel des Lektors von einem »hinter den Kulissen« agierenden Ma-

betrieb, S. 9f.). Im Zuge dieses Wandels änderte sich Klaus Siblewski zufolge in einem Zeitraum von nur zwei Jahren, von 1993–95, auch die Berufsauffassung und -praxis der Lektoren grundsätzlich (vgl. ders.: Müssen Lektoren zu Marktexperten werden? Eine Zwischenbilanz, in: Clemens Kammler, Torsten Pflugmacher (Hg.): *Deutschsprachige Literatur seit 1989. Eine Bilanz*, Heidelberg 2004, S. 263–273, hier S. 265). Dies einerseits, weil die Lektoren ihr jeweiliges Literaturverständnis nicht mehr nur »hinter den Kulissen«, sondern zunehmend öffentlich, im Feuilleton oder in eigenständigen Publikationen, vertraten – »[d]er postmoderne Lektor war geboren« (ebd.) – und andererseits, weil die Lektoratspraxis seitdem mehr und mehr jenseits der eigentlichen Textarbeit auch die gesamte »Verkaufsinszenierung« eines Buchs miteinbeziehe (ebd., S. 269).

- 22 Steffen Richter: *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung*, Darmstadt 2011, S. 8.
- 23 So der Suhrkamp-Lektor und ehemalige Kollege Dörings, Hans-Ulrich Müller-Schwefe. Vgl. ders.: *Grenzen des Lektorats*, in: Gunther Nickel (Hg.): *Krise des Lektorats?*, Göttingen 2006, S. 72–77, hier S. 76. Vgl. zur Beobachtung, dass Lektoren immer früher in literarische Produktionsprozesse einsteigen, diese teils mit initiieren auch Katrin Zimmermann: *Von Kraken und Lentoren*, in: dies., Johanne Mohs, Marie Caffari (Hg.): *Schreiben im Zwiesgespräch. Praktiken des Lektorats und Mentors in der zeitgenössischen Literatur*, Bielefeld 2019, S. 161–190, hier insbes. S. 167.
- 24 Zum Befund einer zunehmenden Verflechtung von Literatur und Betrieb vgl. Richter: *Der Literaturbetrieb*, S. 8. Vgl. ähnlich gelagert auch: Stephan Porombka: *Literaturbetriebskunde. Zur »genetischen Kritik« kollektiver Kreativität*, in: ders., Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.): *Kollektive Kreativität*, Tübingen 2006, S. 72–87; David-Christopher Assmann: *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler*, Berlin 2014; Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin 2013; Zemanek/Krones (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende*.

nuskriptarbeiter zum »Meinungsexperten«,<sup>25</sup> der öffentlichkeitswirksam darüber debattiert, wie Literatur beschaffen sein sollte, das eigene Literaturverständnis in der Öffentlichkeit durchzusetzen sucht. Ikonisch hierfür ist etwa die in den 1990er Jahren ausgetragene literarische Kontroverse um eine mögliche »Rückkehr des Erzählens«, die maßgeblich durch die beiden literaturpolitischen »Kontrahenten« Christian Döring und Uwe Wittstock (damals Lektor bei S. Fischer) vorangetrieben wurde.<sup>26</sup> Mit diesem öffentlichen Einsatz für bestimmte ästhetische Programme und dem Herstellen entsprechender Anschlussmöglichkeiten für Kritik und Literaturwissenschaft rückt einmal mehr die Frage nach der Rückkopplungsschleife in den Blick, die literarische, lektorale, kritische und philologische Kommunikation verbindet. Das Zusammenspiel des seit seinen dichterischen Anfängen ambitioniert und professionell agierenden Marcel Beyers<sup>27</sup> und seinem nicht nur literarisch beschlagenen, sondern auch bestens vernetzten, öffentlich für sein Literaturverständnis eintretenden<sup>28</sup> und publikationsstrategisch versierten Lektor Christian Döring ist daher auch vor dem Hintergrund der seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert zunehmend gesteigerten Professionalisierung des Literaturbetriebs wie des Autor-Lektor-Verhältnisses zu beleuchten.

25 Vgl. hierzu Siblewski: Müssen Lektoren zu Marktexperten werden?, S. 265.

26 Der Einschätzung Heribert Tommeks zufolge lässt sich anhand der zwei gegensätzlichen Positionen der Lektoren Wittstock/Döring hinsichtlich der Frage, wie Gegenwartsliteratur beschaffen sein sollte, »das gesamte Spektrum« der damaligen, bis heute wirkmächtigen Auseinandersetzungen abstecken. Vgl. Heribert Tommek: Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995, in: ders., Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke: Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur, Berlin/Boston 2015, S. 8–23, hier insbes. S. 8–12. Zur sogenannten »Lesbarkeitsdebatte« vgl. näher unten Kap. 6.7.

27 Bereits als 22-Jähriger wurde der damalige Literaturstudent Beyer bei seinem zweiten Versuch, mit seinem ersten Romanentwurf an den Suhrkamp Verlag heranzutreten, von der Literarischen Agentur Brigitte Axster, einer der Ende der 1980er Jahre im deutschsprachigen Literaturbetrieb noch seltenen Literaturagenturen, vertreten (vgl. Axster an Döring, 30.8.1988, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring).

28 Christian Döring gab in seiner Zeit als Suhrkamp-Lektor von 1987 bis 1997 mehrere Anthologien deutschsprachiger Gegenwartsliteratur heraus, zu denen er meist kurze Vorworte verfasste: Vgl. ders., Hajo Steinert (Hg.): Schöne Aussichten. Neue Prosa aus der DDR, Frankfurt a.M. 1990; ders., Hajo Steinert (Hg.): Erste Einsichten. Neueste Prosa aus der Bundesrepublik, Frankfurt a.M. 1990; ders. (Hg.): Lesen im Buch der edition suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995; ders. (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter, Frankfurt a.M. 1995; ders. (Hg.): Etwas das zählt. Deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre. Ein Lesebuch, Gütersloh 1996; ders. (Hg.): Aufbruchsstimmung. Deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre. Ein Lesebuch, Gütersloh 1996.

Weniger noch als die vorangehenden Fallstudien zielt dieses Kapitel auf ein ›Aufdecken‹ einer bislang mehr oder weniger verborgenen Form der vorderhand individuellen, eigentlich jedoch plural organisierten Textpraxis. Wenn dem Lektor seitens des Autors öffentlich eine konstitutive Rolle für den eigenen Schreibprozess zugesprochen wird, gilt es im Folgenden einerseits zu rekonstruieren, *worin* diese schreibermöglichende Funktion des Lektors für Beyer genau bestehen könnte – und andererseits in den Blick zu nehmen, auf welche Weise Schreiben bzw. Autorschaft im Modus des Bündnisses eingeübt, umgesetzt und narrativiert wird.<sup>29</sup>

Primärer Gegenstand der nachfolgenden Ausführungen ist der Produktionsprozess von Beyers zweitem Roman *Flughunde* (1995). Im Fokus steht eine markante Intervention Dörings, die zu einem frühen Zeitpunkt des Projekts eine Art Gegenentwurf, eine gegenläufige Schreibstrategie und einen veränderten ›Modell-Leser‹ ins Spiel bringt (Kap. 6.1.; 6.2.). Diese markanten Vorschläge gilt es, auch vor dem Hintergrund von spezifischen literarischen Debatten der 1990er Jahre, von Verlags- wie Publikums-erwartungen (Kap. 6.5.; 6.6.), genauer in den Blick zu nehmen und auf ihre Implikationen für den Produktionsprozess wie für den publizierten Text zu überprüfen (Kap. 6.4.; 6.7.; 6.8.). Welche Umgangsformen findet Beyer mit diesem steuernden Einsatz seines Lektors? Allein die Antizipation des lektoralen Blicks scheint, folgt man Beyers Selbstbeschreibung, eine das Weiterschreiben des Autors dynamisierende Wirkkraft zu entfalten. Das Modell einer rekursiv angelegten Wechselbeziehung, auf das sich Autor und Lektor verständigten (Kap. 6.3.), scheint einerseits die Herstellung von Konsens auch bei stark gegenläufigen Vorstellungen mit zu ermöglichen<sup>30</sup> und zugleich innerhalb des Produktionsprozesses eine handlungsleitende Funktion zu erfüllen. Darüber hinaus kommen dem Lektorat ganz konkrete Funktionen zu; so fungiert es etwa als Fassungen generierendes Prinzip, als Ort der komplementären Gegen-Lektüre und als Mitproduzent von Leserpositionierungen (vgl. zusammenfassend Kap. 6.6.). Die konzeptuelle ›Doppelgesichtigkeit‹ des publizierten Romans zwischen Avantgarde und Lesbarkeit, Reflexion und Konvention, Immersion und Distanz ist, so eine

29 Einen anderen Zugang zur Zusammenarbeit von Beyer und Döring wählte Marja Sprengel. Anhand des im Suhrkamp-Archiv in Marbach liegenden Briefwechsels von Autor und Lektor zu *Das Menschenfleisch* und *Flughunde* beschreibt Sprengel in erster Linie die Maßnahmen, die Döring zur Karriereförderung des jungen Autors ergriff (vgl. Marja Sprengel: *Der Lektor und sein Autor. Vergleichende Fallstudien zum Suhrkamp Verlag*, Wiesbaden 2016, S. 187–194).

30 Zum Konzept einer ›Kooperation ohne Konsens‹ vgl. Susan L. Star, James R. Griesemer: *Institutional Ecology, ›Translations‹, and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–1939*, in: *Social Studies of Science* 19/3 (1989), S. 387–420.

der das Nachfolgende orientierenden Thesen, zu nicht unwesentlichen Teilen Effekt seiner nachindividuellen Produktionsweise (Kap. 6.8.).

Grundlage dieses Kapitels ist eine sehr gute Quellenlage, die einerseits Beyers Privatarchiv, andererseits dem Suhrkamp-Archiv im Deutschen Literaturarchiv Marbach entstammt. Die schriftliche Kommunikation zu verschiedenen Textfassungen und deren Überarbeitungsmöglichkeiten findet sich im Briefwechsel zwischen Autor und Lektor dokumentiert, während Beyers sogenannte »Arbeitstagebücher« die Lektoratsgespräche protokollieren, zu denen sich Beyer und Döring im Fortgang des jeweiligen Produktionsprozesses treffen. Über konkrete Formen lektorierender Textarbeit Dörings geben zudem redigierte Manuskripte Auskunft. Bis auf die Korrespondenz befinden sich die Dokumente in Beyers Privatbesitz.<sup>31</sup>

## 6.1. Gegenlesen, entwerfen

*Flughunde* gilt als der Roman, der Beyer zum literarischen Durchbruch verhalf. Der Text wurde in 16 Sprachen übersetzt und das Taschenbuch liegt mittlerweile in der elften Auflage vor.<sup>32</sup> In Beyers Werk nimmt *Flughunde* insofern eine Schlüsselposition ein, als der Autor mit diesem Text zu einer Form des Schreibens, des auktorialen Selbstverständnisses findet, das bis in die aktuelle Produktion hinein relevant scheint. Gegenüber seinem Erstling, dem Zitatroman *Das Menschenfleisch* (1991) verschiebt sich mit *Flughunde* der Fokus des Beyerschen Schaffens.<sup>33</sup> Zwar spielen Fragen des

31 Mein Dank für die Möglichkeit, mit diesen Materialien arbeiten zu können, gilt Marcel Beyer, Christian Döring, dem Suhrkamp Verlag, dem DuMont Buchverlag sowie dem Deutschen Literaturarchiv Marbach. – Für die vorliegende Studie wurde in erster Linie mit Quellen zu den Romanen *Flughunde* (vier bzw. fünf Fassungen, Privatarchiv; der zugehörige Briefwechsel Döring/Beyer liegt größtenteils im Suhrkamp-Archiv des Deutschen Literaturarchivs Marbach, Lektorat Christian Döring, Bestand Marcel Beyer), *Spione* (mehrere Fassungen; Teile der zugehörigen Korrespondenz [ab 1998] liegen im DuMont Buchverlag in Köln) und *Kaltenburg* (mehrere Fassungen; die Korrespondenz zu *Kaltenburg* liegt teils im DuMont Buchverlag, teils auf einem Server Beyers, der derzeit nicht genutzt werden kann) gearbeitet. Teile der Briefwechsel zu *Menschenfleisch* und *Flughunde* sowie zu Beyers Ausscheiden aus dem Suhrkamp Verlag im Jahr 2000 liegen in Beyers Privatarchiv, das allerdings bis auf wenige Ausnahmen nur die an ihn gerichteten Briefe versammelt. Das DLA versammelt Kopien der Briefe Dörings an Beyer.

32 Stand vom 7.7.2020.

33 Beyer selbst sieht hingegen zwischen seinem ersten und den nachfolgenden Romanen eine Linie und keinen Bruch, wie er im Interview mit Daniel Lenz und Eric Pütz hervorhob (vgl. Beyer: Ich bin alle fünf Autoren zusammen, S. 224).

(montierenden) Sprachgebrauchs und -rhythmus auch weiterhin eine zentrale Rolle, doch mit *Flughunde* gewinnen andere poetisch-poetologische Maßgaben und Verfahrensweisen an Relevanz. Zudem werden politische und histori(ographi)sche Aspekte wichtiger. Mit *Flughunde* und den beiden darauffolgenden Romanen *Spione* (2000) und *Kaltenburg* (2008) verfolgt Beyer eine »Poetik der Fiktionalisierung der Geschichte«,<sup>34</sup> die gegenüber klassischen historischen Romanen Fragen der Konstruktion, der medialen Speicherung und Tradierung von Geschichte sowie erinnerungskulturelle Praktiken ins Zentrum rückt. Wie lässt sich ein angemessener Umgang mit Quellen, mit medial aufbereiteten Inhalten, mit familiengeschichtlich tradiertem und subjektiv Erinnerungtem auf der einen und Verfahren der literarischen Imagination auf der anderen Seite gestalten? Auf je spezifische Weise widmen sich *Flughunde* sowie *Spione* und *Kaltenburg* dieser Frage.<sup>35</sup>

*Flughunde*, jener Roman, der als Ausgangspunkt für diese Form des Vergangenheitsschreibens und dessen Reflexion gelten kann, zielt auf Fragen des Umgangs mit Quellen und die (Denk-)Figur des Zeitzeugen. Der Text erzählt die fiktive Geschichte des Akustikers und Stimmensammlers Hermann Karnau sowie der Kinder des Propagandaministers Goebbels in den Jahren 1940–45. Ein kleiner Teil des Geschehens spielt sich auch im Verfassungszeitraum des Romans ab, im Jahr 1992. Karnau ist als historische Person belegt; es handelt sich um einen Sicherheitsmann des Führerbunkers und wohl um einen der ersten Zeugen, die zu Hitlers Tod verhört wurden. Der Text setzt, nach dem ersten Kapitel, das Karnau vorstellt, zu jenem Zeitpunkt ein, da Karnau die Goebbels-Kinder kennenlernt, zu denen er eine Vertrauensbeziehung entwickelt. Er endet mit dem Tod der sechs Kinder, die im Mai 1945 im Führerbunker vergiftet wurden.

Die Quellen aus dem genetischen Umfeld von *Flughunde* zeugen von einer intensiven, sich über Jahre erstreckenden Suche nach einer Form für den entstehenden Roman. Die Änderungen, die der Text im Verlauf seines Überarbeitungsprozesses, von der ersten bis zur vierten Fassung erfährt,<sup>36</sup>

34 Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Eintrag »Beyer, Marcel«, URL: <http://www.munzinger.de/document/1600000045>, abgerufen am 3.3.2021.

35 Werden in *Kaltenburg* die Möglichkeiten und Ansprüche einer naturwissenschaftlich orientierten ›Sachlichkeit‹ der Darstellung – auch mit Blick auf die Geschichtsdarstellung der BRD/DDR des 20. Jahrhunderts – ausgelotet und mit subjektiven, biographistischen Formen von Erinnerung kontrastiert, steht bei *Spione* die Ambivalenz von Privatem und Politischem, von kognitivem Geschichtswissen und emotionalen, familiengeschichtlich tradierten Vorstellungen über die Vergangenheit im Vordergrund.

36 Den Vorläufer zu Beyers Roman *Flughunde* bildet ein neunseitiges Prosastück gleichen Titels, für das Beyer beim Bachmann-Wettbewerb 1991 ausgezeichnet

sind so umfassend, dass eine nichtinformierte Leserin die erste Fassung mit dem publizierten Text nur schwerlich in Verbindung bringen würde. Dabei legen die Quellen nahe, dass sich die Realisierung von *Flughunde* maßgeblich dem Scheitern von poetologischen Vorgaben verdankt. An diesem Zusammenbruch und den sich hieraus ergebenden neuen Möglichkeitsräumen, scheint, wie nachfolgend zu rekonstruieren, Christian Döring maßgeblich beteiligt gewesen zu sein.

Im Dezember 1992 schrieb Christian Döring Marcel Beyer einen seitens des Autors ungeduldig erwarteten Brief zur ersten Fassung von *Flughunde*. Dieses Schreiben soll hier ausführlicher behandelt werden, da es einerseits Aufschlüsse über jenen spezifischen Blick auf das Textgeschehen verspricht, der Beyer, eigenen Aussagen zufolge, ein Weiterschreiben erst ermöglicht: »Schreiben durch Lesen«, wie der Autor postulierte.<sup>37</sup> Als illokutionärer Akt und strategische Textkritik gelesen, lassen sich aus dem nachfolgend Zitierten andererseits Maßgaben der Revision entfalten, die für den weiteren Arbeitsprozess am *Flughunde*-Projekt virulent werden.

Lieber Marcel, unbedingt zweimal wollte ich auf und an der »Hundelinie« mich lesend bewegen: eine imponierende, eine gewaltige Materialsammlung [...]. Aber in der Charakterisierung »Materialsammlung« liegt meinerseits auch Skepsis und, ich glaube, eine erwartete, schlicht gefragt. Wo bleibt die literarische Form, die den Leser davor bewahrt, nur noch zu puzzeln, zu fragen, sich in Erzählperspektiven und historischen Fragmentierungen zu verirren. Wobei mir mit den Hauptfiguren (die eigentlich erst ab Seite 150 deutlicher werden) schon die Voraussetzungen einer Gestaltung gegeben zu sein scheinen. Darüber müssen wir reden, gleich zu Beginn des neuen Jahres. Und ich bin vielleicht

wurde. Obwohl der Text nicht mehr Teil des publizierten Romans ist – er wurde im Zuge der Revisionsarbeiten im Übergang von der dritten zur vierten Fassung herausgekürzt – kann dieser insofern als Kern von *Flughunde* gelten, als der Text einige Momente versammelt, die für die weitere Arbeit an *Flughunde* bestimmend bleiben sollten. Am 31.8.1992 schloss Beyer die erste Fassung mit dem Titel »Auf der Hundelinie« ab; die gleichnamige zweite Fassung datiert vom 30.1.1993; die dritte Fassung trägt den Titel »Stimmstehler« und datiert vom 24.4.1994; die vierte bzw. Schlussfassung, »Flughunde«, datiert vom 1.11.1994 bzw. vom 18.11.1994. Diese teils fundamental voneinander abweichenden Fassungen werden durch einen über 399-seitigen Meta- bzw. »Begleittext«, das von Beyer sogenannte »Arbeits-tagebuch«, flankiert, ein auch in digitaler Form vorliegender Text, aus welchem mir die entsprechenden Eintragungen zu Beyers Lektoratstreffen mit Christian Döring zugänglich waren.

37 Vgl. den gleichlautenden Titel des bereits zitierten Beitrags Beyers zur Zusammenarbeit mit Döring: ders.: Schreiben durch Lesen.

ganz vermessen, wenn ich behaupte, eine »konventionelle« Schreibweise (die wir beide gar nicht über die Maßen schätzen) könnte aus diesem krimireifen Stoff schon sehr, sehr viel machen.<sup>38</sup>

Drei Punkte dieses Schreibens, die in den nachfolgenden Teilkapiteln immer wieder zur Sprache kommen, sind an dieser Stelle hervorzuheben. Zunächst die Kategorisierung des Textes als »Materialsammlung«, verbunden mit der Frage nach »der literarischen Form«. Zweitens der sich anschließende Hinweis auf die mangelnde Orientierung des Lesers. Und drittens der Vorschlag, den Text nach Maßgabe einer »konventionelle[n] Schreibweise« zu überarbeiten, verbunden mit Dörings Hinweis auf das Genre des Krimis.

Zunächst: Welche Rückschlüsse erlaubt das zitierte Schreiben hinsichtlich Dörings lesend-revidierenden Zugriffs und dessen Übermittlung? Offenkundig scheint primär, dass Döring die ihm vorliegende Fassung offensichtlich nicht als abgeschlossenes Ganzes rezipiert, *in* das er sich entweder kontemplativ zu versenken oder *über* das er (nur) zu urteilen beabsichtigt. Vielmehr geht er anscheinend von einer genuin offenen Form des Textes aus, einem Text, der die ihm eigenen Potentiale nicht – oder teilweise noch nicht – verwirklicht hat. Im Unterschied zu anderen Formen lektoraler Textkritik, wie sie beispielsweise in der Fallstudie zur Zusammenarbeit von Christian Morgenstern und Robert Walser zur Sprache kamen, fällt auf, dass das Feedback des Lektors hier nicht einzelnen Textstellen und Vorschlägen ihrer möglichen Bearbeitung gilt, sondern sehr viel grundlegender ansetzt. Adressiert wird der Gesamtaufbau sowie die generelle Gestaltung, die Schreibweise des Textes. In den Augen des Lektors ist hier noch »sehr, sehr viel [zu] machen«. Wobei Döring zugleich andeutet, *was* bzw. *wie* es zu machen sei, indem er mit nur wenigen Sätzen einen markanten Richtungswechsel skizziert: Aus einem radikal offen gestalteten, handlungsarmen, vielstimmig und panoramatisch organisierten Text liest Döring einen »krimihaften Stoff« heraus, für den er die Bearbeitungsmaxime einer »konventionellen Schreibweise« empfiehlt. Wie kommt es zu einer solchen gegenläufigen Rezeptionsweise, einem solchen Gegenentwurf? Aufschlüsse ergeben sich mit Blick auf die Frühphase des Projekts, mit Blick auf jene erste Fassung also, auf welche sich Dörings Schreiben bezog.

38 Döring an Beyer, 11.12.1992, in: Privatarchiv Beyer.

## 6.2. Disziplinäres Dichten

Die erste Fassung von *Flughunde*, ein 195 DIN-A4-Seiten umfassender Text mit dem Titel »Auf der Hundelinie«, versammelt eine Vielzahl kleiner Szenen, angesiedelt auf unterschiedlichen Zeitebenen, vom 18. Jahrhundert bis in die damalige Gegenwart der frühen 1990er Jahre hinein. Der Text ist erzählt aus verschiedenen, intern fokalisierten Perspektiven, unter denen sich auch der aus dem publizierten Roman bekannte Karnau befindet, welcher der Leserin in dieser Fassung als eine Art »Zeitenwanderer« auf verschiedenen historischen Schauplätzen begegnet. Die Perspektive der Goebbels-Kinder existiert in der ersten Fassung noch nicht, erst in der zweiten Fassung kommt die Erzählstimme Helgas hinzu.<sup>39</sup>

»Auf der Hundelinie« ist durch ein auffälliges Stilmittel gekennzeichnet: Der gesamte Text ist durch denselben, stakkatoartigen Berichtsstil geprägt, innerhalb dessen das Wort »ich« ausgespart bleibt. Der Text, der zahlreiche teils mittels Kursivierung oder Großschreibung hervorgehobene Zitate aufweist, folgt einem summarischen Verfahren, mehr Auflistung des Wahrgenommenen als »Erzählung«, wie gleich der erste Satz zeigt:

Aufblitzt im Lichtkegel des Flak-Scheinwerfers und sich nur langsam fortbewegt auf unpräzise eingehaltener Laufbahn, mit dem Feldstecher einen silbrig reflektierenden Fremdkörper erkannt, welcher festgeschnallt am Bauch sich ins Federkleid drückt, im Flugwind sich aufbauschender Flaum bei ununterbrochenem Flügelschlagen, bevor das Objekt den ausgeleuchteten Bereich des Nachthimmels wieder verlässt.<sup>40</sup>

Sämtliche Perspektiven sind durch einen registrierenden, emotional vorderhand unbeteiligten Blick gekennzeichnet. Das entsprechende mediale Paradigma entstammt dem visuellen Bereich: Film und Photographie bilden (wie auch bei der Prosaskizze *Flughunde*) die Bezugspunkte dieses parataktisch reihenden Schreibens, das sich in keinen übergeordneten Erzählzusammenhang fügt, sondern mittels assoziativer und klanglicher Verknüpfung einen Kosmos kleiner Szenen entwirft. Durch den Einsatz zahlreicher Deiktika wie »jetzt« und »sofort« erhält die Gegenwärtigkeit der jeweils inszenierten Vergangenheit zusätzliche Prägnanz. Ein an Verfahren des Nouveau Roman orientiertes Schreiben im Präsens, das seine historische Dimension einer Vor- und Nach-Geschichte des Zweiten Weltkriegs vor allem über perspektivi-

39 Allerdings noch nicht im Sinne des Rede-Gegenrede-Musters Karnau – Helga, sondern als eine von drei Perspektiven, wobei die dritte Fokalisierungsfigur ein Hund ist.

40 »Auf der Hundelinie«, erste Fassung (31.8.1992), Ms., in: Privatarhiv Beyer, S. 3.

sche und stilistische Verfahren zu entfalten sucht, von denen insbesondere die Anleihen an faktographische Schreibweisen hervorzuheben sind. Der Text liest sich gewissermaßen als eine protokollartige ›Mitschrift‹ des Geschehens, welche das Verschwinden des Menschlichen im Krieg zur Sprache bringt.

Verkürzung der Belichtungszeit ist anzuordnen. Ein kurzer Blick auf die verwackelte Szenerie (Detailaufnahme): eine Hand, zwei parallele Kreise, dahinter der verschwommene Rest eines Gesichts. Verkürzung lässt sich nicht bewerkstelligen, selbst bei tagheller Beleuchtung [...] gäbe es unterbelichtete Resultate. [...] Besorgen Sie dafür einen kompetenten Dechiffrierer.<sup>41</sup>

Gleich auf der ersten Seite des Manuskripts, der dieses Zitat entstammt, sind mit den Momenten des ›Verwackelns‹ und des ›Unterbelichtens‹ zentrale Verfahren benannt, die auf den Effekt eines »unvollständigen«, »verstümmelten Dokuments«<sup>42</sup> zielen, Verfahren, welche zugleich einen Leser voraussetzen scheinen, der als »kompetente[r] Dechiffrierer« zu agieren hätte. Neben ihrer hermeneutischen Kompetenz müsste diese Leserin, so lässt sich annehmen, vor allem über viel Geduld und eine große Aufmerksamkeitsspanne verfügen. Das Mehr an Aufmerksamkeit und Ausdauerbereitschaft wird vor allem dadurch erforderlich, dass der Text, hierin etwa Claude Simons *Les Géorgiques* verwandt,<sup>43</sup> auf Handlung weitgehend verzichtet, die Übergänge zwischen den einzelnen Szenen, Zeittranchen und Perspektiven fließend sind, ohne Ankündigung erfolgen, und sich zudem eine Identifizierung und Lokalisierung der Fokalisierungsfiguren durch den durchgängigen, immer gleichen Protokollton sowie durch die vollkommen intransparente Psyche der Erzählfiguren sehr schwierig gestaltet. Wenn mit Steffen Martus davon auszugehen ist, dass moderne Texte die Aufmerksamkeit, die Leserinnen in sie investieren mögen, zu plausibilisieren haben und eine der Strategien, die Wahrscheinlichkeit einer erfolgreichen Leserbindung zu erhöhen, darin bestehen könnte, dem Text die entsprechenden Regeln zu dessen Rezeption mitzuliefern<sup>44</sup>, lässt sich mit

41 Ebd.

42 Ebd., Anhang mit Notizen des Autors, hier zum Thema »Akustische Speicherung, Versuchsgeräusche«, in: Privatarchiv Beyer.

43 Claude Simon kann Beyer zufolge als eines der zentralen Vorbilder gelten, welches – neben Michel Leiris und Georges Perec – insbesondere für den Entstehungsprozess von *Flughunde* von Relevanz war (vgl. hierzu Marcel Beyer: Spucke, in: ders.: Nonfiction, S. 74–87).

44 Ders.: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin u. a. 2007. – Zu Lektüeranleitungen vgl. auch Pierre Bourdieu: Genese und

Blick auf den hier fokussierten Text postulieren, dass auf diese Plausibilisierungsanstrengung verzichtet wird. Die Frage, inwiefern es gerechtfertigt sein könnte, sehr viel Zeit für die Lektüre dieses Textes aufzubringen (oder, in Dörings Worten: »nur noch zu puzzeln, zu fragen, sich [...] zu verirren«), bleibt, zumindest der Einschätzung des »ersten Lesers« zufolge, weitgehend unbeantwortet.

Dabei dürfte Dörings kritische Einschätzung auch damit zusammenhängen, dass der Zugriff des Lektors nicht der vorgesehenen Rezeptionsweise des Textes entsprochen haben mag. Beyer, der sich zu Beginn seines Schreibens an *Flughunde* in der Endphase seines literaturwissenschaftlichen Studiums befand,<sup>45</sup> hatte sich vorgenommen, der »Übersättigung an bekannten Formen ab[zuhelfen«.<sup>46</sup> Die Herkunft aus den die Literaturwissenschaften bestimmenden Diskursen der 1980er und 1990er Jahre, von denen für Beyer insbesondere die französischen Poststrukturalisten und deren Fokussierung auf die Materialisierungs- und Medialisierungsprozesse der Schrift, auf eine Konzeption von Literatur als Verkörperungspraxis (Barthes) prägend gewesen sein dürften,<sup>47</sup> diese spezifische Herkunft des Textes wird – wie auch bereits bei Beyers Romanerstling *Das Menschenfleisch* – bei der ersten Fassung von *Flughunde* greifbar.<sup>48</sup>

»Auf der Hundelinie« ließe sich als »disziplinäre Dichtung« beschreiben, ein Begriff, den Alexander Nebrig zur Kategorisierung von Texten vorschlug, die sowohl ihre »Problemstellung als auch die sich daraus ergebende Form aus dem Bezug zur [literaturwissenschaftlichen] Disziplin

Struktur des literarischen Feldes [Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire, 1992], Frankfurt a.M. 1999, S. 472 f.

45 Beyer studierte von 1987 bis 1991 Allgemeine Literaturwissenschaft, Germanistik und Anglistik an der Universität Siegen. Vgl. z. B. Klein (Hg.): Marcel Beyer, Anhang (Stichworte zur Biographie Marcel Beyers), S. 241.

46 Beyer: Wissenswertes o. Ä., in: Literarische Gesellschaft Köln/Freunde der Stadtbücherei e.V. (Hg.): Autorinnen und Autoren aus Köln, Köln 1992, S. 164–168, hier S. 164. Bei dem kurzen Text handelt es sich um ein aus Zitaten montiertes poetologisches Statement des Autors.

47 Dem Autor zufolge war Friederike Mayröcker ausschlaggebend für Beyers Beschäftigung mit dem Nouveau Roman als auch mit »Roland Barthes und alle[m], was einen französischen Namen hatte«. Diese Theoretiker hätte er jedoch, so Beyer weiter, vor allem »unter literarischen Gesichtspunkten« gelesen (vgl. Biographisches Gespräch mit Marcel Beyer, in: Hugo Dittberner [Hg.]: Das zweite Buch. Mit der Zeit erzählen? Marcel Beyer, Heiner Egge, Gundi Feyrer, Yoko Tawada, Göttingen 1994, S. 179–184, hier S. 181).

48 In zentralen Punkten, so insbesondere im Hinblick auf die anti-mimetischen, anti-realistischen Schreibverfahren, welche die erste (und noch die zweite) Fassung von *Flughunde* prägen, schließt Beyers zweites Romanprojekt an sein Debüt *Das Menschenfleisch* an. Der Roman war 1991, nur kurze Zeit vor Abschluss der ersten Fassung von *Flughunde*, bei Suhrkamp erschienen.

gewinn[en]«. <sup>49</sup> Nebrigs produktionsorientierte Kategorie lässt sich mit Blick auf den hier interessierenden Text um eine rezeptionsorientierte Dimension erweitern: Weniger als an eine breitere literarische Öffentlichkeit scheint sich der Text an ein mit literaturwissenschaftlichen Kompetenzen ausgestattetes Fachpublikum zu richten. Im Ausgang von erzähltheoretischen und poetologischen Erwägungen wird hier eine an die camera-eye-Technik angelehnte Erzählweise zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus eingesetzt und mit Hayden Whites These von der Fiktion des Faktischen, der Konstruktivität historischer Erkenntnis verbunden. Hinzu kommen (Form-)Fragen nach einer mediengeschichtlich und -theoretisch fundierten ›Materialität der Kommunikation‹, wie sie durch das Siegener Umfeld, in dem Beyer studierte, für den deutschsprachigen Raum pointiert formuliert worden war. <sup>50</sup>

Der adressierte Leserinnenkreis ist demnach ein schmaler, der sich durch entsprechende Vorbildung ebenso auszeichnet wie durch die Bereitschaft, die Aufmerksamkeitsinvestition, die der Text einfordert, zu gewährleisten sowie zur ›Entschlüsselung‹ der reflexiven Dimension des Textes einzusetzen. Zugleich jedoch scheint der Text noch eine ganz anders gelagerte Zugangsweise naheulegen. So steht dessen selbstreflexive Dimension <sup>51</sup> bzw. die starke Orientierung an spezifischen poetologisch-stilistischen Vorgaben, methodischen ›Geländern‹ des Schreibens, gewissermaßen quer zu jener impliziten Poetik <sup>52</sup> des Textes, die auf das performative Präsentmachen einer sinnlichen Dimension von Geschichte zielt, wie sie etwa Beyers Leitbegriff des »Körpergedächtnisses« greifbar macht. <sup>53</sup> Die Leseradressierung, an der sich der Text versucht, ließe sich als eine doppelte beschreiben, die einerseits eine reflexive und distanzierte Leserin *gegenüber* dem Text zu positionieren sucht und andererseits auf einen auch körperlich involvierten, partizipativen Leser zu zielen scheint, welcher der

49 Alexander Nebrig: Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin und Boston 2013, S. 2.

50 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeifer (Hg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M. 1988. Der Sammelband geht auf eine Tagung am Inter-University Centre in Dubrovnik (1987) zurück, an der Beyer als studentische Hilfskraft teilnahm.

51 In dem zuvor bereits zitierten Text Beyers aus dem Jahr 1992, der in zeitlicher Nachbarschaft zu Beyers Arbeit an der ersten und zweiten Fassung von *Flughunde* entstanden sein dürfte, heißt es: »Mit aller Leidenschaft also gilt es zu erforschen, was Erzählungen sein können, in welcher Richtung die Anstrengung gehen muß, durch die der Roman sich erneuern, oder genauer gesagt, durch die er weitergeführt werden kann.« (Beyer: Wissenswertes o. Ä., hier S. 167).

52 Der Begriff wird in Anlehnung an Steffen Martus' Ausführungen verwendet, vgl. ders.: Werkpolitik, S. 7.

53 Beyer: Nonfiction, S. 85f. Vgl. hierzu näher Anmerkung 78.

stakkatoartigen Berichtssprache rhythmisch zu folgen bereit ist. Allerdings bietet der Text – zumindest der Auffassung seines Lektors nach – noch kein überzeugendes Angebot für sein Vorhaben. Wobei überzeugend hier meint: ein Angebot, das der Leserin über die ersten Seiten hinweg die entsprechende Aufmerksamkeitsleitung abzuverlangen in der Lage wäre. Mit Beyer formuliert: »Geschichte blieb [...] trotz aller Anstrengung ein Objekt, das einer Betrachtung von außen unterzogen werden [konnte]«,<sup>54</sup> wie der Autor in Bezug auf eines seiner Fragment gebliebenen Schreibprojekte anmerkte. Eine Diagnose, die in etwas anders gelagerter Weise auch für »Auf der Hundelinie« zutreffen mag. Was auf den ersten Seiten des Manuskripts den Text und dessen Lektüre vielleicht zu tragen noch in der Lage ist – Fragen von Zeugenschaft, von Täter und Opfer, Sehen und Wissen/Handeln in erster Linie mittels Perspektivführung, Grammatik und Stil zu verhandeln –, erschöpft sich im Fortgang des Textes zum repetitiven Abspulen eines selbst gesetzten Schreibprogramms.

Womit ein weiteres Moment benannt wäre, das für den negativen Lektüreindruck des Lektors (bzw. für die entsprechende Übermittlung an den Autor) ausschlaggebend gewesen sein dürfte. Eine Art »Kern« seines Romans *Flughunde* präsentierte Beyer 1991 beim Ingeborg-Bachmann-Preiswettbewerb. Der Kontext, auf den hin diese neunseitige Skizze, die bereits den Titel »Flughunde« trug, geschrieben wurde, war demnach ein Kontext, der einerseits durch die Praxis mündlicher Performance sowie andererseits durch spezifische Ökonomien kritischer und medialer Aufmerksamkeit gekennzeichnet ist. Dass das kurze, rhythmisch operierende Prosastück »Flughunde« mit seinem für die Klagenfurter Welt des Humanistischen wohl kalkulierten Provokationspotential (Menschenversuche) in eben diesem Milieu gut »funktionierte«, davon zeugt Beyers Prämierung.<sup>55</sup> Allerdings gehorcht ein kurzer, auf einen mündlichen Vortrag angelegter Text gänzlich anderen Kategorien, als ein Roman es tut. Die »Sprachmonotonie«<sup>56</sup> des Textes, wie Döring den Eindruck charakterisierte, der sich beim Lesen der ersten Fassung einstellte, mag daher nicht zuletzt der Tatsache geschuldet sein, dass Beyer gewissermaßen die rhythmische Anlage seines Vortragsskripts auf einen Text mit Romanlänge übertrug.<sup>57</sup>

54 Ebd., S. 86. Es handelt sich um einen Kommentar zu einem Fragment gebliebenen Gedicht, das unter anderem den Titel »Spucke« trug.

