

Zukünfte der Philologien im Medienwandel

Herausgegeben von
Irmgard M. Wirtz und Uwe Wirth



WALLSTEIN

CHRONOS

Zukünfte der Philologien im Medienwandel

Begründet von Irmgard M. Wirtz und Uwe Wirth:
Zukünfte der Philologien
Herausgegeben vom Schweizerischen Literaturarchiv

Band 2

Zukünfte der Philologien im Medienwandel

Herausgegeben von
Irmgard M. Wirtz und Uwe Wirth

unter Mitarbeit von Gwendolin Lennartz, Joanna Nowotny
und Ulrich Weber

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Forschung, Technologie und Raumfahrt im Open Access bereitgestellt.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Autorinnen und Autoren 2026

Publikation:

Wallstein Verlag, Göttingen 2026
Geiststraße 11, 37073 Göttingen
Wallstein Verlag GmbH
www.wallstein-verlag.de
info@wallstein-verlag.de

Chronos Verlag, Zürich 2026
www.chronos-verlag.ch

Vom Wallstein Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Myriad
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

ISBN (Print) 978-3-8353-5963-5 (Wallstein)
ISBN (Print) 978-3-0340-8152-4 (Chronos)
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8143-8
DOI <https://doi.org/10.46500/83535963>

Inhalt

UWE WIRTH UND IRMGARD M. WIRTZ	
Einleitung	7
UWE WIRTH	
Konfigurationen zwischen Inschriftion und Transkription	11
RÜDIGER NUTT-KOFOTH	
Über Editionen als konfigurierte Wissensräume	
Bedingungen und Grenzen einer epistemologischen Zuweisung	33
MAGNUS WIELAND	
Past forward	
Die Zukunft im Archiv	57
Philologische Konfigurationen in Edition und Archiv	
JOANNA NOWOTNY	
Kollektive Konfigurationen	
Das Zusammenspiel von Vor-Ordnungen und Archivordnungen am Beispiel des Nachlasses von Jonas Fränkel	79
STEPHAN KAMMER	
Wie nicht von Nekrophoren, Intriganten und Eseln regiert werden	
Die Verantwortung des Archivs (C.A. Loosli, J. Fränkel)	99
JÖRG PAULUS	
Tage und Daten	
Perspektiven einer diagonalen Philologie.	115
ULRICH WEBER	
Lesen an der Schnittstelle	
Erfahrungen mit Original, Digitalisat und Edition am Beispiel von Robert Walsers Briefen	131
NATALIE MAAG UND MIRKO NOTTSCHEID	
Schrift und Schriftwechsel	
Systematische und editionspraktische Überlegungen am Beispiel der Handschrift von Rainer Maria Rilke.	151

TOBIAS AMSLINGER	
Vom Zettelkasten zum Virtuellen Lesesaal	
Die Literaturarchive der ETH-Bibliothek im digitalen Wandel	173
SYLVIA ASMUS	
<i>Frag nach!</i> – Interaktive Zeitzeugnisse im	
Deutschen Exilarchiv 1933–1945	
Potenziale und Herausforderungen der digitalen	
Erinnerungskultur	187
BÉNÉDICTE VAUTHIER	
Mario Bellatins Archiv	
Archive in Lateinamerika – der Fall eines Archivmenschen und	
seiner Papierkorb-Freundin	201
Literarische und literaturgeschichtliche Konfigurationen	
GWENDOLIN LENNARTZ	
Konfigurationen zwischen Handschrift und Biographie	
Selbstreflexive Philologie in Felicitas Hoppes autofiktionalem	
Roman <i>Hoppe</i>	219
ALEXANDER HONOLD	
Hydrophilologie	
Wasserdynamik und Infrastruktur in Peter Webers Roman	
<i>Silber und Salbader</i> (1999)	233
IRMGARD M. WIRTZ	
Eugen Gomringers <i>konstellationen</i>	
Konfigurationen der literarischen Avantgarden seit den	
1950er-Jahren	259
Kurzbiographien	277

Uwe Wirth und Irmgard M. Wirtz

Einleitung

Der vorliegende Band stellt die Ergebnisse der Workshoptreihe *Zukünfte der Philologien im Medienwandel* vor, die über fünf Jahre hinweg – zwischen 2018 und 2023 – im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern und am Institut für Germanistik an der Justus-Liebig-Universität in Gießen veranstaltet wurde. Ziel war ein Gedankenaustausch mit Kolleginnen und Kollegen, die ein Interesse verbunden: das Nachdenken über die disziplinären und institutionellen Zusammenhänge zwischen archivalischen und editorischen Arbeitsformen. Keine Tagung mit unmittelbarem Publikationsdruck sollte es sein, sondern eine Tagungsreihe, in deren Verlauf sich ein Verständnis der Schnittstellen-Konfigurationen bildet, die zwischen Archiv, Edition und Publikation – vor dem Hintergrund eines sich einschneidend und langwierig vollziehenden Medienwandels vom Analogen zum Digitalen – beobachtbar sind.

Ausgangspunkt unseres Nachdenkens war die Frage, wie sich – unter dem Vorzeichen eines unscharf gewordenen Konzepts der Veröffentlichung – all das, was vor, während und nach der Veröffentlichung geschieht, beschreiben lässt: zum einen im Kontext von auktorialen Akten des Schreibens, zum anderen im Kontext von archivalischen Akten des Sammelns und Erschließens, aber auch im Kontext von editorialen Akten des Transkribierens und Kommentierens. Die Begriffe ›Schnittstelle‹ und ›Konfiguration‹ dienen dabei als Möglichkeiten einer Neu-Konzeptualisierung – vor allem mit Blick auf die technischen, praxeologischen und gesellschaftlichen Übergänge zwischen archivalischen, philologischen und performativ-ausstellenden Praktiken im Umgang mit individuellen Schreibprozessen, ihrer Überlieferung in Vor- und Nachlässen, aber auch institutionellen Kontextualisierungen von Texten. Im Fokus unseres Interesses stehen, mit anderen Worten, die »Schnittstellen«¹ zwischen episte-

¹ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: Propfen im Experimentsystem. In: Impfen,

mischen »Konfigurationen«,² die den Zuschnitt *philologischer Dinge* aller Art determinieren.

Angefangen mit der Überlieferung von Schreibprozessen, der Rekonstruktion von Textgenesen bis hin zu den Prozessen der Digitalisierung analoger Texte ›auf Papier‹ und deren Präsentation in analogen oder digitalen Ausgaben und Ausstellungen zeigt sich neben dezidiert philologischen Aufgaben einer analogen oder digitalen Transkription auch so etwas wie die *performative Dimension* der Digitalisierung: Etwa mit Blick auf die ›views‹, mit denen digitale Zeichen-Ensembles in Szene gesetzt und gerahmt werden, oder hinsichtlich digitaler Suchmöglichkeiten und Präsentationsmöglichkeiten auf der Nutzeroberfläche, aber auch mit Bezug auf jene Objektspekte, die sich gerade nicht digitalisieren lassen, wie die Materialität der Objekte (etwa haptische Eigenschaften oder sensorische Qualitäten). Die *technische Dimension* von Schnittstellen-Konfigurationen betrifft dabei die Interaktionen und Interferenzen zwischen analogen und digitalen Texten, während die *performative Dimension* zwischen analogen und digitalen Repräsentationsformen alle jene Aspekte betrifft, die digitale Objekte in einem analogen Rahmen zum Erscheinen bringen oder umgekehrt: analoge Dynamiken in digitale Repräsentationsräume transferieren, etwa die Übertragung des Konzepts des Blätterns und des Seitenformats in die Darstellungsweise des PDFs.

Der *gesellschaftliche Aspekt* von Schnittstellen-Konfigurationen betrifft die Zirkulation von philologischen Dingen in der räumlichen Ordnung von Archiven, Bibliotheken, Netzwerken, Editionsprojekten und (virtuellen) Ausstellungsräumen. Diese kritischen Zonen von Werken, Prozessen und »Werkpolitiken«³ umfassen auch die Fragen nach der Konsistenz von Beziehungen, die Fragen der Standorte, der Verlage und Lektorate, der kulturellen Identität und des biographischen Moments. Dabei kommen natürlich auch praxeologische Aspekte der Schnittstellen-Konfiguration ins Spiel – insbesondere dann, wenn Texte aus ›gesicherten Händen‹ (sprich: den privaten oder institutio-

Pfropfen, Transplantieren. Hg. v. Uwe Wirth, Berlin 2011. S. 65–73, hier, S. 72.

- 2 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1971, S. 107.
- 3 Vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin 2007.

nalisierten Archiven) vor die Öffentlichkeit (sprich: in institutionell geförderte Editions- oder Ausstellungsprojekte) treten. Zugleich stellt sich die Frage, inwiefern die Nachlässe von Autoren und Autorinnen von den Archiven, an die sie übergeben wurden, konfiguriert werden, aber auch, inwieweit die Autorinnen und Autoren ihre Nach- und Vorlässe bereits selbst konfigurieren.⁴ Metaphorisch gesprochen werden Vorlässe im Bermuda-Dreieck zwischen Autorschaft, Verlagen und Literaturarchiven ausverhandelt: Das betrifft juristische Aspekte wie Urheber- und Persönlichkeitsrechte und Sperrungen, finanzielle Aspekte, die konservatorischen und quantitativen Herausforderungen der Archivierung und mitunter sogar das noch nicht verfasste und künftige Werk.

In all den gerade erwähnten auktorialen, editorialen und archivalischen Konstellationen werden Konfigurationen als Dynamiken der Vermittlung zwischen der Ebene der Phänomene und der Ebene der Ideen thematisch, die gleichermaßen als »virtuelle Anordnungen«⁵ und als reale Dispositive zu beschreiben sind. Wie diese Beschreibungen – unter dem Vorzeichen gegenwärtiger und zukünftiger philologischer Fragestellungen – möglich sind, will der vorliegende Band erkunden. Die ersten drei Beiträge versuchen die konzeptuellen Pfade zu kartieren. Es folgen acht Studien zu den philologischen Konfigurationen in Edition und Archiv. Den Abschluss bilden vier Lektüren zu literarischen und literaturgeschichtlichen Konfigurationen.

Wir möchten an dieser Stelle der Justus-Liebig-Universität, Gießen, vor allem aber der Nationalbibliothek in Bern für ihre Unterstützung danken, ohne die unsere Veranstaltungsreihe und dieser Band nicht möglich gewesen wären.

August 2025

Uwe Wirth und Irmgard M. Wirtz

⁴ Vgl. hierzu: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000*. Hg. v. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017.

⁵ Walter Benjamin: Erkenntnikritische Vorrede. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 203-430, hier S. 214.

Uwe Wirth

Konfigurationen zwischen Inschriftion und Transkription

Seit ihrer Professionalisierung im 19. Jahrhundert hat sich die Philologie immer wieder mit Methodenfragen befasst. Ja, der Rekurs auf die »feste und sichere leitung durch die strengste methode«¹ wurde zum Mantra einer sich institutionalisierenden Philologie, die immer wieder darum bemüht war, ihre »disziplinäre Matrix«² auszudifferenzieren. Diese Prozesse einer *formation professionnelle* kann man mit Foucault als »Konfiguration der *episteme*«³ begreifen, die das Ergebnis einer Interaktion zwischen Begriffsbildung und Theoriebildung in »historisch veränderlichen Räumen des Wissens«⁴ darstellt. Neben Methodenfragen, die in diesem Zusammenhang immer wieder aufgeworfen wurden, sind in den letzten Jahrzehnten Medienfragen getreten, und zwar insbesondere mit dem Aufkommen digitaler Medien. Mittlerweile sind – so scheint es zumindest – epistemologische Konfigurationen gar nicht mehr ohne mediale Konfigurationen zu begreifen. Konfigurationen bezeichnen nicht nur Anordnungen von Elementen des Wissens in einem wissenschaftsgeschichtlichen System, das bereits historisch geworden ist, sondern sie betreffen auch deren Art des Gegebenseins in einem medialen System der Repräsentation. Jeder Akt

1 Julius Zacher: Moriz Haupt. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 5, 1874, S. 445–456, hier S. 454.

2 Thomas S. Kuhn: Neue Überlegungen zum Begriff des Paradigma. In: Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte. Hg. v. Lorenz Krüger. Frankfurt a.M. 1978, S. 389–420, hier S. 392.

3 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M. 1971, S. 107. Im Original spricht Foucault von einer »configuration générale de l'épistémè« (Foucault, Les mots et les choses. Paris 1966, S. 85).

4 Hans-Jörg Rheinberger: Wissensräume und experimentelle Praxis. In: Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst. Hg. v. Helmar Schramm. Berlin 2003, S. 366–382, hier S. 367.

des Konfigurierens impliziert demnach ein, mit Ricœur gesprochen, »prendre ensemble«⁵ von Elementen, das in technischer wie in konzeptueller Hinsicht die *Schnittstellen* zwischen den gekoppelten Elementen thematisch werden lässt.⁶ Dies gilt – so meine Ausgangsthese – in besonderem Maße für die Philologie: Erst durch mediale Konfigurationen kommt es zur Konfiguration von *philologischen epistemischen Dingen*.⁷ Dies zeigt sich besonders deutlich im Verhältnis der Konzepte *Inskription* und *Transkription*, die sowohl im Rahmen der Schreibprozessforschung als auch im Rahmen historisch-kritischer Editionen wichtig geworden sind. Mehr noch: Das Verhältnis von Inskription und Transkription lässt sich als Konfiguration an der Schnittstelle von Lese- und Schreibprozessen einerseits sowie von analogen und digitalen Medienverhältnissen andererseits begreifen.

Philologie im Spannungsfeld von medialen und epistemologischen Konfigurationen

Folgt man Walter Benjamin, dann sind alle Konfigurationen in materialer wie in konzeptueller Hinsicht mit »Wahrnehmungsfragen«⁸ verbunden: Auf der materialen beziehungsweise medialen Ebene werden Ideen (sprich: Konzepte) repräsentiert, denen ein strategisches Darstellungsdispositiv zugrunde liegt, das in der Konfiguration der Zei-

⁵ Paul Ricœur: *Temps et récit*. Bd. I. Paris 1983, S. 104. In der deutschen Übersetzung ist von »Zusammennehmen« die Rede (vgl. ders.: *Zeit und Erzählung*. Bd. I. München 2007, S. 107).

⁶ Zur Schnittstelle in technischem Sinne siehe Wulf Halbach: *Interfaces. Medien- und kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie*. München 1994, S. 168. Zur Schnittstelle als epistemologischem Konzept siehe Hans-Jörg Rheinberger: *Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments*. Berlin 2021, S. 109.

⁷ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: Von der Zelle zum Gen. Repräsentation der Molekularbiologie. In: *Räume des Wissens*. Hg. v. Hans-Jörg Rheinberger, Bettina Wahrig-Schmidt und Michael Hagner. Berlin 1997, S. 265–279, hier S. 275, sowie Steffen Martus und Carlos Spoerhase: *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*. Berlin 2022, S. 235–236.

⁸ Vgl. Walter Benjamin: Zur Sprachphilosophie und Erkenntnikritik. In: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. VI. Fragmente vermischt Inhalts. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 9–53, hier S. 32.

chen ein epistemisches oder ästhetisches (eventuell auch ein ethisches) Organisationskonzept zur Darstellung bringt.⁹ In diesem Sinne spricht Benjamin von Konfigurationen als »virtuellen Anordnungen«¹⁰ dargestellter Ideen. »Virtuelle Anordnung« meint dabei die Möglichkeit, Zeichen, die Ideen darstellen, auf die Darstellungsfäche zu verlagern – etwa auf eine Seite eines Blattes Papier. Das damit angesprochene Wechselverhältnis zwischen dem Arrangieren der Buchstaben im Rahmen eines Seitenlayouts und der Zielsetzung, durch diese Konfiguration bei den Lesern ein optimales Verständnis des Textes zu fördern, lässt sich im Rekurs auf die Überlegungen von Paul Valéry zu den verschiedenen Dimensionen des Lesens folgendermaßen beschreiben: Die Lesbarkeit eines Textes beruht »auf seiner Deutlichkeit für das Auge«,¹¹ sodass die »elementaren Verrichtungen des Gehirns« beim Akt des Lesens nicht behindert werden. Dergestalt wird die mediale Konfiguration des Druckbildes zur Voraussetzung dafür, dass ein Buch als »vollkommene Lesemaschine«¹² funktionieren kann. Daneben lösen Buchstaben und Worte – vor allem ihre typographische oder diagrammatische Konfiguration – aber auch noch eine zweite Reaktion aus: dann nämlich, wenn wir die Seite eines Buches nicht als Ensemble von bedeutungstragenden Worten, sondern als Schriftbild wahrnehmen, das einen ästhetischen »Totaleindruck«¹³ vermittelt. In diesem Fall nimmt man ein Seitenlayout als ein »Ding« mit »eigener Persönlichkeit« wahr.¹⁴

Als Medium der Wissensvermittlung (oder als ästhetisches Objekt) steht jedes Buch (oder auch nur eine Druckseite) im Spannungsfeld der gerade angesprochenen funktionalen und materialen Aspekte der Schrift. Die mediale Konfiguration bringt sie ins Verhältnis, sie stellt im Sinne Valérys eine »ausgewogene und bewußte Ordnung«¹⁵ her.

⁹ Vgl. Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin 2015, S. 137–138.

¹⁰ Walter Benjamin: Erkenntnikritische Vorrede. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 203–430, hier S. 214.

¹¹ Paul Valery: Die beiden Tugenden eines Buches. In: ders.: Werke. Frankfurter Ausgabe in sieben Bänden. Bd. VI. Hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt. Frankfurt a.M. 1995, S. 467–471, hier S. 467.

¹² Ebd., S. 471.

¹³ Ebd., S. 468.

¹⁴ Ebd., S. 471.

¹⁵ Ebd. Siehe hierzu auch Carlos Spoerhase: Linie, Fläche, Raum. Die drei

Durchaus anschlussfähig an Benjamin und Valéry stellt Roger Chartier in seinem Buch *Lesewelten* fest, dass »ein schriftlich verankerter Text eine neue Bedeutung und einen neuen Status erhält, wenn sich die Dispositive des typographischen, zum Lesen bestimmten Objekts verändern«.¹⁶ Diesen Gedanken weiterführend spricht Susanne Wehde von »Anordnungsweisen«, wenn es um »typographische Gestaltungsentscheidungen«,¹⁷ nämlich um »Materialität und gestaltliche Konfiguration«¹⁸ geht. Dabei beginnt die Konfiguration von Zeichen auf Zeichenträgern nicht erst im Rahmen typographischer Dispositive, sondern bereits im »Handschriftenraum«,¹⁹ denn dieser wird gleichzeitig als »konfigurierte[r] Operationsraum«²⁰ und als Feld materialer »Schriftbildlichkeit«²¹ thematisch. So besehen ist der *manuscript space* ein beobachtbarer »diagrammatic space«, dessen mediale Konfiguration auf etwas, »that occurs in a virtual or mental space«,²² zurück-schließen lässt.²³ Das heißt zugleich: Das Manuskript wird nicht nur zu einem konzeptuellen, sondern auch zu einem materialen Einschreibe-

Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen 2016, S. 9, sowie Roland Reuß: Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie des Buches. Göttingen 2016, S. 9.

- 16 Roger Chartier: *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Frankfurt a.M. 1990, S. 8.
- 17 Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen 2000, S. 11.
- 18 Ebd., S. 67.
- 19 Vgl. Stephen Nichols: »Material Philology« Warum? In: *Texte zur modernen Philologie*. Hg. v. Kai Bremer und Uwe Wirth. Stuttgart 2010, S. 309–322, hier S. 316.
- 20 Sybille Krämer: *Operationsraum Schrift. Ein Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*. In: *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. Hg. v. Gernot Grube, Werner Kogge u.a. München 2005, S. 23–57, hier S. 32.
- 21 Sybille Krämer: »Schriftbildlichkeit« oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: *Bild, Schrift, Zahl*. Hg. v. Horst Bredekamp und Sybille Krämer. München 2003, S. 157–176, hier S. 160.
- 22 William John Thomas Mitchell: *Diagrammatology*. In: *Critical Inquiry*, 1981, H. 3, S. 622–633, hier S. 624.
- 23 Vgl. hierzu Uwe Wirth: *Abduktion und Transkription. In: Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie*. Hg. v. Anne Bohnenkamp-Renken, Kai Bremer, Uwe Wirth und Irmgard Wirtz. Göttingen 2010, S. 390–413, hier S. 395.

gebiet, das als »Spur einer körperlichen Bewegung« und als »materielle[r] Abdruck eines Gedankens«²⁴ in Erscheinung tritt. In diesem Zusammenhang manifestieren sich die von den Schreibenden vollzogenen Dynamiken des Denkens als Konfigurationen von Inskriptionen.

Das Lesbarmachen von Inskriptionen ist seit jeher eine der zentralen Aufgaben der Philologie.²⁵ Ja, man könnte sogar sagen: Durch die verschiedenen philologischen Tätigkeiten vollzieht sich – mit Valéry gesprochen – ein Übergang von einer *Betrachtung* zu einer *Lektüre* von Schreibspuren. Dass die Konfiguration von Lese- und Schreibprozessen dabei auch eine epistemologische Konfiguration impliziert, zeigt sich prominent in einer der *Urszenen* der Philologie, nämlich an einer Stelle von Karl Lachmanns *Zum Lessing*, in der es um die Beschreibung der Aufgaben des Editionsphilologen geht. Die Arbeit des »kritischen Herausgebers« besteht laut Lachmann darin, »zu beurtheilen, welchen Werth, welches Verhältnis zur Wahrheit jede der von ihm zu brauchenden Quellen im Ganzen und an jeder einzelnen Stelle hat«.²⁶ Diese Aufgabe ist in vielen Fällen alles andere als trivial, vor allem dann, wenn die überlieferten Texte schwer zu lesen sind, oder sich als fehlerhaft oder lückenhaft erweisen: Um die »wahren Verhältnisse« einer schwierigen Textstelle oder eines fragwürdigen Textzeugen beurteilen zu können, muss der Herausgeber »jeden Augenblick und bei jedem Zweifel dem Verfasser in seine geistige Werkstatt schauen und ganz die ursprüngliche Thätigkeit desselben reproduzieren können«.²⁷

Der Philologe wird hier zu einem editorialen *Ko-Produzenten*. Ja, die Rekonstruktion des Textes schließt einen Akt der Reproduktion mit ein, in dem die ursprüngliche Tätigkeit wieder heraufbeschworen wird. Eben hierin besteht die »Macht der Philologie«.²⁸ Zumindest solange man bereit ist, Lachmanns philologischem Aufgabenprofil zu

²⁴ Louis Hay: Materialität und Immaterialität der Handschrift. In: *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 22, 2008, S. 1-21, hier S. 9.

²⁵ Vgl. Benne, Die Erfindung des Manuskripts, S. 625, sowie Hans Gumbrecht: Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten. Frankfurt a.M. 2003, S. 12-13.

²⁶ Karl Lachmann: »Zum Lessing«. In: ders.: Kleinere Schriften zur deutschen Philologie. Hg. v. Karl Müllenhoff. Berlin 1969 [1876], S. 548-576, hier S. 566.

²⁷ Ebd.

²⁸ Gumbrecht, Die Macht der Philologie, S. 17.

folgen. Dies ist heute allerdings nicht mehr der Fall: Wir haben es mit einer historisch gewordenen epistemologischen Konfiguration zu tun, denn die kritischen Herausgeberinnen von heute sehen sich nicht mehr unbedingt als zweite Autorinnen, die sich in die geistige Werkstatt der ursprünglichen Tätigkeit zurückversetzen, sondern als Instanzen, die im Rahmen komplizierter medialer Konfigurationen Inskriptionen in Transkriptionen verwandeln. Es geht nicht mehr um die Rekonstruktion eines virtuellen Archetyps, sondern um die Dokumentation der vielfältig vernetzten Schreibprozesse, die auf dem Weg zu einer vorläufigen oder endgültigen Fassung entstanden sind.

Ein möglicher – und häufig gewählter – Ansatz ist es, die dabei hinterlassenen Schreibspuren respektive Inskriptionen als »diplomatische Transkription« darzustellen.²⁹ Im Zuge des Medienwandels vollzieht sich die Transkription von Inskriptionen aber auch als Digitalisierung. Dies kann bedeuten, dass man einen Text mit Hilfe eines Textverarbeitungsprogramms abtippt und dadurch die *digitale Transkription* einer analogen Inskription erzeugt. Es kann aber auch bedeuten, dass man eine Manuskriptseite einscannt und so ein digitales Bild analoger Inskriptionen herstellt. Allerdings sind diese faksimilierten Inskriptionen zunächst noch nicht digital als Schrift transkribiert. Wir haben es lediglich mit der Transformation eines *Papierobjekts* zu einem *digitalen Ding* zu tun.³⁰

Die gerade angesprochenen Punkte betreffen eine mediale Konfiguration, bei der analoge Objekte der Philologie mit digitalen Werkzeugen transformiert und transkribiert werden. Dabei ist es interessant zu beobachten, was in den gut 150 Jahren nach Lachmann aus der Idee geworden ist, die philologische Rekonstruktion von Texten sei ohne einen Blick in die »geistige Werkstatt« nicht zu haben. Tatsächlich ist diese Idee nämlich gar nicht ganz verabschiedet worden, sondern sie wurde lediglich *rekonfiguriert*. Der Dreh- und Angelpunkt ist dabei das Konzept der Inskription.

²⁹ Vgl. Roland Reuß, Die Editionsphilologie und das gedruckte Buch. Zur Problemlage der digitalen Edition im Spannungsfeld von Philologie, Ökonomie und technokratischen Anmaßungen. In: *Text. Kritische Beiträge* 12, 2008, S. 1–12, hier S. 2.

³⁰ Siehe hierzu Claus Pias: Medienphilologie und ihre Grenzen. In: *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*. Hg. v. Friedrich Balke und Rupert Gaderer. Göttingen 2017, S. 365–385, hier S. 365.

Mediale Konfigurationen zwischen Inskription und Transkription

In seinen 1975 verfassten *Variations sur l'écriture* macht Roland Barthes den Versuch, seine eher vage Rede von der ›Écriture‹ zu revidieren, indem er den Begriff der ›Skription‹ einführt. Die Skription bezeichnet den »muskuläre[n] Akt des Schreibens«, also das »Schreiben mit der Hand« als Geste.³¹ Es ist eben diese Stelle, die im Anschluss an Rüdiger Campe, Martin Stingelin, Davide Giuriato und Sandro Zanetti zum Ausgangspunkt des mittlerweile allseits bekannten Konzepts der *Schreib-Szene* wurde.³² Unbemerkt blieb indes, dass es in den *Variations sur l'écriture* einige Seiten später einen Eintrag zur ›Inscription‹ gibt. Dort wird die Geste der Skription explizit als Akt der Einschreibung ausgeflaggt: »Die Bedeutung der Inskription«, so Barthes, ist, »dass die Spur, die sie hinterlässt, unumkehrbar ist – sie kann nicht zurück genommen werden«.³³

Interessanterweise hat ein ganz ähnlich gefasster Begriff der Inskription Eingang in die Editionsphilologie gefunden. So sprechen Anne Bohnenkamp und Fotis Jannidis in ihrem *Werkstattbericht* zur Hybrid-Edition des *Faust* von Inskriptionen und erläutern den Begriff folgendermaßen: »Als Inskription wird der materielle Niederschlag sämtlicher Schreibakte auf einer Handschrift bezeichnet«.³⁴ Offensichtlich geht es ihnen – genau wie Barthes – darum, mit dem Inskriptionsbegriff ein ›unumkehrbares‹ Zeichenereignis zu adressieren, das im Rahmen einer bestimmten medialen Konfiguration vorliegt. Dies wird deutlich, wenn es im *Werkstattbericht* an derselben Stelle

³¹ Roland Barthes: *Variations sur l'écriture*. In: ders.: *Œuvres complètes. 1966-1975*. Bd. II. Hg. v. Eric Marty. Paris 1994, S. 1535-1571, hier S. 1535 (zit. in der Übersetzung von Martin Stingelin: ›Schreiben‹. Einleitung, in: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreiben von der Frühen Neuzeit bis 1850. Hg. v. Martin Stingelin. München 2004, S. 7-21, hier S. 13).

³² Siehe hierzu auch Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir, von Eisen. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. München 2005.

³³ Barthes, *Variations sur l'écriture*, S. 1565 (Meine Übersetzung).

³⁴ Anne Bohnenkamp, Gerrit Brüning, Silke Henke, Katrin Henzel; Fotis Jannidis, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Moritz Wissenbach: Perspektiven auf Goethes ›Faust‹. Werkstattbericht der historisch-kritischen Hybridedition. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 2011, S. 23-67, hier S. 46, FN.

heißt: »Texte, die auf einem materiellen Träger geschrieben oder gedruckt sind, werden als inskribierte Texte bezeichnet«.³⁵

Indes wird schnell deutlich, dass die Inskription lediglich der Ausgangspunkt des philologischen Erkenntnisprozesses ist: Die Frage nach der epistemischen Rolle der Inskription lässt sich nämlich erst in Verbindung mit ihrer Transkription bestimmen. Inskriptionen sind *philologische Dinge*, die jedoch erst editionsphilologisch beschrieben und umgeschrieben (sprich: transkribiert) werden müssen, um eine Erkenntnisfunktion zu erlangen. In ihrem *Werkstattbericht* zur *Faust*-Edition unterscheiden Jannidis und Bohnenkamp sogar zwischen mehreren Arten der Transkription. Etwa zwischen einer »Transkription der Zeichen« und einer »differenzierten Transkription«. Im Zuge der differenzierten Transkription werden

alle materiellen Merkmale der Inskription festgehalten, die in der Umschrift erscheinen sollen. Dies sind neben den Schriftzeichen vor allem die verschiedenen Arten der Zeichenmanipulation (Unterstreichungen, Durchstreichungen, Daraufschreibungen), die räumliche Verteilung der Inskription auf dem Überlieferungsträger, die Schreiberhand, das Schreibmaterial sowie die Schriftart (deutsch oder lateinisch).³⁶

Großen Wert legen Bohnenkamp und Jannidis auf die Unterscheidung zwischen der Beschreibung des Textes als konkretem materiellem Objekt, also der »Materialisierung als Niederschrift auf einem Träger« und der Beschreibung des Textes als »abstraktem Gegenstand«.³⁷ Die Beschreibung der materiellen Inskription auf einem Zeichenträger – einschließlich eventueller Durchstreichungen – wird als »dokumentarisches Transkript« gefasst. Die Beschreibung des Textes als abstrakter, semantischer Gegenstand betrifft dagegen die Worte und die Wortbedeutung – hier sprechen sie von einem »textuelle[n] Transkript«.³⁸ Für all diese Formen der Transkription gibt es »verschiedene Auszeichnungsvokabulare«, die jedoch in der differenzierten Transkription miteinander verbunden werden können. Ziel ist es also, die Inskriptionen nicht nur als semantische Schriftzeichen zu entziffern, sondern – in funktionaler Analogie zu diplomatischen Transkriptio-

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 40.

³⁷ Ebd., S. 46.

³⁸ Ebd., S. 45.

nen – die räumliche Verteilung der Inskriptionen auf einer Seite als diagrammatische Konfiguration sichtbar zu machen.

Wenn man das bisher Gesagte zusammenfassen wollte, könnte man sagen: Es geht bei dieser Form von editionsphilologischer Tätigkeit um die textuelle Transkription von Inskriptionen, und es geht um die diplomatische Transkription von graphisch konfigurierten Inskriptionen. Allerdings ist diese Formel insofern eine Verkürzung, als Schreibprozesse nicht nur in der Produktion von Inskriptionen bestehen. Schreibprozesse implizieren vielmehr auch, dass das von einem Schriftsteller Geschriebene, vom Schriftsteller *selbst* überarbeitet, umgearbeitet, umgeschrieben wird. Das heißt, es werden beim Schreiben Inskriptionen *und* Transkriptionen produziert. Für diese Dynamik hat Ludwig Jäger den Begriff der »transkriptiven Weiterverarbeitung« respektive der »Selbsttranskription«³⁹ eingeführt. Man könnte also sagen, dass die philologische Tätigkeit darin besteht, die Inskriptionen und Selbsttranskriptionen eines Schriftstellers in differenzierte editoriale Transkriptionen zu überführen.

Hier kommt nun ein weiterer Aspekt ins Spiel, nämlich der des Lesens. Die geistige Werkstatt des Schriftstellers – der Schriftstellerin – ist nicht nur eine Schreibwerkstatt, sondern auch eine Lesewerkstatt. Und dieser Punkt betrifft ganz entscheidend die Konfiguration von Inskription und Transkription: Im Gegensatz zur Inskription impliziert die Transkription nämlich, dass das, was *umgeschrieben* wird, auch in irgendeiner Form *gelesen* wurde. Die Schriftstellerin, die eine Skizze oder einen Entwurf schreibt, produziert eine Inskription. Die Überarbeitung respektive die Korrektur ihres Entwurfs ist eine Selbsttranskription. Doch damit es zu dieser Selbsttranskription kommen kann, muss es einen Akt der Selbstelektüre geben. So besehen lässt sich sagen: Transkriptionen sind nicht einfach nur Umschriften von Inskriptionen, sondern sie sind Umschriften von *gelesenen Inskriptionen*.

Das Gleiche gilt für die Transkriptionen der Philologie: Auch hier müssen die Inskriptionen zuerst einmal entziffert und gelesen werden, bevor sie sich differenziert transkribieren lassen. Insofern erweist sich die Konfiguration zwischen Inskriptionen und Transkriptionen als komplexe Interaktion zwischen Schreibprozessen und Leseprozessen. Zugleich gibt es offenbar Interferenzen, vor allem mit Blick auf die Frage, wo die Inskription aufhört und die Transkription anfängt.

³⁹ Ludwig Jäger: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Performativität und Medialität. Hg. v. Sybille Krämer. München 2004, S. 35–74, hier S. 47.

Philologisches Paperwork im Spannungsfeld von Schreiben und Lesen

Der Wissenschaftssoziologe Bruno Latour hat den Inskriptionsbegriff prominent im Rahmen seiner Laborstudien in Dienst genommen. In *Laboratory Life* versucht Latour (gemeinsam mit Steve Woolgar) einen quasi-ethnographischen Blick in die Experimentierwerkstatt von Biochemikern zu werfen, um deren epistemische Praktiken zu rekonstruieren. In diesem Zusammenhang führt er die Begriffe ›Inskription‹ und ›Paperwork‹ ein, wobei Latour unter ›Inskription‹ nicht nur ›geschriebene‹ Laborprotokolle versteht, sondern auch das Erstellen von Diagrammen und Tabellen, oder die Auswertung von fremden Aufsätzen.⁴⁰ Im Glossar seines Buches *Die Hoffnung der Pandora* definiert Latour ›Inskription‹ wie folgt: »Dieser allgemeine Begriff bezeichnet all jene Transformationen, durch die eine Entität in einem Zeichen, einem Archiv, einem Dokument, einem Papier, einer Spur materialisiert wird«.⁴¹

Wenn ich es recht sehe, dann ist Latours Definition der Inskription nicht nur mit der Definition bei Barthes kompatibel, sondern auch mit dem, was wir von Bohnenkamp und Jannidis gehört haben. Inskriptionen bezeichnen im Labor wie in der Werkstatt des Dichters den materiellen Niederschlag sämtlicher Schreibakte; und, so könnte man hinzufügen, den materiellen Niederschlag sämtlicher *Lesakte*. Gerade mit Blick auf die Wechselwirkung zwischen Leseprozessen und Schreibprozessen eröffnet sich hier noch eine weitere Perspektive, nämlich die Actor-Network-Theorie mit der Schreibprozessforschung ins Gespräch zu bringen. Ich möchte im Folgenden einen kleinen Anbahnnungsversuch unternehmen.

In ihren Überlegungen zur Entstehung, Methode und Theorie der *critique génétique* hat Almuth Grésillon immer wieder betont, dass »jede Analyse von Schreibprozessen unauflöslich mit Lektürephänomenen verknüpft ist«, weil sich das Schreibsubjekt »in immer neuen Facetten in den Produktionsprozess einschreibt«.⁴² Dies betrifft gleichermaßen das Produzieren von Inskriptionen in Form von Schreibspuren *und* von Lesespuren, aber auch deren Transkription.

⁴⁰ Vgl. Bruno Latour und Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton 1986, S. 49.

⁴¹ Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M. 2002, S. 375.

⁴² Almuth Grésillon: *Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique»*. Bern 1999, S. 266 (Kursivierung im Original).

So können Lesespuren als Inskriptionen in Form von Anstreichungen oder Anmerkungen die Vorstufen für Akte transkriptiver Weiterverarbeitung werden. Das impliziert, dass Lesespuren zur Domäne des Avant-Textes gehören, und dass sie zu Indizien für eine bestimmte Art schriftstellerischen Arbeitens werden können; und zwar nicht nur, wenn es sich um Lesespuren in *fremden* Texten handelt, sondern auch bei Überarbeitungsspuren in *eigenen* Texten.

In diesem Zusammenhang kommt Grésillons Unterscheidung zwischen »Papierarbeitern« und »Kopfarbeitern« ins Spiel. Während bei Kopfarbeitern »relativ wenige Schreibspuren auf dem Papier erhalten sind, da sie erst spät im Produktionsprozess zur Feder [oder zur Schreibmaschine] greifen«, halten Papierarbeiter *alles fest*, »was ihnen durch den Kopf schießt«.⁴³ So lassen sich bei Papierarbeitern »immer schon textartige Gebilde [finden], die dann in endlosen Revisionen und Um-Schreibvorgängen«⁴⁴ schließlich zu einem publikationsreifen Text führen. Diese Umschreibvorgänge manifestieren sich gleichermaßen im Dazuschreiben wie im Durchstreichen von Worten. Streichungen fungieren explizit als indexikalische Zeichen dafür, dass sich die auktorialen Intentionen geändert haben:⁴⁵ Es handelt sich um absichtsvoll gesetzte Anzeichen, die eine Zone eines Einschreibegebiets markieren, in dem das Geschriebene nicht länger als vom Autor gewolltes Geschriebenes gewertet werden soll. Streichungen fungieren entweder als Merkzeichen für den Schreibenden selbst oder für eine andere Instanz (etwa den Abschreiber oder den Drucker), nämlich als Hinweise, dass die gestrichenen Zeichen im nächsten Schritt der transkriptiven Weiterverarbeitung gelöscht werden sollen. Anders als Sofortstreichungen, die in der Hitze des Schreibprozesses spontan erfolgen, werden diese »kühlen« Streichungen in einem nachträglichen, strategischen Überarbeitungsprozess vorgenommen.⁴⁶ In beiden Fällen handelt es sich um Formen der Selbsttranskription, die Rückschlüsse zulassen auf die »authorial conception«,⁴⁷ die der künftigen Form des Werkes zugrunde liegen sollen; »auktoriale Konzeption« nun aber

43 Almuth Grésillon: »Critique génétique«: Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie. In: Quarto 7, 1996, S. 14–24, hier S. 16.

44 Ebd.

45 Vgl. Uwe Wirth: Logik der Streichung. In: Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard M. Wirtz. Göttingen 2011, S. 23–45, hier S. 31–32.

46 Siehe hierzu Grésillon, Literarische Handschriften, S. 92–95.

47 Mitchell, Diagrammatology, S. 624.

auch gefasst als mediale Konfiguration von Schreib- und Umschreibspuren, an denen sich die Dynamiken des Denkens ablesen lassen, die den Schreibprozess gesteuert haben.

