ULRIKE VEDDER

AUTOGRAPHEN UND IHRE FASZINATIONSGESCHICHTE: VON GOETHE BIS STEFAN ZWEIG

Abstracts:

Im 19. Jahrhundert stellt das Sammeln von Autographen eine verbreitete Modeerscheinung, aber auch eine philologisch motivierte Tätigkeit dar. Der Aufsatz analysiert die Literarisierung und Popularisierung des Autographensammelns sowohl anhand von zeitgenössischen Ratgebern und Handbüchern als auch anhand von Prosa und Lyrik von Goethe, Droste-Hülshoff, Lenau, James und anderen. Als ein Höhepunkt dieser Faszinationsgeschichte gilt Stefan Zweigs bedeutende Autographensammlung, die er in mehreren Essays kommentiert hat.

In the 19th century, collecting autographs represents a widespread fashion, but also a philologically motivated activity. The essay analyzes the literarization and popularization of autograph collecting on the basis of contemporary guidebooks and handbooks as well as on the basis of prose and poems by Goethe, Droste-Hülshoff, Lenau, James, and others. Stefan Zweig's important autograph collection, which he commented on in several essays, is considered a highlight of this history of fascination.

Im 19. Jahrhundert stellt das Sammeln von Autographen einerseits eine verbreitete Modeerscheinung, andererseits eine philologisch motivierte Tätigkeit dar. Autographen gelten als auratische Materialisierung eines künstlerisch-schöpferischen Geistes, und das Sammeln zählt zu jenen Leidenschaften, die für das Bürgertum in ökonomischer Hinsicht möglich und in kultureller Hinsicht identitätsbildend sind. Ausweis dessen sind die Literarisierung und die Popularisierung des Autographensammelns, wie sie sich im 19. Jahrhundert sowohl in Lyrik und Prosa, die von Autographen handeln, als auch in Ratgebern und Handbüchern, die das Sammeln von Autographen befördern und standardisieren, ablesen lassen.

Als einen Höhepunkt dieser Faszinationsgeschichte, aber auch als deren kritische Verarbeitung lässt sich jene bedeutende Autographensammlung verstehen, die Stefan Zweig seit Ende der 1890er Jahre zusammengetragen und in mehreren Essays kommentiert hat. Zweigs Sammlung umfasste – wie er in seinem Aufsatz *Meine Autographen-Sammlung* (1930) formuliert – »nicht Zufallsbriefe und Albumblätter von Künstlern, sondern nur Schriften, die den schöpferischen Geist im schöpferischen Zustande zeigen, also ausschließlich Hand-

© 2023 Ulrike Vedder, Publikation: Wallstein Verlag
DOI https://doi.org/10.46500/83535275-007 | CC BY-NC-SA 4.0

schriften von oder aus künstlerischen Werken«.[1] Damit stellt er sich einem modischen Autographensammeln des 19. Jahrhunderts entgegen, dessen Sammelleidenschaft bloß ›Zufallsbriefen und Albumblättern‹ galt, ja sich sogar mit Schnipseln, Unterschriften oder Adressen auf Briefumschlägen zufrieden gab, solange sie nur von berühmten Persönlichkeiten stammten – obwohl doch, wie Zweig in einem weiteren Essay schreibt, »die Unterschrift bei jedem Menschen unter seinen Schriftzügen der automatischeste ist«.[2] Gegen eine solche Banalisierung wendet sich auch Thomas Carlyle 1873 in einem berühmten Albumeintrag, um den ihn eine »young Lady« gebeten hat: »Quit that of ›Autographs‹, dear young Lady; that is a weak pursuit, which can lead you to nothing considerable!«[3] Carlyle warnt hier weniger vor dem Sammeln von Autographen als vor jenem von ›Autographen‹, also von solchen Handschriften, die von vornherein als Sammelobjekte angefertigt werden – und versieht dies mit der hübschen Pointe, dass ein solcher »weak pursuit« seinerseits handschriftlich ›weak‹, nämlich mit zittrigem Bleistift, beantwortet wird.

Carlyles Kritik wie auch Zweigs Essays antworten auf den im 19. Jahrhundert breit zu beobachtenden Autographenkult, der zum einen in der Handschrift das Wesen ›großer Männer‹ und ›großer Kunstwerke‹ erkennen will, zum anderen eine auratische Vergegenwärtigung der Toten beziehungsweise der Geschichte pflegt und zum dritten eben damit auch eine ökonomische Wertschöpfung betreibt. Im Folgenden sollen zunächst diese Zusammenhänge skizziert werden, bevor im zweiten Teil das Sammeln und ›Sprechen‹ von Autographen anhand einiger Autor*innen des 19. Jahrhunderts (Goethe, Droste-Hülshoff, Lenau, James und andere) erörtert wird. Da Stefan Zweig sich in vielfältiger Weise auf diese Faszinationsgeschichte bezieht, seine Sammlung aber dezidiert durch seine Gegenwart bedingt ist, sollen im dritten Teil Zweigs Essays über Autographen sowie die Bestände und Wege seiner eigenen Sammlung in den Blick rücken.

1 Stefan Zweig, Meine Autographen-Sammlung, in: Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften, bearbeitet von Oliver Matuschek, Wien 2005, S. 128–132, hier S. 128.

2 Stefan Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, Beilage S. 2.

3 Abbildung in Pedro Corrêa do Lago, Schriftstücke. Autographen aus sieben Jahrhunderten, Vorwort von Carlo Ginzburg, Hildesheim 2006, S. 9.

1. Autographenkult und Autographenkunde

Autographenkult und -kunde im 19. Jahrhundert sind zunächst an die Materialität und Fragilität der Handschriften gekoppelt. Denn sowohl die Auratisierung von Autographen als auch das – in populären Handreichungen zu Geschichte, Bedeutung, Handel und Aufbewahrung festgehaltene – Wissen von ihnen beziehen sich auf einen qua Papier materialisierten und gespeicherten Wert, sei dieser symbolischer, ökonomischer oder kultureller Art. Mit dem Kult des schöpferischen Individuums seit Mitte des 18. Jahrhunderts, verstärkt durch die drucktechnische Reproduzierbarkeit der Schrift und das geistige Eigentumsrecht, wird ein »zunehmend emphatischer Begriff von Literatur an die Existenz von autographen Handschriften bzw. Autorenmanuskripten«[4] gebunden. Parallel dazu wird diesen Autographen eine in ihnen ablesbare Ausdruckskraft unterstellt: der »Ausdruck eines Inneren, das nach außen, in äußerlich wahrnehmbare Bewegungen bzw. in körperliche Anzeichen umgesetzt«[5] werde, mithin auch in der Handschrift zu erkennen sei. Aus ihr, so das Ausdrucksparadigma im 19. Jahrhundert als »jener historischen Periode, in welcher der Begriff und das Phänomen des Ausdrucks aus dem diskursiven Feld der Ästhetik in jenes der Psychologie übergehen«,[6] sollen sich die Affekte und Seelenregungen der Schreibenden erkennen lassen. Die Überzeugung, dass Autographen einen Zugang zum Innenleben ihrer Verfasser*innen ermöglichen, prägt auch im 20. Jahrhundert noch Stefan Zweigs Überlegungen, selbst wenn er eine graphologische Charakterologie à la Klages' *Schrift und Charakter* (1917) ablehnt.[7]

Autographen sind im 19. Jahrhundert mithin nicht nur als Dokumente, sondern auch und vor allem als Monumente zu verstehen. Da sie ihren sterblichen Autor potentiell überdauern, können sie den Charakter von Reliquien annehmen, sind aber als nachgelassene Materialien gleichzeitig selbst fragil und gefährdet:

4 Christian Benne, Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin 2015, S. 31.

5 Erik Porath, Medialität und Ausdruck. Zur Neubestimmung des Ausdrucksbegriffs im 18. Jahrhundert, in: Figuren des Ausdrucks. Formation einer Wissenskategorie zwischen 1700 und 1850, hg. von Tobias Klein und Erik Porath, München 2012, S. 17–47, hier S. 21.

6 Hans Ulrich Gumbrecht, Art. Ausdruck, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1, hg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart und Weimar 2000, S. 416–431, hier S. 417.

7 Vgl. dazu Ulrike Vedder, Zur Magie der Handschrift. Stefan Zweig als Autographensammler, in: Zweigs England, hg. von Rüdiger Görner und Klemens Renoldner, Würzburg 2014, S. 141–151.