55 Beyer wurde 1991 mit dem Klagenfurter Ernst-Willner-Preis ausgezeichnet.

56 Döring an Beyer, 11.12.1992, in: Privatarchiv Beyer.

57 Dabei wird der Eindruck der Monotonie des Textes noch dadurch verstärkt, dass die Prosaskizze »Flughunde« innerhalb der ersten Fassung des Romans gleich zu Beginn platziert wurde, wodurch mit dem »Skandal der Menschenversuche, einem Komplex, der sich in nachfolgenden Fassungen erst langsam entwickelt, schon so

Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, dass Döring verschiedene Probleme, für die der Text insbesondere aufgrund seiner starren programmatisch-poetologischen Vorgabe sowie seiner auf Romanlänge gewalzten performativen Anlage keine überzeugende Lösung gefunden haben mochte, nicht nur erfasst zu haben scheint – in einem weiteren Brief zur ersten Fassung schreibt der Lektor: »Klugheit und Schreibtradition im Rücken sind eine Last, aber die werden Sie überwältigen.«<sup>58</sup> Vielmehr entwickelte Döring eine Art Komplementärprogramm zur ›disziplinären‹ Praxis Beyers, das er unter den Stichworten der »konventionellen Schreibweise«, des »[K]rimi[s]«, auf den Punkt bringt. Der Lektor mag dieserart ein »Gegenlese[n]« praktizieren, wie Heinrich Detering einmal den vermeintlich widersprüchlichen Modus beschrieb, den seiner Ansicht nach eine gelungene Lektoratspraxis auszeichnet.<sup>59</sup> Gegner und Freund des Autors zugleich, liest Döring *mit* dem Autor *gegen* den Autor. Geht man mit Werner Hamacher davon aus, dass Lesen eine Praxis ist, die »mit jedem Wort aufs Neue vor einem Ordnungsbruch, einem unerwartbaren Zufall, einer unüberspringbaren Lücke im Gefüge der Zeichen steht«,<sup>60</sup> dann dürfte eine zentrale Aufgabe lektorierenden Lesens darin bestehen, die gegebenenfalls zu revidierende ›Lücke‹ von derjenigen ›Lücke‹ zu unterscheiden, die eine spezifische Funktion im Text besetzt, ihn voranzutreiben vermag. Zugleich dürfte es beim Textumgang des Lektors darum gehen, exemplarisch zu überprüfen, ob der Text in der Lage ist, die Zumutung, die der Umgang mit dessen ›Lücken‹ bedeuten mag, der künftigen Leserschaft plausibel zu machen.

Eines der von Döring identifizierten Probleme des Textes bestand, wie das zuvor zitierte Schreiben deutlich macht, in der misslingenden Leserinnenadressierung bzw. -lenkung. Mit Blick auf die Poetik des Textes ließe sich dieses Problemfeld auch in Bezug setzen zu zwei widerstreitenden Orientierungen des Unternehmens. So war die antinarrative Stoßrichtung

viel vorweggenommen wird, dass »Auf der Hundelinie« auch inhaltlich redundant wirkt. In seinem Antwortbrief auf das zitierte Schreiben Dörings bringt Beyer diese Problematik selbst auf den Punkt: »In der ersten Fassung wird eigentlich im ersten Kapitel schon alles gesagt. Was danach folgt, ist ein Ausformulieren des ersten Kapitels. Und dadurch entsteht gar keine Spannung mehr.« (Beyer an Döring, 13.12.1992, in: Privataarchiv Beyer).

58 Döring an Beyer, 18.12.1992, in: DLA, SUA; Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.  
 59 »Der Gegenleser denkt und liest mit mir gegen mich; so ist er mein Gegner und mein Freund. Er lässt sich nicht von mir bluffen, wie ich mich selber von mir bluffen lasse, und er zeigt mir den Respekt, auf den ich angewiesen bin, indem er versteht, was ich will, und nicht auf das hört, was ich ihm weismachen will.« (Heinrich Detering: Der Gegenleser, in: Thedel v. Wallmoden [Hg.]: Seiltanz. Der Autor und der Lektor, Göttingen 2010, S. 51 f., hier S. 52).

60 Werner Hamacher: Diese Praxis – Lesen –, in: Hans-Christian von Herrmann, Jeannie Moser (Hg.): Lesen. Ein Handapparat, Frankfurt 2015, S. 73–98, hier S. 91.

des Textes zwar durchaus beabsichtigt – »keine Erzählung – nie wieder«<sup>61</sup> heißt es polemisch in einem Text Beyers aus den Anfängen des *Flughunde*-Projekts –, doch vertrug sich diese poetologische Maßgabe schlecht mit einer anderen Zielsetzung des Unternehmens. Trotz der Entscheidung für ein sprachskeptisch-sperriges, für Irritation sorgendes Schreiben, das gerade nicht aufleichte Verständlichkeit angelegt sein sollte,<sup>62</sup> verfolgte Beyer zugleich auch die Absicht, einen Text zu schaffen, der den Leser mitgehen lässt, der die Leserin involviert: »Der Leser soll ja selbst drinstecken in diesem Karnau«, so Beyer gegenüber Döring.<sup>63</sup>

### 6.3. Vorahmung und Rekursion

Wie fiel Beyers Reaktion auf diese Kritik, diesen lektoralen Gegenentwurf aus? Das zwar vergleichsweise höflich formulierte, in der Sache aber scharfe Urteil des Lektors wird vom Autor euphorisch begrüßt: »[W]elch ein Glück, daß es Sie gibt!«, schreibt Beyer, der einige Monate auf besagtes Schreiben seines Lektors gewartet hatte, und weiter: »Ja, wirklich ein Glück, daß Sie mein Lektor sind. Denn – Sie sehen es genauso wie ich (mittlerweile).«<sup>64</sup> Angesichts der Diskrepanz zwischen der damaligen Ausrichtung des Textes, wie sie zuvor zur Sprache kam, und der durch den Lektor entwickelten virtuellen »Idealform« desselben, wirkt der Satz »Sie sehen es genauso wie ich« einigermmaßen irritierend. Verständlicher wird der hier konstituierte Konsens vor dem Hintergrund jener eingeübten Wechselwirkung, die als konstitutiv für dieses Autor-Lektor-Bündnis gelten kann. So scheint Döring – zumindest in Beyers Wahrnehmung – spezifische Erfordernisse des jeweiligen Produktionsgeschehens vor dem Autor selbst wahrzunehmen: »Christian Döring weiß schon, wohin der Text will, wenn ich es kaum erst spüre«, heißt es in den Notizen zu einem Lektoratstreffen.<sup>65</sup> Das zuvor Zitierte legt zudem nahe, dass Beyer zugleich für sich selbst eine solche Logik der Anverwandlung an die Dynamik der lektoralen Einmischung in Anspruch nimmt: »Sie sehen es genauso wie ich (mittlerweile).« Die Vorstellung einer solchen wechselseitig antizipierenden Anpassungsbewegung bringt ein Selbstkommentar Beyers auf den Punkt.

61 Beyer: Wissenswertes o. Ä., S. 165.

62 Vgl. hierzu etwa Beyers Bekenntnis zu »einer »Sperrigkeit, [...] einer größtmögliche[n] Sprödigkeit« (Beyer: Nonfiction, S. 161).

63 Beyer an Döring, 13.12.1992, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

64 Ebd.

65 Beyer: AT Spione, Notizen zum Lektoratgespräch vom 26.11.1998.

Diesem Kommentar zufolge ist das Versenden einer Textfassung an Döring mit dem Wechsel zu einer Revisionsweise verknüpft, für die Beyer sich der Lese- und Textpraxis seines Lektors bedient:

Anfangs schickte ich ihm noch jeweils abgeschlossene Fassungen eines Texts, um bereits mit dem Überarbeiten zu beginnen, sobald das Päckchen im Postkasten verschwunden war: Unwillkürlich hatte ich in diesem Moment den fremden, den Blick von Christian Döring angenommen.<sup>66</sup>

Denkt man diese Form des Rollentauschs weiter, dürften beim anschließenden Lektoratsgespräch zwei ähnlich umgeschriebene Texte aufeinander treffen – auf der einen Seite die von Döring redigierte Erstfassung des Textes sowie eine von Beyer erstellte ›Döring-Mimesis‹: »Wenn wir uns nach der ersten Lektüre trafen, muß es ihm [Christian Döring] seltsam vorgekommen sein, daß ich zu seinen Anmerkungen und Einwänden immer nur nickte.«<sup>67</sup> Der hier angebotenen Beschreibung des Interaktionsgeschehens zufolge dürfte es sich bei dem von Beyer als ›fremd‹ bezeichneten Blick seines Lektors vielmehr um eine im Verlauf der Kooperation eingeübte, längst vertraute Perspektive auf das eigene Textgeschehen handeln. Um ein Produktionsverfahren, bei dem allein die *Annahme*, der Lektor wisse bereits, wohin das Manuskript wolle, ein Weiterschreiben (qua Überarbeitung anhand der imaginären Richtlinie des Lektor-Blicks) ermöglichen mag. Dies gleichsam unabhängig von der Tatsache, ob sich Döring tatsächlich in der Lage zeigte, bestimmte Aspekte gegebenenfalls besser erkennen bzw. auf eine Reflexionsebene heben zu können.

Folgt man diesem Gedanken, dürfte Beyers affirmative Reaktion<sup>68</sup> auf die Intervention des Lektors bereits weniger bemerkenswert, sondern vielmehr: als passgenaue Resonanzfigur innerhalb des imaginierten Verbundgeschehens erscheinen. Beyer, der auf den zuvor zitierten Brief seines Lektors einige Monate wartete, hatte dieserart betrachtet Zeit und Gelegenheit genug, sein Manuskript als Christian Döring (wieder) zu lesen, mittels Aneignung und Vorahmung<sup>69</sup> dieses fremd vertrauten Blicks ähn-

66 Beyer: Der Blick, der mir fehlt.

67 Ebd.

68 Vgl. hierzu die verschiedenen Zustimmung signalisierenden Einlassungen in Beyers Schreiben vom 13.12.1992: »Sie sehen es genauso wie ich mittlerweile«; »[j]a, die konventionelle Schreibweise ist mir auch schon oft in den Sinn gekommen«; »[s]o, jetzt habe ich viele Worte gebraucht, um noch einmal das zu bestätigen, was Sie mir geschrieben haben«. (Beyer an Döring, 13.12.1992, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring).

69 Zum Begriff der »Vorahmung« vgl. Hans Blumenberg: Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: ders.: Wirklichkeiten

liche Momente als problematisch zu identifizieren und gegebenenfalls dementsprechend zu überarbeiten. Durch Prozesse der wechselseitigen Einübung in die Texthandlungen und Reaktionsschemata des je anderen mag die Interaktion so beschaffen sein, dass der eine vom Wissen des anderen um die eigene künftige Reaktion zu wissen scheint – und dieses Wissen wiederum in seine Handlungen einfließen lässt. Diese Vorstellung einer rekursiven Logik der auktorial-lektoralen Aktivitäten macht beispielsweise Dörings bereits zitierter Kommentar deutlich, seine »Skepsis« gegenüber der ersten Fassung, die er »Materialsammlung« nennt, sei, wie er glaube, »eine [von Beyer] erwartete« Skepsis. In Dörings Revisionsvorschläge mögen mithin vergangene Austauschprozesse und das aus diesen abgeleitete Wissen um die von Beyer erwartete lektorale Reaktion hineinspielen.<sup>70</sup> Dörings ›Gegenentwurf‹ ließe sich so betrachtet auch als gleichsam ausgelagerter Arm der auktorialen Textherrschaft begreifen. Die wechselseitigen Anpassungsleistungen, die von Autor und Lektor als tragendes Element ihres Bündnisses konstituiert werden, dürften in dieser Perspektive nicht in je reine Imitationen führen, sondern stets zu einer Veränderung der jeweiligen (imaginären) Vorgabe, mithin in Figuren produktiver Abweichung. Weder Autor noch Lektor arbeiten an einer ›Nachbildung‹ der Text- und Revisionshandlungen des anderen, sondern schreiben die Praktiken des anderen zugleich fort.<sup>71</sup>

in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, S. 55–103, hier S. 93. Mit »Vorahmung« charakterisiert Blumenberg eine Form der Bezugnahme, welche nicht der Logik von Vorbild und Abbild folgt, sondern projektiv und produktiv mit Vorgegebenem umgeht. Vgl. zu Blumenbergs Begriff der Vorahmung auch Hanna Engelmeier: Die Wirklichkeit lesen. Figura und Lektüre bei Erich Auerbach, in: dies., Friedrich Balke: Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach, Paderborn 2018, S. 89–120, hier S. 117f.

70 Vgl. zu einem Verständnis der Denkfigur der Rekursion (von lat. recurrere, zurücklaufen) als einem »Vorgriff auf den Rückgriff« Markus Krajewski: »Abstrakt gesprochen greift eine Rekursion dem Geschehen vor, indem sie ihr eigenes Ende bereits vor jeder Ausführung kennt beziehungsweise definiert hat. [...] Zugleich jedoch greift sie ständig auf etwas bereits Ereignetes, gewissermaßen auf ihre eigene Geschichte zurück.« (Vgl. ders.: Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient, Frankfurt a. M. 2010, S. 269–274, hier S. 271; sowie ders.: Call me Karl, in: Ana Ofak, Philipp von Hilgers [Hg.]: Rekursionen. Faltungen des Wissens, München 2010, S. 245–266, hier S. 264ff.). Ähnlich verstehen auch die Herausgeber des letztgenannten Bandes Rekursion als eine Figur des »Rückgriff[s] auf vergangene Wissensbestände, die zum Ausgangspunkt und Bezugselement des noch zu Eruiierenden werden« (Ana Ofak, Philipp von Hilgers: Einleitung, in: dies. [Hg.]: Rekursionen, S. 7–21, hier S. 13).

71 Vgl. zu einer solchen Konzeption angleichender Bezugnahme im Sinne einer mimesisch-zirkulären bzw. prozesshaften Figur, die gestaltet, was bereits Gestalt hat, zugleich jedoch allererst modelliert, was sie nachahmt, Paul Ricœur: Zeit und

Dass die gegenseitige Versicherung, zu wissen, was der andere wisse und wolle und dasselbe ebenfalls zu wollen – »jetzt habe ich viele Worte gebraucht, um noch einmal das zu bestätigen, was Sie mir geschrieben haben«<sup>72</sup> – zugleich auch der Versicherung und narrativen Stabilisierung des Produktionsbündnisses von Autor und Lektor gilt, welches in Beyers Vorstellung schreibkonstitutiv ist, versteht sich. Das wechselseitig hervorgehobene Anpassungsverhältnis von Autor und Lektor erfüllt so besehen auch die Funktion eines gemeinschaftsstiftenden Narrativs, welches den unwahrscheinlichen Fall einer längerfristigen Schreibgemeinschaft zu stärken helfen soll.<sup>73</sup>

Innerhalb der gemeinsamen Arbeit am Text allerdings dürfte die Vorstellung einer solchen Wechselbeziehung eine konkrete, handlungsleitende Funktion erfüllen. Die Frage, ob und wenn ja, auf welche Weise sich ein solches Anpassungsverhältnis, in welchem die Orientierung an den (imaginierten) Vorgaben, an Einfällen und Kritik des anderen zugleich zur Überschreitung und Fortschreibung derselben genutzt wird, sich anhand der Materialien nachvollziehen ließe, muss zunächst offenbleiben. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass die Veränderungen, die der Text im weiteren Verlauf seiner Genese erfährt, radikal sind. Nicht nur dessen Struktur, auch die sich erst im Fortgang des Überarbeitungsgeschehens ausbildende Handlung, die Anlage der Schauplätze und Figuren sowie die Schreibweise selbst erfahren eine fundamentale Neuausrichtung.

Bevor diese Phase der intensiven Überarbeitung im Zuge zweier Lektoratstreffen beginnt, umreißt Döring noch einmal das weitere Arbeitsprozedere, wiederholt die maßgebenden Stichworte der zu verfolgenden Revisionsmaßgaben, wie er sie in seinem ersten Schreiben skizziert hatte. »[Er] freue [s]ich«, so bestätigt der Lektor den von Beyer hergestellten Konsens,

daß wir im Blick auf dieses entstehende Buch uns in weitgehende Übereinstimmung bringen konnten. Wichtig Ihr Satz: daß bestimmte Probleme gar nicht reflektiert werden dürfen, soll es bei einer, nennen

Erzählung, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung, Paderborn 1988, S. 87–136, sowie Wolfgang Iser: *Mimesis und Emergenz*, in: Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg i.Br. 1998, S. 669–684.

72 Beyer an Döring, 13.12.1992, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

73 Auf die fortlaufende Arbeit an gemeinschaftsstiftenden Praktiken und Narrativen, die vonnöten ist, um den Zusammenhalt einer Gruppe zu gewährleisten, wies Bruno Latour hin (vgl. ders.: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2010 [Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory, 2005], hier insbes. S. 62 ff.).

wir es weiterhin so, konventionellen Schreibweise bleiben. Klugheit und Schreibtradition im Rücken sind eine Last, aber die werden Sie bewältigen. Nicht minder wichtig die Zielvorgabe, das Herstellen einer totalen Gegenwärtigkeit, jenseits moralisierender Zuordnungen. Wenn das gelingt, dann wird Vergangenheit gegenwärtig. Und wenn diese Gegenwärtigkeit zu einer spannungsvollen Sprache findet, dann haben Sie gewonnen.<sup>74</sup>

Neben der bereits bekannten Kategorie einer »konventionellen Schreibweise«, die hier mit dem Hinweis verbunden wird, nach Möglichkeit ein allzu reflexives Schreiben zu überwinden und der Kategorie der »Spannung« bzw. der »spannungsvollen Sprache« bringt der Lektor eine weitere Überarbeitungsmaxime ins Spiel: Ziel sei das Etablieren von »Gegenwärtigkeit«, einer »gegenwärtigen Vergangenheit«.

#### 6.4. Zielvorgaben erneuern. Die Verfertigung einer Revisionsagenda

Mit dem Stichwort »Gegenwärtigkeit« greift der Lektor eine Formulierung Beyers auf, mit der dieser seine Vorgabe für das *Flughunde*-Projekt zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt der Arbeit am Projekt auf den Punkt brachte: Ziel sei »das Herstellen einer totalen Gegenwart«.<sup>75</sup> Die von Beyer eingebrachte Maßgabe der »Gegenwart« transformierte Döring nun in diejenige einer herzustellenden »Gegenwärtigkeit«. Die beiden Begriffe unterscheiden sich in spezifischen Hinsichten. Diese Differenzen er-

<sup>74</sup> Döring an Beyer, 18.12.1992, in: Privatarhiv Beyer.

<sup>75</sup> Beyer an Döring, 13.12.1992, in: ebd. – Worauf zielte Beyers Maßgabe des »Herstellens einer totalen Gegenwart«? Mit Blick auf die ersten Fassungen von *Flughunde* zeichnen sich verschiedene Dimensionen ab: Einerseits dürfte sie eine Form der Zeitfiguration zur Sprache bringen, die durch Ungleichzeitigkeiten, Überlappungen und Wechselwirkungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart gekennzeichnet ist; ›Gegenwart‹ bezeichnet in dieser Hinsicht einen umfassenden, ›breiten‹ Bereich der Simultaneität vergangener wie künftiger Welten (vgl. zu einem solchen Begriff der »breiten Gegenwart« Hans Ulrich Gumbrecht: *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2010, z.B. S. 142) und markiert dieserart einen Ausstieg aus der linearen Geschichte. Zugleich bedeutet ein solches Verständnis von ›Gegenwart‹, dass der aktuelle Kontext in Bezug auf spezifische, in ihm mehr oder weniger unterschwellig fortwirkende historische Aspekte zur Sprache kommt – es ist Beyers Begriff des »Körpergedächtnisses«, der dieses Moment des unterschwelligen, impliziten Durchdringenseins der jeweiligen Gegenwart durch Vergangenes/Vergangenheiten auf den Punkt bringt (vgl. Beyer: *Nonfiction*, S. 85 f.).

scheinen aufschlussreich für die zwischen Autor und Lektor ausgehandelte Ausrichtung des weiteren Produktionsprozesses. Steht bei ›Gegenwart‹ (in unserer heutigen Verwendungsweise) der zeitliche Aspekt – im Sinne des Zeitpunkts zwischen Vergangenheit und Zukunft – im Vordergrund,<sup>76</sup> meint ›Gegenwärtigkeit‹ in erster Linie eine Form der (räumlichen) Anwesenheit, der Präsenz, und bezieht sich erst nachgeordnet auf den zeitlichen Kontext der Gegenwart.<sup>77</sup> So scheint das von Döring eingebrachte Moment der ›Gegenwärtigkeit‹ mit jener Tendenz von Beyers Vorgabe des »Herstellens einer totalen Gegenwart« zur Deckung zu kommen, welche darauf zielte, die Leserin in das Text- bzw. Sprachgeschehen hineinzuziehen. Seit seinen Anfängen war das *Flughunde*-Projekt daraufhin angelegt, eine (vergangene) Wirklichkeit auf eine Weise erfahrbar zu machen, die verhinderte, dass eine künftige Leserin sich aus dieser »ausklammern«, sich gegenüber derselben »in ein Verhältnis setzen« könnte.<sup>78</sup>

Über die Frage allerdings, wie eine solche Präsentmachung von Geschichte am besten herzustellen wäre, dürfte zwischen Autor und Lektor, wie die Materialien nahelegen, (zunächst) wenig Konsens bestanden haben. Die erste und auch die zweite Fassung von *Flughunde* folgen der modernistischen Prämisse einer sich stark in den Vordergrund spielenden, antifiktionalen Schreibweise, einer Form des stakkatoartigen Berichtens, das gewissermaßen darauf zielt, auf die Leserkörper einzuwirken, sie zum

76 Dabei zeigt die Etymologie, dass der Begriff der Gegenwart im Zuge theologischer Begriffstraditionen bis weit ins 18. Jahrhundert hinein vor allem im Sinne von Anwesenheit, Präsenz verwendet wurde; zeitliche Konnotationen des Begriffs finden sich zunehmend ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, bis das Substantiv vorwiegend zeitlich konnotiert ist (vgl. Johannes F. Lehmann: Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge, URL: <https://www.germanistik.uni-bonn.de/institut/abteilungen/abteilung-fuer-neuere-deutsche-literaturwissenschaft/abteilung/personal/lehmann-johannes/forschung-1/aktualitaet-2013-zur-geschichte-literarischer-gegenwartsbezeuge-und-zur-verzeitlichung-der-gegenwart-um-1800>, abgerufen am 3.3.2021; vgl. auch: ders., Stefan Geyer (Hg.): Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert, Hannover 2018.).

77 Der Duden nennt folgende Bedeutungsdimensionen für »Gegenwärtigkeit«: 1. Anwesenheit; 2. Bezug zur Gegenwart (URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Gegenwaertigkeit>). Vgl. demgegenüber »Gegenwart«: 1. Zeit[punkt] zwischen Vergangenheit und Zukunft; Zeit, in der man gerade lebt; Jetztzeit; 2. Zeitform, die ein gegenwärtiges Geschehen ausdrückt; Präsens; 3. Anwesenheit (URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Gegenwart>, abgerufen am 3.3.2021).

78 Vgl. hierzu Beyers Begriff des Körpergedächtnisses: »Der Körper ist nicht Gedächtnis, sondern er hat Gedächtnis: Mit dieser Vorstellung von Körpergedächtnis gelingt es mir nicht mehr, Geschichte als einen von mir abgetrennten Bereich zu begreifen, aus dem ich mich ausklammern könnte, zu dem ich mich in ein Verhältnis setze.« (Beyer: Nonfiction, S. 85 f.).

»[V]ibrieren«<sup>79</sup> zu bringen, um auf diese Weise eine »Gegenwart« des Schreibens/Lesens herzustellen. Die Rezeptionsweise, die der Text hier nahelegt, ist vorrangig durch eine Art musikalisch-rhythmisches Involviertsein gekennzeichnet. Eine Form des Greif- oder Spürbarmachens von Geschichte, die Beyer vor allem durch eine gleichsam »akustische« Präsenz, durch eine Einübung bestimmter Tonlagen, in Szene zu setzen versuchte. Demgegenüber scheint Dörings Vorstellung von »Gegenwärtigkeit« vielmehr darauf zu zielen, Präsenz herzustellen, indem der Leser in einen *Handlungszusammenhang* einbezogen und somit der discours des Textes zugunsten der *histoire* eher in den Hintergrund gerückt wird.

Im Anschluss an die zuvor zitierten Interventionen in Briefform, sind es insbesondere zwei Lektoratstreffen, in deren Zuge die Revisionspolitik samt möglicher Umsetzungsverfahren weiter verfeinert wurde. Am 1.12.1993 besprachen sich Autor und Lektor hinsichtlich der zweiten, am 21.7.1994 fand eine Überarbeitung der dritten Fassung statt. Dabei wird das Feedback des Lektors seitens des Autors als produktionsentscheidendes Moment gesetzt: Etwa drei Monate vor der ersten Arbeitssitzung sendete Beyer Döring eine Handlungsdruck generierende Gleichung, in der die ausbleibende Rückmeldung des Lektors mit dem Stocken des auktorialen Schreibens gleichgesetzt wird: »sieben Monate ohne Nachricht = sieben Monate ohne literarische Arbeit.«<sup>80</sup> Die durch Beyers Arbeitstagebücher überlieferte Revisionsagenda soll hier im Hinblick auf die ästhetisch-poetologische Stoßrichtung der Lektoratsverabredungen beleuchtet werden. Für diesen Aspekt erscheinen zum einen das durch Döring bereitgestellte Stichwort der »Gegenwärtigkeit«,<sup>81</sup> zum anderen bestimmte ästhetische Kategorien (Klarheit, Stringenz und Stimmigkeit, Bestimmtheit/Unbestimmtheit; Plastizität) vielversprechend. Zugleich gilt die Aufmerksamkeit der nachfolgend mitlaufenden Frage, inwiefern es gelingt, die widerstrebenden Vorstellungen von Autor und Lektor mit Blick auf den zu überarbeitenden Text so weit zu synchronisieren, dass Anschluss-handlungen möglich werden.

Wichtiger Gegenstand der Lektoratstreffen ist etwa die Frage der Sprachverwendung, des Stils. Steht im Zuge des Arbeitsgesprächs vom 1.12.1993 die Frage im Raum, wie ein flexiblerer »Sprachumgang« etabliert werden könnte, werden beim darauffolgenden Treffen am 21.7.1994 »Mängel« des Textes auf die »Sprachbehandlung« bezogen: »Liegt das an der Sprach-

79 »Auf der Hundelinie«, erste Fassung (31.8.1992), Ms., in: Privatarchiv Beyer, S. 8.

80 Beyer an Döring, 23.8.1993, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

81 Mit »Gegenwärtigkeit« sind hier zugleich auch die genannten Momente eines spannungsvollen, krimihaften Aufbaus des Textes wie der »konventionellen Schreibweise« angesprochen.

behandlung? Tagebuchartig und kein ›ich‹?<sup>82</sup> Problematisiert wird jene »Imperativ-, Protokoll- und Berichtssprache«,<sup>83</sup> wie Döring sie in seinem Brief zur ersten Fassung von *Flughunde* bezeichnete. Der Kompromiss, den Autor und Lektor hier anzusteuern scheinen, zielt darauf, den ursprünglichen, mit Formen des Berichts experimentierenden Duktus nicht gänzlich aus dem Text zu tilgen, sondern vielmehr passend erscheinende Orte für dieses Verfahren zu finden: »Ist der protokollarische Verkürzungston, das summarische Erzählen in allen Passagen gerechtfertigt, würde nicht ein Auserzählen manchmal besser sein?«<sup>84</sup> Auf kontextorientierte Stimmigkeit hin sollte das Verfahren überprüft werden.<sup>85</sup> Mit der so beschlossenen starken Reduktion des sich in den ersten Fassungen in den Vordergrund spielenden ›Protokollstils‹ ist zugleich der Weg geöffnet für ein Stilmittel mit gegenteiligem Effekt: das ›Unauffälligwerden‹ der Schreibweise, das ein zentrales Verfahren der publizierten Fassung *Flughunde* darstellen wird. In dieser kommt dem ›normalisierten‹, sachlichen Tonfall eine entscheidende, Glaubwürdigkeit herstellende Funktion zu.

Eine weitere gemeinsame Überarbeitungslinie, die im Zuge der Gespräche gefunden wird, betrifft das Rearrangement der Gesamtstruktur des Textes. Die vorwiegend assoziativ und paradigmatisch orientierte Organisation des Textes, wie sie die frühen Fassungen prägt, wird auf eine Form von Stringenz hin befragt, die sich vor allem den syntagmatischen Prinzipien der Abfolge und Kausalität verdankt. Erforderlich seien, so ein weiteres Ergebnis der Gespräche, etwa klarere Übergänge zwischen den verschiedenen zeitlichen und örtlichen Schauplätzen und Erzählsträngen,<sup>86</sup> deren Zusammengehörigkeit auch durch die entsprechende Form der Anordnung auf der Manuskriptseite zu markieren sei. Die Verknüpfungen der verschiedenen Segmente des Textganzen – »Spur legen«<sup>87</sup> – werden ebenso ins Auge gefasst, wie angemessene Kontexte für die Platzierung bestimmter Szenen und Motive und deren Wiederaufnahme sondiert werden.<sup>88</sup>

82 Beyer: AT *Flughunde*, Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 21.7.1994.

83 Döring an Beyer, 11.12.1992, in: Privataarchiv Beyer.

84 Döring an Beyer, 31.1.1994, in: ebd.

85 Vergleichbares gilt beispielsweise auch für die poetologische Prämisse eines Ich-Verzichts, welche die ersten drei Fassungen verfolgten; als durchgängiges Programm wird diese Vorgabe kritisiert, die nur unter bestimmten, kontextuell bedingten Voraussetzungen adäquat erscheint: »S. 157: Hier ist das Fehlen von ›ich‹ angemessen« (Beyer: AT *Flughunde*, Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 21.7.1994).

86 Vgl. etwa »Rückblende 1940 nach 1935 nicht klar«; »Zeitsprünge/Gegenwartspartikel irritieren« (Beyer: AT *Flughunde*, Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 1.12.1993).

87 Ebd.

88 Vgl. etwa »Hundeübungen deplatziert«; »[d]as Innere greifen – dieses Motiv müßte schon früher auftauchen«; »Taubenmorgen in Teil II gut – das Motiv wird aber nicht

Tatsächlich wandelt sich, wie der vergleichende Blick auf die verschiedenen Fassungen zeigt, insbesondere im Übergang von der zweiten zur dritten Fassung, die Gesamtstruktur des Textes. Das Prinzip des Nebeneinanders kleiner, assoziativ konstellierter Textsegmente, verbunden durch fließende Übergänge, weicht im Fortgang der Überarbeitung jener Form des durch Absätze voneinander getrennten, klar zuordenbaren Rede-Gegenrede-Musters, des »Wechselgesangs«<sup>89</sup> der beiden Fokalisierungsfiguren Karnau und Helga, wie er aus der publizierten Fassung bekannt ist. Statt eines Panoramas ergibt sich so mehr und mehr der »Faden«<sup>90</sup> einer Abfolge. Im Mai 1994 schreibt Beyer resümierend an seinen Lektor: »Ich habe das Gefühl, daß ich erst über dieser [dritten] Fassung erkannt habe, welche Form der Text gefordert hat, nachdem ich lange Zeit ihm eine Form geben wollte, die ihm gar nicht entsprach.«<sup>91</sup>

Den ästhetischen Kategorien der Klarheit, Bestimmtheit und Stringenz, die den Mitschriften zufolge Diskussionsgegenstand zwischen Autor und Lektor sind, steht die Frage nach dem Einsatz von Unbestimmtheit, von Auslassungen gegenüber, eine Aufmerksamkeit für die gewissermaßen »krimihafte« Frage danach, wie viele Informationen der Leser an welcher Stelle des Buches benötigt, um folgen zu können, ohne dass der Text an Spannung einbüßte. Wie sich von »blinden Flecken« erzählen ließe, ohne dass die Leserin das Interesse daran verlöre, sie für sich zu klären.<sup>92</sup> Als Beyer, glücklich, den vermeintlich richtigen Titel für *Flughunde* gefunden zu haben, seinem Lektor schreibt: »Und einen Titel habe ich auch gefunden: Stimmstehler – so hätte der Roman doch von Anfang an heißen müssen, oder?«,<sup>93</sup> ist Dörings Reaktion darauf deutlich: der Titel sei »zwar eine gute Zusammenfassung, aber geheimnislos.«<sup>94</sup>

Zwischen den Polen Bestimmtheit/Unbestimmtheit lassen sich auch die erarbeiteten Revisionsleitlinien hinsichtlich der historischen Schauplätze sowie der Anlage der Figuren aufspannen. Gezielt wird hier auf grundlegende Fragen fiktionaler Vergangenheitserzählungen. Folgten vor allem

wieder aufgegriffen« (Beyer: AT *Flughunde*, Einträge zum Lektoratsgespräch vom 21.7.1994).

89 Cornelia Blasberg: Die Stimme und ihr Echo. Zur literarischen Inszenierung des »Wiederschalls« von Herders Sprachursprungs-Theorie bis Marcel Beyers Topophonie des Faschismus, in: Waltraud Wiethölter, Hans-G. Pott, Alfred Messerli (Hg.): Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität, München 2008, S. 235–249, hier S. 246.

90 Döring an Beyer, 18.1.1994, in: Privatarhiv Beyer.

91 Beyer an Döring, 31.5.1994, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

92 Beyer: AT Spione, Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 26.11.1998.

93 Beyer an Döring, 27.4.1994, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

94 Beyer: AT *Flughunde*, Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 21.7.1994.

die erste und zweite Fassung weithin einer Form des aus historischen Quellen montierenden, zitierenden Vergangenheitschreibens, für das Döring den Begriff der »Materialsammlung« fand,<sup>95</sup> zielt die Revisionsagenda darauf, die Oberfläche dieses unruhigen, polyphonen Konglomerats insofern zu glätten, als z. B. die Reduzierung (explizit) zitierten Materials ins Auge gefasst wird: »Mann, Genet, Klemperer raus.«<sup>96</sup> Zugleich geht es um zeitliche und örtliche »Lokalisierung«,<sup>97</sup> um eine Schärfung der Konturen der erzählten historischen Schauplätze, indem bestimmte Formen von – vornehmlich begrifflich erzeugter – Ungleichzeitigkeit infrage gestellt werden.<sup>98</sup> Die Bestimmtheit, die dieserart angesteuert werden mag, ist eine Bestimmtheit, die sich ebenso wenig aus eindeutigen historischen Signalen wie Namen oder Jahreszahlen speist, wie sie auf einen durchgängigen Duktus des Berichts setzt. Solche Formen des »referierenden« Schreibens, derer sich vornehmlich die ersten Fassungen bedienten, werden beschrieben als »pseudo-dokumentarisch« [–] statt klärend [wirkten diese] doch verwirrend.<sup>99</sup> Demgegenüber verabreden Autor und Lektor das Herstellen eines »Chrono-Kolorit[s]«<sup>100</sup> und damit die Präzisierung und Spürbarmachung einer spezifischen Stimmungslage der entsprechenden Zeit<sup>101</sup> sowie eine detailliertere Ausstaffierung der Handlungsorte.<sup>102</sup> Geschichte werde dieserart implizit greifbar: So wären etwa die »Kinderpassagen« immer dann »interessant«, wenn »die Eltern und die Zeitgeschichte indirekt charakterisiert, aufgegriffen w[ü]rden«. <sup>103</sup> Wenn historische Personen namentlich besser unbestimmt bleiben sollten,<sup>104</sup> sollten diese zugleich umso klarer erkenntlich werden (»Charakteristika der Eltern stärker akzentuieren [aus

95 Zitate aus zahlreichen historischen Quellen, teilweise durch Majuskeln vom Fließtext abgesetzt, durchziehen diesen »Bericht« ebenso wie literarische Verweise von Herder bis Bataille.

96 Beyer: AT Flughunde, Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 1.12.1993.

97 Ebd.

98 Vgl. etwa »Gegenwartspartikel irritieren zu Beginn »Stadtbeschallung«, »Nebenhöhlen« (ebd.).

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Vgl.: »Der Leser ist erst einmal in Oktober/November 1940 (Zeitungen dieser Zeit?) »Chrono-Kolorit? »die Leute sprechen über, sind alle beschäftigt mit, warten auf [...]« (ebd.).

102 Vgl. etwa »SS-Lazarett Berlin genauer in den Blick nehmen« (ebd.).

103 Ebd., Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 21.7.1994.

104 Vgl. etwa »Frau Goebbels nicht namentlich nennen« (ebd., Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 1.12.1993).

der realen Geschichte]).«<sup>105</sup> In diesem Zusammenhang kommt auch die Kategorie der »Plastizität« zur Sprache: »Es mangelt an Plastizität Karnaus.«<sup>106</sup>

Materielle Spuren dieser Revisionsagenda im Sinne etwa von Textträgern mit eingetragenen Änderungen existieren nicht oder sind nicht überliefert.<sup>107</sup> Die Frage, inwiefern das Verabredete in die publizierte Fassung von *Flughunde* Eingang gefunden haben mag, ist daher nicht abschließend zu beantworten. Mit vergleichendem Blick auf die verschiedenen Textfassungen lässt sich die Transformation, die von der ersten bis zur Druckfassung durchlaufen wurde, vielleicht folgendermaßen auf den Punkt bringen: Nachdem sich die erste Fassung von *Flughunde* in den Spuren von Beyers erstem Roman *Menschenfleisch* bewegte, indem sie die Auflösung traditioneller Erzählkonstituenten radikalisierte, zeigt der weitere Herstellungsprozess eine – mutmaßlich maßgeblich durch Döring bzw. durch Beyers Fortschreiben dieses lektoral-aktorialen Epitextes<sup>108</sup> katalysierte – bemerkenswerte Wendung hin zu einem Text, in dem sich mehr oder weniger wahrscheinliche Figuren innerhalb eines anschaulichen setting und durch einen sinnvoll motivierten, vorwiegend linear organisierten plot bewegen.<sup>109</sup>

Wie die briefliche Kommunikation, die Protokolle der Lektoratsgespräche sowie die verschiedenen Textfassungen nahelegen, scheint die Interaktion von Autor und Lektor die von poetologischen Vorgaben und bestimmten literarischen Vorbildern geprägte, disziplinär orientierte und (sprach-)refle-

105 Ebd., Eintrag Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 21.7.1994.

106 Ebd. Wie auch den Arbeitstagebüchern zu *Spione* und *Kaltenburg* zu entnehmen, kommt die Kategorie der Plastizität während der Lektoratsgespräche immer wieder zur Sprache: »Namen notwendig? Eventuell – zumindest Figuren der Gruppe klarer machen, plastischer« (Beyer: AT Spione, Eintrag vom 26.11.1998); »Eltern, Elternhaus plastischer« (Beyer: AT Kaltenburg, Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 4.12.2003).