Meines Erachtens ist es einleuchtend, die Kategorie des Papierarbeiters (respektive der Papierarbeiterin) nicht nur auf Schreibprozesse, sondern auch auf Leseprozesse anzuwenden. Interessanterweise gibt es bei Latour ein Pendant zur ›philologischen Papierarbeit‹, nämlich das ›epistemische Paperwork‹, womit er die »Aktivität des Schreibens auf Papier und der Inschriftion« bezeichnet.⁴⁸ Diese Inschriften auf einem Zeichenträger spielen eine zentrale Rolle in allen möglichen Formen von Produktionsprozessen, denn Latour zu folge ist es so, dass »das meiste, was wir Verbindungen im Geist zuschreiben, [...] durch [das] erneute Mischen von Inschriften erklärt werden kann«.⁴⁹ Dies bezieht sich nicht nur auf Schreibspuren, sondern auch auf Lesespuren als Inschriften.

Grésillons These, dass die »Analyse von Schreibprozessen unauflöslich mit Lektürehänomenen verknüpft ist«, leitet sich von einer der Grundannahmen der *critique génétique* her, nämlich, dass man diese beiden Phänomene »nicht länger getrennt voneinander betrachten darf«.⁵⁰ In die gleiche Richtung zielt die folgende Bemerkung Grésillons in ihrem Buch *Literarische Handschriften*, wo sie feststellt: »Jeder Schreibende ist zunächst Leser fremder Texte und dann kritischer Leser seiner eigenen Texte, bevor er sie nach Gutdünken überarbeitet und korrigiert, um sie darauf anderen Lesern zu überlassen«.⁵¹ Beide Aktivitäten – Schreiben und Lesen – fallen in einem Prozess zusammen. Zum einen, weil Autoren immer die ersten Leser ihrer eigenen Produktion sind. Zum anderen, weil Autoren immer auch die Texte anderer Autoren gelesen haben, die sie dann zum Beispiel als »in Exzerpten festgehaltene Leseerfahrungen in die Schreibproduktion mit einbringen«.⁵²

Interessant ist die damit implizierte Erweiterung des Inschriftbegriffs: Inschriften sind nicht mehr nur Schreibspuren, sondern

⁴⁸ Bruno Latour: Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente. In: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Hg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger. Bielefeld 2006, S. 259–308, hier S. 262.

⁴⁹ Ebd., S. 286.

⁵⁰ Grésillon, *Literarische Handschriften*, S. 266.

⁵¹ Ebd.

⁵² Grésillon, »Critique génétique«, S. 23.

auch Lesespuren, die zu Exzerten werden können, sich zunächst aber vielleicht einfach nur als Unterstreichungen oder Randbemerkungen manifestieren. Dabei kann die Unterstreichung einer Textstelle für den Unterstreichenden ein ›Leszeichen‹ sein, das im Zuge einer Selbsttranskription erzeugt wurde.⁵³ Im Rahmen einer nachträglichen Analyse kann eine Unterstreichung aber auch zum Indiz für einen ganz bestimmten Arbeitsstil werden – und erlaubt insofern einen Blick in die Werkstatt des Verfassers. Mit anderen Worten: Die Unterstreichung ist eine Inskription, die eine Schnittstelle zwischen Kopfarbeit und Papierarbeit verkörpert. Sie gibt zunächst einmal Auskunft darüber, was der Unterstreichende für relevant gehalten hat. Doch auch die Art und Weise *wie* unterstrichen wird (ob mit dem Lineal oder ›freihand‹, ob mit Bleistift oder mit dem Kugelschreiber) erweist sich als Indiz auf der Ebene des Papiers, wie auf der Ebene des Kopfes die ›Geistesarbeit‹ in mediale Konfigurationen transformiert, sprich: transkribiert wird. Im Anschluss an Grésillon könnte man argumentieren, dass die Beobachtung des Mischens von Schreib- und Lesespuren eine der zentralen Aufgaben der Schreibprozessforschung ist.

Meines Erachtens muss man hier noch einen Schritt weiter gehen und sagen: Genau wie das Ricœur'sche ›Prendre Ensemble‹ ist das Latour'sche ›Mischen von Inskriptionen‹ ein *Konfigurieren*. Bemerkenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang, welche Differenzen zwischen Grésillons Konzept der Schreibprozessforschung und Lachmanns Konzept der Rekonstruktion der geistigen Werkstatt zutage treten. An die Stelle eines Blicks in die geistige Werkstatt der Autorin, wird nun ein Blick in die materiale Schreib- und Lesewerkstatt geworfen: auf alle Unterstreichungen, Exzerpte, Notizen und Entwurfsfassungen, aber auch, ob, wie und wann eine Druckerlaubnis erteilt wird, nachdem es etliche Durchläufe an Korrekturen gegeben hat. Dabei tritt die Differenz zwischen Schreibprozessforschung und historisch-kritischer Edition nicht so sehr an den Verfahren der Rekonstruktion zutage, sondern an einer Akzentverschiebung bei der Frage, welchen Stellenwert bei einer kritischen Edition der autorisierte Drucktext spielen soll. Auch hier handelt es sich um das Konzept einer medialen Konfiguration.

⁵³ Siehe hierzu auch Uwe Wirth, Lesespuren als Inskriptionen. Zwischen Schreibprozessforschung und Leseprozessforschung. In: Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. v. Anke Jaspers und Andreas B. Kilcher. Göttingen 2020, S. 37–63, hier S. 56.

Impliziert der Wille des Autors, den Text so und nicht anders zu veröffentlichen, eine Hierarchie zwischen Entwurfsfassung und endgültiger Fassung? Für Grésillon gibt es diese Hierarchie nicht mehr. Wie schon beim Verhältnis von Schreib- und Leseprozessen, will sie auch hier die scharfe Grenzziehung zwischen der privaten Sphäre der Schreibprozesse und der öffentlichen Sphäre der Publikation überwinden. Dies hat unmittelbare Implikationen für die Konzepte ›Text‹ und ›Literatur‹: »Der Begriff der Literatur selbst erscheint damit in neuem Licht. Sie zeigt sich nicht mehr als vollendete, geschlossene Form, sondern als unabsließbarer Akt der Produktion und Rezeption, als ständig in Bewegung bleibende Performance, in der Autor, Schreibprozesse, Textstufen, Medien und Leseprozesse untrennbar ineinander verwoben sind«.⁵⁴

Dass hier Leseprozesse, Schreibprozesse und Textstufen in einem Atemzug genannt werden, ist kein Zufall – es ist Programm. Bemerkenswert ist aber vor allem, dass Grésillon ihren neuen Literaturbegriff im Rekurs auf ein alternatives Textkonzept einführt. Sie tut dies (ihr Aufsatz *Critique génétique* erschien 1996 im *Quarto* Nr. 7) im Rückgriff auf die damals noch recht neuen medialen Möglichkeiten des elektronischen Hypertextes:

Texte sind in diesem Sinn offene Gebilde, die man sich jeweils in einer Art Hypertext vorstellen kann. Alles, was zum Performance-Akt der Textwerdung dazugehört, hat seinen Platz im Netzwerk des entsprechenden Hypertextes. Der Drucktext gehört genauso dazu wie jede seiner Vorstufen. Der Umgang mit solchen Hypertexten bedeutet ein Navigieren und Flanieren in den zahllosen Passagen der Textwelt.⁵⁵

Interessant an diesem Zitat ist in meinen Augen, dass der Hypertext zunächst noch gar nicht als Medium der Dokumentation respektive der Präsentation ins Feld geführt wird, sondern als Konzeptmetapher für eine Form der nicht-hierarchischen Verknüpfung von Avant-Texten und Texten. Das Hypertextkonzept wirft dabei auch ein neues Licht auf den Konfigurationsbegriff, denn mit dem Hypertextkonzept bekommt der Konfigurationsbegriff einen medientechnischen Dreh: Wir sollen uns nicht nur, mit Latour gesprochen, die Verbindungen im Geist als Mischen von Inschriften vorstellen, sondern wir sollen

⁵⁴ Grésillon, »Critique génétique«, S. 23.

⁵⁵ Ebd., S. 16.

uns die Verbindung zwischen Avant-Texten und publizierten Texten, zwischen Inskriptionen und Transkriptionen als »eine Art Hypertext vorstellen«.⁵⁶ Mit diesem Heraufbeschwören des Hypertexts erweist sich Grésillon als Kind ihrer Zeit. Tatsächlich wurde dieses Konzept Ende der 1990er-Jahre mit großem Enthusiasmus diskutiert. Vor allem im Rekurs auf zwei Bücher: Jay Bolters *Writing Space* und George Landows *Hypertext*.

Bolter und Landow sahen elektronische Hypertexte als die Verkörperung konzeptueller Vorläufer, die längst in der Literatur und in der Literaturtheorie formuliert worden waren.⁵⁷ Der Hypertext ist für Landow ein »fundamentales intertextuelles System«,⁵⁸ das die Rückbindung von Textualität an die Buchform völlig hinter sich lässt. Auf der medialen Ebene bedeutet dies einen »shift from ink to electronic code«.⁵⁹ Auf der konzeptuellen Ebene impliziert es ein Organisationsprinzip, das auf einem Netzwerkmodell basiert und dieses durch »electronic linking«⁶⁰ realisiert. Dabei wird der Netzwerkcharakter wahlweise mit dem Rhizom oder der Collage-Technik verglichen. So lesen wir in Bolters *Writing Space*: »A hypertext is like a printed book that the author has attacked with a pair of scissors and cut into convenient verbal sizes«.⁶¹ Die mediale Pointe elektronischer Hypertexte ist freilich, dass aus den analogen Scheren von einst ein Ensemble von digitalen Inskriptions- und Transkriptionsverfahren geworden ist, die auf unterschiedlichen Ebenen der Programmierung dafür sorgen, dass Paragraphen, Worte und Grafiken ausgeschnitten und aufs Neue kombiniert – *gemischt* – werden können.

Aus heutiger Sicht interessant ist in meinen Augen aber noch etwas anderes, nämlich, dass wir bei Medienwissenschaftlern wie Bolter und Landow Argumentationen begegnen, die das *neue* digitale Medium Hypertext durch *alte*, analoge Papierpraktiken wie die Collage erklären, während die mit Papier arbeitende Schreibprozessforscherin Grésillon die Zukunft der Philologie als digitales Passagenwerk vorstellt. Zugleich hat Grésillon aber auch eine ganz praktische Vor-

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Siehe hierzu Jay Bolter: *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. New Jersey 2001, S. 85-92.

⁵⁸ George P. Landow: *Hypertext 2.0*. Baltimore 1997, S. 35; (meine Übersetzung).

⁵⁹ Ebd., S. 21.

⁶⁰ Ebd., S. 79.

⁶¹ Bolter, *Writing Space*, S. 24.

stellung von der Zukunft einer Philologie im Medienwandel, wenn sie schreibt: »Dies schafft auch ganz neue Alternativen für die Edition. An Stelle der monumentalen historisch-kritischen Ausgaben wird sich die elektronische Hypertextedition vermutlich sehr schnell durchsetzen«.⁶²

Editionsphilologie im Spannungsfeld von analogen und digitalen Konfigurationen

Was die Edition betrifft, hat Grésillon nur teilweise recht behalten, wie man mit Blick auf Bohnenkamps 2018 herausgegebene *Faust*-Edition sagen muss, denn diese ist als *Hybrid*-Edition ausgelegt: als gedruckte monumentale Ausgabe *und* als digitaler Online-Auftritt. Zugleich wissen wir aus heutiger Sicht, dass die Digitalisierung neben vielen Vorteilen auch einige große Probleme aufwirft. Allen voran die Frage nach der medialen Konfiguration, nämlich der Zukunftssicherheit digitaler Ausgaben. Sowohl bei Daten-CDs als auch bei Online-Editionen ist die Frage der Langzeitarchivierung nicht nur ein Problem schnell veralteter Medientechnik, sondern einer zukunftsfesten Standardisierung von Auszeichnungscodes, wie sie etwa durch den TEI-Standard sichergestellt werden soll. Das von der *Text Encoding Initiative* herausgegebene Richtlinienwerk für Text-Auszeichnungscodes umfasst mittlerweile fast 2600 Seiten.⁶³ In den Abschnitten, die für die Editionsphilologie relevant sind, geht es vornehmlich um Anweisungen für eine digitale Transkription. Eben dieser Punkt wurde im *Werkstattbericht* von Bohnenkamp und Jannidis angesprochen, als es um die Digitalisierung von Inschriften ging.

Aus einem wissenschaftsgeschichtlichen Blickwinkel betrachtet, ist jedoch noch etwas anderes bemerkenswert, nämlich, dass der Zuschnitt des gesamten *Faust*-Projekts – seine epistemologische Konfiguration – unter einer forschungspolitischen Maßgabe erfolgt ist. So hieß es im Forschungsantrag, die Hybrid-Ausgabe des *Faust* erhebe Innovationsanspruch, da hier »erstmals Verfahren moderner Faksimile-Edition mit neuen Strategien zur Visualisierung genetischer Informationen verbunden werden«.⁶⁴ Mehr noch: Das Projekt stelle den Versuch dar,

⁶² Grésillon, »Critique génétique«, S. 23.

⁶³ Siehe <https://tei-c.org/guidelines/> [zuletzt gesehen 17.3.2025].

⁶⁴ Bohnenkamp u.a.: Antrag für eine Historisch-kritische Edition von Goethes *Faust* als Hybrid-Ausgabe, Frankfurt a.M. 2007, S. 1-28, hier

die Geltungsansprüche historisch-kritischer Ausgaben mit Ansätzen der Schreibprozessforschung und der Faksimile-Edition in einem digitalen Rahmen zu kombinieren. Damit kommt hier noch einmal in modulierter Form die Wechselbeziehung zwischen epistemologischen und medialen Konfigurationen in den Blick.

Genau genommen war die Faksimile-Edition (berühmt geworden durch Dietrich Sattlers Hölderlin-Ausgabe) als Gegenkonzept zur historisch-kritischen Edition angetreten. Durch das *Faust*-Projekt wird sie nun digital eingemeindet. Dies ist insofern nicht ohne Ironie, weil Roland Reuß im Rekurs auf das Konzept der Faksimile-Ausgabe nicht nur den Sinn von *historisch-kritischen*, sondern auch von *digitalen* Editionen infrage gestellt hatte. So betonte Reuß noch 2008 in einem Artikel *Die Editionsphilologie und das gedruckte Buch. Zur Problem-lage der digitalen Edition im Spannungsfeld von Philologie, Ökonomie und technokratischen Anmaßungen* die Überlegenheit von Ausgaben, die der Gegenüberstellung von Faksimile und diplomatischer Transkription vertrauen. Wohlgemerkt: als graphische Konfiguration im Papierformat. Reuß zufolge ist die einzige sinnvolle Form der Digitalen Edition eine *pdf*-Version, die als digital durchsuchbare Eins-zu-eins-Version des Drucktextes als ›Beigabe‹ auf CD mitgeliefert wird. Allein das ›Portable Document Format‹ verbürgt nach Reuß, »Stand-genaugkeit und Stabilität der einmal im Herstellungsprozeß eines Dokumentes gewonnenen Zeichen. Obschon digital, ist es doch ein direkter Sproß der sogenannten Druckvorstufe«.⁶⁵

Bemerkenswert erscheint mir hier, dass der Akt des Druckens offenbar nach wie vor als Orientierungspunkt in Dienst genommen wird – vor allem aufgrund der topographischen Präzision einer bewährten Methode der medialen Konfiguration (Stichwort typographisches Dispositiv). Damit wird das PDF zu einem Brückenkopf für ein konzeptuell analoges Konfigurationsprinzip der Druckkultur in einem medialen digitalen Rahmen. Dieser Aspekt der medialen Konfiguration betrifft auch die konzeptuelle Ebene des Textbegriffs, nämlich als Leitvorstellung eines Konfigurationsprinzips, das für das Ideal der Druckreife steht: »Tatsächlich«, schreibt Reuß, »brauchen wir die Fiktion eines perfekten und vor allem: nicht mehr revozierbaren Objekts unserer Tätigkeit, um überhaupt so etwas wie die ver-

S. 3 (nicht veröffentlichtes Manuskript, das mir von Anne Bohnenkamp zur Verfügung gestellt wurde).

65 Reuß, Die Editionsphilologie und das gedruckte Buch, S. 8-9.

nünftige und stabile Gestalt einer Überlieferung vorlegen zu können«.⁶⁶

Wichtiger als die Feststellung, dass Reuß offensichtlich ein sehr viel konservativeres Textkonzept vertritt als Grésillon, ist der Hinweis auf die Spannung zwischen der Fiktion eines druckfertigen Textes und dem digitalen Format des PDF. Reuß verknüpft das Argument der präzisen Darstellungsweise als Voraussetzung philologischer Erkenntnistätigkeit mit einem medientechnischen Argument, das die Zukünfte einer Philologie im Medienwandel im Blick behält: Für Reuß ist klar, dass das »pdf-Format das einzige ISO-Format für Langzeitarchivierung ist«.⁶⁷ Hier wird offensichtlich eine mediale Konfiguration mit einer epistemologischen Konfiguration ins Verhältnis gesetzt: Denn natürlich ist es richtig, dass Großprojekte des Edierens und Archivierens auf Dauer gestellt sind. Und das heißt zugleich: ihre mediale Konfiguration muss »zukunftssicher« sein. Insofern ist, wie es auch gleich zu Beginn des *Werkstattberichts* der *Faust*-Edition heißt, die Sicherung »der langfristigen Verfügbarkeit digitaler Editionen« als die »zentrale Herausforderung« anzusehen.⁶⁸

Doch wo liegt die Lösung? Ob es tatsächlich das *pdf*-Format ist, mag man bezweifeln. Und ob das von Reuß vorgebrachte Argument stichhaltig ist, es gebe keine einfach beherrschbare, zukunftssichere Auszeichnungssprache, ist auch aus heutiger Sicht nur schwer zu beurteilen. Allerdings ist es angesichts des 2600-seitigen Konvoluts der TEI-Richtlinien vielleicht auch nicht ganz von der Hand zu weisen.⁶⁹ Was sich jedoch gerade mit Blick auf die TEI-*Guidelines* auf jeden Fall sagen lässt, ist, dass es eines technisch *und* hermeneutisch geschulten Teams bedarf, um diese Richtlinien im Rahmen von digitalen Editions- und Archivierungsprojekten richtig und sinnvoll anzuwenden. Zumal es sich um *Guidelines* handelt, die immer wieder überarbeitet und erweitert werden. Dies setzt voraus, dass das TEI-Konsortium auch in Zukunft die Autorität behält, die Standards aller Transkriptionsvorgänge zu definieren. Insofern gilt: Die Zukunftssicherheit TEI-annotierter medialer Konfigurationen ist an das Fortleben einer Institution gebunden.

66 Ebd., S. 6.

67 Ebd., S. 8.

68 Bohnenkamp u.a., *Werkstattbericht*, S. 33.

69 Siehe hierzu Roland Kamzelak: Empfehlungen zum Umgang mit Editionen im digitalen Zeitalter. In: *editio* 26, 2012, S. 202–209, hier 203–204.

Ausblick

Der institutionelle Aspekt – um nicht zu sagen, die *institutionelle Konfiguration* – ist meines Erachtens von höchster Relevanz. Wenn man es zu Ende denkt, dann haben sowohl das 1999 noch recht abstrakte Hypertextkonzept von Grésillon als auch das von Bohnenkamp und Jannidis 2018 realisierte hybride *Faust*-Projekt gravierende forschungsökonomische Konsequenzen. Um Projekte dieser Art wirklich auf Dauer zu stellen, braucht man nämlich nicht nur einen zukunfts-sicheren *Auszeichnungsstandard*, es bedarf auch zukunftssicherer *Institutionen*. Der Grund liegt auf der Hand: Es ist nicht damit getan, mit einem technisch und philologisch versierten Team eine digitale Edition herzustellen, man muss diese auch nach der Fertigstellung permanent technisch betreuen, damit die digitalen Daten langfristig auch weiterhin zur Verfügung stehen.

Gaston Bachelard hat in seinem 1934 erschienenen Buch *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes* als einer der Ersten Fragen der Epistemologie an Fragen der Technik rückgebunden.⁷⁰ Dies ist – wie wir gegenwärtig erleben – für die Philologie und ihre Zukünfte im Medienwandel von größter Wichtigkeit. Aus einer *Papierphilologie*, die von Einzelforschern im Büro praktiziert wurde, ist eine *Computerphilologie* geworden, die für die Durchführung philologischer Projekte ein Team von wissenschaftlich und technisch versierten Mitarbeitern benötigt. Insofern ist die Philologie im Medienwandel, mit Bachelard gesprochen, zu einer »Zunft« geworden,⁷¹ die mit geschultem Personal – quasi unter Laborbedingungen – den geübten Umgang mit Apparaten und Auszeichnungsstandards pflegt. Doch um die Zukunft dieser Zunft digitalisierter Philologie zu sichern, braucht es entsprechend ausgestattete akademische Institutionen: etwa das *Hochstift* in Frankfurt oder das *Literaturarchiv Marbach*, oder das *Schweizerische Literaturarchiv* in Bern. Nur wenn die institutionellen Rahmenbedingungen sichergestellt sind, dass es auch in Zukunft Personal für die Pflege digitaler Editionen und deren periodische Migration in neue Hardware- und Softwareumgebungen gibt, können digitale Editionen auf Dauer verfügbar bleiben.

⁷⁰ Gaston Bachelard: Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes. Beitrag zu einer Psychoanalyse der objektiven Erkenntnis. Frankfurt a.M. 1987, S. 313.

⁷¹ Ebd., S. 348.

Man könnte also zusammenfassend sagen:

Erstens. Die heutige Philologie ist im weitesten Sinne eine Apparate-Philologie geworden. Nur so lassen sich digitale Editionen herstellen.

Zweitens. Diese Digitalen Editionen sind nur überlebensfähig, wenn sie in auf Dauer gestellte Institutionen eingebettet sind, die für die zukünftigen Aktualisierungen der Editionen Sorge tragen.

Daraus folgt *drittens*: Digitale Editionen sind aufgrund ihrer medialen Konfiguration Langzeitpatientinnen, die der permanenten Pflege durch geschultes Personal bedürfen.

Die Liebe zum Wort ist künftig ohne eine digitale Caritas nicht mehr zu praktizieren. Damit ist freilich noch nichts über die Zukunft einer Philologie gesagt, die nicht nur *analoge* philologische Dinge mit digitalen Werkzeugen transkriptiv weiterverarbeitet, sondern die es mit *digitalen* philologischen Dingen zu tun hat. Die Frage nach der Verhältnisbestimmung von Inskription und Transkription stellt sich nämlich ganz neu, wenn es um *genuin digitale Inskriptionen* geht. Erst dann wird aus einer nachträglich *digitalisierenden Philologie* eine grundständig *Digitale Philologie*.⁷² Die zentrale Frage solch einer Philologie wird – frei nach Lachmann – sein: Wie schaue ich einer Schriftstellerin oder einem Gelehrten in die digitale Schreibwerkstatt? Die spezifische mediale Konfiguration birgt auch hier epistemologische Implikationen: Während man sich bislang lediglich über die Langzeitsicherung von *digitalisierten* Schreibspuren Gedanken machen musste, wird eine *Digitale Philologie* der Zukunft zu fragen haben, wie sie sich den Zugang zu den digitalen Inskriptionen sichern kann, die ihren Erkenntnisgegenstand abgeben sollen.

Marita Mathijssen prognostiziert mit Blick auf Autoren, die ausschließlich mit dem Computer arbeiten, ein Ende der Ära der Genetischen Textanalyse: »we have arrived at a new age, which demands thorough reconsideration of the future of editing«.⁷³ Grund für diese philologische Zeitenwende ist der absehbare Mangel an digitalen Schreibspuren. Wie dem zu begegnen ist, bleibt offen. Die Möglichkeit, Schriftstellerinnen und Gelehrte, die gute Aussichten haben, einmal bedeutend genug sein, um archiviert und ediert zu werden, bei Lebzeiten zu bitten, in ihren Textverarbeitungsprogrammen stets die Funktion

⁷² Siehe Pias, Medienphilologie und ihre Grenzen, S. 370.

⁷³ Marita Mathijssen: Genetic Textual Editing: the End of an Era. In: Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffs der Editionswissenschaft. Hg. v. Gertraud Mitterauer und Ulrich Müller. Tübingen 2009, S. 233–240, hier S. 238.

Veränderung nachvollziehen einzuschalten, erscheint abwegig. Etwas weniger abwegig wäre eine philologische Festplatten-Forensik, die auch gelöschte Daten mit aufwendigen *Undelete*-Programmen wieder herstellt. Was auch immer die Zukunft bringen wird – bis auf Weiteres gilt das Diktum Friedrich Kittlers (dessen digitaler Nachlass in Marbach erschlossen wird): »Arme Nachlassverwalter!«

Über Editionen als konfigurierte Wissensräume Bedingungen und Grenzen einer epistemologischen Zuweisung

Seit der zunehmenden Transformation wissenschaftlicher Arbeitsverfahren und Ergebnispräsentationen vom Analogem ins Digitale ist die wissenschaftliche Edition eines der zentralen Objekte, auf die die Digitalen Geisteswissenschaften, die Digital Humanities, ausgerichtet sind.¹ Die digitale Neukonturierung solcher Objekte dient den Digital Humanities zugleich als Erprobungsfeld ihrer eigenen Möglichkeiten als einer wissenschaftsgeschichtlich immer noch jungen Disziplin. Dabei versteht sich das digitale Paradigma für die Editionswissenschaft schon seit über einem Jahrzehnt deziidiert als qualitativer Sprung, wie ihn Patrick Sahle formuliert hat: »Letztlich erfordert der Übergang zu digitalen Editionsformen einen so allgemeinen Wandel der Grundannahmen und Zielsetzungen, dass die Gültigkeit der bisherigen Methodologie grundsätzlich in Frage gestellt scheint.«² Diese Aussage lässt sich in ihrer Pauschalität für das Objekt ›Edition‹, insbesondere etwa für dessen neugermanistischen Zweig, zwar durchaus infrage stellen,³ doch

- 1 Die Edition ist laut Patrick Sahle: Digitale Edition. In: Digital Humanities. Eine Einführung. Mit Abbildungen und Grafiken. Hg. v. Fotis Jannidis, Hubertus Kohle und Malte Rehbein. Stuttgart 2017, S. 234-249, hier S. 237, eines der »prominentesten Themen der Digital Humanities«. Schon ein Jahrzehnt zuvor hatte Fotis Jannidis: Computerphilologie. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. 3 Bde. Hg. v. Thomas Anz. Bd. II: Methoden und Theorien. Stuttgart, Weimar 2007, S. 27-40, hier S. 36, festgestellt: »Die Erstellung digitaler Editionen ist eines der Hauptarbeitsgebiete für Computerphilologen.«
- 2 Patrick Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. 3 Bde. Norderstedt 2013, Teil 2: Befunde, Theorie und Methodik, S. 86.
- 3 Siehe die Abwägung von quantitativen gegenüber qualitativen Gewinnen der digitalen Edition vor dem Hintergrund der Gesamtgeschichte der (analogen) Edition für den Bereich der Neugermanistik bei Rüdiger Nutt-Kofoth: Historisch-kritische Ausgabe digital. Eine Reformulierung der neugermanistischen Edition. In: Digitale Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 2017. Hg. v. Fotis Jannidis. Berlin 2023, S. 419-450, auch online im

könnte sie statt auf der *Gegenstandsebene* auf einer anderen Ebene eine größere Berechtigung erfahren, nämlich auf der Ebene der *Ordnung* des wissenschaftlich erarbeiteten Wissens. Im Folgenden soll daher in einem ersten Ansatz erprobt werden, was eine solche Neukonturierung der literaturwissenschaftlichen Wissensordnung unter dem Paradigma des Digitalen am Beispiel des literaturwissenschaftlichen Objekts ›Edition‹ bedeuten könnte.

Dafür heranziehen lassen sich Teile des Begriffsinventars, das im Exposé für die den vorliegenden Band mitvorbereitende Tagung (*Zukünfte der Philologien im Medienwandel IV: Konfigurationen als Wissensraum und Kraftfeld*) in Anschlag gebracht worden ist.⁴ Im Zentrum steht dabei das Konzept des ›Wissensraums‹, der sich im Anschluss an Foucault⁵ erst durch Konfiguration, also seine spezifische Zurichtung, herstellen lässt. Was – wie das Exposé ebenfalls angerissen hat – von Adorno für den idealtypischen ›Essay als Form‹ beschrieben wird, lässt sich für den Wissensraum ›Edition‹ analogisieren. Man müsste nur an der ersten Stelle der Adorno'schen Zuschreibung

Open Access: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-476-05886-7> (8.1.2025).

- 4 Exposé zur Tagung *Zukünfte der Philologien im Medienwandel IV: Konfigurationen als Wissensraum und Kraftfeld*; Tagungsleitung: Irmgard M. Wirtz, Uwe Wirth; Schweizerisches Literaturarchiv Bern, 6./7.6.2024, S. 1, und Programmflyer der Tagung, S. 1 f., PDF abrufbar über <https://www.nb.admin.ch/snli/de/home/ausstellungen-va/veranstaltungen-past/va2024/zukuenfte-philologien-iv.html> (8.1.2025).
- 5 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1971 [frz. zuerst 1966 unter dem Titel *Les mots et les choses*], S. 24: »Es handelt sich [bei Foucaults Buch] eher um eine Untersuchung, in der man sich bemüht festzustellen, von wo aus Erkenntnisse und Theorien möglich gewesen sind, nach welchem Ordnungsraum das Wissen sich konstituiert hat [...]. Was wir an den Tag bringen wollen, ist das epistemologische Feld, die *episteme*, in der die Erkenntnisse, außerhalb jedes auf ihren rationalen Wert oder ihre objektiven Formen bezogenen Kriteriums betrachtet, ihre Positivität eingraben und so eine Geschichte manifestieren, die nicht die ihrer wachsenden Perfektion, sondern eher die der Bedingungen ist, durch die sie möglich werden. In diesem Bericht muß das erscheinen, was im Raum der Gelehrsamkeit die Konfigurationen sind, die den verschiedenen Formen der empirischen Erkenntnis Raum gegeben haben. Eher als um eine Geschichte im traditionellen Sinne des Wortes handelt es sich um eine ›Archäologie‹.«

›Begriffe‹ durch ›Elemente‹ ersetzen, um den Wissensraum ›Edition‹ zu beschreiben:

Alle seine [Elemente] sind so darzustellen, daß sie einander tragen, daß ein jegliche[s] sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen. In ihm treten diskret gegeneinander abgesetzte Elemente zu einem Lesbaren zusammen. [...] Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld [...].⁶

Im Gegensatz zum Exposé zielt der folgende Vorschlag nun aber nicht auf ein historisches oder wissenschaftsgeschichtliches Verständnis von Wissensräumen, sondern auf die zweite dort zur Diskussion gestellte Dimension von Konfigurationen, nämlich auf »Konfigurationen als dynamische Versuchsanordnungen – als *konzeptuelle Kraftfelder* des Ordnens und ‚Zuschneidens‘ des Gegenstandsbereichs«,⁷ für das Anliegen des vorliegenden Beitrags also des Gegenstandsbereichs ›Edition‹. Dabei lässt sich an die Definition von ›Konfiguration‹, wie sie der Duden liefert, anknüpfen, nämlich zunächst an die Grundbedeutung »bestimmte Art der Gestaltung« und dann explizit an die auf die Ebenen der digitalen Gestaltungsmittel ziellenden Spezialbedeutungen »Zusammenstellung der Hardwarekomponenten eines Computers« sowie »Anpassen der Software an die Erfordernisse des Systems und an die des Benutzers durch Auswahl der geeigneten Softwarekomponenten«.⁸ Die Analogisierung zum Wissensraum Edition, dem analog wie dann vor allem dem digital gestalteten, bezieht sich in diesem Sinne erstens auf die festen (die ›Hardware‹-)Elemente der Edition, nämlich die Überlieferungsbeschreibung, die Entstehungsgeschichte, die Bemerkungen zur Textkritik, den Überblickskommentar und die Einzelstellenerläuterungen sowie die unterschiedlichsten Textdarstellungen von der Abbildung über die Transkription und die genetische Darstellung bis hin zu Lesetextangeboten von Fassungen, und zweitens auf die funktionalen (die ›Software‹-)Elemente der Edition, nämlich die Art und Weise der Zurichtung und Einpassung des genannten Bündels herkömmlicher bzw. neuartiger Elemente der Edition sowie

6 Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt a.M. 1969, S. 9-49, hier S. 30.

7 Exposé zur Tagung, S. 1, und Programmflyer der Tagung, S. 2.

8 Duden: [Art.] Konfiguration, Bed. I, 6a und 6b, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Konfiguration> (8. 1. 2025).

deren Inbezugsetzung durch die Editoren einschließlich selbstständiger Navigations- und Inbezugsetzungsmöglichkeiten durch die Benutzer.⁹

Wenn – wie das Exposé vorschlägt – solche »Konfigurationen als dynamische Versuchsanordnungen« zu verstehen seien, dann spiegelt das quasi die Spezifika einer Edition, in der der Nutzer sich je nach seinen Interessen des Teils der Elemente bedient, der für ihn und seine aktuelle Fragestellung relevant ist. Was bei der medial bedingten Buchseitensukzession der analogen Edition allein über ein zusätzliches Indexierungs- und Referenzstellensystem sichtbar gemacht werden kann, ist in der digitalen Edition durch direkte Linksprünge und das Öffnen und Offenhalten verschiedener Fenster offensichtlicher: nämlich dass die Edition ein vernetzter Wissensraum ist, der auf unterschiedlichsten Wegen begangen werden kann. Dabei ist in Hinblick auf die Breite des in der Edition verarbeiteten Wissens zu bedenken, dass sie Wissen unterschiedlichster Disziplinen zusammenführt, denn es ist – wie Klaus Hurlebusch 2004 für die analoge Welt, aber letztlich ganz grundsätzlich betont hat – in der Editionstätigkeit »noch verbunden [...], was sich sonst voneinander abgesondert hat: z.B. Handschriftenkunde, Buchwissenschaft, Textkritik, Text- und Literaturtheorie, Literaturhistorie, Geschichtswissenschaft und deren Hilfsdisziplinen«.¹⁰ Um die Konturen dessen zu ermessen, was den Wissensraum ›Edition‹ ausmacht, kommt man aber nicht umhin, ihn mit dem wissenschaftstheoretischen Verständnis des Konzepts ›Wissensraum‹ abzugleichen.

Hilfreich ist die Differenzierung von ›Orten‹ und ›Räumen des Wissens‹, wie sie Hans-Jörg Rheinberger 2003 mit Rückgriff auf Michel de Certeau darlegt: »Ein Ort schafft eine Ordnung und garantiert, daß die Dinge am Ort ihren rechten Platz einnehmen. Er konstelliert Elemente zueinander, schafft Stabilität und Struktur.«¹¹ Das zielt auf ganz

⁹ Siehe zu diesen Elementen ausführlich Bodo Plachta: *Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition*. Stuttgart 2020, S. 89–202.

¹⁰ Klaus Hurlebusch: *Editionsphilologen einmal wieder auf Abwegen? Einblicke in ihre Werkstatt für interessierte Laien aufgrund einer Ausstellung der Hamburger Klopstock-Ausgabe*. In: *editio* 18, 2004, S. 213–238, hier S. 217.

¹¹ Hans-Jörg Rheinberger: *Wissensräume und experimentelle Praxis*. In: *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Hg. v. Helmar Schramm gemeinsam mit Hans-Christian von Herrmann, Florian Nelle, Wolfgang Schäffner, Henning Schmidgen und Bernhard Siegert. Berlin 2003, S. 366–382, hier S. 367. Der allgemeine Verweis auf

reale Orte im Wissenschaftssystem, nämlich auf Institute und Institutionen als konkrete Instanzen der Wissensproduktion, von denen das Konzept ›Raum‹ abgesetzt ist: »Ein Raum dagegen ist eher ein dynamisches Netzwerk mobiler Elemente. Er hängt von den Operationen ab, die ihn ausrichten, von den Zeiten, die ihn strukturieren, von den Bedingungen, unter denen er sich entfaltet.«¹² Die von Rheinberger beispielhaft genannten »Laboratorien oder Versuchsgärten« lassen sich sowohl konkret wie auch bildlich als »Räume des Wissens« verstehen, »mit denen es der Epistemologe zu tun hat, der die Dynamik der Wissenserzeugung verstehen möchte.«¹³ Insofern kann Rheinberger diesen Doppelaspekt des Raumkonzepts von Wissen am Beispiel des Chemikers Antoine Laurent de Lavoisier (1743–1794) sinnfällig machen, der die damals vorherrschende Phlogistontheorie durch seine Forschungen zum Sauerstoff bei Verbrennung und Oxidation widerlegte. Lavoisier betrieb nämlich immer mehrere Projekte gleichzeitig, was Rheinberger zu der Schlussfolgerung führt: »Mit diesem Netzwerk schaffte sich Lavoisier so etwas wie einen Experimentalraum im Sinne eines materialisierten Entdeckungszusammenhangs. Die experimentelle Arbeit selbst nahm die Struktur eines kreativen Prozesses an.«¹⁴ In einem solchem Zugriff – so ließe sich konzeptuell synthetisieren – expandieren die konkret-real Orte des Wissens in ihrer Funktion als Voraussetzung für die Produktion von wissenschaftlichen Ergebnissen zur Vorstellung eines dynamischen Netzes als Wissensraum.

Neben einem derart wissenschaftstheoretisch aus den Naturwissenschaften gewonnenen Zugriff haben die Geisteswissenschaften das Konzept ›Wissensraum‹ in jüngerer Zeit ebenfalls entfaltet. So hat Ralf Klausnitzer 2012 auf den Konstruktionscharakter von Wissensräumen hingewiesen: »Im Unterschied zum Ort ist der Raum kein festgelegtes Gefüge, sondern eine Möglichkeitsbedingung. Räume sind nicht vorgegeben, sondern werden kulturell produziert.«¹⁵ Will man

Certeau ebd. und auf S. 378: Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984; s. zur Differenzierung von ›Ort‹ und ›Raum‹ die deutsche Übersetzung der ursprünglich französischen Monografie: Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin 1988, S. 217f.

¹² Rheinberger, Wissensräume und experimentelle Praxis, S. 367.

¹³ Ebd., S. 367.

¹⁴ Ebd., S. 371.