> Abgesehen von Aufteilungen und Entfremdungen der Papiere durch Familienmitglieder und Erben sind diese Schriftstücke auch in der Hand ihrer Eigentümer ständig in Gefahr: sie gehen verloren, werden absichtlich oder fahrlässig vernichtet, an Dritte weitergegeben oder verschenkt. Sofern sie mit einem hervorragenden oder berühmten Namen verbunden sind, erregen sie andererseits das Interesse der Mit- und Nachwelt und erlangen auch als Einzelstücke geringen Umfangs oder als einzelne Blätter, d. h. als Autographen im engeren Sinne, den Rang von Sammel- und Handelsgut, was ihrer Erhaltung förderlich ist, andererseits aber einer größeren Zerstreuung der Nachlaßmaterialien Vorschub leistet.[8]

Mit Blick auf Nachlassfragen gelten einzelne Autographen also nicht nur als singuläre Reliquien, sondern auch als lose Relikte, die ihren Zusammenhang verloren haben: »Jedes einzelne Autograph muß als Teil, Absprengling oder als Relikt eines Nachlasses angesehen werden, das präsumtiv mit diesem wieder zu vereinigen ist«.[9] Schauplatz einer solchen Vereinigung und zugleich weiterer Auratisierung ist bekanntlich das Archiv, das »als ein epistemischer Ort konfiguriert [wird], der einen vertraulichen Zugang zur kreativen Psyche des literarischen Autors und einen direkten Zugriff auf die intimen Prozesse der poetischen Produktion erlaube.«[10] Auch wenn Wilhelm Dilthey in seinem Aufruf *Archive für Literatur* (1889) diese als wissenschaftliche Institutionen entwirft, denkt er sie abschließend keineswegs als nüchterne Speicherstätten, sondern als »Pflegestätten der deutschen Gesinnung. Sie wären eine andere Westminsterabtei, in welcher wir nicht die sterblichen Körper, sondern den unsterblichen idealen Gehalt unsrer großen Schriftsteller versammeln würden«.[11] Aber selbst ohne nationale Überhöhung gilt: »Das Archiv konditioniert einen auratischen

8 Ingeborg Stolzenberg, Autographen und Nachlässe, in: Die Erforschung der Buch- und Bibliotheksgeschichte in Deutschland, hg. von Werner Arnold, Wolfgang Dittrich und Bernhard Zeller, Wiesbaden 1987, S. 55–89, hier S. 55 f.

9 Hans Lülfing, Autographensammlungen und Nachlässe als Quellen historischer Forschung, in: Archivmitteilungen. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Archivwesens 12 (1962), H. 2/3, S. 80–87, hier S. 81.

10 Christian Benne und Carlos Spoerhase, Manuskript und Dichterhandschrift, in: Handbuch Literatur & materielle Kultur, hg. von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, Berlin und Boston 2018, S. 135–143, hier S. 139. Zum Verhältnis von Autographen- und Archivkunde vgl. auch Eckart Henning, Eigenhändig. Grundzüge einer Autographenkunde, Berlin 2006.

11 Wilhelm Dilthey, Archive für Literatur, in: Gesammelte Schriften, Bd. 15: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts, hg. von Ulrich Herrmann, Göttingen 1991, S. 1–16, hier S. 16.

Umgang mit Originalen«,[12] nicht zuletzt auch dank seiner Konzentrationsfunktion und der Exklusivität seiner Zugänglichkeit.

Diesseits des Archivs greifen nicht nur Zerstreuung und Verlustgefahr den Monumentcharakter von Autographen an, sondern auch deren Reduktion auf den schieren Materialcharakter des Papiers, sei es als »Mäusefraß«, sei es als recycelter Tapetenuntergrund. Davon berichtet Ludwig Bechstein in seinem populären Kompendium *Die Autographensammlungen* (1858) auf plastische Weise:

> Freude schaffend wirkt es, und hohe Hoffnungen erregend, zu erfahren, daß in diesem oder jenem verlassenen Fürstenschlosse noch vergessene fürstliche Correspondenzen in Haufen lagern, die Moder und Mäusefraß vernichtet, und die ganz umsonst oder um ein Billiges zu erlangen seien, aber traurig und tief niederschlagend ist es dann, wenn der eifrige Sammler durch Wind und Wetter nun an Ort und Stelle geeilt ist und so eben die Tüncher mit ihrer Arbeit fertig sind, des Schlosses Zimmerwände zur Unterlage für neue Tapeten mit jenem alten »nutzlosen« Papier auf Befehl der Schloßverwaltung zu überkleistern, und nun höhnisch, mauerfest und unablösbar, die autographischen Unterschriften eines Karl XII., eines Eugen von Savoyen, eines Markgrafen Louis von Baden, eines Marlborough, eines Friedrich des Großen u.A., auf den vernichteten Sammler herabschauen. – In einen Winkel hat der Hausknecht zu Staub und Mulm die abgerissenen Siegel zusammengekehrt.[13]

Dies ist umso ›vernichtender‹, als die Auratisierung der Autographen gegenüber ihrem prekären Material eine Fallhöhe erzeugt, die solche mit Bechstein'schem Erzähleffekt ausgestatteten Geschichtenkerne kennzeichnet. Diese Fallhöhe kommt in vielen Texten und Präsentationen, bis hin zu den Leuchtvitrinen heutiger Literaturmuseen, zur Geltung und trägt zum Charakter eines Autographs als Reliquie bei – sogar als »Berührungsreliquie«,[14] falls man über die Vitrinenschlüssel verfügt. Aber auch der berührungslose Blick effektiviert den Reliquiencharakter, wenn Ausstellungswert und Kultwert konvergieren:

12 Magnus Wieland, Aura – Von der Dignität zur Digitalität des Dokuments, in: Schauplatz Archiv: Objekt – Narrativ – Performanz, hg. von Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber, Berlin 2019, S. 89–105, hier S. 99.

13 Ludwig Bechstein, Die Autographensammlungen, in: Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen, Bd. 3, hg. von J.A. Romberg, Sondershausen 1858, S. 215–236, hier S. 234.

14 Ulrich Raulff, Wie Wolken über einem Wasser. Der Zauber der Handschrift und die Schaulust am Text, in: Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, hg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach, Marbach a.N. 2006, S. 41–50, hier S. 45.

> Ein Autograph Goethes besitzt eine Aura, die das Sehen performativ rahmt: Ich sehe nicht mehr Schriftzüge, die Worte verkörpern, die ich womöglich weder lesen noch verstehen kann, sondern ich sehe Worte von Goethes Hand. Hier gewinnt der Autograph – oder die Feder des Meisters – die Aura einer Reliquie, die den Geist Goethes heraufbeschwört: ihr Ausstellungswert fällt mit ihrem Kultwert zusammen.[15]

Handelt es sich allerdings nicht um den Geist Goethes, sondern um Autographen von anderer, vielleicht weniger meisterhafter Hand, so mag ihr Schauwert geringer sein und deshalb häufig mit der Beigabe von Autorportraits verbunden werden: »Man darf vermuten, dass die Autographen – trotz ihres ideellen und materiellen Wertes – im Zeitalter des Museums als Schauobjekte vergleichsweise reizlos wirken mussten.«[16] Zugleich wird Autographen die Fähigkeit zugesprochen, ihrerseits etwas sichtbar zu machen: das Wesen des Schreibers, seinen Charakter, sein Seelenleben, seinen Geist, seine Kreativität. So bemerkt ein gängiges *Handbuch für Autographensammler* (1856), die Autographie sei eine »Liebhaberei«, die

> ihren Reiz darin findet, die sichtbaren Reliquien der Gedanken, den Ausfluss des Geistes, die sprechendsten Daguerreotypen des Seelenlebens berühmter, in jeder Beziehung hervorragender Menschen in ihren Selbstschriften, worin oft eine Zeile treffender charakterisirt [sic] als eine umfangreiche Biographie, zu sammeln, zu ordnen und für die Nachwelt als selbstredende Denkmale aufzubewahren.[17]

Neben den topischen Stichworten der »Denkmale« und »Reliquien« fällt hier die bezeichnende Formulierung von Autographen als »Daguerreotypen des Seelenlebens« ihrer Verfasser auf. Sie impliziert einen Anspruch auf Sichtbarmachung und Fixierung: Seele und Geist ›sprechen‹ aus den Autographen, so

15 Uwe Wirth, Performative Philologie, in: Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen, hg. von Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex, Berlin und Boston 2018, S. 139–149, hier S. 146 f.

16 Frank Druffner, Handschrift und Kunstwerk. Das Marbacher Schillermuseum von 1903, in: Literatur ausstellen. Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2012, hg. von Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk, Göttingen 2012, S. 133–149, hier S. 137. Druffner ergänzt ebd.: »1842 schrieb Joseph von Radowitz, selbst ein Sammler, Autographen ›vermögen nicht, den Kunstgenuß der Sammlungen von Bildwerken zu bereiten‹.« (Zitiert wird Joseph von Radowitz, Die Autographen-Sammlungen, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, Berlin 1852, S. 416.)