107 Nur die vierte und letzte Fassung weist einem Feinktorat entsprechende Überarbeitungsspuren auf, die im Zuge des letzten Lektoratsgesprächs eingetragen wurden. Vgl. hierzu näher Kap. 6.8. sowie Abb. 6–8.

108 Die von Gérard Genette eingeführte Kategorie des nichtöffentlichen, privaten Epitexts (vgl. hierzu ders.: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M. 1989, hier S. 354–386) verstehe ich hier mit und in Abgrenzung von Genette als einen werkexternen Text, der nicht in erster Linie dessen Rezeption lenkt, sondern vielmehr dessen *Produktion* kommentierend begleitet und formt (und damit wiederum auch dessen Rezeption steuert).

109 Dabei scheint sich der Abschied von jenen, vor allem die ersten beiden Fassungen prägenden Vorgaben problematisch gestaltet zu haben. In einem Eintrag in Beyers Arbeitstagebuch, verfasst kurz nach der Fertigstellung der dritten Fassung im Mai 1994, heißt es resümierend, jenes »Verfahren, das bei ›Flughunde‹ nicht gegriffen« habe, sei »so schwer abzuwerfen [gewesen]«. (Marcel Beyer: Aus dem Arbeitstagebuch, in: Marc-Boris Rhode [Hg.]: Auskünfte von und über Marcel Beyer, Bamberg 2000, S. 24–36, hier S. 25).

xive Machart der frühen Fassungen um eine Dimension des gewissermaßen ›Populären‹, des ›Erzählenden‹, zu ergänzen. Ein »verständlich[es] [S]prechen«,<sup>110</sup> welches vorderhand nicht nur schwer mit Beyers damals noch offensiv verfolgtem antinarrativen, sprachartistischen Anspruch vereinbar, sondern auch Dörings Vorstellungen von gelungener Literatur bzw. jenen programmatischen Statements zu widersprechen scheint, mit denen der Lektor Mitte der 1990er Jahre in der Debatte um die sogenannte ›Rückkehr des Erzählens‹ dezidiert *gegen* die Verfechter eines ›unterhaltsamen‹ Schreibens Stellung bezog, wie nachfolgend zu beleuchten.

## 6.5. Markt-Zensur

Nach der beschriebenen Stoßrichtung des lektoralen Einsatzes gefragt, ließe sich mit Blick auf Dörings Verpflichtung gegenüber seinem Arbeitgeber, dem Verlag, argumentieren, der Lektor wolle dem Text eine gefälligere, leichter rezipierbare Gestalt verleihen, um ihm eine größere Leserschaft zu eröffnen. Einen jungen und für Anmerkungen offenen Autor lenkte Döring so besehen an einer zentralen Wegmarke seines Werdegangs (der entstehende zweite Roman) dahingehend, dass dessen Schreiben zugleich auch bestimmten zeitgenössischen Konjunkturen und Anforderungen (›Neues Erzählen‹, ›Lesbarkeit‹) an Literatur genüge, von denen auch der für die Autonomie des Künstlerischen stehende Suhrkamp Verlag profitieren wollte.<sup>111</sup> Für eine solche kulturkritische Lesart scheint eine Notiz Dörings für seinen damaligen Chef, den Verleger Siegfried Unseld, zu sprechen, in welcher Döring hervorhebt, der im Entstehen begriffene Roman *Flughunde* behandle ein »publikumsträchtiges Thema«.<sup>112</sup>

110 Döring an Beyer, 8.12.1988, in: DLA: SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring. Döring verwendet in seinem Brief an den Autor ein Beyer-Zitat aus *Das Menschenfleisch*, dem Text, um den es in diesem Schreiben geht.

111 Beyers affirmative Reaktion auf Dörings ›umstürzende‹ Lektüre seines Manuskripts würde dieserart betrachtet vom flexiblen Anpassungs- und Selbstoptimierungsvermögen des Autors zeugen, der sich, Produkt der Professionalisierung seiner selbst, bereit zeigte, den Erwartungshorizont seines Lektors, als dem Spezialisten für die entstehende Ware Buch, mitzudenken, in sein Schreiben einzubeziehen.

112 Döring: Notiz an Siegfried Unseld vom 28.11.1994, hier zit. nach: Sprengel: *Der Lektor*, S. 193. Die Wahl der Formulierung mag auch strategisch begründet sein, zielt die Notiz, in welcher sich besagte Formulierung findet, doch auf das Aushandeln eines damals vergleichsweise hohen Vorschusshonorars für Beyer von 5000 DM, welchem allerdings seitens des Verlegers nicht stattgegeben wurde (vgl. hierzu Sprengel: *Der Lektor*, S. 193). Die von Döring gebrauchte Wendung »publikumsträchtiges Thema« zeugt damit auch von der Anpassungsfähigkeit des Lektors an

Die Stoßrichtung des lektoralen Mitschreibens, das auf eine verbesserte Zugänglichkeit, eine andere Adressierungsqualität des entstehenden Textes zielte, ließe sich vor diesem Hintergrund auch mit einem seit Ende des letzten Jahrhunderts sich verstärkenden strukturellen Wandel der literarischen Produktionspraxis und ihren veränderten Mechanismen der Rezeption in Zusammenhang bringen. Im Zuge eines grundlegenden Wandels des literarischen Feldes, gekennzeichnet durch eine intensivierte Ökonomisierung sowie eine »immer engere Verschaltung von Eventkultur, Medialisierung [und] Feuilleton«,<sup>113</sup> lässt sich für die deutschsprachige Literatur konstatieren, dass sich seit Mitte der 1990er Jahre »im Verhältnis von Reflexivität und Erzählbarkeit der Schwerpunkt zunehmend auf letzteres verlagert«. <sup>114</sup> An dieser Entwicklung hatten, wie verschiedentlich herausgestellt wurde, neben der Literaturkritik auch die Lektoren maßgeblich Anteil;<sup>115</sup> dies insbesondere im Zuge der in den 1990er Jahren ausgetragenen Kontroverse um die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Dieser mangle es, so ein Schlagwort der Debatte, an »Gegenwärtigkeit«. <sup>116</sup> Der Zuwachs an gut verkäuflicher deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, der seitdem zu beobachten ist, korrespondiert auch mit der zunehmenden »Unterhalt-

die »Sprache des Marketings« (vgl. hierzu Siblewski: Müssen Lektoren zu Marktexperten werden?, S. 269). Dass Döring Verkaufsargumente einzusetzen weiß, macht auch eine Filmdokumentation über die Entstehung des Romans *Houwelandt* des Autors van Düffel deutlich, in welcher Döring im Gespräch mit dem Autor und dem damaligen Leiter des DuMont Buchverlags äußert: »Da lässt sich ja irgendwas anschließen und insofern scheint mir das sehr reizvoll [...], dass wir bei dem Buch wieder sagen, hier ist der Düffel, den ihr euch immer gewünscht habt.« (Jörg Adolph: *Houwelandt. Ein Roman entsteht*, DVD, 2005, Kap. 2, 0:07:14–0:07:32).

113 Matteo Galli: *The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 68/776 (2014), S. 61–65, hier S. 64.

114 Tommek: *Schreibweisen der Gegenwartsliteratur*, S. 16.

115 Vgl. ebd., insbes. S. 11; vgl. des Weiteren z.B. Siblewski: *Müssen Lektoren zu Marktexperten werden?*, insbes. S. 269.

116 Stefan Sprang resümiert in dem von Christian Döring herausgegeben (oben bereits zitierten) Band mit dem Titel »Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter« die durch Frank Schirrmacher 1989 angestoßene Debatte um die von Sprang sogenannte »Gegenwärtigkeit der Gegenwartsliteratur« folgendermaßen: »Ermitteln wir den kleinsten gemeinsamen Nenner all der Kontroversen, Lageberichte und Jeremiaden um die deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Der Vorwurf lautet ungefähr so: Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in Gänze ist irgendwie nicht gegenwärtig genug.« (Stefan Sprang: *Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema »Medien« ihre Gegenwartigkeit beweisen kann*, in: Döring [Hg.]: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, S. 49–81, hier insbes. S. 56f.).

samkeit« der publizierten Romane<sup>117</sup> (und der entsprechend gewandelten Akzeptanz bei Literaturkritik und -wissenschaft) und damit gerade mit jener Erzählqualität, gegen die Döring sich öffentlich engagierte. An der seit 1989 schwelenden Kontroverse um eine mögliche »Rückkehr des Erzählens«, eine »neue Lesbarkeit«,<sup>118</sup> die, wie aktuelle literaturgeschichtliche Studien zeigen, einen zentralen Einfluss auf diese gegebenenfalls seit um 1995 zu veranschlagende »neue[] Formation der Gegenwartsliteratur«<sup>119</sup> hatte, an dieser Debatte nahm auch Christian Döring teil – allerdings vertrat er gegenüber der Öffentlichkeit, ähnlich wie auch sein Chef Siegfried Unseld, eine Position, die sich dezidiert gegen eine unterhaltsame und damit im »Auf und Ab der Moden«<sup>120</sup> besser verkäufliche Literatur richtete. 1995, im selben Jahr, in dem auch *Flughunde* erschien, veröffentlichte Döring eine Aufsatz- bzw. Essaysammlung mit dem programmatischen Titel »Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter« sowie eine literarische Anthologie; zwei weitere folgten 1996.<sup>121</sup> Die Stoßrichtung der in diesen Publikationen versammelten literarischen Beiträge, der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Texte sowie der von Döring verfassten Vorworte ist deutlich: Gegen die »Amüsierästhetik« wird hier auf ein literarisches Programm gesetzt, das sich, mit Bourdieu gesprochen, um die »Konvention des Konventionsbruchs« bemüht, darum also, »das Ab-

117 Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, so resümiert Heribert Tommek, sei »seit 1995 tatsächlich unterhaltsamer geworden, sie verkauft sich gut, manche Romane sehr gut bis hin zum Bestseller, und ihre Aufnahme ist breiter, aber auch flüchtiger geworden«. (Vgl. ders.: Schreibweisen der Gegenwartsliteratur, S. 23). Vgl. zu diesem Befund auch: Clemens Kammler, der »einen deutliche[n] Trend zur Einlösung der von Fiedler schon 1969 erhobenen Forderung [beobachtet], die Literatur müsse zu einer »Form der Unterhaltung werden«, wenn sie im Zeitalter der Neuen Medien Bestand haben wolle«. (Ders., Pflugmacher [Hg.]: Deutschsprachige Literatur seit 1989, S. 17).

118 In dieser in erster Linie in den Feuilletons ausgetragenen Kontroverse wurde die »Blutleere«, die »Erfahrungsarmut«, die reflexive Verstiegenheit der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bemängelt, die keine spannungsvolle, unterhaltsame Erzählkunst hervorbrächte, wie sie etwa Vertreter der anglosächsischen Literatur so brillant beherrschten. Einen guten Überblick über die einschlägigsten Texte der Debatte gibt der Band von Andrea Köhler, Moritz Rainer (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Leipzig 1990.

119 Heribert Tommek: Einleitung, in: ders./Galli/Geisenhanslüke (Hg.): Wendejahr 1995, S. 1–7, hier S. 5.

120 Christian Döring: Vorwort, in: ders.: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur, S. 7–13, hier S. 8.

121 Vgl. Döring (Hg.): Lesen im Buch der edition suhrkamp; ders. (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur; ders. (Hg.): Etwas das zählt; ders. (Hg.): Aufbruchsstimmung.

weichende und Ungewohnte [zu bewahren], das zunächst als Unverständliches auftritt und unsere auf Berechenbarkeit geschrumpften Phantasien provozieren muss.<sup>122</sup> Mit dieser Standortbestimmung zeigt sich Döring ganz im Einklang mit der, nicht nur innerhalb dieser Debatte, als intellektuell verbrämten ›Suhrkamp-Kultur‹. Als Herausgeber befördert der Lektor mittels Auswahl und programmatischer Rahmung der von ihm bzw. von Suhrkamp geförderten und publizierten Literatur die Verbreitung des entsprechenden literarischen Selbstverständnisses. Indem Literaturwissenschaftler und Kritiker zur Kommentierung eingeladen werden, sorgt der Lektor zugleich für Rezeptions- und Anschlussmöglichkeiten nicht nur innerhalb des Betriebs, sondern auch innerhalb der universitären Literaturwissenschaft, die in dem Band mit mehreren Aufsätzen vertreten ist.<sup>123</sup>

Der naheliegende kulturkritische Kurzschluss, dass der Lektor zwar gegenüber der Öffentlichkeit für autonome Literatur einstand, in seiner Lektoratspraxis jedoch den externen Erwartungen des Buchmarktes und der zahlenden Leser genüge leistete, soll hier vermieden werden. Selbstverständlich sind Verlage und mit ihnen die Aktivitäten der Lektorinnen ohne eine publikationsstrategische Gerichtetheit nicht zu denken, liest doch jeder angestellte Lektor immer auch im »Auftrag einer Institution«,<sup>124</sup> wie Dörings Kollegin Elisabeth Borchers festhielt. Doch ist davon auszugehen, dass sich die lektorale Praxis gerade dadurch auszeichnet, dass die ästhetisch-poetologischen Dimensionen und der ›Gebrauch‹ eines Textes innerhalb des zeitgenössischen Literaturbetriebs immer schon zusammen und nicht als Gegensätze gedacht werden. In diesem »Zugleich« liege, folgt man den Selbstbeschreibungen der Akteure, das Spezifische des ›anderen Blicks‹ des Lektors.<sup>125</sup> Oder, wie es der Lektor Klaus Siblewski formulierte:

122 Christian Döring: Vorwort, in: ders. (Hg.): Aufbruchsstimmung, S. 5–8, hier S. 6f.

123 Vor dem Hintergrund der hier interessierenden Produktionsgemeinschaft von Beyer und Döring scheint es bemerkenswert, dass mehrere der Beiträge in diesem Band sich für eben jene mediale Ausrichtung von Literatur stark machen, welche zum Markenzeichen Beyers avancierte. Indem Döring eben jenem literarischen Verständnis, das nicht nur für Beyers Schreiben, sondern beispielsweise auch für den von Döring ebenfalls betreuten Thomas Hettche als konstitutiv gelten kann, zu einem auch literaturwissenschaftlich verbrieften Qualitätszeugnis verhilft, befördert der Lektor die Möglichkeit des ›Aufdauerstellens‹ öffentlicher Aufmerksamkeit für die von ihm (bzw. von Suhrkamp) vertretenen Autoren; vorbereitet wird dieserart der Sprung in den germanistischen Kanon.

124 Elisabeth Borchers: *Lectori salutem*, Wiesbaden 1978, S. 3–13, hier S. 9.

125 Die ›typische‹ Prüfung und Redaktion eines Manuskriptes durch den Lektor, so brachte es der ehemalige Hanser-Lektor Herbert G. Göpfert einmal auf den Punkt, sei gekennzeichnet durch das Zusammenspiel einer kritischen und zugleich intuitiven Form des Lesens mit einer »sozusagen rational-instinktive[n] Vorstellungsgabe

Lektoren beschäftigen sich nur auf der einen Seite mit dem Material. Auf der anderen Seite denken sie an die Verwertbarkeit und die Mitteilbarkeit des Materials. Sie denken also all das mit, was die Übersetzbarkeit von genuiner Literatur in den Literaturbetrieb bedeutet.<sup>126</sup>

Fragen nach angemessenen Formen der ›Übersetzbarkeit‹ eines Textes machen die Kenntnis der zeitgenössischen literarischen Kultur, ihrer Produktions- und Rezeptionsverhältnisse erforderlich. Vor diesem Hintergrund kann gelingen, was als eine zentrale Funktion des Lektorats gelten kann: Noch Unpubliziertes einem virtuellen Vergleich mit (vermeintlich) benachbarten, bereits veröffentlichten Werken zu unterziehen, um damit zugleich dessen voraussichtliche Resonanz besser kalkulierbar zu machen. Dieser antizipierende (vielleicht ›präzeptive‹<sup>127</sup>) Einbezug etwaiger künftiger Rezeptionsweisen kann nicht nur als virtueller Leitfaden für die wertenden, bearbeitenden und adressierenden lektoralen Umgangsweisen mit Texten dienen, sondern dürfte der Lektorin zugleich erlauben, den Autor dabei zu unterstützen, Antworten auf die Frage nach der eigenen künftigen Rezeption und Möglichkeiten ihrer Kanalisierung zu finden, um damit die Akzeptanz auf dem Buchmarkt wahrscheinlicher zu machen.

Dass ein Schreiben als Ausweis von Belesenheit und literaturwissenschaftlicher Vorbildung nicht ausreichen würde, um sich auf dem literarischen Markt zu profilieren oder eine dauerhafte Position innerhalb des literarischen Diskurses zu besetzen, davon dürfte Döring, wie die Materialien belegen, überzeugt gewesen sein. ›Markt-Zensur‹ also? Ja klar,<sup>128</sup>

für die äußere Form, die das Buch möglicherweise erhalten kann, sowie eine[r] Vorstellung des Interessentenkreises, der Auflagenhöhe, der besonderen Werbemöglichkeiten oder -notwendigkeiten. In diesem Zugleich liegt die eigentliche typische Reaktion des Lektors auf ein Manuskript.« (Herbert G. Göpfert: Vom Autor zum Leser. Beiträge zu einer Geschichte des Buchwesens, München 1977, S. 92, hier zit. nach: Ute Schneider: Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag, Göttingen 2005, S. 170).

126 Klaus Siblewski: »Ein diskreter, aber nicht unwesentlicher Aspekt.« Interview mit Kai Splittgerber, in: Martin Bruch, Johannes Schneider (Hg.): In der Werkstatt der Lektoren. 10 Gespräche, Hildesheim 2007, S. 168–188, hier S. 260f.

127 Als »Präzeption« bezeichnet Hermann Lübbe »die gegenwärtige Vorwegnahme zukünftiger Vergangenheitsrezeption« (Hermann Lübbe: Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart, Berlin 1992, S. 191). Für jene Lektoren/Verlage, die sich einem kulturstiftenden Selbstverständnis verpflichtet fühlen, dürfte dies insofern von Relevanz sein, als erst der Versuch eines antizipierenden Vorgriffs auf Leser- bzw. Forschungsinteressen die »Kanonwahrscheinlichkeit« eines entstehenden Werkes abzutasten helfen dürfte.

128 So brachte es Hans-Ulrich Müller-Schwefe, ein weiterer Lektoratskollege Dörings bei Suhrkamp, einmal polemisch auf den Punkt: »Markt-Zensur, ja klar.« (Ders.: Du musst nicht schreiben, in: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 93 [1986], S. 86).

lässt sich lektorierende Textarbeit doch generell und wahrscheinlich in zunehmendem Maße als Versuch »der Verwandlung von prima facie Unverkäuflichem in die absatzträchtige Ware Buch«<sup>129</sup> beschreiben. Diesen auf (möglichst erfolgversprechende) Publikation gerichteten Einsatz der Lektorin vorschnell als Einmischung in die vormalig »reine« poiesis, als heteronome Entgeistigung der Kunstform Literatur zu fassen, verfehlte allerdings das spezifische »Konzeptions- und Leistungsvermögen«,<sup>130</sup> um das gelingende Lektoratsarbeit den auktorialen Arbeitsprozess ergänzen kann. Gemeinsam mit anderen Protagonisten des Betriebs fügt die Lektorin »der Literatur etwas hinzu, was dieser nicht eigen ist, was aber hinzutreten muss, um einen Text überhaupt marktfähig erscheinen zu lassen«.<sup>131</sup>

Das spezifische Leistungsvermögen des hier beleuchteten geteilten Arbeitsprozesses liegt m. E. insbesondere darin, dass extrinsische, an aktuellen Betriebstendenzen ausgerichtete Änderungen und ein innertextuell orientierter Umgang (die Herleitung von Revisionen aus der spezifischen Poetik, der ästhetischen Gerichtetheit des Textentwurfs heraus) eine folgenreiche Wechselbeziehung eingingen. So wurde die Frage, wie sich »publikums-trächtig« sprechen/schreiben ließe, nicht nur im zeitlichen Entstehungskontext von *Flughunde* mit nachhaltiger Wirkmacht für die literarischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen diskutiert. Diese Frage kann zudem – freilich auf anders gelagerte Weise – als eine der zentralen Antriebsfiguren dieses um Propaganda, Stimme und Rhetorik kreisenden Textes gelten. In der publizierten Fassung ist die Frage der Verführbarkeit des Lesers nicht nur eines der zentralen Themen des Romans, sondern avanciert zugleich auch zu einem maßgebenden Verfahren des Textes, wie im letzten Teil dieses Kapitels gezeigt werden soll.

129 Raimund Fellingner: Der Beruf des Lektors. Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald aus dem Jahr 2012, URL: <http://faust.kultur.de/573-0-Fellinger-Der-Beruf-des-Lektors.html>, abgerufen am 3.3.2021.

130 Philipp Theisohn, Christiane Weder: Literatur als/statt Betrieb. Einleitung, in: dies. (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, Paderborn 2013, S. 7–18, hier S. 12.

131 Ebd., S. 14.

## 6.6. Zwischenresümee. Bündeln, neu anfangen

Als der langwierige Produktionsprozess abgeschlossen ist, der Roman *Flughunde* Ende März 1995 in Buchform existiert, schreibt Marcel Beyer seinem Lektor einen Brief, aus dem hervorgeht, wie zentral die Mitarbeit Dörings dem Autor zufolge für dieses Projekt war:

Drei Wochen lang nun schon überlege ich, mit welchen Worten ich Ihnen meine tiefe Dankbarkeit ausdrücken soll, [...] – alles, was ich sagen kann, sind die Dinge, die Sie ohnehin wissen: Daß ich über unsere Zusammenarbeit durch die Jahre sehr glücklich bin, daß ich die *Flughunde* ohne Sie nie beendet hätte (oft habe ich in diesen vier Jahren gedacht, das Projekt abubrechen, weil ich ihm niemals Herr zu werden glaubte), wie froh ich darüber bin, daß Sie die Geduld aufgebracht haben, die Energie, diesen doch oft vom Absturz bedrohten Text weiter zu begleiten, in Ihrem sicheren Gespür gerade da, wo ich strauchelte und zutiefst unsicher war, mit stets richtigen, weiterführenden Fragen, Anregungen und mitunter einem strengen Räusperrn, das mich, wie einen faulen Schüler, den der Lehrer noch nicht aufgegeben hat, immer wieder dazu brachte, mich zusammenzureißen, meine Kräfte zu bündeln und von falschen Fährten abzubringen.

Das alles wissen Sie, da wir nun sehen, wie richtig es zum Beispiel gewesen ist, nicht vorschnell eine der früheren Fassungen zu akzeptieren, so daß wir den Text in seiner jetzigen Gestalt vertreten können und ich mich auch völlig sicher fühle, daß mögliche Einwände [...] an diesem Roman einfach abprallen werden (sofern ein Leser gewillt ist, sich auf das Vorhaben des Textes einzulassen), was nicht zuletzt auf Ihren präzisen Blick auf die Gesamtstruktur (die mir selbst nun erst langsam deutlich wird) und das Feilen am Detail bis in den zweiten Fahnsatz zurückgeht.<sup>132</sup>

Die durch den Brief bereitgestellten Stichworte sollen für ein Kurzresümee des Bisherigen dienen und zugleich für eine Überleitung zum nachfolgenden letzten Teil dieses Kapitels. Wie die Quellen nahelegen, scheinen sich die verschiedenen Modi des auktorial-lektoralen Miteinanders situativ in Abhängigkeit von den spezifischen Erfordernissen des Schreibprozesses auszuformen. War vor allem der Beginn des Projekts so angelegt, dass Beyer sich eine ›Schreibsicherheit‹ versprechende Vorgabe für sein Schreiben gesetzt hatte (durchgängig distanzierter Protokollton, Ich-Ver-

<sup>132</sup> Beyer an Döring, 14.4.1995, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

zucht etc.)<sup>133</sup>, scheint im Fortgang des Arbeitsprozesses diese Funktion des Grenzen-Setzens, des ›Herr-Werdens‹, teilweise externalisiert, aus der ›einsamen‹ Schreibszene des Autors in den Zuständigkeitsbereich des Lektors verschoben worden zu sein. In dem zitierten Brief ist es das Bild des »strengen Räusperns« und die entsprechend aufgerufene Sozialrelation Lehrer/Schüler, Mentor/Schützling, das diese Funktion des Lektors innerhalb des Arbeitszusammenhangs greifbar macht.

Hierzu passt auch, dass Döring innerhalb von Beyers Schreiben als diejenige ›ordnende‹ Instanz erscheint, anhand derer sich der langwierige Schreibprozess produktionsfördernd unterteilen, ›kräftebündelnd‹ in verschiedene Phasen gliedern lässt. Der Abschluss der jeweiligen Phasen (und damit der Beginn des Arbeitens an einer neuen Textfassung) fällt mit dem Versenden des bis dahin Produzierten an Döring zusammen. Allein aufgrund dieser Funktion als Schreibphasen und -fassungen generierende Instanz ist der Lektor aus Beyers Produktionsprozess nicht wegzudenken. Dabei scheint es in erster Linie Dörings wertenden Umgangsformen mit dem je Vorliegenden geschuldet, dass die Arbeit am Text fortgesetzt wurde, bzw. anders formuliert: dass es nicht ein oder zwei, sondern vier Fassungen des Textes gibt. So war Beyer eigenen Aussagen zufolge nach jeder neuen Fassung der Ansicht, das Projekt sei (mehr oder weniger) abgeschlossen, das Werk beendet.<sup>134</sup> Döring transferierte demgegenüber das Vorhandene stets wieder zurück in etwas Vorläufiges, der Weiterverarbeitung Bedürftiges, verlieh als ›fertig‹ übermittelten Texten den Status unabgeschlossener Fassungen. Statt dem baldigen Werkabschluss zu, wie man es von einem auf zeitnahe Publikation gerichteten Einsatz des Lektors eher erwarten würde, arbeitete Döring vielmehr im Sinne eines Mentors daran, seinen auktorialen Zögling im Glauben daran zu unterstützen, »mehr« zu »können«<sup>135</sup> – und das heißt in diesem Fall: wieder neu anzufangen statt abzuschließen.

133 Nicht nur der Entstehungsprozess von *Flughunde*, sondern auch die Genese von *Spione* ist durch den Einsatz einer vom Autor selbst gewählten Strukturvorgabe, Schreibweise geprägt. Ähnlich wie bei der Textgenese von *Flughunde* erfolgt auch bei *Spione* im Fortgang des Schreibens der (durch Döring wiederum katalysierte) Einbruch in diese Vorgabe: »Habe ich drei Jahre lang etwas versuchen wollen gegen meine eigene Vorstellung von einem Text, zur Probe, zum Ausreizen, und jetzt reicht es auch?« (Beyer: AT Spione, Eintrag vom 5.4.1999, zit. nach: Beyer: Aus dem Arbeitstagebuch, S. 34).

134 »Ich hatte nach der ersten Fassung gedacht, ich sei fertig und nach der zweiten und dritten auch.« (Marcel Beyer: »Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie ein bevormundungsfreier Raum ist.« Interview mit Marcel Beyer, geführt von Anke Biendarra und Sabine Wilke, in: *New German Review. A Journal of Germanic Studies* 13 [1997/1998], S. 5–15, hier S. 14).

135 Döring an Beyer, 8.12.1988, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring. – Zwar bezieht sich Döring in diesem Schreiben auf eine frühe Fassung von

Nicht nur dürfte Döring Beyer »von falschen Fährten ab[gebracht haben]«, vielmehr benannte der Lektor alternative Gestaltungsmöglichkeiten, artikulierte Gegenentwürfe zum Bestehenden, welche innerhalb des Produktionsprozesses weiterverarbeitet wurden. Dabei waren diese Anregungen zur Richtungsänderung nicht unbedingt so angelegt, dass sie in der klaren Ausrichtung auf ein bestimmtes Ziel hätten aufgehen können. Trotz – oder vielleicht gerade wegen – der vermeintlichen Standpunkt-sicherheit und klaren Gerichtetheit, mit der die neuen Zieltextvorstellungen kommuniziert wurden, scheinen die zum Einsatz kommenden Verfahren eher dem tastenden Modus des Experimentierens vergleichbar zu sein. Dies insofern sie auf die »Provokation eines Möglichkeitsraums« zielten, »dessen Reglementierung nur gerade so weit gehen darf, dass Anschlüsse wahrscheinlich werden, zum Beispiel Rekursion und Transformationen«. <sup>136</sup> Dörings Mit- oder Gegenentwurf war insofern »anschlussfähig«, als Beyer denselben zum Weiterschreiben »brauchbar« machen konnte, in neu angelegte Probeläufe und umfassende Umarbeitungsanstrengungen eingehen ließ. Texthandeln zwischen Autor und Lektor zeigt sich so besehen weder auf das Vorhaben des Autors noch auf dasjenige des Lektors rückrechenbar, sondern stiftet vielmehr eine Eigendynamik. Eine Dynamik, die sich mittels Verfahren des Wiederlesens und Weiterschreibens an der fortlaufenden Erprobung alternativer Maßgaben versucht, mit dem Ziel, ein in sich schlüssiges Textganzes zu erstellen, an dem mögliche Kritik »einfach abprallen« könne. Diesen kooperativ erarbeiteten Richtungsänderungen dürfte es auch geschuldet sein, dass der philologisch und literaturtheoretisch vorgebildete, sehr viel Zeit in die Entschlüsselung vorderhand opaker Materialmengen investierende »Modell-Leser« <sup>137</sup> der Erstfassung nach und nach um einen weniger disziplinär orientierten, dafür zugleich klarer angeleiteten, dem Faden einer Handlung und »plastischen« Figuren folgenden

*Das Menschenfleisch*; ähnlich Gelagertes lässt sich jedoch auch für den Produktionsprozess von *Flughunde* geltend machen.

136 So Karin Krauthausen im Hinblick auf Konzeptionen wissenschaftlichen Entwerfens, Experimentierens. Vgl. dies.: Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs, in: dies., Omar W. Nasim (Hg.): Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs, Zürich 2010, S. 7–26, hier S. 10f.

137 Zur Produktion eines je spezifischen »Modell-Leser[s]« trägt Umberto Eco zufolge jede empirische Autorin mittels bestimmter Textstrategien bei; allein für diesen »Modell-Leser« ist Eco zufolge ein Buch lesbar. Anders – und mit Eco – formuliert: »Für die Art von Lesern, die der Text nicht postuliert und zu deren Produktion er nichts beiträgt, wird der Text unlesbar (wie er unlesbarer nicht sein könnte) oder er wird ein ganz anderes Buch.« (Ders.: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten [Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, 1979], München 1987, hier S. 72).

Leser ergänzt wurde. Die ›Lesbarkeitsdebatte‹, die während des Entstehungszeitraums des Romans die literarische Öffentlichkeit in Atem hielt, zog dieserart implizit in den Produktionsprozess ein und versah zugleich den historischen Stoff mit einer ›Gegenwärtigkeit‹, die nicht ohne Spitzen für die damalige Gegenwart des Schreibens war.

Nachfolgend geht es – unter den durch das zuvor zitierte Schreiben bereitgestellten Stichworten der »Gesamtstruktur« und des »Feilen[s] am Detail« – um ein zweifaches Ende. Zum einen wird die Endphase des Produktionsprozesses von *Flughunde* in den Blick genommen, in welcher dramaturgisch orientierte Eingriffe zu jener Fassung führen, die schlussendlich publiziert wurde. Im Fokus steht hierbei die Eröffnungsszene des Romans. Unter besonderer Berücksichtigung des Textendes wiederum soll im letzten Teilabschnitt dieses Kapitels gezeigt werden, inwiefern die durch Döring eingebrachten Überarbeitungsmaßgaben solcherart ins Textinnere von *Flughunde* implementiert wurden, dass sich von einer ›Zweistimmigkeit‹ des Romans nicht mehr nur im Hinblick auf die sich abwechselnden Erzählfiguren sprechen lässt.

## 6.7. Immersion und Distanz

Innerhalb des so ökonomisch wie poetisch operierenden Schreibbündnisses Beyer/Döring scheinen bestimmte Aspekte des Produktionsgeschehens arbeitsteilig organisiert. Eines der Felder, das auf Dörings Einsatz hin eingerichtet scheint, ist dasjenige des (epischen) Zusammenhangs. Überlegungen hinsichtlich eines möglichen ›Textganzen‹, Fragen nach der dramaturgischen Anordnung bestimmter Textteile, fallen zumindest teilweise in den Zuständigkeitsbereich des Lektors. Wie nicht nur die Quellen zum Produktionsprozess von *Flughunde*, sondern etwa auch die zu *Spione* und *Kaltenburg* zeigen, regte Döring verschiedentlich Umstellungen größerer Textteile an. Mit diesen Eingriffen in die Struktur und Komposition der Texte mag der Lektor auf eine bestimmte Dynamik der Beyerschen Arbeitsweise (oder auch: auf eine bestimmte auktoriale Vorstellung von der eigenen Arbeitsweise) reagieren, derzufolge die Anordnung verschiedener Textteile zu einem romanhaften Ganzen oftmals erst nachträglich erfolgt.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> So die Selbsteinschätzung Beyers, die durch die Materialien, die für die hier vorliegende Studie konsultiert wurden, teils gestützt wird. »Es scheint bei mir wirklich so zu sein, daß die Dramaturgie erst am Schluß kommt, nachdem ich jahrelang die verschiedensten Szenen geschrieben habe, die jeweils einen Ausschnitt

Auch im Zuge des letzten, sechzehnständigen Arbeitstreffens zu *Flughunde*, das am 14./15.11.1995 in Frankfurt stattfand, schlug der Lektor eine markante Umstellung vor. Die vierte Fassung des Textes beginnt noch mit einer der Protagonistin Helga zugeordneten Szene, mit jener Textpassage, die in der publizierten Fassung den Beginn des zweiten Kapitels darstellt. Der erste Satz lautete: »Jetzt sind wir sechs.«<sup>139</sup> An dieses Eröffnungsbild schließt sich knapp drei Seiten später jene (allerdings von der publizierten Version in Details noch abweichende) Szene an, die auf Betreiben Dörings zum neuen Anfang des Romans wurde.<sup>140</sup> In der publizierten Fassung ist es Karnaus Perspektive, mit welcher die Leserin beim Einstieg in *Flughunde* zunächst konfrontiert ist. Der erste Satz lautet: »Eine Stimme fällt in die Stille des Morgenrauens ein: Zuerst Aufstellen der Wegweiser.«<sup>141</sup>

Diese Verschiebung ist in verschiedenen Hinsichten folgenreich. Zum einen bietet die Szenerie, in welcher sich der Leser mit diesem neuen Anfang der publizierten Fassung wiederfindet – ein Stadion, das für einen Auftritt Hitlers technisch-akustisch hergerichtet wird, in welchem jene für die Kriegsführung Untauglichen, die Blinden, die Rollstuhlfahrer, die Taubstummten, eine Parade zu Ehren des Führers einzuüben gezwungen sind – diese Eröffnungspassage bietet ein atmosphärisch eindringlicheres Bild, als jener Moment des Erwachens der Kinder, welcher zuvor als Beginn des Romans vorgesehen war. Als Einstieg in den Roman bietet sich die Karnau-Szene auch deshalb besonders gut an, weil sie, gewissermaßen als »Teaser« auf das Kommende, zahlreiche zentrale Motive und Denkfiguren verdichtet, die den Roman im Folgenden strukturieren – von dem Leitkomplex »Stimme«, welcher nun als zweites Wort in den Text »einfällt«, über die für die Poetik des Textes zentrale Lichtsituation der Dämmerung, von der Zurichtung der Menschenkörper durch den

aus Karnaus Welt präsentieren, ohne aber – außer über motivische Verknüpfungen – tatsächlich miteinander verbunden sind zu dem, was eben einen langen Text von der Abfolge vieler kurzer Texte und Szenarien unterscheidet.« (Beyer an Döring, 13.1.1994, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring).

139 Beyer: »Flughunde«, Ms, vierte Fassung vom 1.11.1994 bzw. 18.11.1994, mit Überarbeitungen im Zuge des Lektoratsgesprächs vom 14./15.11.1994 in Frankfurt a.M., in: Privatarchiv Beyer, hier S. 4. Vgl. die entsprechende Manuskriptseite, die im Anhang dieses Kapitels wiedergegeben ist (Abb. 6).

140 Ebd., S. 7ff. Der neue Einstieg wurde im Zuge des Lektoratsgesprächs überarbeitet, indem einzelne Sätze gestrichen, Füllwörter getilgt, umständliche Formulierungen vereinfacht wurden. So wurde etwa der Satz »Dies ist der Krieg« zu der Feststellung geändert: »Es ist Krieg«. Vgl. die entsprechende Manuskriptseite (sowie die Folgeseite), die im Anhang dieses Kapitels wiedergegeben sind (Abb. 7 und 8).

141 Marcel Beyer: *Flughunde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 9.

nationalsozialistischen Apparat bis hin zum titelgebenden Moment der ›Flughunde‹. Auch selbstreflexive Hinweise auf poetologische Verfahrensweisen des Textes finden sich in dieser Anfangsszene, wie etwa die Absage an ein vorwiegend auf die Sinndimension des Textes gerichtetes Erzählen zugunsten einer eher körperlich operierenden Inanspruchnahme der Leserin, deren »Eingeweide [es zu] durchwühlen«<sup>142</sup> gelte.