¹⁵ Ralf Klausnitzer: *Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken*. [2., aktualisierte und erweiterte Aufl.] Berlin 2012, S. 244,

das Konzept ›Wissensraum‹ weiter fruchtbar machen, kann das über Foucaults Kategorie der ›Episteme‹ als »historisch variable[r] Wissensformation«¹⁶ gelingen. Dabei spielt deren Verständnis als »diskursive[] Formation« im Sinne »eine[r] allen konkreten Wissens- und Erkenntniserscheinungen einer Epoche zugrundeliegende[n] Systematik«¹⁷ für das Anliegen des vorliegenden Beitrags keine zentrale Rolle – sie wäre ja auch viel zu umfassend –, stattdessen aber die daraus abzuleitende Vorstellung von ›epistemischen Dingen‹ als »Objekte[n] des Wissens, die nicht natürlich gegeben sind, sondern durch wissenschaftliche Prozeduren, diskursive Praktiken und rhetorische Verfahren erzeugt und bearbeitet werden«.¹⁸ Dass die Edition ein solches Objekt des Wissens ist, das durch genau solche Prozeduren, Praktiken und Verfahren generiert wird, lässt sich nicht nur im Sinne einer systematischen, sondern auch aus der wissenschaftsgeschichtlichen Betrachtung ableiten. So dient Steffen Martus 2015 gerade die Edition als Beispiel für die historische Veränderung der Bedeutungsreichweite epistemischer Dinge für die Germanistik:

Auf diese Weise lässt sich etwa die Verschiebung von philologischen zu literaturwissenschaftlichen und von dort zu kulturwissenschaftlichen Ausprägungen der Germanistik beschreiben: Das für die Philologie des 19. Jahrhunderts zentrale epistemische Ding »Edition« verwandelt sich im Übergang zum 20. Jahrhundert in ein technisches Objekt im Rahmen der Konzentration auf literaturhistorisches Wissen; die Literaturgeschichte verliert im Rahmen der Verkulturwissenschaftlichung der Germanistik an der Wende zum 21. Jahrhundert ihren Status als epistemisches Objekt und läuft bei der Erzeugung kulturhistorischen Wissens allenfalls noch mit.¹⁹

»Raum« im Original fett hervorgehoben. Dazu ebd., Anm. 8 der Verweis: »So bahnbrechend Henri Lefèvre: Production of Space. Malden, Oxford 2007, S. 36f. [...] Unterschieden werden hier (a) der wahrgenommene Raum, (b) der konzipierte Raum des Wissens und der Zeichen und (c) der gelebte Raum der Akteure.«

¹⁶ Ralf Klausnitzer: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen. Berlin, New York 2008, S. 418.

¹⁷ Ebd., S. 418.

¹⁸ Ebd., S. 419.

¹⁹ Steffen Martus: Epistemische Dinge der Literaturwissenschaft? In: Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens. Hg. v. Andrea Albrecht,

Diese wissenschaftsgeschichtlich orientierte Einschränkung für die Bedeutungsreichweite der Edition als epistemischen Dings müsste noch einmal gesondert erörtert werden, erst recht, weil die Edition ja etwa in den Digital Humanities eine wichtige Rolle spielt. Hier sei zunächst einmal festgehalten, dass die Edition ganz wesentlich geeignet ist, die Funktion als epistemisches Ding zu übernehmen. Wenn so also die Edition die Funktion eines zentralen Wissensgegenstands erhält, ließe sie sich als ein disziplinärer Wissenskern fassen. Rheinberger hat 2001 in seinem Buch *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* – aus primär naturwissenschaftlicher Perspektive – festgehalten, dass »Experimentalsysteme« die »eigentlichen Arbeitseinheiten der gegenwärtigen Forschung« seien, in denen »Wissensobjekte und die technischen Bedingungen ihrer Hervorbringung unauflösbar miteinander verknüpft« seien.²⁰ Martus hebt 2015 an Rheinbergers Perspektive insbesondere die Abkehr von einer Wissenschaftsgliederung in Fächer und Disziplinen zugunsten der Organisation in ›Experimentalsysteme‹ hervor.²¹ Solche Ablösung von reiner Disziplinarität käme der Edition allemal entgegen, nicht nur weil Hurlebusch – wie oben zitiert – ein breites Spektrum an Wissensbausteinen in ihr verarbeitet sieht, sondern auch weil die Editionswissenschaft sich inzwischen zunehmend transdisziplinär aufzustellen sucht.²²

Ein solcher wissenschaftstheoretisch aus den Naturwissenschaften gewonnener Zugriff lässt sich auch deshalb für die Vorstellung von der Edition als Wissensraum fruchtbar machen, weil die Editorik – im Gegensatz zu vielen anderen Feldern der Geisteswissenschaften – nicht nur mit abstrakt-ideellen Texten umgeht, sondern sich gleichfalls den konkreten Textträgern in ihrer je spezifischen Materialität und Medialität zuwendet, also den physikalischen Objekten der Text-

Lutz Danneberg, Olav Krämer und Carlos Spoerhase. Berlin u.a. 2015, S. 23–51, hier S. 26f.

²⁰ Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen 2001, S. 9.

²¹ Martus, *Epistemische Dinge der Literaturwissenschaft*, S. 49f.

²² Siehe etwa Kritische Film- und Literaturedition. Perspektiven einer transdisziplinären Editionswissenschaft. Hg. v. Ursula von Keitz, Wolfgang Lukas und Rüdiger Nutt-Kofoth. Redaktionelle Mitarbeit: Ulrich Rummel. Berlin, Boston 2022 und den Titel des Wuppertaler Graduiertenkollegs: »Dokument – Text – Edition. Bedingungen und Formen ihrer Transformation und Modellierung in transdisziplinärer Perspektive« (2016–2025).

überlieferung, und sie gelegentlich gar mittels naturwissenschaftlicher Untersuchungen, etwa zu Papier und Tinte, analysiert.²³ Insofern ließe sich auch vor solchem wissens- und wissenschaftstheoretischen Hintergrund die Edition als ein dynamischer Wissensraum in Fortschreibung von Rheinbergers ›Experimentalsystem-‹Überlegung begreifen. Ein solcher Wissensraum dient dann gerade vor dem Hintergrund des von der literaturwissenschaftlichen Interpretation abgesetzten bzw. ihr vorgelagerten Dokumentationsschwerpunkts der Edition als Archiv von Wissen – nicht zu verwechseln mit der realen Kulturinstitution Archiv und ihrer Verwahrung der materiellen Textträger.²⁴ Damit erfüllt die Edition jene Position zwischen Produktion und Rezeption von Literatur, wie sie Margarete Vöhringer im Handbuch *Literatur und Wissen* festgeschrieben hat: »Eine das Lesen und Schreiben flankierende Praktik stellt das Archivieren von Wissen dar.«²⁵ Wenn Editionen als Wissensräume somit zum Ausdruck einer spezifischen wissenschaftlichen Praktik werden, können sie als Beispiel für den jüngst zunehmend hervorgehobenen Eigenwert von Praktiken dienen, der sich mit Vöhringer etwa so fassen lässt:

Praktiken sind [...] zu Erkenntnismitteln geworden: sie [...] fungieren als Werkzeuge, die epistemische, kulturelle oder anthro-

²³ Siehe beispielhaft Oliver Hahn: Eisengallustinten. Materialanalyse historischer Schreibmaterialien durch zerstörungsfreie naturwissenschaftliche Untersuchung. In: *editio* 20, 2006, S. 143–157. – Gerrit Brüning, Oliver Hahn: Goethes *Helena*-Dichtung in ursprünglicher Gestalt. Zum methodischen Verhältnis von Materialanalyse und Textkritik. In: *editio* 31, 2017, S. 145–172. – Zur Anwendung solcher Verfahren für die Manuskriptüberlieferung s. grundlegend Christine Vogl: Zur Materialität des handschriftlichen Nachlasses von Gotthold Ephraim Lessing. Ein Plädoyer für analytische Handschriftenforschung. In: *editio* 32, 2018, S. 137–166.

²⁴ Vgl. zur letzteren Fragestellung Rüdiger Nutt-Kofoth: Edition als Archiv? Zur Frage der Konvergenz zweier Wissensformationen im analogen und im digitalen Zeitalter. In: *Schauplatz Archiv. Objekt – Narrativ – Performanz*. Hg. v. Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber unter Mitarbeit von Georg Hofer. Berlin, Boston 2019, S. 107–123, insbes. S. 118–120; auch online im Open Access: <https://doi.org/10.1515/9783110656725> (8.1.2025).

²⁵ Margarete Vöhringer: [Art.] Praktiken. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben. Stuttgart, Weimar 2013, S. 45–50, hier S. 48.

pologische Bedeutungszusammenhänge überhaupt erst erkennbar machen. Bei der Untersuchung von Verfahren oder Kulturtechniken geht es daher nicht darum, Praktiken als Hilfsmittel der Wissensgenerierung zu analysieren. Vielmehr geht es um Wissensformen, die *durch* Praktiken möglich und bestimmt werden [...].²⁶

Da sich gerade die Editionswissenschaft als explizit theorie-, methodik- und praxisorientiertes Wissenschaftsgebiet versteht, könnte sie geradezu zu einem Musterfall des derzeitigen Praxeologieinteresses der Geisteswissenschaften werden. Denn für sie trifft schon im vordigitalen Zeitalter etwa in Hinblick auf die gemeinschaftlichen Arbeitsformen größerer Teams zu, was Steffen Martus und Carlos Spoerhase in ihrer 2022 vorgelegten voluminösen Einkreisung der geisteswissenschaftlichen Praxis den Digital Humanities zuschreiben:

In den letzten Jahrzehnten lässt sich auch in den Geistes- und Sozialwissenschaften eine Zunahme kollektiver Autorschaft beobachten, obwohl die Mehrfachautorschaft im Vergleich zu vielen Natur- und Lebenswissenschaften dort immer noch seltener ist. Ein interessanter Fall sind die sogenannten Digital Humanities, die geisteswissenschaftliche Praktiken mit Verfahren etwa der Informatik oder Mathematik verbinden, sodass manifeste Kollaborationen in vielen Hinsichten unumgänglich sind. Hier fällt auf, dass normalerweise mehr Personen verantwortlich zeichnen und der Rahmen von Autorschaft weiter gezogen wird. In den Geisteswissenschaften wie den Philologien insgesamt ist die Einzelautorschaft aber weiterhin das dominante Modell – und erscheint im Hinblick auf die monografischen Qualifikationsschriften weiterhin als unverzichtbar.²⁷

Inwieweit dabei der Hinweis: »Kollektive Autorschaft und kollaboratives Arbeiten müssen klar geschieden werden«,²⁸ für die Frage der Verantwortlichkeiten innerhalb einer Edition neu und konziser bedacht werden müsste, sollte noch einmal genauer überlegt werden. Allerdings ist festzustellen, dass das Feld der Edition in dem umfanglichen Buch von Martus und Spoerhase überraschenderweise so gut wie keine Rolle spielt. Dabei könnte die Edition vor dem Hintergrund

²⁶ Ebd., S. 49.

²⁷ Steffen Martus, Carlos Spoerhase: Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften. Berlin 2022, S. 92f.

²⁸ Ebd., S. 95.

der wiederholten geisteswissenschaftlichen Theoriewechsel oder auch -krisen als Exemplum jener Annahme dienen, »dass die Praktiken als Garanten der Stabilität einer ›Gemeinschaft‹ aufzufassen sind: Den diversen ›Krisen‹ der konfligierenden Diskurse kann die Kontinuität einer ›gemeinsamen‹ Praxis entgegengesetzt werden.«²⁹ Für die Editionspraxis der letzten 200 Jahre etwa der Neugermanistik trifft die Stabilitätsannahme jedenfalls zumindest im Verhältnis zu den diversen literaturwissenschaftlichen Theoriewellen über weite Strecken eher zu, auch wenn sich durchaus eine Reihe an Verschiebungen und Neuakzentuierungen ergeben hat, die aber nicht primär durch die Literaturtheoriediskussion initiiert waren, auch wenn sie hier und da in einer auffälligen zeitlichen Parallelität stehen.³⁰ Insofern lässt sich mit Martus und Spoerhase für die bei ihnen nicht berücksichtigte Editionspraxis analogisieren: »Passender erscheint uns die Frage danach, an welchen Stellen Wandel und Abweichung gepflegt werden, welche Bereiche sich innovationsaffin verhalten und an welchen Stellen der Praxis eher Routine herrscht.«³¹

Wenn nun aber die Praxeologie als ein Standbein der Wissenschaftsentwicklung zu verstehen ist und sich die Edition dabei historisch und gegenwärtig als ein offensichtlicher und eingängiger Beispielsfall wissenschaftlicher Praktiken erweist, unterliegt sie allerdings auch den Anforderungen an solche Praktiken der Gestaltung der Edition *als* Wissensraum oder – und das wäre die im Folgenden mitzudenkende Perspektive – *in* einem Wissensraum. Solche Anforderungen hat Uwe Wirth mit Verweis auf Foucault unter »die Frage nach der *wissenschaftlichen Methode*« gefasst: »Nur ein methodisch gewonnenes Wis-

²⁹ Ebd., S. 39.

³⁰ Vgl. dazu Rüdiger Nutt-Kofoth: Neugermanistische Editionsmethodik und zeitgenössische Interpretationsparadigmen. Überlegungen zu einem wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhang. In: Germanistische und andere Kleinigkeiten. Freundschaftsschrift für Thomas Bein. Hg. v. Jens Burkert. Berlin 2024, S. 41–53, und speziell zur poststrukturalistischen Periode ders.: Editorik und Poststrukturalismus. Hinweise auf eine wissenschaftsgeschichtliche Koinzidenz in der Neugermanistik. In: Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG). Bd. VIII. Hg. v. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella und Sabine Hoffmann. [Sektion:] Edition und Interpretation. Hg. v. Anke Bosse, Wolfgang Lukas und Michael Stolz. Bern 2022 [2023], S. 127–137, auch online im Open Access: <https://www.peterlang.com/document/1246816> (13.5.2024).

³¹ Martus/Spoerhase, Geistesarbeit, S. 41.

sen wird als epistemologisch nützliches, nämlich als ›wissenschaftlich qualifiziert[es]‹ Wissen akzeptiert.«³² Wie das für die Edition im digitalen Zeitalter aussehen könnte, ist allein schon deshalb neu auszuhandeln, weil der Ort der digitalen Edition in der Wissenschaftslandschaft epistemologisch keineswegs selbstverständlich ist. Warum ist das so?

Die analoge Edition besaß zum einen einen festen Rahmen innerhalb der relativ stabilen Ausgabentypologie der Editorik (historisch-kritische Ausgabe, Studienausgabe, Leseausgabe etc.),³³ zum anderen als eigenständige bibliografische Einheit einen klar sichtbaren Ort in Abgrenzung von den anderen etwa auf Literaturgeschichte, -theorie oder -interpretation ausgerichteten Publikationsformaten der Literaturwissenschaft. Diese klare Zuweisung wurde von den digitalen Editionsformen schon früh unterlaufen. Das begann mit geänderten Praxisformen der digitalen Edition, die in ihrer Frühphase seit dem letzten Jahrzehnt des 20. und dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts den Schwerpunkt von der kritischen Editionstätigkeit zu archivalischen Komponenten verschob, wie sich schon an den entsprechenden Namen insbesondere angloamerikanischer Projekte ablesen lässt: *Shakespeare Electronic Archive*, *The William Blake Archive*, *The Complete Writings and Pictures of Dante Gabriel Rossetti. A Hypermedia Archive*, *Dickinson Electronic Archives*, *The Shelley-Godwin Archive*, schließlich auch beim *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*, das in seinem URL-Namen als »beckettarchive« firmiert.³⁴ Die germanistische

32 Uwe Wirth: Unnützes Wissen als epistemisches Problem der Spuren-suche. In: Das Unnütze Wissen in der Literatur. Hg. v. Jill Bühler und Antonia Eder. Freiburg i. Br. u.a. 2015, S. 235–250, hier S. 242; das integrierte Foucault-Zitat dort nach Michel Foucault: Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin 1978, S. 124: »könnte ich die Episteme [...] als strategisches Dispositiv definieren, das es erlaubt, unter allen möglichen Aussagen diejenigen herauszufiltern, die innerhalb, ich sage nicht: einer wissenschaftlichen Theorie, aber eines Feldes von Wissenschaftlichkeit akzeptabel sein können und von denen man wird sagen können: diese hier ist wahr oder falsch. Die Episteme ist das Dispositiv, das es erlaubt, nicht schon das Wahre vom Falschen, sondern vielmehr das wissenschaftlich Qualifizierbare vom Nicht-Qualifizierbaren zu schei-den.«

33 Vgl. Dirk Götsche: Ausgabentypen und Ausgabenbenutzer. In: Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Hg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwierschinski. Berlin 2000, S. 37–63.

34 <https://shea.mit.edu/shakespeare/htdocs/main/index.htm>; <https://blake->

digitale Werkedition setzt dagegen bisher zumindest auf die Firmierung als ›Edition‹, wenn dann auch nicht selbstverständlich unter der Bezeichnung ›Historisch-kritische Edition‹, wie sie die digitale Ausgabe von Goethes *Faust* oder die Wuppertal-Cambridger digitale Schnitzler-Edition nutzt. Dagegen bezeichnet sich die digitale Ausgabe von Wolfgang Koeppens *Jugend* als ›Textgenetische Edition‹, und die digitale Ausgabe von Hermann Burgers *Lokalbericht* nennt sich unspezifisch einfach ›Digitale Edition‹, wohingegen die Kurt-Schwitters-Ausgabe das Projekt ihres digitalen Teils als Zusammenführung aller Texte mit dem bildkünstlerischen und typografischen Werk unter dem editionstypologisch unabhängigen Titel *Der ganze Schwitters* ankündigt.³⁵

Die Germanistik setzt also derzeit vorzugsweise – auch gegen die angloamerikanischen Vorreiter – auf das Konzept der fest abgegrenzten digitalen Ausgabe als eines wiedererkennbaren Formats, das zum einen eine lange Tradition im Analogen besitzt und zum anderen das Signum ›wissenschaftliche (auch spezifisch: historisch-kritische) Edition‹ als Ausweis ihres Qualitätsstandards einsetzt. Die angloamerikanische Editorik hatte dagegen in Fortsetzung ihres Archiv-Verständnisses

archive.org/; <http://www.rossettiarchive.org/>; <https://www.emilydickinson.org/>; <http://shelleygodwinarchive.org/> (sämtlich 8.1.2025). – Samuel Beckett Digital Manuscript Project. Directors: Dirk Van Hulle and Mark Nixon. Technical realisation: Vincent Neyt. 2011 ff., <https://www.beckett-archive.org/> (8.1.2025).

35 Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Historisch-kritische Edition. Hg. v. Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis unter Mitarbeit von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Christoph Leijser, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Thorsten Vitt und Moritz Wissenbach. Frankfurt a.M. u.a. 2018, Version 1.3 RC vom September 2023, <https://faustedition.net/>. – Arthur Schnitzler digital. Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905–1931). Hg. v. Wolfgang Lukas, Michael Scheffel, Andrew Webber und Judith Beniston in Zusammenarbeit mit Thomas Burch. Wuppertal u.a. 2018 ff., <https://www.arthur-schnitzler.de/> und <https://www.schnitzler-edition.net/genetisch>, derzeit Beta 3.0. – Wolfgang Koeppen: *Jugend*. Textgenetische Edition. Hg. v. Katharina Krüger, Elisabetta Mengaldo und Eckhard Schumacher. Berlin 2016, <https://koeppen-jugend.de/>. – Hermann Burger: *Lokalbericht*. Digitale Edition. Hg. v. Peter Dängeli, Magnus Wieland, Irmgard M. Wirtz und Simon Zumsteg. Beta-Version. Bern 2016, <https://www.lokalbericht.ch/>. – Der ganze Schwitters. Projektleitung: Ursula Kocher, Isabel Schulz, http://schwitters-digital.de/projekt/?page_id=226 (sämtlich 8.1.2025).

schon vor mehr als einem Jahrzehnt Gegenvorschläge zum festen Editionsformat überlegt. So hatte Kenneth M. Price 2009 Alternativen der Namensgebung durchgespielt, nämlich neben ›edition‹ z.B. ›project‹, ›database‹, ›archive‹, ›thematic research collection‹ oder ›arsenal‹, und dabei Letzteres bevorzugt.³⁶ Die alternativen Benennungen mit ihren unterschiedlichen Implikationen inhaltlicher Schwerpunkte weisen bewusst über das strikte Format ›Edition‹ hinaus. Interessanterweise begründet Price seine Präferenz von ›Arsenal‹ ganz spezifisch mit der Zurückweisung einer anderen Benennung, nämlich ›knowledge site‹.³⁷ Diese Namenszuweisung hatte 2006 Peter Shillingsburg vorgeschlagen und war dabei bewusst über das enge Editionskonzept als Grenzziehung hinausgegangen, indem er feststellt: »a knowledge site has no natural boundaries«.³⁸ 2014 fasst Shillingsburg sein Konzept ›Knowledge Site‹ zusammen als:

a content management system or framework within which to offer tools for creating digital surrogates for physical text archives and new editions, and that can store and display texts in combination with contextual, analytical and critical content, and a system for displaying and navigating the materials – which all together I like to call Knowledge Sites. I stress the integrated, but modular, system, because doing so has a significant impact on how one views the individual components of a Knowledge Site.³⁹

36 Kenneth M. Price: Edition, Project, Database, Archive, Thematic Research Collection: What's in a Name? In: Digital Humanities Quarterly 3,3, 2009, hier Abschnitt 40, <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/3/3/000053/000053.html> (8.1.2025).

37 Ebd., Abschnitt 40 (8.1.2025).

38 Peter L. Shillingsburg: From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts. Cambridge u.a. 2006, S. 137.

39 Peter Shillingsburg: Development Principles for Virtual Archives and Editions. In: Variants 11, 2014, S. 11-28, hier S. 12. – Shillingsburg, From Gutenberg to Google, S. 88, hatte das Konzept so formuliert: »The purpose of this chapter is, first, to imagine the difference that the enriched and more dexterous medium of electronic editions will bring to text presentations and, more important, to receptions of literary works; and, second, to suggest a space and a shape for developing electronic editions that will serve not only as archives but as knowledge sites that would enable the kind of reading imagined. The space and shape I will try to describe is one where textual archives serve as a base for scholarly editions which serve in tandem with every other sort of literary scholarship to create knowledge

Das Konzept der ›Knowledge Site‹ hat Vorbehalte und Zustimmung erfahren,⁴⁰ Letztere auch im deutschsprachigen Raum. So hat Thomas Stäcker schon 2011 festgehalten, dass ein solches Format nicht nur editorischen und archivalischen Anliegen, sondern eben auch Interpretationen gegenüber offen sei.⁴¹ Von seiner primär bibliothekswissenschaftlichen Perspektive aus kann Stäcker in einer solchen Wissensumgebung der Edition eine spezifische Vernetzungseigenschaft zuweisen, nämlich – ähnlich dem Foucault'schen intertextualitäts- und diskurstheoretisch orientierten Begriff vom Buch als ›Knoten‹⁴² – die eines ›Dokumentknotens‹:

Wenn die Bibliothek der Zukunft eine Bibliothek elektronischer Texte ist, dann ist die elektronische oder digitale Edition nichts anderes als ein in einem textuellen Zusammenhang einer Bibliothek stehender besonderer Text oder ein Dokumentknoten, der dazu dient, weitere Dokumente miteinander zu verbinden.⁴³

sites of current and developing scholarship that can also serve as pedagogical tools in an environment where each user can choose an entry way, select a congenial set of enabling contextual materials, and emerge with a personalized interactive form of the work (serving the place of the well-marked and dog-eared book), always able to plug back in for more information or different perspectives.«

⁴⁰ Siehe etwa Philippe Régnier: Ongoing Challenges for Digital Critical Editions. In: *Digital Critical Editions*. Hg. v. Daniel Apollon, Claire Bélisle und Philippe Régnier. Urbana u.a. 2014, S. 58–80, hier S. 68. – Dirk Van Hulle: Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapportement. In: *Variants 12/13*, 2016 [2017], <https://journals.openedition.org/variants/293> oder doi.org/10.4000/variants.293, Abschnitt 5 (8.1.2025).

⁴¹ Thomas Stäcker: *Creating the Knowledge Site* – elektronische Editionen als Aufgabe einer Forschungsbibliothek. In: *Bibliothek und Wissenschaft* 44, 2011: Digitale Edition und Forschungsbibliothek. Beiträge der Fachtagung im Philosophicum der Universität Mainz am 13. und 14. Januar 2011. Hg. v. Christiane Fritze, Franz Fischer, Patrick Sahle und Malte Rehbein, S. 107–126, hier S. 112.

⁴² Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. 17. Aufl. Frankfurt a.M. 2015 [frz. zuerst 1969, dt. zuerst 1973], S. 36: »Die Grenzen eines Buches sind nie sauber und streng geschnitten: über den Titel, die ersten Zeilen und den Schlusspunkt hinaus, über seine innere Konfiguration und die es autonomisierende Form hinaus ist es in einem System der Verweise auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze verfangen: ein Knoten in einem Netz.«

⁴³ Stäcker, *Creating the Knowledge Site*, S. 108.

Die digitale Edition als Netzwerk hat insbesondere die Briefeditiorik ins Spiel gebracht. Das liegt für die editorische Aufbereitung von Briefkorrespondenzen durchaus nahe, weil sie sich als Ausdruck eines Korrespondenznetzwerks verstehen lässt. Das – letztlich nicht realisierte – Exilbrief-Projekt hatte das schon in seinem Titel *Vernetzte Korrespondenzen* zum Ausdruck gebracht.⁴⁴ Andere digitale Briefeditionen, deren Rahmen die Briefe einer Person oder einen Korrespondenzzusammenhang beinhalten, erlauben ausdrücklich thematisch gesteuerte Zugriffe, bieten also ein Themennetz als Zugangsmöglichkeit, so etwa die August-Wilhelm-Schlegel-Korrespondenz-Edition, die Edition des Gelehrtenbriefwechsels zwischen Alfred Sauer und Bernhard Seuffert oder die Briefedition zum Schweizer Politiker und Unternehmer Alfred Escher.⁴⁵ Am Beispiel der digitalen Komponente der historisch-kritischen Lavater-Briefedition ist 2024 nicht nur »die zentrale Bedeutung von Briefen [...] für die Wissenskultur« einer Zeit hervorgehoben worden, sondern aus letztlich praxeologischer Perspektive ein »Wandel in der Editionslandschaft« insofern prognostiziert worden, als dass ein solches digitales Editionsprojekt mit »neue[n] Formen der Visualisierung und der Verlinkung auf weitere Basis- und Epitexte« »die Form einer institutionellen Vernetzung zwischen Forschung und Gedächtnisinstitutionen hin zu Forschungsgemeinschaften« erreichen könne.⁴⁶

44 *Vernetzte Korrespondenzen* – Exilnetz33, <http://exilnetz33.de/de/> (8.1.2025), damals veranschlagte Projektlaufzeit: 2013–2016. Siehe auch Vera Hildenbrandt, Roland S. Kamzelak: »Im Exil erweitert sich die Welt«. Neue Zugangswege zu Korrespondenzen durch Visualisierung. In: *editio* 28, 2014, S. 175–192.

45 August Wilhelm Schlegel: Digitale Edition der Korrespondenz. Hg. v. Jochen Strobel und Claudia Bamberg. Dresden u.a. 2014–2020, Version 01–22, <https://august-wilhelm-schlegel.de/briefdigital/>. – Der Briefwechsel zwischen August Sauer und Bernhard Seuffert 1880 bis 1926. Digitale Edition. Hg. v. Bernhard Fetz, Hans-Harald Müller, Marcel Illetschko, Mirko Nottscied und Desiree Hebenstreit. Wien 2020 (zuerst 2016), <https://edition.onb.ac.at/context:sauer-seuffert>. – Alfred Escher: Digitale Briefedition. Hg. v. Joseph Jung. Relaunch Zürich Januar 2022 (zuerst 2015), <https://www.briefedition.alfred-escher.ch/home.html> (sämtlich 8.1.2025).

46 Ursula Caflisch-Schnetzler: Das Verständnis von Wissenskultur im Spiegel einer Digitalen Edition. In: Werk und Beiwerk. Zur Edition von Paratexten. Hg. v. Jan Hess und Roland S. Kamzelak. Berlin, Boston 2024, S. 129–137, hier S. 130f. und S. 136. – Johann Caspar Lavater: Historisch-kritische Edition ausgewählter Briefwechsel. Projektleitung: Ursula Caf-

Das von Shillingsburg aufgebrachte und von Stäcker zustimmend bedachte Konzept der ›Knowledge Site‹ reicht über solche Zuschnitte aber hinaus, denn mit ihm wird nicht mehr allein die Edition als eigener vernetzter Wissensraum konturiert, sondern der Edition wird die Funktion als bloß eines – wenn auch eines wesentlichen – Elements in einem auf die Versammlung weiterer Dokumente historischer Art oder anderer wissenschaftlicher Genres wie Interpretationen angelegten umfänglicheren Wissensraum zugewiesen. Unklarer ist dann allerdings, wie ein so gestalteter Wissensraum begrenzt werden kann, was also die Rahmen eines solchen Wissensraums bildet, damit er sich nicht als kleiner Teil in einem letztlich alles umgreifenden intertextuellen Netz verliert, quasi »[i]m Gewirr der Fäden«, wie Ursula Kocher ihre den Text eines Autors als Zentralelement betonenden Überlegungen zu Intertextualität und Edition 2007 überschrieben hat.⁴⁷

Die im Digitalen erfolgte Aufweichung des festen Rahmens ›Edition‹ ist auch im deutschsprachigen Raum durch Neubenennungen des zugehörigen Website-Komplexes sichtbar geworden. So firmiert etwa die Retrodigitalisierung und Zusammenführung zweier historisch-kritischer Heine-Printausgaben einschließlich der Verbindung mit Digitalisaten der Textträger unter dem Namen ›Portal‹.⁴⁸ Und die

lisch-Schnetzler, Davide Giuriato. Version 3.0, <https://www.jclavaterbriefwechsel.ch/home>, s. auch <https://lavater.com/briefwechsel> und <https://www.lavater.com/> (sämtlich 8.1.2025).

47 Ursula Kocher: Im Gewirr der Fäden. Intertextualitätstheorie und Edition. In: Ästhetische Erfahrung und Edition. Hg. v. Rainer Falk und Gert Mattenkrott. Tübingen 2007, S. 175–185. Zur Frage von Autor- und Textzentrierung s. ebd., S. 185: »Auf lange Sicht würde eine solche Edition zudem die Abkehr von der Autorzentrierung bedeuten. Zwar steht ein Text eines Autors im Zentrum, was aber als editorische ›Beigaben‹ mitgeliefert wird, muß nicht mehr zwangsläufig diesem Verfasser zugehörig sein. Eine derartige Dezentrierung bedeutet aber noch lange nicht, daß nicht mehr ein bestimmter Text im Mittelpunkt steht; er ist sogar noch viel mehr im Zentrum der Edition. Es ist lediglich festzustellen, daß ein einzelner Autor auf diese Weise nicht mehr Anlaß und Zusammenhalt der Ausgabe darstellt.« Ähnlich in Dies.: Der Link als Kommentar. Verweisstrukturen und ihre editorischen Herausforderungen. In: Annotieren, Kommentieren, Erläutern. Aspekte des Medienwandels. Hg. v. Wolfgang Lukas und Elke Richter. Berlin, Boston 2020, S. 113–125, hier S. 124f.; ebd., S. 120, der Hinweis auf die Gefahr eines »Verlorengehen[s]« in der digitalen Edition.

48 <http://www.heine-portal.de/> (erarbeitet 2002–2009; 8.1.2025). Bei den

Retrodigitalisierung der historisch-kritischen Marburger Büchner-Ausgabe soll ausdrücklich an das digitale Georg-Büchner-Portal angebunden werden, das zudem Informationen, Dokumente und Aufsätze zu Büchner versammelt.⁴⁹ Werkmaterialien in Kombination mit Forschungsbeiträgen stellt das 2011 bis 2015 erarbeitete Projekt *Handkeonline* unter der Bezeichnung ›Forschungsplattform‹ und ›virtuelles Archiv‹ zur Verfügung.⁵⁰ In *Handkeonline* sind ausführliche Meta- und Erschließungsdaten zu Handkes Notizbüchern integriert.⁵¹ Die seit 2021 erarbeitete Ausgabe der Notizbücher wird dagegen als eigenständige Digitale Edition auf einer seit 2022 freigeschalteten und fortlaufend erweiterten selbstständigen Website präsentiert.⁵² Zu erinnern ist auch an die Überlegungen von Walter Fanta, der schon im Jahr 1994 die damalige CD-ROM-Edition bzw. -Transkription des Musil-Nachlasses von 1992 – eines der ganz frühen digitaleditorischen Pilot-

Printausgaben handelt es sich um Heinrich Heine: Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Hg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar [seit 1993: Stiftung Weimarer Klassik, seit 2008: Klassik Stiftung Weimar] und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris 1970ff., und Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. v. Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. 16 Bde. in 23. Hamburg 1973–1997.

⁴⁹ Siehe die Informationen zur Büchner-Ausgabe auf <https://www.uni-frankfurt.de/69369861/Projekte> und das Georg-Büchner-Portal <http://buechnerportal.de/mba> (beide 8. 1. 2025). Bei der Buchausgabe handelt es sich um Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Hg. v. Burghard Dedner, mitbegründet von Thomas Michael Mayer. Darmstadt 2000–2013.

⁵⁰ *Handkeonline*. Projektleitung: Klaus Kastberger, Projektmitarbeit: Christoph Kepplinger-Prinz und Katharina Pektor, <https://handkeonline.onb.ac.at/>, <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1118> und <https://handkeonline.onb.ac.at/node/2594> (sämtlich 8. 1. 2025). Siehe dazu auch Klaus Kastberger, Christoph Kepplinger-Prinz: *Handkeonline*: Eine Forschungsplattform zu Peter Handke. In: *editio* 27, 2013, S. 205–215.

⁵¹ Siehe <https://handkeonline.onb.ac.at/node/90> und die zugehörigen Unterseiten (8. 1. 2025).

⁵² Peter Handke: Notizbücher. Digitale Edition. Projektleitung: Ulrich von Bülow, Bernhard Fetz. Editionsteamleitung: Katharina Pektor. 2022ff., Release 14.6.2024, <https://edition.onb.ac.at/context:hnb> (8. 1. 2025).

projekte der Neugermanistik – als »Baustein einer Epochendatenbank der Moderne« imaginierte.⁵³

Solche exemplarischen Fälle zeigen sehr deutlich die Suche der Digitalen Edition nach ihrer Position in der digitalen Welt. In welcher Weise kann aber nun das Wissensraumkonzept vor dem Hintergrund epistemischer Zuweisungen und der Praxeologie-Diskussionen dabei eine Hilfe bieten, und vor allem: Welchen Ort erhält die Edition in einem größeren digitalen Wissensraum? Zunächst ist festzuhalten, dass das Wissensraumkonzept anerkennt, dass die Edition allemal schon selbst ein Konglomerat aus verschiedensten Wissensbeständen ist, und das nicht erst im digitalen Zeitalter. Allerdings lassen sich diese Wissensbestände innerhalb der Digitalen Edition in größerem Maße akkumulieren und vermittelbar machen (Stichwörter: Abbildungen, relationale Textpräsentation, interne und externe Verlinkungen). In Aufgriff des ›Knowledge-Site‹-Verständnisses und unter Nutzung der Einschätzung der Edition als eines epistemischen Dings wäre die Edition *der* oder mindestens *ein* Kern oder Ankerpunkt in einem so gestalteten digitalen Wissensraum. Gleichzeitig wären Erweiterungen des engeren Verständnisses von der Edition selbst als Wissensraum möglich – nämlich dann, wenn das Erschließungsinteresse an den Editionsmaterialien mit deren weiterer Vernetzung einhergeht.

Das soll an zwei Beispielen veranschaulicht werden. Das erste zeigt, wie eine solche Vernetzung über Editionen hinweg sowohl die edierten Texte als auch insbesondere die durch ihre Kommentare und Erläuterungen erschlossenen Sachverhalte untereinander verknüpfen kann. Das Muster für ein solches Vernetzungsinteresse ist das Projekt *Propyläen. Goethes Biographica*.⁵⁴ Es ist darauf angelegt, vier selbstständige, z.T. seit über einem halben Jahrhundert laufende Bucheditionen ins digitale Medium zu über- und dort weiterzuführen, nämlich die Ausgaben der Tagebücher, der Briefe, der An-Briefe und diejenige zu Goethes Begegnungen und Gesprächen.⁵⁵ Dass die retro-

⁵³ Walter Fanta: Die Computer-Edition des Musil-Nachlasses. Baustein einer Epochendatenbank der Moderne. In: *editio* 8, 1994, S. 127–157. – Robert Musil: Der literarische Nachlaß. Hg. v. Friedbert Aspetsberger, Karl Eibl und Adolf Frisé. Reinbek 1992 [CD-ROM].

⁵⁴ Propyläen. Goethes Biographica. Gesamtleitung: Anne Bohnenkamp-Renken, Daniel Fulda und Christian Hain, <https://goethe-biographica.de/> (8.1.2025).

⁵⁵ Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik [später: Klassik Stiftung Weimar,

digitalisierten Ausgaben dabei um die den Buchausgaben fehlenden Abbildungen der erhaltenen Handschriften erweitert werden, ist der eher gängige und erprobte, wenn auch nicht unaufwändige Teil. Ein weiterer, durchaus schwierigerer betrifft die Zusammenführung der Sachinformationen in den je äußerst umfänglichen Kommentaren. Diese Kommentare bilden nämlich zum einen mit jedem weiteren erschienenen Band ein immer dichteres Forschungsnetz zu Goethes Lebens-, Arbeits- und Gedankenwelt und stellen zum anderen hochgradig quellengesättigte literatur-, naturwissenschafts-, politik- und gesellschaftsgeschichtliche Grundierungen eines über Goethe hinausweisenden regionalen und überregionalen Kulturkosmos in der zweiten Hälfte 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus. Dass die ursprünglichen einzelnen Biographica-Editionen nun zu einem gemeinsamen Wissensraum vereint werden, ergibt sich nicht nur aus der Logik der biografischen Textsorte als einigenden Prinzips, sondern insbesondere auch durch die reichhaltigen lebensweltlichen wie alltagsgeschichtlichen Inhalte, zu denen jede der biografischen Textsorten einen eigenständigen, aber zu einem Wissensgesamtrahmen gehörenden Inhalt beiträgt.

Gruppiert sich der über das Band einer Zentralperson (hier: Goethe) zusammengehaltene Wissensraum in diesem Fall aus der Zusammenführung von Einzeleditionen im Sinne der vielerwünschten Interoperabilität der je separaten Edition und ihrer digitalen Daten, so soll ein zweites Beispiel die Frage vor Augen führen, inwieweit der Editionskern im Wissensraum von nicht zur Edition gehörenden Analysen oder Interpretationen begleitet, der Wissensraum also durch solche über die eigentliche Edition hinausreichende Vermittlungen gefüllt

hg. v. Jochen Golz unter Mitarbeit von Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler und Edith Zehm. Stuttgart, Weimar 1998ff. – Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, hg. v. Georg Kurscheidt, Norbert Oellers und Elke Richter. Berlin 2008ff. – Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform. Hg. v. Karl-Heinz Hahn [später: Stiftung Weimarer Klassik bzw. Klassik Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv]. Weimar 1980ff. – Goethe. Begegnungen und Gespräche. Hg. v. Ernst Grumach und Renate Grumach [ab Bd. 3 von Renate Grumach]. Berlin, [New York] 1965ff. – Siehe dazu jetzt Christian Hain: PROPYLÄEN – Forschungsplattform zu Goethes Biographica. Chancen und Herausforderungen der digitalen Transformation für die Goethe-Philologie. In: Goethe-Jahrbuch 140, 2023 [2024], S. 183–198.

werden kann. Shillingsburgs Konzept der ›Knowledge Site‹ wie auch der Portal- oder Plattformgedanke, wie ihn etwa die Büchner- oder die Handke-Forschung verstehen, würden die Inkorporation solcher Materialien ja befürworten. Immerhin könnte man einen engeren Bezug zu den Inhalten des Editionskerns zum Maßstab erheben, wie dehnbar ein solcher ungefährer Bezug auch sein mag. Zu überlegen wäre daher, ob folgender schreib- und produktionsanalytischer Fall dazugehören könnte.⁵⁶

In Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht *Die Vogelhütte*, das zu ihrem Gedichtensemble *Haidebilder* gehört, heißt es in Vers 46-48 im Arbeitsmanuskript sowie gleichlautend in der Reinschrift und im Druck von 1844: »Hier möcht ich Haidebilder schreiben zum Exempel / Die Vogelhütte – nein der Herd – nein besser / Der Kniende in Gottes weitem Tempel«.⁵⁷ Dies sagt das Sprecher-Ich, ein Dichterling, der sich zur Beobachtung der Natur und daraus erzeugter poetischer Inspiration in einer Vogelhütte (d.i. ein eigentlich einem Vogelfänger Unterschlupf gewährender Verschlag) befindet. Dieses hochaufländige Mise-en-abyme-Element, das eine Figur von Drostes Gedicht *Die Vogelhütte* ein Gedicht mit dem Titel »Die Vogelhütte« imaginieren lässt, fügt sich damit passgenau in den seine Metatextualität und Autoreflexivität ausstellenden Droste-Text. Schaut man nun zum einen auf die Textgenese und zum anderen auf die Papierraumposition dieser Verse, so stellt man fest, dass diese Verse in der mittleren Spalte

⁵⁶ Vgl. zu den Ausführungen zum Droste-Beispiel Rüdiger Nutt-Kofoth: »Hier möcht ich Haidebilder schreiben zum Exempel / Die Vogelhütte – nein«. Eine textgenetische und schreibanalytische Untersuchung zu Gründen von Metatextualität und Autoreflexivität in Annette von Droste-Hülshoffs Gedicht ›Die Vogelhütte‹. In: Droste Digital. Handschriften – Räume – Installationen. Der Ausstellungskatalog [Burg Hülshoff – Center for Literature, Havixbeck in Koproduktion mit der LWL-Literaturkommission für Westfalen zur Ausstellung 15.9.2022–30.9.2023]. Hg. v. Jörg Albrecht und Oliver M. Pawlak. Bielefeld 2022, S. 146–165, insbes. S. 158f.