17 Johannes Günther und Otto August Schulz, Handbuch für Autographensammler, Leipzig 1856, S. III.

die emphatische Phrase im Vorwort des *Handbuchs für Autographensammler*. Voraussetzung dessen ist die Identifikation eines Autographen als Ausdruck authentischer Individualität: »Individuell sind Autographe aufgrund von Papiersorte, Siegel, Fingerabdrücken, Tinte, aufgrund des situativen Schreibaktes des Briefs und besonders aufgrund der Handschrift des Schreibers.«[18] Entgegen daraus resultierender »psychischer Deutelei« beruft sich Ludwig Bechsteins Aufsatz *Die Autographensammlungen* auf eine handfeste »Besitzesfreude« als Motivation für das Sammeln von Autographen:

> Ich finde den Hauptnutzen der Autographen durchaus nicht in psychischer Deutelei, sondern […] in der Besitzesfreude über bedeutende Autographen, in der geistigen Bilderschau wichtiger Ereignisse der Vergangenheit, in der sich vertiefenden Hingabe an den Genius solcher Männer […]. Das erhält munter, wacker und geistesfrisch, mehr als Kartentische, Billard und Lesezimmer, Bier und Tabaks-Qualm unserer Philister-Casinos […].[19]

Weil also der Sammler seine Autographen aktiv betrachtet, so dass sie »öfter umgewendet, herausgenommen und gelüftet werden«, bleibt nicht nur er selbst »geistesfrisch«; vielmehr droht auch den Autographen auf diese Weise keine Zerstörung durch »die kleinen Wühler, welche in alten Büchern und Akten oft die fürchterlichsten Verwüstungen anrichten und unter dem allgemeinen Namen Bücherwürmer (Holzlaus, Bücherlaus, Papierlaus oder Todtenuhr, Mehlkäfer, Holzbohrer, Wandscorpion u. s. w.) bekannt sind«.[20]

Neben solch anschaulichen Warnungen enthalten autographenkundliche Kompendien im 19. Jahrhundert auch Service-Kapitel zu Fragen von Handel, Auktion und Tausch, samt ausführlichen Preistabellen und Sammlerlisten. Denn das lukrative Geschäft mit Autographen hat diese – bei aller magischen Aufladung – zum »Handelsartikel mit Preisen und Preiscouranten«[21] gemacht, seit zu Beginn des Jahrhunderts in Paris erste (postrevolutionäre) Auktionen von Archivalien des *Ancien Régime* stattfanden, gefolgt von ersten Autographenkatalogen ab 1822. Gleichzeitig sind Kataloge und Auktionen aber nicht nur Mittel der Ökonomisierung, sondern auch der Dokumentation und der Übertragung, wie Stefan Zweig in seinem Aufsatz *Über Autographenkataloge* (1923) betont:

18 Jochen Strobel, Holteis Praktiken medialer Historiographie: Autographensammlung und Briefedition, in: Karl von Holtei (1798–1880). Leben und Werk, hg. von Leszek Dziemianko und Marek Hałub, Leipzig 2011, S. 333–353, hier S. 338.
19 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 230.
20 Günther und Schulz, Handbuch für Autographensammler, S. 140 f.
21 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 216.

> Erst in der jüngsten Zeit beginnt die Wissenschaft zu bemerken, […] welche Fundgruben der Forschung die zwei- oder dreitausend Autographenkataloge der letzten hundert Jahre darstellen. […] Und bald werden selbst die Bibliotheken und die Museen das bemerken, was wir seit langem wissen: daß in diesen flüchtigen Heften, die durch Jahrzehnte achtlos als Katalogmakulatur in den Papierkorb geworfen wurden, mehr atmosphärische Zeitstimmung der Geistesgeschichte steckt als in den meisten Dissertationen […].[22]

Um 1850 ist der Autographenhandel nicht nur breit etabliert, sondern wird auch mit Blick auf das Verhältnis von materiellen und geistigen Aspekten durchaus kritisch erörtert:

> Was die Preise der Autographen an sich betrifft, so fallen diese ganz in den materiellen Bereich dieser Betrachtung […]. Sie wirken aber bestimmend auch auf den geistigen Werth der Autographen, auf deren Rang in den Augen der Sammler […], abgesehen davon, daß alle solche Werthschätzung im Grunde genommen nur eine imaginäre ist, von mehr oder minder lebhaftem Besitzeswunsch, Sammeleifer u. dgl. eingegeben.[23]

Aber auch die Kriterien der Wertbemessung werden diskutiert, zum Beispiel das der ›berühmten Persönlichkeit‹, von der ein wertvolles Autograph stammen sollte. Beklagt wird, dass der »frivole Sinn der grossen Menge häufig genug die Ballettänzerin des Tages dem gelehrten Sternkundigen vorzieht« oder dass »die Prima Donna den Dichter in den Hintergrund drängt«: »Es giebt Sammler und Sammlerinnen, welche keinen Augenblick zweifelhaft bleiben würden, wenn ihnen die Wahl zwischen einer Fanny Elsler oder einem Kopernicus, zwischen der Henriette Sontag und Lessing freigelassen wäre.«[24] Dabei haben die Kompendien durchaus Verständnis für clevere Sammler, deren Ehrgeiz nicht unbedingt den gängigen moralischen Werten gehorcht – etwa wenn sie, ihre eigenen Bestände verschweigend, sich eine Handschrift schenken lassen,

22 Stefan Zweig, Über Autographenkataloge, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 100. Vgl. auch Zweigs bemerkenswerte Formulierung: »die letzte Auferstehung aller Sammlungen: die Auktion« (Stefan Zweig, Die Sammlung Morrison, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 94 f., hier S. 94).

23 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 219 f.

24 Günther und Schulz, Handbuch für Autographensammler, S. 197. Ähnlich kritisiert Stefan Zweig einige Jahrzehnte später in seinem Essay *Überschätzung der Lebenden* (1926) die Preis- (und damit Wert-)unterschiede, die »die klassischen, die eminenten Stücke der Vergangenheit« geringer schätzen als »das aktuell Berühmte«: »Überall siegen also glatt die minderbedeutenden Lebenden über die großen Toten« (Stefan Zweig, Überschätzung der Lebenden, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 115 f.).

obwohl sie vom selben Autor bereits ein Autograph besitzen, um solche Doubletten dann zum Tausch zu verwenden:

> Dupletten zu solchen Zwecken weiter zu geben, wären sie auch Geschenke, verdient keinen Tadel [...], und wenn daher das in manchen Fällen etwas weite Sammlergewissen auf die Frage: Haben Sie schon eine Handschrift von N. N.? schweigt, statt ja zu sagen, und sich eine angenehme Duplette schenken läßt, muß Keiner darüber grämeln [...].[25]

Sowohl der lukrative Handel mit Autographen als auch ihr hochwertiges kulturelles Kapital rufen Diebe und Fälscher auf den Plan, die ihrerseits in der Autographenkunde verzeichnet werden. So hält das *Handbuch für Autographensammler* fest: »Im Jahre 1851 erschien in Paris ein Katalog aller in den Bibliotheken Frankreichs seit einer Reihe von Jahren gestohlenen Doubletten, Manuscripte und Autographen, gewissermassen eine Criminalistik der Literärgeschichte«.[26] Zudem bietet es eine 25-seitige Rekonstruktion »des gegen den Architecten Georg Heinrich Karl Jakob Victor v. Gerstenbergk in Weimar geführten Monstreprocesses«[27] aus dem Jahr 1856 wegen seiner berühmt gewordenen Fälschung von Schiller-Autographen.[28] Nicht zufällig ist es Schiller, dessen Handschrift gefälscht wird, ist doch die Jagd nach den verehrten ›Schiller-Schnipseln‹[29] geradezu legendär. Und obwohl Autographenkunde und -handel um 1850 längst etabliert sind, werden weiterhin Schiller-Autographen zerschnitten, wie die bekannte Anekdote um Hans Christian Andersen erzählt, der 1846 in Jena von Schillers Schwägerin einen autographen Abschnitt erhält;[30] Ähnliches berichtet Stefan Zweig von Heine-Autographen.[31]

25 Bechstein, Die Autographensammlungen, S. 219.
26 Günther und Schulz, Handbuch für Autographensammler, S. 180.
27 Ebd., S. 31.
28 Vgl. dazu Anne-Kathrin Reulecke, Täuschend, ähnlich. Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften. Eine philologisch-kulturwissenschaftliche Studie, Paderborn 2016, S. 149–151.
29 Kurt Wölfel, Kleinste Teile. Schiller-Schnipsel, in: Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum, hg. von Heike Gfrereis und Ulrich Raulff, Marbach a. N. 2009, S. 40–43.
30 Am 11. Februar 1846 schreibt Andersen an Edvard Collin: »Stellen Sie sich vor, die alte Frau Wolzogen schnitt ein Stück aus Schillers Manuskript zum Wilhelm Tell, damit ich seine Handschrift haben könnte.« (Zit. nach Kai Sina und Carlos Spoerhase. Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung, in: Zeitschrift für Germanistik 23 (2013), H. 3, S. 607–623, hier S. 608.)
31 »Die Reinschrift [von Heines *Wintermärchen*, U. V.] ist unversehrt in den Besitz der Kaiserin Elisabeth gelangt, das Brouillon dagegen verwendete der Erbe des Nachlasses,

Auch Zweigs Sammlung enthält eine Schiller-Fälschung, nämlich eine Buchbestellung, die zunächst als Schiller-Autograph galt; auf der Rückseite hat Stefan Zweig vermerkt: »Gerstenbergische Fälschung! StZ.«[32] Zwar hält er in seinem Essay *Von echten und falschen Autographen* (1927) fest, die Fälschung von Autographen sei »verhältnismäßig sehr selten«, denn die einfache Nachahmung eines Billets oder einer Unterschrift lohne sich finanziell nicht, während die Fälschung einer aufwändigen Handschrift kaum verkäuflich sei: »Denn beinahe jedes bedeutende Autograph hat seine lebendige Geschichte, seine Biographie und sein Pedigree«; zudem stelle »der Autographenhandel ein sehr feinnerviges Instrument« für das plötzliche Aufkommen bis dato unbekannter Handschriften dar, so dass beispielsweise Gerstenberg rasch aufgeflogen sei.[33] In die Autographen- und Rechtsgeschichte eingegangen sind allerdings doch sehr erfolgreiche Fälscher (mit angeblich 27.000 gefälschten Autographen besonders effektiv, wenngleich plump: Denis Vrain-Lucas), und das *Handbuch für Autographensammler* rückt das Problem an vordere Stelle, ins zweite Kapitel mit dem Titel »Natur der Autographen. Autographenfälschungen«, das wiederum eine Fülle von Geschichtenkernen enthält und bei aller aufklärerischen Absicht damit der Auratisierung von Autographen zuarbeitet.