Jenseits solcher, die Ästhetik und Poetik des Textes betreffenden Kategorien, ist diese Änderung auch in einer weiteren Hinsicht relevant, welche das dem Text zugrunde liegende Strukturprinzip ebenso wie die Frage nach seinem ›Erzähler‹ betrifft. Wie in der Sekundärliteratur zu *Flughunde* herausgestellt wurde, ist die Frage der Identifizierung und Lokalisierung des Erzählers – wer spricht/sieht und wann geschieht dies? – nicht unbedingt einfach zu beantworten. Geht man von zwei gleichberechtigten Fokalisierungsfiguren – Helga und Karnau – aus, deren je subjektive Perspektiven sich teils wechselseitig ergänzen bzw. widersprechen, scheint die Erzählsituation relativ klar: Aus zwei intern fokalisierten Perspektiven erfährt der Leser von dem je präsentisch erzählten, aktuellen (Gedanken-) Geschehen. Vertritt man diesen Standpunkt hinsichtlich der Erzählerfrage, ist die Frage, welche Perspektive den Anfang macht, eher sekundär. Folgt man aber einer Lesart, derzufolge Karnau der ›eigentliche‹ Erzähler des Romans ist, erhält die Frage, wer zu Beginn spricht, eine andere Relevanz. Nur wenn Karnau gleich zu Beginn das Wort hat und auch das Romanende aus Karnaus Perspektive erzählt ist, wird eine Deutung möglich, wie sie etwa Cornelia Blasberg oder Armen Avanesian vorgeschlagen haben.<sup>143</sup> Die aus Karnaus Perspektive monologisch verfassten Anfangs- und Schlusskapitel des Textes fungieren diesen Deutungen zufolge als Rahmung für eine Form des ›Erinnerungsberichts‹, in dem der Erzähler (im Zuge eines sich Zurückerinnerns anlässlich der von ihm in den 1990er Jahren gefundenen Tondokumente) – gewissermaßen die ›Opferstimme Helgas imitiert. Dass der Text diese Lesart zumindest nicht ausschließt, legt eine Schlüsselpassage nahe, die auf eine solche Mimesis des nationalsozialistischen ›Täters‹ Karnau an die Sprechweise seiner Opfer zielt. Um im nachsozialistischen Deutschland zu überleben, rät sein Vorgesetzter Karnau, sich in sprachlich-performativen Camouflagestrategien zu üben:

142 Ebd., S. 14.

143 Vgl. Cornelia Blasberg: Zeugenschaft. Metamorphosen eines Diskurses und literarischen Dispositivs, in: Barbara Beßlich (Hg.): Wende des Erinnerens. Geschichtskonstruktionen nach 1989, Berlin 2006, S. 21–33; Armen Avanesian: Hören, bis einem das Sehen vergeht. Marcel Beyers Lesen der Vergangenheit, in: ders., Anke Hennig (Hg.): Präsenzroman, Berlin 2013, S. 260–268.

Vordringlichste Aufgabe ist es nun, wie ein Opfer sprechen zu lernen. Erinnern Sie sich genau an die Worte, den Satzbau, den Tonfall Ihrer eigenen Versuchspersonen, rufen Sie sich das alles ins Gedächtnis. Imitieren Sie, sprechen Sie nach, erst langsam und im Geiste, dann leise murmelnd, sprechen Sie mit niedergeschlagenen Augen, lassen Sie Pausen im Sprachfluß, als sei Ihnen Grausames widerfahren, dessen Beschreibung Sie nicht über sich bringen [...].<sup>144</sup>

Eine Lesart des Gesamtromans im Sinne eines fingierten Bekenntnisberichts, der »gefälschten« Zeugenaussage eines Erzählers, welcher sich der Stimme der ermordeten Helga bediente, macht der auf Dörings Anraten vorgezogene »neue« Anfang der publizierten Fassung sehr viel plausibler als der ursprünglich vorgesehene Beginn. Dass sich die Umstellung solchen erzähltheoretisch-poetologischen Erwägungen verdankt, kann als unwahrscheinlich gelten, obwohl Beyers oben zitierter Dank an seinen Lektor für dessen Einsatz hinsichtlich einer »Gesamtstruktur«, die dem Autor selbst erst *nach* der Publikation seines eigenen Romans »langsam deutlich wird«, eine entsprechende Auslegung des Überarbeitungsgeschehens, einen solchen lektoralen »Vogelblick« auf ein stringentes Textganzes und die entsprechenden Optionen der Rezeption zumindest nicht ausschließt.

Zu vermuten wäre jedoch vielmehr, dass diese Anregung maßgeblich auf jenen Aspekten beruht, die als konstitutiv für die hier beleuchtete Produktionsgemeinschaft herausgearbeitet wurden. So stand die besagte Szene, welche der Lektor nach vorne zog, schon einmal am Textanfang, wie Beyer in seinem letzten Eintrag zur Revision von *Flughunde* festhält:

Vor allem wichtig: Der Taubstummen-Aufmarsch ist nun wieder Eröffnung, ein Vorschlag von Christian Döring, der doch gar nicht wußte, daß diese Passage auch ursprünglich als Eröffnung geschrieben worden war und zwischenzeitlich am Anfang stand ... Wie spürt er solche Dinge?<sup>145</sup>

Der Austausch der Anfangsszene bringt diesem Kommentar zufolge jene Logik rekursiver Anpassungsleitungen nochmals auf den Punkt, welche nicht nur aus Beyers Perspektive das Bündnis Beyer/Döring wesentlich auszumachen scheint. Mit der Semantik von »spüren« kommt darüber hinaus jenes Moment des – dem Lektor seitens des Autors zugeschriebenen –

<sup>144</sup> Beyer: *Flughunde*, S. 215.

<sup>145</sup> Beyer: AT *Flughunde*, Eintrag vom 17.11.1994.

tacit knowing, der erworbenen Intuition des lektoralen Textzugriffs ins Spiel. Diese Vorstellung von einem spezifischen Gespür des Lektors dafür, was ein Text brauchen könnte, kommt in einem weiteren Kommentar zur Sprache. Sämtliche seiner ersten Sätze, so Beyer, gingen auf seinen Lektor zurück:

Zum Glück habe ich Christian Döring: Alle meine ersten Sätze stammen nämlich von ihm. Nicht, daß er sie geschrieben hätte – aber Christian Döring, der vom Filmkritiker zum Lektor wurde, hat den mir fehlenden Blick dafür, mit welcher Szene man den Roman eröffnen könnte. Schon haben wir einen ersten Satz. Die späteren Leser werden sich – hoffentlich – von ihm in das Buch hineinziehen lassen.<sup>146</sup>

Verlässlicher als dieser Selbstkommentar legen die Quellen nahe, dass sich nicht nur der Beginn von *Flughunde*, sondern auch die Anfänge von *Spione* und *Kaltenburg* den Lektoratsverabredungen verdanken mögen.<sup>147</sup> Dörings Handschrift scheint zu jener filmischen Dimension, jener »epische[n] Kamera«<sup>148</sup> beizutragen, für die Beyers Werk bekannt ist. Innerhalb des Bündnisses Beyer/Döring zielen die Anstrengungen des Lektorats verschiedentlich auf immersiv und affizierend orientierte Verfahren des Textes, auf eine Spannung erzeugende Gesamtdramaturgie sowie auf eine »plastische« Lebendigkeit des Erzählens wie der Figuren. Nicht nur den Produktionsprozess von *Flughunde*, auch diejenigen von *Spione* und *Kaltenburg* scheint die Schreibgemeinschaft Beyer/Döring dahingehend katalysiert haben, dass Dinge und Figuren nicht »nur behauptet«,<sup>149</sup> sondern »klarer konturier[t]«<sup>150</sup>, »plastischer«<sup>151</sup> würden, dass Vorgänge zwischen den Figu-

146 Beyer: Der Blick, der mir fehlt.

147 In seinem Arbeitstagebuch zu *Spione* zitiert Beyer Döring im Zuge des Lektoratsgesprächs vom 26.11.1998: »S. 301 stark: am Spion (könnte dies überhaupt ein Anfang sein, das allererste Bild?)«. Und im Arbeitstagebuch zu *Kaltenburg* lautet ein Eintrag zum Lektoratsgespräch vom 19.9.2007: »Urformen der Angst« viel früher. Idee Eröffnung: *Kaltenburg* in seinem Buch: Fallbeispiel, Junge, lang beobachtet, Kindheitssituationen, Angst, [...] Nacht im Großen Garten [...] Dieser Junge/Fall war ich.« Diese Überlegungen finden ihren Niederschlag in den jeweiligen Produktionsprozessen/Fassungen sowie in den publizierten Texten.

148 Michael Braun: Der Sound der Geschichte. Marcel Beyers Fragmente einer Sprache der »Nonfiction«, in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur 218/219 (2018), S. 13–19, hier S. 17.

149 Beyer: AT *Spione*, Eintrag zum Arbeitsgespräch mit Döring vom 26.11.1998.

150 Beyer: AT *Kaltenburg*, Eintrag vom 10.1.2004 zu undatiertem Arbeitsgespräch mit Döring.

151 Beyer: AT *Spione*, Eintrag zum Arbeitsgespräch mit Döring vom 26.11.1998.

ren nicht »zu skizziert und abstrakt«<sup>152</sup> und das verwendete (historische) Material nicht zu »papieren«<sup>153</sup> wirkte. So weist der Lektor, wie Beyer in seinen Arbeitsnotizen festhält, im Zuge des Entstehungsprozesses von *Spione* etwa auf eine ganz ähnliche Problematik hin, wie sie hier für die Genese von *Flughunde* herausgearbeitet wurde: »Christian Döring nannte das Problem, das ich auch immer gesehen, mitunter selber gespürt habe: Der Text läßt den Leser nicht ein. Wie könnte es sprachlich und perspektivisch gelingen, den Leser hinein zu ziehen.«<sup>154</sup>

Mit dieser Perspektive auf das Produktionsgeschehen bezieht Döring eine so spannungsreiche wie seitens des Autors wohl zugleich »erwartete« Position gegenüber dem Beyerschen Schreiben, zu dessen zentralen Maßgaben es gehört, einen »distanzierte[n] Blick«<sup>155</sup> einzuüben, der keinesfalls in »kuschelige Nähe«<sup>156</sup> umkippen dürfe, eine gleichsam »forschende« Perspektive auf das zugrunde liegende Material einzunehmen.<sup>157</sup> Auch bei der Genese von *Kaltenburg* treibt den Autor, wie er Döring gegenüber kommentiert, »die Frage nach dem Abstand, der nötigen, angemessenen Distanz«<sup>158</sup> um, versucht Beyer, verschiedene »Distanzmomente«,<sup>159</sup> eine »Trockenheit«<sup>160</sup> in

152 Beyer: AT *Spione*, Eintrag zum Arbeitsgespräch mit Döring vom 22.2.2000.

153 Beyer: AT *Kaltenburg*, Eintrag zum Arbeitsgespräch mit Döring vom 4.12.2003.

154 Beyer: AT *Spione*, Eintrag zum Arbeitsgespräch mit Döring vom 26.11.1998.

155 Marcel Beyer: Das wilde Tier im Kopf des Historikers, in: Stefan Deines, Stephan Jaeger, Ansgar Nünning (Hg.): *Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte*, Berlin 2003, S. 295–301, hier S. 301.

156 Ebd. – In seinem Arbeitstagebuch zu *Spione* beschreibt Beyer sein Vorgehen als ein Schreiben/Sprechen mit gewissermaßen doppelter Stimme. Eine von ihm sogenannte »Distanzierungsstimme« oder »Schutzstimme« sei immer Teil desselben. So stelle etwa der Monolog einer Figur eine Art »fremde[n] Text« dar: »Der Monolog wird ausgestellt, aufgesagt von mir, wie ich neben mir stehe. Eine Schutzstimme legt sich über die eigene, ich gehe nicht mit in die Wut, die Lächerlichkeit, die Enttäuschungen hinein – das bleibt der Stimme neben mir (einer verdoppelten eigenen) überlassen, während die eine, erste als Kommentar-, als Distanzierungsstimme erhalten bleibt.« (Beyer: Aus dem Arbeitstagebuch, S. 33 f.).

157 Christian Klein beschreibt Beyers Arbeitsweise als »forschendes Schreiben«, eine Vorgehensweise, die Klein zufolge gekennzeichnet ist durch umfassende Recherchetätigkeiten, den fortgesetzten Austausch mit (Natur-)Wissenschaftlerinnen sowie durch die Konzeptionalisierung von Schreiben als Medium und Gegenstand von Erkenntnis (vgl. Christian Klein: »Warum Monica Ferres durch meine Texte geistert.« Anmerkungen zur Poetik Marcel Beyers, in: ders. [Hg.]: *Marcel Beyer*, S. 9–26, insbes. S. 19–22). Ergänzt werden könnte diese Bestimmung des »forschenden Schreibens« durch Beyers Versuch, eine Neutralitätsgewährende Distanz gegenüber dem Material einzuziehen, mit dem der Schriftsteller arbeitet.

158 Beyer an Döring, 12.9.2003, in: *Archiv des DuMont Buchverlags*, Köln.

159 Ebd.

160 Beyer an Döring, 1.12.2004, in: ebd.

den im Entstehen begriffenen Roman einzuziehen. Statt Glaubwürdigkeit mittels Authentizitätssignalen herzustellen, ein von der Nachkriegsliteratur über die Neue Innerlichkeit bis zu gegenwärtigen Schreibweisen verbreitetes Vorgehen, setzt Beyer seit dem Beginn seines öffentlichen Schreibens in den 1980er Jahren auf eine Form der konzentrierten Inszenierung. Er habe es bei *Flughunde* auf einen Roman von »entschiedener Künstlichkeit«<sup>161</sup> angelegt, kommentiert der Autor, auf einen Text, der mit jedem Satz deutlich mache, »daß er nicht aus eigenem Erleben formuliert worden ist.«<sup>162</sup>

Es sind nun genau diese gegenläufigen und sich zugleich ergänzenden Bewegungen, welche die Faszinationskraft der publizierten Fassung m. E. wesentlich ausmachen. Der publizierte Roman ist durch eine spannungsreiche Anlage geprägt, die sich zwischen den Polen der Distanz, der selbstreflexiven und sprachskeptischen Ausrichtung des Textes auf der einen und demjenigen der Nähe zur Leserin, des performativen In-Bann-Schlagens, des körperlichen Spürbarmachens und mitreißenden ›Erzählens‹ von Geschichte auf der anderen Seite aufspannen lässt. Der poetologische Clou des Romans beruht maßgeblich darauf, dass gleichsam konventionelle Muster des Erzählens angeeignet, eine scheinbar klar zuordenbare Leserpositionierung angeboten wird, um eine Spannung aufzubauen, die Leserin in das Geschehen, die Handlung ›hineinzuziehen‹ – und zugleich eben diese Strategien als ebenso verführerisch wie illusionär und suggestiv ausgewiesen werden. Hieraus ließe sich schließen, und dieser Überlegung soll abschließend nachgegangen werden, dass Beyer die Anregungen seines Lektors nicht allein als komplementären Möglichkeitsraum für sein Weiterschreiben nutzte. Vielmehr scheint er dieselben gewissermaßen als eine Form von ›Material‹ verwendet, als reflexive Ebene in seinen Text einbezogen, ästhetisch-poetologisch weiterverarbeitet zu haben. Man könnte auch sagen: Der Roman *Flughunde* markiert, wenn man ihn so lesen kann, sein Lektoriertwordensein.

161 Marcel Beyer: Nachwort zu *Flughunde* (2006), in: ders.: *Flughunde*. Text und Kommentar, Berlin 2012, S. 285–293, hier S. 288.

162 Ebd., S. 289. Diese Distanzierungsmaßnahme war Beyer zufolge nicht zuletzt deshalb notwendig, weil es zu vermeiden galt, unversehens in die Nähe einer »Vergangenheitsbewältigungsliteratur« (ebd., S. 288) zu rutschen, welche es qua empathischem, identifikatorischem Schreiben dem Autor insgeheim erlaubte »von der Täterseite auf die Seite der Überlebenden zu rutschen« (ebd.) – und damit exakt jene Bewegung zu vollziehen, welche dem Täter Karnau in *Flughunde* die Verschleierung seiner Identität und die geheime Fortsetzung seiner Experimente im Nachkriegsdeutschland erlaubt.

## 6.8. ›Poetik einer Produktionsgemeinschaft‹ Zur konzeptuellen Doppelgesichtigkeit von *Flughunde*

Die spezifische Involviertheit des Lesers in die publizierte Fassung von *Flughunde* wird insbesondere durch den Spannungsbogen der Geschichte erzeugt, der dem kriminalistischen Schema des »whodunit« folgt.<sup>163</sup> Der Text scheint die Frage klären zu wollen, wer Magda Goebbels bei der Ermordung ihrer Kinder geholfen hat.<sup>164</sup> Dafür bedient er sich eines weiteren, das Mitgehen der Leserin steigernden Verfahrens, einer »Poetik des Zeugnisses«.<sup>165</sup> Vorderhand erscheint der Roman als der mutmaßliche Bericht zweier Zeitzeugen des nationalsozialistischen Regimes, deren tagebuchartige ›Mitschriften‹ des Erlebens ihrer Gegenwart auf ganz verschiedenen Ebenen des Textes eine Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit des Erzählten evozieren. Hieran hat der im Austausch mit Döring »unauffällig« gewordene und hierdurch sachliche Richtigkeit suggerierende Tonfall Karnaus einen großen Anteil. Karnaus Überlebensstrategie sowohl im Nationalsozialismus als auch als verfolgter Täter im Nachkriegsdeutschland ist es, »so wie alle [zu] sein«,<sup>166</sup> und das heißt auch: Tonfälle zu imitieren, so wie alle zu sprechen. Karnaus Projekt, »das Eigene herunterzuschrauben«,<sup>167</sup> lässt sich so besehen auch als Produkt der nachindividuellen Textproduktion betrachten, die diese Figur geprägt hat.

Die Suggestion, es mit »historische[n] Fakten aus [...] großer Nähe«<sup>168</sup> zu tun zu haben, trägt zu der Vorstellung, unmittelbar am Geschehen zu partizipieren ebenso bei wie die Entscheidung für zwei intern fokalisierte Erzählstimmen, die nicht nur – wie in der ersten, teils auch noch in der zweiten Fassung – das von ihnen je Wahrgenommene vermitteln, sondern dem Leser im publizierten Roman auch Zutritt zu ihrer jeweiligen Innenwelt gewähren. Doch die solchermaßen ermöglichte Identifizierung der Leserin mit den Figuren, die durch das Lektorat vorangetrieben wurde, erweist sich im Fortgang der Geschichte als ebenso

163 Vgl. hierzu Sven Hanuschek: »Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge«. Fiktion und Illusion in Marcel Beyers *Flughunde* (1995), in: Marijan Bobinac (Hg.): Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts S. 387–397, hier S. 394.

164 Ebd.

165 Blasberg: Zeugenschaft, S. 31.

166 Beyer: Ich bin alle fünf Autoren zusammen, S. 221.

167 Ebd.

168 Beyer: Das wilde Tier im Kopf des Historikers, S. 297.

problematisch, wie der vorgebliche Zeugnis-Charakter des Textes als – zunächst aufgebaute, dann aber umso dramatischer demontierte – Illusion transparent wird.<sup>169</sup>

Vor allem gegen Ende des Romans, das die letzten Tage der Goebbels-Kinder im Führerbunker schildert, spitzt sich das Geschehen zu. Dabei ist es insbesondere jene faktographische, die erste Fassung durchgängig prägende Schreibweise, die im Zuge des Überarbeitungsprozesses minimiert und in der Endfassung nur noch dosiert, also »als Effekt, als Steigerung, als sprachliches Äquivalent zu[r] Handlung«<sup>170</sup> eingesetzt wird, welche den Leser ganz am Ende des Romans, in seinen letzten Zeilen, endgültig in die Rolle des »Mitproduzenten«<sup>171</sup> und damit Mitverantwortlichen des von ihm rezipierten »Zeugnisses« versetzen mag:

Jetzt eine dunkle Erwachsenenstimme, Frau oder Mann? Sie spricht zu kurz, das läßt sich nicht entscheiden. Sie sagt wie aus der Ferne: Ja, ja, oh ja. Ab diesem Punkt spricht niemand mehr. Ein Schlürfen nur, das sich insgesamt sechsmal wiederholt. War da ein Schrei? Ein kurzes Weinen? Dann bleibt nur das Atmen. Das Atmen von sechs Kinderlungen in versetztem Rhythmus. Es läßt an Intensität und Lautstärke nach. Schließlich ist gar nichts mehr zu hören. Es herrscht absolute Stille, obwohl die Nadel noch immer in der Rille liegt.<sup>172</sup>

Nachdem zuvor sämtliche andere Mordverdächtige als »falsche Zeugen« kenntlich gemacht wurden, wird spätestens in diesen letzten Zeilen klar, dass der Text nicht die tagebuchartigen Zeugnisse eines »Zeitzeugen« präsentiert, sondern vielmehr den Rechtfertigungsbericht eines mutmaßlichen Mörders anbietet, der sich verschiedener rhetorischer – aus der Literaturgeschichte ebenso wie aus der Realität der Zeugenverhöre sattem bekannter – Mittel bedient, wie etwa desjenigen des psychologisch-kausalen Begründungs»ankers«, um die eigene Glaubwürdigkeit zu erhöhen.<sup>173</sup> Die »Plastizität« der Figur Karnau diene so besehen nicht nur

169 Vgl. hierzu auch Blasberg: Zeugenschaft, S. 31.

170 Beyer: AT *Flughunde*, Eintrag vom 21.7.1994.

171 Vgl. zu dieser aktiven Rolle, die dem Leser von *Flughunde* durch den Text zugeschrieben wird, Avanesian: Hören, bis einem das Sehen vergeht, S. 267.

172 Beyer: *Flughunde*, S. 301.

173 Die Wirkungsmacht solcher, kausale Rückschlüsse erlaubender Interpretamente wird etwa anhand einer auch unter Literaturwissenschaftlern verbreiteten Lesart der Figur Karnau offenkundig, derzufolge es sich bei Karnau um einen psychisch deformierten handele, welcher, um nur zwei Beispiele dieser Deutungsweise anzuführen, »ein frühes Ereignis der Persönlichkeitsspaltung durch die Kartographie der Stimme zu verarbeiten« versuche (Achim Geisenhanslüke: In der Erinne-

dazu, die Spannung des Gelesenen durch die Möglichkeit des Mitfühlens, Miterlebens zu erhöhen, sondern dürfte darüber hinaus daraufhin angelegt sein, eine Leserposition zu kreieren, die den Rezipienten in das Unrechtsgeschehen zu involvieren sucht, indem sie ihn mit einem an Menschenversuchen beteiligten Täter mitzugehen, dessen Begründungs- und Ausweichfiguren zu folgen zwingt.

Das »crime«-Schema, dessen sich der Roman bedient,<sup>174</sup> verfolgt eine ähnliche Stoßrichtung: Indem der Text die Illusion aufbaut, die (historische) Wahrheit über den Tod der Goebbels-Kinder könne, ausreichendes Kombinationsvermögen vorausgesetzt, gefunden werden, und zugleich alle möglichen Indizien, die zur »Aufdeckung« einer solchen Wahrheit beitragen könnten, am Ende als gleichermaßen fragwürdig präsentiert,<sup>175</sup> weist er der Leserin – ganz entgegen der Machart eines konventionellen Krimis – nicht eine souveräne, außerhalb des Textes stehende Position zu, von der aus, zumindest in der Rückschau, alles erklärbar scheint, sondern konfrontiert sie mit dem fragwürdigen Status des (fiktiven) Zeugnisses. Zugleich macht der Text den Leser gewissermaßen zum Voyeur, welcher der Sogkraft des Gelesenen erliegt, ohne dass ihm am Ende die tatortübliche Absolution seines detektivischen Spürsinnns zuteilwürde. Denn die sehr naheliegende Schlussfolgerung, dass es sich bei Karnau um den Mörder der Kinder handelt, erfährt die Leserin nur aus dem von Karnau Mitgeteilten – und damit aufgrund des Berichts eines unzuverlässigen Erzählers.<sup>176</sup>

Der Text wendet demnach gewissermaßen »konventionelle«, rhetorisch schlagkräftige, die Dramatik des Geschehens steigernde Kategorien des (Vergangenheits-)Erzählens an, um den Leser zu einem Teil der Szenerie werden zu lassen. Auch die Gesamtstruktur des Textes folgt dieser Maßgabe, lässt sich der Aufbau der publizierten Fassung doch mit dem Spannungsbogen

rung. Gedächtnispolitik 1995, in: ders./Tommek/Galli [Hg.]: Wendejahr 1995, S. 31–49, hier S. 35) bzw. »seine eigene Stimme nicht ertragen [kann], die eigene Leere zu füllen« sucht (Kommentar von Anke Biendarra im Gespräch mit Marcel Beyer, in: Beyer: »Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie ein bevormundungsfreier Raum ist«, S. 6). Eine Lesart, die u. a. durch Karnaus Selbstvergleich mit einer unbeschriebenen Schallplatte motiviert sein dürfte. Denkt man eine solche Deutung der Figur zu Ende, geht mit ihr auch eine verminderte Schuldfähigkeit des Täters Karnau einher, wobei anzunehmen ist, dass genau diese Konsequenz ein vom Text beabsichtigter Effekt ist: Indem *Flughunde* den Leser in die Falle des Karnauschen Kalküls tappen, ihn sich in den Rechtfertigungs- und Verharmlosungsstrategien der Figur verfangen lässt, stellt der Text zugleich gängige Lesegehnheiten infrage, darunter insbesondere diejenige des Herstellens psychologisch motivierter Kausalzusammenhänge.

174 Hanuschek: »Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge«, S. 395.

175 Vgl. ähnlich Blasberg: Zeugenschaft, S. 31.

176 Ebd.

des klassischen Dramas in Verbindung bringen<sup>177</sup>, das seit seinen Anfängen darauf angelegt war, eine möglichst große Wirkung auf die Rezipientin zu entfalten. Sven Hanuschek hat in seiner *Flughunde*-Lektüre den Erfolg des Romans bei Publikum wie Kritik auf seine Mischung aus »illusionären und antiillusionären Strategien«<sup>178</sup> zurückgeführt: Die »avantgardistischen Techniken« des Romans stünden seiner »traditionelle[n] Spannungsdramaturgie« sowie seiner »ohne große Mühen rezipierbare[n] Sprache«<sup>179</sup> gegenüber.

Wie mit Blick auf das hier Gezeigte deutlich wird, lässt sich diese gewissermaßen doppelläufige Struktur des Textes mit den unterschiedlichen Schreibweisen in Verbindung bringen, die in ihn eingegangen sind. Dabei lassen sich jedoch nicht einfach die »konventionellen Strategien« der Seite des Lektors zuschlagen und die »avantgardistischen Techniken« der Seite des Autors. Die Sache scheint verwickelter: *Flughunde* verwandelt sich die durch den Lektor eingebrachte Maßgabe der Adressierung und »Lesbarmachung« qua wirkungsstrategischer Momente an, indem diese in ein ambigues Erzählverfahren überführt wird. So setzt der publizierte Roman auf gängige Gestaltungsmittel, wie etwa dasjenige »des traditionellsten Spannungsbogen[s] überhaupt«, <sup>180</sup> und bedient sich auf diese Weise des »illusionsbildenden« Vermögens der Leserin, zieht sie in das Geschehen »hinein«. Zugleich jedoch weist der Text sein eigenes Vorgehen als problematisch aus. Wer, wie jeder Autor und wie jede Leserin, Fakten wie Fiktionen nach eigenen Maßgaben zusammenzufügen in der Lage ist, läuft immer auch Gefahr »falsche Zeugen« zu schaffen, das ist es, wovon die publizierte Fassung von *Flughunde* erzählt.<sup>181</sup>

177 Vgl. hierzu Christian Klein: Kommentar zu *Flughunde*, in: Beyer: *Flughunde*. Text und Kommentar, S. 300–334, hier S. 315. – Die »Glaubwürdigkeit« des Textes und seiner Figuren basiert somit zu großen Teilen auch auf seiner gelungenen Dramaturgie, womit – unter Mithilfe des Lektors – zugleich eine poetologische Vorgabe erfüllt wurde, die aus den Anfängen des *Flughunde*-Projekts stammt: Der Wunsch, »[e]ine Glaubwürdigkeit [herzustellen], die dem Text von der Stichhaltigkeit der Beziehungen zwischen seinen Bestandteilen zukommt«. Beyer: *Wissenswertes* o. Ä., S. 167.

178 Hanuschek: »Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge«, S. 396.

179 Ebd. So auch das vorangegangene Zitat.

180 Ebd.

181 Dass auch *Flughunde* als einer dieser »falschen Zeugen« gelesen werden könnte, da der Text solchermaßen die Macht des literarischen Vergangenheitschreibens und -fälschens ins Spiel bringt, macht eines der fortdauernden Faszinationsmomente dieses Textes aus. Der Roman ist durchaus als ein Text lesbar, der sich selbst in der »Opfer-Rolle« in den Zeugenstand ruft: Er wäre dann ein Text, »der die Fiktion einer Bandaufnahme beschwört, die ihrerseits die Opfer-Stimme einer Toten in das »absolute Präsens« der Teilhabe-Kultur zerrt« (Blasberg: *Zeugenschaft*, S. 32). Dass Beyers Text jedoch gerade nicht in einer solchen Falle verfangt, ist der Präzision einer »Spracharbeit« zu verdanken, welche die »Zweifelhaftigkeit« auch noch

In der hier eingenommen Perspektive lässt sich der Roman dahingehend lesen, dass er ins Bild setzt, wie zwei komplementäre<sup>182</sup> Schreibweisen in eine Spannung treten. Eine Spannung, die der Text als reflexive Schleife in seinen Produktionsprozess integriert und sie zugleich als poetologische Abstoßkraft nutzt: *Flughunde* lotet die Frage aus, inwieweit sich spezifische Tonlagen des Erzählens benutzen, Verführungs- und Rechtfertigungsrhetoriken anwenden, die Dramatik des Geschehens steigernde, affektive Intensität und bestimmte Lektürehaltungen erzeugende Kategorien des (Vergangenheits-)Erzählens gebrauchen lassen. Dies zugleich, ohne diese als eine Form des ›Einflüsterns‹, des Missbrauchs von Sprache, der ›Fälschung‹ von Geschichte einzusetzen, sprich: ohne diese auf jene Weise zu nutzen, gegen die der Text sich positioniert.

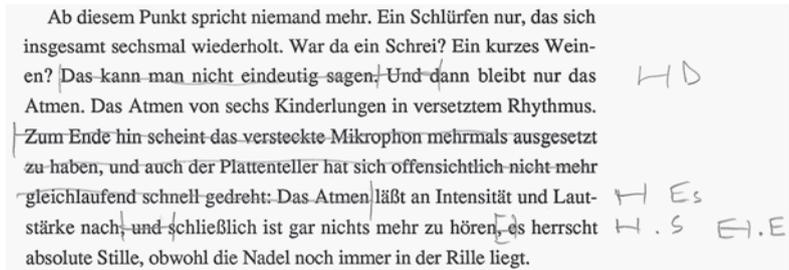


Abb. 5: Auszug aus: Beyer: »Flughunde«, Ms., vierte Fassung vom 1.11.1994 bzw. 18.11.1994, mit Überarbeitungen im Zuge des Lektoratsgesprächs vom 14./15.1.1994 in Frankfurt a. M., in: Privatarchiv Beyer, S. 251.<sup>183</sup>

der eigenen Tonlage für möglich [zu] halten« (Beyer: Nonfiction, S. 257) sich bereit zeigt und damit auch die Handlungs- und Deutungsmacht (literarischer) Texte mit einzukalkulieren weiß. Gerade Fiktionen sind in der Lage, das Wissen um Vergangenes ebenso wie die vermeintlich individuellen Erinnerungen ihrer Leser durch ungleich verführerischer aufbereitete Wahrheitsangebote zu formen, als die herkömmliche Geschichtsschreibung sie meist zu bieten hat.

182 Der Begriff der Komplementarität bietet sich zur Beschreibung dieser Form relationalen (Mit-)Schreibens insofern an, als er vorderhand gegenläufige, sich in ihrer (scheinbaren) Gegenläufigkeit zugleich jedoch ergänzende Phänomene fassbar macht (vgl. hierzu Erich A. Röhrle: Komplementarität und Erkenntnis. Von der Physik zur Philosophie, Münster 2000, S. 12).

Dass die Leserin am Ende des Romans dieserart »live« in den Mord an den Kindern verstrickt wird,<sup>183</sup> auch an diesem markanten Kniff schrieb Döring mit.

Indem sämtliche innerperspektivischen Reflektionen Karnaus in diesem letzten Absatz des Textes gestrichen werden, die einen zumindest minimalen Abstand dem Gehörten/Gelesenen gegenüber einzögen, fallen in diesen letzten Zeilen des Textes Erzähler, Figur und Leser zusammen: Die Leserin lauscht als und mit Karnau diesen letzten Lebensmomenten der Kinder. Wenn die Gegenwart des Schreibens mit der Gegenwart des Beschriebenen und vom Leser Rezipierten, gewissermaßen ohne den Umweg über einen Erzähler, in eins zu fallen scheinen, bricht sich damit einmal mehr jene Gegenwärtigkeit Bahn, die innerhalb des Autor-Lektor-Verbunds diskutiert wurde – und die der publizierte Text zugleich umzusetzen und zu hinterfragen verstand: Es entsteht eine Art »Umkippmoment«, das uns »unvermutet in eine Aktualität [hineinreißt], die Geschichte ist.«<sup>185</sup>

Inwieweit diese spezifische Form des künstlichen oder imaginären Dokumentarismus von der Mitautorschaft nicht nur seines Gegenstands, sondern auch derjenigen seines spezifischen Gegen-Lesers zehrt, mag ersichtlich geworden sein. Ohne Döring, so Beyers Einschätzung, hätte er

183 Vgl. ähnlich: Avanesian: Hören, bis einem das Sehen vergeht, S. 268.

184 Der Auszug ist dem Textträger entnommen, der die von Beyer eingetragenen Änderungen im Zuge des letzten Lektoratstreffens zu *Flughunde* vom 14./15.11.1994 versammelt. Die hier ersichtlich werdende Ausrichtung der Überarbeitung kann insofern als exemplarisch für die zum Einsatz kommenden feinklektorierenden Revisionsverfahren gelten, als diese insgesamt auf eine Verdichtung des Textes zielen. So beispielsweise, indem teilweise ganze Passagen gestrichen werden (vgl. etwa »Flughunde«, Ms., vierte Fassung vom 1.11.1994 bzw. 18.11.1994, mit Überarbeitungen im Zuge des Lektoratsgesprächs vom 14./15.11.1994 in Frankfurt a. M., in: Privatarchiv Beyer, S. 9, S. 23 etc.). Getilgt werden auch explizierende, ausschmückende Wendungen (vgl. etwa: »Der Traum ist noch nicht aus, ~~die Blätter rauschen noch, die Luft ist kalt und schneidet, daß die Nase schmerzt~~« [ebd., S. 4]; »In Schwanenwerder war schon Frühling, ~~die Blätter kamen aus den Bäumen~~« [ebd., S. 203]), überflüssige Füllwörter, Wortwiederholungen, unnötig komplizierte oder grammatikalisch schiefe Wendungen, welche teilweise im Manuskript mit einem Fragezeichen markiert werden (»Was ist es, das, als ich im Elektrogeschäft stehe und auf das Ersatzteil für meinen Plattenspieler warte, mir die Schauer über den Rücken jagt, als plötzlich eine junge Frau hereinstürmt [...]« [ebd., S. 18] vs. »Als ich anstehe, um mir das Ersatzteil für meinen Plattenspieler zu besorgen: Warum jagen mir Schauer über den Rücken, da plötzlich eine junge Frau [...]« [Beyer: *Flughunde*, S. 22]). Darüber hinaus betreffen die Änderungen auch Schwierigkeiten der Logik, des Ausdrucks oder des Bildes (»Mir wird ganz kalt, ~~der Teppichboden saugt die Wärme aus meinen Füßen~~« [ebd., S. 6]).

185 Beyer: *Nonfiction*, S. 196.

»die Flughunde [...] nie beendet.«<sup>186</sup> Im Kontext des hier Rekonstruierten lässt sich ergänzen: Es ist fraglich, ob der Schriftsteller ohne seinen poetologischen Herausforderer, seinen Gegner und Freund, zu jener Form des Schreibens gefunden hätte, die sich bis in sein aktuelles Werk hinein verfolgen lässt. Ein Schreiben, das auf Präsenz, auf Gegenwärtigkeit setzt, ohne dass die unabdingbare Reflexivität und Distanz, die Zeitgenossenschaft immer auch kennzeichnet, dadurch einkassiert würde. Ein unzeitgemäßes, asynchrones Gegenwartsschreiben für das wohl gilt: »Die Meisterschaft ist immer Sache der anderen Hand, die nicht schreibt und die imstande ist, im gegebenen Augenblick einzugreifen.«<sup>187</sup>

186 Beyer an Döring, 14.4.1995, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

187 Beyer: *Wissenswertes o.Ä.*, S.165. Beyer zitiert hier aus Maurice Blanchot: *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1959 [L'espace littéraire, 1955]. Für den hiesigen Kontext müsste es wohl heißen: »Die Meisterschaft ist immer Sache der anderen Hand, die mitschreibt und die imstande ist, im gegebenen Augenblick einzugreifen.«

## Anhang

→ S. 27

Jetzt sind wir Sechs. Der Traum ist noch nicht aus, es ist doch mitten in der Nacht, stockdunkel, laß mich weiterschlafen, hör auf an mir zu rütteln, laß mich los, eine kleine Schwester, Heide, gerade geboren, aber deswegen brauchen wir doch noch nicht aufzustehen, nicht mitten in der Nacht, erst wenn es hell ist, morgen früh, wollen wir sie gleich besuchen, laß mich endlich in Ruhe, auch nicht zur Schule jetzt, es ist noch keine Zeit, und auch kein Lufalarm, es ist doch gar kein Lufalarm.

93

Sie hat mich wachgerüttelt. Sie ist wieder weg, sie hat die anderen mit ins Bad genommen. Wie spät ist es? Müssen wir in den Bunker? Der Traum ist noch nicht aus, die Blätter raschen noch, die Luft ist kalt und schneidet, daß die Nase schmerzt. Wer hat das Licht angeschaltet? Das Bett ist warm, das Kissen plattgedrückt. Wer hat geflüstert: Anziehen und Waschen, schnell? Das war die Kinderfrau, ich höre ihre Stimme aus dem Bad, sie redet leise mit meinen Geschwistern. Sie hat gesagt: Ihr werdet abgeholt.