⁵⁷ So nach der Formulierung auf Seite 4 des Arbeitsmanuskripts (Annette von Droste-Hülshoff, Meersburger Nachlass, Staatbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Depositum Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Westfälisches Literaturarchiv im LWL-Archivamt für Westfalen, Münster, Bestand 1064, MA 1 4), die nur mit Interpunktionsänderungen ebenfalls in der Reinschrift und dann im Druck der Sammlung ihrer *Gedichte 1844* (Gedichte von Annette Freiin von Droste-Hülshof [sic]. Stuttgart, Tübingen 1844, S. 47) erscheint.

eines dreispaltig beschriebenen Manuskriptblattes stehen, und zwar genau auf der Höhe, auf der in der linken Spalte die Niederschrift des Gedichts mit dem Titel beginnt – und dieser Titel ist im Arbeitsmanuskript in zwei ungestrichenen Alternativen vorhanden: zunächst als »Die Heerdhütte«, dann später durch Hinzufügung von »Vogel« oberhalb von »Heerd« als »Die Vogelhütte«, also genau in den Varianten, die das Sprecher-Ich des Texts in Vers 46–48 figurenperspektivisch ebenfalls durchdenkt. Das heißt, dass die Titelformulierungen der Autorin Droste-Hülshoff und die Titelüberlegungen der Textfigur in einer unübersehbaren schreibraumsemantischen Koinzidenz stehen. Diese Koinzidenz ist über eine reine textgenetische Darstellung und auch über eine einfache Präsentation einer Abbildung des Arbeitsmanuskripts nicht erkennbar, sondern bedarf einer analytisch-diskursiven Darlegung im Kontext der autopoetischen und metatextuellen Gesamtthematik des Gedichts. Jede traditionelle Edition würde sich aber solcher Verweise wegen deren interpretativen Charakters enthalten. Eine Edition innerhalb eines weitergefassten digitalen Portals oder einer Plattform im Sinne des diskutierten Wissensraum-Konzepts hätte hier mehr Möglichkeiten, indem Ausführungen solcher Art sich an die Edition anlagern könnten, ohne Teil von ihr zu werden, gleichwohl aber in einem gemeinsamen Zusammenhang (einem Wissensraum) präsentiert und damit unmittelbar sichtbar würden.

Das Verständnis von der Edition als konfiguriertem Wissensraum und das erweiterte Konzept der Edition als eines Kernelements eines um sie herum bzw. mit ihr geweiteten Wissensraums könnte zudem helfen, die Sichtbarkeit und Nutzbarkeit des in der Edition erarbeiteten breiten Wissens für die Literaturwissenschaft zu erhöhen. Klaus Hurlebusch hat 2001, also nach der poststrukturalistischen und während der Phase der kulturwissenschaftlichen Orientierung der Literaturwissenschaft, festgestellt, dass »Literaturwissenschaft und Editionsphilologie [...] sich nicht mehr viel zu sagen haben«.⁵⁸ Das mag rückblickend z.B. gerade hinsichtlich der kurz darauf entstehenden und bis heute regelmäßig Ergebnisse vorlegenden Forschungen zum literarischen Schreiben⁵⁹ etwas zugespitzt formuliert erscheinen. Aller-

⁵⁸ Klaus Hurlebusch: Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne. Tübingen 2001, S. 69.

⁵⁹ Siehe etwa nur die Buchreihe: Zur Genealogie des Schreibens. Hg. v. Martin Stingelin. München 2004 ff., zzt. über 30 Bände und weitere Publikationen im Umfeld der Reihe; s. <http://www.schreibszenen.net/> (8.1.2025).

dings bestätigt eine empirische Untersuchung von 2015 weiterhin eine mangelnde Nutzung verfügbarer kritischer Ausgaben in zentralen literaturwissenschaftlichen Publikationsorganen, für alle Editionsteile jenseits des edierten Lesetextes sogar eine äußerst geringe Verwendung; ein Befund, der sich auch ein knappes Jahrzehnt später nur wenig verändert hat, wie jüngst festgestellt wurde.⁶⁰ Das dürfte nicht zuletzt auch mit der mangelnden Bereitschaft nicht-editorisch arbeitender Literaturwissenschaftler zu tun haben, sich mit den editorischen Darstellungsweisen insbesondere von Varianz zu beschäftigen, die vielfach nichtlineare, paradigmatisch statt syntagmatisch orientierte Rezeptionsweisen erfordern und damit einer habituellen linearen Lektüre widersprechen. Das Wissensraumkonzept könnte aber die notwendig andersartigen Rezeptionsweisen der in der Edition präsentierten Materialien auf beispielhafte Ergebnisse hin funktionalisieren und so die Editionsresultate leichter verständlich machen sowie den Wert ihrer Nachnutzbarkeit verdeutlichen.

Mit Martus und Spoerhase könnte man so auch für die Edition die wissenschaftliche Stimulanzerzeugung durch ihre je unterschiedlichen Wissensgegenstände über das Konzept des »epistemischen Dings« erfassen. Martus und Spoerhase hatten »epistemische Dinge« so definiert:

An dieser Stelle wollen wir lediglich festhalten, dass »epistemische Dinge«, also Objekte, die Forscherinnen und Forschern eine Art Selbstbeteiligung an ihrer Untersuchung zu signalisieren scheinen, ihre Befragung in einer bestimmten sozialen Umgebung stimulieren und auf diese vermittelte Weise ihrer Erforschung entgegenkommen.⁶¹

Das leicht Esoterische daran ließe sich auflösen, indem die Präsentation der Dinge und ihre spezifische Konfiguration im digitalen engeren, d.h. auf die Edition beschränkten oder im weiteren um die Edition herum-

⁶⁰ Rüdiger Nutt-Kofoth: Wie werden neugermanistische (historisch-)kritische Editionen für die literaturwissenschaftliche Interpretation genutzt? Versuch einer Annäherung aufgrund einer Auswertung germanistischer Periodika. In: Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte. Hg. v. Thomas Bein. Berlin, Boston 2015, S. 233–245. – Johannes Knüchel: Zur Rezeption von (historisch-)kritischen Ausgaben in der aktuellen germanistischen Forschung. In: *editio* 38, 2024, S. 227–232.

⁶¹ Martus/Spoerhase, Geistesarbeit, S. 239.

gebauten Wissensraum als Möglichkeit neuer Erkenntnisse bzw. des Weges dahin verstanden werden. Dann gelangt man zu einer weniger »epiphanischen« Auffassung, wie sie etwa Günter Abel entworfen hat:

»Epistemische Objekte« sind das, worauf sich in den Wissenschaften, in der Philosophie und in anderen Künsten unsere epistemische, d.h. unsere wissens- und erkenntnis-orientierte Aufmerksamkeit und Neugierde, unsere Wissens- und Denkanstrengungen richten. Sie sind die Objekte der intellektuellen Begierde in Theorie und Praxis. [...] Vorschlagen möchte ich eine *zeichen- und interpretationsphilosophische Konzeption* epistemischer Objekte, eine Konzeption epistemischer Objekte als welterschließender Zeichen- und Interpretationskonstrukte in theoretisch-kognitiver ebenso wie in praktisch-technischer Hinsicht. [...] Epistemische Objekte sind keine idealistischen Konstrukte. Sie können vielmehr als die realen Objekte des wissenschaftlichen Forschens und der philosophischen Reflexion konzipiert werden.⁶²

62 Günter Abel: Epistemische Objekte als Zeichen- und Interpretationskonstrukte. In: In Sprachspiele verstrickt – oder: Wie man der Fliege den Ausweg zeigt. Verflechtungen von Wissen und Können. Hg. v. Stefan Tolksdorf und Holm Tetens. Berlin, New York 2010, S. 127–156, hier S. 127f. und S. 130; s. auch ebd., S. 141 zur Verschiedenartigkeit epistemischer Objekte in den unterschiedlichen Wissenschaftsfeldern: »Zu beachten ist, dass epistemische Objekte in den verschiedenen Wissens- und Wissenschaftsbereichen von unterschiedlicher Art sind. Man denke an epistemische Objekte (a) *in den Naturwissenschaften*, z.B. in der Mikrophysik an ›Elementarteilchen‹, ›Raumzeit-Quanten‹, ›Energie‹, oder z.B. in der Hirnforschung an ›Neuronale Assemblies‹, ›Neurotransmitter‹, ›Assoziationscortex‹; (b) *in den Geisteswissenschaften*, z.B. in der Geschichtswissenschaft an ›Absolutismus‹, ›Feudalismus‹, ›Totalitarismus‹; (c) *in den Sozialwissenschaften* etwa an ›Gruppe‹, ›Herrschaft‹, ›soziale Beziehungen‹; (d) *in den Technikwissenschaften* an z.B. ›Maschinen‹, ›Systeme‹, ›Artefakte‹; und (e) *in den Planungswissenschaften* an z.B. ›Wirtschaftssystem‹, ›Finanzmärkte‹, ›Bruttosozialprodukt‹.« – Ähnlich auch in ders.: Epistemische Objekte – was sind sie und was macht sie so wertvoll? Programmatische Thesen im Blick auf eine zeitgemäße Epistemologie. In: Pragmata. Festschrift für Klaus Oehler zum 80. Geburtstag. Hg. v. Kai-Michael Hingst und Maria Liatsi. Tübingen 2008, S. 285–298, hier S. 285, S. 292 und S. 294f. Hinweis auf Abel auch bei Martus/Spoerhase, Geistesarbeit, S. 537f.

Die entscheidende Anforderung an das Konzept wäre m. E. allerdings, dass die Edition innerhalb eines größeren Wissensraums als klar abgegrenzte Einheit sichtbar bliebe, die Konfiguration eines solchen Wissensraums also das Format Edition nicht auflöst oder segmentierend an unterschiedlichen Stellen integriert. Dies wäre also auch eine Anforderung an die konkreten Praktiken des Edierens, die Praxis der Edition. Nur so bliebe auch die wissenschaftliche Reputation der Edition und damit ihr Signum besonderer Solidität und Verlässlichkeit in der digitalen Welt sichtbar, nämlich als eines skrupulös erarbeiteten, höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen und Standards genügenden sowie eine lange Theorie-, Methoden- und Praxisgeschichte aufweisenden Produkts und – wenn man so will – >epistemischen Dings< geisteswissenschaftlicher Grundlagenforschung.

Magnus Wieland

Past forward

Die Zukunft im Archiv

SOKRATES Ach Fritz, man erinnert sich
schlecht an die Zukunft.

NIETZSCHE Da sprichst du recht.

Guido Bachmann

It's a poor sort of memory that only works
backwards.

*The White Queen in »Through the
Looking Glass«*

[W]as könnte es Unwirklicheres geben als die
Vergangenheit?

Sie ist noch unwirklicher als die Zukunft.

Martin Mosebach

Die Zukunft ist das Morgenrot der Ver-
gangenheit.

Teixeira de Pascoaes

Gestern wird sein, was morgen gewesen ist.

Günter Grass

Dieser Beitrag behandelt, was Jacques Derrida einst das »futur antérieur« des Archivs nannte, seine spezifische Zeitstruktur, die – anders als man intuitiv annehmen würde – nicht in der historischen Vergangenheit liegt, sondern in einer *zukünftigen* Vergangenheit.¹ Es geht in diesem Beitrag also nicht um die Zukunft der Institution Archiv, wie sie sich vor dem Horizont der allumfassenden Digitalisierung entwickeln und den neuen technologischen Gegebenheiten anpassen wird, also nicht um die kommenden Archivierungsmaterialien und -praktiken, sondern um die im Archiv gespeicherte, konservierte

¹ Jacques Derrida: Le futur antérieur de l'archive. In: Questions d'archives. Hg. v. Nathalie Léger. Saint-Germain-la-Blanche-Herbe 2002, S. 41–50.

und für eine bestimmte Dauer stillgestellte Zeit, mithin um die archivierte Zukunft selber.

Zum Einstieg beginne ich mit drei Geschichten, die allesamt Szenarien archivierter Zukunft entwerfen: Es sind freilich utopische bzw. phantastische und keineswegs realistische Archiveinrichtungen, die da imaginert werden, dennoch möchte ich diese Fiktionen zum Anlass nehmen, im Anschluss danach zu fragen, inwiefern sie vielleicht doch etwas über die Zeitstruktur realer Archive aussagen, die weitaus futuristischer ist, als es zunächst den Anschein macht. Beginnen werde ich im 16. Jahrhundert und hoffe, dass ich am Schluss in der Zukunft ankomme.

I.

[1] Die erste Geschichte stammt von Miguel de Cervantes, genauer stammt sie aus dem kurz vor seinem Tod beendeten Roman *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ich zitiere nach der in der *Anderen Bibliothek* erschienenen Ausgabe von 2016, anlässlich des 400. Todesstages des Autors. In einer Episode kurz vor Schluss berichtet ein Dichter von dem wohl »außergewöhnlichsten Museum auf der ganzen Welt«, in dem nicht etwa Berühmtheiten der Vergangenheit oder der Gegenwart, sondern der Zukunft ausgestellt sind:

In diesem Museum gebe es keine Porträts berühmter Persönlichkeiten zu sehen, die tatsächlich gelebt hätten oder noch lebten, sondern lediglich grundierte Tafeln für erlauchte Persönlichkeiten, die da noch kommen werden, insbesondere berühmte Dichter künftiger Jahrhunderte. Unter all diesen Tafeln habe er sich zwei genauer angesehen und dabei bemerkt, dass auf der einen oben zu lesen stand: *Torquato Tasso* und darunter *Das befreite Jerusalem*; auf der zweiten habe er ganz oben entziffern können: *Zárate* und weiter unten *Kreuz und Konstantin*.

Ich fragte den, der sie mir zeigte, was diese Namen bedeuteten. Er gab mir zur Antwort, man werde bald den leuchtenden Stern eines Dichters auf Erden entdecken, der Torquato Tasso heißen und das wiedereroberte Jerusalem mit heroischer Verve besingen werde, wie kein Dichter je zuvor. Ihm werde fast unmittelbar ein Spanier namens Francisco López Zárate nachfolgen, dessen wohlklingender Gesang alle vier Erdteile erfüllen und die Herzen der Menschen mit der Geschichte von der Auffindung des Kreuzes Christi und der Kriege von Kaiser Konstantin in ihren Bann ziehen werde: ein

wahrhaft heroisch-religiöses Versepos, das seinem Namen alle Ehre machte.²

Gerhard Poppenberg kommentiert diese Passage im Nachwort im Kontext der abendländischen Gedächtniskultur und mit etymologischem Rückgriff auf die Wortherkunft des Museums vom antiken Musentopos:

Ein Museum der Zukunft ist umso erstaunlicher, als die Idee des Museums in der Neuzeit erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufgekommen ist. Das antike Mouseion von Alexandria war ein Ort der Dichtung und Musik, der Philosophie und Wissenschaft; die Bibliothek von Alexandria war ein gigantischer Speicher des antiken Wissens. In dieser Hinsicht sind Museen und Bibliotheken Musenorte, an denen das gesammelte Wissen der Vergangenheit als Inspirationsquelle für zukünftiges Denken, Dichten und Wissen dienen kann. Deshalb war in der antiken Mythologie Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung, die Mutter der Musen. Das Museum der Zukunft kehrt die Zeitachse um. Es ist nicht ein Ort der Erinnerung und Rückschau, sondern der Erwartung und Voraussicht.³

Das Museum der Zukunft kehrt die Zeitstruktur um, indem es das alte Musenkonzept des Mouseions reaktiviert, das weniger die Konservierung des Alten als die Produktion von Neuem förderte, mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass bei Cervantes die zukünftigen Werke nicht lediglich angeregt, sondern direkt antizipiert werden. Mit seinen Vorhersagen funktioniert das Zukunftsmuseum ziemlich zuverlässig, was sich natürlich dem fiktionalen Trick verdankt, dass der Roman die literarische Vergangenheit in die Zukunft projiziert, also faktisch eine rückwärtsgewandte Prophetie vornimmt. (Wäre beispielsweise in dem Museum auch ein Rahmen, sagen wir, für Elena Ferrante reserviert gewesen, wäre das schon sehr viel verblüffender.) Hier zeigt sich aber auch gleich die Grenze eines solchen fiktionalen Zukunftsmuseums, dessen Voraussagen eben nur eine bedingte Reichweite besitzen, bedingt nämlich durch die bereits ›vergangene Zukunft, während die noch kommende Zukunft, die zugleich eine zukünftige

2 Miguel de Cervantes Saavedra: Die Irrfahren von Persiles und Sigismunda. Übers. v. Petra Strien. Berlin 2016, S. 473.

3 Gerhard Poppenberg: »Eine wirre und doch angenehme Harmonie«. Cervantes und der Roman der Zukunft. In: Ebd., S. 547–580, hier S. 579f.

Vergangenheit (*futur antérieur*) sein wird, noch im Ungewissen bleiben muss. Andernfalls hätte das Museum auch antizipieren müssen, dass Zárate heute mehrheitlich dem Vergessen anheimgefallen ist und deshalb nicht mit gleichem Recht neben dem unterdessen längst kanonisierten Torquato Tasso figurieren dürfte. Retrospektiv betrachtet hat die faktische Tradierung dem fingierten Zukunftsmuseum einen Strich durch die Rechnung gemacht, das zwar das kurzzeitige Auftreten des Dichters, nicht aber seine längerfristige Relevanz für die Literaturgeschichte richtig prognostizieren konnte. Von einem Zukunftsmuseum ist allerdings auch nicht unbedingt zu erwarten, dass es über das, was kommen wird, hinaus auch sicherstellt, was bleiben soll. Denn Letzteres ist vielmehr die Aufgabe historischer Museen und Archive: Sie garantieren als dauerhafte Speicherstätten, dass die in ihnen verwahrten Kulturgüter auch künftig im kollektiven Gedächtnis erhalten bleiben. Sie sind in ihrem Sammel- und Vermittlungsauftrag somit direkt auf die Zukunft ausgerichtet. Dazu nachher mehr.

[2] Die zweite Geschichte stammt vom amerikanischen Science-Fiction-Autor Philip K. Dick und heißt *Minority Report*, besser bekannt durch die gleichnamige Verfilmung von Steven Spielberg. Die Geschichte spielt in einer Zukunft, in der dank der Erfindung der Firma Prä-Crime keine schweren Delikte mehr passieren, weil die potentiellen Straftäter bereits gefasst werden, bevor sie die Tat überhaupt begehen können. Diese Präventionsmaßnahme ermöglicht ein Datenverarbeitungssystem, an dem drei sogenannte Präkognitive angeschlossen sind. Das sind debile Kretins, deren Sinne vollkommen abgestumpft sind, die dafür aber eine ungewöhnliche seherische Fähigkeit besitzen, die ihnen erlaubt, in die nahe Zukunft zu blicken. Beschrieben wird die ganze biomechanoiden Apparatur wie folgt:

Im düsteren Halbdunkel saßen die drei lallenden Idioten. Jedes zusammenhanglose Wort, jede unkontrollierte Silbe wurde analysiert, verglichen, in Form visueller Symbole wieder zusammengefügt und auf konventionelle Lochkarten übertragen, die dann in verschiedene kodierte Schlitze ausgeworfen wurden. Den ganzen Tag lallten die Idioten vor sich hin, gefangen in einer starren Haltung, mit Metallbändern, Kabelbündeln und Klammern an Spezialstühle mit hohen Lehnen gefesselt. Ihre körperlichen Bedürfnisse wurden automatisch befriedigt. Geistige Bedürfnisse hatten sie nicht. Dumpf grummelten, dösten und vegetierten sie dahin. Ihre Sinne waren stumpf, verwirrt, in Schatten versunken.

Aber nicht in den Schatten der Gegenwart. Die drei seibernden, brabbelnden Kreaturen mit ihren überdimensionalen Köpfen und nutzlosen Körpern betrachteten die Zukunft. Die Analysemaschinen zeichneten Prophezeiungen auf, und wenn die drei Präkog-Idioten redeten, hörten die Maschinen aufmerksam zu.⁴

Was hier geschildert wird, ist eine Art futuristische Version des antiken Orakels mit dem Unterschied, dass die Prognosen nicht erst mühselig entschlüsselt werden müssen, sondern durch ein technisches Datenverarbeitungssystem geschleust und direkt abgespeichert werden, so dass die Vorhersagen beliebig oft konsultier- und auswertbar sind. Diese Archivierung der Zukunft führt nun aber dazu, dass prognostizierte Ereignisse gar nicht mehr eintreten, weil sie aufgrund der archivierten Informationen vorher verhindert werden können. Archiviert wird somit, was niemals geschehen sein wird. Die Voraussage ist zwar höchst präzise, letztlich erfüllt sie sich – auch das im Unterschied zu Orakelsprüchen im antiken Mythos – jedoch nicht, was zum logischen Paradox führt, wie etwas vorhergesehen werden kann, das dann exakt aufgrund dieser Vorhersagen gar nie eintritt. Natürlich hat Philip K. Dick eine Antwort auf dieses Paradox parat – und seine Antwort lautet genauso wie der Reihentitel dieser Publikation: Es gibt eben nicht nur eine Zukunft, sondern es muss mehrere Zukünfte im Plural geben! Dick nennt sie »Parallelzukünfte« und erklärt das Phänomen wie folgt: »Gäbe es nur einen Zeitpfad, wären präkognitive Informationen ohne jede Bedeutung, da selbst bei Kenntnis dieser Information keinerlei Möglichkeit bestünde, die Zukunft zu verändern.«⁵ Der Autor berührt damit ein altes metaphysisches Problem, wie die Annahme einer göttlichen Voraussicht und die menschliche Willens- bzw. Handlungsfreiheit miteinander zu vereinbaren sind. Dieses Problem behandelte u.a. Gottfried Wilhelm Leibniz in seiner *Theodizee*. Es ist gut möglich, dass Dick, der eine Vorliebe für philosophische Theoriemodelle hatte und etwa in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) auf den Mensch-Maschinen-Vergleich vom René Descartes anspielt (der Protagonist heißt nicht zufällig Deckard), seine Erzählung auf der Folie der Theodizee geschrieben hat.

4 Philip K. Dick: Der Minderheiten-Bericht. In: ders.: Autofab. Sämtliche Erzählungen. Bd. 7. Übers. v. Thomas Mohr. Zürich 1993, S. 120–172, hier S. 123.

5 Ebd., S. 143.

[3] Diese Bemerkung leitet direkt über zur dritten Geschichte: Sie stammt aus eben der genannten *Theodizee* von Leibniz, der dort bekanntlich den Nachweis erbringen wollte, dass wir trotz sichtbaren Übeln in der besten aller möglichen Welten leben. Zumindest Voltaire ließ sich davon nicht überzeugen ... Aber darum geht es jetzt nicht. Sondern: Relativ zu Beginn seiner Abhandlung erwähnt Leibniz eher beiläufig ein Archiv der Parzen (*archives des Parques*). Ohne explizit darauf hinzuweisen, referiert er mit dieser Formulierung offensichtlich auf jene Stelle in Ovids *Metamorphosen*, wo der Sage nach die Parzen in der Unterwelt alle Menschenschicksale in einem »tabularium ferreum« (in einem eisernen Archiv) aufbewahrt hätten.⁶ Als Tabularium wurden im antiken römischen Reich die Gebäude oder Räume zur Aufbewahrung von Urkunden bezeichnet, abgeleitet von den Bronzetafeln, den *tabulae*, welche als Speichermedium zur dauerhaften Archivierung genutzt wurden. Das bekannteste Tabularium war das römische Staatsarchiv auf dem Forum Romanum. Ovid schreibt nun den drei Schicksalsgöttinnen ein solches Archiv zu – das allerdings keine Akten der Vergangenheit, sondern mit den menschlichen Schicksalen die Zukunft bereits im Voraus festhält. Leibniz wiederum greift diese Sage auf, um an ihr die Frage nach der Determiniertheit der irdischen Existenz aufzuwerfen. Dabei richtet sich der Philosoph gegen den fatalistischen Standpunkt, der Mensch könne sich nur passiv seinem Schicksal ergeben, wenn alles bereits im Voraus festgeschrieben sei. Um den Gegenbeweis anzutreten, entwirft er ganz zum Ende der *Theodizee* in einer großen Traumallegorie eine Antithese zum Archiv der Parzen: eine imaginäre Bibliothek, die nicht nur *ein* eisern festgeschriebenes Schicksal, sondern eben – wie bei Philip K. Dick – mehrere Parallelzukünfte enthält.

Dirk Werle fasst diese finale Szene wie folgt zusammen:

Es handelt sich um eine mythische Erzählung, mit der Leibniz am Schluss des Werks seine These von der bestmöglichen Welt noch einmal »de la manière la plus claire et la plus populaire qui me soit

6 »Die herrschende Sage aber verlegt die Behausung der Parcen in die Unterwelt, und zwar in die Nähe des Tartarus; dorthin auch das Archiv, welches die Gesetzessammlung i.e. die Ordnung der menschlichen Schicksale gegraben aufbewahrte, darauf *solido rerum tabularia ferro* zu beziehen.« (Ovid: Metamorphosen, XV, 810. Zit.n.P. Ovidii Nasonis: Metamorphoseon Libri XV. Mit kritischen und erläuternden Anmerkungen hg. v. E.C. Chr. Bach, Hannover 1936, Bd. 2, S. 507).

possible« zu explizieren versucht. [...] In diesem Rahmen imaginiert Leibniz den Besuch eines Hohenpriesters [sic] namens Theodorus gemeinsam mit der Göttin Pallas Athene im Palast der Lose des Lebens, in dem Repräsentationen nicht nur dessen vorhanden sind, was wirklich geschieht, sondern auch all dessen, was möglich ist. Jupiter hat gemäß der mythischen Erzählung vor der Schaffung der Welt diesen Überblick aller möglichen Welten erzeugt und dann die beste davon erschaffen. Theodorus geht in eines der Gemächer und sieht dort, »comme dans une représentation de théâtre«, eines der möglichen Leben des Sextus. In dem Raum gibt es auch einen großen Buchband, der die Geschichte der Welt enthält, die in diesem Zimmer repräsentiert wird. Es handelt sich um ein interaktives Buch, in dem man durch Berührung der Zeilen mit dem Finger gleichsam vor- und zurückspulen und Einzelheiten detaillierter anschauen kann. In anderen Räumen finden sich andere Welten und andere Bücher mit Repräsentationen der entsprechenden Weltgeschehen. Die Zimmer sind in Pyramidenform aufgebaut, deren Basis scheinbar unbegrenzt ist und deren Spitze das oberste Zimmer bildet, »le plus beau de tous«, das die reale Welt als beste aller möglichen Welten enthält. Dieses Szenario illustriert das Verhältnis zwischen der Determiniertheit, die die These der besten aller möglichen Welten impliziert, und der postulierten Willensfreiheit dergestalt, dass das Individuum seine Entscheidungen einerseits aus freiem Willen trifft, Gott ihm aber andererseits das Dasein in der realen Welt als der besten aller möglichen gewährt.⁷

Im Original bei Leibniz lautet die entsprechende Stelle so:

In dem Gemach lag ein großes geschriebenes Buch; Theodorus konnte sich der Frage nicht enthalten, was das bedeute. Es ist die Geschichte der Welt, der wir eben jetzt einen Besuch machen, gab ihm die Göttin zu verstehen: es ist das Buch der Schicksale. Du hast auf der Stirn des Sextus eine Zahl gesehen, suche in dem Buch die damit bezeichnete Stelle. Theodorus schlug nach und fand an jener Stelle die Geschichte des Sextus ausführlicher dargestellt, als er sie im Auszug gesehen hatte. Lege den Finger auf welche Zeile dir beliebt, fuhr Pallas fort, und du wirst das, was diese im großen und ganzen angibt, tatsächlich in allen Einzelheiten vor dir sehen. Er gehorchte

⁷ Dirk Werle: *Copia librorum. Problemgeschichte imaginierter Bibliotheken 1580–1630*. Tübingen 2007, S. 490f.

und sah nun alle Einzelheiten eines Teiles des Lebens des Sextus erscheinen. Dann begab man sich in ein zweites Gemach, und dort zeigte sich eine andere Welt.⁸

Leibniz schildert hier gewissermaßen, was man heute als Touchscreen bezeichnen würde. Kein Wunder: ist Leibniz doch auch der Erfinder der Binärlogik von 0 und 1, auf der heute die gesamte Computer- und Internettechnologie basiert.⁹ Leibniz arbeitete auch – und dieser Einfluss ist in der Schlussallegorie der Theodizee ebenfalls bemerkbar – einige Jahre als Bibliothekar der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und entwarf für Kaiser Leopold I. in Wien u.a. Vorschläge zum Aufbau eines Reicharchivs. Allgemein zeigte sich Leibniz um die Verbesserung und Professionalisierung des Archivwesens bemüht. Aus seiner Feder stammt eine der frühesten archivwissenschaftlichen Abhandlungen: *Von nützlicher Einrichtung eines Archivi* (aus dem Jahr 1680). Darin listet Leibniz eine Reihe von Argumenten auf, um die Funktion und Zweckmäßigkeit eines Archivs zu begründen. Bevor er die einzelnen Argumente jedoch näher ausführt, weist Leibniz auf eine allgemeine Bestimmung des Archivs hin, das eben nicht allein historisch, sondern – und das ist der springende Punkt – auch *pro futuro* angelegt ist:

Ein Archiv demnach ist ein solcher orth, da die schrifften, so zur Regirung dienlich, also verwahret werden, daß sie sowohl zu künfftiger nachrichtung unversehret und unverändert beybehalten, als auch in rechten zu einer völlig beglaubten beweisführung gebrauchet werden können.¹⁰

Leibniz versteht das Archiv also nicht bloß als Aufbewahrungsort von historischen Schriftstücken, sondern auch als einen für spätere Ver-

⁸ Gottlieb Wilhelm Leibniz: Die Theodizee. Von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels. In: ders: Philosophische Schriften. Hg. u. übers. v. Herbert Herring. Darmstadt 1985, Bd. II/2, S. 265.

⁹ Werner Künzel, Peter Bexte: Allwissen und Absturz. Der Ursprung des Computers. Frankfurt a.M. 1993, S. 152.

¹⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz: Von nützlicher Einrichtung eines Archivi. In: Sämtliche Schriften und Briefe. Hg. v. der Akademie der Wissenschaften der DDR. Vierte Reihe: Politische Schriften. Bd. 3. Berlin 1986, S. 332–340, hier S. 335.

wendungszwecke eingerichteten *Vor-rat*. Damit formuliert er schon früh eine Definition des Archivs an der temporalen Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft, wie sie heute einem mittlerweile etablierten archivarischen Selbstverständnis entspricht, das auch darin zum Ausdruck kommt, dass der doppelgesichtige Janus als Schutzpatron der Archivare figuriert.¹¹ Die Generaldirektion der Staatlichen Archive Bayerns verleiht sogar alle zwei Jahre den Anerkennungspreis des »Bayerischen Janus« an verdiente Archive.¹² Denn wie der römische Gott der Zeitenwende, der sowohl zurück wie nach vorne schaut, so markiert auch das Archiv einen temporalen Schwellenraum, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren. Diese Januskopfigkeit entspricht, worauf Peter Suter aufmerksam machte, einem spezifisch abendländischen Zeitempfinden, das keineswegs universell ist:

Unser Sprachgebrauch bringt zum Ausdruck, daß wir Zeitbegriffe räumlich auf unseren Körper beziehen: Wir blicken einer Zeit entgegen, eine Zeit kommt auf uns zu, wir sehen der Zukunft ins Auge, gute oder schlimme Zeiten liegen bevor. Solche Formulierungen zeigen, daß wir die Zukunft vor uns denken und die Vergangenheit, wie ähnliche Redewendungen deutlich machen, hinter uns: Wir bringen eine Zeit hinter uns, eine Zeit liegt weit zurück. Diese Anordnung ist nicht zwingend; es gibt andere Kulturen, die ihre Zukunft und ihre Vergangenheit anders lokalisieren. So empfanden die Ägypter die Zukunft als einen Bereich, den sie im Rücken hatten und die Vergangenheit als etwas, das vor ihnen liegt.¹³

¹¹ C. Gränström: The Janus Syndrome. In: *The Principle of Provenance*. Hg. v. Kerstin Abukhanfura und Jan Sydbeck, 1994, S. 11–22, hier S. 11: »Archivists refer to the Roman god Janus as their patron: ›The god who looks both backwards and forwards in time.‹«

¹² Karsten Kühnel: Das Universitätsarchiv: ein akademisches Archeion für Janus und Cardea (Vortrag, 13. Mai 2015), siehe <https://unibloggt.hypotheses.org/474> (18.11.2024).

¹³ Peter Suter: Back to the Future. Zum Körpergefühl beim Fosbury-Flop. In: *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel*. Hg. v. Georg Christoph Tholen, Michael Scholl, Martin Heller. Basel 1993, S. 273–274, hier S. 273. Vgl. Jan Assmann, Klaus E. Müller (Hg.): *Der Ursprung der Geschichte: archaische Kulturen, das Alte Ägypten und das Frühe Griechenland*. Stuttgart 2005, S. 122: »Die Ägypter orientierten sich genau wie die Babylonier so in der Zeit, daß sie die Vergangenheit vor Augen und die Zukunft im Rücken haben. Das Frühere ist ›vorn‹ [...], das Zukünftige ist ›hinten‹ oder ›im Rücken‹.«

II.

Ich möchte dieses unkonventionelle Zeitverständnis zum Anlass nehmen, um die Blickrichtung einmal umzukehren und das Archiv nicht in erster Linie – wie es in heutigen Debatten mehrheitlich der Fall ist – als Gedächtnis-, sondern als Zukunftsinstitution betrachten, die mindestens ebenso stark mit Zukünften befasst ist wie mit Vergangenheiten. Es soll damit versuchsweise ein kleines Gegengewicht zur einseitigen Wahrnehmung des Archivs als reiner Gedächtnisort im kulturwissenschaftlichen Diskurs geschaffen werden, wo das ›Archiv‹ oft nur als Metapher für alle möglichen Speicherformen und -medien dient, selten aber auf die archivierte Praxis selbst bezogen ist. Der intensive Diskurs um das kulturelle Gedächtnis und damit einhergehend auch das Interesse am Archiv verdanken sich einem beobachtbaren gesamtgesellschaftlichen Paradigmenwechsel, der seit den 1980er-Jahren eine starke, fast schon obsessive Inklination zur Vergangenheit aufweist: »Since the 1980s, it seems, the focus has shifted from present futures to present pasts«,¹⁴ bilanziert der Komparatist Andreas Huyssen. Die Vergangenheit dringt immer stärker in unsere Gegenwart ein, so dass mit dem Pophistoriker Simon Reynolds von einer veritablen Retromanie gesprochen werden kann.¹⁵ Ein Grund für diese Dominanz des Vergangenen liegt interessanter- oder gar paradoixerweise in der zukunftsorientierten Technologie, die dem Zeitalter das Epitheton ›digital‹ verliehen hat. Tatsächlich ist heute durch die breitflächige Digitalisierung eine Flut an historischen Dokumenten und Aufnahmen wie nie zuvor simultan verfügbar, die zu einer Vergangenheitssättigung der Gegenwart führt – oder eben zu dem, was Huyssen »present pasts« nennt: gegenwärtige Vergangenheiten. Im Zuge dieser Entwicklung sind auch Archive vornehmlich als Orte von »present pasts« betrachtet und dabei ist weitgehend unterschlagen worden, dass der Januskopf des Archivs sich eben auch nach vorne richtet, auf die »present futures«, sich das Archiv nicht bloß zurück-, sondern auch nach vorne erinnert.

Ich möchte diesen Gedanken näher ausführen. Das Archiv entspricht – ganz allgemein gesprochen – dem menschlichen Bedürfnis nach Überlieferung: Das gegenwärtige Wissen soll kommenden Generationen weitergegeben werden, um eine kulturelle Kontinuität zwis-

¹⁴ Andreas Huyssen: Present Past. Media, Politics, Amnesia. In: *Public Culture* 12/1, 2000, S. 21–38, hier S. 21.

¹⁵ Simon Reynolds: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past.* London 2011.

schen den Zeiten zu stiften. Der Prozess der Überlieferung entspricht somit jenem Bereich des »Inter« bzw. »Dazwischen«, der Schnittstelle, wie sie von den Herausgebern dieses Bandes unter Rekurrenz auf die Mediologie von Régis Debray methodisch stark gemacht wurde.¹⁶ Im Zentrum von Debrays Mediologie steht definitionsgemäß die Analyse von Übertragungsmechanismen sowohl technischer als auch praxeologischer Art, wovon nun der Akt der Überlieferung einen spezifischen Fall darstellt: nicht als technologische Übermittlung von Information innerhalb eines gegebenen Zeitraums, sondern als zeitübergreifende Tradierung des Vergangenen in die Zukunft. Und eine signifikante Schnittstelle in dieser intertemporalen Übertragung markiert das Archiv. Genauer – und wiederum auf der Basis von Debrays Mediologie, die sich explizit nicht mit den Medien, sondern den »übermittelnden Menschen« befassen will¹⁷ –, genauer müsste man also sagen: An der Schnittstelle steht nicht das Archiv als abstrakte Institution, sondern die darin tätigen Mitarbeiter als archivierende Menschen, welche sich für die Auswahl, Erschließung und Aufbewahrung von Überlieferungsgut verantwortlich zeigen. Man spricht deshalb auch von archivarischer »Überlieferungsbildung«,¹⁸ was eine aktive, hervorbringende Komponente beinhaltet – und nicht bloß eine passive, dokumentierende. Wie Derrida es einmal überspitzt formulierte, produziert das Archiv bis zu einem gewissen Grad selbst, was es archiviert. Und das ist wiederum nur möglich, weil im Archiv verschiedene Akteure tätig sind, welche die Überlieferungsbildung steuern. Ein Archiv ist, auch wenn der institutionelle Begriff leicht darüber hinwegtäuscht, alles andere als eine neutrale Instanz. Es spurt die Zukunft aktiv vor.¹⁹ Wie ist das zu verstehen? George Orwell hat in

¹⁶ Régis Debray: Für eine Mediologie. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Hg. v. Lorenz Engel et al. 5. Aufl. Stuttgart 2004, S. 67–75, hier S. 67.