Ludwig v. Embden, zu Geschenken an Verehrer und Besucher; aufs Geratewohl schenkte er dem oder jenem eine Seite, manchem schnitt er mit der Schere bloß vier oder acht Zeilen heraus und wüstete so im lebendigen Manuskript mit der gleichen Unbesorgtheit, wie etwa die Wolzogens in dem von Schillers ›Wilhelm Tell‹ oder der andere Bruder Heines, Maximilian, in den ›Memoiren‹.« (Stefan Zweig, Eine Faksimileausgabe von Heines »Deutschland, ein Wintermärchen«, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 91–93, hier S. 92.)

32 Stefan Zweig digital, hg. vom Literaturarchiv Salzburg, https://stefanzweig.digital/o:szd.autographen/sdef:TEI/get?locale=de#SZDAUT.992 (3.3.2022).

33 Stefan Zweig, Von echten und falschen Autographen, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 118 f., hier S. 118. Tatsächlich enthielt Zweigs Sammlung nur wenige Fälschungen, wie Oliver Matuschek im Kommentar zu Zweigs Essay anmerkt: »Neben einem angeblichen Autograph Casanovas […] und einem weiteren Giorgio Vasaris […] waren es vor allem einige Manuskripte Johann Sebastian Bachs […], die sich als Abschriften von fremder Hand erwiesen« (ebd., S. 154).

2. Spektrale Gegenwart und aufdringliche Blicke: Inszenierungen des Autographenkults im 19. Jahrhundert

Nicht zufällig ist Goethe von Stefan Zweig als der »Vater der deutschen Autographensammler«[34] bezeichnet worden, umfasste doch Goethes Sammlung – angelegt ab 1805 – rund 2.000 Stücke, darunter viele berühmte Namen. Allerdings bescheinigt Zweig dieser Sammlung »verhältnismässig sehr schlechte[ ] Resultate«,[35] denn im Unterschied zu Zweig interessierte Goethe sich nicht für den Inhalt der Handschriften: Seiner Sammlung liegt kein »archivarisches Interesse, also das Besitzen und Bewahren von Wissen, zu Grunde [...]. Goethe liest die Texte nicht.«[36] Es geht ihm mithin nicht um den historischen oder künstlerischen Gehalt des Geschriebenen; ebenso ist die materielle Qualität der Autographen für ihn kein Auswahlkriterium. So sammelte Goethe durchaus auch zerrissene Blätter und ließ beispielsweise durch die Vermittlung des Weimarer Ministers Christian Gottlob von Voigt »historisch interessante Unterschriften für seine Sammlung aus den Akten des Herzoglichen Archivs herausschneiden«;[37] zudem beschriftete er die Autographen seinerseits, indem er »den Autornamen in roter Tinte auf dem Blatt selbst zu verzeichnen«[38] pflegte.

Was seine Sammlung hingegen motiviert, ist die Vergegenwärtigung der Toten und der Abwesenden qua Autograph, als seien sie in ihrer Handschrift präsent. So formuliert Goethe in einem Brief 1812: »[...] da mir die sinnliche Anschauung durchaus unentbehrlich ist, so werden mir vorzügliche Menschen durch ihre Handschrift auf eine magische Weise vergegenwärtigt«.[39] Damit ruft Goethe einen Topos auf, an den auch Stefan Zweig anschließen wird: sei es durch dieses Goethe-Zitat, das Zweig in seinen Essays mehrfach anführt,[40]

34 Stefan Zweig, Die Welt der Autographen, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 103–107, hier S. 106.

35 Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, Beilage S. 5.

36 Sebastian Böhmer, Die Magie der Handschrift. Warum Goethe Autographe sammelte, in: Zeitschrift für Ideengeschichte 5 (2011), H. 4, S. 97–110, hier S. 105.

37 Günther Mecklenburg, Vom Autographensammeln. Versuch einer Darstellung seines Wesens und seiner Geschichte im deutschen Sprachgebiet, Marburg 1963, S. 13.

38 Sebastian Böhmer, Aus Goethes Autographensammlung, in: Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen, hg. von dems. u. a., Weimar, Berlin und München 2012, S. 278.

39 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Friedrich Heinrich Jacobi vom 10. Mai 1812, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde., Weimar 1887–1919 [abgekürzt: WA], Abt. IV, Bd. 23, S. 6.

40 Vgl. Stefan Zweigs Essays *Bericht über ein Goethe-Museum (Der Katalog der Sammlung Kippenberg)*, *Die Welt der Autographen* und *Sinn und Schönheit der Autographen*.

sei es in seinem Essay *Handschriften als schöpferische Dokumente* (1926), wo er zustimmend von den »›Lebensspuren‹, wie Goethe, der erste Liebhaber, die Autographen nannte«,[41] spricht. Autographen gewinnen für Goethe ihren Wert also, wie er selbst in einem weiteren Brief 1811 schreibt, durch das magische Versammeln der »Geister der Entfernten und Abgeschiedenen«.[42] Stefan Zweig setzt in seinem Aufsatz *Die Welt der Autographen* (1923) gleichsam hier an, wenn er formuliert, dass »ein geistiges und geisterhaftes Leben von diesen abgestorbenen Blättern in uns überklingen [kann], ein Gefühl fast spektraler Gegenwart, wie sie wohl kein anderes Medium der Beschwörung ähnlich körperhaft erreicht.«[43] Sowohl »geisterhaft« als auch »körperhaft« zeigt sich hier die Denkfigur einer ›spektralen Gegenwart‹: das paradoxe Phänomen einer Vergegenwärtigung der Toten in ihren Autographen.

In ihrem Gedicht *Das Autograph* (1842) entwirft Annette von Droste-Hülshoff ebenfalls eine spektrale Gegenwart. Es ist das erste von vier Gedichten innerhalb eines Rahmens, den eine sechsstrophige Exposition eröffnet und einige Verse beschließen, betitelt *Ein Sommertagstraum*. In den einleitenden Strophen der Exposition liegt ein Ich in der drückenden Schwüle eines herannahenden Gewitters »auf grünen Sofakissen, / Das Haupt von wüstem Schmerz zerrissen«,[44] in einem Zustand zwischen Wachen und Schlafen: »Um mich Geschenke, die man heute / Zu meinem Wiegenfest gesandt, / Denare, Schriften, Meeres Beute« (V. 9–11). Dann beginnen die Geburtstagsgeschenke sich zu verlebendigen und sprechen aus der Ich-Perspektive: In den vier Gedichten *Das Autograph*, *Der Denar*, *Die Erzstufe* und *Die Muschel* erzählen die Dinge ihre jeweilige Geschichte; es handelt sich also um sogenannte *it-narratives*, wie sie ab circa 1750 in Mode waren.[45]

In *Das Autograph* erzählt also das Autograph in neun Strophen, wie und wo es geschrieben wurde. Dabei beobachtet das zunächst noch unbeschriebene Blatt seine Umgebung – einen prachtvollen Raum – von seiner Position im Fach eines Schreibtischaufsatzes aus, erst die Objekte im Saal, dann die nahen

41 Stefan Zweig, Handschriften als schöpferische Dokumente, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 117.

42 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Sulpiz Boisserée vom 17. Dezember 1811 (WA IV, 22, S. 221).

43 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 103.

44 Annette von Droste-Hülshoff, Ein Sommertagstraum, in: Dies., Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte, hg. von Bodo Plachta und Winfried Woesler, Frankfurt a. M. und Leipzig 2004, S. 127–135, V. 6 f. (im Folgenden Versangabe im Text).