193

193 H.1

Warum denn abgeholt? Von wem? Wohin? Werden wir zu Mama ins Krankenhaus gefahren, sollen wir Heide sehen? Die schlafen doch. Ist mit den beiden etwas passiert? Mama ist schon einen ganzen Monat in der Klinik, ihr Blutkreislauf war gestört, die ganze Zeit hat sie auf das Kind gewartet, es ging ihr schlecht, sie war immer so traurig, wenn wir sie sahen. Und nun ist es am Ende doch ein Mädchen und kein zweiter Junge, wie Papa gerne gehabt hätte. Als Mama uns an einem Nachmittag zu Hause besuchen durfte, hat sie mit Papa noch vom kleinen Sohn gesprochen.

H 93

193

In einem

Ich schaue durch den Vorhangspalt nach draußen: Noch immer schwarze Nacht, und nirgendwo ein Licht, alles verdunkelt. Es ist so still, es ist zu früh für Vögel und für Menschen. Weht Wind? Ich weiß es nicht, ich sehe keine Bäume. Doch, da, da wippt ein Zweig gleich

H 93  
| G

2

Abb.6: Beyer: »Flughunde«, Ms, vierte Fassung vom 1.11.1994 bzw. 18.11.1994, mit Überarbeitungen im Zuge des Lektoratsgesprächs vom 14./15.1.1994 in Frankfurt a.M., in: Privatarchiv Beyer, S.4.

## ENSTIEG ZUSAMMENZURREN

Zuerst Aufstellen der Wegweiser. Die Pfähle mit dem Hammer tief einrammen in den weichen Erdboden. Mit aller Kraft. Die Schilder dürfen nicht wegsacken.

So fällt in diese Stille eine Stimme ein: Rampen für Rollstuhlfahrer zimmern. Holzstege. Daß alle Krüppel bis in die vorderen Reihen geschoben werden können. Sollte der Regen stärker werden, darf niemand mit den Rädern im Schlamm hängenbleiben.

Es ist die Stimme des Scharführers, die über das Sportfeld schallt. Dies ist der Krieg. Auf Fingerzeig lösen sich einige Jungen mit Armbinden aus der Gruppe und machen sich an ihre Arbeit. Die übrigen Befehlsempfänger bleiben unbeweglich stehen, die müden Schemen zittern nicht einmal in dem naßkalten Wetter, sie achten aufmerksam auf jeden Ruf und jede Geste ihres Einsatzleiters. Der Mann in feuchter brauner Uniform: Sein Haar zuckt, das gescheitete, das auf der Kopfhaut klebt im Nieselregen. Es zuckt mit jedem ausgestoßenen Laut. Er spricht in seiner Stimmelsprache:

Sechs Mann mit Kreidewagen. Linien ziehen entlang der Stege. Wo die Blindenhunde abtreten. Abstand zwischen den Linien sechzig Zentimeter. Schulterbreite plus Hund. Peinlich genau.

Die Stimme schneidet in das Dunkel hinein, weit bis hier oben auf die Bühne. Es herrscht eine ganz seltsame Akustik. Allein hier vorn am Rednerpult braucht es sechs Mikrophone: Vier für die Lautsprecherblöcke, welche aus jeder Himmelsrichtung auf das Gelände ausgerichtet werden. Eins dient zum Auffangen von Sonderfrequenzen. Während der Ansprache wird es fortwährend austariert, um bestimmte Effekte der Stimmführung hervorzuheben. Das sechste Mikrophon wird an einen kleinen Lautsprecher unter dem Pult hier angeschlossen, der dem Redner zur Eigenkontrolle dient.

Und zusätzlich werden im Radius von einem Meter weitere Schallempfänger installiert, um einen angemessenen Raumklang zu erzeugen. Sie anzubringen ist eine Kunst für sich. Im Blumenschmuck werden sie hier versteckt, und hinter den Föhnchen postiert, damit das Publikum

H Es ist

schiefgekuppelter Kopf

H 3

H 3

Abb. 7: Beyer: »Flughunde«, Ms, vierte Fassung vom 1.11.1994 bzw. 18.11.1994, mit Überarbeitungen im Zuge des Lektoratsgesprächs vom 14./15.1.1994 in Frankfurt a.M., in: Privatchiv Beyer, S. 7.

sie von unten nicht entdecken kann. Doch auch der Ehrengarde und dem Parteivolk im Rücken des Redners sollen sie verborgen bleiben. Wo liegen die schalltoten Ecken in diesem Stadion, wo brechen die Wellen<sup>(sieh)</sup> an den Rängen, an welchem Widerstand prallen die Irrläufer ab und treffen überraschend wieder auf den Redner selber? Niemand weiß wirklich, ob unsere Berechnungen stimmen. Die Karte deutet manches dunkle Areal nur an.

H sieh  
H 2

?

Für den Gesamtklang ist jenes Mikrofon von besonderer Bedeutung, das über der Bühne im Parteiabzeichen hängt: So daß auch der Schall, welcher über dem Redner in den Himmel abstrahlt, nicht verlorengeht. Die Nacht ist längst schon un<sup>hat</sup>, aber hier draußen herrscht noch immer Dunkelheit. Über mir lösen sich Regentropfen von dem riesigen Emblem, und einer schlägt mir ins Gesicht. Verfallenes Licht.

H vorbei  
Vom riesigen Emble  
H über mir lösen sich ein  
Regentropfen. Einer  
schlägt mir ins  
Gesicht.

Unten werden die Ordner instruiert: Zuerst Einfahren aller Amputierten. Das Feld wird zügig überquert. An der Markierung anhalten. Beim Schieben volle Aufmerksamkeit. Obacht: Keine Zusammenstöße verursachen.

Da traben auch schon die ersten HJ-Jungen heran. Im Dunstschleier über dem Sportfeld sind sie kaum zu erkennen: Sie schieben leere Rollstühle im Laufschrift vor sich her. Bis zum Mittag soll der gesamte Aufmarsch noch mehrmals geprobt werden, damit der Empfang der Weltkriegskrüppel und Wehrunfähigen reibungslos abläuft. Entlang der Rampen sind Stühle als Hindernisse aufgestellt worden, während der Proben ersetzen sie das Publikum. Auf den feuchten Holzbohlen gerät ein Junge ins Schleudern und kracht mit seinem Rollstuhl in die Absperrung. Schon wird er angeherrscht: Verdammter, nichtsnutziger Trottel. Wenn dir das heute nachmittag passiert, dann bist du dran. Ein einziger Patzer, der den Terminkalender unseres Führers durcheinanderbringt, und euch winkt drakonische Bestrafung. Jetzt alles noch einmal von vorne. Alle Mann. Zurück in die Katakomben. Dann zügig auf den Platz.

H 2

Wacht? ?

Abb. 8: Beyer: »Flughunde«, Ms, vierte Fassung vom 1.11.1994 bzw. 18.11.1994, mit Überarbeitungen im Zuge des Lektoratsgesprächs vom 14./15.1.1994 in Frankfurt a. M., in: Privatarchiv Beyer, S. 8.



## 7. Schluss

Schreiben braucht notwendigerweise den Rückzug. So ein Topos, der seit der Antike das Schreiben zum Ort der Abgeschlossenheit macht. Als Ergebnisse solcher Einzelanstrengungen werden Bücher und Werke präsentiert, distribuiert, rezipiert. Unmarkiert und unbeachtet bleibt weithin, was Mitarbeiter jenseits der Autorin einbringen. Um die Frage, was zwischen Autor und Lektor entsteht, kreisten die vorangehenden Fallstudien. Sie rücken nicht nur einen Teil der literaturbetrieblichen Bedingungen moderner Autorschaft in den Blick,<sup>1</sup> sondern machen literarisches Schreiben als eine genuin relationale, kollaborative Praxis – in ihren delegierenden, rahmenden, subversiven, partizipativen, mimetischen, rekursiven oder komplementären Ausprägungen – greifbar.

Autorschaft ist immer schon in ein vielschichtiges Beziehungsgeflecht eingebunden, das aus den literarischen Werken nicht wegzudenken ist. Dieses Beziehungsgeflecht wird zu dem Zeitpunkt, zu dem die Lektorin die Hinterbühne literarischer Produktionsverhältnisse betritt, noch einmal neu justiert. Literarisches Schreiben und Überarbeiten vollzieht sich seitdem in vielen Fällen in Ausrichtung auf, in Abgrenzung zu, durch Einbezug der Hand der ›unsichtbaren Zweiten‹.

Lektorieren ließe sich als eine Praxis beschreiben, die darauf zielt, Literatur in einem Zeitalter von zu viel Literatur zu stabilisieren.<sup>2</sup> Innerhalb des modernen Literatursystems hilft der Lektor der Autorin dabei, etwas Individuelles, Neues zu schreiben, zu überarbeiten und für dessen künftige Öffentlichkeit ›gebrauchsfähig‹ zu machen. Der Lektor unterstützt die Autorin beim ›Selbermachen‹<sup>3</sup>, und Verbessern ihrer Texte, assistiert

1 Vgl. zu einer solchen Neuakzentuierung von Autorschaft vor dem Hintergrund ihrer Eingebundenheit in ihre jeweiligen Verlagskontexte auch Tobias Amslinger: *Verlagsautorschaft*. Enzensberger und Suhrkamp, Göttingen 2018.

2 Nach Andrew Piper: *Dreaming in Books. The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age*, Chicago/London 2009, S. 54.

3 Heinrich Bosse: »Die Schüler müssen selbst schreiben lernen« oder Die Einrichtung der Schiefertafel, in: Dietrich Boueke und Norbert Hopster (Hg.): *Schreiben – Schreiben lernen*, Tübingen 1985, S. 164–199, hier S. 110.

ihr bei der Erzeugung von Autonomie und Singularität. Er befördert also jene Eigenschaften eines Werkes, welchen seine Arbeit zugleich widerspricht.

Fasst man die gemeinhin unberücksichtigt bleibenden Anteile der lektoralen Mitschreiberin ins Auge, eröffnen sich neue Perspektiven auf die moderne Literatur und deren Produktionsprozesse. Wie anhand der vorangehenden Fallstudien herauszuarbeiten war, ist der Zugriffsmodus des Lektors einer des Ab tastens der entstehenden Texte auf die in ihnen angelegten Möglichkeiten hin. Die Aufmerksamkeit gilt weniger der Frage, wie Texte gemacht sind, als derjenigen danach, wie und was Texte werden können. Die Perspektivierung jedes Teilelements nicht als Gegebenes, sondern als potentiell Modifizierbares, der permanente Abgleich textueller Versatzstücke mit einer virtuellen – mutmaßlich ›besseren‹ oder ›stimmigeren‹ – Variante derselben, zeigt das Schreiben und Überarbeiten weniger als »gefährliche Schifffahrt in einem Ozean drohender Gefahren«,<sup>4</sup> denn als komplizierte Orientierungsleistung innerhalb eines Raums voller Möglichkeiten. Die Lektorin ist einerseits diejenige, deren ›anderer‹ Blick auf das Textgeschehen diesem etwas hinzufügt. Auf der anderen Seite zugleich diejenige, die die Vielfalt virtueller Varianten zu begrenzen hilft. Das Geschäft des möglicherweise fortgesetzten auktorialen Wiederlesens und Weiterschreibens hat das Lektorat auf ein Ziel hin zu kanalisieren: ein publizierbares poetisches Produkt.

Was den Lektor für modernes Schreiben und dessen literaturwissenschaftliche Perspektivierung besonders relevant macht, ist seine Zwischenrolle als am Privatgebiet des Schreibens partizipierender, das Entstehende prozessual begleitender und mitformender Intimus des Schriftstellers auf der einen, als professionelle, finalisierende, die Werkförmigkeit, Öffentlichkeit und Rezeption des Textes antizipierende Instanz auf der anderen Seite. Inwieweit editorische, rezeptionsorientierte sowie institutionell und marktstrategisch basierte Publikationspraktiken nicht nur von ›außen‹ zu einem Werk hinzutreten, sondern bereits integraler Bestandteil der literarischen Arbeit sind, macht kaum ein Ort greifbarer als derjenige der ›Lektoratsszene‹.

Historisch wie systematisch vollzieht sich Schreiben in Autor-Lektor-Kollaborationen in ganz unterschiedlichen Formen. Dies hat damit zu tun, dass jeder Schreib- und damit jeder (kollaborative) Überarbeitungsprozess

4 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes [Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire, 1992], Frankfurt a. M. 1999, hier S. 315.

nach weitgehend individuellen Parametern organisiert ist.<sup>5</sup> Dennoch lassen sich anhand der hier vorgestellten vier Fallstudien einige strukturelle Gemeinsamkeiten und Differenzen feststellen, die Rückschlüsse auf Konstanz und Wandel der kollaborativen Praxis von Autorin und Lektorin vom Beginn bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zulassen.

Wie anhand der beiden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts angesiedelten Autor-Lektor-Beziehungen deutlich wurde, ist insbesondere der Beginn der Institutionalisierung des Lektorats geprägt durch eine noch weitgehend unscharfe Vorstellung von Funktion und Position des Lektors. Die ersten Lektoren waren Textarbeiter, die entweder selbst Autoren waren oder ihre Kompetenz in benachbarten, bereits etablierten Schwesterfigurationen »sekundären« Schreibens bewiesen hatten: Schriftsteller und Kritiker wie Christian Morgenstern, Philologen wie Fritz Hünich. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts differenziert sich langsam und auf nicht konfliktfreie Weise heraus, worin sich lektorale Aktivitäten von anderen Modi des Textumgangs unterscheiden könnten. Mit dem Kritiker teilt der Lektor den wertenden Blick auf Literatur, der jedoch, wie aus der Studie zu dem Gespann Morgenstern/Walser hervorging, für die Praxis der Lektorin gewisse Probleme birgt: Von der öffentlichen Kritik muss sich die nichtöffentliche Kritik des Lektors insofern unterscheiden, als andere Ziele maßgeblich sind. Statt zu beurteilen, ob ein Text gut oder schlecht, gelungen oder misslungen ist, hat die Lektorin die feinen Unterschiede, die einen gelungenen von einem nichtgelungenen Text scheiden mögen, nicht nur zu benennen, sondern in mehr oder weniger konkrete Möglichkeiten der Modifizierung, in Überarbeitungsvorschläge zu übersetzen. Der Anleitung zum »Bessermachen« vorgeschaltet ist die Identifizierung mutmaßlicher Mängel, ein Schritt, der Morgenstern bei seinem Zugriff auf *Geschwister Tanner* vor Probleme stellte. Denn was der Lektor als mangelhaft dingfest zu machen suchte, verwandelte sich unter der Hand zu den »Vorzügen« der Walserschen Schreibweise.<sup>6</sup> Die Frage, wie sich zwischen Mängeln und Vorzügen eines Textes sinnvoll unterscheiden lässt, wenn es kein allgemeines Optimum geben kann, mag auch den Kritiker moderner Literatur beschäftigen. Im Zuge lektoraler Textumgangsformen dürfte dieses Problem allerdings von anderer Tragweite sein, läuft doch das inter-

5 Dieser Partikularität des kollaborativen Schreibprozesses trug in der vorliegenden Arbeit die methodologische Entscheidung für die Fallstudie und ein induktives, vom Material her organisiertes Vorgehen Rechnung.

6 »[W]o Sie wirklich in Schwung kommen, da verschwinden auch die Mängel oder wandeln sich in Vorzüge.« (Christian Morgenstern an Robert Walser, 19.9.1906, in: Robert Walser. Werke. Berner Ausgabe, Briefe (Bd. 1–3), hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte, Bd. 1, S. 145–149, hier S. 149).

venierende, modifizierende Lektorat immer auch Gefahr, »etwas [zu] begradigen, [zu] kanalisieren und im Hinblick auf ein Gattungsideal ab[zurunden, das gerade [die] Originalität ausmachen könnte«.7

Ob eine Weiterverarbeitung des von der Lektorin Vorgeschlagenen seitens des Autors möglich ist, das Lektoratsgespräch fortgesetzt werden kann, ist auch davon abhängig, ob sich die innerhalb der Autor-Lektor-Verbünde teils stark divergierenden Ziele und Vorstellungen so synchronisieren lassen, dass Anschlusshandeln möglich ist; was nicht zuletzt eine Vertrauensfrage ist. Im Fall der Zusammenarbeit von Morgenstern und Walser konfligierten etwa überkommene Modelle kontinuierlicher, geistiger Selbstbildung und -verbesserung (Morgenstern) mit einer modernen, gleichsam industriell verfahrenen Praxis des Schreibens als »Übung der Hand« (Walser). Die Differenzen zwischen einer stark normativ und an kanonischen Vorbildern ausgerichteten Autorschafts- und Textpraxis und einem auf vordergründiger Simplizität, Naivität und unprofessioneller Autorschaft beruhenden Schreibgestus ließen sich für den Überarbeitungsprozess von *Geschwister Tanner* insofern produktiv machen, als Walser Morgensterns Eingriff als einen jener fremdbestimmten Rahmen nutzbar zu machen verstand, von denen sich sein Schreiben zugleich abzustoßen sucht. Dass diese Möglichkeit des Produktivmachens allerdings nicht immer gegeben gewesen sein dürfte, macht der Blick auf Walsers nachfolgenden Roman ersichtlich, der sich vielleicht dem größten möglichen Lektoratseingriff verdankt: der Vernichtung und Neuformulierung eines Textes durch den Autor.

Die Ambivalenz, von der Morgensterns Umgang mit Walsers Texten zeugt, ließ sich zugleich auch vor dem Hintergrund der materialen und medialen Bedingtheit lektoralen Handelns perspektivieren. So zeigte sich Morgensterns mehrgesichtige Textpraxis auch abhängig von der Differenz zwischen Druck und Handschrift. Während sich die Lektüre der Handschrift mit einer freundschaftlich-kollegialen Rezeptionshaltung verband, schlug sich bei Lektüre der Druckfahne das schreibpädagogisch ausgerichtete Verbesserungsbegehren Bahn – was zugleich nahelegt, dass handschriftlich verfasste Manuskripte andere Modi der Rezeption und Revision zu begünstigen scheinen. Dies mag insbesondere für handschriftliche Texte »aus einem Guss« gelten, wie sie nicht nur Walser, sondern auch Peter Handke in bestimmten Phasen seines Schaffens produziert(e). Als Gegenorte zur modernen, industriellen Buchproduktion machen solche

7 So die Einschätzung des Lektors Martin Hielscher, vgl. ders.: Perfektion und Idiotie, in: Ute Schneider (Hg.): Das Lektorat. Eine Bestandsaufnahme, Wiesbaden 1997, S. 79–92, hier S. 85.

als Autographen konzeptualisierte Manuskripte die so geniale wie dezidiert nichtprofessionelle Handschrift des individuellen Autors greifbar. Die Unantastbarkeit der auktorialen Papiere, die dieser Gestus vor allem im Kontext jüngerer Mediendispositive und Publikationskulturen impliziert, macht sich etwa Peter Handke zunutze, indem er sich von der maschinellen auf die handschriftliche Produktion verlagerte und damit auch die Unabhängigkeit seiner Autoren-Persona von betrieblichen, professionalisierenden Zugriffen markierte.

Am Beispiel des Lektors, Archivars und Germanisten Hünich ließen sich demgegenüber Übertragungen, Spannungen und Differenzen zwischen philologisch-editorialen und lektoralen Formen des Umgangs mit dem Autor und dessen Textkorpus herausarbeiten. Hünichs ausdauernde Arbeit an Rilkes ›ganzem‹ Werk und einer bestimmten, werkbio-graphisch fundierten Autor-Imago Rilkes machte ersichtlich, inwieweit Lektoren nicht nur an der aktuellen Produktion eines Schriftstellers mitwirken, sondern zugleich das Werk samt zugehöriger Autorschaft mitproduzieren und damit auch die künftigen philologischen wie literaturwissenschaftlichen Zugriffsweisen auf dasselbe prägen. Wie diese Fallstudie zu zeigen versuchte, dürfte für die Herausbildung des Lektorats von einer Übertragung proto-philologischer Umgangsformen auf die lektorale Praxis auszugehen sein: ›liebende‹, wiederholende Rezeption, kritischer Kommentar, quasi-konjunkturale Verbesserung sind Praktiken, die die Lektorin und der Philologe teilen. Allerdings geriet im Fall der Zusammenarbeit von Hünich und Rilke der Habitus des sorgfältig und zugleich auch ›empfindsam‹ lesenden Philologen, der Liebe auch zu vorderhand Marginalem zu entwickeln in der Lage ist, in Konflikt mit den Anforderungen, die die kritische Begleitung einer Produktion in actu an den Lektor stellt. Dies hat insbesondere mit der unterschiedlichen Gerichtetheit dieser verwandten Formen des sekundären Textumgangs zu tun: Statt von einem virtuell idealen Autor auszugehen, dessen ursprünglich ›vollkommener‹ Handschrift sich wieder anzunähern Aufgabe des Philologen ist, hat die Lektorin der grundsätzlichen *Fehlbarkeit* der Autorin Rechnung zu tragen. Die Spannungen zwischen einer den Tod des empirischen Autors voraussetzenden, *rekonstruierenden* (editorialen) Tätigkeit und einer auf die Gegenwart aktuellen Schreibens bezogenen *mitschreibenden* Aktivität lektoralen ›Verbesserns‹ führte zwischen Rilke und Hünich zu einem folgenreichen Konflikt. Dieser wurzelte nicht zuletzt in werkpolitisch differierenden Interessen hinsichtlich Rilkes ›Nachlebens‹, eine Zone, die in der Moderne nicht nur von Verlagsaktivitäten bespielt, sondern zunehmend auch Gegenstand auktorialer Aufmerksamkeit wird. Hünichs Aktivitäten der abschließenden, wie zugleich ›öffnenden‹ Rahmung der ›Frühzeit‹-Arbeiten Rilkes,

scheint für den Dichter die Zielgerade eines angestrebten Werkganzen in den Blick gerückt und damit zugleich die Möglichkeit des Weiterarbeitens mit seinem von anderer Hand geordneten und gerahmten Material geborgen zu haben. Dass Hünich in seinem Kommentar zu der von ihm konstituierten ›Frühzeit‹ Rilkes den ›vollendeten‹ Dichter antizipierte, die avisierte »reinste[] [...] sprachliche[] Form«<sup>8</sup> als virtuell bereits gegeben vorstellte, trug, wie in diesem Kapitel herausgearbeitet wurde, zur Etablierung einer zugleich retro- wie prospektiv ausgerichteten ›Schreibszene des Vorlasses‹ bei, als welche in diesem Kapitel die letzte und entscheidende Produktionsphase der *Duineser Elegien* perspektiviert wurde. Offenkundig wurden aber auch bei dieser Fallstudie die Grenzen der Zusammenarbeit: Auch wenn Hünich als sammelnd-kommentierender Philologe im Vorfeld der Produktion zum Gedichtzyklus beigetragen haben mag – als *Lektor* der *Elegien* scheiterte Hünich. Dessen kleinteilige Verbesserungsversuche wurden von Rilke als Hybris wahrgenommen. Ein so inspirierter wie zugleich genial *genauer* Dichter-Prophet, als welchen Rilke sich Hünich gegenüber entwarf, benötigt keinen redigierenden anderen, dessen Eingriffe sowieso nur der ›Entstellung‹ und ›Überfremdung‹ eines vormalig perfekten Originalgebildes Vorschub leisten können – hier dürfte wohl Rilkes Einschätzung mit derjenigen der lange Zeit dominierenden Rilke-Philologie zur Deckung kommen.

Die Akzeptanz für die Einmischung einer der öffentlichen Rezeption vorgeschalteten Instanz, muss, wie die beiden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts situierten Fallstudien nahelegen, erst langsam ausgebildet werden. Gegenüber der Frühphase des Lektorats ist für die Paarungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein deutlich selbstverständlicherer, vielleicht: kooperativerer Umgang mit lektorierender Mit- und Zuarbeit zu beobachten. Bei aller Differenz der Autor-Lektor-Bündnisse lässt sich sowohl die Konstellation Handke/Borchers als auch diejenige Beyer/Dörings als gleichsam arbeitsteilig organisierte Produktionsgemeinschaft perspektivieren.

Auch gezwungen durch die Schreibkrise, in der Handke sich Ende der 1970er Jahre befand, setzte der Schriftsteller auf eine Form der delegierenden Autorschaft, indem er stilistische, strukturierende und finalisierende Aspekte der Produktion an seine Lektorin übertrug. So sehr dem Autor in der damaligen krisenhaften Schreibsituation an einer vergleichsweise freien Überarbeitung des Manuskripts seitens seiner Lektorin gelegen gewesen scheint, so umfassend schränkte er in der Folge dieses ›Autoritätsverlusts‹

8 Fritz A. Hünich: Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama (1894–1899), Leipzig 1921, Nachwort, S. 252.

die Möglichkeiten lektorierender Mitarbeit auf einen strikt reglementierten und formalisierten Austragungsort jenseits der Papiere des Autors ein. Die Distanzierung des Schriftstellers von einer Poetik der Selbst- wie Fremdverbesserung ging zugleich mit dem Wechsel des Schreibwerkzeugs sowie der Emphasisierung der als unantastbar markierten »Erstniederschrift« einher. Damit kommt dem Duo Handke/Borchers gleichsam eine Zwischenposition innerhalb des hier skizzierten Spektrums zu. Auf die Möglichkeit des Auslagerns bestimmter Aspekte der Literaturproduktion wurde von Handke zwar im (krisenhaften) Einzelfall zurückgegriffen, das Mitschreiben der Lektorin ist jedoch kein integraler Bestandteil der auktorialen Schreibpraxis wie des auktorialen Selbstverständnisses, wie etwa im Fall der Konstellation Beyer/Döring zu beobachten. Borchers wiederum besetzt eine Zwischenstellung zwischen überkommenen und neueren Formen lektoralen Arbeitens, insofern sie zwar die Praxis des Überarbeitens professionalisierte und (in Ansätzen) selbstreflexiv kommentierte, auf der anderen Seite jedoch aus der klassisch zu nennenden double-bind-Position der Lektorin, die zugleich auch Autorin ist, nicht hinausfand. Wie auch anhand der Konstellation Morgenstern/Walsler ersichtlich wurde, dürften dieser Position spezifische Spannungen auch deswegen inhärent sein, weil ein Lektor-Autor, wie ein Beobachter 1928 festhielt, »fremde Werte und Werke unter Umständen rücksichtslos ablehnen [muss], wenn er nicht die eigene Arbeit gefährden will.«<sup>9</sup> Oder, wie Peter Suhrkamp behauptete, »nur Zugang zu den Dingen hat, die seinen eigenen Kreationen verwandt sind.«<sup>10</sup> Problematisch scheinen solche Einschätzungen allerdings insofern, als sie auf einem spezifischen Verständnis von Literatur (als origineller Kreation) und Schreiben (als einsamem Akt) aufruhen, wie es gerade auch vor dem Hintergrund des hier Beobachteten zu hinterfragen ist. Aus einem Bourdieuschen Blickwinkel heraus ließe sich annehmen, dass die beobachteten Konflikte auch der Konkurrenz um ähnlich gelagertes symbolisches Kapital geschuldet sein dürften.

Im Gegensatz zu Peter Handke gehört Marcel Beyer einer Autoren-generation an, für die ein Schreiben im Austausch mit anderen in zunehmendem Maße zur Vorstellung von poetischer Arbeit und Autorschaft zu gehören scheint. Die Feedbackschleife zwischen der eigenen Produktion und dem als »herausfordernd« beschriebenen Einsatz Christian Dörings wurde in diesem Fall als produktionskonstitutiv konzeptionalisiert: »[S]ie-

9 Horst Kliemann: Die Prüfung von Verlagsplänen. Ein Beitrag zur Technik der Marktuntersuchung im Buchhandel, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel Nr. 252, 27.10.1928, S. 1189f., hier S. 1189.

10 Peter Suhrkamp an Franz Tumlner, 19.4.1956, in: Peter Suhrkamp. Briefe an die Autoren, Frankfurt a.M. 1963, hier S. 131.

ben Monate ohne Antwort = sieben Monate ohne literarische Arbeit.«<sup>11</sup> Dabei erschöpfte sich dasjenige, was der Lektor in den Schreibprozess von *Flughunde* einbrachte, nicht in der Übernahme bestimmter Vorschläge, sondern gewann insofern eine eigenständige ästhetisch-poetologische Dimension, als die Epitexte des Lektoratsprozesses literarisch verwertet und fortgeschrieben wurden. Eine nachträgliche Trennung der auktorial-lektoralen Hände erwies sich in diesem Fall auch insofern als schwierig, als sowohl Autor als auch Lektor die ›Erwartungserwartungen‹ des jeweiligen Gegenübers in ihre Textarbeit einzuziehen suchten. Seinen vorderhand radikalen ›Gegenentwurf‹ zur ersten Fassung von *Flughunde* richtete Döring etwa an einer (seiner Vorstellung nach) seitens des Autors ›erwarteten Skepsis‹ aus. Auf der anderen Seite scheint Beyer über die Jahre der Zusammenarbeit gleichsam antizipierende Zugriffsformen auf den Blick Dörings entwickelt zu haben. Das aus der Rede über den Lektor bekannte Narrativ des die ›Seele‹, das implizite ›telos‹ eines Manuskripts vor dem Autor selbst erkennenden Lesers<sup>12</sup> scheint sich diese Produktionsgemeinschaft auf spezifische Weise zu eigen gemacht haben. Dabei ist die Frage, inwieweit der Lektor das Auktoriale tatsächlich vorzunehmen vermag, im Fall der hier zur Rede stehenden Konstellation insofern sekundär, als sich beobachten ließ, dass allein die Vorstellung einer solchen lektoralen Sonderkompetenz seitens Beyers für sein Weiterschreiben produktiv gemacht wurde. Eingeeübt wurde ein Schreiben im Vorgriff auf den lektorierenden Einsatz eines anderen, ähnlich derjenigen Anordnung, wie Wolfgang Herrndorf sie einmal mit Blick auf seine Mitschreiberin Kathrin Passig und seinen Lektor Marcus Gärtner auf den Punkt brachte: »Ich schreibe seit zehn Jahren mit der Passig-Schere im Kopf, seit einiger Zeit dreht außerdem die Marcus-Gärtner-Schaufel meine Sätze um, wenn ich noch ein paar Jahre übe, mache ich beide arbeitslos.«<sup>13</sup> Neben diesem imaginären Zwiegespräch sind es jedoch, wie für das Duo Döring/Beyer herauszuarbeiten war, konkrete, sich auf bestimmte Aspekte eines Textes und seines Produktionsprozesses beziehende Funktionen und Aktivitäten – wie etwa stören, bündeln ( Fassungen generieren), umstellen –, mittels denen

11 Beyer an Döring, 23.8.1993, in: DLA: SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring, Bestand Marcel Beyer.

12 Vgl. hierzu pointiert Martin Hielscher: »Jeder Text hat ein telos, ein immanentes Ziel, etwas, wohin er von sich aus will. Dieses telos ist möglicherweise etwas anderes, als der Autor oder die Autorin intendierte, und deshalb ist das Wesen eines Textes manchmal besser von jemandem zu erkennen, der nicht der Autor ist.« (Ders.: Perfektion und Idiotie, S. 85).

13 Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur, herausgegeben von Marcus Gärtner und Kathrin Passig (Gesamtausgabe, Bd. 3), Rowohlt/Berlin Verlag, Berlin 2015 [2013], S. 238.

das Lektorat das Entstehende formt. Als eine der Bedingungen für diese Form der Mitarbeit kann das offene Textverständnis Beyers' gelten. Am Beispiel von Dörings Einsatz ließ sich rekonstruieren, dass lektorale Eingriffe zwar oftmals als konkrete Operationen auf Papier überliefert sind, zugleich aber in ihren Implikationen für Prozess wie Endprodukt oftmals schwerer fassbare Verfahren einschließen können, wie sie beispielsweise eine strategische Textkritik oder Projektionen alternativer Textgestalten, Entwurfsverfahren, darstellen.

Im Zuge dieser letzten Fallstudie galt die Aufmerksamkeit einer weiteren zentralen Dimension des Lektorats: Der Frage nach der Leserorientierung und -adressierung, die ein Text zu leisten hat. Dem Avantgardegestus der Erstfassung von *Flughunde* ebenso wie der (damaligen), auf ein autonomes Literaturverständnis hin ausgerichteten Suhrkamp-Verlagspoetik entgegengesetzt, verständigten sich Autor und Lektor darüber, wie sich ›verständlicher‹ schreiben, ›plastischer‹ von einem »publikumsträchtige[n] Thema« erzählen ließe, der disziplinäre ›Modell-Leser‹ der frühen Fassungen sich um weitere Rezeptionsangebote ergänzen ließe. Die Lesbarkeitsdebatte, die den zeitgenössischen Literaturbetrieb in Atem hielt, zog dieserart in den Produktionsprozess ein und geriet zu einem konstitutiven Bestandteil dieses um Rhetorik und Verführbarkeit kreisenden, ›krimihaft‹ aufgezogenen Romans zwischen Avantgarde und Lesbarkeit, Reflexion und Konvention, Immersion und Distanz.

Ein dieserart rekursiv angelegtes, bereits bei ersten Textentwürfen bzw. Fassungen und damit ›tief ansetzendes voice merging, wie es die langjährige Zusammenarbeit von Beyer und Döring prägen mag, in welcher dem fremd vertrauten und betrieblich geschulten Blick des Lektors eine produktionskonstitutive Funktion für den gesamten Arbeitsprozess zugeschrieben wird, solche Formen enger gemeinsamer Textarbeit scheinen sich erst mit der fortschreitenden Ausdifferenzierung und Professionalisierung der lektoralen Position auszubilden. Neu ist im Fall Beyer/Döring auch die fortlaufende Dokumentation der Arbeitsbeziehung sowie das auch öffentliche Explizitmachen dieser starken Autor-Lektor-Verbindung. Innerhalb der Autor-Lektor-Korrespondenz mag das Ausstellen der selbst gewählten Abhängigkeit des Schriftstellers von den spezifischen Aktivitäten seines Lektors der Stabilisierung des in Beyers Augen produktionskonstitutiven Bündnisses gelten, in der Kommunikation nach außen entspricht das Bekenntnis zu einer offenen, mehrhändigen Schreibszenen der öffentlichen Persona des Autors.

Zu welcher Phase des Produktionsprozesses die Lektorin involviert und welcher Raum ihren Interventionen gegeben wird, hängt weitgehend von

der jeweiligen Schreibpraxis und dem spezifischen Autorschaftsverständnis des Schriftstellers ab. Wer von der eigenen einsamen Sendung überzeugt ist wie Rainer Maria Rilke und wohl auch Peter Handke pflegt gänzlich andere Umgangsformen als ein auf Kommunikation, (öffentliche) Selbstreflexion und Interaktion ausgerichteter Autor wie Marcel Beyer oder ein Schriftsteller-Schreiber wie Robert Walser, der sich nicht ›bilden‹ lassen mag. Ob der Offenbarung inspirierten Schöpfens gehuldigt oder Schreiben in erster Linie als ein mechanisch sich aus dem Schreiben heraus ergebendes oder als prinzipiell überarbeitungsbedürftiges Handwerk gedacht und praktiziert wird, hat unmittelbaren Einfluss auf die Frage, wie gearbeitet wird und welchen Grad an Öffnung bzw. Schließung die Schreibszene des Autors aufweist. Zugleich hängt die Frage, welcher Ausrichtung das jeweilige Autor-Lektor-Bündnis folgt, von dem jeweiligen Schreib-, Werk- und Autorschaftsverständnis und dem spezifischen Wissen und Können der Lektorin ab. Zwar beruht ein zentraler Modus des lektorierenden Mitschreibens gerade in dem Versuch, das Eigene zugunsten der Individualität eines anderen zurückzustellen. Wie aus den Fallstudien ersichtlich geworden sein mag, ist die jeweilige Hand der Lektorin (selbstredend immer auch in Ausrichtung auf das spezifische Schreiben des Autors) dennoch unverkennbar. Ob Autorschaft und Schreiben als eine umfassende Selbstbildungs- und kleinteilige Verbesserungsarbeit gedacht und ausgeübt werden (Christian Morgenstern und Elisabeth Borchers), als ein partizipativ-komplementäres, sich an der Leserschaft orientierendes Projekt (Christian Döring) oder als ein quasi philologisches Unternehmen, dem erst die Konjekturen eines Editors zum ›reinsten Ausdruck‹ verhelfen (Fritz A. Hünich), prägt die jeweiligen Austauschprozesse von Autor und Lektor auf grundlegende Weise.<sup>14</sup>

Da die Lektorin nicht nur die je spezifischen textorientierten Aspekte des ›Verbesserns‹, sondern immer zugleich auch die Übersetzbarkeit des zu bearbeitenden Materials in den zeitgenössischen Literaturbetrieb im Blick zu haben versucht, ist ihre Praxis hochgradig kontextsensibel – und zwar sowohl in produktions- als auch in rezeptionsorientierter Hinsicht. Ob die Lektorin dem Autor bei der Einhaltung bestimmter Regeln und Vorgaben hilft oder bei bestimmten Verstößen gegen dieselben unterstützt, ob sie feilend und glättend an Ganzheits- und Werkperfektionsvorstellungen mitarbeitet oder prozessuale Textgestalten zu befördern hilft, hängt wohl von den spezifischen Maßgaben des Textes, aber immer auch von den Be-

14 Wobei das hier mittels Fallstudien rekonstruierte Leistungsspektrum lektoraler Textarbeit notwendigerweise beispiel- und ausschnitthaft bleiben muss und um weitere Dimensionen zu ergänzen ist.

dingungen des jeweiligen diskursiven und historischen Kontextes ab, in denen diese Haltungen und Praktiken des Schreibens wurzeln.

Die Arbeit des Lektors korreliert mit einem sich wandelnden Verständnis von Autorschaft, Werk und Schreiben im Laufe des 20. Jahrhunderts: mit der Dezentrierung des Autors, der zunehmenden Öffnung des Werkbegriffs und der verstärkten Berücksichtigung des Rezeptionsprozesses, der Leserin. Zugleich verschiebt der Blick auf das Lektorat bestimmte Aspekte des Verständnisses von Literatur, ihrer Produktion und Rezeption auf aufschlussreiche Weise.