¹⁷ Vgl. Régis Debray: Einführung in die Mediologie. Übers. v. Susanne Löttscher. Bern, Stuttgart, Wien 2003, S. 10: »Mit welchem ›Gegenstand‹ hat es aber die Mediologie zu tun? Ohne das auszuschließen, was man ›Kommunikation‹ nennt, beschäftigt sie sich doch insbesondere mit dem *übermittelnden Menschen*.«

¹⁸ Andreas Pilger: Überlieferungsbildung in Archiven. In: Diachrone Zugänglichkeit als Prozess. Kulturelle Überlieferung in systematischer Sicht. Hg. v. Michael Hollmann und André Schüller-Zweierlein. Berlin u.a. 2014, S. 255–276.

¹⁹ Vgl. dazu Bernhard Fabian: Die kulturelle Überlieferung als Sammlung. In: Bibliothek und Wissenschaft 50, 2017, S. 19–37, hier S. 34: »Schon beim

seinem dystopischen Roman *1984* längst die Antwort darauf gegeben: Wer die Vergangenheit kontrolliert, kontrolliert die Zukunft.²⁰ Deshalb ist die Verantwortung eines Archivars als eines »übermittelnden Menschen« besonders anspruchsvoll. Er ist eben kein technisches Medium, das ungefiltert überträgt, sondern eine Entscheidungsinstanz, die Weichen stellt.

Einem verbreiteten Bonmot zufolge meint konkrete Archivarbeit »vornehmlich Aussonderung, nicht Aufspeicherung«.²¹ Denn nur ein geringer Prozentsatz der Überlieferungsmasse gelangt überhaupt in ein Archiv. In der Kompetenz der leitenden Archivare liegt also auch die Entscheidung, was überhaupt als aufbewahrungswürdig zu gelten hat – und was nicht. Im Fachjargon spricht man diesbezüglich von der archivarischen Bewertung. Sie ist deshalb eine besonders verantwortungsvolle Aufgabe, weil durch sie die Zukunft, zumindest das zukünftige Wissen über die Vergangenheit, mitgestaltet wird. Historiker finden im Archiv der Zukunft nur das, was die Archivare der Vergangenheit für aufbewahrenswert hielten.

Durch seine Auswahl an Vergangenem steuert das Archiv, was in Zukunft als Geschichte zu gelten hat und was nicht. Seine geschichtsgebende Funktion richtet sich also nicht nur in die Vergangenheit, die es bezeugt. Es richtet sich auch in die Zukunft, die es codiert. Schließlich werden Vergangenheiten nur gespeichert und abgelegt, um sie in Zukunft zur Verfügung zu haben.²²

Doch wie gesagt: Es ist nicht ›das Archiv‹ das sammelt. ›Das Archiv‹ gibt es nicht. Das depersonalisierte Singularetantum täuscht darüber hinweg, dass im Archiv Menschen am Werk sind, deren Tätigkeit die Archivierung steuert und beeinflusst. Der Akt der Archivierung im-

Archiv, das als Memory Institution *par excellence* gilt, ist Vorsicht geboten. Entgegen dem Anschein, dass es als Aufbewahrungsort von deponiertem Schriftgut und Dokumentationsmaterial ein ›objektives‹ Speichergedächtnis ist, findet verbreitet eine ›archivalische Überlieferungsbildung‹ statt, die von Kontinuitätserwägungen bestimmt wird.«

²⁰ George Orwell: *1984*. Roman. Übers. v. Jan Strümpel. München 2021, S. 48.

²¹ Wolfgang Ernst: Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts). Berlin 2007, S. 264.

²² Knut Ebeling: Wilde Archäologien I. Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler. Berlin 2012, S. 730.

pliziert mehr als nur eine Ablage von Dokumenten – das Moment der Auswahl, was überhaupt ins Archiv gelangen soll, gestaltet vielmehr aktiv mit, was künftig als Vergangenheit zu gelten hat. Heutzutage fallen diese archivarischen Selektionsprozesse sowie die Mechanismen der Überlieferungsbildung im Zuge postkolonialer und identitäter Debatten viel stärker in Betracht, da man aufgrund einer neu gewonnenen Sensibilität für Ausgrenzungsbewegungen und damit einhergehenden Überlieferungslücken plötzlich gewahr wird, wie unterrepräsentiert gewisse Diskurse in den deutlich hegemonial geführten Staatsarchiven sind.²³ Jedes Archiv besitzt insofern eine gewisse Macht über das historische Wissen der Zukunft, eine – wie sie Derrida nennt – »Konsignationsmacht«.²⁴ Sie besteht darin, Informationsträger zu versammeln, zu evaluieren und auch zu selegieren. Von daher ist es so unplausibel nicht, wenn Derrida behauptet, das Archiv bringe bis zu einem gewissen Grad selbst hervor, was es archiviere. Denkt man das weiter, so nimmt das Archiv strukturell die Funktion eines modernen Orakels ein, insofern durch die Auswahl von überlieferten Inhalten eine Art *self-fulfilling prophecy* über das künftige Geschichtsbewusstsein vollzogen wird. Die Archivare verhalten sich sozusagen – wie die Precogs bei Philip K. Dick – präkognitiv.

Hermann Lübbe prägte für diese Art der hypothetischen Vorwegnahme, was künftig als historische Quelle zu gelten hat, den – zur Präkognition nicht unähnlichen – Begriff der »Präzeption«, den er wie folgt definiert: »Es handelt sich um nichts Geringeres als um die gegenwärtige Vorausschätzung der Interessen Späterer, an derjenigen Vergangenheit, die unsere Gegenwart zukünftig geworden sein wird.«²⁵ Die umständliche Formulierung zeigt es schon an: Das Archiv operiert im Modus des *futur antérieur* (dem *futurum exactum*).²⁶ In Abwandlung von Kosellecks bekannter Formel einer »Ver-

²³ Vgl. dazu Dietmar Schenk: »Archivmacht« und geschichtliche Wahrheit. In: Wie mächtig sind Archive? Perspektiven der Archivwissenschaft. Hg. v. Rainer Hering und Dietmar Schenk. Hamburg 2013, S. 21–43.

²⁴ Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Übers. v. Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin 1997, S. 13.

²⁵ Hermann Lübbe: Zeit-Erfahrungen. Sieben Begriffe zur Beschreibung moderner Zivilisationsdynamik. Stuttgart 1996, S. 11.

²⁶ Achim Landwehr: Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit. Essay zur Geschichtstheorie. Frankfurt a.M. 2016, S. 185: »Im Archiv wird gegenwärtig bereits entschieden, welche Vergangenheit in der Zukunft noch zur Verfügung stehen wird.«

gangenen Zukunft« müsste in Bezug auf das Archiv also von einer ›künftigen Vergangenheit‹ die Rede sein. Der französische Journalist Emmanuel de Roux nennt das Archiv sogar ein »Gedächtnis der Zukunft« (*mémoire du futur*) und verlangt vom Archivar das Profil eines Futurologen. Auch Hermann Lübbe konstatiert eine »Dringlichkeit des fraglichen Zukunftswissens«²⁷ für das Archiv: Es »wächst der Bedarf an futurologischem Wissen über künftige historische Forschungsinteressen mit der Menge des Materials, das bei den Vorgängen der Überlieferungsbildung zu berücksichtigen wäre«.²⁸ Lübbe sieht in dies die Unmöglichkeit dieser Forderung und spricht von der »theoretischen Unlösbarkeit des Präzeptionsproblems«. Praktisch lässt sich die Problematik ganz einfach so umgehen, indem man die Zukunft – wenn man sie schon nicht vorhersagen kann – wenigstens partiell vorwegnimmt, indem Autorinnen und Autoren zum Beispiel bereits zu Lebzeiten ihre künftige Überlieferung regeln. Dazu ist im archivarischen Bereich mit dem Begriff des »Vorlasses« ein Neologismus geschaffen worden – den bspw. Robert Musil noch nicht kannte, als er vom »Nachlass zu Lebzeiten« sprach –, um der auf die Zukunft hin angelegten Zeitstruktur des Nachlassmaterials gerecht zu werden. Ein Vorlass ist die schon heute vorbereitete Hinterlassenschaft für morgen: das, was einer einst hinterlassen haben wird. Man überlässt die Überlieferung also nicht mehr den Zufällen und Fährnissen der Zeitschritte, wie das beim klassischen Nachlassmaterial der Fall war, das mitunter erst Jahre und Jahrzehnte nach dem Tod eines Autors in eine öffentliche Institution gelangte, sondern greift aktiv dem Verlauf der Überlieferungsgeschichte vor. Ich möchte darauf abschließend noch beispielhaft eingehen.

III.

Hermann Lübbes Überlegungen sind von Kai Sina und Carlos Spoerhase unlängst für ihre Analyse des Nachlassbewusstseins aufgegriffen und der Begriff der »Präzeption« dabei zur anmutigen Vokabel der »Posterioritätspräzeption« erweitert worden.²⁹ Für Klaus Kastbergers

²⁷ Hermann Lübbe: Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. Berlin 1992, S. 189.

²⁸ Ebd., S. 188f.

²⁹ Kai Sina und Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissen-

Empfinden ist »Nachlassbewusstsein« schon »kein schönes Wort«³⁰ – was wohl würde er erst zu »Posterioritätspräzeption« sagen? Mit »Nachlassbewusstsein« ist der Grad an Intentionalität gemeint, mit dem Autorinnen und Autoren ihre literarischen Papiere für die Nachwelt strukturieren und vorbereiten. Geleitet werden sie bei diesem Prozess eben von der sogenannten »Posterioritätspräzeption«, das heißt von der aktiven Vorwegnahme ihrer künftigen Hinterlassenschaft. Der Unterschied zur archivarischen Bewertung bzw. Präzeption liegt darin, dass die Auswahl an Dokumenten nicht mehr durch Fachpersonal, sondern durch den Bestandsbildner selbst erfolgt: der Autor also in Eigenregie vorgibt, was von ihm und seinem Werk der Nachwelt überliefert werden soll. Für diese, vom Autor selbst vorgeformten – und nicht einfach hinterlassenen – Nachlässe hat sich im deutschsprachigen Archivbereich der Neologismus »Vorlass« etabliert, der sich durch eine komplexe Zeitlichkeit auszeichnet. Sind – gemäß Kai Sina – bereits Nachlässe »epistemische Formationen«³¹ mit einer eigenen »Temporalstruktur«,³² so gilt das erst recht für Vorlässe. Das zeigt sich sprachlich bereits in der chiastisch verschränkten Wortkonstruktion »Vorlass«. Der Begriff impliziert, dass es sich um eine spezielle Form der Hinterlassenschaft handelt, die nicht erst *nachträglich*, sondern schon *vorzeitig* erfolgt, also kein zufälliges Überlieferungsgut aus der Vergangenheit darstellt, sondern das, was künftig einmal zum Nachlass werden soll – eine Art Zeitkapsel, wenn man so will: »Die gezielte Planung und Vorbereitung eines Nachlasses bzw. Vorlasses, der später bzw. schon zu Lebzeiten Gegenstand archivarischer bzw. philologischer Erschließungs- und Forschungsverfahren ist bzw. sein wird, ist für einen Autor somit von besonderer Relevanz.«³³

Von Robert Musil stammt die Formel vom »Nachlass zu Lebzeiten«

schaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 23/3, 2013, S. 607–623.

³⁰ Klaus Kastberger: Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Am Beispiel von Friederike Mayröcker. In: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Hg. v. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 409–427, hier S. 409.

³¹ Kai Sina: Die vergangene Zukunft der Literatur. Zeitstrukturen und Nachlassbewusstsein in der Moderne. In: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Hg. v. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 49–74, hier S. 50.

³² Ebd., S. 62.

³³ Ebd. S. 55.

für die auktorial vorbestimmte literarische Überlieferung. Es handelt sich dabei um den Titel einer Publikation mit Kurzprosa, die Musil 1936 vorsorglich in Buchform versammelt hatte, um damit der postumen Ausschlachtung seines Nachlasses entgegenzuwirken und selbst zu bestimmen, was in Zukunft noch gültig sein soll. Er setzte gewissermaßen seine letztwillige Verfügung bereits zu Lebzeiten um. Die Publikation kommt deshalb einem »testamentarischen Vermächtnisakt«³⁴ gleich, wie er für Musils Schreiben ohnehin von großer Relevanz war. In seinem unabgeschlossenen Hauptwerk, dem *Mann ohne Eigenschaften*, ist es bspw. das väterliche Testament, das einen entscheidenden Wendepunkt einleitet und außerdem auf spezielle Art und Weise angekündigt wird. Im letzten Kapitel des ersten Buchs erhält der Protagonist Ulrich ein Telegramm seines Vaters mit dem Wortlaut: »Setze dich von meinem erfolgten Ableben in Kenntnis«. Diese Todesnachricht belegt nicht nur, dass die Post – wie ihr Name schon sagt – tatsächlich immer *ex post*, also nachträglich erfolgt, sie zeigt auch, dass der Vater postalisch sein künftiges Ableben antizipieren musste, um es postum per Brief kommunizieren zu können.³⁵ Die Zeitform dieser Schreib-Szene ist die vorweggenommene Zukunft: »In dieser Antizipation dessen, was geschehen sein wird«, so resümiert Stefan Willer, »hat jede testamentarische Schreibszene ihr unerreichbares Ziel. Sie entwirft eine *vollendete Zukunft*.«³⁶

Wenn man sich fragt, wie und wann sich diese futuristische Zeitstruktur im Archiv entwickelt hat, so bietet eine Beobachtung von Niklas Luhmann möglicherweise Aufschluss. In seiner Studie über die *Liebe als Passion* geht er darauf ein, wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Ehebündnissen eine »Umorientierung auf Zukunft« erfolgte.³⁷ Luhmann zielt damit auf die veränderten Heiratsbedingungen:

³⁴ Alexander Honold: Vermächtnis und Widerruf. Robert Musils Dementi des Schreibens. In: Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität. Hg. v. Lucas Marco Gisi, Hubert Thüring und Irmgard M. Wirtz. Göttingen 2011, S. 195–224, hier S. 197.

³⁵ Lars Friedrich: favor testamenti. Letztwillige Verfügungen in Musils »Mann ohne Eigenschaften«. In: Urteilen/Entscheiden. Hg. v. Cornelia Visman, Thomas Weitin. München: Fink 2006, S. 72–90, hier S. 86: »Als Lebender verkündigt der Vater seinen bereits eingetretenen Tod.«

³⁶ Stefan Willer: Erbfälle. Theorie und Praxis kultureller Übertragung in der Moderne. Paderborn 2014, S. 269.

³⁷ Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt a.M. 1982, S. 187.

Während vormals die Herkunft und die Verwandtschaft, also das persönliche Erbe, als entscheidender Faktor für die Eheschließung fungierte, sie also nach einem genealogischen Leitprinzip erfolgte, stehen neu die persönliche Partnerwahl und die damit verbundenen Zukunftsversprechen im Vordergrund. Oder pointierter formuliert: Anstatt sich in eine Familie einzuhiraten, geht es nun darum, selbst eine zu gründen. Das Projekt Ehe orientiert sich nicht länger an der (familiären) Vergangenheit, sondern investiert vollumfänglich in die (eigene) Zukunft. Diese Umorientierung betrifft auch das Verhältnis zur Erbmasse, was wiederum auch Einfluss auf die Archivfunktion nimmt. Vielleicht ist es unter diesen Prämissen betrachtet mehr als nur eine zeitliche Koinzidenz, dass Wilhelm Dilthey gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als sich die genealogische Umorientierung auf Zukunft durchsetzte, auch erstmals die Idee eines »Archivs für Literatur« ventiliert, das nicht mehr auf die private Tradierung von Schriftstücken abstellt, sondern dafür professionelle Institute einrichten will, die an die Stelle des tradierten Modells des »Familienarchivs« treten sollen, um auf diese Weise mehr Zukunftssicherheit zu garantieren.³⁸ Denn gerade im privaten Besitz war, wie Dilthey feststellen musste, die Zukunft der – von ihm apostrophierten – »hülflosen Papiermassen« höchst ungewiss: »Schlecht geordnet, dann durch Aufbewahrung im engen Raum noch mehr ineinander geschoben, wird er [sc. der Nachlass] zuweilen besehen, niemals durchgearbeitet. [...] Die erste Generation bewahrt ihn sorgsam in einem Schrank; jeder folgenden wird er fremder und unbequemer, schließlich wandert er meist in einer Kiste auf den Speicher.«³⁹ Dilthey referiert hier auf den Topos für die mitunter prekäre Aufbewahrung in privater Hand: Es ist der Dachboden, der kulturell als Symbol für die ausrangierte Vergangenheit und als Oblivium figuriert. Der Dachboden markiert den »Ort des deklassierten Erbes, also de[n] Ort, an dem man verbannt, was man nicht mehr braucht – an dem man die Tradition entsorgt«.⁴⁰ Während auf dem Dachboden nach hinten vergessen wird, erlaubt das Archiv im Gegenzug, sich nach vorne zu erinnern. Als (auch topologisches)

³⁸ Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58, 1889, S. 360–375, hier S. 367.

³⁹ Ebd., S. 368.

⁴⁰ Wolfgang Ullrich: Gurskyesque. Das Web 2.0, das Ende des Originalitätszwangs und die Rückkehr des nachahmenden Künstlers. In: Kunst und Philosophie. Original und Fälschung. Hg. v. Julian Nida-Rümelin und Jakob Steinbrenner. Ostfildern 2011, S. 93–113, hier S. 108.



Abb. 1 Die ›Black Box‹ aus dem Dürrenmatt-Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv (Foto: Fotoatelier Schweizerische Nationalbibliothek)

Gegenmodell zum Dachboden tritt dort das konservatorisch bestens ausgerüstete und gesicherte Tiefmagazin in Erscheinung, das eben jenes Versprechen auf Zukunft aufrechterhält, das die private Überlieferung im abgelegenen Speicher nur unzuverlässig umsetzen kann. Wenn Autorinnen und Autoren also dazu übergehen, ihre Nachlässe nicht mehr den Nachkommen, sondern einem gegenwärtigen Archiv anzuvertrauen – und das ist seit Anfang des 20. Jahrhunderts der Fall –, dann steht dieser Schritt, ebenso wie in der von Luhmann diagnostizierten Eheschließung, unter den Vorzeichen einer ›Umorientierung auf Zukunft‹. Aus dem Nachlass, der noch einer genealogischen Logik der postumen Weitergabe verpflichtet ist, resultiert der Vorlass, der seine zukünftige Vergangenheit selbst strukturiert.

Wenden wir diese theoretischen Überlegungen abschließend ins Konkrete (am Beispiel der Übernahmeprozedur von Vorlässen im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern): Wer als Autor bereits zu Lebzeiten ans Archiv denkt, kommt nicht umhin, auch an die Zukunft zu denken; und das heißt auch: sich um sein Vermächtnis zu kümmern. In den Verhandlungen mit dem Literaturarchiv kommt dabei eine juristische Schnittstelle zum Zug: der Übernahmevertrag, in dem der künftige Umgang mit dem Material geregelt wird. Ich möchte abschließend nur zwei Paragraphen aus dem Vertragsmodell des Schweizerischen Literaturarchivs hervorheben, an denen sich der futuristische

Charakter der Archivierung gut illustrieren lässt. Eine Option ist, dass Autoren gewisse Teilbestände für einen bestimmten Zeitraum sperren lassen. Das ist eine Maßnahme, die vom Literaturarchiv nicht aktiv angestrebt, die aber hin und wieder so umgesetzt wird – wie beispielsweise in dem hier abgebildeten versiegelten Konvolut, das die Witwe von Friedrich Dürrenmatt, Charlotte Kerr, dem Archiv übergeben hat und das erst am 31. Dezember 2032 geöffnet werden darf (vgl. Abb. 1). Niemand weiß, was drinsteckt: Erst die Zukunft wird das Geheimnis lüften. Es handelt sich im Wortsinn um eine Black Box, deshalb ist sie auch schwarz, während die anderen Archivschachteln alle im gewohnt amtsgrauen Farbton gehalten sind.

Beim zweiten Paragraphen handelt es sich um einen standardmäßigen Passus in den Verträgen, der eine Spezialität des Schweizerischen Literaturarchivs darstellt – dort geht es um eine Bestimmung, die die Übernahme zukünftiger Werke regelt:

2.3. Künftige Materialien

¹Vom vorliegenden Vertrag werden auch die künftig von X. Y. hergestellten Werke und bei ihm/ihr entstehenden Archivalien erfasst und müssen nicht zusätzlich abgegolten werden.⁴¹

Besser könnte man die These juristisch nicht absichern, dass die Zukunft tatsächlich im Archiv agiert. Und das hat nun zweifelsohne eine futuristische Komponente. Fehlt bloß noch, dass – wie in Cervantes Zukunftsmuseum – die Titel der kommenden Werke bereits im Vertrag genannt werden.

Als vorläufiges Fazit lässt sich somit festhalten: Im Archiv ist die Zukunft immer schon eine vergangene, weil sie dort, bevor sie sich ereignen kann, bereits antizipierend hinterlegt wird. Die Schnittstelle im Archiv ist demnach vor allem auch temporal konfiguriert. Der Wechsel der Zeitstruktur erfolgt mit der Übergabe der Dokumente. Ihre Temporalität nimmt ab diesem Datum nicht mehr den gewohnten

⁴¹ Mittlerweile liegt auch eine ausführlichere Version dieses Paragraphen vor: »Vom vorliegenden Vertrag werden auch die künftig von X. Y. hergestellten und bei ihr/ihm entstehenden archivalischen Ressourcen erfasst, soweit sie nach geteilter Auffassung der Parteien den gemäss diesem Vertrag erworbenen archivalischen Ressourcen als zugehörig zu betrachten sind. Das SLA hat nach eigenem Ermessen das Recht, auch diese zu übernehmen, ohne dass sie zusätzlich abgegolten werden müssen.«

Verlauf auf der Zeitachse; zum einen, weil durch die konservatorisch korrekte Lagerung im Tiefmagazin tatsächlich der physische Zerfall aufgehalten und eingedämmt wird; zum anderen aber auch, weil sie im Sinne einer Zeitkapsel eine zukünftige Vergangenheit konservieren und bereits definieren, was einmal gewesen sein wird. Wie bei den alten Ägyptern so liegt auch im Archiv die Vergangenheit noch vor uns und die Zukunft bereits hinter uns. Die Zukunft ist deshalb schon vergangen, weil sie in Form von Vorlässen vorweggenommen, also bereits archiviert und historisiert wird. Aus demselben Grund steht die Vergangenheit noch bevor, weil sie sich erst in Zukunft bei der Konsultation der Vorlässe als solche konstituieren wird. Unter diesen Auspizien klingt Derridas Verständnis des Archivs im Modus des *futur antérieur* weniger paradox als es anfänglich vielleicht den Anschein hatte:

[D]ie Frage des Archivs [ist] nicht die Frage der Vergangenheit. Es ist nicht die Frage nach einem Begriff, über den wir *bereits*, mit der Vergangenheit als Sujet, verfügten oder nicht verfügten [...]. Es ist eine Frage von Zukunft, die Frage der Zukunft selbst, die Frage einer Antwort, eines Versprechens und einer Verantwortung für morgen. Wenn wir wissen wollen, was das Archiv bedeutet haben wird, so werden wir es nur in zukünftigen Zeiten wissen. Vielleicht.⁴²

⁴² Derrida: Dem Archiv verschrieben, S. 65.

Philologische Konfigurationen in Edition und Archiv

Kollektive Konfigurationen

Das Zusammenspiel von Vor-Ordnungen und Archivordnungen am Beispiel des Nachlasses von Jonas Fränkel

Die Arbeit mit Archivmaterial ist längst zur prestigeträchtigen Kür der Literaturwissenschaft geworden, das Zitieren aus Nachlässen zur Autoritätsgeste.¹ Archive haben eine Aura des Authentischen – in den Worten Klaus Kastbergers:

Auf dem Platz, der ihm [scil. dem Archivnutzer] zur Benutzung der Bestände zugewiesen wurde, atmen derweil die aus Archivboxen oder ähnlichen Behältnissen genommenen Originale ihren historischen Geist. Wie die Blätter dorthin gekommen sind, und warum sie so sind, wie sie sind, wird kaum hinterfragt und auch das Gefühl, dem Autor in den Materialien, die er von sich hinterlassen hat, nahe zu sein, eher genießerisch hingenommen als reflektiert.²

Es kann vergessen gehen, dass Archive durch die Auswahl des vorhandenen Materials, seine Umlagerung, Erschließung und Bereitstellung eine aktive »Überlieferungsbildung« betreiben.³ Diese hat eine Geschichte, die verschiedene Akteure involviert: Das »Nachlasswesen« entwickelte sich »um die Jahrhundertwende« 1900 »zu einer kultu-

1 Vgl. Jeffrey J. Williams: The Little Magazine and the Theory Journal. A Response to Evan Kindley's 'Big Criticism'. In: Critical Inquiry 39.2 (2013), S. 402–411, hier bes. S. 411.

2 Klaus Kastberger: Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs am Beispiel von Friederike Mayröcker. In: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Hg. v. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 409–427, hier S. 410.

3 Andreas Pilger: Überlieferungsbildung in Archiven. In: Diachrone Zugänglichkeit als Prozess. Kulturelle Überlieferung in systematischer Sicht. Hg. v. Michael Hollmann und André Schüller-Zweierlein. Berlin u. a. 2014, S. 255–276.

rellen Praxis [...] , an der Philologen, Nachlassverwalter und Archivträger beteiligt sind«.⁴

Obwohl die ganz konkreten Prozesse, die sich in Archiven vollziehen, hinlänglich bekannt sind,⁵ und die größeren Kontexte, in denen Archive stehen, ebenso diskutiert wurden – etwa die Verknüpfung von Ideen eines kulturellen Gedächtnisses mit *nation building* –,⁶ fehlen bisher weitgehend Reflexionen, die das Konkrete mit dem Konzeptionellen verbinden. Wenn es in einer archivtheoretisch fundierten Literaturwissenschaft darum geht, den ›Nachlass‹ als Konstrukt und damit als Gegenstand einer wissenschaftlichen Betrachtung zu verstehen, so ist eine notwendige Komponente solcher Reflexionen die Beschäftigung mit dem, was mit dem Nachlass ganz handfest im Archiv geschieht. Was sind die philologischen Weiterungen von Prozessen der Umlagerung und Erschließung von Material, seiner Verzeichnung in Datenbanken? Was für Entscheidungen werden in ihrem Verlauf getroffen und wie prägen diese das Material, das Nutzer:innen zuletzt als ›Nachlass‹ präsentiert wird? Und in welchem Verhältnis stehen solche Prozesse mit den Prozessen der Materialbearbeitung, die schon vorher stattfinden, die also durch Archivgeber:innen und/oder ihre Familie(n) vorgenommen werden? Auf diese Fragen möchte der vorliegende Aufsatz anhand einer Fallstudie einige mögliche Antworten geben.

Das Beispiel ist ein Bestand mit einer langen Geschichte der Erhaltung und Verwaltung, der Ordnung und Bearbeitung: der Bestand des Literaturwissenschaftlers Jonas Fränkel (1879–1965).⁷ Fränkel kam vor der Jahrhundertwende aus Polen in die Schweiz, wo er 1902 in der Germanistik promovierte. Schon früh beschäftigte er sich mit der Schweizer Literatur, speziell mit dem Werk Carl Spitteler, mit dem er ab 1908 auch befreundet war. Eine intensive Zusammenarbeit folgte:

⁴ Kai Sina und Carlos Spoerhase: Gemachtwordenheit. Über diesen Band [Einleitung]. In: Nachlassbewusstsein. Hg. v. dens., S. 7–17, hier S. 12.

⁵ Vgl. dazu z.B. Ulrich von Bülow: Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarische Überlieferungsform. In: Nachlassbewusstsein. Hg. v. Sina und Spoerhase, S. 75–91, hier v.a. S. 78–82.

⁶ Vgl. dazu z.B. Carlos Spoerhase: Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an posthumen Papieren. In: Nachlassbewusstsein. Hg. v. Sina und Spoerhase, S. 21–48, hier v.a. S. 41–44.

⁷ Vgl. zur Geschichte der Übernahme Irmgard Wirtz: Wie Jonas Fränkels Nachlass mit dem Krypto-Nachlass Spitteler nach einem halben Jahrhundert ins Schweizerische Literaturarchiv fand. In: Passim, 27, 2021, S. 22–23.

Fränkel lektorierte Texte Spittelers, führte Verlagsverhandlungen und lobbyierte im Vorfeld der Verleihung des Literaturnobelpreises für ihn.⁸ Spitteler sah Fränkel als Verfasser seiner Biografie und Herausgeber seiner gesammelten Werke vor. Doch nach Spittelers Tod 1924 kam es zu Konflikten zwischen Fränkel und den Töchtern Spittelers, die unter dem Einfluss namhafter Schweizer Germanisten standen. Die Konflikte gipfelten in Fränkels Abdrängung vom Nachlass, der der Schweizerischen Eidgenossenschaft übergeben wurde, sowie im juristisch begründeten Versuch, Fränkels eigenes Spitteler-Archiv, bestehend aus vom Freunde zu Lebzeiten erhaltenem Material, zu beschlagnahmen. Auch Fränkels zweitem Lebensprojekt, einer Edition der Werke Gottfried Kellers,⁹ mit der er in den Zwanzigern nach ausgezeichneten polemischen Aufsätzen über die Keller-Arbeiten anderer Forscher betraut wurde,¹⁰ war wenig Glück beschieden. Nach juristischen Auseinandersetzungen mit den Verlagen und einer öffentlichen Kampagne gegen Fränkel, in der er auch antisemitisch diffamiert wurde, musste er die Edition 1941 und nach 17 vollendeten Bänden abgeben.¹¹

Dieses bewegte Leben hat einen Nachlass von gut 400 Archivschachteln und eine umfangreiche Gelehrtenbibliothek hinterlassen, denen sich das Schweizerische Literaturarchiv (SLA) seit der Über-

⁸ Vgl. dazu Fredi Lerch: Spittelers Nobelpreis. Serie in 3 Teilen auf Journal B; <https://journal-b.ch/artikel/spittelers-nobelpreis-1-fraenkel-taucht-auf/>, <https://journal-b.ch/artikel/spittelers-nobelpreis-2-lobbyist-fraenkel/>, <https://journal-b.ch/artikel/spittelers-nobelpreis-3-fraenkels-durchbruch/> (Oktober 2019, letzter Zugriff 16.12.2024).

⁹ Vgl. zu Aufbau und Geschichte der Keller-Edition und zu den Neuerungen in Fränkels Edition (Einbezug sämtlicher Fassungen, Apparabände) besonders Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 32: Herausgeberbericht/Register. Hg. v. Walter Morgenthaler et al. Zürich 2013, S. 33–39; Fabienne Suter: »[U]m das Gedicht aus den Trümmern herauf zu holen« – Jonas Fränkels Keller-Philologie. In: Kellers Kanonisierung. Hg. v. Malika Maskarinec und Melanie Rohner [erscheint bei de Gruyter voraussichtlich 2025].

¹⁰ Zwei erste Keller-Bände von Fränkel erscheinen schon 1921 (*Die Leute von Seldwyla I und II*). Eine abschließende Form erhalten Fränkels Bände allerdings erst ab 1926, als die Zürcher Regierung die Edition zu fördern beginnt.

¹¹ Vgl. zum politischen Kontext und zum Antisemitismus Julian Schütt: Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus. Zürich 1996, zu Fränkel S. 177–204.

nahme 2021 widmet. Nach großen Fortschritten in der Erschließung des Materials lief im Herbst 2023 ein vom Schweizerischen Nationalfonds gefördertes Forschungsprojekt des Schweizerischen Literaturarchivs und der Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft der ETH Zürich an.¹² Für eine Fallstudie eignet sich der Bestand Fränkel, da er sehr verschachtelt ist – so beinhaltet er etwa auch Fränkels privates Spitteler-Archiv, im Fachjargon ein sogenannter ›Kryptonachlass‹, dessen Umfang fast so groß ist wie der Teil des Nachlasses, den die Eidgenossenschaft in den 1930er-Jahren aus den Händen der Töchter Spittelers übernahm. Zudem wurde schon vor der Ankunft des Materials im Archiv aktive »Überlieferungsbildung« betrieben, wie zu zeigen sein wird.

Jegliche Archivpraxis kann als eine Praxis des Konfigurierens verstanden werden – sie ordnet oder konfiguriert Material, indem sie Beziehungen herstellt (und gegebenenfalls vorher vorhandene Beziehungen zerstört). Eine Praxis des Konfigurierens ist sowohl auf Seiten des Bestandsbildners als auch auf Seiten der Institution vorhanden: Fränkel konfiguriert sowohl sein eigenes Archiv als auch den Kryptonachlass Spitteler; das SLA konfiguriert das Material im Rahmen der archivarischen Aufarbeitung erneut. Damit entsteht ein Zusammenspiel aus »Vor-Ordnungen«, in den Worten von Irmgard Wirtz, und der Ordnung im Archiv mit seinen »Standards für die Inventare und Datenbanken«.¹³ Und Fränkels Materialordnungen sind ebenso wie sämtliche Ordnungen professioneller Archive geprägt sowohl durch den Faktor Zeit – etwa in Form chronologischer Ablagen – als auch durch den Faktor Raum – etwa in Form von örtlich gebundenen Ablagen, Materialnachbarschaften und heterogenen Konvoluten. Entsprechend folgt die Argumentation diesen zwei Vektoren und diskutiert jeweils zuerst zeitliche und räumliche Konfigurationen, die Fränkel vornimmt, dann jene des Archivs. Auf diese kleinen Fallstudien folgt ein Fazit, in dem ich die Reflexionen auf eine allgemeine Ebene heben möchte: Zur Debatte stehen wird, wodurch zeitliche und räumliche Ordnungen im Hintergrund wieder selber konfiguriert sind,

¹² *Kryptophilologie. Jonas Fränkels ›unterirdische Wissenschaft‹ im historischen und politischen Kontext*; mehr Informationen unter <https://lit.ethz.ch/forschung/laufende-drittmittelprojekte/-kryptophilologie--jonas-fränkels--unterirdische-wissenschaft-.html> [letzter Zugriff: 11. 11. 2024].

¹³ Irmgard Wirtz: Der Eigensinn der Nachlässe. Zur Poetik des Archivs. In: *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. Hg. v. Christine Weder und Philipp Theisohn. Leiden, Boston 2013, S. 77–88, hier S. 85.

inwiefern auf Basis des Gezeigten jede Archivpraxis als Kulturpraxis einer Be- und Entwertung verstanden werden kann, und wie philosophische Praxis sich als kollektive Praxis manifestiert.

Zeitliche Konfigurationen

In der Begrifflichkeit von Wirtz kann man Fränkels Nachlass als »Registratur« begreifen: Fränkel waltete »als sein eigener Archivar [...]. Die Disposition hierfür ist im Schreibprozess angelegt, in dem das Recherchieren, Sammeln und Ordnen einen wichtigen Bestandteil der Werkgenese darstellt. Die entstehenden Dokumentationen und Materialsammlungen werden in Ablagen systematisch verwaltet, thematisch und/oder chronologisch abgelegt.«¹⁴ Gerade die Chronologie, also die Ordnung von Wissen und Material auf einem linearen Zeitstrahl, der von der Vergangenheit in die Zukunft reicht, ist für Fränkels Schaffen und Nachlass zentral.

Fränkels Philologie lebte vom Nachdenken über Chronologien: Als Editionswissenschaftler sowie designierter Verfasser einer Spitteler-Biografie stellte er weitreichende Forschungen zu Textgenesen und der Chronologie (werk-)biografischer Ereignisse an. Immer wieder muss Fränkel Konjekturen machen, um Leerstellen zu füllen, etwa schon in einer seiner ersten Editionen, *Goethes Briefe an Charlotte von Stein* (1908), in der er eine »neue[], selbständige[] Einordnung« der Briefe versuchte: Eine »Begründung« für die Einordnung nicht datierter Briefe »lege ich nur da dar, wo ich sichere Zeugnisse vorzuführen in der Lage bin«.¹⁵ Je unsicherer also die Rekonstruktion der Abfolge war, desto absakter erschien paradoxe Weise die Reihenfolge in der Edition – nicht einmal mit einer Anmerkung versehen, musste sie als selbstverständlich hingenommen werden.

Fränkels eigenes Archiv zeugt vom Bemühen, möglichst wenig Unsicherheiten zu hinterlassen. Sein Umgang mit seinem Material war geprägt durch die öffentlichen Debatten und extensiven juristischen Auseinandersetzungen rund um Keller und Spitteler. Seine Dokumente fungierten in diesen Kontexten als Beweisstücke, mit handfesten Weiterungen fürs Archiv: Die Briefe von Carl Spitteler etwa existieren im Original, aber auch in Abschriften oder Kopien, die in

¹⁴ Ebd., S. 84f.

¹⁵ Jonas Fränkel: Anmerkungen. In: Goethes Briefe an Charlotte von Stein. Erster Band. Hg. v. dems. Jena 1908, S. 375-424, hier S. 377f.

juristischen Prozessen ebenso wie in Pressepolemiken herangezogen werden. Alle Klage- und Verteidigungsschriften im Fall Spitteler¹⁶ strotzen nur so vor Briefabschriften und Zitaten, die Fränkels Sichtweise belegen sollen; teilweise wurden große Ausschnitte aus den Spitteler-Briefen direkt in den Anhang der juristischen Dokumente gestellt. Fränkel versieht weiter Dokumente mit Daten und Notizen in einer Weise, die eine spätere Beweisführung erleichtern soll, und widerspricht beispielsweise Behauptungen, die andere in Briefen aufstellen. Eines von vielen möglichen Beispielen sind Briefe des damaligen *Bund*-Feuilletonredaktors Hugo Marti, die er im Rahmen des in der Tageszeitung ausgetragenen ›Professorenstreits‹ 1932/33 über den Spitteler-Nachlass schickte.¹⁷ Als Marti sich über die »Zumutung« er-eifert, von Fränkel einen »neuen, breit ausgewalzten Angriff [...] ganz allgemein gegen ihre Gegner« statt einer »kurzen, sachlichen Schluss-erklärung« erhalten zu haben, und sich weiter beklagt, Fränkel wolle, dass er einen »ersten Teil« eines Artikels in der Zeitung bringe, bevor er »den zweiten überhaupt zu Gesicht bekommen« habe, gibt Fränkel Kontra. Am Rand notiert er: »es war keine Zumutung; ich hatte es in das Belieben von Marti gestellt, erst den ersten Teil setzen zu lassen«.¹⁸ Vielleicht begann Fränkel mit solchen interpretativen Eingriffen in Dokumente, da schon relativ früh klar wurde, dass er gegen die Institutionen und in der medialen Öffentlichkeit auf verlorenem Posten stand – die Notizen wirken wie ein Versuch, seine Version des Vorgefallenen wenigstens für die Nachwelt zu retten.

Eine Antizipation des Blicks von Menschen, die die entsprechenden Hintergründe nicht (mehr) verstehen, zeigt sich aber auch in privaten Kontexten: Fränkels Schwester Sidonia Wald schrieb ihm am

¹⁶ Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Jonas Fränkel; alle Schriften sind erfasst unter der Signatur SLA-Fraenkel-C-2-a-SPIT.