45 Vgl. bspw. British It-Narratives 1750–1830, 4 Bde., hg. von Mark Blackwell, London 2012.

Dinge auf dem Schreibtisch: Streubüchse und Tintenfass. Schließlich erblickt es einen Mann mit »Lockenkaskaden« (V. 87), der zu schreiben beginnt, wobei seine Manschetten über die marmorne Tischfläche rascheln und im Papier eine Resonanz erzeugen (»Das summt und säuselte mir wie im Traum«, V. 93) – offenbar, weil das Papier selbst aus Spitzenmanschetten beziehungsweise seidenen Lumpen[46] hergestellt wurde: »Als sei ich einst ein seidener Schaum, / Eine Spitzenmanschette gewesen.« (V. 95 f.) Die Materialität des Schreibakts, ja der gesamten Szenerie wird in jedem Vers der ersten sechs Strophen des Gedichts betont, indem alle dinglichen Elemente der Szene genau beobachtet werden und zudem ihre sinnliche Wahrnehmung in den Vordergrund rückt.[47] Der Objektcharakter auch des Papiers selbst wird nochmals hervorgehoben, bevor in den letzten drei Strophen seine Verlebendigung qua Beschriftung erfolgt: Als »ein Andrer«, vor dem der Schreiber das Knie beugt, das Blatt aus dem Fach nimmt, betont es erst noch seinen Status als bloßes Objekt: »es zupft mich, – ich falle, ich falle! – / Da liege ich hülflos gebreitet« (V. 101 f.). Dann aber wird es beschrieben, wobei die Tinte als Lebenselixier (»Ichor«) fungiert: »Licht! Leben! durch die Fasern gießt / Gleich Ichor sich der Menschengeist; […] Gedankenwelle schwillt und kreißt« (V. 105–108). Doch nicht nur das Papier wird belebt, auch andere sofortige Effekte eines machtvollen Schreibens werden vermerkt: »Und Schiffe, schwer von Proviant, / Ziehn übers Meer vom Nordenstrand.« (V. 111 f.) Denn das Autograph, so stellt sich am Schluss heraus, wurde von einem neu proklamierten König verfasst, von »Theodor' il primo, re di Corsica« (V. 120).

Droste-Hülshoffs Gedicht bezieht sich auf einen Brief des westfälischen Adligen und Abenteurers Theodor von Neuhoff, in dem er von seiner Proklamation zum König von Korsika 1736 berichtet. Dieser Brief zählt zu Droste-Hülshoffs eigener Autographensammlung und wird hier zum Sprechen gebracht, genauer: Die Handschrift redet nicht nur, sie dichtet. Das Gedicht inszeniert das Autograph auf einerseits phantastische, andererseits materialitätsbetonte Weise, mithin ›geisterhaft‹ und ›körperhaft‹ zugleich. Wenn am Ende von *Ein Sommertagstraum* der Rahmen geschlossen wird und das lyrische Ich nach einem erfrischenden Regen erwacht, dann geht damit keine Vereindeutigung dieser

46 Als »Lumpen« bezeichnet der Denar im Folgegedicht das Autograph: »Du glattgeschlagner Lumpen« (V. 124).

47 Vgl. z. B.: »Sieh! drüben der Türen Paneele, breit, / Geschmückt mit schimmernden Leisten! / Wie hab' ich geflattert und mich gefreut, / Wenn leise knarrend sie gleißten!« (V. 81–84) Oder: »Und über mich die dintige Galle / Wie Würmer krimmelt und gleitet.« (V. 103 f.)

spektralen Gegenwart einher. Vielmehr bleibt etwas von der inszenierten Lebendigkeit an den Dingen haften: »Vom blanken Erzgewürfel traf / Mein Aug' ein Leuchten, schmerzlich flirrend, / Und in des Zuges Hauche schwirrend / Am Boden lag das Autograph.« (V. 261–264) Als begeisterte Sammlerin und erfahrene Autorin weiß Droste-Hülshoff um die Bedeutung der Materialität und um das Auratisierungspotential von Autographen, beides bringt sie hier ins Spiel. Dass damit eine gewisse – auch selbstreflexive – Distanz zur Aufladung von Handschriften einhergeht, zeigt sich im Folgegedicht *Der Denar*, an dessen Beginn der Denar sich über das so bedeutungsvolle Autograph lustig macht.

Stefan Zweigs seinerseits bedeutungsvolle Briefformulierung »Ich sehne mich sehr nach Annette«[48] nimmt keinen Bezug auf ihr Gedicht oder auf Droste-Hülshoffs eigene Autographensammlung, sondern bezeichnet eine empfindliche Lücke in seiner Sammlung: »[…] ein Manuskriptblatt von der Droste fehlt mir und ich würde *jedes* Opfer, auch ein hoch valutarisches bringen, um es in meinen Besitz zu bekommen. […] Sie und Lessing sind die einzigen, die von allen Deutschen fehlen.«[49] Zweig zielt dabei nicht einfach auf eine Vervollständigung seiner Sammlung als Selbstzweck, sondern auf eine bewunderte Autorin sowie auf das Erkennen ihres spezifischen Schaffensprozesses. Für dieses Erkenntnisinteresse – das eine grundsätzliche Motivation für Zweigs Sammlung darstellt – nutzt er in seinem Essay *Sinn und Schönheit der Autographen* das Bild des Jägers:

> So wie der Jäger aus flüchtigster Fußspur den Weg des Wildes erkennen kann, so vermögen wir manchmal dank der Autographen, da sie Lebensspuren, Schaffensspuren sind, den Prozeß der Gestaltung zu verfolgen, und darum haben sie […] eine so ungeheure Bedeutung für unsere Erkenntniswelt.[50]

Der Jäger als Spurenleser wäre demnach ebenso mit dem Philologen verwandt wie jener Autographensammler, der die »Schaffensspuren« künstlerischer Produktion und damit deren »genetischen Prozeß«[51] – so Zweigs Formulierung in *Meine Autographen-Sammlung* – ins Zentrum seines Sammlungsinteresses stellt. Ein solcher Spurenleser ist keinesfalls verwandt mit jenem Autographen-

48 Stefan Zweig, Brief an Fritz Adolf Hünich vom 1. August 1923. Zit. nach Oliver Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift. Stefan Zweig als Autographensammler, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 5–88, hier S. 36.

49 Ebd. Herv. im Orig. Der Lückenschluss gelingt Stefan Zweig 1924, als er ein zweiseitiges Droste-Autograph mit vier Gedichten erwerben kann.

50 Stefan Zweig, Sinn und Schönheit der Autographen, in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 136–140, hier S. 137.

51 Zweig, Meine Autographen-Sammlung, S. 128.

jäger, der nur auf Mode und Prominenz setzt, wie ihn beispielsweise Miss Cuzzle in Thomas Manns – die Autorenphilologie ironisierendem[52] – Roman *Lotte in Weimar* (1939) verkörpert, die »immerfort auf der Fahndung nach Sternen der Zeitgeschichte« ist, um diese »nebst der beglaubigenden Unterschrift des Modells« zu zeichnen.[53] Hundert Jahre vor Thomas Mann nimmt auch Nikolaus Lenau einen Autographenjäger aufs Korn. In seinem Gedicht *Einem Autographensammler* (1842) wird tatsächlich zunächst ein Jäger beschrieben: »Fährtenkundig, kennt der schlaue / Jäger aus der Spur im Schnee / Von dem Hirsche, Wolf und Reh / Die verräterische Klaue.«[54] Wenn er dann vom »Pedeskript des Wildes« (V. 5) und von der »Kontur des Klauenbildes« (V. 8) spricht, ist die spöttische Wendung gegen autographenkundliche Grundbegriffe wie ›Manuskript‹ und ›Handschriftenbild‹ offensichtlich, die schließlich in der vierten und letzten Strophe expliziert wird: »Meinst du, Autographenheger, / Daß dein Blick in dieser Schrift / Spuren meines Geistes trifft, / Wie das Wild beschleicht der Jäger?« (V. 13–16) Es geht also nicht nur um das Erjagen von Autographen, sondern auch um die Interpretation von Handschriften als Ausdruck des »Geistes« ihrer Verfasser*innen. Während der Jäger »[a]us dem Schnitt der Fährtenränder« (V. 9) ablesen kann, ob das verfolgte Tier ein »Spießer oder Sechzehnender« (V. 12) ist, zielt der graphologisch motivierte Autographensammler auf das Erkennen der Persönlichkeit eines Autors, wogegen Lenaus Gedicht sich offensichtlich zur Wehr setzt.

Goethe wusste sich bekanntlich auf andere Weise gegen solche Jäger zu wehren: durch »die Allhelferin der Lithographie«.[55] Dank dieser Reproduktionstechnik konnte er Manuskripte faksimilieren lassen, um so den zahlreichen Wünschen an ihn um »ein handschriftlich Blättchen« entsprechen zu können,

52 Vgl. das Ironie-Kapitel zu Thomas Manns *Lotte in Weimar* in: Alexander Nebrig, Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin und Boston 2013, S. 212–216. Nebrig betont, Manns Roman sei »tatsächlich eine Auseinandersetzung mit der Philologie, von dieser her erst begreifbar; nur will er […] ihren Diskurs und ihre Praxis *ad absurdum* führen. Thomas Mann würde sagen: ironisieren.« (S. 215; Herv. im Orig.)

53 Thomas Mann, Lotte in Weimar, Frankfurt a. M. 1997, S. 37. Vgl. auch Stefan Zweigs Rezension, die v. a. Weimar als das ›andere Deutschland‹ in Manns Exilroman fokussiert (Stefan Zweig, Thomas Mann: Lotte in Weimar, in: Ders., Begegnungen mit Büchern, Frankfurt a. M. 1983, S. 130–132).

54 Nikolaus Lenau, Einem Autographensammler, in: Ders., Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 1: Gedichte, hg. von Eduard Castle, Leipzig 1910, S. 222 f., V. 1–4 (im Folgenden Versangabe im Text).