Hinterfragen lässt sich beispielsweise die Angemessenheit eines Werkbegriffs, der selbst in einer weit angelegten, prozessorientierten Variante davon ausgeht, dass »der Text eines Werks [...] aus den von seinem Autor hergestellten Fassungen« besteht,<sup>15</sup> etwaige Anteile von Mitarbeitern demnach ausschließt. Dies scheint vor dem Hintergrund des hier Gezeigten insofern problematisch, als sich für eine Vielzahl der lektorierenden Aktivitäten eine werk- und damit auch autorschaftskonstitutive Funktion veranschlagen ließe: Der Einsatz der Lektorin kann sich auf einen Großteil jener Dimensionen literarischer Texte erstrecken, die in den einschlägigen theoretischen Debatten als werkkonstitutiv betrachtet werden.<sup>16</sup> Nicht nur ist der Lektor in vielen Fällen der (Mit-)Urheber des Titels eines Werks (paratextuelles Kriterium), sondern auch am Wandel eines Manuskripts in ein publizierbares Produkt beteiligt, also maßgeblich in den Veröffentlichungsakt involviert (institutionelles Kriterium). Nicht selten liegt auch der Geschlossenheitsgrad bzw. der Vollendungsgrad eines Werkes zu mehr oder weniger großen Teilen in der Hand der Lektorin (ästhetisches Kriterium). Im Verbund mit weiteren Mitwirkenden ist der Lektor mithin maßgeblich an der Transformation von Hand- bzw. Maschinenschrift in Druckschrift, an der Herstellung der entsprechenden Autorrolle und damit an der Konstitution eines Œuvres beteiligt. Gerade für die üblicherweise autorisierten Textakte des Lektors lässt sich feststellen, dass diese ›Fremdkorrekturen‹ von der Herstellung eines Textes insofern besonders schwer abzuspalten sind,

15 Hans Zeller und Jelka Schilt: Werk oder Fassung eines Werks? Zum Problem der Werkdefinition nach Fassungen am Beispiel von Conrad Ferdinand Meyers Gedichten, in: Siegfried Scheibe und Christel Laufer (Hg.): Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie, Berlin 1991, S. 61–86, hier S. 78.

16 Diskutiert werden insbesondere vier Kriterien, die Carlos Spoerhase in seinem die Debatten resümierenden Beitrag folgendermaßen zusammenfasst: »a) ein Werk konstituiert sich durch einen Titel (paratextuelles Kriterium), b) durch einen Veröffentlichungsakt (institutionelles Kriterium), c) durch die Autorabsicht (intentionales Kriterium) oder d) durch seinen Geschlossenheitsgrad (Anfang und Ende) bzw. Vollendungsgrad (ästhetisches Kriterium).« (Ders.: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: *Scientia Poetica* 11 [2007], S. 276–344, hier S. 288).

als gegebenenfalls erst sie es waren, die einen Text(-Entwurf) zu einem autorisierten, publizierten Werk machten. Erst die Konzeptualisierung (und entsprechende editionsphilologische Rekonstruktion) derselben als integrale Bestandteile eines Werks und seines Produktionsprozesses erlaubte es, diesen ›fremden Händen‹ – etwa im Zuge literaturwissenschaftlicher oder editionsphilologischer Textumgangsweisen – gerecht zu werden.

Eine solche Blickverschiebung auf die Anteile anderer an der literarischen Textproduktion Beteiligter eröffnet ein bislang seitens der Literaturwissenschaft noch immer vergleichsweise spärlich bewirtschaftetes Feld, das aus verschiedenen Gründen fruchtbringend erscheint. So bezieht sich etwa der Austausch von Autor und Lektor, wie die vier Kapitel zeigten, oftmals gerade auf jene (verdeckten) Problem- bzw. Schaltstellen eines entstehenden Textes, aus denen heraus sich weitreichende Aufschlüsse hinsichtlich der strukturellen, referentiellen oder ästhetisch-stilistischen Dimension desselben ergeben können. In den Kommentierungs-, Aushandlungs- und Verbesserungsprozessen zwischen Autorin und Lektorin kommen vielfach jene poetologisch zentralen Fragen zur Sprache, die in einer einsamen Schreibszenen unartikuliert bleiben, nicht verschriftlicht werden. Wenn das Studium von Varianten in verschiedenen Hinsichten von Nutzen für das Verständnis eines Textes, seiner Strukturprinzipien oder auch für den Vorgang des Schreibens als eines solchen sein kann,<sup>17</sup> ist für das Studium von Materialien, die geteilte Formen des Produktionsprozesses dokumentieren, dasselbe in gesteigerter Form anzunehmen. Die den Lektoratsprozess dokumentierenden Quellen erlauben, mit Philippe Lejeune gesprochen, eine ›Spektralanalyse‹ der Literaturproduktion.<sup>18</sup> Wie die vier Fallstudien zeigen mögen, legt der Blick auf das Lektorat, bzw. der Blick auf den Text unter Maßgabe seiner Herkunft aus einer kollaborativen Praxis des Schreibens, bestimmte Aspekte desselben frei, die ohne das Wissen um die geteilte Manuskriptarbeit nicht sicht- und diskutierbar sind. Die Lektoratsbeziehungen sind immer auch Teil einer Auseinandersetzung mit poetologischen Fragen, die etwa an den integrativen oder desintegrativen Momenten und Konflikten eines Textes ansetzen.<sup>19</sup>

17 Vgl. zu den verschiedenen Ansätzen der Begründung der Bedeutsamkeit eines Studiums von Varianten Anne Bohnenkamp: Autorschaft und Textgenese, in: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft, Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart 2002, S. 62–79.

18 »L'écriture en collaboration, elle, suggère la possibilité d'une sorte d'analyse spectrale de la production du texte, des différentes instances et phases du travail.« (Philippe Lejeune: Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias, Paris 1980, hier S. 236).

19 Zur Verbundenheit des kollaborativen Schreibens mit dem poetologischen Programm eines Textes vgl. auch: Susanne Strätling: Der graphische Pakt. Autorschafts-

Die Aushandlungen zwischen Autorin und Lektor bleiben nicht ohne Auswirkungen auf die werdenden Texte: Einerlei, ob das Geschriebene etwa mittels kondensierender und/oder erweiternder lekturierender Operationen eine veränderte stilistische, dramaturgische, strukturelle oder poetologische Physiognomie erhält (*Geschwister Tanner, Langsame Heimkehr, Flughunde*) oder durch rahmende und soufflierende Vorarbeiten bzw. entwerfende Hinzufügungen vorbereitet, geändert, anders kontextualisiert oder neu (weiter-)geschrieben wird (*Duineser Elegien, Flughunde*) – aus sämtlichen der ins Auge gefassten Produktionsprozesse wie deren Ergebnisse ist die Mitarbeit des Lektorats nicht wegzudenken.

Allerdings soll hier nicht der Vorstellung Vorschub geleistet werden, dies sei der Normalfall. Die Frage nach Normal- bzw. Regelfall lektoralen Mitschreibens ist auf der Basis von Fallstudien nicht zu beantworten. Auch dürfte davon auszugehen sein, dass bei einer Perspektivierung, wie sie hier vorgenommen wurde, die Gefahr besteht, den Anteil der Lektorin an der Literaturproduktion tendenziell zu überschätzen.

Davon unbenommen ist jedoch davon auszugehen, dass ein Mehr an Aufmerksamkeit für die Aktivitäten des Lektorats literaturwissenschaftlich gewinnbringend sein dürfte. Gewinnbringend erscheint der Fokus auf die (Mit-)Arbeit der Lektorin etwa deshalb, weil diese oftmals gerade an jenen Aspekten ansetzen mag, die im Rahmen literaturwissenschaftlichen Arbeitens nicht ohne Weiteres adressierbar sind. Das Können des Lektors basiert nicht nur auf seinem Fachwissen, sondern zu einem ebenso großen Teil auf nichtpropositionalen Wissensformen, d. h. auf einem in Erfahrung und Übung wurzelnden Gespür (tacit knowledge) für Fragen der Relationen zwischen Textteilen, der Stimmigkeit, des Tons oder Rhythmus eines Textes – allesamt in literaturwissenschaftlicher Perspektive »vage« Kategorien, die das Lesen jedoch nachhaltig bestimmen und auch für den Herstellungsprozess von Texten eine handlungsleitende Funktion erfüllen dürften.<sup>20</sup> Dass lektorale Verfahren vielfach an solchen Textaspekten anzusetzen suchen, ist wohl weniger der besonderen Kunstsinnigkeit und Empfänglichkeitsbegabung der Lektorin zuzurechnen – ein unterstelltes Vermögen, das oftmals gerade in jenen Selbstbeschreibungen Raum gewinnt, die zu-

konflikte in Schreibgemeinschaften, Vortrag im Rahmen der Tagung Kollektive Autorschaft: digital/analog, 6./7. Mai 2021, FU Berlin.

20 Dass Aspekte wie der Ton oder Stil eines Textes, »deren Wirkung sehr stark auf dem Zusammenspiel vieler (inhaltlicher und formaler) Elemente beruht«, besonders schwer fassbar sind, hoben etwa Claudia Dürr und Tasos Zembylas in ihrer Analyse des künstlerischen Schaffensprozesses hervor. Vgl. dies.: Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis, Wien 2009, hier S. 112.

gleich dem Mythos von der ›Unkreativität‹ lektoralen Handelns Vorschub leisten. Dass die genannten Textdimensionen bevorzugte Anknüpfungspunkte für lektorale Zugriffsformen darstellen, hat wohl eher damit zu tun, dass der Textumgang des Lektors eine andere Gerichtetheit als etwa derjenige der Literaturwissenschaftlerin oder des Kritikers aufweist. Lektorierende Verfahren zielen, wie einleitend beschrieben, weniger auf eine gleichsam ›rückblickende‹, festschreibende Analyse bzw. Kritik des bereits Verfassten, sondern vollziehen sich vielmehr im Hinblick auf virtuelle Varianten eines Textes im Werden. Um diesen ›Möglichkeitssinn‹ in den Blick zu bekommen, scheint jene Mischung der Perspektiven bzw. jene mehrfache Kippbewegung vonnöten, die in verschiedenen Selbst- und Fremdbeschreibungen als konstitutiver Modus des lektoralen Textumgangs zur Sprache kam. Dieser Idealvorstellung zufolge ist die lektorale Lektürehaltung so angelegt, dass sie einerseits ein gleichsam ›mitschwingendes‹ Lesen ermöglicht, welches sich in den vorgegebenen Bahnen des auktorialen Textes zu bewegen weiß, um das Geschriebene nach Maßgaben desselben zu modifizieren. Auf der anderen Seite geht es zugleich um die Kunst, an gegebener Stelle auszuscheren, um vom ›Mitgehen‹ ins ›Vormachen‹, vom Ändern ins Fortschreiben zu wechseln.<sup>21</sup> Die großen Bögen des Textganzen muss die Lektorin hierfür ebenso im Blick haben wie das minutiöse Einzelne. Dabei weist die dem Lektorat zugeschriebene Textkompetenz einer unwahrscheinlich genauen und zugleich unwahrscheinlich empfänglichen, empfindsamen Lektüre, welche die inneren Maßstäbe aus einem singulären Text herauszulesen weiß, Parallelen auf mit jenen Anforderungen an kompetente Rezipienten, wie sie sich im Zuge des emphatischen Werkverständnisses mit bis in die Gegenwart zu verfolgender Wirkkraft durchsetzen.<sup>22</sup> Im Gegensatz zu den Textverfahren von Philologinnen oder Kritikern erfüllt das lektorale Lesen allerdings eine andere Funktion. Es geht dem Lektor nicht darum, die eigenen Lektürekompetenzen öffentlich und gegebenenfalls anschlussfähig zu machen, um damit die eigene Position zu stärken, sondern darum, seine nichtöffentliche, allein im Austausch mit der Autorin zum Tragen kommende Lektürefähigkeit einzusetzen, um an der erfolgreichen Positionierung einer anderen mitzuwirken (und da-

21 Diese letztgenannte Dimension der lektorierenden Praxis verdeutlichte der Suhrkamp-Lektor Hans-Ulrich Müller-Schwefe mit dem Bild vom Lektor als »Ski-lehrer, der die Schwünge vormacht, die der Schüler nachzufahren versucht«. Vgl. ders.: Grenzen des Lektorats, in: Gunther Nickel (Hg.): Krise des Lektorats?, Göttingen 2006, S. 72–77, hier S. 74.

22 Vgl. hierzu Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George, Berlin u. a. 2007.

durch selbstredend indirekt auch die eigene Position zu stärken). Hierfür muss der Status als bloßer Rezipient, auf den Literaturwissenschaftler wie Kritikerinnen fixiert bleiben, gegen eine aktivere Rolle innerhalb des Produktionsgeschehens eingetauscht werden. Durch den rekonstruierenden Nachvollzug dieser Textumgangsformen zwischen Lesen und Schreiben, zwischen Beobachtung und Produktivkraft, mag sich auch dem beobachtenden Literaturwissenschaftler ein anderer Blick auf das Schreib- und Überarbeitungsgeschehen in actu eröffnen. Ein Blick, der im Idealfall nicht nur den jeweiligen Produktionsprozess und das zugehörige Werk um neue Perspektiven bereichern kann, sondern auch die praxeologische Perspektive auf das eigene Tun zu schärfen hilft.

Eine Literaturwissenschaft, die den Lektor einbezieht, akzentuiert eine Kritik am Konzept monolithischer Autorschaft, wie sie von Roland Barthes und Michel Foucault mit bis in die Gegenwart reichender Wirkmacht in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts ausgerufen wurde. Dass sich gegenüber dem Modell der Individualautorschaft ein auf Kooperation und Kollaboration angelegtes Schreibverständnis in den letzten Jahrzehnten verstärkt wieder durchsetze, wird zwar seit Längerem verkündet.<sup>23</sup> Doch bleibt die Literaturwissenschaft in den meisten Fällen selbst da, wo sie Schreibszenen und Praktiken in den Blick nimmt, bislang dem gängigen Modell vom einsamen Schöpfer treu. Dabei wird gerade in jüngerer Zeit immer deutlicher, dass das ikonische Bild einsamer Schreibtischarbeit zunehmend von Vorstellungen kollaborativer Schreibszenen abgelöst wird. Das auktoriale Selbstgespräch öffnet sich mehr und mehr für diverse Formen des Gruppen- oder Zwiegesprächs, die gemeinsame Arbeit am Text wird sichtbarer und öffentlicher.<sup>24</sup> Geschuldet ist dieser Wandel nicht nur der digitalen Wende, sondern auch der zunehmenden Institutionalisierung und Professionalisierung literarischen Schreibens, wie sie durch die immer zahlreicher werdenden Schreibschulen, -werkstätten und Poetikvorlesungen vorangetrieben wird, die sich seit Ende des 20. Jahrhunderts auch im

23 Vgl. z.B. Martha Woodmansee: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität, in: Jannidis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 298–314.

24 Lionel Ruffel: Publier en dialoguant. Sur les formations en «création littéraire», in: A Contrario. Revue interdisciplinaire de sciences sociales 27 (2018), Écrire en dialoguant, S. 21–33. So auch die Beobachtung der Herausgeberinnen des Bandes, in dem Lionel Ruffels Beitrag in deutscher Übersetzung erschien (S. 223–236), Katrin Zimmermann, Johanne Mohs, Marie Caffari (Hg.): Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Lektorats und Mentorats in der zeitgenössischen Literatur. Bielefeld: transcript 2019, Einleitung, S. 7–24.

deutschsprachigen Raum mit wachsenden Auswirkungen auf die hiesigen Schreib- und Leseverhältnisse etablieren.<sup>25</sup>

Auch die Aufwertung der Rezeption gegenüber der Produktion, die mit besagtem Abgesang auf den Autor einherging und die bis in aktuelle Forschungsdebatten hineinragt, lässt sich mit Blick auf die Praxis des Lektorierens neu besehen. Dass die »Einheit eines Textes [...] nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt«<sup>26</sup>, namentlich in dessen Lektüre, liegt, dieses bekannte Diktum Roland Barthes; erfährt mit Blick auf die Leserin von Berufs wegen eine andere Akzentuierung. Im Gegensatz zu dem abstrakten Leser, den Barthes im Sinn hatte, handelt es sich bei der Lektorin um eine empirisch belegbare Akteurin mit einer spezifischen Geschichte, einem individuellen, kulturell und sozial fundierten Ausbildungs- und Erfahrungshintergrund, aus dem sich das Können speist, welches in den Produktionsprozess eingebracht wird. Doch ist der Lektor nicht allein der konkrete ›Gegenleser‹ des Geschriebenen, der die Fäden des Textes mit Blick auf dessen künftige Publikation zu verflechten hilft, sondern er fungiert zugleich auch als konzeptueller Zielpunkt des Schreibens. Insbesondere im Fall von längerfristigen Zusammenschlüssen von Autorin und Lektorin lässt sich beobachten, wie eine imaginäre Variante des lektoralen Blicks den auktorialen Produktionsprozess gleichsam ›vorahmend‹ steuert: Der Lektor wird zum »verallgemeinerten Anderen«,<sup>27</sup> zum fremden Blick der Autorin auf sich selbst. Da dieser lektorale Blick seinerseits immer schon durch einen Vorgriff auf das künftige Publikum bzw. (in Abhängigkeit auch von den verschiedenen Verlagskontexten) auf die »Brauchbarkeit«<sup>28</sup> eines Textes, auf die Rezeptions-, Vermarktungs- und/oder Kanonisierungschancen eines Werks ausgerichtet ist, lässt sich die Beziehung von auktorialem und lektoralem (Mit-)Schreiben als ein komplexes Ensemble heterogener Anpassungs- und ›Präzeptionsleistungen

25 Vgl. zur Beobachtung, dass die amerikanische Nachkriegsliteratur von dem in Amerika weit verbreiteten System akademischer Schreibschulen stark beeinflusst ist, Mark McGurl: *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, Cambridge 2011. Vgl. auch: Kevin Kempke, Lena Vöcklinghaus, Miriam Zeh (Hg.): *Institutsprosa. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf akademische Schreibschulen*, Leipzig 2019.

26 Roland Barthes: *Der Tod des Autors* [The Death of the Author, 1967], in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–197, hier S. 192.

27 George Herbert Mead: *Geist, Identität, Gesellschaft* [Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist, 1934], Frankfurt a. M. 1973, hier S. 196.

28 Meyers Lexikon. 7. Aufl. in vollständig neuer Bearbeitung, Lemma »Lektor«, Bd. 7 Leipzig 1927, S. 822.

denken, der Lektor als ein zwischen empirischem und konzeptuellem Leser anzusiedelnder Akteur.

Arbeit am Text, das macht der Blick auf das Schreiben unter Maßgabe des Lektorierens transparent, ist nicht entweder abschluss-/produktorientiert oder prozessorientiert, vielmehr scheinen sich in den meisten Produktionsprozessen beide Komponenten fortlaufend abzuwechseln und zu ergänzen. Ebenso wenig voneinander trennen lässt sich der als ›kreativ‹ konnotierte Akt des Schreibens von dem ›handwerklichen‹ Prozess des Überarbeitens. Modernes Schreiben scheint vielmehr vermehrt als Arbeit mit und an Geschriebenem wahrgenommen und praktiziert zu werden, als Prozess des (gem)einsamen Überarbeitens des eigenen oder eines fremden Texts. Gegenüber älteren Produktionsvorstellungen wird dem Überarbeiten eine teils veränderte Funktion zugeschrieben: Nicht mehr das Verbessern eines Textes im Hinblick auf dessen ›Vollendung‹ oder, zeitgemäßer: Perfektionierung ist das Ziel. Vielmehr wird der Modus der Revision selbst mit einer produktionskonstitutiven, ja inspirativen Dynamik versehen: »[Ü]ber das Überarbeiten zum Weiterschreiben gelangen«<sup>29</sup>, wie Marcel Beyer es auf den Punkt bringt.

Sowohl ein solches Schreibverständnis, welches den Vorgang der Revision gegenüber demjenigen der Kreation aufwertet, als auch der insbesondere bei jüngeren Autoren zu beobachtende Trend zum literarischen Produzieren im zunehmend auch öffentlich gemachten Austausch mit anderen (Mit-)Schreibenden fußt maßgeblich auf einem Verständnis von Literaturproduktion, wie es in ›Lektoratsszenen‹ seit etwa 120 Jahren praktiziert wird. Um die Historisierung des Lektorats als einem konstitutiven Bestandteil der Schreib- und Leseverhältnisse voranzutreiben, sind weitere Studien vonnöten.

Von einer Verfallgeschichte des Lektorats, wie sie in den 2000er Jahren noch zum festen Bestandteil kulturkritischer Perspektiven auf die Lektorin gehörte,<sup>30</sup> lässt sich angesichts der skizzierten Entwicklungen nicht sprechen. Offen ist, wie sich lektorale Funktionen und Praktiken unter digitalen Produktionsbedingungen ändern werden. So stehen mittlerweile KI und Data Science zur Verfügung, um den zeitintensiven Prozess der Akquise, Selektion und Bewertung von Texten zu beschleunigen und zu ökonomisieren. Digitale Publikationsplattformen stellen die Herstellungs- und Distributionsleistungen herkömmlicher Verlage infrage.<sup>31</sup> Doch ist

29 So Marcel Beyer in seinem Arbeitstagebuch zu *Kaltenburg* (Eintrag vom 10.1.2004).

30 Vgl. z. B. Gunther Nickel (Hg.): *Krise des Lektorats?*, Göttingen 2006; vgl. hierzu Kap. I.

31 Zur Technik des ›Print on Demand‹ vgl. Wolfram Göbel: Die Veränderung literarischer Kanones durch Books on Demand, in: Matthias Beilein, Claudia Stockinger,

davon auszugehen, dass redigierend-mitschreibende Textarbeiten unter veränderten Vorzeichen auch und gerade im Netz relevant bleiben dürften. In digitalen Umgebungen nähern sich die Schwesterpraktiken des Schreibens und Revidierens weiter an, in der Tendenz bis hin zur Ununterscheidbarkeit. Kollaborative Schreibprogramme wie Google Docs zeigen eine Verschiebung an: Eine in klare zeitliche Abschnitte und in schreibende bzw. redigierende Akteure untergliederte Form der Textproduktion weicht einer synchron erfolgenden Mischform von schreibenden und edi(ti)eren Tätigkeiten.

Dass das Überarbeiten im Zeitalter des Computerschreibens einen anderen Stellenwert einnimmt, liegt insofern nahe, als Schreiben am Computer sowie unter digitalen Vorzeichen tendenziell in einem fortlaufenden Transformieren, einer permanenten Revision des Geschriebenen besteht. Der Blick auf das Lektorat verdeutlicht demgegenüber, wie wenig sich Kreation und Revision, ›Schöpfung‹ und vorgeblich sekundäre Reproduktion auch im Papierzeitalter trennen lassen. Lektorieren ist weder ein bloßer kollektiver Produktionsprozess noch die Verbeugung vor dem Autor-Genie, sondern eröffnet einen neuen Raum, der auf die ›Handschrift‹ der Autorin weder verzichten kann, noch sie als singulär und unnachahmlich setzt.

Simone Winko (Hg.): *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin/Boston 2012, S. 225–237. Vgl. zur Frage des künstlerischen Mehrwerts, der sich daraus ergeben kann, dass Autoren in gegenwärtigen Publikationskulturen vermehrt für den gesamten Publikationsprozess und das aus diesem resultierende Produkt, von typographischen und anderen paratextuellen Entscheidungen bis hin zur Promotion und Distribution des Textes, verantwortlich zeichnen: Annette Gilbert (Hg.): *Publishing as Artistic Practice*, Berlin 2016.

# Quellen und Forschung

## 1. Quellen

### *Archive*

*Deutsches Literaturarchiv (DLA), Marbach*

Hermann-Luchterhand-Verlagsarchiv (A: Luchterhand Verlag), Insel-Verlagsarchiv (A: Kippenberg-Archiv), S.-Fischer-Verlagsarchiv (A: Fischer, Samuel Verlag), Siegfried Unseld Archiv (SUA: Suhrkamp, SUA: Insel-Verlag), Teilvorlass Peter Handke (A: Handke Peter), Weismann Verlag (A: Weismann)

*Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern*

Schweizerisches Rilke-Archiv (SLA-RMR)

Robert Walser-Archiv (SLA-RWA-RW)

*Goethe- und Schiller-Archiv (GSA), Weimar*

Nachlass Fritz A. Hünich (GSA 47/100–116; 145–171)

*Archiv des DuMont Buchverlags, Köln*

Briefwechsel zwischen Marcel Beyer und Christian Döring

*Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*

Yale Collection of German Literature. Kurt Wolff Archive (YCGL MSS 3)

*Privatarchiv Marcel Beyer, Dresden*

Die Einsichtnahme in das Archivmaterial, das Zitat und der Abdruck von Dokumenten erfolgten mit freundlicher Genehmigung der Archive sowie der Rechteinhaber. Meine Nachforschungen zu Fritz Hünichs Urheberrechtsinhabern sind leider erfolglos geblieben. Falls Urheberrechtsinhaber in Erscheinung treten sollten, werden berechnete Ansprüche nachträglich abgegolten.

1.1. Ungedruckte Quellen

- Axster, Brigitte an Christian Döring, 30.8.1988, in: DLA, SUA: Lektorat Christian Döring.
- Beyer, Marcel: Arbeitstagebuch, Notizen zu Lektoratsgesprächen mit Christian Döring [1992–2008], in: Privatarchiv Marcel Beyer.
- : Flughunde, Vorarbeiten und versch. Fassungen [1991–1995], in: Privatarchiv Marcel Beyer.
- : »Auf der Hundelinie«, 1. Fassung [31.8.1992].
- : »Auf der Hundelinie«, 2. Fassung [30.1.1993].
- : »Stimmstehler«, 3. Fassung [24.4.1994].
- : »Flughunde«, 4. Fassung, bzw. Schlussfassung [1.II./18.II.1994].
- : Kaltenburg, Vorarbeiten und versch. Fassungen [2003–2008], in: Privatarchiv Marcel Beyer.
- : Spione, Vorarbeiten und versch. Fassungen [1993–2000], in: Privatarchiv Marcel Beyer.
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 13.12.1992, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring (Signatur: SUA: Suhrkamp/03 Lektorate / Döring-Ahrend).
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 23.8.1993, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 13.1.1994, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 27.4.1994, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 31.5.1994, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 14.4.1995, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 12.9.2003, in: Archiv des DuMont Buchverlags, Köln.
- Beyer, Marcel an Christian Döring, 1.12.2004, in: Archiv des DuMont Buchverlags, Köln.
- Borchers, Elisabeth: Die Anonymität des Lektors (August 1983, 5 Blatt), in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers (Signatur: SUA: Suhrkamp/03 Lektorate/Borchers).
- : Über das fremdsprachige Lektorat (Februar 1984, 7 Blatt), in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.
- : Lesen, Schreiben, et cetera (1993, 41 Blatt), in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.

Borchers, Elisabeth an Peter Handke, 16.1.1974, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.

Döring, Christian an Marcel Beyer, 8.12.1988, in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Christian Döring.

Döring, Christian an Marcel Beyer, 11.12.1992, in: Privataarchiv Beyer.

Döring, Christian an Marcel Beyer, 18.12.1992, in: Privataarchiv Beyer.

Döring, Christian an Marcel Beyer, 18.1.1994, in: Privataarchiv Beyer.

Döring, Christian an Marcel Beyer, 31.1.1994, in: Privataarchiv Beyer.

Handke, Peter: Langsame Heimkehr. Erzählung, Druckfahnen, mit Korrekturen von Peter Handke, Elisabeth Borchers und vom Verlagskorrektorat, 132 Blatt, ohne Datum [12.4.1979–14.5.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

–: Die Vorzeitformen, Notizbuch, 128 Seiten, 31.8.1978–18.10.1978, in: DLA, A: Handke Peter.

–: Die Vorzeitformen, Notizbuch, 96 Seiten, 18.10.1978–27.11.1978, in: DLA, A: Handke Peter.

–: Die Vorzeitformen, Notizbuch, 144 Seiten, 27.11.1978–11.2.1979, in: DLA, A: Handke Peter.

–: Das Raumverbot (Textfassung 2a), Typoskript 2-zeilig, mit hs. Markierungen von Siegfried Unseld, 158 Blatt, ohne Datum [7.1.1979 bis 29.1.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

–: Das Raumverbot (Textfassung 2b), Typoskript 2-zeilig, Kopie, mit hs. Korrekturen von Elisabeth Borchers und Siegfried Unseld, 158 Blatt, ohne Datum [2.2.1979 bis 19.2.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

–: Das Zeitalter des Verschweigens (Textfassung 3), Typoskript 2-zeilig, Kopie, Satzvorlage, 162 Blatt, mit hs. Korrekturen, Überklebungen und originalen Typoskriptblättern, 162 Blatt, ohne Datum [19.2.1979 bis 21.3.1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp.

–: Die Lehre der Sainte-Victoire. Druckfahnen 1. Lauf, Exemplar von Raimund Fellingner, 71 Blatt, [23.5.1980 bis] 27.5.1980, in: DLA, SUA: Suhrkamp.

–: »Die Vorzeitformen« (Kopie) [14.10.78 bis] 6.1.1979, in: ÖLA, Teilvorlass Handke, Signatur: ÖLA 326/W1.

Handke, Peter an Elisabeth Borchers, undatierte Kopie eines Briefes, [5./6. März 1979 bis April 1979], in: DLA, SUA: Suhrkamp, Lektorat Elisabeth Borchers.

Handke, Peter an Elisabeth Borchers, 9.5.1979, in: DLA, SUA: Suhrkamp.

Hünich, Fritz Adolf: Notizbuch 1924, in: GSA 47/321.

–: Undatierte Notiz, in: GSA 47/163 (Persönliche Aufzeichnungen über Anton Kippenberg in Zusammenhang mit der Entlassung Hünichs aus dem Insel-Verlag).

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 11.6.1913, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 6.6.1919, in: GSA: 47/100.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 25.8.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 12.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 25.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 27.2.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 13.5.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 17.8.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 1.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 29.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 20.1.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 12.2.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Hünich, Fritz an Rainer M. Rilke, 27.12.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer Maria: Duineser Elegien, unkorrigierter Abzug, Korrektur-exemplar, 44 Blatt, in: DLA: A: KippenbergArchiv\*Rilke.

–: Nike. Solang du Selbstgeworfnes fängst. Hs. Eintragung, in: Rainer Maria Rilke: Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama (1894–1899), hg. von Fritz Adolf Hünich, Leipzig 1921, in: Schweizerisches Literaturarchiv, Signatur SLA-RMR-E\_1.2.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 17.9.1913, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 15.9.1914, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 20.3.1915, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 19.2.1919 (Kopie), in: DLA, SUA: Insel-Verlag. Das Original liegt in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCGL MSS 6, folder 565.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 31.5.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 6.8.1919, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 31.8.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 1.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 13.12.1920, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 1.2.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 7.3.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 29.9.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 4.12.1921, (Kopie), in: DLA, SUA: Insel-Verlag. Das Original liegt in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library, YCGL MSS 6, folder 565.

- Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 24.12.1921, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 7.1.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 28.1.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 1.2.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 24.2.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 3.3.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 20.9.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 7.11.1922, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.  
 Rilke, Rainer M. an Fritz Hünich, 1.1.1923, in: DLA, SUA: Insel-Verlag.

Zinn, Ernst an Fritz Hünich, 13.12.1950, in: GSA 47/112.

## 1.2. Publizierte Quellen

- Adelung, Johann-Christoph u. a. (Hg.): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, Bd. 4, Wien 1811.  
 Adolph, Jörg: Houwelandt. Ein Roman entsteht, DVD, 2005.  
 Athill, Diana: Stet: An Editor's Life, London 2000.  
 Berg, A. Scott: Max Perkins: Editor of Genius, New York 1978 [verfilmt 2016 von Michael Grandage unter dem Titel »Genius«].  
 Beyer, Marcel: Aus dem Arbeitstagebuch, in: Marc-Boris Rhode (Hg.): Auskünfte von und über Marcel Beyer, Bamberg 2000, S. 24–36.  
 –: Das Menschenfleisch. Roman, Frankfurt a. M. 1991.  
 –: Das wilde Tier im Kopf des Historikers, in: Stefan Deines, Stephan Jäger, Ansgar Nünning (Hg.): Historisierte Subjekte – subjektivierte Historie. Zur Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit von Geschichte, Berlin 2003, S. 295–301.  
 –: Der Blick, der mir fehlt, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 12.3.06.  
 –: Flughunde. Roman, Frankfurt a. M. 1995.  
 –: Ich bin alle fünf Autoren zusammen. Gespräch mit Daniel Lenz und Eric Pütz vom 25.6.1999, in: dies. (Hg.): LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern, München 2000, S. 217–227.  
 –: Nachwort zu Flughunde (2006), in: ders.: Flughunde. Text und Kommentar, Berlin 2012, S. 285–293.  
 –: Nonfiction, Köln 2003.  
 –: Schreiben durch Lesen, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 43 vom 29.5.2001, S. 14–15.  
 –: Spucke, in: ders.: Nonfiction, Köln 2003, S. 74–87.

- : »Wenn Literatur noch einen Sinn hat, dann den, dass sie ein bevormundungsfreier Raum ist.« Interview, geführt von Anke Biendarra und Sabine Wilke, in: *New German Review. A Journal of Germanic Studies* 13 (1997/1998), S. 5–15.
- : Wissenswertes o. Ä., in: *Literarische Gesellschaft Köln/Freunde der Stadtbücherei e. V. (Hg.): Autorinnen und Autoren aus Köln*, Köln 1992, S. 164–168.
- : Zwei Frauen, eine Winterangelegenheit, in: Jürgen Jakob Becker, Ulrich Janetzky (Hg.): *Helden wie Ihr. Junge Schriftsteller über ihre literarischen Vorbilder*, München 2000, S. 14–19.
- Blanchot, Maurice: *Die wesentliche Einsamkeit*, Berlin 1959 [*L'espace littéraire*, 1955].
- Boeckh, August: *Encyclopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, hg. von Ernst Bartuschek, Leipzig 1877.
- Boehlich, Walter; Karlheinz Braun, Peter Urban, Urs Widmer: *Chronik der Lektoren*, Frankfurt a. M. 2011.
- Borchers, Elisabeth: *Lectori salutem. Abhandlungen der Klasse der Literatur*, Mainz 1978, S. 3–15.
- : Lektor und Übersetzer, in: Fritz Nies, Albert-Reiner Glaap, Wilhelm Gössmann (Hg.): *Ist Literaturübersetzen lehrbar?*, Tübingen 1989, S. 45–62.
- : *Lichtwelten. Abgedunkelte Räume. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt a. M. 2003.
- : Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Ein Fragment, hg. und mit einem Nachw. von Martin Lüdke, Frankfurt a. M. 2018.
- Botond, Anneliese: *Briefe an Thomas Bernhard*, hg. von Raimund Fellinger, Mattighofen 2018.
- Brod, Max: *Streitbares Leben, 1884–1968*, München, Berlin und Wien 1969.
- Bruccolli, Matthew Joseph (Hg.): *The Only Thing That Counts. The Ernest Hemingway-Maxwell Perkins Correspondence, 1925–1947*, Columbia 1996.
- Bruch, Martin; Johannes Schneider (Hg.): *In der Werkstatt der Lektoren. 10 Gespräche. Mit einem Nachw. von Hanns-Josef Ortheil*, Hildesheim 2007.
- Buchwald, Reinhard: *Miterlebte Geschichte. Lebenserinnerungen 1884–1930*, Köln, Weimar und Wien 1992.
- Buselmeier, Michael: *Der Dichter und sein liebster Feind. Eine ZEIT-Umfrage unter deutschsprachigen Autoren über Verleger*, in: *Die Zeit*, 19.5.1989. URL: <https://www.zeit.de/1989/21/der-dichter-und-sein-liebster-freund>.

- Calvino, Italo: Wenn ein Reisender in einer Winternacht, München 1983 [Se una notte d'inverno un viaggiatore, 1979].
- Carver, Raymond: Beginners. Uncut. Die Originalversion von Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden, Frankfurt a.M. 2012, S. 345–361.
- Cohen, Joshua: Buch der Zahlen, Frankfurt a.M. 2018 [Book of Numbers, 2015].
- Detering, Heinrich: Der Gegenleser, in: Thedel v. Wallmoden (Hg.): Seiltanz. Der Autor und der Lektor, Göttingen 2010, S. 55–56.
- DIN Deutsches Institut für Normung e.V. (Hg.): Korrekturzeichen und deren Anwendung nach DIN 16511, 2. vollständig überarbeitete Auflage 2006, bearbeitet von Barbara Hoffmann, Berlin/Wien/Zürich 2006.
- Döblin, Alfred: Der moderne schöngeistige Verlag, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 79 vom 6.4.1929, S. 374–376.
- Döring, Christian (Hg.): Aufbruchsstimmung. Deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre. Ein Lesebuch, Gütersloh 1996.
- : Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter, Frankfurt a.M. 1995.
- : Etwas das zählt. Deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre. Ein Lesebuch, Gütersloh 1996.
- : Lesen im Buch der edition suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995.
- : Vorwort, in: ders. (Hg.): Aufbruchsstimmung. Deutschsprachige Literatur der achtziger Jahre. Ein Lesebuch, Gütersloh 1996, S. 5–8.
- : Vorwort, in: ders. (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter, Frankfurt a.M. 1995, S. 7–13.
- ; Hajo Steinert (Hg.): Erste Einsichten. Neueste Prosa aus der Bundesrepublik, Frankfurt a.M. 1990.
- ; Hajo Steinert (Hg.): Schöne Aussichten. Neue Prosa aus der DDR, Frankfurt a.M. 1990.
- Elster, Alexander: Der Verlagsredakteur, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel vom 25.2.1913, S. 2081 f.
- Evers, Momo: Handwerk, Geld und Leidenschaft, in: Gunther Nickel (Hg.): Krise des Lektorats?, Göttingen 2006, S. 78–92.
- Fellinger, Raimund: »Welcher Schriftsteller ist kein Kotzbrocken?«, Interview geführt von Sven Michaelsen, in: Süddeutsche Zeitung, Magazin, 22.2.2016.
- : »Wer so etwas sagt, ist eitel hoch drei.« Interview geführt von Alem Grabovak, in: Die Tageszeitung, 24.1.2015. URL: <https://taz.de/Wer-so-etwas-sagt-ist-eitel-hoch-drei!/234943/>.
- : Der Beruf des Lektors. Rede anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Greifswald, 4.2.2012. URL: <https://faustkultur.de/4262-0-Fellinger-Der-Beruf-des-Lektors.html>.