¹⁷ Eine vertiefte Auseinandersetzung mit dieser Pressepolemik findet sich bei Joanna Nowotny: »Ich *musste* an die Öffentlichkeit appellieren«. Polemik und Philologie am Beispiel Jonas Fränkels und der Debatte rund um Carl Spittlers Nachlass (erscheint im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 2025).

¹⁸ Hugo Marti: Brief an Jonas Fränkel, 8.1.1933. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Jonas Fränkel, SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND. Vgl. für andere Beispiele dieses Vorgehens den Rest der unter SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND abgelegten Korrespondenz, bes. Hugo Marti an Fränkel, 4.1.1933, mit handschriftlichen Notizen Fränkels. Wenn nicht anders angegeben, stammen alle in der Folge zitierten Archivdokumente aus dem Nachlass Jonas Fränkel am Schweizerischen Literaturarchiv (SLA).

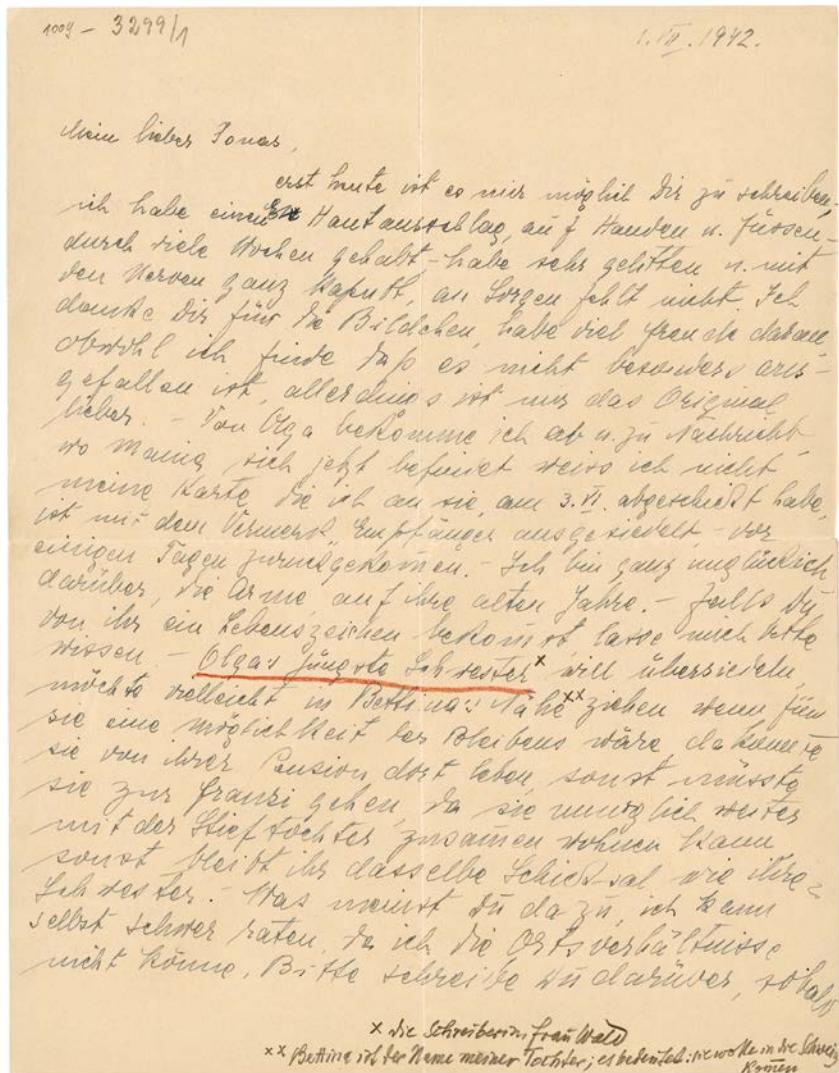


Abb. 1 Fränkel schlüsselt ein Dokument für die Nachwelt auf
 Foto: Schweizerische Nationalbibliothek (NB)

1. Juli 1942 aus Antwerpen einen Brief, in dem sie aufgrund der Briefzensur durch die Wehrmacht nur verklausuliert sagen konnte, dass sie in die Schweiz fliehen wollte. Von sich schrieb sie in der dritten Person, »Olgas jüngste Schwester«, das heißt: Sidonia Wald selbst, wolle »übersiedeln«, in »Bettina's Nähe«. Die Phrase »Olgas jüngste Schwester« ist unterstrichen und mit Kreuzchen versehen, ebenfalls die Formulierung »Bettina's Nähe«, und unten werden die Deckbegriffe in Fränkels Hand in einer Art Fußnoten aufgeschlüsselt, die an den Apparat von Editionen erinnern: »die Schreiberin Frau Wald«; »Bettina ist der Name meiner Tochter; es bedeutet: sie wolle in die Schweiz kommen« (Abb. 1). Für Menschen, die die Kontexte nicht kennen, wird so verständlich, in welchen Spannungsverhältnissen Schreiben in der Nazizeit stattfand. Sidonia Wald schaffte es auf der Flucht durch Frankreich bis an die Schweizer Grenze, wurde dort aber zurückgewiesen, wie alle jüdischen Flüchtlinge ohne Visum seit einem Bundesratsentscheid aus dem August 1938. Sie wurde ins Durchgangslager Drancy gebracht und 1942 nach Auschwitz-Birkenau deportiert. Für Fränkel, der sich in Publikationen wie *Gottfried Kellers politische Sendung* (1939) kritisch exponierte, war das Verhalten der offiziellen Schweiz im Zweiten Weltkrieg eine große persönliche Enttäuschung und Verletzung, und er dokumentierte die Verfehlungen und die desaströse Flüchtlingspolitik in seinem Archiv in einer Materialsammlung, die er mit *Schweizer Antisemitismus* beschriftete.¹⁹

All diese Materialbearbeitungen und -ordnungen sind geprägt durch das, was im Fachjargon ›Nachlassbewusstsein‹ genannt wird, eine Vorausnahme eines zukünftigen Blicks auf Dokumente, auf deren Basis sie konfiguriert werden.²⁰ Jedem Nachlassbewusstsein eignet eine eigentümliche zeitliche Struktur. Hermann Lübbe bestimmt die »Präzeption«, das soll heißen: »die gegenwärtige Vorausschätzung der Interessen Späterer an derjenigen Vergangenheit, die unsere Gegenwart zukünftig geworden sein wird«,²¹ als charakteristisch für Nachlass und Archiv überhaupt. Der Fränkel-Nachlass ist ein Musterbeispiel von kollektiver Präzeption, denn auf zahlreichen Dokumenten finden sich auch Notizen der Familie, etwa in der Schrift Erika oder Sa-

¹⁹ Jonas Fränkel: Schweizer Antisemitismus [Materialsammlung], SLA-Fränenkel-D-5-ANTI.

²⁰ Vgl. dazu alle Beiträge im Band: Nachlassbewusstsein. hg. v. Sina und Spoerhase.

²¹ Hermann Lübbe: Modernisierung und Folgelasten. Trends kultureller und politischer Evolution. Heidelberg 1997, S. 28.

lomo Fränkels, der Ehefrau und des jüngsten Sohns. So wurden etwa die Briefe von Arthur Schnitzler an Fränkel sorgfältig ausgesondert, sortiert und mit Daten versehen, wahrscheinlich in der Schrift Erika Fränkels.²² Solche Arbeiten stehen auch im Kontext konkreter Nachlassprojekte: Erika Fränkel plante nicht nur die Herausgabe der vermeintlich fast fertigen Spitteler-Biografie Jonas Fränkels,²³ sondern wollte auch Briefwechsel veröffentlichen; Projekte, die am fragmentarischen Zustand des vorhandenen Materials scheiterten.²⁴

Zeit als eine der Vergangenheit aufzustroyierte Struktur, die Konjekturen beinhaltet, wie in Fränkels editionsphilologischer Arbeit, und Zeit als eine Vorwegnahme einer Zukunft: Beide Vektoren sind auch in der institutionellen Archivarbeit zentral. Laut Ulrich von Bülow ist bei »der Ordnung und Verzeichnung eines Nachlasses [...] zu entscheiden, wo vorgefundene Ordnungszusammenhänge zu erhalten und als solche zu verzeichnen sind und wo eine brauchbare Ordnung erst hergestellt werden muss, um die Benutzung zu ermöglichen.«²⁵ Wenn Institutionen Ordnungssysteme konzipieren, ist wiederum Präzeption involviert: Leitend im Falle aller an den im Auftrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft erarbeiteten *Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen* (RNAB) orientierten Dokumentordnungen ist die Antizipation von künftigen Nutzungs-zusammenhängen. Im Fall des Fränkel-Nachlasses wurde nach dem sogenannten Provenienzprinzip verfahren, dessen Ziel es ist, »über-lieferte Zusammenhänge nicht [zu] zerstör[en].²⁶ Dies bedeutet, dass Fränkels eigene Ablageordnungen so weit wie möglich beibehalten wurden, anstatt sie nur »zu dokumentieren«.²⁷ Fränkel hat sein Mate-rial vor allem in thematische Konvolute geordnet. Die Erschließung verlangte somit eine Verschränkung der im Nachlass gegebenen Ord-nungen mit den archiveigenen, auf RNAB basierenden Ordnungs-prinzipien, mit den vier dort zentralen Kategorien Werke (A), Kor-

²² Die Briefe sind im Nachlass unter der Signatur SLA-Fraenkel-B-2-SCHNITZ erschlossen.

²³ Vgl. dazu Joanna Nowotny: Die Suche nach Jonas Fränkels Spitteler-Bio-grafie. In: Carl Spitteler und sein Netzwerk. Neue Perspektiven in Wort und Bild. Hg. von Jael Bollag et al. Zürich 2024, S. 151–156, hier S. 153f.

²⁴ Erika Fränkel gibt darüber in Briefen Auskunft, die im Nachlass unter der Signatur SLA-Fraenkel-B-3-FRAENKE-1 verzeichnet sind.

²⁵ Von Bülow, Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis, S. 81.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

respondenz (B), Lebensdokumente (C) und Sammlungen (D), eine Verschränkung, die immer anspruchsvoll ist. Dazu noch einmal ausführlicher Irmgard Wirtz:

Die Vor-Ordnungen entspringen einem individuellen Schaffensprozess und dieser entspricht nicht dem Regelwerk zur Erschließung von Nachlässen in Archiven. Und somit stellt gerade die Harmonisierung der eigensinnigen Dispositive mit diesen Standards für die Inventare und Datenbanken eine harte Herausforderung dar.²⁸

Literaturarchive dienen besonders gerne als Ort textgenetischer Forschungen, hat doch die Neugermanistik im 19. Jahrhundert einen großen Teil ihrer Legitimierung gerade aus dem Versprechen gezogen, Einblicke in die Genese von Literatur zu ermöglichen, ein Versprechen, dessen Einlösung die Etablierung von Literaturarchiven erforderte.²⁹ Innerhalb der Kategorien wird Material somit in Archiven mittels textgenetischer Analysen in eine chronologische Ordnung gebracht – Zeit ist ein zentraler Vektor von Archivordnungen. Doch so wie Fränkels eigene, sich in seinen Editionen manifestierende Ordnungen mit Unsicherheiten behaftet sind, so finden sich auch in der Erschließung zahlreiche Leerstellen, die durch Konjekturen gefüllt werden.

Besonders frappant ist das Beispiel von Fränkels Keller-Edition, einem Schwerpunkt des Nachlasses: Das Material nimmt ganze 31 Archivschachteln ein, wobei etwa Sammlungen von Zeitungsartikeln zu Keller oder die Korrespondenz zur Edition noch nicht einmal mitgerechnet sind. Fränkel publizierte die Bände der Edition bei drei unterschiedlichen Verlagen. Was die Situation zusätzlich verkompliziert, ist die Tatsache, dass beim ersten Verlag nur zwei Bände publiziert wurden, Fränkel zu dieser Zeit aber schon Vorarbeiten zu 19 Bänden leistete. Somit liegen etwa auch Probendrucke von Verlagen vor, in denen die betreffenden Bände zuletzt gar nicht publiziert wurden. Um sich einen Überblick zu verschaffen, haben Felicitas Pfister und Fabienne Suter, die das Material im konzeptionellen Austausch mit mir am SLA erschlossen haben, zahlreiche Systematiken und Hilfsdokumente hergestellt, etwa eine Tabelle, die die einzelnen Bände der Ausgabe erfasst und dazu systematisch aufführt, bei welchen Verlagen Vorarbeiten entstanden. Das Resultat solcher Arbeiten ist eine

²⁸ Wirtz, Der Eigensinn der Nachlässe, S. 85.

²⁹ Vgl. zu diesen Kontexten gesamthaft Spoerhase, Neuzeitliches Nachlassbewusstsein.



Abb. 2 Fränkels Arbeitszimmer

Foto: Simon Schmid, Schweizerische Nationalbibliothek (NB)

sehr verschachtelte Verzeichnung in der Archivdatenbank, in der den einzelnen Bänden der zuletzt publizierten *Gesammelten* Werke auf Basis der erschlossenen Zusammenhänge alle Vorarbeiten zugeordnet werden. Man sieht es deutlich: jede archivarische Erschließung ist auch eine Interpretation des vorliegenden Materials, die zudem kollektiv, durch alle am Prozess beteiligten Personen, verhandelt wird.

Räumliche Konfigurationen

Gerade wenn der Nachlass eines Gelehrten zur Disposition steht, werden räumliche Fragen zentral: »Wissenschaftstheorie gründet sich heute in weiten Bereichen auf eine Topologie des Wissens. Nicht die leitende Prämisse, sondern der konkrete Ort, der – eingebunden ins soziale Feld – für die Wissensproduktion geschaffen wurde, bringt die Ergebnisse hervor, also das Arrangement des Experiments und die Meublage des Labors.«³⁰ Anders gesagt: Wissen entsteht in Räumen und prägt diese wiederum, es ist nicht zu trennen von topologischen Kontexten, und Fränkels philologisches ‚Labor‘ bildet hier keine Aus-

³⁰ Kastberger, Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs, S. 410.

nahme. Im Arbeitszimmer in Hünibach, das von der Familie und vor allem vom Sohn Salomo Fränkel als eine Art Gedenkort bewahrt wurde, war das Material über Konvolute, Ecken, bestimmte Möbel und Regale verteilt (Abb. 2).

Nach einem durch die Eidgenossenschaft initiierten Versuch einer Beschlagnahmung von Fränkels Spitteler-Archiv 1948 erzeugte Fränkel mit seiner Familie eine weitere spezifische räumliche Ordnung: das Spitteler-Archiv als in Koffern und Tragetaschen verteilter Kryptonachlass, eine Ordnung, die nicht einer metaphorischen Dimension entbehrt.³¹ Die Grenze zwischen dem Koffernachlass und dem eigentlichen Nachlass ist dabei weniger klar, als man auf den ersten Blick meinen könnte. Unter das Spitteler-Archiv fallen natürlich besonders Originalmanuskripte und Briefe, die Spitteler selbst Fränkel gab; in den Koffern entstehen aber auch zufällige, oder besser: durch Arbeitszusammenhänge vorgeformte Kontiguitäten. Zum Beispiel leuchtet es aus der Perspektive des Schutzes vor der Enteignung nicht ein, wieso die Briefe Spittelers an Fränkel Teil des Kofferarchivs wurden, kann doch auf keiner juristischen Basis angezweifelt werden, dass diese zum Besitz Fränkels gehörten. In den Koffern fanden sich weiter zahlreiche Notizen und Recherchekonvolute Fränkels, was zeigt, wie stark das Spitteler-Archiv und Fränkels eigene Arbeiten zu Spitteler einander durchdringen. Und so greifen die Konfiguration von Fränkels eigenem Nachlass und des Spitteler-Nachlasses ineinander: Fränkel waltet als Archivar in doppelter Hinsicht und verleiht so auch dem Spitteler-Nachlass posthum ein eigenes Gesicht.

Wie verhält es sich nun im Archiv, dessen Ordnungen laut Kastberger »mit der ursprünglichen Lage und den Ordnungszusammenhängen der Materialien an realen Orten literarischer Produktion nicht das Geringste zu tun haben«?³² Wie gesagt wird der Fränkel-Nachlass gemäß dem sogenannten Provenienzprinzip erschlossen: Fränkels Konvolute werden beibehalten, die lokalen Ablagen aufrechterhalten, anstatt das Material aufzugliedern und sauber in die vier durch RNAB vorgegebenen Archivkategorien zu verteilen. Da die Konvolute oft Material aus allen vier Archivkategorien (Werke, Korrespondenz, Lebensdokumente, Sammlungen) enthalten, ist es eine Ermessensfrage,

³¹ Vgl. dazu Jael Bollag: Koffergeschichten. Zum Nachlass von Jonas Fränkel. In: Carl Spitteler und sein Netzwerk. Neue Perspektiven in Wort und Bild. Hg. v. Jael Bollag et al. Zürich 2024, S. 142–148.

³² Kastberger, Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs, S. 416.

in welcher Kategorie ein Konvolut jeweils verzeichnet wird. Harte quantitative Regeln haben sich nicht als praktikabel oder sinnvoll erwiesen – etwa können einzelne Manuskriptseiten ganz unterschiedlich ergiebig sein, von losen Notizen bis zu Einzelseiten aus Manuskripten von Aufsätzen, die an anderer Stelle vollständig vorhanden sind und die nur in Kombination mit der entsprechenden Einzelseite durchgängig lesbar werden. Somit ist und war das Team der Nachlasserschließung auf eigene Überlegungen angewiesen, um das Material angemessen zu erfassen. Eine gewisse Durchlässigkeit ist in der Datenbank durch Verweise garantiert: Es wurde etwa entschieden, die umfangreichen Konvolute zu den medialen Polemiken rund um den Spitteler-Nachlass unter *Verlags- und Redaktionskorrespondenz* zu erfassen, da eben diese Briefwechsel einen Schwerpunkt bilden, obwohl sich auch umfangreiche Manuskripte von Artikeln unter dem Material finden.³³ Im Hinblick auf die Nutzung werden in solchen Fällen im Werkteil Verweise gesetzt, die sicherstellen, dass Interessierte das Material trotz der Heterogenität der Konvolute auffinden können, in diesem Fall also realisieren, dass sie im Korrespondenzteil fündig werden können. Archive treffen damit epistemologische Entscheidungen angesichts antizipierter künftiger Nutzungen, und diese Entscheidungen prägen ihrerseits den Zugriff auf das tatsächliche Material in der Zukunft, der immer über die Verzeichnung in den Datenbanken erfolgen wird.

Um einen Zugriff auf die topologische Ordnung von Fränkels Wissenskosmos auch unter den ganz neuen Bedingungen der systematischen Archivlagerung zu ermöglichen, werden im Falle aller Konvolute und Dokumente die Fundorte verzeichnet: Ein Fotoinventar mit nummerierten Einzelbildern gewährleistet den Zusammenhang zwischen Datenbankeintrag und originaler Lagerung. Noch weiter ging das Archiv bei der Erfassung der Bibliothek Fränkels, die später als der eigentliche Nachlass abgeholt wurde und bei der davon ausgegangen werden kann, dass sie in weiten Teilen Jonas Fränkels ursprünglicher Ordnung entspricht.³⁴ Die Eingliederung der Bibliothek ins Schweizerische Literaturarchiv war schon alleine deshalb zentral, weil Fränkel

³³ Verzeichnet im Nachlass unter SLA-Fraenkel-B-4-c-1-BUND.

³⁴ So sehr das Arbeitszimmer wie eine Zeitkapsel wirkte – da Fränkels Ehefrau Erika Fränkel und später der Sohn Salomo Fränkel weiter im Haus in Hünibach lebten, überlagerten sich dort verschiedene Materialschichten, die durch die Enkel- und die Urenkelgeneration vor der Übergabe sorgfältig abgetragen werden mussten (vgl. Bollag, Koffergeschichten, S. 145), was natürlich wieder Interpretationen und Entscheidungen bedingte. Die

seine Bücher als eine Art Mini-Archive nutzte: Er legte umfangreiches Material in sie ein, von Manuskriptseiten über Notizen zu Briefen und Zeitungsartikeln. Da die Bücher also zentrale Nachlassbestandteile enthalten, ist die Grenze zwischen Nachlass und Bibliothek durchlässig.³⁵

Bei der Übernahme wurde ein 3D-Rundgang erstellt, der die relevanten Zimmer des Hauses mit den Bücherregalen in hoher Qualität erfasst und somit die Lokalisierung jedes einzelnen Buchs erlaubt. Eine analoge Dynamik wurde in einen digitalen Repräsentationsraum transferiert, was ihre Beschaffenheit allerdings fundamental ändert: Während man im Haus in Hünibach förmlich das Gewicht der Büchermengen spürte, die einen Großteil der Räume einnahmen, ihren Geruch in sich aufnahm und somit erleben konnte, wie stark Fränkels Leben durch Bildung und Buchgelehrsamkeit geprägt war, sind die Pixel auf einem Bildschirm sauber angeordnet, und man manövriert problemlos durch den digitalen (Nicht-)Raum. Und das wohl zentrale Erlebnis einer Gelehrtenbibliothek bleibt einem vorenthalten: das Ziehen eines Buchs aus dem Regal und Erforschen seiner Inhalte.

Die vorgefundenen Ordnungen werden also möglichst lückenlos dokumentiert. Doch eines darf dabei nicht vergessen gehen: Schon diese Ordnungen sind zum Teil bereits das Resultat von Deutungen und auf ihnen fußenden Entscheidungen. Zuerst einmal war schon allein die Unterscheidung zwischen Nachlass und Bibliothek bei Weitem nicht so klar, wie sie mit Blick auf das erschlossene Material erscheinen könnte. Zahlreiche Buchstapel und Einzelbücher fanden sich auch unter dem Material, das ansonsten dem Nachlass zugeordnet wurde, bis hin zu einem schmalen Regal mit intensiv bearbeiteten Beleg- und Arbeitsexemplaren, das direkt neben Fränkels Schreibtisch stand. Von Magnus Wieland und mir als SLA-Mitarbeitenden wurde dieses Material bei der Abholung als zum Nachlass gehörig deklariert, da seine Wichtigkeit die Übernahme zwingend erforderte, zu dieser Zeit aber noch unklar war, ob die Gelehrtenbibliothek vollständig mit ins SLA übernommen werden kann. In der Erschließung nach Übernahme der Bibliothek wurden solche Kategorisierungen thematisiert und zum Teil zurückgenommen, und ebenso wurden zahlreiche Doku-

Bücher in den Regalen hingegen scheinen über die Jahrzehnte hinweg relativ wenig zirkuliert zu sein.

³⁵ Die Wichtigkeit der Bibliothek für Fränkels Gelehrtenpraxis erforscht ein Dissertationsprojekt im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts (vgl. Fn 12): Severin Lanfranconi, *Jonas Fränkels Gelehrtenbibliothek: Texturale Spuren einer kryptischen Wissenspraxis* [Arbeitstitel].

mente, die Fränkel in der Bibliothek lagerte, nachträglich dem Nachlass zugeschlagen (etwa Druckfahnen der Keller-Edition, aber auch Grafiken und Sammlungen von Zeitungsartikeln).

Hier zeigt sich, wie ganz konkrete Entscheidungen ganz konkreter Personen, oftmals auch mit Hinblick auf pragmatische Erwägungen gefällt, den Zugriff aufs Material prägen: Auch wenn sie später kritisch reflektiert werden, mögen die Kategorien ›Nachlass‹ und ›Bibliothek‹ mit ihrer vermeintlich trennscharfen Unterscheidung späteren Nutzenden ›natürlich‹ erscheinen und nicht als Resultat von Aushandlungs- und Deutungsprozessen. Jede Archivordnung ist aber das Resultat epistemologischer Entscheidungen, die alle an der Übernahme und der Erschließung des Materials beteiligten Personen zum Teil kollektiv treffen.

Fazit und Thesen

Ich möchte aus all den konkreten Beispielen für die Verknüpfung von Vor-Ordnungen und Archivordnung drei Thesen destillieren: erstens möchte ich darüber nachdenken, durch welche Faktoren (zeitliche und räumliche) Ordnungen selbst konfiguriert werden, zweitens über die Archivierung als Kulturpraxis der (Ent-)Valorisierung, und zuletzt über die philologische Praxis als kollektive Praxis.

Zum ersten Punkt: Konfigurationen von (Archiv-)Material auf der zeitlichen oder der räumlichen Achse mögen zuerst einmal selbstverständlich wirken und keiner weiteren Erklärung bedürfen. An den Einzelfällen hat sich aber erwiesen, dass sie geleitet sind durch Vorstellungen und durch Ziele, die in Lebens- und Gebrauchsverbindungen stehen, und zwar sowohl in Bezug auf einen Bestandsbildner oder eine Bestandsbildnerin (und gegebenenfalls eine Familie) als auch in Bezug auf ein Archiv als Institution. Leitend dabei sind

1. Überzeugungen, Konzepte und Wertvorstellungen, die wiederum auf Wissen und auf zeit- und diskursgeschichtlichen Präferenzen fußen; etwa die Überzeugung von der Wichtigkeit von Textgenesen und topologischen Ordnungen für das Verständnis eines Werks, die sich hier sowohl auf Seiten des Archivbildners Jonas Fränkel als auch auf Seiten des Archivs respektive der in ihm tätigen Personen findet.
2. Pragmatische Erwägungen: Im Falle Fränkels kann man hier zum Beispiel die Benutzung von Dokumenten als ›Beweisstücke‹ in rechtlichen Kontexten oder die Sicherstellung von Material durch

die Verfrachtung in Koffer nennen. Im Falle der Institution Archiv steht das Herstellen einer für Nutzende intuitiven Ordnung im Zentrum des pragmatischen Umgangs mit Material.

Jedes Ordnungssystem, sei es privater oder institutioneller Natur, ist somit eine verschachtelte Angelegenheit. Man könnte hier von (Meta-) Konfigurationen sprechen: Die jeweiligen zeitlichen und räumlichen Ordnungen oder Konfigurationen werden selbst durch Konzepte und Überzeugungen konfiguriert, die diesen Ordnungen erst ihre Validität geben. Jedes Ordnungssystem fußt auf solchen oftmals unausgesprochenen Überzeugungen und pragmatischen Erwägungen, die explizit gemacht werden müssen, wenn über aus Archiven gewonnenes Wissen reflektiert wird.

Ebenso zentral ist das Nachdenken darüber, dass ein Archiv als Institution die Grenzen eines Werks zumindest mit reguliert, eingedenk aller höchst voraussetzungsreichen und problematischen Weiterungen, die jeder Werkbegriff mit sich bringt. Fränkels eigene Archivpraxis steckt die Grenzen des eigenen sowie des Werks Spittelers ab, da etwa gewisse Manuskripte umfassend, andere hingegen nur in Teilen aufbewahrt werden (dazu gehören Fränkels erwähnte Polemiken aus der Tagespresse). Im Falle Spittelers drohte Fränkel im Rahmen der Auseinandersetzungen um den Nachlass, nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Manuskripte zu verbrennen (wobei davon auszugehen ist, dass er diese Drohung nicht umsetzte).³⁶ Hier zeigt sich, wie nahe Fränkels Wirken als »Archivar Spittelers« an der eines institutionellen Archivs angesiedelt ist, ist doch auch ein solches nicht nur verantwortlich für »die Sicherung der Überlieferung, sondern immer auch für Lücken [...]. Materialien, die sie nicht übernehmen, werden in vielen Fällen früher oder später vernichtet.«³⁷

Die Institution Archiv wiederum, hier das Schweizerische Literaturarchiv, »destilliert« »in den jeweiligen Übernahmekäten aus den Mengen von Material, die jeder Mensch hinterlässt, den literarischen Nachlass des Autors«.³⁸ Und damit geht einher, dass auch die Institution Archiv die Grenzen jedes sogenannten Werks mit reguliert. Im Falle

³⁶ Fränkel hat behauptet, er habe der Drohung Taten folgen lassen: Jonas Fränkel: Spittelers Wille vollstreckt. In: Die Nation, 27.10.1948 (auch in Freies Volk, Nr. 44, 1948; Landschäftler, 28.10.1948).

³⁷ Von Bülow, Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis, S. 90f.

³⁸ Kastberger, Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs, S. 413.

Fränkel passiert dies auf mehreren Ebenen: Bei jedem Mischkonzervat ist zu entscheiden, ob es etwa unter der Kategorie ›Werk‹ oder ›Sammlung‹ erfasst wird. Diese RNAB-Kategorien beruhen bei aller Anpassungsfähigkeit im Einzelfall auf einer althergebrachten Idee von Werkhaftigkeit. Und der Fall Fränkel zeigt die Grenzen solcher Klassifikationen: Besonders unklar ist etwa, wie mit Texten umzugehen ist, die im Rahmen juristischer Streitigkeiten entstanden sind. So umfasst das Manuscript *Klageantwort und Widerklage ca. Rentsch* aus dem Kontext der Auseinandersetzungen rund um die Keller-Ausgabe gute 200 Seiten und liegt in mehreren, stark bearbeiteten Fassungen vor.³⁹ Solche Arbeiten aus dem Keller- und dem Spitteler-Kontext (etwa Fränkels Antwort auf das Schiedsgerichtsurteil in Sachen Spitteler) haben in produktionsästhetischer Hinsicht fraglos viel Zeit gebunden, sie sind umfangreicher als zahlreiche andere Arbeiten Fränkels und sind ihrerseits in Teilen wieder in die Monographien eingeflossen, in denen er retrospektiv seine Sicht der Konflikte darstellte, *Die Gottfried-Keller-Ausgabe und die Zürcher Regierung* (1942) und *Spittelers Recht* (1946). Die hier getroffene und durch RNAB nahegelegte Entscheidung, sie in der Kategorie ›Lebensdokumente‹ und nicht der Kategorie ›Werke‹ zu erfassen, ist also keineswegs selbstverständlich. Kritisch könnte man anmerken, dass damit traditionelle Zuschreibungen von Werkhaftigkeit reproduziert werden, wie sie Fränkel selbst vornahm; er unterschied etwa kategorisch zwischen eigenen polemischen Texten und Polemiken überhaupt und einem ›Werk‹, das er eigentlich zu vollbringen suchte.⁴⁰ Und auch die Grenze zwischen Bibliothek und Nachlass, die sich späteren Nutzenden so vermeintlich natürlich präsentieren wird, ist wie gezeigt alles andere als scharf, sondern vielmehr das Resultat von teilweise unter ganz konkreten Vorzeichen stehenden Aushandlungsprozessen. Alle diese im Zuge der Übernahme und Erschließung getroffenen Entscheidungen über die Klassifikation von Material regeln ihrerseits den (einfachen) Zugang zu ihm und damit indirekt auch die Häufigkeit der Konsultation.

Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass Konfigurationen durch Wertvorstellungen geleitet sind und den Zugang zu Material für nicht-›Eingeweihte‹ regulieren. Konfigurationen schaffen damit (Un-)Sichtbarkeit. Bestandsbildner:innen ordnen, bearbeiten oder vernichten zu Lebzeiten auf Basis des jeweiligen Selbstverständnisses und Nachlass-

³⁹ Jonas Fränkel: Klageantwort und Widerklage ca. Rentsch, SLA-Fraenkel-C-2-a-KEL-02.

⁴⁰ Vgl. Nowotny, »Ich musste an die Öffentlichkeit appellieren«.

bewusstseins Material, und Archive stoßen durch ihre Sammlungsrichtlinien, ihre Ordnungsprinzipien und die epistemologischen Entscheidungen, die Personen bei der Erschließung treffen, ähnliche Prozesse an, die erstere überlagern. In dieser Hinsicht eignet dem Begriff ›Nachlassbewusstsein‹ eine doppelte Kodierung: »Zu unterscheiden sind Nachlasspraktiken zu Lebzeiten (durch den Autor oder andere Personen) von nachlasskonstituierenden Praktiken im Sinne gestaltgebender Aktivitäten nach dem Tod eines Autors bzw. einer Autorin (durch die Familie, andere Privatpersonen oder durch Institutionen)«, schreibt Katrin Dennerlein.⁴¹ Man könnte dem Archiv als Institution eine Art Nachlassbewusstsein zuschreiben, das sich aus institutionellen Faktoren wie Sammlungsrichtlinien und Erschließungsprinzipien und individuellen Entscheidungen der im Archiv tätigen Menschen speist – ein Nachlassbewusstsein, das selbst wiederum im Kontext komplexer Debatten etwa darüber steht, was als ›Werk‹ einer Person zu begreifen ist. Somit zeigt sich, dass jede Archivpraxis eine Kulturpraxis ist, und angesichts des Dargelegten kann sie mit Andreas Reckwitz als Praxis der ständigen (Ent-)Valorisierung verstanden werden, als Praxis der Zuschreibung oder des »Absprechen[s] von Wert«,⁴² durch die sich überhaupt entscheidet, was als kulturelle Einheit, hier zum Beispiel als ›Werkdokument‹, gilt und wahrgenommen wird.

Drittens nun sind solche Konfigurationen von Material im Rahmen seiner Ablage und Archivierung vielstimmige, kollektive Vorgänge. Auch jede Vorstellung von ›Werkhaftigkeit‹ und von deren Wert entsteht damit erst durch gemeinschaftliche Konfigurationen und Zuschreibungen. Fränkel hat Spitteler's Werk durch die enge Zusammenarbeit, das Korrektorat und Lektorat bereits zu dessen Lebzeiten ›konfiguriert‹, verändernd in es eingegriffen.⁴³ Nach Spitteler's Tode konfigurierte Fränkel den Kryptonachlass Spitteler als Materialsammlung mit einer ganz eigenen topologischen Ordnung. Man könnte sogar die These wagen, dass philologische Arbeit bei Fränkel stets kollektiv ist, auch wenn dies nicht immer eingestanden wird: In

⁴¹ Katrin Dennerlein: Lessings Nachlass – eigene und fremde Perspektiven. In: Nachlassbewusstsein. Hg. v. Sina und Spoerhase, S. 155–178, hier S. 155.

⁴² Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Berlin 2017, S. 78.

⁴³ Im SNF-Projekt schreibt Sandra Raguz eine Doktorarbeit, die sich mit der Zusammenarbeit zwischen Fränkel und Spitteler und ihren Weiterungen beschäftigt: *Jonas Fränkel und das Krypto-Werk: Netzwerk, Autorschaft und Rezeption von Carl Spitteler's Epos „Prometheus der Dulder“* [Arbeitstitel].

Teilen seiner Keller-Ausgabe kreiert er auf Basis extensiver Forschungen einen eigentlich ›neuen‹ Text, der in dieser Form nirgends gedruckt vorliegt, und dessen Autorität sich für Fränkel aus der intimen Vertrautheit mit Kellers Werk sowie aus der eigenen philologischen Intuition ergibt.⁴⁴ Die Blaupause für dieses editionsphilologisch höchst selbstbewusste Vorgehen mag Fränkels Zusammenarbeit mit Spitteler gewesen sein, in deren Rahmen er erlebte, dass seiner Intuition oftmals vertraut wurde und er damit bis zu einem gewissen Grad zum ›geheimen‹ Co-Autor des Spitteler-Werks wurde. Egal ob man dieser pointierten These folgen möchte oder nicht – in jedem Fall bleiben die Konfigurationen, die Fränkel im Hinblick auf Spittelers und Kellers Werk vornahm, unsichtbar, sie sind für spätere Nutzende oder Leser:innen intransparent und müssen erst durch umfassende Forschungen rekonstruiert werden.⁴⁵

In dieser Hinsicht ganz anders verläuft die Arbeit am Schweizerischen Literaturarchiv: An der Erschließung von Nachlass und Bibliothek wird kollektiv gearbeitet, in einem Team mit Eigenverantwortung und Austausch in konzeptionellen Fragen.⁴⁶ Das Schweizerische Literaturarchiv bemüht sich, die Gründe für getroffene Entscheidungen sichtbar zu machen. Die jeweils vorgenommenen Konfigurationen sind Gegenstand von Reflexionen in umfangreichen Ablagen und in Einträgen in der Datenbank *Helvetic Archives* – und auch Gegenstand dieses Aufsatzes, der in dieser Hinsicht dazu beitragen will, dass die Tatsache des unumgänglichen und kollektiven Konfigurierens von Material Gegenstand expliziter Reflexion wird, dass sie damit sichtbar wird. Und so antizipiert das hier Geschriebene eine Zeit, in der ein: Literaturwissenschaftler:in eben nicht mehr das Gefühl haben wird, sie könne »das von den Archiven und Bibliotheken bereitgestellte Nachlassmaterial für seine« oder ihre »Zwecke« einfach nutzen,⁴⁷ ohne über die Bedingungen dieser Bereitstellung und der Darstellung des Materials zu reflektieren – es lebe die Präzeption.

⁴⁴ Vgl. dazu Suter, »[U]m das Gedicht aus den Trümmern herauf zu holen«. Fabienne Suter schreibt im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts ihre Doktorarbeit, in der Fränkels philologische Konzepte zentral sein werden.

⁴⁵ Vgl. wiederum Raguz, Jonas Fränkel und das Krypto-Werk.

⁴⁶ Auch die Erforschung des Materials im Rahmen des SNF-Projekts erfolgt im ständigen Austausch mit den an der Erschließung beteiligten Personen.

⁴⁷ Spoerhase, Neuzeitliches Nachlassbewusstsein, S. 22.

Stephan Kammer

Wie nicht von Nekrophoren, Intriganten und Eseln regiert werden

Die Verantwortung des Archivs (C. A. Loosli, J. Fränkel)

»Und nun unser Briefwechsel!«, schreibt Carl Albrecht Loosli am 4. Juli 1955 an Jonas Fränkel und kommt ohne Umschweife zur Sache: »Im Gegensatz zu Dir halte ich dafür, dass meine Briefe an Dich bloss insofern irgendwelchen Wert für unsere Zeitgeschichte haben können, wenn auch Deine Briefe dabei sind.¹ Über dreitausend Briefe haben die beiden zu diesem Zeitpunkt schon gewechselt, und eine Woche zuvor hat Loosli bereits testamentarische Fragen und damit im philologischen Sinne Fragen des Nachlasses aufgebracht. Er habe verfügt, dass Fränkels Frau Erika dereinst zur Erbin seiner »Korrespondenz mit Spitteler«, seiner »Spitteleriana« sowie der »Fränkeliana« werden solle, die er »über [ihn], [sein] Leben und Wirken im Laufe der Jahre zusammengetragen habe.² Noch nicht Gegenstand einer testamentarischen Verfügung geworden sei aber der Briefwechsel selbst:

Dabei sind bis anhin nicht die seit 1907 zwischen uns gewechselten Briefe und da nun wäre ich Dir dankbar, wolltest du mir raten, was ich damit anfangen soll. Es sind immerhin ein paar stattliche Bände, die ich unter gar keinen Umständen irgendwann noch irgendwo literarischen Nekrophoren zugänglich gestalten möchte. Da ich mir testamentarisch die Anlage eines Loosli-Archivs verbeten und angeordnet habe, dass alle meine Korrespondenzen, die meine Rechtsnachfolger nicht unmittelbar persönlich berühren, nach meinem Tode vernichtet werden sollen, (mit Ausnahme derjenigen mit Hodler und unserem Kreis, die dem Hodler-Archiv bereits eingegliedert sind,) unser Briefwechsel jedoch, in richtigen zuverlässigen Händen

¹ Carl Albert Loosli, Jonas Fränkel: »dass wir beide borstige Einsiedler sind, die zueinander passen«. Aus dem Briefwechsel, 1905-1958. Hg. und mit einem Nachwort von Fredi Lerch und Dominik Müller. Zürich 2002, Nr. 3009, S. 479 (Briefzitate daraus werden im Folgenden nachgewiesen durch die Angabe von Briefnummer und Seitenzahl).