55 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Johann Jacob und Marianne von Willemer vom 10. Juli 1830 (WA IV, 47, S. 145).

ohne andauernd »irgend ein Sprüchlein« verfassen zu müssen.[56] Über eine solche praktische Entlastung hinaus konnte er auf diese Weise aber auch den »indezenten Blick«[57] der Autographenjäger abwehren, die in der Originalhandschrift Genius und Charakter entziffern wollen:

> Die technische Zurichtung [der Lithographie] […] versperrt dem Leser den Blick auf das Original. […] Sind bereits die eigenhändig vorgenommenen Reinschriften Immunisierungen gegen diesen aufdringlichen Blick, […] so verstärkt die technische Zurichtung noch jenen Effekt der Zurschaustellung des Schreibakts einerseits, andererseits aber seine Aufhebung im Werk, das objektiv und öffentlich geworden ist.[58]

Dass eine solche »technische Zurichtung« wiederum magische Effekte zeitigt, hat Goethe selbst in einem Brief festgehalten: »Von den zugesagten lithographirten Blättchen liegt eine Parthie bey. Sie haben für mich selbst etwas Magisches, denn ich habe sie geschrieben und nicht geschrieben.«[59] Aber auch jenseits dessen tat die technische ›Immunisierung‹ dem unverdrossenen Autographensammeln keinen Abbruch, zählte doch ein lithographiertes Faksimile der Handschrift Goethes beispielsweise auch zu Eduard Mörikes Sammlung, von dem wiederum der einschlägige Autographen-Vers stammt: »Sei, was er schrieb auf das Blatt, auch nur ein Wörtchen, es haftet / Doch von dem Leben des Mannes immer ein Teilchen daran.«[60]

Dass am Autograph ein Stück Leben seines Autors beziehungsweise seiner Autorin haftet, ist offenbar unwiderlegbar – und dass ein Autographensammler an diesem Leben partizipieren kann, wird immer wieder als eine entscheidende Motivation des Sammelns genannt. Deren kritische Inszenierung ist das zentrale Movens von Henry James' Roman *The Aspern Papers* (1888). Im Mittelpunkt steht ein Literaturhistoriker, der als Herausgeber des längst verstorbenen fiktiven Dichters Jeffrey Aspern fungiert und als Ich-Erzähler von seiner Jagd nach unbekannten Manuskripten seines verehrten »god« berichtet, als dessen

56 Ebd.

57 Jens Loescher, Schreiben. Literarische und wissenschaftliche Innovation bei Lichtenberg, Jean Paul, Goethe, Berlin und Boston 2014, S. 367.

58 Ebd.

59 Johann Wolfgang von Goethe, Brief an Sulpiz Boisserée vom 23. Juli 1830 (WA IV, 47, S. 155 f.). Vgl. auch Helmut Sembdner, »Ich habe sie geschrieben und nicht geschrieben«. Goethes magische Blättchen, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 30 (1986), S. 1–21.

60 Zit. nach Mecklenburg, Vom Autographensammeln, S. 52.

»worshipper« er sich versteht.[61] Dabei stößt er in Venedig auf eine uralte Frau, die – weil sie als junge Frau angeblich Asperns Geliebte war – noch Briefe von Aspern haben könnte, die der Herausgeber einerseits als »documents« (S. 35) bezeichnet, andererseits als »sacred relics« (S. 43), als heilige Reliquien. Diese Handschriften möchte er nicht nur dem bereits bekannten Nachlass des Dichters hinzufügen, sondern seinem eigenen Leben einverleiben, das er so als ›Fortsetzung‹ von Asperns Leben begreifen könnte: »they made my life continuous, in a fashion, with the illustrious life they had touched at the other end.« (S. 43)[62] Die gewünschte Nähe zu Aspern ist durchaus erotisch konnotiert, wenn der Erzähler den verehrten Dichter als »one of the most genial men and one of the handsomest« (S. 6) kennzeichnet, und so sehnt er sich nicht nur nach Asperns Autographen, sondern auch nach seinen Blicken und Berührungen. Dafür sucht er nun die Nähe der alten Frau, die den Dichter noch gesehen und berührt haben soll, »to look into a single pair of eyes into which his [Aspern's, U. V.] had looked or to feel a transmitted contact in any aged hand that his had touched.« (S. 8)[63] Dass der Erzähler letztlich weder Briefe noch Blick oder Berührung erringt, hat er seinem blinden Jagdfieber zuzuschreiben, während die alte Frau ihm an klarsichtiger Raffinesse weit überlegen ist. Als er die von ihr nahegelegte Eheschließung mit ihrer Nichte verweigert – angesichts der Ehepläne erscheinen ihm die versprochenen Handschriften nurmehr als »a bundle of tattered papers« (S. 137) und »crumpled scraps« (S. 138) –, behauptet die Nichte, alle Handschriften verbrannt zu haben: »I've destroyed the papers. […] It took a long time – there were so many.« (S. 142 f.) Ob es die Autographen je gab, und wenn ja, was sie enthielten, bleibt unklar: »sacred relics« oder »crumpled scraps«?

61 Henry James, The Aspern Papers, in: The Novels and Tales of Henry James. New York Edition, Bd. 12, New York 1908, S. 1–143, hier S. 5 f. (im Folgenden Seitenzahl im Text). Dass es im Roman auch um die männlichen Fetischisierungen eines patrilinear gedachten Kulturerbes geht, ist Thema in: Ulrike Vedder, Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts, München 2011, Kap. 5.1.

62 Vgl.: »in gewisser Weise machte[n] sie mein Leben zu einer Fortsetzung des berühmten Lebens, das sie an ihrem anderen Ende berührt hatte« (Henry James, Asperns Nachlaß, übers. von Barbara Ostrup, Frankfurt a. M. und Berlin 1996, S. 50).

63 Vgl.: »[…] in ein einziges Augenpaar zu blicken, in das auch er [Aspern, U. V.] geblickt hatte, oder durch den Druck einer gealterten Hand, die die seine berührt hatte, das Gefühl eines indirekten Kontakts zu erhalten« (ebd., S. 10).

3. Die Suche nach dem schöpferischen Augenblick: Stefan Zweigs Autographensammlung und Essays

In vielfältiger Weise bezieht sich Stefan Zweig auf diese für das 19. Jahrhundert skizzierten autographenkundlichen Überlegungen und Praktiken. Sowohl in der Geschichte seiner eigenen Sammlung als auch in Zweigs Schriften lässt sich das genaue Ausbuchstabieren seiner Autographenfaszination beobachten; Sammlungspraxis und Schreiben stehen in enger Verbindung.[64] Dies betrifft nicht nur sein in Aufsätzen festgehaltenes Nachdenken über künstlerische Kreativität und die Ökonomie des Schreibens, wie er es anhand seines Autographenstudiums entwickelt hat. Vielmehr fungieren die Autographen auch als Quellenmaterial für Zweigs historisch-biographische Studien,[65] zudem tauchen sie als verschobenes Motiv in den Erzählungen *Die unsichtbare Sammlung* (1925) und *Buchmendel* (1929) auf.[66]

In Zweigs umfangreicher Sammlung finden sich auch Autographen aller bisher angesprochenen Autor*innen: Hans Christian Andersen (ein Gedicht mit Übersetzung), Thomas Carlyle (ein Fragment aus *History of Friedrich II*), Annette von Droste-Hülshoff (ein Manuskript mit vier Gedichten), Johann Wolfgang von Goethe (unter anderem ein Fragment aus *Faust II*, Gedichte, Zeichnungen und eine Locke), Heinrich Heine (Gedichte sowie ein Fragment aus *Deutschland. Ein Wintermärchen*), Nikolaus Lenau (Gedichte und ebenfalls eine Locke), Thomas Mann (das Manuskript der Erzählung *Die Hungernden*), Eduard Mörike (ein Gedicht), Friedrich Schiller (unter anderem Xenien, Fragmente aus *Don Carlos* und *Wilhelm Tell* sowie die genannte Gerstenberg-Fälschung) – nur Henry James fehlt, zu dem Zweig offenbar keine Verbindung

64 Zweigs Sammlung ist sogar als »an integral part of Zweig's literary work« bezeichnet worden (Harry Zohn, Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts, in: The German Quarterly 25 (1952), H. 3, S. 182–191, hier S. 182).

65 Karl Ecker betont den enzyklopädischen Gestus der Sammlung in Verbindung mit jenem des »Versuchs einer Typologie des Geistes«, den Zweig anhand von Balzac, Dickens, Dostojewski und anderen unternommen hat (Karl Ecker, Die Sammlung Stefan Zweig, in: Die Österreichische Nationalbibliothek, hg. von Josef Stummvoll, Wien 1948, S. 321–330). Vgl. auch: »Dementsprechend sind von beinahe allen Personen, mit denen Zweig sich in seinen historischen Biografien und Essays beschäftigt hatte, auch Autographen in seiner Sammlung vorhanden gewesen.« (Oliver Matuschek, Autographensammlung, in: Stefan Zweig Handbuch, hg. von Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter, Berlin und Boston 2018, S. 618–623, hier S. 622.)