- Fischer, Samuel: Der Verleger und der Büchermarkt, in: S. Fischer Almanach. Das XXVte Jahr, Berlin 1911, S. 24–33.
- GINNA, Peter (Hg.): What Editors Do: The Art, Craft, and Business of Book Editing, Chicago 2017.
- Gross, Gerald (Hg.): Editors on Editing. What Writers Need to Know About What Editors Do. Completely Revised Third Edition, New York 1993.
- Gruber, Johann Gottfried: C.M. Wielands Leben. Vierther Theil, VII., VIII., und IX. Buch, Leipzig 1828.
- Gstrein, Norbert: Die ganze Wahrheit, München 2010.
- Handke, Peter: Am Felsfenster morgens (und andere Ortszeiten 1982–1987), Salzburg und Wien 1998.
- : Der Chinese des Schmerzes, Frankfurt a.M. 1983.
- : Die Geschichte des Bleistifts, Frankfurt a.M. 1985 [1982].
- : Die Lehre der Sainte-Victoire, Frankfurt a.M. 1980.
- : Die Obstdiebin, Berlin 2018.
- : Die Wiederholung, Frankfurt a.M. 1986.
- : Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990, Salzburg 2005.
- : Kindergeschichte, Frankfurt a.M. 1981.
- : Langsame Heimkehr. Erzählung, Frankfurt a.M. 1979.
- : Nachmittag eines Schriftstellers. Erzählung, Salzburg und Wien 1987.
- : Noch einmal vom neunten Land. Gespräche mit Jože Horvat, Klagenfurt und Kärnten 1993.
- : Phantasien der Wiederholung, Frankfurt a.M. 1996 [1983].
- : Über die Dörfer, Frankfurt a.M. 1981.
- : (im Gespräch mit Klaus Kastberger und Elisabeth Schwagerle): Es gibt die Schrift, es gibt das Schreiben, in: Klaus Kastberger (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, Wien 2009, S. 11–30.
- ; Nicolas Born: Die Hand auf dem Brief. Briefwechsel 1974–1979, in: Norbert Wehr (Hg.): Schreibheft (65), Essen 2005, S. 3–34.
- ; Herbert Gamper: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper, Zürich 1987
- ; Hermann Lenz: Berichterstatte des Tages. Briefwechsel, hg. von Helmut Böttiger, Charlotte Brombach und Ulrich Rüdener, Frankfurt 2006.
- ; Alfred Kolleritsch: Schönheit ist die erste Bürgerpflicht. Briefwechsel, Salzburg und Wien 2008.
- ; Siegfried Unseld: Der Briefwechsel, hg. von Klaus Kastberger, Katharina Pektor, Berlin 2012.
- Herrndorf, Wolfgang: Arbeit und Struktur, herausgegeben von Marcus

- Gärtner und Kathrin Passig (Gesamtausgabe, Bd. 3), Rowohlt/Berlin Verlag, Berlin 2015 [2013].
- Hielscher, Martin: Der Kritiker als Platzhirsch. Dürfen sich Lektoren öffentlich über Literatur äußern?, in: Süddeutsche Zeitung, 27.2.1996.
- : Im Maschinenraum der Literatur. Sechs Antworten auf sechs Fragen, die einem Lektor häufig gestellt werden, in: Süddeutsche Zeitung, 26.11.2007.
- : Perfektion und Idiotie, in: Ute Schneider (Hg.): Das Lektorat. Eine Bestandsaufnahme, Wiesbaden 1997, S. 79–92.
- von Hofmannsthal, Hugo: Briefwechsel mit dem Insel Verlag 1901–1929, hg. von Gerhard Schuster, Frankfurt a. M. 1985.
- Holm, Korfiz: Ich – kleingeschrieben, München 1941.
- Hünich, Fritz Adolf (Hg.): Aus der Frühzeit Rainer Maria Rilkes. Vers, Prosa, Drama (1894–1899), Leipzig 1921.
- : Der junge Rilke, in: Neue Zürcher Zeitung und schweizerisches Handelsblatt 142, 4.12.1921.
- : Die Anfänge Rainer Maria Rilkes, in: Blätter des Leipziger Schauspielhauses 1/11 (1919/20), S. 175–176.
- : Die Frühzeit Rainer Maria Rilkes, in: Berliner Tageblatt, 31.8.1921 (408).
- : Rilke-Bibliographie. Erster Teil. Das Werk des Lebenden, Leipzig 1935.
- Kämmerlings, Richard: Dichterin und rechte Hand Siegfried Unselds, September 2013. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article120456277/Dichterin-und-rechte-Hand-Siegfried-Unselds.html>.
- Kehlmann, Daniel: Über Thorsten Ahrend, in: Thedel v. Wallmoden (Hg.): Seiltanz. Der Autor und der Lektor, Göttingen 2010, S. 108–111.
- Kermani, Navid: Sozusagen Paris, München 2016.
- Kippenberg, Anton: Aus den Lehr- und Wanderjahren eines Verlegers, in: ders.: Reden und Schriften, Wiesbaden 1952, S. 7–34.
- Kircher, Ernst Wilhelm Gottlieb: Gebrauch der Zeichen, welche in den Buchdruckereien zum Korrigieren gewöhnlich sind. Nebst einem Abdruck der gewöhnlichsten Schriftarten und einigen Tafeln, welche die erste Seitenzahl eines jeden Bogens von verschiedenen Formaten enthalten. Für Schriftsteller und Korrektoren, dritte Auflage, Goslar 1799.
- Kliemann, Horst: Die Prüfung von Verlagsplänen. Ein Beitrag zur Technik der Marktuntersuchung im Buchhandel, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel Nr. 252, 27.10.1928, S. 1189–1190.
- Kuehl, John; Jackson Bryer (Hg.): Dear Scott, Dear Max. The Fitzgerald-Perkins Correspondence, London 1973.

- Lachmann, Karl: Zum Lessing, in: ders.: Kleinere Schriften zur deutschen Philologie, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 548–576.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl u. a., hg. von Herbert G. Göpfert, München 1970 ff., Bd. 5.
- Lish, Gordon im Gespräch mit Christian Lorentzen, in: *The Guardian*, 5.12.2009. URL: <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/05/gordon-lish-books-interview-editing-raymond-carver>.
- Loerke, Oskar: Tagebücher. 1903–1939, hg. von Hermann Kasack, Heidelberg 1955.
- Lüdke, Martin: Der Wind, der weht vom Niederrhein. Anmerkungen zu Elisabeth Borchers und ihren Erinnerungen, in: Elisabeth Borchers: Nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Ein Fragment, hg. und mit einem Nachw. von Martin Lüdke, Frankfurt a. M. 2018, S. 215–242.
- Matz, Wolfgang im Gespräch mit Monika Goetsch: »Natürlich ist es Idealismus«, in: *Die Tageszeitung*, 5.4.2007. URL: <http://www.taz.de/!5199745/>.
- Mayröcker, Friederike: Magische Blätter IV, Frankfurt a. M. 1995.
- McCarthy, Paul D.: *Developmental Editing. A Creative Collaboration*, in: Gerald Gross (Hg.): *Editors on Editing. What Writers Need to Know About What Editors Do. Completely Revised Third Edition*, New York 1993, S. 134–142.
- Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung, Bd. 7, Leipzig 1927.
- Michael, Friedrich: Der Lektor, der erste Leser, in: ders.: *Der Leser als Entdecker. Betrachtungen, Aufsätze und Erinnerungen eines Verlegers*, Sigmaringen 1983.
- Morgenstern, Christian: *Stuttgarter Werkausgabe unter Leitung von Reinhardt Habel*, hg. von Katharina Breitner u. a., Stuttgart 1988 ff. (Sigle StMA).
- : Die Versammlung der Nägel [1898], in: StMA IV, S. 41–44.
  - : In me ipsum [1907], in: StMA V, S. 13–62.
  - : Neueste deutsche Lyrik, in: *Vossische Zeitung* (1895), in: StMA VI, S. 150–158.
  - : Neueste deutsche Lyrik II, in: *Vossische Zeitung* (1895), in: StMA VI, S. 159–169.
  - : Neueste deutsche Lyrik IV, in: *Vossische Zeitung* (1895), in: StMA VI, S. 178–186.
- Morgenstern, Margareta (Hg.): *Christian Morgenstern. Ein Leben in Briefen*, Wiesbaden 1952.
- Müller-Schwefe, Hans-Ulrich: Du musst nicht schreiben, in: *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur* 93 (1986), S. 86.

- : Grenzen des Lektorats, in: Gunther Nickel (Hg.): *Krise des Lektorats?*, Göttingen 2006, S. 72–77.
- Negt, Oskar: Als Zöllner in Großverlagen, in: Rebekka Habermas, Walter Pehle (Hg.): *Der Autor, der nicht schreibt. Versuche über den Büchermacher und das Buch*, Frankfurt a. M. 1989, S. 201–234.
- Nickel, Gunther (Hg.): *Krise des Lektorats?*, Göttingen 2006.
- Petzina, Dietmar; Werner Abelshäuser; Anselm Faust (Hg.): *Materialien zur Statistik des Deutschen Reiches 1914–45*, München 1978.
- Planer, Oskar; Camillo Reißmann: *Johann Gottfried Seume. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Leipzig 1898, S. 242–244.
- Raab, Dieter: *Autor und Lektor. Ein Beitrag zum sozialistischen Verlagswesen und Verlagsrecht in der DDR*, Berlin 1959.
- Reynolds, Stephen; Bob Woolley, Tom Woolley: *Seems so! A Working-Class View of Politics*, London 1940 [1911].
- Rilke, Rainer Maria; Lou Andreas-Salomé. *Briefwechsel*, hg. von Ernst Pfeiffer, Zürich 1952
- : *Briefe an Axel Juncker*, hg. von Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. 1979.
- : *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a. M. 1977.
- : *Briefe an Schweizer Freunde*, hg. von Rätus Luck, Frankfurt a. M. und Leipzig 1994.
- : *Briefe aus den Jahren 1914–1921*, hg. von Ruth Sieber-Rilke, Leipzig 1937.
- : *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Horst Nalewski, Leipzig 1991.
- : *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg, »Benvenuta«*, hg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt a. M. 2000.
- : *Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926*, hg. von Ingeborg Schnack, Frankfurt a. M. 1995.
- : *Gesammelte Briefe, Bd. 6: Briefe aus Muzot 1921–1926*, hg. von Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber, Leipzig 1935 (Sigle GB).
- /Inga Junghanns: *Briefwechsel*, hg. von Wolfgang Herwig, Wiesbaden 1959.
- /Marie von Thurn und Taxis. *Briefwechsel*, hg. von Ernst Zinn, Zürich 1951.
- : *Sämtliche Werke, 6 Bde.*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden 1955–66 (Sigle SW)
- : *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge [1910]*, in: SW VI, S. 707–948.
- : *Erinnerung*, in: SW IV, S. 1079–1082.
- : *Lass dir, dass Kindheit war*, in: SW III, S. 130–136.
- : *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel,

- Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl, Frankfurt a.M. und Leipzig 1996 (Sigle KA).
- : Das (nicht vorhandene) Kindergrab mit dem Ball [1950], KA II (Gedichte 1910–1926), S. 367–368.
  - : Die Turnstunde [1902], in: KA IV (Schriften zu Literatur und Kunst), S. 435–40.
  - : Duineser Elegien [1923], in: KA II, S. 199–236.
  - : Über den jungen Dichter [1931], in: KA IV, S. 671–678.
  - : Über Kunst [1898/1899], in: KA IV, S. 114–120.
  - : Solang du Selbstgeworfnes fängst, in: KA II, S. 195 f.
  - : Sonette an Orpheus [1923], in: KA II, S. 237–272.
- Ritter, Henning: Der Autor, der nicht schreibt, in: Rebekka Habermas, Walter Pehle (Hg.): Der Autor, der nicht schreibt. Versuche über den Büchermacher und das Buch, Frankfurt a. M. 1989, S. 181–191.
- Rosbacher, Verena: Schwätzen und Schlachten, Köln 2014.
- Schlegel, Friedrich: Gespräch über die Poesie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, Bd. 2, Paderborn u. a. 1967, S. 284–362.
- Schmitt, Hans-Jürgen: Literaturkulis und Buchspekulanten, in: Tinten-fisch II (1977), S. 107–109.
- Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser, Frankfurt a.M. 1977.
- Setz, Clemens J.: Bot. Gespräch ohne Autor, Berlin 2018.
- Seume, Johann Gottfried: Einleitung, in: Johann Baptist von Alxinger: Bliomberis. Ein Rittergedicht in 12 Gesängen, Leipzig 1802 (bearbeitet von J. G. Seume), S. 7–12.
- Siblewski, Klaus: »Ein diskreter, aber nicht unwesentlicher Aspekt.« Interview mit Kai Splittgerber, in: Martin Bruch, Johannes Schneider (Hg.): In der Werkstatt der Lektoren. 10 Gespräche. Mit einem Nachw. von Hanns-Josef Ortheil, Hildesheim 2007, S. 168–188.
- : Die diskreten Kritiker. Warum Lektoren schreiben – vorläufige Überlegungen zu einem Berufsbild, Aachen 2005.
  - : Lektor mit Diplom? Wie eine zukünftige universitäre Ausbildung von Lektoren aussehen könnte, in: Johanne Mohs, Katrin Zimmermann, Marie Caffari (Hg.): Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur, Bielefeld 2019, S. 197–206.
  - : Müssen Lektoren zu Marktexperten werden? Eine Zwischenbilanz, in: Clemens Kammler, Thorsten Pflugmacher (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsperspektiven, Heidelberg 2003, S. 263–274.
  - ; Hanns-Josef Ortheil: Wie Romane entstehen, München 2008.

- ; John von Düffel: *Wie Dramen entstehen*, München 2012.
- ; Norbert Hummelt: *Wie Gedichte entstehen*, München 2009.
- Siemens, Christoph; Christian Ankwitsch: »Die unsichtbaren Zweiten«, in: *ZEITmagazin*, 7.10.1994, S. 30–39.
- Sprang, Stefan: Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema »Medien« ihre Gegenwärtigkeit beweisen kann, in: Christian Döring (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt a. M. 1995, S. 49–81.
- Suhrkamp, Peter: *Briefe an die Autoren*, hg. und mit einem Nachw. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1963.
- Unseld, Siegfried: Robert Walser und seine Verleger, in: ders.: *Der Autor und sein Verleger*, Frankfurt a. M. 1978, S. 241–339.
- v. Wallmoden, Thedel: Nachwort, in: ders. (Hg.): *Seiltanz. Der Autor und der Lektor*, Göttingen 2010, S. 202–207.
- Walser, Robert: *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1925–1932*, hg. von Bernhard Echte und Werner Morlang, Frankfurt a. M. 1985–2000 (Sigle BG).
- : [Stil] [1926], in: BG IV, S. 175–178.
- : Göttin der Dichtkunst, bitte, bitte [1924/1925], in: BG I, S. 85–90.
- : Bleistiftskizze, in: ders.: *Es war einmal. Prosa aus der Berner Zeit 1927–1928*, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a. M. 1986, S. 119–122.
- : *Das Gesamtwerk*, hg. von Jochen Greven, Genf und Hamburg 1966–1975 (Sigle GW).
- : Asche, Nadel, Bleistift und Zündhölzchen [1915], in: GW VI, S. 321–323.
- : Der Commis. Eine Art Illustration [1902], in: GW I, S. 49–65.
- : Der Gehülfe [1908], GW V.
- : Der neue Roman [1916], in: GW III, S. 93–95.
- : Dinerabend [1908], in: GW I, S. 295–297.
- : Eine Art Erzählung [1928/1929], in: GW X, S. 323–326.
- : Fritz Kochers Aufsätze. Mitgeteilt von Robert Walser [1902/1904], in: GW I, S. 5–107.
- : *Geschwister Tanner* (1907), GW IV.
- : *Helblings Geschichte* [1913], in: GW II, S. 56–72.
- : *Walser: Poetenleben* [1916], in: GW III, S. 120–132.
- : *Der Schriftsteller*, in: ders.: *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, hg. von Bernhard Echte, Frankfurt a. M. 2003, S. 23–27.
- : *Kritische Robert Walser-Ausgabe*, hg. von Wolfram Groddeck und Barbara von Reibnitz, Basel und Frankfurt a. M. 2010ff. (Sigle KWA).
- : *Geschwister Tanner* (Erstdruck), hg. von Wolfram Groddeck, Barbara von Reibnitz und Matthias Sprünglin, Basel und Frankfurt a. M. 2008, KWA I, 2.
- : *Geschwister Tanner* (Manuskript), hg. von Wolfram Groddeck, Barbara

- von Reibnitz und Matthias Sprünglin, Basel und Frankfurt a. M. 2008, KWA IV, 1.
- : Der Gehülfe (Manuskript), hg. von Angela Thut und Christian Walt, Basel und Frankfurt a. M. 2012, KWA VI, 2.
- : Meine Bemühungen, Handschrift und Transkription, in: Elio Pellin, Ulrich Weber (Hg.): »... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. Autobiographie und Autofiktion, Göttingen und Zürich 2012, S. 47–53.
- : Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a. M. 1985–1986 (Sigle SW).
- : Der Goldfabrikant und sein Gehilfe, in: SW XVII, S. 336–339.
- : Fragment, in: SW XX, S. 100–107.
- : Werke. Berner Ausgabe, Briefe (Bd. 1–3), hg. von Peter Stocker und Bernhard Echte, Berlin 2018 (Sigle BA).
- Weyrauch, Wolfgang: Ein Einsiedler, der sich umtut, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur 16/2 (1969), S. 126–128.
- Wheelock, John Hall (Hg.): Editor to Author. The Letters of Maxwell E. Perkins, New York 1987.
- Wilhelm, Gustav (Hg.): Briefe des Dichters Johann Baptist von Alxinger, Wien 1999.
- Wolff, Kurt: Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers, Berlin 1965.

## 2. Forschung

- Albrecht, Andrea u. a.: Einleitung, in: dies. u. a. (Hg.): Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens, Berlin 2015, S. 1–20.
- Amslinger, Tobias: Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp, Göttingen 2018.
- Aronson, Mark: The Evolution of the American Editor, in: Gerald Gross (Hg.): Editors on Editing. What Writers Need to Know About What Editors Do. Completely Revised Third Edition, New York 1993, S. 9–20.
- Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler, Berlin und Boston 2014.
- Avanessian, Armen: Hören, bis einem das Sehen vergeht. Marcel Beyers Lesen der Vergangenheit, in: ders., Anke Hennig (Hg.): Präsenzroman, Berlin 2013, S. 260–268.
- Barbian, Jan-Pieter: Literaturpolitik im »Dritten Reich«. Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder, München 1995.

- Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart 2005.
- Barner, Ines: Auswählen, Bearbeiten, Adressieren. Lektorat und Lektürewartungen, in: Moritz Baßler, Hanna Engelmeier, Andrea Geier: *Unterstellte Leserschaften*, DuEPublico 2021, <https://doi.org/10.37189/duepublico/74187>.
- : »Nie wieder will ich Masken sehen.« Zur Entstehung von Peter Handkes Erzählung *Langsame Heimkehr* (1979), in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 58 (2014), S. 355–385.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors* [The Death of the Author, 1967], in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 185–197.
- : *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M. 1974 [Le plaisir du texte, 1973].
- : *Literatur oder Geschichte* [Histoire ou littérature, in: *Sur Racine*, 1963], Frankfurt a. M. 1969.
- Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Peter Handkes Werk als Prozess*, Wien 1984.
- Baumann, Jürgen; Otto Ludwig: *Texte überarbeiten. Zur Theorie und Praxis von Revisionen*, in: Dietrich Boueke, Norbert Hopster (Hg.): *Schreiben, Schreiben lernen*, Tübingen 1985, S. 254–276.
- Becker, Howard S.: *Art Worlds. 25th Anniversary Edition. Updated and Expanded*, Berkley/Los Angeles/London 2008.
- Beilein, Matthias: *Aufklärung in der Dunkelzone der Verlagsarbeit*, in: ders., Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literaturbetrieb in Deutschland*, München 2009, S. 24–37.
- : *Verlagslektoren als Instanzen der Literaturvermittlung in der Gegenwart*, in: Corina Caduff, Ulrike Vedder (Hg.): *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*, Paderborn 2017, S. 233–241.
- Bein, Thomas; Rüdiger Nutt-Kofoth; Bodo Plachta (Hg.): *Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung*, Tübingen 2004.
- Beißwenger, Michael: *Sprechen, um zu schreiben. Zu interaktiven Formulierungsprozessen bei der kooperativen Textproduktion*, in: Yüksel Ekinci, Elke Montari, Lirim Selmani (Hg.): *Grammatik und Variation*, Heidelberg 2017, S. 161–174.
- Benjamin, Walter: *Einbahnstraße* [1928], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg.

- von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4/1, Frankfurt a.M. 1991, S. 83–148.
- : Kritik der Verlagsanstalten [1930], in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2/2, Frankfurt a.M. 1991, S. 769.
- : Robert Walser, in: Katharina Kerr (Hg.): Über Robert Walser, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1978, S. 126–129.
- Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin 2015.
- Berbig, Roland: Der Verleger als Text- und Werkrevisor: Siegfried Unseld (Suhrkamp Verlag). Stichproben bei Ingeborg Bachmann und Thomas Brasch, in: Wernfried Hofmeister, Andrea Hofmeister-Winter (Hg.): Textrevisionen. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition, Graz, 17. bis 20. Februar 2016, Berlin 2017, S. 155–168.
- Bessard-Banquy, Olivier: De la relation auteur-éditeur. Entre dialogue et rapport de force, in: A Contrario. Revue interdisciplinaire de sciences sociales 27 (2018), S. 135–143.
- Bickenbach; Matthias; Heiko Christians; Nicolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Wien/Köln/Weimar 2014.
- Bierwirth, Maik; Anja Johannsen; Mirna Zeman: Doing contemporary literature, in: dies. (Hg.): Doing contemporary literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen, Paderborn 2012, S. 9–19.
- Binczek Natalie; Georg Stanitzek (Hg.): Strong ties/Weak ties. Freundschaftssemantik und Netzwerktheorie. Heidelberg 2010.
- Blackwell, Matthew: What We Talk about When We Talk about Lish, in: Loren Glass (Hg.): After the Program Era. The Past, Present, and Future of Creative Writing in the University, Iowa City 2016, S. 113–122.
- Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen, oder: Ingenium es ineffabile?, Stuttgart 1991.
- Blasberg, Cornelia: Die Stimme und ihr Echo. Zur literarischen Inszenierung des ›Wiederschalls‹ von Herders Sprachursprungs-Theorie bis Marcel Beyers Topophonie des Faschismus, in: Waltraud Wiethölder, Hans-G. Pott, Alfred Messerli (Hg.): Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität, München 2008, S. 235–249.
- : Zeugenschaft. Metamorphosen eines Diskurses und literarischen Dispositivs, in: Barbara Beßlich (Hg.): Wende des Erinnerns. Geschichtskonstruktionen nach 1989, Berlin 2006, S. 21–33.
- Blumenberg, Hans: Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee

- des schöpferischen Menschen, in: ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1981, S. 55–103.
- : *Paradigmen einer Metaphorologie*, Frankfurt 1998.
- Bohnenkamp, Anne: *Autorschaft und Textgenese*, in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart 2002, S. 62–79.
- : *Neuermanistische Editionswissenschaft*. URL: [http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/frame\\_edkomp\\_AB.html](http://www.edkomp.uni-muenchen.de/CD1/frame_edkomp_AB.html).
- Börsenverein des Deutschen Buchhandels (Hg.): *Buch und Buchhandel in Zahlen*, Frankfurt a. M. 1989/90.
- Bosse, Anke: *›The Making of‹ – Blicke in des Autors ›Werkstatt‹*. Zum Verstehen und Vermitteln literarischer Arbeitsweisen, in: *editio 17* (2003), S. 31–49.
- Bosse, Heinrich: *Autorisieren. Ein Essay über die Entwicklungen heute und seit dem 18. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42* (1981), S. 120–134.
- : *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn 2014.
- : *›Die Schüler müssen selbst schreiben lernen‹ oder Die Einrichtung der Schiefertafel*, in: Dietrich Boueke und Norbert Hopster (Hg.): *Schreiben – Schreiben lernen*, Tübingen 1985, S. 164–199, hier S. 110.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [*La distinction, Critique sociale du jugement*, Paris 1979], Frankfurt a. M. 1987.
- : *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [*Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, 1992], Frankfurt a. M. 1999.
- : *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft* [*Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genf 1972], Frankfurt a. M. 1979.
- : *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft* [*Le sens pratique*, Paris 1980], Frankfurt a. M. 1987.
- Braun, Michael: *Der Sound der Geschichte. Marcel Beyers Fragmente einer Sprache der ›Nonfiction‹*, in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur 218/219* (2018), S. 13–19.
- Braungart, Georg, u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, New York 2007.
- Bremer, Kai; Uwe Wirth: *Die philologische Frage. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Theoriegeschichte der Philologie*, in: dies. (Hg.): *Texte zur modernen Philologie*, Stuttgart 2010, S. 7–48.

- ; Uwe Wirth: Konjektur und Krux. Methodentheoretische und begriffsgeschichtliche Vorüberlegungen, in: Anne Bohnenkamp-Renken (Hg.): Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie, Göttingen 2010.
- Buchinger, Susanne: Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901–1942), Frankfurt a. M. 1998.
- von Bülow, Ulrich: Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale, in: Klaus Kastberger (Hg.): Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, Wien 2009, S. 237–252.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszenen, Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772.
- Cancik, Hubert (Hg.): Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 6, Stuttgart und Weimar 1999.
- Chartier, Roger: The Author's Hand and the Printer's Mind. Transformations of the Written Word in Early Modern Europe, Cambridge 2013.
- : The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries, Stanford 1999.
- Childress, Clayton: Under the Cover. The Creation, Production, and Reception of a Novel, Princeton 2017.
- Coser, Lewis A.; Charles Kadushin; Walter W. Powell: Books. The Culture and Commerce of publishing, Chicago und London 1982.
- Darnton, Robert: Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom vorrevolutionären Frankreich bis zur DDR, München 2016 [Censors at Work. How States Shaped Literature, 2014], Teil III: Das kommunistische Ostdeutschland, S. 177–278.
- De Mendelssohn, Peter: S. Fischer und sein Verlag, Frankfurt a. M. 1970.
- Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart 2002 (DFG-Symposium 2001).
- Dilthey, Wilhelm: Archive für Literatur (1889), in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 15: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie des 19. Jahrhunderts, hg. von Ulrich Herrmann, Göttingen 1991, S. 1–16.
- Dinter, Ellen: Gefundene und erfundene Heimat. Zu Peter Handkes zyklischer Dichtung »Langsame Heimkehr« 1979–1981, Köln 1986.
- Dittberner, Hugo (Hg.): Das zweite Buch. Mit der Zeit erzählen? Marcel Beyer, Heiner Egge, Gundi Feyrer, Yoko Tawada, Göttingen 1994, S. 179–184.

- Dowling, David: *Literary Partnerships and the Marketplace: Writers and Mentors in Nineteenth-Century America*, Baton Rouge 2012.
- Echte, Bernhard: »Ich verdanke dem Bleistiftsystem wahre Qualen [...]«. Bemerkungen zur Edition von Robert Walsers »Mikrogrammen«, in: *Text. Kritische Beiträge* 3 (1997), S. 1–21.
- : »Wer mehrere Verleger hat, hat überhaupt keinen.« Untersuchungen zu Robert Walsers Verlagsbeziehungen, in: Rätus Luck (Hg.): »Gehyrter Herr, lieber Freund.« *Schweizer Literatur in deutschen Verlagen*, Frankfurt a. M. 1998, S. 201–244.
- : Nie eine Zeile verbessert? Beobachtungen an Robert Walsers Manuskripten, in: ders. (Hg.): *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch*, Bern, Berlin und Frankfurt a. M. 1994, S. 61–70.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten [Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi]*, 1979], München 1987.
- Ede, Lisa; Andrea Lunsford: *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*, Carbondale 1990.
- Ehrmann, Daniel: Dichter Bund – loses Netz. Multiple Bündnisse als Unruhestifter im Literatursystem, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 92 (2018), S. 463–492.
- : Textrevision – Werkrevision. Produktion und Überarbeitung im Wechsel von Autoren, Herausgebern und Schreibern, in: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 30 (2016) S. 71–87.
- : Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800, in: Martin Gerstenbräun-Krug, Nadja Reinhard (Hg.): *Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft*, Wien 2018, S. 123–146.
- : Vertextung. Zum relationalen Verhältnis von Autor und Werk. Mit Blick auf das Akteursnetzwerk von Luthers »Sendbrief vom Dolmetschen«, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 140/1, S. 5–38.
- Engel, Manfred: Rilkes »Duineser Elegien« und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde, Stuttgart 1986.
- Engelmeier, Hanna: Die Wirklichkeit lesen. Figura und Lektüre bei Erich Auerbach, in: dies., Friedrich Balke: *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des »Figura«-Aufsatzes von Erich Auerbach*, Paderborn 2018, S. 89–120.
- : Selbsteinlieferung oder: Vorlass nach Marbach!, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 830 (2018), S. 33–64.
- Estermann, Monika: *Buchhandel, Buchhandelsgeschichte und Verlagsgeschichtsschreibung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ein Überblick über die Quellenlage und Forschungsliteratur*, in: Ursula Rauten-

- berg (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch*, Berlin und New York 2010, S. 257–320.
- Federmaier, Leopold: *Formen der Konjugation. Zum Verhältnis von Chronik und Epos bei Peter Handke*, in: Klaus Kastberger (Hg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien 2009, S. 306–342.
- Fehrmann, Gisela u. a. (Hg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln 2004.
- Fellinger, Raimund: »Schreiben. Sich zur Ruhe setzen.« *Die Entstehung von Mein Jahr in der Niemandsbucht*, in: Klaus Kastberger (Hg.): *Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift*, Wien 2009, S. 133–142.
- Felski, Rita: *Special Symposium on Latour and the Humanities*, *New Literary History* 47 2&3 (2016).
- Fetzer, Günther: *Berufsziel Lektorat. Tätigkeiten – Basiswissen – Wege in den Beruf*, Tübingen 2018.
- Fitzgerald, Ryan Thomas: *Reinterpreting Raymond Carver. A look at Carver's stories in light of Gordon Lish*, Diss. Brown University 1999.
- Fletcher, Jerome: *Modes of Dialogue and Editing in Digital Literature*, in: Katrin Zimmermann, Johanne Mohs, Marie Caffari (Hg.): *Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Lektorats und Mentorats in der zeitgenössischen Literatur*, Bielefeld 2019, S. 207–222.
- Forman, Janis (Hg.): *New Visions of Collaborative Writing*, Portsmouth 1991.
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969]*, in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, S. 198–229.
- Frey, Hans-Jost: *Rilkes Kindheitslegie*, in: ders.: *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M. 1990, S. 187–200.
- Fülleborn, Ulrich: *Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Voruntersuchungen zu einem historischen Rilke-Verständnis*, Heidelberg 1960.
- ; Manfred Engel (Hg.): *Materialien zu Rainer Maria Rilkes »Duineser Elegien«*, Frankfurt a. M. 1980.
- Füssel, Stephan: *Georg Joachim Göschen. Ein Verleger der Spätaufklärung und der deutschen Klassik*, Berlin 1999.
- Galli, Matteo: *The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 68/776 (2014), S. 61–65.
- Gamper, Michael: *Kollektive Autorschaft/kollektive Intelligenz 1800–2000*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), S. 380–403.

- Gees, Marion: Schauspiel auf Papier. Gebärde und Maskierung in der Prosa Robert Walsers, Berlin 2001.
- Geisenhanslüke, Achim: In der Erinnerung. Gedächtnispolitik 1995, in: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hg.): Wendjahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur, Berlin und Boston 2015, S. 31–49.
- Gellhaus, Axel: Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr, in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, 1/2 1990, S. 106–142.
- : Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung, in: ders. (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, Würzburg 1994, S. 11–24.
- : Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik, in: ders. (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, Würzburg 1994, S. 311–326.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M. 1989 [Seuil, 1987].
- Gerlach, Rainer: Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss, St. Ingberg 2005.
- Geulen, Eva: Der Erziehungswahn und sein Sinn (Nietzsche), in: dies., Nicolas Pethes (Hg.): Jenseits von Utopie und Entlarvung. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zum Erziehungsdiskurs der Moderne, Freiburg 2007, S. 221–235.
- Ghanbari, Nacim u. a. (Hg.): Kollaboration. Beiträge zur Medientheorie und Kulturgeschichte der Zusammenarbeit, Paderborn 2018.
- : Kollaboratives Schreiben im 18. Jahrhundert. Praktiken der Verbesserung und Kritik bei Gottfried August Bürger, in: dies. u. a. (Hg.): Kollaboration, S. 21–38.
- Gilbert, Annette (Hg.): Publishing as Artistic Practice, Berlin 2016.
- Gisi, Lucas Markus; Hubert Thüring; Irmgard Wirtz: Einleitung der Herausgeber, in: dies. (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen 2011, S. 7–22.
- Giuriato, Davide: Maschinen-Schreiben, in: Sandro Zanetti (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012, S. 305–317.
- : Robert Walsers Kinder, in: Wolfram Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers »Ferne Nähe«. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, S. 125–132.
- ; Martin Stingelin; Sandro Zanetti (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München 2005.

- ; Martin Stingelin; Sandro Zanetti (Hg.): »System ohne General«. Schreibszenen im digitalen Zeitalter, München 2006.
- : Tintenbuben. Kindheit und Literatur um 1900 (Rainer Maria Rilke, Robert Walser, Walter Benjamin), in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 42 (2010), S. 325–351.
- ; Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008.
- Göbel, Wolfram: Der Kurt Wolff Verlag 1913–1930. Expressionismus als verlegerische Aufgabe, München 1975.
- : Die Veränderung literarischer Kanones durch Books on Demand, in: Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Simone Winko (Hg.): Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin/Boston 2012, S. 225–237.
- : Lektoren – die geistigen Geburtshelfer. Marginalien zu Praxis und Geschichte eines jungen Berufsstandes, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 97 vom 10.11.1981, S. 1–7.
- : Produktmanager, Ghostwriter oder Macher. Die Funktionsveränderungen im Verlagslektorat, in: Ute Schneider (Hg.): Das Lektorat. Eine Bestandsaufnahme, Wiesbaden 1997, S. 9–28.
- Goldman Price, Irene C.; Melissa McFarland Pennell: American Literary Mentors, Gainesville 1999.
- Goldsmith, Kenneth: Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter [Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age, 2011], Berlin 2017.
- Göpfert, Herbert G.: Verlagsbuchhandel, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Aufl., Bd. 4, hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin/New York 1984, S. 650–677.
- Grafton, Anthony: Humanists with Inky Fingers. The Culture of Correction in Renaissance Europe, Florenz 2012.
- Grassmuck, Volker: Der tote Autor und die konnektive Intelligenz, in: Gisela Fehrmann u. a. (Hg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären, Köln 2004, S. 287–303.
- : Plädoyer für scharfe Begriffe. Zur sprachpolitischen Entwicklung von »Kollaboration«, in: Berliner Gazette, 14.11.2015.
- Greco, Albert N.; Clara E. Rodríguez; Robert M. Wharton: The Culture and Commerce of Publishing in the 21st Century, Stanford 2007.
- Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die critique génétique, Bern 1999 [Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, 1994].
- Greven, Jochen: Robert Walser und Christian Morgenstern. Zur Entstehungsgeschichte von Walsers frühen Romanen, in: Katharina Kerr

- (Hg.): Über Robert Walser, 3 Bde., Frankfurt a.M. 1978 f., Bd. 2, S. 255–268.
- Groddeck, Wolfram: »Ich schreibe hier ...« Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück »Die leichte Hochachtung«, in: Hubert Thüring u. a. (Hg.): Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts, Paderborn 2009, S. 97–108.
- : Robert Walser und das Fantasieren. Zur Niederschrift der »Geschwister Tanner«, in: Text und Kritik 12/12a (2004), S. 55–67.
- : »und in der Tat, er schrieb so etwas wie einen Roman«. Zur Edition des Druckmanuskripts von Robert Walsers Romandebüt Geschwister Tanner, in: ders. u. a. (Hg.): Robert Walsers »Ferne Nähe«. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, S. 141–157.
- ; Barbara von Reibnitz (Hg.): Kritische Robert Walser-Ausgabe, Basel und Frankfurt a. M. 2010 ff. (Sigle: KWA).
- Gropp, Petra: »Schreib für die Engel, die Toten oder meinetwegen den Herrgott«. Die Arbeit am Roman, in: Johanne Mohs, Katrin Zimmermann, Marie Caffari (Hg.): Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur, Bielefeld 2019, S. 191–196.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten, Frankfurt a. M. 2003.
- : Unsere breite Gegenwart, Berlin 2010.
- ; K. Ludwig Pfeifer (Hg.): Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M. 1988.
- Hamacher, Werner: Diese Praxis – Lesen –, in: Hans-Christian von Herrmann, Jeannie Moser (Hg.): Lesen. Ein Handapparat, Frankfurt 2015, S. 73–98.
- Hanuschek, Sven: »Jeder Zeuge ist ein falscher Zeuge«. Fiktion und Illusion in Marcel Beyers *Flughunde* (1995), in: Marijan Bobinac (Hg.): Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts S. 387–397.
- Haslinger, Adolf: Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers, Salzburg 1992.
- Häußling Roger: Relationale Soziologie, in: Christian Stegbauer, ders. (Hg.): Handbuch Netzwerkforschung, S. 63–87.
- Heilmann, Till: Textverarbeiten, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach, Nicolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, Wien/Köln/Weimar 2014, S. 485–495.
- Hemmington, Michael: Saying More without Trying to Say More. On Gordon Lish Reshaping the Body of Raymond Carver and Saving Barry Hannah, in: Critique. Studies in Contemporary Fiction 52/4 (2011).