² Loosli an Fränkel, 28.6.1955 (Nr. 3007, S. 487).

immerhin nicht ganz unerheblich für unsere Zeit sein dürfte stellt sich mir die Frage, die ich Dir vorstehend ebenfalls unterbreite.³

Man wird an dieser Passage, in der sich die Geste entschiedener und kategorischer Verfügungsgewalt mit allerlei Kautelen, Abwägungen und Ausnahmeregelungen aufs Eigenartigste verbindet, ohne weiteres die Strittigkeit archivalischer Verantwortung ablesen können. Einer Kritik des Archivs, die aus dieser Strittigkeit hervorgeht, kommt fundamentale Bedeutung zu. Das Archiv bietet den Schauplatz, ja das Streitfeld, auf dem sich die kategorial heteronomen Funktionsbereiche des neuzeitlichen Literatursystems begegnen: Autorschaft und Werk, Textualität, Materialität und Dokument. Diese Begegnung verläuft insbesondere dann selten konfliktfrei, wenn sich dabei die Kategoriengrenzen verwischen. Aber allein schon aufgrund ihrer institutionellen Genealogie tragen Archive im Allgemeinen und *Archive für Literatur*⁴ im Besonderen sehr wohl Eigenes zu derartigen Konfliktlagen bei. Ich kann nicht daran denken, an dieser Stelle eine derartige Kritik des Archivs auch nur in ihren grundlegendsten systematischen Zügen zu umreißen,⁵ sondern will, wie der Einstieg meiner Ausführungen schon angedeutet haben mag, induktiv-exemplarisch vorgehen. Deshalb muss ich mich, was den Beitrag des Archivs betrifft, auch auf den Aspekt beschränken, der sich in diesem Fall aufdrängt: Das *Regiment*, von dem – vereinfacht formuliert – die Zugänglichkeit, Nutzung und damit *Verantwortung des Archivs* abhängt. Dass und wie man beiden Protagonisten, Loosli und ganz besonders Fränel, in dieser Hinsicht wiederholt und systematisch übel mitgespielt hat, ist bekannt und soll im Folgenden nur summarisch rekapituliert werden. Weniger Auf-

³ Ebd.

⁴ Vgl. Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur [1889]. In: Gesammelte Schriften, Bd. XV: Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert. Hg. v. Ulrich Herrmann, 3. Aufl. Göttingen 1991, S. 1–16.

⁵ Als erster Überblick bieten sich die Bände der von Petra Maria Dallinger und Klaus Kastberger herausgegebenen Publikationsreihe *Literatur und Archiv* an, insbesondere Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen. Hg. v. Petra Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston 2018; Schauplatz Archiv. Objekt – Narrativ – Performanz. Hg. v. Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber. Berlin, Boston 2019; Archive in/aus Literatur. Wechselspiele zweier Medien. Hg. v. Klaus Kastberger und Christian Neuhuber. Berlin, Boston 2021.

merksamkeit aber hat bisher erhalten, dass und wie die beiden über diese Widerfahrnisse hinaus eine bemerkenswerte archivalische und nicht zuletzt archivreflektorische Eigentätigkeit entwickelt haben. Hauptsächlich dieser archivpolitischen Agentialität sind die folgenden Ausführungen gewidmet.⁶

I.

Obwohl er *en passant* bemerkt, seine eigenen Briefe bräuchten dann doch nicht aufgehoben zu werden, lässt sich Fränkel auf die höchst zwiespältigen Nachlassplanungen in Looslis Brief bereitwillig ein. Denn immerhin: Hans Strahm, seit 1946 Direktor der Berner Stadt- und Universitätsbibliothek, sammle schon »von sich aus [...] alle Fränkeliana [...], auch alles was sich auf [ihn] und [s]eine Auseinandersetzungen mit [den] Behörden« beziehe, merkt er an.⁷ Tatsächlich stellt Fränkel, wie er Ende Juli berichten kann, auch für Loosli den Kontakt zu Strahm her, und so wird Looslis Nachlass 1960 zunächst in die Berner Stadtbibliothek kommen. Die Voraussetzung für die Verfügung, die Loosli in seinem Brief vom 28. Juni 1955 anspricht, ist dennoch eine strukturierte Praxis individueller Archivierungen. Es ist weder Zufall noch Versehen, dass Loosli sowohl im Fall Spittelers als auch gegenüber Fränkel nicht einfach von deren *Briefen* spricht, über die verfügt werden müsse, sondern von der *Korrespondenz*. Wir wissen aus Erwin Martis Biographie, dass Loosli früh schon seinen gesamten Briefverkehr zu sammeln anfing und dabei ein Ordnungssystem entwickelte.⁸ Möglich wurde das zu einem substantiellen Teil (nämlich

⁶ Erste Konturen erhalten haben sie in zwei Vorträgen, die ich am SLA halten durfte: »Respondenz. Die Verantwortung des Archivs« (anlässlich der Tagung *Zukünfte der Philologie III: Vor der Öffentlichkeit. Krypto-Workshop Jonas Fränkel* und der Vorstellung des Briefwechsels zwischen Fränkel und Loosli, 6.-5.2022) sowie »Der Anarchivar. Ansichten von der Nachseite der Philologie« (anlässlich des Workshops *Zukünfte der Philologie im Medienwandel IV: Konfigurationen als Wissensraum und Kraftfeld*, 6.-7.6.2024). Ich danke den Diskussionsteilnehmer*innen sehr für Kritik und Anregungen, die mein Unternehmen bei diesen Gelegenheiten erhalten hat.

⁷ Fränkel an Loosli, 30.6.1955 (Nr. 3008, S. 479).

⁸ Erwin Marti: Carl Albert Loosli 1877-1959. Bd. I: Zwischen Jugendgefängnis und Pariser Boheme 1877-1907. Zürich 1996, S. 226; Marti: Carl Albert Loosli 1877-1959. Bd. II, S. 16: »Loosli begann alle ein- und aus-

für seine eigenen Briefkopien) dadurch, dass er seit 1902 zum avant-gardistischen Heer der mechanisierten Schriftsteller gehörte: In diesem medienliteraturgeschichtlich bemerkenswert frühen Jahr schaffte Loosli eine Schreibmaschine der *Smith Premier Typewriter Company* an, die fortan seinen Briefverkehr und dessen Archivierung mit demselben Anschlag speisen sollte. Auch Fränkel bewahrte Looslis Briefe an ihn sowie eigene Briefentwürfe systematisch auf. Da die beiden Bestände weitgehend konvergieren, liegt es nahe, »dass die beiden Briefpartner mit den selbstverständlichen Unschärfen einer über fünfzigjährigen Praxis grundsätzlich alles zum Briefwechsel Gehörende abgelegt haben müssen«.⁹ Wenigstens für Loosli ist solche Systematik der (Selbst-)Archivierung sicher eher die Regel als die Ausnahme; was Fränkels Korrespondenzen betrifft, wird man die Frage wohl künftig beantworten können.

Es ist also einerseits eine routinierte, aus unterschiedlichen Motivationen mit der Arbeitseinrichtung des *homme de lettres* oder des Gelehrten verbundene, als notwendig oder wenigstens nützlich betrachtete Verfahrensweise, die am Grunde eines derartigen ›Nachlassbewusstseins‹ steht¹⁰ – eine Praxis, die Verantwortung für das Archiv übernimmt und ihm verfahrensbezogene Funktionen anvertraut. Andererseits aber traut man dem Archiv dann doch wieder gar nicht über den Weg, gerade was dessen Verantwortung für das solchermaßen Zusammengetragene und den Umgang damit angeht.

Man täte zweifelsohne beiden Korrespondenten unrecht, wenn man in diesem Schlaglicht auf ihren Briefwechsel nur die unentschiedenen archivpolitischen Endlichkeitserwägungen zweier älterer Herren entdecken wollte. Was darin zum Ausdruck kommt, ist mehr und anderes: nämlich eine ganz fundamentale Ambivalenz gegenüber dem Archiv. Diese Ambivalenz steht gleichermaßen am Grund wie am Ausgang letztlich jeder der großen, institutionellen und öffentlichen Konflik-

gehenden Briefe beziehungsweise deren Kopien aufzubewahren und nach einem ausgeklügelten, schwer durchschaubaren System zu ordnen.«

⁹ Fredi Lerch: Achtung: ein intellektueller Kontinent. Zum Briefwechsel zwischen Jonas Fränkel und Carl Albert Loosli. In: *Quarto* 28, 2009: Carl Albert Loosli, S. 54-60, hier S. 57.

¹⁰ Zu diesem Konzept vgl. Carlos Spoerhase: Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an postumem Papieren. In: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000*. Hg. v. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 21-48.

situationen, in die die beiden im Lauf ihres Lebens verstrickt wurden und sich verstricken ließen, sie prägt aber ebenfalls ihre literaturästhetische und philologische Selbstvergewisserung.

Streng genommen gingen alle vier dieser weitreichenden ›Händel‹, die Loosli und Fränkel umtrieben, auf *archive troubles* zurück, um einen Begriff des griechischen Literaturwissenschaftlers Dimitris Papanikolaou zweckzuentfremden.¹¹ Looslis ›Gotthelfhandel‹, die frueste und in sich vielleicht komplizierteste dieser Verstrickungen, betraf dies sogar doppelt: zunächst den konkreten Streit um den Zugang zum Archiv, dann die generalisierte Polemik zu seiner Nutzung. Erstens nämlich begann man den autodidaktischen Außenseiter als Mit Herausgeber und Organisator der von ihm initiierten Gesamtausgabe auszubooten, indem man seinem Unternehmen schlicht den Zugriff auf den Nachlass verweigerte. Die »literarisch-editorische Kriminalgeschichte«, wie sie Erwin Marti genannt hat, stand von Anfang an unter dem schlechten Stern archivpolitischer Uneindeutigkeiten.¹² Zum einen setzte Loosli für sein Vorhaben auf die philologische Expertise des Berner Germanisten Ferdinand Vetter, ohne von den Misshelligkeiten zu wissen, die sich zwischen diesem und den Nachkommen bereits aus früheren Beanspruchungen von Gotthelfs Nachlass ergeben hatten. Zum anderen blieb der Status des Nachlasses selbst, der wohl nicht zuletzt aufgrund dieser Verwicklungen an die Berner Stadtbibliothek gelangt war, während der Affäre im Ungewissen: Zwar mochte »die Frage, ob es sich dabei um eine Schenkung oder ein Depot handelte«, vertragsrechtlich eindeutig im ersten Sinne geregelt sein – alle Beteiligten allerdings, inklusive der als Eigentümerin figurierenden Burgergemeinde handelten so, als besäße die Familie Bitzius nach wie vor das Verfügungsrecht über den Archivzugang.¹³

Zweitens setzte Loosli seinen tumulterregenden Artikel *Jeremias Gotthelf, ein literaturgeschichtliches Rätsel?* nach eigenem Bekunden hauptsächlich mit der Absicht in die Welt, in einer Streitfrage nun genereller, philologisch-epistemischer Archivpolitik Stellung zu be-

¹¹ Vgl. Dimitris Papanikolaou: Archive Trouble. In: Fieldsights. Hot Spots, Society for Cultural Anthropology, 26.10.2011 (<https://culanth.org/fieldsights/archive-trouble>; zuletzt aufgerufen: 25.2.2025).

¹² Erwin Marti: Carl Albert Loosli 1877–1959. Bd. II: Eulenspiegel in helvetischen Landen 1904–1914. Zürich 1999, S. 313–329, hier S. 316. Vgl. außerdem Stefan Humber: In Scherz gekleidete Editionskritik. Carl Albert Looslis ›Gotthelfhandel‹. In: Quarto 28, 2009: Carl Albert Loosli, S. 67–75.

¹³ Marti, Carl Albert Loosli, Bd. II, S. 315; vgl. außerdem S. 482, Anm. 23.

ziehen, mit anderen Worten: die Gebrauchsweisen literaturgeschichtlicher Archivalia grundsätzlich zur Debatte zu stellen. Selbst wenn die persönliche Motivationslage zu seinem durchaus ernsthaften Scherz nicht so einsinnig gewesen sein sollte, wie Loosli es in seiner darauf folgenden Stellungnahme behauptete, und seine mehr als berechtigte Kränkung über den Ausschluss vom hauptsächlich durch sein Engagement initiierten Editionsprojekt doch auch in das Vorhaben mit eingeflossen wäre: Die archivpolitische Generalisierungsbehauptung, die der zweite Artikel formuliert, ist für sich genommen durchaus glaubwürdig. Sie wird gedeckt schon von einer Metapher, die in Looslis einschlägigen Äußerungen über Jahrzehnte hinweg anzutreffen ist; wir sind ihr bereits in der ersten hier zitierten Briefpassage begegnet. Als denunziatorisches Strafgericht gegen die »Herren literarischen Nekrophoren«¹⁴ nämlich sei, notariell beglaubigt, die satirische Hypothese ins Werk gesetzt worden, der Lützelflüher Bauer Johann Ulrich Geißbühler sei als verdeckter Zweitürheber von Jeremias Gotthelfs Œuvre namhaft zu machen.¹⁵ Seine archivpolitische Intervention in diesem zweiten ›Gotthelfhandel‹ beruht auf der Leitdifferenz »Werke« vs. »Intimitäten« und führt damit über die Fragen des konkreten Zugangs zum Archiv hinaus;¹⁶ ich werde auf diesen Punkt im zweiten Teil meiner Ausführungen zurückkommen.

Bleiben wir aber kurz bei den weiteren, langjährigen Archivkonflikten der beiden Protagonisten. Auch im Streit um Fränkels Keller-Ausgabe spielte die Verfügung über das Archiv, genauer gesagt die Ansprüche auf Verfügung über das Archiv eine maßgebliche Rolle. Der Kanton Zürich als Nachlasseigentümer und Fränkels Überzeugung, als diesmal methodisch beglaubigter »Vollstrecke eines Dichterwillens« philologisch über den Nachlass verfügen zu müssen,¹⁷ mochten zwar nicht die Hauptstreitpunkte der Auseinandersetzungen bilden, standen aber an deren Anfang und darin stets mit auf dem Spiel. Vergleichbares galt für den Zwist um Spittelers Nachlass, obwohl in diesem Fall seitens Fränkel nicht nur ein philologisch-

¹⁴ Carl Albert Loosli: Bitzius oder Geißbühler? [1913]. In: ders.: Gotthelfhandel. Werke Bd. IV: Literatur und Literaturpolitik. Hg. v. Fredi Lerch und Erwin Marti. Zürich 2007, S. 111–121, hier S. 118.

¹⁵ Vgl. Carl Albert Loosli: Jeremias Gotthelf, ein literaturgeschichtliches Rätsel? [1913], in: ders., Gotthelfhandel, S. 60–66.

¹⁶ Loosli, Bitzius oder Geißbühler?, S. 120.

¹⁷ Fredi Lerch, Dominik Müller: Nachwort. In: Loosli und Fränkel: Briefwechsel, S. 497–525, hier S. 513.

methodischer, sondern tatsächlich auch ein persönlicher Legitimitätsanspruch zu Buche stand, dem aber angesichts der widerstrebenden Interessen Rechtssicherheit fehlte. Etwas vereinfacht gesprochen zeigte sich in diesem Fall eine Inkongruenz zwischen Nachlasssituation und Archivbildung. Deshalb wurde nicht allein der Zugang, sondern ganz entschieden und buchstäblich auch die Verantwortung fürs Archiv zur Konflikt- und zur juristischen ebenso wie politischen Streitsache. Dabei prallten sehr unterschiedliche, ja widersprüchliche Archivverständnisse, Archivstrukturen, Archivansprüche beileibe nicht nur deshalb unversöhnlich aufeinander, weil Spitteler Töchter, nach den Insinuationen des notorischen Antisemiten und Protoneazis Eugen Diederichs oder des wissenschaftlich-(kultur)politischen Zürcher Intrigantenzirkels um Hans Bodmer, Fränkel über den Umweg der Nachlassschenkung an die Eidgenossenschaft jede Verfügung über die Archivalien entziehen wollten, die sie als Teil dieses Nachlasses verstanden.¹⁸

Persönlich und strukturell besehen, traf Loosli schließlich in den Auseinandersetzungen um das Hodler-Archiv erneut auf die einschlägigen Opponentenkreise, die auch in diesem Fall dem Außenseiter den Zugang zur Verwaltung des künstlerischen Nachruhms verwehren wollten. Zweifelsohne eindeutiger noch, als das bei Spitteler und Fränkel der Fall war, bestand zwischen Ferdinand Hodler und Loosli ein jahrelanges, teilinstitutionalisiertes Vertrauensverhältnis, aus dem Letzterer seine Verantwortung für das Archiv begründen konnte. Die für sich genommen nicht unproblematische Mehrfachfunktion als zeitweiliger Mitarbeiter, Freund und Vertrauter, Verteidiger und Propagandist, Experte und Erklärer, die Loosli über Hodlers Tod hi-

18 Die Affäre um die Keller-Edition hat Julian Schütt in seiner wissenschaftsgeschichtlichen Darstellung der Schweizer Germanistik in der NS-Zeit erstmals ausführlicher dargestellt: Julian Schütt: Germanistik und Politik. Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus. Zürich 1996, S. 177–192; vgl. ebenfalls die beiden einschlägigen Kapitel bei Erwin Marti, Hans-Ulrich Grunder: Carl Albert Loosli 1877–1959, Bd. III.II: Partisan für die Menschenrechte. Zürich 2018, S. 299–326 [zu Keller] und 427–450 [zu Spitteler]. Der Fall Spitteler steht schließlich im Fokus eines laufenden, von Andreas Kilcher (ETH Zürich) und Irmgard Wirtz (SLA, Bern) geleiteten Forschungsprojekts »*Kryptophilologie*«. Jonas Fränkels »unterirdische Wissenschaft« im historischen und politischen Kontext, von dem gründliche (historische ebenso wie archivtheoretische) Aufschlüsse zu erwarten sind.

naus innehatte, fand bereits zu Lebzeiten des Malers vielfältigen Ausdruck und gipfelte in der vierbändigen Monographie zu *Leben, Werk und Nachlass*, mit der er sich durchaus eine beträchtliche Deutungs-hoheit verschaffte.¹⁹ Aber ebenso, wie es sich ein paar Jahre später bei Spitteler und Fränkel erweisen sollte, war dieses Verhältnis in vielerlei Hinsicht unterhalb einer Sicherheit bietenden Institutionalisierungsschwelle geblieben: »Hodler hat versäumt, seinem Freund eine ausreichende materielle Grundlage für dessen Forschungs- und Archivierungsarbeit zur Verfügung zu stellen«; für die nachlassrechtliche Seite galt dies ebenfalls, und so kam es nicht nur zu Verwerfungen vor allem mit der Witwe des Malers, Berthe Hodler, sondern sollte Looslis Sachwalterschaft für Hodlers künstlerische Hinterlassenschaften insgesamt auf einer mehr als prekären Basis bleiben: »Missachtung der Arbeit des Nichtakademikers und Autodidakten durch die ton-angebenden Kreise des Kunstbetriebs und vorwiegend des Zürcher Bildungsbürgertums« kann deswegen Marti ebenso bilanzieren wie »Beleidigungen durch die Erben«.²⁰

Dennoch finden wir Loosli, wenn man die Angelegenheit aus der hier maßgeblichen archivpolitischen Perspektive betrachtet, in einer ganz anderen Position und vor allem mit einer auf den ersten Blick recht überraschenden *agency*. Abgesehen von allen Institutionalisierungs-fragen war er selbst in diesem Fall Archivbildner und Archont; und er drohte in dieser Funktion immer wieder mit allen erdenklichen, teilweise radikalen Formen des Archiventzugs für das von ihm über Jahr-zehnte zusammengetragene Hodler-Archiv – von der Veräußerung an das *Instituto de Coimbra*, das ihn 1940 zum korrespondierenden Mitglied ernannt hatte, bis hin zur Vernichtung. Als er das Archiv schließlich dem *Musée d'art et d'histoire* in Neuchâtel überließ, ver-band er diese Institutionalisierung mit der Bedingung einer 50-jährigen Verschlussfrist. Das sorgte einerseits für einen deutlich radikale-rem, grundsätzlicheren Archiventzug als diejenigen, unter denen Loosli und Fränkel zu leiden hatten. Andererseits allerdings artikulierte sich darin auch eine Form der postumen Verantwortung für das Archiv, die sich absichern wollte gegen Willkürentscheidungen und Macht-

¹⁹ Carl Albert Loosli: Ferdinand Hodler. Leben, Werk und Nachlass, 4 Bde. Bern 1921-24. Auch hier bietet Martis Biographie den konzisen Überblick über die recht verwinkelten Zusammenhänge: Erwin Marti: Carl Albert Loosli 1877-1959. Bd. III.I: Im eigenen Land verbannt 1914-1959. Zürich 2009, S. 77-129.

²⁰ Marti: Carl Albert Loosli 1877-1959. Bd. III.I, S. 97f.

interessen, wie sie den beiden wiederholt die Arbeit verunmöglicht und das Leben schwer gemacht hatten.

II.

Muss man bei Fränkel und Loosli davon ausgehen, dass die Ambivalenz gegenüber dem Archiv maßgeblich auf den Erfahrungen beruht, die beide wiederholt mit Nachlasserb*innen und -verwaltern, mit dem (kultur-)politischen Establishment, mit archivpolitischer Rechtswillkür und Machtmissbrauch gemacht haben? Sicher, es wäre geradezu ein Wunder, wenn diese zum Teil existenzbedrohenden Widerfahrnisse dabei nicht in Betracht kämen. Sie auf eine derartige Reaktivität zu beschränken, wird aber dennoch den von Loosli und von Fränkel erprobten methodischen Haltungen gegenüber der Verantwortung des Archivs ebenso wenig gerecht wie der unermüdlichen, allen erdenklichen Widerständen abgetrotzten archivalischen *agency*, die beide zeit ihres Lebens bewiesen haben. Beides gründet sich auf ein Verständnis, das den Archiv-Archonten, den Herrscher über den Zugang zu den Archivalien als Sachwalter postum erweiterter, transpersonalisierter Autorschaft begreift.

Ambivalenzen lassen sich nicht auflösen, sonst wären sie keine, und bekanntlich hilft dagegen auch die vielleicht kulturell besterprobte Vermeidungsstrategie, die Verrechtlichung also, nur sehr bedingt. Ebenso wenig wird es überraschen, dass die besagte Erweiterung autorschaftlicher Verfügungsmacht, die man vielleicht als *Philologisierung des Archivs* bezeichnen könnte, die fundamentale Zweideutigkeit der Archivverantwortung nicht beseitigt – indem sie stattdessen Partei ergreift, verschiebt sie nur deren Ort. Was den ersten, rechtlichen Aspekt betrifft, kann ich mich mit einem Hinweis begnügen. Loosli wenigstens hat einmal versucht, die autorfunktionalen Problemzusammenhänge des schriftstellerischen Nachlebens radikaler in die urheberrechtlichen Regelungen zu integrieren, als das gemäß den üblichen erbschafts- und nutzungsrechtlichen Gepflogenheiten der Fall sein kann. In einem ausführlichen Kommentar zur urheberrechtlichen Schutzfristverlängerung auf 50 Jahre, die das schweizerische Parlament im Frühjahr 1946 beschlossen hat, formuliert er eine bemerkenswerte Reihe weiterer revisionsbedürftiger Aspekte, die sich unterm Lemma einer *Verantwortung des Archivs* subsumieren lassen. Darunter fällt aus seiner Sicht zum einen und im positiven Sinn explizit ein Rechtsanspruch auf editorische Qualität, denn womöglich noch wichtiger als

der Eigentumsschutz sei dem Urheber eines literarischen oder künstlerischen Werks doch über seine Lebenszeit hinaus »die Qualität seiner Wiedergabe.« Loosli merkt dazu an: »Durch deren Unzulänglichkeit kann ihm nicht bloß ein vermögensrechtlicher, sondern ein noch viel schwererer, unwiederbringlicher moralischer Schaden zugefügt werden, der sich weit über seine Lebenszeit auswirken, ja den Dauerbestand des Werkes überhaupt ernstlich gefährden, wo nicht geradezu in Frage stellen kann.«²¹ Man wird kaum überrascht sein, dass Kellers, Spittelers, Hodlers Hinterlassenschaften als Belegebeispiele für die Dringlichkeit einer solchen philologischen Qualitätssicherung auftreten dürfen. Ähnlich problematisch, wenn auch auf den ersten Blick vielleicht überraschend, mag zum anderen aber erscheinen, dass Looslis Ausführungen im selben Zug diese Verantwortung des Archivs auch negativ geregelt haben wollen. Für den »literarische[n] und künstlerische[n] Urheber« nämlich solle sein »unveräußerliches Recht auf den Schutz seiner persönlichen Rechtssphäre« auch über den Tod hinaus Bestand haben, also gegen »Nachlasshyänen und Waschzettelgeier« gesichert werden.²²

Looslis urheberrechtliche Regulierungsvorschläge, und das betrifft bereits den zweiten der oben angesprochenen Gesichtspunkte, laufen auf die Verabsolutierung des in editionswissenschaftlichen Diskussionen nicht unvertrauten Konzepts eines ›Autorwillens‹ hinaus. Wenn Bernhard Seiffert in den frühen 1960er-Jahren dekretieren sollte: »Der Herausgeber hat sich als der vom Dichter Beaufragte zu fühlen und in jedem Falle seinen Willen zu respektieren«,²³ entspricht dies ziemlich genau den Archivverantwortungsregeln, die Loosli postuliert hat. Auch wenn in dessen Artikel die verschobene Ambiguität dieser Verantwortung deutlicher zutage tritt als in Seifferts methodengewissem Dekret, könnte man Looslis Überlegungen grammatisch und in der Sache nahtlos daran anschließen:

Das bezieht sich nicht bloß auf seine Briefe, seine mündlichen Äußerungen, die der Öffentlichkeit und der Nachwelt nicht in allen Fällen vorenthalten bleiben sollen, insofern sie dazu beitragen,

²¹ Carl Albert Loosli: *Unser Urheberrecht* [1946]. In: ders.: *Hodlers Welt. Werke* Bd. VII: *Kunst und Kunstopolitik*. Hg. v. Fredi Lerch und Erwin Marti. Zürich 2008, S. 156–165, hier S. 162.

²² Ebd., S. 163.

²³ Bernhard Seiffert: *Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte*. Berlin 1963, S. 108.

kulturfördernd zu wirken. Aber dann soll es mit Maß, Takt, wirklichem Verständnis [...] geschehen [...]. Aber auch nachträglich veranstaltete Ausgaben seiner Werke sind des persönlichen Rechtsschutzes bedürftig, besonders wenn es um sogenannte Gesamtausgaben oder ausgewählte Werke geht. Da gebieten Anstand und Ehrbarkeit, nur das wieder aufzulegen, was der Urheber selbst oder seine allenfalls von ihm dazu Bevollmächtigten dazu bestimmt und würdig befunden haben.²⁴

In die Logik des Archivs wird die Aufgabe des Philologen mit einbezogen; dieser selbst wird in einen komplexen, in sich immer wieder aufs Neue widersprüchlichen Verantwortungszusammenhang postumer Autorschaft verstrickt. Looslis nicht minder als Fränkels Vorstellungen liegt damit die Überzeugung eines radikal und exklusiv *bedingten Archivs* zugrunde. Nicht nur aus den bekannten biographischen Gründen ist es zwar kein Zufall, dass im Briefwechsel ebenso wie in den Schriften der beiden die Frage nach dem Archiv bevorzugt dort auftaucht, wo es um rechtliche, also testamentarische Nachlassregelungen geht. Das ist natürlich hauptsächlich dann der Fall, wenn Fragen nach dem Archiv, seinem Besitz, dem Zugang und der Nutzung zur Streitsache werden. Ihre Vorschläge zur Regierungsform des Archivs speisen sich aber dennoch keineswegs aus dem Republikanismus eines egalitären Zugangs, wie man vielleicht erwarten könnte. Im Gegenteil wittern sie darin ein Archivunbehagen nicht weniger grundsätzlicher Art. Früh schon während der Auseinandersetzung um den Spitteler-Nachlass nimmt beispielsweise Fränkel pointiert Stellung gegen die Institutionalisierung eines öffentlich zugänglichen Archivs: »Nimmt der Bundesrat das Angebot der Erben an, so wird ja der Nachlaß ein öffentliches Gut, jedem Esel zugänglich – und wir haben für Spitteler glücklich ein Weimarer Goethe-Archiv! Also gerade das, was für Spitteler *nicht* hätte geschehen *dürfen*! Und wovor er sich glaubte geschützt zu haben, indem er mir seine Papiere anvertraute!«²⁵ In diesen *exclamations* liegt unübersehbar Grundsätzlicheres als nur die drohende Streitfrage über den Zugang zu konkreten Materialien. Die Verantwortung des Archivs ist offensichtlich nichts, was allein statuarische oder rechtliche Regelungen, was allein verfahrensbezogene Einrichtungen beträfe. Seine Regierungsform müsste, wenn man den Ausführungen der beiden folgt, eine streng genommen

²⁴ Loosli, Unser Urheberrecht, S. 164.

²⁵ Fränkel an Loosli, 30.11.1929 (Nr. 558, S. 108).

feudale sein: dichtende und kunstschaaffende Archonten – bzw. ihre legitimen Gefolgsmänner, die diese Aufgabe für sie übernehmen und gegebenenfalls fortsetzen – schaffen *Monarchive*.²⁶

Nirgends wird die methodische Grundlage dieser Figuration des Archivs deutlicher sichtbar als in Fränkels auf 1943 datiertem Aufsatz *Von den Aufgaben und den Sünden der Philologie*, auf den ich mich deshalb abschließend beschränken will.²⁷ Dieser wird als erstes Kapitel den Band *Dichtung und Wissenschaft* eröffnen, Fränkels letzte, 1954 erschienene Buchpublikation. Das epistemologische Skandalon seines Vorschlags besteht darin, dass Fränkel die Philologie in eine Bundesgenossenschaft mit der Dichtung rückt – immerhin fast ein halbes Jahrhundert nach den entsprechenden Debatten etwa im George-Kreis. Was zunächst noch als strittige »Stellung zwischen Kunst und Wissenschaft« bezeichnet wird und so, wie Fränkels Vorwort weiter ausführt, »die Fragwürdigkeit der Philologie als einer wissenschaftlichen Disziplin« begründet, ist streng genommen allerdings längst einer unzweideutigen Stellungnahme gewichen.²⁸ Die Philologie »steht der Kunst näher als der Wissenschaft«, lesen wir; und das bedeutet in diesem *reentry* des neuzeitlichen, emphatischen Kunstabegriffs in die Verfahrensweisen der Philologie auch: Sie ist letztlich keine Sache akademischer Lehre. Auch deshalb soll systematisch die Form personaler Beglaubigung die Verfahrensmängel einer Methode wettmachen, die »kaum an die Peripherie des dichterischen Werkes« zu führen vermag. Nur dem »Ergriffenen« erschließe sich das »Mysterium« des dichterischen Werkes, nicht aber dem »Nüchternen und Nichtberufenen, und wär er mit den bewährtesten Instrumenten ausgerüstet«.²⁹ Man

26 Es gehört zu den Pointen des archivpolitischen Doppelfalls Loosli–Fränkel, dass dieses ›monarchistische‹ Archivverständnis wenigstens bei Loosli auf Verhaltensweisen und Gesten trifft, die aufs Beste zu Siegfried Zielinskis Profilierung des ›An-Archivischen‹ passen. Vgl. Siegfried Zielinski: Künstlerische An-Archive. Herkünfte als Ressource für Zukünfte. In: Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven. Hg. v. Falko Schmieder und Daniel Weidner. Berlin 2016, S. 205–235.

27 Vgl. als Korrespondenz dazu Carl Albert Loosli: Le prototype de la culture allemande. Croquis d'un ›conquérant‹ [1915]. In: ders., Gotthelfhandel, S. 142–149. Mit dem frühen, aus einem unpublizierten Nachruf auf den Philologen Erich Schmidt hervorgegangenen Artikel wäre auch der Bogen zu den ›Archivhändeln‹ der beiden wieder geschlossen.

28 Jonas Fränkel: Dichtung und Wissenschaft. Heidelberg 1954, S. 7.

29 Ebd., S. 7f.

kennt das Pathos; und in dieser Hinsicht dürften sich für einmal Fränkels Ausgangsüberzeugung und die notorische, wenngleich vielleicht nicht gar so strenge Devise eines Emil Staiger, ›begreifen, was uns ergreift‹, so fern wohl nicht stehen.

Das erwähnte erste Kapitel von Fränkels Buch wiederholt und unterstreicht diese Bemerkungen des Vorworts energisch: »Wie keine Kunst sich wirklich lehren [lasse], so [sei] auch die Kunst der Philologie im Grunde nicht erlernbar« lesen wir da. Dem »Erlernbare[n]«, das »in jeder Kunst – nicht die Rede wert« sei, stehe auch in der Kunst der Philologie das »Intuitionsvermögen« eines »besonders geartet[en] Verhältnis[ses] zu Poesie und dichterischer Sprache« gegenüber, das man sich zwar »durch jahrelanges Mühen« erwerben könne, das aber eben doch nicht als *philologike' téchnē* im systemischen Sinn des Wortes verstanden wird.³⁰ »Philologie soll das Wort des Dichters erschließen«, lautet zwar Fränkels Imperativ für diese Kunst, wobei sich die Reichweite des Auftrags »vom hörbaren Klange bis zu metaphysischen Hintergründen des Gedankens« erstreckt.³¹ Aber nur für den Berufenen kann dabei der Gang ins Archiv zum letzten Schritt und gleichzeitig Beweis seiner Initiation werden. Was Fränkel wenige Jahre vor dem Entstehen des Aufsatzes in einem Brief an Loosli als konkrete Mühsal der eigenen Arbeit umrissen hat,³² wird in der systematischen Reflexion zur verpflichtenden Maxime:

³⁰ Ebd., S. 13.

³¹ Ebd., S. 23.

³² Fränkel an Loosli, 1.4.1940 (Nr. 1355, S. 267): »Es ist nicht das Stoffliche, das mich aufhält, sondern die wesentlich verschiedene Methode als die, wie sie in der Regel bei wissenschaftlichen Arbeiten angewendet wird. Die Wissenschaft betrachtet ihre Aufgabe wesentlich darin: die Tatsachen zu sammeln u. sie zu beschreiben. Es ist die *naturwissenschaftliche* Methode, die seit einem halben Jahrhundert (u. länger) auch die Geisteswissenschaften, vor allem die Philologie, beherrscht. Ich aber beschränke mich nicht darauf, sondern betrachte die zusammengetragenen Tatsachen als Stoff, aus dem ich etwas zu machen habe, das wirken soll in einer höheren Sphäre als der durch Tatsachen bestimmten. Es ist mir meiner Natur nach nicht anders möglich als mit dem Stoff umzugehen wie der Künstler: ich muß ihm eine Form geben, ich muß die zerstreuten Glieder zu einem sinnvollen Ganzen verbinden, den Sinn muß *ich* den Gliedern geben. Das ist natürlich nicht leicht, denn es ist keine mechanische Arbeit, sondern eine *intuitive*; ich muß mit dem Stoff *ringen*, bis ich ihn bezwungen habe. Ich muß oft wochenlang warten auf eine Erleuchtung, von der ich weiß, daß sie kommen *wird* u. daß sie mir das Verworrne entwirren helfen wird.

Philologie ist eine strenge Kunst. Sie fordert völlige Hingabe von ihrem Jünger. Sie muß ihn ganz ausfüllen, um ihn reif zu machen für seine Aufgabe. Er muß mit seinem eigenen Wesen aufgehen im Werke des toten Dichters. [...] Er muß demütigen Sinnes sich einen Weg bis zur Seele des Dichters bahnen und selbst das Unausgesprochene erahnen können. Und eines Tages wird ihm das Wunder zuteil: er wird den toten Nachlassblättern, die vor ihm ausgebreitet liegen, Leben einhauchen. Er wird das dichterische Werk vor sich erstehen sehen in dessen erstem Aufschein, mit dem es sich dem Dichter einst ankündigte; er wird die Schmerzen des Zeugens miterleben und das Ringen um die Gestaltung; er wird die Wonnen empfinden beim Formen der Gedanken und beim Suchen und Finden, beim Verwerfen und Wiederfinden der Worte. Und er wird nicht ruhen, bis sich ihm das Geheimnis des Werdeprozesses ganz enthüllt hat, Stufe um Stufe, und er es wiedergeben kann, das Erlebte und Erforschte nachzeichnend mit der Treue exakter wissenschaftlicher Methoden.³³

Die Verantwortung des Archivs liegt darin, dem Berufenen diesen philologischen *rite de passage* zu gewähren. Die Unverantwortlichkeit des Archivs bestünde dagegen darin, auch dem besagten ›Unberufenen‹ das »Vorrecht« einzuräumen, »ganz nah an das Dichterische heranzurücken«;³⁴ das ist der sozusagen technische Kern der Archivambiguität, über die sich Loosli und Fränkel einig sind. Einig sind sie sich auch über die ihrer Auffassung nach illegitimen Gebrauchsweisen des Archivs und diejenigen, die solchermaßen den Archivalien zu nahe treten. Allgegenwärtig sind die Invektiven gegen die »gelehrte[n] Banausen«³⁵ und »Nachlaßhyänen«.³⁶ Ostentativ bezieht man Stellung gegen die positivistische Anhäufung von »Werkstattabfällen«³⁷ und »Lesarten«, die »ausnahmslos wie tote Steine den fruchtbaren Acker des dichterischen Werkes bedecken«.³⁸ Man erteilt der »ekelhaft anekdotenhafte[n] Verquickung« von Leben und Werk eine Ab-

Den Leuten einfach Kenntniß des Stoffes vermitteln, diesen Ehrgeiz habe ich nicht.«

³³ Fränkel, Dichtung und Wissenschaft, S. 23.

³⁴ Ebd., S. 22.

³⁵ Loosli an Fränkel, 15.3.1925 (Nr. 336, S. 73).

³⁶ Fränkel an Loosli, 25.12.1932 (Nr. 738, S. 144).

³⁷ Fränkel, Dichtung und Wissenschaft, S. 162.

³⁸ Fränkel an Loosli, 7.7.1934 (Nr. 826, S. 161f.).

fuhr.³⁹ Beide geraten in Versuchung, der Verantwortungslosigkeit des Archivs nach außen sogar mit Vernichtungsdrohungen und Vernichtungsbehauptungen zu begegnen; *de facto* und der Ambivalenz gegenüber dem Archiv weitaus getreuer reagieren Fränkel und Loosli darauf mit der Bildung von Kryptoarchiven und Verschlussachen. Die Verantwortung gegenüber dem Archiv, soviel steht für Loosli und Fränkel fest, kann durchaus auch darin bestehen, es zu verbergen und zu verstecken – wenigstens vorübergehend.

³⁹ Loosli an Fränkel, 27.12.1931 (Nr. 664, S. 130).