66 Zu einer weiteren Erzählung mit dem Arbeitstitel *Autographennovelle* liegen Notizen vor (vgl. Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 56).

hatte.[67] Neben einer Vielzahl hochrangiger literarischer Manuskripte sammelte Zweig Autographen von musikalischen Werken, Briefen, Essays und Reden; insgesamt umfasste seine Autographensammlung im Laufe seines Lebens circa 1.000 Exemplare. Darüber hinaus besaß er auch bildkünstlerische Arbeiten von literarischen Autoren[68] sowie besondere Objekte wie zum Beispiel Beethovens Schreibpult, Violine und Geldkassette. Und nicht zuletzt trug er eine umfangreiche Fachbibliothek zu Autographen zusammen, darunter vor allem Autographenkataloge und Handbücher, die Mitte der 1930er Jahre circa 4.000 Bände umfasste.[69]

Die Autographen hat Stefan Zweig seit Ende der 1890er Jahre erworben und geschenkt bekommen, getauscht und ersteigert, wiederum verkauft und verschenkt.[70] Dank finanziellen Wohlstands, schwerpunktsetzender Auswahlkriterien und glücklicher Zufälle, aber auch dank eines ausgedehnten Netzwerks von Autor*innen, Sammler*innen, Antiquariaten, Auktionshäusern und Fachzeitschriften entwickelte Zweig eine herausragende Sammlung. Deutlich wird hier nicht nur, dass jede Sammlung »zugleich gezieltes und kontingentes Resultat einer wissenschaftlichen und kulturellen Praxis ist«,[71] sondern auch die netzwerkrelevante Bestimmung von Autographen als »Grenzobjekte«, das heißt als »Medien der Übersetzung« zwischen unterschiedlichen Akteuren und Gruppen.[72]

Jenseits bloßen Habenwollens betrachtete Zweig seine »Autographensammlung als Kunstwerk«, so der programmatische Titel eines seiner Essays – als ein Kunstwerk also, »das er geschaffen hatte und in dem große Namen und berühmte Texte und Lieder eine so bedeutende Rolle spielten wie eine geglückte

67 Vgl. den akribischen Katalog der Zweig'schen Sammlung von Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift sowie das Portal des Literaturarchivs Salzburg, das u. a. Stefan Zweigs Autographen- und Bibliotheksbestände verzeichnet: https://www.stefanzweig.digital/o:szd.autographen (14.3.2022).

68 Vgl.: »some Goethe drawings, a small landscape by Stifter, and two drawings by William Blake« (Zohn, Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts, S. 188).

69 Vgl. Matuschek, Autographensammlung, S. 619.

70 Vgl. die ausführliche Geschichte der Sammlung von Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift. Vgl. auch die Angaben in Zohn, Stefan Zweig as a Collector of Manuscripts sowie Ernst Meyer-Camberg, Handschriftensammeln. Zweck, Sinn und Gestaltung. Vortrag gehalten im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt a. Main 8.12.1971, München 1972, S. 24 f.

71 Anke te Heesen und E. C. Spary, Sammeln als Wissen, in: Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung, hg. von dens., Göttingen 2001, S. 7–21, hier S. 8.

72 Erika Thomalla, Carlos Spoerhase und Steffen Martus, Werke in Relationen. Netzwerktheoretische Ansätze in der Literaturwissenschaft. Vorwort, in: Zeitschrift für Germanistik 29 (2019), H. 1, S. 7–23, hier S. 19.

Passage in einem selbstverfaßten Buch«.[73] Eine Autographensammlung nicht nur als »ein Museum, eine Galerie, eine geistige Architektur und ein wissenschaftliches Kompendium«,[74] sondern als Werk, ja als Kunstwerk zu begreifen, impliziert einen kreativen Umgang mit Materialitäten, Ordnungsmustern, Sammlungskriterien und dem kulturellen Archiv. Hinzu kommt eine Autorfunktion, die den Blick für die mit der Gestaltung der Sammlung einhergehenden Klassifizierungs- und Kanonisierungsprozesse sowie die Präsentations- und Wahrnehmungsprogramme schärft. Stefan Zweig selbst formulierte das Verhältnis von Sammlung und Kunstwerk durchaus ambivalent – wohl weil er selbst Sammler *und* Autor war:

> Darum ist Sammeln der große Trost aller nicht ganz produktiven und doch beseelten Naturen, denn hier kann die bloße Neigung schöpferisch werden, und wem die Gabe der Mitteilung in Wort und Schrift versagt ist, vermag doch in einer Sammlung von Werten der Kunst sein Wesen als einen Wert und seine Neigung als ein Gestaltetes, als ein Kunstwerk zu hinterlassen.[75]

Als Zweig im Februar 1934 nach London emigrierte, verblieb seine Sammlung zunächst in Salzburg. 1936 verkaufte er von London aus (über den Wiener Antiquar Hinterberger) Hunderte seiner deutschsprachigen Autographen an den Zürcher Bibliophilen Martin Bodmer – darunter Hoffmann von Fallerslebens *Lied der Deutschen*, das der Antiquar Hinterberger zunächst absurderweise einer Person vermitteln wollte, »die gerne geeignete Stücke erwirbt, um sie Adolf Hitler zu schenken«.[76] Ein Jahr später gab Zweig zahlreiche Manuskripte, hauptsächlich zeitgenössischer Autor*innen, an die Österreichische Nationalbibliothek, zudem etliche Autographen an die Jewish National and University Library in Jerusalem. Sowohl in London – beziehungsweise ab Sommer 1939 in Bath – als auch im brasilianischen Exil, das er 1940 erreichte, erwarb er jedoch weiterhin einzelne Autographen. Dies diente nicht zuletzt als Wertanlage zur Sicherung seines Kapitals, sind doch Autographen »als Kapitalanlage, besonders als sogen. Fluchtgepäck geeignet«.[77] Eine letzte Erwerbung Stefan Zweigs ist für August 1941 bezeugt. Nach dem Selbstmord, den er und seine Frau Lotte am 23. Februar 1942 begingen, übergaben die Erben den größ-

73 Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 34.

74 Stefan Zweig, Ein Sammler und seine Sammlung. Karl Geigy-Hagenbach zum 70. Geburtstag am 23. Mai [1936], in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 142–146, hier S. 145.

75 Stefan Zweig, Was Sammler sagen [1924], in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 109.

76 Brief von Heinrich Hinterberger an Stefan Zweig vom 18.5.1936. Zit. nach Matuschek, Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 70.

77 Henning, Eigenhändig, S. 31.

ten Teil der in England und Brasilien noch vorhandenen Sammlung im Umfang von circa zweihundert Stücken an die British Library.

In seinen zahlreichen Essays über Autographen hat Stefan Zweig – wie bereits gesehen – praktische Erwägungen zu Sammlungsprinzipien, Auktionen oder Fälschungen mit interpretatorischen Überlegungen verbunden. Seine Deutungen gelten zum einen dem Schreibprozess einzelner Autor*innen, zum anderen zielt die Interpretationsarbeit auf die schon genannten »Lebensspuren, Blitzlichter bestimmten Augenblicks«.[78] Dies gilt beispielsweise für Honoré de Balzac, dessen umfangreiche Manuskriptüberarbeitungen Stefan Zweig anhand einer Fülle von Sammelstücken genauestens studierte, um die »unterirdischen Bücher Balzacs«, wie er die Variantenschichtungen treffend nennt, zu entschlüsseln (»Zwanzig gedruckte Seiten bedeuten also immer hundert unterirdische bei ihm, jedes Buch eigentlich zehn Bücher.«[79]) und dies für seine große biographische Studie *Balzac* zu nutzen.[80]

In den Essays thematisiert er immer wieder – neben der ›magischen‹ Vergegenwärtigung der Toten und Abwesenden in ihren ›Lebensspuren‹ – den kreativen Prozess: Wie gewinnt ein Kunstwerk Kontur, wie kommt Neues in die Welt, welche psychischen Vorgänge sind in der Handschrift zu entziffern? Grundlage dessen ist Zweigs Überzeugung, dass in den Autographen »der Produktionsprozeß einen optischen Niederschlag erfahren hat«,[81] wie er in seinem Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938/39) formuliert, was eine Art kriminologische Spurenlektüre induziert:

> So wie die Objekte, die der Mörder in seiner Hast am Tatort hinterläßt, so wie die Fingerabdrücke, die von ihm zurückbleiben, das verläßlichste Beweismaterial in der Kriminologie bilden, so bieten die Vorstudien und Entwürfe, die der Künstler vom Produktionsprozeß hinterläßt, die einzigen Möglichkeiten, den inneren Vorgang zu rekonstruieren. Sie sind der Ariadnefaden, an dem wir uns zurücktasten können in das sonst unergründliche Labyrinth.[82]

78 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 105.

79 Stefan Zweig, Die unterirdischen Bücher Balzacs [1917/1920], in: Ich kenne den Zauber der Schrift, S. 96–99, hier S. 99.

80 Ähnlich arbeitet Zweig für seine Biographien und Essays über Marceline Desbordes-Valmore, Charles Dickens, Fjodor Dostojewski, Joseph Fouché, Friedrich Hölderlin, Marie Antoinette, Friedrich Nietzsche, Romain Rolland, Stendhal, Lew Tolstoi, Emile Verhaeren, Paul Verlaine u. a. – von allen besaß er Autographen.