- Hermann, Ruth: Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug. Eine Poetik der Kindheit bei Rilke, Würzburg 2002.
- Heuser, Magdalene; Julia Klüppel: Eintrag »Borchers, Elisabeth« in *Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Januar 2006. URL: <http://www.munzinger.de/document/1600000635>.
- Hirschfeld, Heather: Early Modern Collaboration and Theories of Authorship, in: *PMLA* 116/3 (2001), S. 609–622.
- Hoffmann, Christoph: Schreiber, Verfasser, Autoren, in: *DVjS* 91 (2017), S. 163–187.
- Hoffmann, Torsten: Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie, Berlin 2006.
- Hömborg, Walter: Lektor im Buchverlag. Repräsentative Studie über einen unbekanntenen Kommunikationsberuf, Konstanz 2011.
- Honold, Alexander: »Langsame Heimkehr« und die Suche nach neuen Formen, in: ders.: *Der Erd-Erzähler. Peter Handkes Prosa der Orte, Räume und Landschaften*, Stuttgart 2017.
- : Schreibprozesse unter den Bedingungen ihrer Veröffentlichbarkeit. Peter Weiss, Siegfried Unseld und der Literaturbetrieb, in: Claas Morgenroth, Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hg.): *Die Schreibszenen als politische Szene*, München 2011.
- Hörisch, Jochen: »Larven und Charaktermasken.« Zum elften Kapitel von »Ahnung und Gegenwart«, in: Hans-Georg Pott (Hg.): *Eichendorff und die Spätromantik*, Paderborn 1985, S. 27–38.
- : Verdienst und Vergehen der Gegenwartsliteratur, in: Christian Döring (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt a. M. 1995, S. 30–48.
- Horstkotte, Silke; Leonhard Herrmann (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, Berlin 2013.
- Huber, Alexander: Versuch einer Ankunft. Peter Handkes Ästhetik der Differenz, Würzburg 2005, S. 11.
- Hurlebusch, Klaus: Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens, in: Hans Zeller, Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition*, Tübingen 1998, S. 7–51.
- (Hg.): *Klopstocks Arbeitstagebuch*, Berlin und New York 1977.
- Inge, Thomas: Collaboration and Concepts of Authorship, in: *Publications of the Modern Language Association of America [PMLA]* 116/3 (2001), S. 623–S. 630.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.

- : Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972.
- : Mimesis und Emergenz, in: Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.): Mimesis und Simulation, Freiburg i.Br. 1998, S. 669–684.
- Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Sibylle Krämer (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 35–73.
- : Transkription, in: Christina Bartz (u. a.) (Hg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München 2012, S. 306–315.
- : Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: ders., Georg Stanitzek (Hg.): Transkribieren. Medien/Lektüre, Paderborn 2002, S. 19–41.
- Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999.
- u. a.: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern, in: dies. u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 3–35.
- Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: ders.: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, S. 144–207.
- Johnson, Uwe: Wo ist der Erzähler auffindbar? Gutachten für Verlage 1956–1958, hg. von Peter Neumann, Frankfurt a. M. 1992.
- Kammer, Stephan: ›Lib/e/ri‹. Walsers poetologisch souveräne Kinder, in: Wolfram Groddeck u. a. (Hg.): Robert Walsers ›Ferne Nähe‹. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, S. 133–140.
- : Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Walsers Berner Zeit, Tübingen 2003.
- : Walser, Robert, in: Monika Schmitz-Emans (Hg.): Poetiken. Autoren, Texte, Begriffe, Berlin u. a. 2009, S. 422 f.
- Kappes, Christoph: Schreibgebärden. Zur Poetik und Sprache bei Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauss, Würzburg 2006.
- Kasper, Nils: Das Schreiben und die Schrift bei Peter Handke. Beobachtungen zur Genese des erzählerischen Werks anhand der Reisetagebücher 1975–1990, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie, 131/2 (2012), S. 275–301.
- Kastberger, Klaus: Bodensatz des Schreibens. Peter Handke und die Geologie, November 2012. URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kastberger-2012a.pdf>.
- ; Katharina Pektor (Hg.): Peter Handke, Siegfried Unseld: Der Briefwechsel, Berlin 2012.
- ; Katharina Pektor; Christoph Kepplinger-Prinz (Red.): Langsame Heim-

- kehr. Chronologische Übersicht der Werkmaterialien. URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/node/124/material>.
- ; Katharina Pektor; Christoph Kepplinger-Prinz (Red.): »Entstehungskontext«. Originalbeitrag Handkeonline. URL: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1356>.
- ; Katharina Pektor; Christoph Kepplinger-Prinz (Red.): »Werk & Materialien«. Originalbeitrag Handkeonline. URL: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/191>.
- ; Katharina Pektor; Christoph Kepplinger-Prinz (Red.): »Der Bildverlust«. Originalbeitrag Handkeonline. URL: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/76/materialAhrend>.
- ; Katharina Pektor; Christoph Kepplinger-Prinz (Red.): »Die Lehre der Sainte-Victoire. Druckfahnen 1. Lauf, Exemplar von Raimund Fellinger, 71 Blatt, [23.05.1980 bis] 27.05.1980«. URL: <https://handkeonline.onb.ac.at/node/2152>.
- Kempke, Kevin; Lena Vöcklinghaus; Miriam Zeh (Hg.): *Institutsprosa. Literaturwissenschaftliche Perspektiven auf akademische Schreibschulen*, Leipzig 2019.
- Kepplinger-Prinz, Christoph; Katharina Pektor: *Zeichnendes Notieren und erzählendes Zeichnen. Skizzen, Zeichnungen und Bilder in Peter Handkes Notizbüchern von 1972 bis 1990*. Originalbeitrag Handkeonline. URL: <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kepplinger-pektor-2012.pdf>.
- Kindt, Tom; Hans-Harald Müller: *The Implied Author. Concept and Controversy*, Berlin und New York 2006.
- King, Martina: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*, Göttingen 2009.
- Kirschenbaum, Matthew: *Track Changes. A Literary History of Word Processing*, Cambridge/London 2016.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003 [1985].
- : *Autorschaft und Liebe*, in: ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften: Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn u. a. 1980, S. 142–173.
- Klein, Christian: *Kommentar zu *Flughunde**, in: Marcel Beyer: *Flughunde. Text und Kommentar*, Berlin 2012, S. 300–334.
- : »Warum Monica Ferres durch meine Texte geistert«. Anmerkungen zur Poetik Marcel Beyers, in: ders. (Hg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*, Stuttgart 2018, S. 9–26.
- Knorr-Cetina, Karin; Eike Savigny; Theodore R. Schatzki: *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London und New York 2001.
- Köhler, Andrea; Moritz Rainer (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig 1990.

- Köhlmeier, Michael: *Idylle mit ertrinkendem Hund*, Wien 2005.
- König, Christoph; Kai Bremer: Über »Die Sonette an Orpheus« von Rilke. Lektüren, Göttingen 2014.
- Koppitz, Hans-Joachim (Hg.): *Gutenberg-Jahrbuch 61*, Mainz 1986.
- Krajewski, Markus: ›branch‹, ›diff‹, ›merge‹. Versionskontrolle und Quellcodekritik, in: Jörg Paulus, Andrea Hübner, Fabian Winter (Hg.): *Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung*, Köln 2020, S. 21–40.
- : Call me Karl, in: Ana Ofak, Philipp von Hilgers (Hg.): *Rekursionen. Faltungen des Wissens*, München 2010, S. 245–266.
- : *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a. M. 2010.
- Krauthausen Karin: Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs, in: dies., Omar W. Nasim (Hg.): *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, Zürich 2010, S. 7–26.
- Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Eintrag »Beyer, Marcel«. URL: <http://www.munzinger.de/document/16000000045>.
- Kurbjuhn, Charlotte; Carlos Spoerhase (Hg.): *Editoriale Aneignung literarischer Werke im 18. Jahrhundert, Themenschwerpunkt der Zeitschrift für Germanistik 27/1 (2017)*.
- Landow, George P.: *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore 1992.
- Laird, Holly A.: »A Hand Spills from the Book's Threshold«. Coauthorship's Readers, in: *PMLA* 116/2 (2001), S. 344–353.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M. 2010 [Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory, 2005].
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1973.
- Lehmann Johannes; Stefan Geyer (Hg.): *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Hannover 2018.
- Lehmann, Johannes: *Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge*. URL: <https://www.germanistik.uni-bonn.de/institut/abteilungen/abteilung-fuer-neuere-deutsche-literaturwissenschaft/abteilung/personal/lehmann-johannes/forschung-1/aktualitaet-2013-zur-geschichte-literarischer-gegenwartsbeuege-und-zur-verzeitlichung-der-gegenwart-um-1800>.
- Lehnen, Katrin: *Kooperative Textproduktion. Zur gemeinsamen Herstellung wissenschaftlicher Texte im Vergleich von ungeübten, fortgeschrittenen und sehr geübten SchreiberInnen*, Dissertationsschrift, Universität Bielefeld 2000. URL: <https://pub.uni-bielefeld.de/download/2301399/2301403>.
- Lejeune, Philippe: *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris 1980.

- Lemke, Anja; Alexander Weinstock: Einleitung, in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* Paderborn 2014, S. 9–24.
- Leonard, James S. (Hg.): *Author-Ity and Textuality. Current Views of Collaborative Writing*, West Cornwall, CT 1994.
- Letawe, Céline: *Max Frisch – Uwe Johnson. Eine literarische Wechselbeziehung*, St. Ingberg 2009.
- Livingston, Paisley: *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford 2005.
- Löwenstein, Sascha: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen*, Würzburg 2014.
- Lübbe, Hermann: *Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart*, Berlin 1992.
- Lucius, Wulf D.: *Verlagswirtschaft. Ökonomische, rechtliche und organisatorische Grundlagen*, Konstanz 2011.
- Luhmann, Niklas: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M. 1986, S. 620–672.
- Martens, Gunter: *Autor – Autorisation – Authentizität. Terminologische Überlegungen zu drei Grundbegriffen der Editionsphilologie*, in: Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta (Hg.): *Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung*, Tübingen 2004, S. 39–50.
- : *Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs*, in: *Editio 18* (2004), S. 175–186.
- : *Rilkes Dichtungen in authentischer Gestalt? Probleme beim kritischen Edieren von Texten Rainer Maria Rilkes*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 59* (2015), S. 285–307.
- Martus, Steffen: *Die Entstehung von Tiefsinn im 18. Jahrhundert. Zur Temporalisierung der Poesie in der Verbesserungsästhetik von Hagedorn, Gellert und Wieland*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74* (2000), S. 27–43.
- : *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin u. a. 2007.
- ; Carlos Spoerhase: *Praxeologie der Literaturwissenschaft*, in: *Geschichte der Germanistik 35/36* (2009), S. 89–96.

- ; Carlos Spoerhase, Erika Thomalla: Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort, in: dies. (Hg.): Zeitschrift für Germanistik, 29/1 (2019), Heft 1, 7–23.
- Mason, Eudo: Rilke's Apotheosis: A Survey of Representative Recent Publications on the Work and Life of R. M. Rilke, Oxford 1938.
- von Matt, Peter: Wie weise ist Robert Walsers Weisheit?, in: ders.: Das Kalb vor der Gotthardpost, München 2012, S. 220–236.
- Maye, Harun: Die Grenzobjekte der Literatur. »Unveränderlich mobile Elemente« in einer literaturwissenschaftlichen Netzwerkanalyse, in: Zeitschrift für Germanistik, 29/1 (2019), S. 47–64.
- : Was ist eine Kulturtechnik?, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1/1 (2010), S. 121–135.
- McGann, Jerome: A Critique of Modern Textual Criticism, Charlottesville/London 2014 [1983].
- McGurl, Mark: The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing, Cambridge 2011.
- Mead, George Herbert: Geist, Identität, Gesellschaft [Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist, 1934], Frankfurt a. M. 1973.
- Mielke, Ulrike: Der Schatten und sein Autor. Eine Untersuchung zur Bedeutung des Ghostwriters, Frankfurt a. M. u. a. 1995.
- : Ghostwriter, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Darmstadt 1996, S. 989–993.
- Millutat, Marie: Walter Benjamins Papierbausteine. Rekonstruktion einer frühen Fassung des Kafka-Essays, in: Irmgard Wirtz, Magnus Wieland (Hg.): Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, Göttingen 2017, S. 147–166.
- Mohr, Georg: Einleitung: Der Personenbegriff in der Geschichte der Philosophie, in: Dieter Sturma (Hg.): Person. Philosophiegeschichte, Theoretische Philosophie, Praktische Philosophie, Münster 2011, S. 25–37.
- Mohs, Johanne; Katrin Zimmermann; Marie Caffari (Hg.): Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Mentorats und Lektorats in der zeitgenössischen Literatur, Bielefeld 2019.
- ; Marie Caffari: La scène de mentorat – (Se) raconter la création littéraire en plein travail, in: Nouvelle Revue Synergies Canada 10 (2017), 1–9.
- Morlang, Werner: Melusines Hinterlassenschaft. Zur Demystifikation und Remystifikation von Robert Walsers Mikrographie, in: runa 21 (1994), S. 81–100.
- Nebbrig, Alexander: Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin und Boston 2013.

- : ›Eminent neugieriges Wagnis‹. Die Rilke-Forschung im Vorfeld der Sonette an Orpheus, in: IASL 41 (2016), H. 2, S. 457–473.
- Nietzsche, Friedrich: Posthumous Fragments NF 1876, 15/2 & NF 1874, 37/3. URL: eKGBW: <http://www.nietzschesource.org/eKGBW/index>.
- Nowitzki, Hans-Peter; Peter-Henning Haischer: Karl Wilhelm Ramlers Bearbeitung von Johann Nikolaus Götz' Gedichten, in: Zeitschrift für Germanistik, 27/1 (2017), S. 87–107.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: Der ›echte‹ Text und sein Autor. Ansätze zu einem funktionalen Authentizitätsbegriff vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte von ›Autorisation‹ und ›Authentizität‹ in der neugermanistischen Editionsphilologie, in: Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität, Tübingen 2004, S. 51–64.
- : Variante, Lesart, Korrektur oder Änderung? Zum Problem der Synonyme in der neugermanistischen Editionsphilologie, in: Gunter Martens (Hg.): Editorische Begrifflichkeit. Überlegungen und Materialien zu einem »Wörterbuch der Editionsphilologie«, Berlin und Boston 2013, S. 113–124.
- : Zur Terminologie des textgenetischen Felds, in: Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 30 (2016), S. 34–52.
- : Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der ›Streichung‹, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen und Zürich, 2011, S. 111–130.
- Passig, Kathrin: »Alles handschriftlich und auf Papier«. Lektoren lieben's analog, Interview vom 28.4.2016, geführt von Michael Lemster. URL: [http://web.archive.org/web/20160428141417/http://www.pubiz.de/home/redaktionlektorat/redaktionlektorat\\_artikel/datum/2016/04/28/alles-hand-schriftlich-und-auf-papier-lektoren-liebens-analog.htm](http://web.archive.org/web/20160428141417/http://www.pubiz.de/home/redaktionlektorat/redaktionlektorat_artikel/datum/2016/04/28/alles-hand-schriftlich-und-auf-papier-lektoren-liebens-analog.htm)
- Pflug, Günther (Hg.): Lexikon des gesamten Buchwesens, Stuttgart 1987–2016.
- Pichler, Georg: »Der Goethesche Nachvollzug des Schriftstellers auf Erden«. Handke und Goethe, in: Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift, hg. von Klaus Kastberger, Wien 2009, S. 281–293.
- Piper, Andrew: Dreaming in Books. The Making of the Bibliographic Imagination in the Romantic Age, Chicago/London 2009.
- Plachta, Bodo (Hg.): Literarische Zusammenarbeit, Tübingen 2001.
- Plumpe, Gerhard: Kunst ist Kunst. Vom Subjekt zur Tautologie, in: Symptom 6 (1990), S. 66–75.

- Polanyi, Michael: Implizites Wissen [The Tacit Dimension, 1966], Frankfurt a.M. 1985.
- Por, Peter: »Der [defigurierten] Figur zu glauben«. Zur Eigenart von Rilkes poetischer Einbildungskraft, in: Jörg Paulus, Erich Unglaub (Hg.): Rilke in Bern. Sonette an Orpheus, Göttingen 2014, S. 223–256.
- Porombka, Stephan: Literaturbetriebskunde. Zur »genetischen Kritik« kollektiver Kreativität, in: ders., Wolfgang Schneider, Volker Wortmann (Hg.): Kollektive Kreativität, Tübingen 2006, S. 72–87.
- : Literaturvermittelnde Institutionen, in: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände, Konzepte, Institutionen. Bd 3: Institutionen und Praxisfelder, S. 256–270, hier S. 259.
- Raatz, Inge: Geschichten–Erzählen. Peter Handkes Weg zu einem neuen epischen Gattungsverständnis in seiner Tetralogie »Langsame Heimkehr«, Aachen 2000.
- Reckwitz, Andreas: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie 32/4 (2003), S. 282–301.
- von Reibnitz, Barbara: Komma überschreibt Punkt. Anfangen und Nicht-Aufhören(können) in Walsers Romanerstling Geschwister Tanner, in: Hubert Thüring u.a. (Hg.): Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts, Paderborn 2009, S. 129–146.
- Reuß, Roland: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur »Textgenese«, in: Textkritische Beiträge 5 (1999), S. 1–25.
- : Text, Entwurf, Werk, in: Text. Kritische Beiträge 10 (2005), S. 1–12.
- Richter, Steffen: Der Literaturbetrieb. Eine Einführung, Darmstadt 2011.
- Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung, Paderborn 1988, S. 87–136.
- Ritzer, Walter: Rainer-Maria-Rilke-Bibliographie, Wien 1951.
- Rohde, Carsten: Träumen und Gehen. Peter Handkes geopoetische Prosa seit »Langsame Heimkehr«, Hannover 2007.
- Röhring, Hans-Helmut: Wie ein Buch entsteht. Einführung in den modernen Buchverlag, Darmstadt 2011.
- Röhrle, Erich A.: Komplementarität und Erkenntnis. Von der Physik zur Philosophie, Münster 2000.
- Ronell, Avital: Der Goethe-Effekt: Goethe – Eckermann – Freud, hg. von Friedrich Kittler, München 1994.
- Roussel, Martin: Epigraphien. Zur Einschreibung des Stils bei Jean-Jacques Rousseau und Robert Walser, in: Martin Roussel, Markus Wirtz, Antonia Wunderlich (Hg.): Eingrenzen und Überschreiten. Verfahren in der Moderneforschung, Würzburg 2005.

- Ruffel, Lionel: Publier en dialoguant. Sur les formations en «création littéraire», in: *A Contrario. Revue interdisciplinaire de sciences sociales* 27 (2018), S. 21–33.
- Ruppert, Alexa: *Der Autor und seine Kritiker. Narrative Identität im Spannungsfeld von Lektorat und Literaturkritik*, Würzburg 2019.
- Sarkowski, Heinz: *Der Insel Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags*, Frankfurt a. M. und Leipzig 1999.
- : Bruno Cassirer. Ein deutscher Verlag 1898–1938, in: *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge* 7 (1972), S. 106–131.
- Schäfer, Jörgen: Gutenberg Galaxy Revis(it)ed. A brief History of Combinatory, Hypertext and Collaborative Literature from Baroque Period to Present, in: ders., Peter Gendolla (Hg.): *The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media*, Bielefeld 2007, S. 17–42.
- Schaffrick, Matthias: Marcus Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*, Berlin 2014.
- Scheibe, Siegfried: Probleme der Autorisation in der textologischen Arbeit, in: *editio* 4 (1990), S. 57–72.
- : Zur Abgrenzung der Begriffe Autorisation und Authentizität, in: Thomas Bein, Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta (Hg.): *Autor – Autorisation – Authentizität*, Tübingen 2004, S. 31–38.
- Schimmang, Jochen: *Christian Morgenstern. Eine Biographie*, St. Pölten, Salzburg und Wien 2013.
- Schlicker, Jupp: Leni. Eine Plauderei, mit Abschweifungen, über Rilkes guten Schloßgeist in Berg am Irchel, in: Jacob Steiner (Hg.): *Rainer Maria Rilke und die Schweiz*, Zürich 1992, S. 191–198.
- Schmitz-Emans, Monika: *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens*, München 1995.
- Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1875–1926*, Frankfurt a. M. 2009.
- : Vorwort, in: *Rainer Maria Rilke: Briefwechsel mit Anton Kippenberg 1906 bis 1926*, Frankfurt a. M. 1995, Bd. I, S. 7–50.
- Schneider, Steffen: *Der Literaturbetrieb. Texte – Märkte – Medien. Eine Einführung*, Darmstadt 2007.
- Schneider, Ute (Hg.): *Das Lektorat – eine Bestandsaufnahme: Beiträge zum Lektorat im literarischen Verlag*, Wiesbaden 1997.
- : *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen 2005.
- : *Verlagsorganisation: Lektorat*, in: Ernst Fischer, Stephan Füssel (Hg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 2: *Die Weimarer Republik 1918–1933*, München 2009, S. 271–281.

- Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*, hg. von Frhr. von Löhneysen, Bd. 5: *Parerga und Paralipomena*. Kleine philosophische Schriften II, Darmstadt 1965, S. 589–650.
- Schrader, Hans-Jürgen: *Bessern, tilgen, Verwertung markieren: Streichungsbefunde aus Raabes Literatur-Handwerk*, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring, Irmgard Wirtz (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen 2011, S. 157–173.
- Schreibe, Siegfried; Christel Laufer (Hg.): *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin 1991.
- Schuster, Jörg: »Kunstleben«. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hoffmannsthal und Rainer Maria Rilkes, Paderborn 2014.
- Schüttpelz, Erhard; Sebastian Gießmann: *Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 15, 1: *Medien der Kooperation* (2015), S. 7–56.
- : *Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken*, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*. *Archiv für Mediengeschichte*, Weimar 2006, S. 87–110.
- Schütz, Erhard (Hg.): *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, Reinbek bei Hamburg 2005.
- Schuller, Marianne: *Robert Walsers Poetik des Winzigen. Ein Versuch*, in: Groddeck u. a. (Hg.): *Robert Walsers ›Ferne Nähe‹*, S. 73–81.
- Schwarz, Peter Paul; Susanne Krones: *Lesende Schreiber, schreibende Leser. Lektorat in den Literaturverlagen der Jahrtausendwende*, in: Evi Zemanek, Susanne Krones (Hg.): *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Bielefeld 2008, S. 373–388.
- Siegert, Bernhard: *Kulturtechnik*, in: Harun Maye und Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München 2011, S. 95–118.
- ; Joseph Vogl (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich 2003.
- Simon, Tina: *Rilke als Leser. Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten. Ein Beitrag zur Zeitbegegnung des Dichters während des ersten Weltkrieges*, Frankfurt a. M. 2001.
- Sina, Kai: *Die vergangene Zukunft der Literatur. Zeitstrukturen und Nachlassbewusstsein in der Moderne*, in: *Nachlassbewusstsein*, in: ders., Carlos Spoerhase: *Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, Göttingen 2017, S. 49–74.
- Skinner, Jeffrey; Lee Martin (Hg.): *Passing the Word. Writers on Their Mentors*, Louisville 2001.

- Sloterdijk, Peter: Homo collector, homo lector, homo corrector. Für eine kurze Geschichte des Lektorats, in: Sinn und Form 4 (2012), S. 559–563.
- Söffner, Jan: Lesen als Körperarbeit. Das Potential einer enaktivistischen Philologie. Vortrag, gehalten am Graduiertenkolleg: Das Reale in der Kultur der Moderne, 2016.
- : Partizipation. Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen, Paderborn 2014.
- ; Esther Schomacher: Die Kehrseite des Wissens. Körperarbeit am Text – und was sie für die Narratologie bedeutet, in: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research 6/1 (2017), S. 58–75. URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/264/368>.
- Sorg, Reto: »Wir leben in plakätischen Zeiten.« Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit. In: Philipp Theisohn, Christine Weder (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, München 2013, S. 167–185.
- ; Lucas Marco Gisi: »Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht«. Zur Figur des Angestellten bei Robert Walser, in: Robert Walser: Im Bureau. Aus dem Leben der Angestellten, hg. von dens., Berlin 2011, S. 129–142.
- Speck, Bruce W.: Editorial Authority in the Author-Editor-Relationship, in: Technical Communication. Journal of the Society of Technical Communication, Vol 38, No. 3, S. 300–315.
- Spoerhase, Carlos: »Manuscript für Freunde«. Die materielle Textualität literarischer Netzwerke, 1760–1830 (Gleim, Klopstock, Lavater, Fichte, Reinhold, Goethe), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88 (2014), S. 172–205.
- : Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik, Berlin 2007.
- : Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018.
- : Postume Papiere. Nachlass und Vorlass in der Moderne, in: Merkur, Nr. 781, 68/1 (2014), S. 502–511.
- : Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften 11 (2007), S. 276–344.
- ; Erika Thomalla: Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert. Einführung, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, 2/2020, S. 1–19.
- ; Kai Sina (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Philologie, Archiv 1750–2000, Göttingen 2017.

- ; Kai Sina: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 23/3 (2013), S. 607–623.
- Sprengel, Marja-Christine: *Der Lektor und sein Autor. Vergleichende Fallstudien zum Suhrkamp Verlag*, Wiesbaden 2016.
- Star, Susan L.; James R. Griesemer: Institutional Ecology, »Translations«, and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907–1939, in: *Social Studies of Science* 19/3 (1989), S. 387–420.
- Steiner, Uwe C.: Das Glück der Schrift. Das graphisch-graphematische Gedächtnis in Peter Handkes Texten. Goethe, Keller, Kleist (Langsame Heimkehr, Versuch über die Jukebox, Versuch über den geglückten Tag), in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996), S. 256–289.
- : Literatur als Kritik der Kritik. Die Debatte um Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und *Langsame Heimkehr*, in: Christian Döring (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt a. M. 1995, S. 127–169.
- Steinfeld, Thomas: *Der leidenschaftliche Buchhalter. Philologie als Lebensform*, München u. a. 2004.
- Stephan, Inge: *Das Schicksal der begabten Frau. Im Schatten berühmter Männer*, Stuttgart 1989.
- Stephens, Anthony: »Alles ist nicht es selbst« – Zu den Duineser Elegien, in: Ulrich Fülleborn, Manfred Engel (Hg.): *Rilkes Duineser Elegien*, Frankfurt a. M. 1982, S. 308–348.
- : Duineser Elegien, in: Manfred Engel (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 365–384.
- Stiemer, Hendrik: *Über scheinbar naive und dilettantische Dichtung. Text- und Kontextstudien zu Robert Walser*, Würzburg 2014.
- Stillinger, Jack: *Coleridge and Textual Instability. The Multiple Versions of the Major Poems*, New York 1994.
- : *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford 1991.
- Stingelin, Martin: »Schreiben«. Einleitung, in: ders., in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): »Mir eckt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 7–21.
- Stocker, Peter: Robert Walser, Peter Suhrkamp und die Verlage Insel und Suhrkamp, in: Irmgard Wirtz, Ulrich Weber, Magnus Wieland (Hg.): *Literatur – Verlag – Archiv. Beide Seiten – Autoren und Wissenschaftler im Gespräch* (4), Göttingen 2015, S. 75–94.
- Stockhorst, Stefanie; Marcel Lepper; Vinzenz Hoppe: *Vom Nutzen und*

- Nachteil der Kooperation für die Philologien. Ein Problemaufriss, in: dies. (Hg.): *Symphilologie. Formen der Kooperation in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2016, S. 9–26.
- Storck, Joachim W.: *Das Briefwerk*, in: Manfred Engel (Hg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2004, S. 498–506.
- Strobel, Jochen: *Peter Gasts Gaben an Nietzsche. Heinrich Köselitz als Korrespondent, Mitarbeiter und Editor Friedrich Nietzsches*, in: ders. (Hg.): *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*, Heidelberg 2006, S. 219–253.
- Theisohn, Philipp; Christiane Weder (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn 2013.
- ; Christiane Weder: *Literatur als/statt Betrieb. Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn 2013, S. 7–18.
- Thomalla, Erika: *Anwälte des Autors. Zur Geschichte der Herausgeberschaft m 18. und 19. Jahrhundert*, Wallstein 2020.
- : *Die Erfindung des Dichterbundes. Die Medienpraktiken des Göttinger Hains*, Göttingen 2018.
- von Tiedemann, Rüdiger: *Poeta Vates*, in: Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester (Hg.): *Der Neue Pauly*. URL: [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_dnp\\_e15203020](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e15203020).
- Tommek, Heribert: *Einleitung*, in: ders., Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin und Boston 2015, S. 1–7.
- : *Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995*, in: ders., Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin und Boston 2015, S. 8–23.
- Trainer, James: *Rilke an den »Ordner meines Künftigen«*. *Neue Briefe von Fritz Adolf Hünich*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 33 (1989), S. 34–50.
- von Ungern-Sternberg, Wolfgang: *Schriftsteller und literarischer Markt*, in: Rolf Grimminger (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789*, München/Wien 1980, S. 133–185.
- Utz, Peter: *Ausklang und Anklang – Robert Walsers literarische Annäherungen an Gottfried Keller*, in: *Gottfried Keller-Gesellschaft* (Hg.): *Rede zum Herbstbott* 2001, Zürich 2002, S. 3–29.
- : *Stück ohne Titel*, in: Wolfram Groddeck (u. a.) (Hg.): *Robert Walsers »Ferne Nähe«*. *Neue Beiträge zur Forschung*, München 2007, S. 49–60.

- : Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«, Frankfurt a. M. 1998.
- Volkering, Heide: Szenen des Ghostwriting, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008, S. 21–37.
- Wagner-Engelhaaf, Martina: Archi-Textur. Poetologische Metaphern bei Peter Handke, in: Laurent Cassagnau, Jacques Le Rider und Erika Tunner (Hg.): *Partir, revenir ... En route avec Peter Handke*, Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières, Nr. 14 (1992), S. 93–110.
- Waller, Philip: *Writers, Readers, and Reputations. Literary Life in Britain, 1870–1918*, Oxford/New York 2006.
- Walt, Christian: »O Goldfabrikant samt deiner hilfreichen Hand, wie bedächtig las ich dich!« Kontext und Dekontextualisierung in Robert Walsers »Bleistiftmethode«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83 (2009), S. 472–484.
- Weber, Ulrich: Lektor oder Autor? Zur Interpretation der Korrekturvorgänge in Robert Walsers Romanmanuskript »Geschwister Tanner«, in: Anne Bohnenkamp u. a. (Hg.): *Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*, Göttingen 2010, S. 294–307.
- Wegmann, Nikolaus: *Bücherlabyrinth. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter*, Köln 2000.
- Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.
- Wesche, Ulrich: Metaphorik bei Peter Handke, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur* 1 (1997), S. 59–67.
- Willer, Stefan: Die Schreibszenen des Nachlasses bei Goethe und Musil, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): »Schreiben heißt: Sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008, S. 67–84.
- Winkels, Hubert: Vom Buch zum Hypertext und zurück. Thomas Hettches testende Texte, in: Christian Döring (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt a. M. 1995, S. 215–245.
- Winko, Simone: Textbewertung, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände, Konzepte, Institutionen*, Bd. 2: Methoden und Theorien, Darmstadt 2007, S. 233–266.
- Wirth, Uwe: Der Lektor als zweiter Autor, in: Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber, Magnus Wieland (Hg.): *Literatur – Verlag – Archiv. Beide Seiten – Autoren und Wissenschaftler im Gespräch* (4), Göttingen 2015, S. 21–34.
- : *Die Geburt des Autors aus dem Geist des Herausgebers*, Paderborn 2008.
- : *Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck*

- in Jean Pauls Leben Fibels, in: Martin Stingelin, in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hg.): »Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004, S. 156–174.
- : Logik der Streichung, in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring, Irmgard Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen 2011, S. 23–45.
- Wirtz, Irmgard; Magnus Wieland (Hg.): Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, Göttingen 2017.
- Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels, München 1999.
- Woodmansee, Martha: Der Autor-Effekt. Zur Wiederherstellung von Kollektivität, in: Jannidis u. a. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, S. 298–314.
- Zajas, Paweł: Verlagspraxis und Kulturpolitik. Beiträge zur Soziologie des Literatursystems, Paderborn 2019.
- Zanetti, Sandro: Durchstreichen – und dann? (Beckett, Kafka, Celan, Schmidt), in: Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen 2011, S. 287–303.
- : Einleitung, in: ders. (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012, S. 7–34.
- : Logiken und Praktiken der Schreibkultur, in: Uwe Wirth (Hg.): Logiken und Praktiken der Kulturforschung, Berlin 2009, S. 75–88.
- (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2012.
- ; Davide Giuriato; Martin Stingelin (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008.
- : Sich selbst historisch werden. Goethe – Faust, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin, ders. (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008, S. 85–114.
- Zeller, Hans: Betsy Meyers Mitautorschaft an C. F. Meyers Werk, in: Bodo Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit, Tübingen 2001, S. 167–196.
- ; Jelka Schilt: Werk oder Fassung eines Werks? Zum Problem der Werkdefinition nach Fassungen am Beispiel von Conrad Ferdinand Meyers Gedichten, in: Siegfried Scheibe und Christel Laufer (Hg.): Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie. Berlin 1991, S. 61–86.
- Zembylas, Tasos; Claudia Dürr: Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis, Wien 2009.
- Zimmermann, Katrin: Von Kraken und Lentoren, in: dies., Johanne Mohs, Marie Caffari (Hg.): Schreiben im Zwiegespräch. Praktiken des Lektorats und Mentorats in der zeitgenössischen Literatur, Bielefeld 2019, S. 161–190.



# Dank

Danken möchte ich den Betreuern der vorliegenden Arbeit, Markus Krajewski und Günter Blamberger, die das Projekt mit anhaltendem Interesse, mit Kapitlektüren und Gesprächen begleitet haben. Für das Vertrauen, das in mich gelegt wurde, für die Freiheit und die Zeit, die mir geschenkt wurden: herzlichen Dank. Auch institutionell war das Projekt wunderbar eingebettet: Begonnen wurde es im Rahmen meiner Anstellung als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Center for Advanced Studies in the Humanities ›Morphomata‹ an der Universität zu Köln, fortgeführt im Zuge meiner Mitarbeit in der DFG-SNF-Forschungsgruppe Medien und Mimesis (Basel/Weimar), abgeschlossen am Kulturwissenschaftlichen Institut, Essen. Für Austausch, Rat und Inspiration sei den Kolleginnen und Kollegen dieser Institutionen gedankt.

Von Anfang an dabei war Jan Söffner, dem ich für seine Lektüren und die zahlreichen inspirierenden Gespräche sehr danken möchte. Ich danke Carol Jacobs, Henry Sussman und Ulrich Raulff, die mich vor Beginn des Projekts ermutigten, es zu wagen. Sebastian Goth hat jedes einzelne Kapitel so kritisch wie akribisch gelesen – herzlichsten Dank dafür; ohne diese Lektüren wäre es nicht gegangen. Für die Möglichkeit, von der Transkription des Briefwechsels von R. M. Rilke und F. A. Hünich Gebrauch zu machen, möchte ich Arne Grafe und mit ihm August Stahl und Renate Scharffenberg (†) herzlich danken. Für kostbare Kapitlektüren, für Hinweise, Gespräche oder Präsenz sei gedankt: Angela Barner, Flurin und Luis Bischoff, Christian Benne, Wendelin Brühwiler, Marta Dopieralski, Daniela Douth, Daniel Ehrmann, Hanna Engelmeier, Martina Franzen, Annika Gerigk, Lucas Marco Gisi, Julika Griem, Wolfram Groddeck, Martin Hielscher, Anika Höpner, Ludwig Jäger, Hannah Kessler, Tanja Klemm, Madlaina Lys, Jasmin Meerhoff, Eva Nägeli, Nicolas von Passavant, Nicolas Pethes, Hannah Rau, Hildegard Räuber, Barbara von Reibnitz, Brigitte Röder, Martin Roussel, Antonia von Schöning, Anja Schürmann, Reto Sorg, Christine Thewes, Erika Thomalla, Hubert Thüring, Nina Verheyen, Julie Vondung, Mario Wimmer.

Ohne das Einverständnis der Autoren und ihrer Lektorinnen und Lektoren (bzw. deren Rechtsnachfolgern) mit den Lektoratsmaterialien arbeiten und ohne das Einverständnis der Verlage und Archive, die Materialien publizieren zu dürfen, hätte diese Arbeit nicht zustande kommen können. Hierfür sei allen Beteiligten sehr herzlich gedankt: Marcel Beyer, Ralf Borchers, Christian Döring, Raimund Fellingner, Peter Handke, dem Suhrkamp Verlag und dem DuMont Buchverlag. Bedanken möchte ich mich für die wertvolle Unterstützung seitens der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in Archiven und Bibliotheken, auf die eine Arbeit wie diese angewiesen ist. Insbesondere danke ich dem Deutschen Literaturarchiv, Marbach – und hier vor allem: Sabine Borchert, Heidrun Fink, Claudia Gratz, Thomas Kemme, Anna Kinder, Petra Weiß – dem Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, der Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale, sowie dem Schweizerischen Literaturarchiv, Bern.

Caroline Weinrich vom Wallstein Verlag sei für die freundliche Zusammenarbeit, Günter Karl Bose für die Umschlaggestaltung und Claudia Willeke für das Korrektorat gedankt.

Für die finanzielle Förderung der Publikation danke ich dem Schweizerischen Nationalfonds.

Andri Bischoff, Alma Barner und meine Eltern Heide und Michael Barner haben mich in der Arbeit immer begleitet. Ihnen ist das Buch gewidmet.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

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.

Publiziert von der Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2021

[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Text © Ines Barner 2021

Vom Verlag gesetzt aus der Bembo und der Raleway

Umschlaggestaltung: Günter Karl Bose, Berlin

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus Robert Walsers Manuskript zu *Geschwister Tanner*,  
in: KWA VI 1, fol. 120, S. 247. © Keystone / Robert Walser-Stiftung Bern.

Lithografie: SchwabScantechnik, Göttingen

Gesamtherstellung: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN 978-3-8353-3753-4

DOI: <https://doi.org/10.46500/83533753>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0