81 Stefan Zweig, Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, in: Ders., Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays, hg. von Knut Beck, Frankfurt a. M. 2007, S. 348–371, hier S. 359.

82 Ebd., S. 358.

Für den schwer beschreibbaren ›schöpferischen Augenblick‹ findet Zweig in seinen Essays unterschiedliche Bilder. In *Die Autographensammlung als Kunstwerk* (1914) stellt er »die zuckende, heisse, chaotische Urschrift« der »schon erstarrte[n] Reinschrift« gegenüber[83] – eine Art energetisches Modell von Hitze und Kälte –, während in *Sinn und Schönheit der Autographen* (1934) der Vergleich mit visueller Technologie herangezogen wird, um den »Augenblick der Inspiration« zu bezeichnen: »[W]ir erleben auf einem solchen Blatt das Wunder, daß, wie durch eine Röntgenphotographie das sonst unsichtbare Skelett des Menschen, hier durch die Magie des Autographs der sonst unsichtbare Augenblick der Inspiration plötzlich sichtbar wird.«[84] Zweigs Arbeit mit den Autographen richtet sich also auf die »Physiognomie des Denkens«[85] (Alphonse de Lamartine) als einen kreativen Prozess, in dem geistige Inspiration und körperliche Gesten in einem Schriftbild zum Ausdruck kommen sollen. Dass die Genese von Texten an den Körper und das Gestische des Schreibens gebunden ist – und dass diese Gebundenheit im Autograph sichtbar ist –, betont auch Carlo Ginzburg: »So erklärt sich vielleicht die durch das Autograph ausgelöste Erschütterung: Sie erinnert uns daran, dass hinter der Unkörperlichkeit von Text, die seine Reproduzierbarkeit garantiert, Männer und Frauen aus Fleisch und Blut existieren (oder existiert haben).«[86]

Ginzburgs Formulierung einer »durch das Autograph ausgelöste[n] Erschütterung« korrespondiert in gewisser Weise mit Stefan Zweigs Emphase, deren pathetische Überhöhung des ›schöpferischen Augenblicks‹ allerdings immer wieder frappierend ist. Dies gilt sowohl für Zweigs ›magische‹ Aufladung der Handschriften – »ein Letztes, ein Inkommensurables bleibt der Urschrift vorbehalten: nur sie, nur sie allein ist umschwebt von jenem geisterhaften Atem, der bis nach innen dringt«[87] – als auch für die auf Einfühlungsästhetik setzende Rezeption, wie er sie in *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* anhand der Betrachtung von Handschriften beschreibt: »In diesen Minuten des Nacherlebens haben wir alle seine Qualen, seine Ungeduld, seine Mühe und die Ekstase des Endgültigen mitempfunden. Wir haben *mit*geschaffen und durch dieses Mitfühlen die Geburt des Kunstwerks miterlebt.«[88] Mit solcher »eher schlichten Einfühlungsästhetik«, so Mathias Mayer, verzichtet Zweig auf die Erörterung »einer spezifisch modernen Problematik, die sich mit der Versteh-

83 Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, Beilage S. 3.
84 Zweig, Sinn und Schönheit der Autographen, S. 138.
85 Zit. nach Corrêa do Lago, Schriftstücke, S. 13.
86 Carlo Ginzburg, Vorwort, in: Corrêa do Lago, Schriftstücke, S. 7.
87 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 104.
88 Zweig, Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, S. 370. Herv. im Orig.

barkeit, mit der Verständlichkeit und Deutungsvielfalt des Kunstwerks auseinandersetzen würde«.[89]

Dennoch ist, bei aller bedenklichen Überhöhung, Zweigs Auseinandersetzung mit Materialität und Textualität der Handschrift immer wieder bemerkenswert. In *Meine Autographen-Sammlung* spricht er vom »genetischen Prozeß«[90] und nutzt damit im Jahr 1930 eine mit Blick auf Schreibforschung und *critique génétique* auch heute geläufige Formulierung. Vielleicht nicht zufällig ist mit Franz Kafka auch jener Autor in Zweigs Sammlung vertreten, der für die Schreibszenenforschung so wichtig ist: Zweig besaß ein Manuskriptblatt aus Kafkas Roman *Der Verschollene*, dessen ›genetischen Prozess‹ Jost Schillemeit – mit editorisch-philologischem Blick auf Veränderungen des Schriftduktus, Tintenwechsel, Streichungen, Unterbrechungen des Schreibens – einerseits im Zusammenhang mit narrativen Wendungen auf der Ebene des Erzählens befragt hat, andererseits hinsichtlich der »Bedeutung, die der *Akt* des Schreibens als solcher bei Kafka hat«.[91] Solche produktionsästhetischen Perspektiven zielen darauf, »diesen Schreibspuren so bis ins letzte Detail nachzugehen, daß die Statik der überlieferten Blätter als dynamischer Schreibprozeß interpretierbar wird«[92] – ein Ziel, das Zweig sicherlich bejaht hätte, auch wenn er den ›überlieferten Blättern‹ wohl keine ›Statik‹ zuschreiben würde, erachtet er sie doch geradezu als lebendig.

In *Die Autographensammlung als Kunstwerk* (1914) schreibt Stefan Zweig, der Autographensammler betrachte sein erkenntnisträchtiges Material »von einer anderen Seite wie der Philologe, aber mit der gleichen Leidenschaft [für] das Wesen des schaffenden Menschen«.[93] Leidenschaft und Erkenntniswille sprechen über zwanzig Jahre später, während Zweig im englischen Exil große Teile seiner Sammlung verkauft und verschenkt, auch aus seinem Vortrag *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens* (1938/39), in dem »zeitgeschichtlich be-

89 Mathias Mayer, Der künstlerische Prozess, in: Stefan Zweig Handbuch, S. 661–665, hier S. 664.

90 Zweig, Meine Autographen-Sammlung, S. 128.

91 Jost Schillemeit, Das unterbrochene Schreiben. Zur Entstehung von Kafkas Roman »Der Verschollene« [1985], in: Ders., Kafka-Studien, hg. von Rosemarie Schillemeit, Göttingen 2004, S. 211–224, hier S. 211. Herv. im Orig.

92 Almuth Grésillon, Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben [1995], in: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, hg. von Sandro Zanetti, Berlin 2021, S. 152–186, hier S. 171.

93 Zweig, Die Autographensammlung als Kunstwerk, Beilage S. 2. Zum Verhältnis von Sammler und Philologe vgl. auch Bodo Plachta, Schriftdenkmal oder Textträger? Über das Sammeln von Autographen, in: Materialität in der Editionswissenschaft, hg. von Martin Schubert, Berlin und New York 2010, S. 79–87, hier S. 85 f.

wegend […] Zweigs unangefochtener Glaube an den überzeitlichen Wert des Kreativen«[94] noch lesbar ist. Kurz darauf, in seinen 1941 verfassten *Erinnerungen eines Europäers* (postum 1942 in Stockholm erschienen), kommentiert er das Ende seiner Sammlung:

> […] dann entschloß ich mich, gemäß Goethes mahnendem Wort, daß Museen, Sammlungen und Rüstkammern, wenn man sie nicht fortentwickle, in sich erstarren, lieber Abschied zu nehmen von einer Sammlung, der ich meine gestaltende Mühe weiter nicht mehr geben konnte. […] Denn wenn wir Gejagten und Vertriebenen in diesen Zeiten, die jeder Kunst und jeder Sammlung feind sind, eine Kunst noch neu zu lernen hatten, so war es die des Abschiednehmens von allem, was einstens unser Stolz und unsere Liebe gewesen.[95]

Eine ›Kunst des Abschiednehmens‹ wird hier als Kunst des Überlebens aufgeboten: gegen die drohende museale Erstarrung der Sammlung von Autographen, deren ›Lebensspuren‹ Stefan Zweig im erzwungenen Exil nicht länger entziffern, imaginieren und weiterschreiben kann.

Trotz aller medialen und technologischen Innovationen ist bis heute »die Faszination für die Handschrift als Hort literarischer Kreativität ungebrochen«.[96] Dies zeigt sich nicht nur in der weiterhin verbreiteten Leidenschaft des Autographensammelns, samt zugehörigen Community-Strukturen, Auktions- und Tauschmärkten sowie Autographenkunden, die in der Tradition des 19. Jahrhunderts stehen. Vielmehr gilt dies auch und vor allem für die literatur- und kulturhistorisch orientierte Materialitäts- und Schreibszenenforschung ebenso wie für die philologische und fachgeschichtliche Arbeit mit Archiven und Autor*innenbibliotheken. Deren Produktivität verdankt sich besonders dem literaturwissenschaftlichen Erkenntnispotential materialer Manuskripte, aber nicht zuletzt wohl auch jener augenöffnenden begeisterten Emphase, mit der Stefan Zweig das »magische Medium der Autographen«[97] betrachtet hat.

94 Mayer, Der künstlerische Prozess, S. 664.
95 Stefan Zweig, Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers, Berlin und Weimar 1981, S. 374 f.
96 Benne und Spoerhase, Manuskript und Dichterhandschrift, S. 136.
97 Zweig, Die Welt der Autographen, S. 107.