Jörg Paulus

Tage und Daten

Perspektiven einer diagonalen Philologie

Auf den ersten Blick scheint sich die Philologie nicht besonders stark für eine Teilhabe an jenen »transversalen Vorgehensweisen« zu empfehlen, in denen der französische Ethnologe, Soziologe und Literaturwissenschaftler Roger Caillois das Potential sah, die »denkbaren Kombinationsmöglichkeiten« der Wissenschaft »quer zu den geltenden Klassifikationen« ›diagonal‹ zu erweitern.¹ Und tatsächlich sucht man philologische Akzente eher vergeblich unter den Ansätzen der vergangenen Jahre, das ›diagonale Denken‹ philosophisch, soziologisch, medienanthropologisch sowie kunst- und literaturwissenschaftlich zu aktualisieren,² – es sei denn, man wollte – zum Beispiel im Rückgriff auf August Boeckh – dafür plädieren, dass philologisches Denken und Handeln als ein integrales und approximatives immer schon ein ›diagonales‹ gewesen ist.³

Wenn man sich indes mit einer solchen retrospektiven historischen Relationierung im Argumentationsmodus des *always-already* nicht

1 Roger Caillois: Diagonale Wissenschaften. In: Logik des Imaginären. Diagonale Wissenschaft nach Roger Caillois. Band I: Versuchungen durch Natur, Kultur und Imagination. Hg. v. Anne von der Heiden und Sarah Kolb. Berlin 2018. Bd. 1, S. 15–24, hier S. 19.

2 Vgl. die Einleitung von Sarah Kolb. In: Ebd., S. 9–14, und die Beiträge von Rosa Eidelpes: Von der empirischen Imagination zur natürlichen Ästhetik. Caillois' anti-anthropozentrische Theorie der Kunst. In: Ebd., S. 87–114, und Irene Albers: Die Unreinheit der Literatur. Roger Caillois als Literaturtheoretiker. In: Ebd., S. 333–388; weiterhin: Rosa Eidelpes: Entgrenzung der Mimesis. Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris. Berlin 2018; Jane Bennett: Influx and Efflux. Writing up with Walt Whitman. Duke University Press 2020; Maria Muhle: Mimetische Milieus. Eine Ästhetik der Reproduktion. Paderborn 2023.

3 So ließe sich zum Beispiel der die Inhalte von Boeckhs Bibliothek integrierende Zugang der Studie von Julia Doborosky verstehen: Der Philologiebegriff August Boeckhs im Spiegel seiner privaten Büchersammlung. Berlin 2020.

zufriedengibt,⁴ sondern konkretere Relationen sucht, die unmittelbar an Caillois anschließen und so einen Brückenschlag von der Philologie zur ›diagonalen Wissenschaft‹ ermöglichen könnten, dann wird man die bei Caillois diskutierten partikularen *Praktiken* eher als seinen Theorie-Entwurf im Ganzen zu berücksichtigen haben. Sein proklamiertes diagonalwissenschaftliches Ziel war es ja, »Phänomene zu erklären, die für sich genommen abwegig erscheinen, deren Bedeutung jedoch besser erkannt würde«, wenn man sie »im Zusammenhang betrachten« und die »zahlreichen Außenposten« an der »ausgedehnten Peripherie« der wissenschaftlichen Disziplinen »miteinander [...] verbinden« könnte.⁵ In seinem programmatischen Aufsatz zu den »Sciences diagonales« aus dem Jahr 1959 spricht Caillois von »polyvalente[m] Wissen«, das es auf diese Weise »herzustellen« gälte und das durch die »Entzifferung dessen« ermöglicht werde, was er eben als die ›transversalen Vorgehensweisen der Natur‹ benennt.⁶

Mit der Praxis des Entzifferns ist hier immerhin eine genuin philologische Verfahrensweise benannt und somit eine Brücke zwischen Philologie und diagonaler Wissenschaft zumindest angedeutet.⁷ Im Folgenden sollen Optionen veranschaulicht werden, wie philologische Praktiken sich – zunächst über diese Brücke – in eine diagonale Wissenschaft eintragen könnten und wie sich solche Relationen ausweiten ließen.

Zu bedenken ist dabei, dass, werkgenetisch gesehen, im Hintergrund nicht nur der von Caillois postulierten diagonalen Wissenschaft insgesamt,⁸ sondern von diagonalwissenschaftlichen Entzifferungsprozessen im Besonderen für Caillois stets auch der große Phänomenbereich von Mimese/Mimikry steht (im Französischen, das in der Benennung der Phänomene nicht differenziert, lautet der Begriff einheitlich *mimétisme*⁹). Referenzpunkt bildet hier der zuerst 1935

4 Zu dieser Denk- und Argumentationsfigur vgl. Lisa Gitelman: Always Already New. Media, History and the Data of Culture. Cambridge (Mass.) 2008.

5 Caillois, Diagonale Wissenschaften, S. 19f.

6 Ebd., S. 22.

7 Zum Rekurs auf technische und metaphorische Brücken im *Collège de Sociologie*, dem Caillois angehörte, vgl. Wolfgang Pircher: Heilige Brücken. Über die sakrale Existenzweise technischer Objekte. In: Logik des Imaginären, Bd. II: Spiel/Raum/Kunst/Theorie, S. 305–324.

8 Vgl. Muhle, Mimetische Milieus, S. 17.

9 Zur begrifflichen Abgrenzung bzw. der begrifflichen Einheit im Franzö-

veröffentlichte berühmte Aufsatz »Mimétisme et psychasthénie légendaire« über die Kohärenz zweier scheinbar völlig unabhängiger Phänomene: der mit Fotografien aus dem *Musée d'Histoire Naturelle* unterlegten ›Merkwürdigkeit‹ (im Wortgebrauch des 18. Jahrhunderts) bestimmter Insekten, sich ihrer Umwelt in Form und Farbe anzuvorwandeln, und der unter dem Begriff der Psychasthenie zusammengefassten psychischen Symptomatik. Eine Konvergenz beider Phänomene erkennt Caillois in der Tendenz zur »Depersonalisierung durch Angleichung an den Raum«.¹⁰

Man könnte sagen: Entziffern ereignet sich im Aufspüren und im vergleichenden Nachvollzug von räumlich konstellierten Ähnlichkeiten, wobei wir eine Art mimetischen Sinn aktivieren, der Ähnliches auf unterschiedlichste Weise mit Ähnlichem in Verbindung bringt. Die diagonalwissenschaftliche Verantwortung, ja Souveränität müsste sich die Philologie unter diesen Voraussetzungen freilich, wenn man Caillois folgt, mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen zumindest teilen. Bereits in seiner Schrift *Cases d'un échiquier* (1970) hatte Caillois darauf hingewiesen, dass die (partielle) Entzifferung der minoischen Linearschriften A und B nicht allein der Leistung von Gräzisten und Philologen, sondern insbesondere einem »spécialiste du décodage de messages secrets« zu verdanken sei.¹¹ Was Caillois hier zu der Zeit statuierte, in der, mitten im ersten sogenannten ›KI-Winter‹,¹² die Avantgarde der Expertensysteme am Horizont der KI-Forschung auftauchte (und zugleich auch im Jahr, in dem, sehr viel anwendungs näher, der erste Nadeldrucker auf den Markt kam, der Schriftzeichen in eine neue, punktbasierte Existenzweise überführte), ist heute zum *a priori* im gesamten Spektrum der Entzifferungswissenschaften geworden, die ja ihrerseits als diagonalwissenschaftliches Bündel interdisziplinärer Relationen verstanden werden können.¹³ Analog zum erneuteten, nunmehr massiven Sichtbarwerden der KI-Forschung könnte man von einem neuen ›Frühling der Entzifferungsforschung‹ sprechen,

sischen vgl. Peter Geble: Der Mimese-Komplex. In: *Ilinx* 2 (2011), S. 186–195, wieder in: Logik des Imaginären 2, S. 89–106.

¹⁰ Roger Caillois: *Meduse & Cie*. Berlin 2007, S. 37.

¹¹ Vgl. Roger Caillois: *Cases d'un échiquier*. Paris 1970, S. 58.

¹² Vgl. Manuela Lenzen: *Künstliche Intelligenz. Fakten, Chancen, Risiken*. München 2020.

¹³ Der Begriff findet sich bereits – publizistisch eher randständig – in: Paul J. Muenzer: *Aufstieg und Niedergang der Entzifferungswissenschaft. Von der Genialität zum Dilettantismus*. München 2001.

nicht nur im Bereich der Altertumswissenschaften: Im Verbund mit materialschonenden und -erhaltenden physikalischen beziehungsweise physikalisch-chemischen Präparations- und Darstellungsmethoden treten neu-alte Zeichenfolgen in Legionen ans Licht, die zu KI-assistierten Entzifferungsanstrengungen herausfordern: Von der fortgesetzten Dekodierungsarbeit an den minoischen Schriften¹⁴ über das Entziffern der verkohlten Handschriften aus Herculaneum,¹⁵ bis hin zu neuen Ansätzen bei der Entzifferung von Keilschriften aus Mesopotamien.¹⁶ Im Kontrast zu solchen großformatigen Anstrengungen sollen in den nachfolgenden drei Fallstudien zunächst mikrophilologische Beobachtungen exponiert werden, die transversale Effekte auf einem anderen Level der Skalierung beschreiben und dabei zunächst auch anderen Fragespuren folgen: Lässt sich der Widerstand gegen das Entziffern-Werden mit mimetischen Prozessen erklären (Beispiel 1)? Bringt die Philologie dabei ein eigenes, spezifisch philologisches Milieu hervor (Beispiel 1 und 2)? Was geschieht im Falle einer Überlagerung dieses ‚philologischen Milieus‘ mit anderen umweltlichen Formationen, zum Beispiel einem spezifisch ökologischen (Beispiel 3)? Und wie verhalten sich diese Formationen zur Ubiquität des Digitalen (Beispiel 3)? Spätestens hier reicht die Fragestellung dann doch auch in die größere Sphäre hinein, in der sich eine grundlegende Neubestimmung des Philologischen im umfassenden Milieu der Digitalität abzeichnet. Dieser Zusammenhang wird im Schlusstableau der Untersuchung freilich nur angedeutet – und dann doch im Modus des *always already* bezeichnet: Philologie war immer schon in Datenzeitaltern situiert, von denen das heutige nur eine Neuauflage ist.¹⁷

¹⁴ Jiaming Luo, Yuan Cao, Regina Barzilai: Neural Decipherment via Minimum-Cost-Flow: From Ugaritic to Linear B. In: arXiv:1906.06718 (15.3.2025).

¹⁵ Vgl. die unter dem Code-Wort *Vesuvius Challenge* geförderten Projekte: <https://scrollprize.org/> (15.3.32025).

¹⁶ Ernst Stötzner, Timo Homburg, Jan Philipp Bullenkamp, Hubert Mara: R-CNN based PolygonalWedge Detection Learned from Annotated 3D Renderings and Mapped Photographs of Open Data Cuneiform Tablets. In: Eurographics. Workshop on Graphics and Cultural Heritage (2023); <https://diglib.eg.org/server/api/core/bitstreams/3c6dfbc0-6364-487e-828e-13e99444e4d9/content> (15.3.2025).

¹⁷ Die Beispiele sind lose miteinander verbunden durch die philologische Referenzfigur Jean Paul, eine der großen Herausforderungen gegenwärtiger digitaler Editionsarbeit, vgl. Sprachgitter digital: Die historisch-

Fallbeispiel 1

Suchen wir zunächst ein Beispiel auf, in dem die Entzifferungsproblematik mit der von Caillous beschriebenen Tendenz zum mimesischen Unsichtbar-Werden des Subjekts verbunden ist. Letzteres ist in auffälliger Weise der Fall bei einem der Korrespondenten Jean Paul Friedrich Richters: dem Hofrat Gottfried Schäfer (1745–1800) in Bayreuth. Dieser taucht nur für eine relativ kurze Zeit im Korrespondenzkosmos des Dichters auf, da er sich von einem bestimmten Zeitpunkt an unter fortwährenden Beteuerungen der eigenen Unwürdigkeit aus diesem Zirkel zurückzieht, um dann für einige Jahre bis zu seinem Tod fast unsichtbar zu werden.

In der historisch-kritischen Edition der *Briefe an Jean Paul* (Band 2, Briefe 1794–1797) findet sich ein Brief Schäfers vom 28. Februar 1796,¹⁸ worin ein Wort im Editionsprozess bis kurz vor Drucklegung rätselhaft blieb. Es lässt sich als das *mise en abyme* dieses Verschwindens begreifen.

Schäfer bedankt sich in dem ohne Grußformel einsetzenden Schreiben für die Übersendung des ersten Bandes von Jean Pauls drittem Roman *Blumen- Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel* (erschienen zur Ostermesse 1796 bei Matzdorff in Berlin), geht dann auf politisch-zeitgeschichtliche Fragen ein wie die Eingliederung der 1792 abgetretenen fränkischen Fürstentümer in den preußischen Staat, mit dem sie bis 1806 verbunden bleiben werden, sowie das Verhältnis des zersplitterten Deutschland zum revolutionären Frankreich. Nach der Abschiedsformel folgt schließlich eine Unterschrift, deren Sinn über verschiedene Stufen der Transkription und Textkonstitution hinweg lange Zeit ungeklärt blieb. Während Schäfer in seinen elf weiteren Briefen an Jean Paul vor dem selbstgewählten Rückzug aus der Korrespondenz durchgängig mit seinem Nachnamen in deutscher Kurrentschrift unterzeichnet, signiert er diesen Brief mit einem – im Editionsprozess lange Zeit unleserlichen – Wort in lateinischer Schrift:

kritische Jean-Paul-Ausgabe: <https://www.akademienunion.de/forschung/forschungsprojekte/jean-paul-ausgabe> (15.3.2025).

¹⁸ Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Begründet von Eduard Berend. Abt. IV, Bd. II, hg. von Dorothea Böck und Jörg Paulus. Berlin 2004, S. 145–146, Nr. 73; im Folgenden erfolgen die Nachweise abgekürzt mit der Sigle SW sowie Abteilungs- und Bandnummer.

»Ihr dankbarer
XXXXX [?]«

Vor dem Hintergrund dieses spezifischen Unterschiedes und der im Duktus schwer differenzierbaren Zeichenfolge kam es nun darauf an, einen Kontext zu bestimmen, aus dem heraus sich eine sinnvolle Lesung ergeben konnte. Drei Optionen boten sich an: 1) Schäfers frühere Mitgliedschaft in dem – zu diesem Zeitpunkt allerdings längst obsolet gewordenen – Illuminatenorden; 2) seine klandestine familiäre Situation; 3) seine als heteronom empfundene ›Rolle‹ im literarischen Kosmos Jean Pauls. Folgt man der von Maria Muhle jüngst vorgelegten Analyse der mimetischen Politiken im Paris der 1930er- bis 1950er-Jahre – mit Caillois als deren Zentralfigur – so lassen sich, wie sich zeigen wird, alle drei Optionen als Versionen einer mimetischen Politik verstehen.

Ansatz 1: Die Gründung einer geheimen Gesellschaft zur »Überwindung des Individualismus«, wie sie Caillois in den 1930er-Jahren proklamierte, gehörte, wie Muhle darlegt, zu den wichtigen und politisch besonders umstrittenen Vorhaben. Zugleich befand sich, so zeigt Muhle weiter, bei Caillois der im Zuge dieser Bestrebungen sich artikulierende Wunsch nach der Herausbildung starker Gemeinschaften stets in einem oszillierenden Wechselverhältnis mit dem Pol der Selbstauflösung und Dispersion.¹⁹ Was nun Schäfer betrifft, so sprach im Editionsprozess Verschiedenes für, einiges auch gegen die Annahme, dass er in der Unterschrift Schreibpraktiken des Illuminatenordens reaktivierte.²⁰ Das stärkste Gewicht in dieser Waagschale schien zunächst in der lateinischen Schrift und der Tatsache zu liegen, dass am Ende der Zeichenfolge die lateinische Endung »-us« zu stehen scheint. Diese Konstellation erinnert tatsächlich an Formate der Illuminatenkorrespondenz in Verbindung mit den zumeist aus der griechisch-römischen Geschichte oder Mythologie entlehnten Ordensnamen. Zwar ist die Hervorhebung des Eigennamens durch lateinische Schrift am Ende von Briefen auch in ›normalen‹ Korrespondenzen nicht völlig ungewöhnlich, doch bleibt die Tatsache bestehen, dass Schäfer sonst durchgängig in Kurrentschrift kontrasigniert und somit hier an

¹⁹ Vgl. Muhle, Mimetische Milieus, S. 103.

²⁰ Schäfers zurückliegende Rolle im Orden wird in der illuminatischen Korrespondenz deutlich, vgl. Reinhard Markner, Monika Neugebauer-Wölk, Hermann Schüttler: Die Korrespondenz des Illuminatenordens. Bd. I: 1776–1781. Berlin, Boston 2005, S. 280.

die ältere Praxis anzuschließen scheint. Die Form des Briefes würde in diesem Falle ein spezifisches Medien-Milieu generieren, wie es für den Illuminaten-Kontext so umfassend wie anschaulich Stephan Gregory herausgearbeitet und analysiert hat.²¹ Und doch verweigert sich die Signatur einer genauen Einpassung in dieses Medienmilieu insfern, als kein einziger der geläufigen Ordensnamen mit dem Schriftzug in Übereinstimmung gebracht werden kann, ebensowenig andere verfügbare Namen aus dem Repertoire von Geschichte und Mythologie.

Ansatz 2: Über die Biographie Schäfers jenseits seiner Geheimbundaktivitäten war bisher nur wenig bekannt, was über das Zeugnis der Korrespondenz mit Jean Paul hinausgeht. In Jobst Christoph Ernst von Reichen »Bayreuth« wird er als »würdiger Mann« erwähnt, der sich als Privatgelehrter in der Stadt aufhalte und sich »mit der Erziehung zweyer ihm anvertrauten Kinder« befasse.²² Im Wesentlichen gestützt auf Belege des Jean-Paul-Briefwechsels ging der große Jean-Paul-Forscher und -Editor Eduard Berend noch davon aus, dass Schäfer mit seiner ihm namentlich nicht eruierbaren Ehefrau und seiner »von ihm [Schäfer] als Pflegetochter angenommenen Nichte Henriette (Jette), Tochter seines Schwagers Dr. Mayer in Wien, später verheiratete Braun« in Bayreuth lebte.²³ Eine erst im Lauf der Editionsarbeit aufgetauchte Handschrift aus Privatbesitz, eine Abschrift der Lebenserinnerungen der von Berend erwähnten Pflegetochter, offenbarte ein vollkommen anderes Bild der Familienkonstellation. Im Zuge von einander ablösenden amourösen Verwicklungen und familiären Besitzansprüchen wurde demnach zunächst »vor der Welt« der Vater zum Onkel, danach die Mutter zur Tante umgewidmet.²⁴ Jette Mayers Vater war demzufolge nicht Schäfers Schwager, sondern der Ehemann von Schäfers Lebensgefährtin Henrietta geb. von Heeswick, mit der wiederum Schäfer ein uneheliches Kind hatte. Da nun Schäfer in der erweiterten Schlussformel unmittelbar diese klandestine Konstellation aufruft, indem er schreibt: »Ich bin von ganzem Herzen mit Weib' und Kindern / Ihr dankbarer / Xxxxxx [?]«, lag es in einem zweiten Ansatz nahe, diese komplexe, fast romanhaft Patchwork-Konstellation als Entzifferungsschlüssel zu begreifen. Die Verbindung von *Selberlebensbeschreibung* und Brief jedenfalls legte es nahe, den Brieftext mit der

²¹ Vgl. Stefan Gregory: Wissen und Geheimnis. Das Experiment des Illuminatenordens. Frankfurt a.M., Basel 2009, insbesondere S. 369-377.

²² Jobst Christoph Ernst von Reiche: Bayreuth. Bayreuth 1795, S. 78.

²³ Jean Paul: Sämtliche Werke. SW III, Bd. II, Berlin 1958, S. 415-416.

²⁴ Vgl. Jean Paul: SW IV/2, S. 537-538, Erläuterungen zu Nr. 35.

gelebten Narration in Verbindung zu bringen, die sich später zu dem autobiographischen Fragment Jette Brauns verdichtete.

Jochen Strobel hat in der Tendenz von Briefen, epistoläre und erzählerische Dispositionen zu verschmelzen, eine Funktion wechselseitiger Naturalisierung erkannt: durch Erzählelemente würde die ohnehin vorhandene Naturalisierungstendenz des Briefs – das Postulat ›natürlicher‹ Rede – verstärkt, womit der Brief ein mimetisches Milieu für das Erzählen generiere, in dem »er sich Speicher- und Übertragungsbedürfnissen der beteiligten Personen anschmiegt[e]«.²⁵ Im vorliegenden ›Problem-‹Fall Schäfer indes war das Bedürfnis der beteiligten Personen widersprüchlich und von klandestinen Motiven überlagert, mit denen offenbar eine Anähnlichung an eine Art zweiter Natur jenseits der gesellschaftlich-familiären Zwangslage einherging, ähnlich dem kindlichen mimetischen »exzessiven« Eskapismus, den Muhle bei Walter Benjamin und Caillois erkennt.²⁶ Liest man also die Unterschrift nicht so sehr als symbolische Geste (wie im Falle der Illuminaten-Option), sondern als mimetische Geste im Milieu einer auf Täuschung gegründeten epistolär-familiären Situation, als Nachahmung einer narrativen Position, so ergibt sich folgerichtig die Lesung »Narratus«, die von der Graphie her exakt mit dem Schriftzug übereinstimmt.²⁷

Und dennoch ist die ›richtige‹ Lesung der Unterschrift als »Narratus« in einem weiteren Verständnis von Richtigkeit dann doch noch immer eine verfehlte Lesung, sofern man sie (allein) mit diesem brieftheoretischen und familiären Subtext hinterlegt und begründet. Denn das Milieu, in das sich die Unterschrift einfügt, ist dann doch noch ein anderes – oder vielmehr: ein weiteres. Die Schlussformel bezieht sich nämlich auch auf den Anfang des Briefes, den Dank für das Exemplar des ersten *Siebenkäs*-Bandes, wo Schäfer seiner Freude über »einen gewissen Traum, den Sie vor einigen Monaten hier verloren«, Ausdruck verleiht. Welcher Traum ist gemeint? Die Historisch-kritische Ausgabe Berends gibt darauf keine hinreichende Antwort, denn im Text der zweiten Auflage, den Berend wiedergibt, steht die entsprechende Passage nicht mehr an der ursprünglichen Stelle, sondern

²⁵ Jochen Strobel: Narratologie des Briefes. In: Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink, Jochen Strobel (Hg.): Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Bd. I. Berlin, Boston 2020, S. 300–321, hier S. 304.

²⁶ Vgl. Muhle, Mimetische Milieus, S. 112.

²⁷ SW IV, Bd. II, S. 145–146, Nr. 73.

ist ans Ende des zweiten Bändchens versetzt. Gemeint ist das »Der Traum im Traum« überschriebene »Zweite Blumenstück« im *Siebenkäs*, dessen Entstehung auf eine durch Schäfer vermittelte Begegnung Jean Pauls mit der österreichischen Fürstin Lichnowsky zurückgeht, der Mutter von Schäfers zweitem Zögling. In der ersten Auflage hat ihn Jean Paul mit einer Fußnote kommentiert: »Wie die Griechen und Römer der Sonne ihre Träume erzählten, so sagt' ich den obigen einer katholischen Fürstin, die ihn veranlasset hatte, da sie eine weite Reise machte, um ihr Kind – das aus dem Boden seines Standes in die Gartenerde eines weisen und edlen Erziehers versetzt ist – zu umarmen.«²⁸

Hinter der Fußnote steht für den einen Leser (oder für zwei, falls die Fürstin den Roman gelesen hat) eine persönliche Geschichte. Und von hier aus löst sich das Buchstabenrätsel: Schäfer unterschreibt als ein Individuum, das seine eigene Geschichte in Literatur übertragen sieht, er kontrasigniert also als passive Komplementärfigur zum Erzähler, als ein Erzählter, ein »Narratus« des Narrators Jean Paul. Der Endunterzeichnende gibt sich damit dem Adressaten gegenüber zu erkennen in einer Geste der Unterwerfung unter das Prinzip der Literatur, die Dominanz der Schrift- und Zeichenwelt. Er fügt sich in eine ihm zugewiesene Rolle im Rahmen der mimetischen »Rollen- und Verkleidungsspiele der Menschen«.²⁹ Das insektengleiche Unsichtbar-Werden Schäfers hinter den »Sprachgittern« von Jean Pauls Textwelt³⁰ bleibt aber gleichwohl vielfach motiviert und könnte zumindest im digitalen Raum entsprechend vielfältig philologisch repräsentiert werden.³¹

²⁸ Vgl. hierzu auch Verf.: Gerüchteküche und Geistergesprächswerkstatt. Zur Poetisierung des Skandalösen bei Jean Paul. In: Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft 41, 2006, S. 113–129.

²⁹ Muhle, Mimetische Milieus, S. 114.

³⁰ Vgl. Sprachgitter digital.

³¹ Der im XML-Schema für die Kodierung separat behandelte *Closer*-Abschnitt des Briefes könnte zum Beispiel erweitert werden durch eine Integration entsprechender Kommentar-und Text-Elemente (z.B. Implementation von Handschrift und Text des autobiographischen Fragments), womit das inhomogene Integral von »Herz[], Weib' und Kinder[]« und darauf bezogenem »Narratus« aufgefächert wird nach den unterschiedlichen Bezugsebenen, die in diese Relationen inskribiert sind.

Fallbeispiel 2

Anders als im Falle des Narratus Schäfer gibt es jedoch auch Fälle, in denen Optionen der Textkonstitution miteinander durchaus unvereinbare Milieu-Implikationen haben.

Ein solcher Fall findet sich in einem Brief der Schriftstellerin Amalie Struve (1824–1862) an Helmina von Chézy (1783–1856), eine langjährige Freundin Jean Pauls, vom 19. Dezember 1849 aus London, wohin Struve als gesuchte badische Revolutionärin geflohen war. In dem Brief klagt sie über das harte Leben im Exil und den Verlust der Heimat, aber auch über Streitigkeiten innerhalb der Emigranten-Gemeinschaft. Ein weiteres Thema sind ihre literarischen Pläne, ihre Erinnerungen an die niedergeschlagene badische Revolution³² und ein in Arbeit befindlicher Roman mit dem Titel *Westminster*.³³ In der Mitte des Briefes findet sich indes eine rätselhafte Passage, die die privaten Lebensumstände der Adressatin zu betreffen scheint. Struve schreibt dort: »Es freut mich daß Du wieder eine Seele gefunden welche Dich versteht; d'antica stiopex, sage mir, wer ist sie? auch ich möchte sie kennen, und grüße sie von mir!«³⁴

Zwei Lesarten der in lateinischer Schrift hervorgehobenen Formel »d'antica stiopex« wurden im Editionsprojekt diskutiert, in dem der Brief erschlossen, transkribiert und veröffentlicht wurde.³⁵ Einerseits lässt sich die Formel anagrammatisch lesen, nämlich als verschlüsselte Frage. Durch Permutation der Buchstaben lässt sich nämlich die Phrase »Dic, an sit poeta« (Sage mir; ob er/sie wohl Dichter sei) generieren. Diese würde sich dann anschließen an die seit dem spätantiken Schulbetrieb diskutierte und in Julius Caesar Scaligers »Poetik« mit weitreichender Wirkung aufgenommene Frage »An Lucanus sit poeta« (ob [der römische Verfasser von historischen Epen] Lukan wohl ein Dichter sei?). Vor dem Hintergrund der allgemein bekannten frühen

³² Amalie Struve: Erinnerungen aus den badischen Freiheitskämpfen. Den deutschen Frauen gewidmet. Hamburg 1850.

³³ Amalie Struve: Historische Zeitbilder. I. Westminster. Bremen 1850.

³⁴ Amalie Struve an Helmina von Chézy, 19.12.1849, Biblioteka Jagiellońska w Krakowie, Sammlung Varnhagen SV 240 Struve Amalie, 19.12.1849, Blatt 3r; abrufbar unter: [https://schriftstellerinnen-varnhagen.eu/briefe/t022-5-brief-von-amalie-struve-an-helmina-von-chezy-london-19-dezember-1849. \(15.3.2025\).](https://schriftstellerinnen-varnhagen.eu/briefe/t022-5-brief-von-amalie-struve-an-helmina-von-chezy-london-19-dezember-1849. (15.3.2025).)

³⁵ Es handelte sich um das polnisch-deutsche Projekt *Schriftstellerinnen aus der Sammlung Varnhagen. Briefe – Werke – Relationen (2020–2024)*. Vgl. <https://schriftstellerinnen-varnhagen.eu/>.

Vertrautheit Helmina von Chézys mit Jean Paul³⁶ würde damit wohl erneut auch der berühmteste pseudonyme Dichter der deutschen Literatur in den Blick gerückt.

Die andere Lesart wäre eine defizitäre: als Rückgriff auf eine italienische Wendung »d'antica stirpe« (dt.: »von alter Abstammung«), die dann von der Briefschreiberin bewusst oder unbewusst fehlerhaft reproduziert wäre.

Für die Textkonstitution ergibt sich zunächst natürlich gar kein Unterschied, da man den für die zweite Option vorauszusetzenden Fehler selbstverständlich auch dann *nicht* emendieren würde, wenn man einzig diese zweite Option für philologisch repräsentierungswürdig erachtet. Optiert man hingegen dafür, dass es unentscheidbar bleiben muss, welche der beiden Lesarten die ›richtige‹ ist, dann nimmt man in Kauf, dass zwei in hohem Maße konträre, wenn nicht kontradiktorische Positionen im Untergrund der Edition bestehen bleiben, da ja die anagrammatische Lesart eine Egalität in der Schriftsteller- und Schriftstellerinnen-Republik impliziert. Als philologische Integrationsgestalt ließe sich jedoch erneut Jean Paul aktivieren, der als Revolutionsanhänger in seinen Romanen ja gleichwohl mit einer »antica stirpe«, einer adeligen Herkunft des fiktiven Erzählers »Jean Paul« spielte.

Fallbeispiel 3

In den ersten beiden Beispielen traten die Milieus, die transversal und auf der Grundlage mimetischer Beziehungen in Korrespondenz gebracht wurden, aus nur wenigen Zeichen umfassenden Inschriften hervor. In dem nun abschließend umrissenen Fall bilden weitläufigere Milieu-Korrespondenzsysteme die Grundlage. Es geht um Schreibkalender des frühen neunzehnten Jahrhunderts.

Am 8. November 1823 schreibt Jean Paul von Bayreuth an den Verleger Johann Friedrich Vieweg in Braunschweig – der Brief ist in seinem Briefbuch, das im Wesentlichen aus Abschriften der ausgehenden Korrespondenzen besteht, festgehalten:

Aber warum ist Ihr so eleganter Schreibkalender (Erinnerungsbuch) ein Kirchhof mit einer blutrothen Mauer? Soll ich denn jeden

³⁶ Vgl. dazu: Betty Brux-Pinkwart, Jadwiga Kita-Huber, Jörg Paulus: Aus dem Briefwechsel zwischen Helmina von Chézy und Friedrich Apollonius von Maltitz. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 2025 (in Vorbereitung).

Tag einen bedeutenden Menschen zu betrauern haben, so daß man ordentlich froh ist, wenn die bestimmten Todesfälle wenigstens durch Schlachten voll unbestimpter abgelöst werden, oder wie heute durch Magdeburgs — Fall? Ist doch hinten nicht eine bloße Verlust- sondern auch Gewinnrechnung geliefert! — Ein Geburtstag eines bedeutenden Wesens hingegen würde mir den ganzen Tag zum rothen Festtag machen.³⁷

Im Kommentar mutmaßt Eduard Berend in Bezug auf das erwähnte »Erinnerungsbuch«:

Vieweg [...] hatte [...] ein Exemplar seines »Erinnerungsbuches« auf 1823 übersandt (wohl etwas Ähnliches wie der »Erinnerungs-Almanach« von Hering, vgl. Bd. VII, Nr. 454†). Vielleicht war darin, wie in manchen damaligen Taschenbüchern, hinten eine Rubrik zum Verzeichnen von Gewinn und Verlust im Kartenspiel.³⁸

Dass der akribische Philologe Berend sich mit Mutmaßungen begnügen musste, lag fraglos daran, dass solche Schreibkalender bibliographisch schwer nachweisbar waren. In den digitalen Repositorien unserer Zeit sind sie jedoch durchaus aufzufinden. Durchgängig handelt es sich dabei um Exemplare, die, dem Zweck des Mediums entsprechend, verwendet wurden, also schriftliche, zeichnerische oder allgemein: diagrammatische Inschriften enthalten. Es handelt sich also im eigentlichen Sinne um Archivalien.

Die »Erinnerungsbücher« des Vieweg-Verlags, die jeweils auf dem Innentitel als »Schreibkalender« spezifiziert werden, erschienen, dem Verlagskatalog von 1911 zufolge, im Vieweg-Verlag für die Jahre 1804 bis 1817 und dann, nach einer fünfjährigen Pause, noch einmal für das Jahr 1823.³⁹ Um diese, auch bei Jean Paul thematisierte Ausgabe soll es im Folgenden zunächst gehen.⁴⁰

Von zwei Personen sind mit Notizen versehene Exemplare des Ka-

³⁷ Jean Paul: SW, Abt. III, Bd. VIII, S. 208, Nr. 348; in der digitalen Edition: https://www.jeanpaul-edition.de/brief.html?num=VIII_348.

³⁸ Ebd., S. 397. Vgl. ergänzend: IV 8, S. 965, Kommentar zu Nr. 214.

³⁹ Verlagskatalog von Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig. 1786–1911. Hg. aus Anlaß des hundertundfünfundzwanzigjährigen Bestehens der Firma, gegr. April 1786. Braunschweig 1911, S. 94.

⁴⁰ Erinnerungsbuch für 1823. Schreibkalender. Braunschweig: gedruckt und verlegt bei Friedrich Vieweg [1822].

lenders online abrufbar, jedoch in sehr unterschiedlicher editorischer Aufbereitung: von Friedrich Schleiermacher und von August von Platen-Hallermünde. Im Falle Schleiermachers sind die Eintragungen im Rahmen der Schleiermacher-Edition kritisch ediert,⁴¹ im Falle Platens liegen die Digitalisate (aus der Bayerischen Staatsbibliothek) auf Google Books⁴² und im Repatorium der Staatsbibliothek vor.⁴³

Für Sonnabend, den 8. November – den Tag, auf den Jean Pauls Brief an Vieweg datiert ist – gibt der Kalender Schleiermachers auf der linken, mit einem Kalender-Raster ausgestatteten Seite folgende gedruckte Informationen vor: Es ist der Namenstag für »Gottfried« und entspricht dem 27. Oktober im »Russischen« (d.i. Julianischen) Kalender. Auf der rechten Seite ist »Capitulation Magdeburg's 1806« verzeichnet; davor zahlreiche Toten-Gedenktage (z.B. für Angelika Kaufmann, † 1807).

Das von Jean Paul beklagte Szenario von individuellen und kollektiven Verlusten ist somit belegbar. Schleiermacher indes reagiert auf andere Art: Er trägt unter die Todesverzeichnungen jeweils Geburtstage ein – auf der Seite, auf die sich Jean Paul bezieht, ist es die Dichterin Lotte (d.i. Charlotte) Pistorius am 5. November. Auf der linken Seite trägt er – seinem Pfarrberuf entsprechend – die vorsonntägliche Routine ein: »Vorbereitung. Mittag bei Prinz August. Abends Studenten«. Auf der nächsten Seite (die Woche beginnt traditionsgemäß mit dem Sonntag) folgt konsequenterweise die »Predigt über Matthäus 9, 35–38«, verbunden mit »Communion, 65 Taufen, 2 Trauungen«, ergänzt um die Notiz »Erster Schnee« und die privaten Ereignisse »Mittag bei Pistor; Abends bei Schedes«.⁴⁴

Der vergleichsweise spärlich ausgefüllte Kalender des Erlanger Studenten August von Platen bleibt am Jahrestag der Kapitulation Magdeburgs leer. Erst in der Folgewoche ist für den 12. November der Besuch einer »Vorlesung« verzeichnet.⁴⁵ Ohne im Kalender markiert zu

⁴¹ <https://schleiermacher-digital.de/tageskalender/index.xql> (15.3.2025).

⁴² https://books.google.de/books?id=xPqlwWozPkUC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (15.3.2025).

⁴³ <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsbo0107776?page=4,5> (15.3.2025).

⁴⁴ <https://schleiermacher-digital.de/tageskalender/detail.xql?id=S0009493&range=11&view=f> (15.3.2025).

⁴⁵ Vgl. https://books.google.de/books?id=xPqlwWozPkUC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (15.3.2025).



Abb. 1 und 2 Erinnerungsbuch für 1816. Schreibkalender. Braunschweig 1816:
Vignette Körnernte (August) und Vignette Obsternte (September)
Privatexemplar (Verf.)

sein, rahmen zwei Begegnungen mit Jean Paul diese Daten: Am 23. August, dem Jahrestag des »Treffen[s] bei Groß Beerens 1813« hatte Platen sich noch mit Jean Paul in Erlangen getroffen, was ohne Resonanz im Kalender blieb. Am 22. Dezember (»Herzogs Friedr. Wilhelm Einzug in Braunschweig 1813«) verzeichnet er »Abschied« – er war auf dem Weg nach Bayreuth, um die Bekanntschaft mit Jean Paul fortzusetzen.

Solcherart sind die Kalender also auf unterschiedliche Art miteinander diagonal verschaltet und auch das nicht erhaltene »Erinnerungsbuch« Jean Pauls wird eingebettet in ein Netz von Bezügen und Korrespondenzen.

Anreichern lässt sich all dies mit Blick auf ein ganzes Ensemble von Schreibkalendern, die sich im Archiv des Vieweg-Verlags erhalten haben und die bislang nicht bibliothekarisch bzw. archivarisch verzeichnet sind.

Vom letzten im Verlag publizierten Kalender (1823) sind dort insgesamt fünf Exemplare in sehr unterschiedlichem Herstellungs- bzw. Gebrauchs-Status vorhanden: Ein brochiertes im Kleinformat, sowie vier in rotes Leder gebundene Ausfertigungen, durch die sich wohl Jean Pauls Bemerkung über den »Kirchhof mit einer blutrothen Mauer« erklärt.

Auch der Umstand, dass am Ende, wie Jean Paul schreibt, nicht nur »eine bloße Verlust- sondern auch Gewinnrechnung geliefert« wird, lässt sich durch das Exemplar verifizieren: Die »Tabellen für Einnahme und Ausgabe oder auch für Gewinn und Verlust« bilden von Anfang an einen invarianten Teil der Vieweg-Kalender – und so auch im Jahr 1823. Dem stehen die mit der Zeit und mit dem Geschmack sich wandelnden Elemente gegenüber:



Das Titelkupfer von 1823 zum Beispiel unterscheidet sich deutlich von denen der älteren Kalender des Verlags, ebenso die Monatsvignetten.

Diagonalwissenschaftlich am spannendsten aber sind die unterschiedlichen Zustands- und Verwendungsweisen der Kalender: Auf der einen Seite gibt es solche, die noch nicht gebunden sind und ganz frei sind von Eintragungen, gleichsam im Rohzustand befindlich. Auf der anderen gibt es gebundene Exemplare in unterschiedlicher Ausfertigung und jeweils mit Eintragungen unterschiedlichster Art, teils verlagsbezogenen, teils alltagsbezogenen. So enthält einer der Kalender für 1816 ganzjährige Wetterprotokolle, die sich im Anhang auf frei beschreibbaren Seiten bis weit in die 1820er-Jahre fortsetzen,⁴⁶ womit sich wiederum eine Überkreuzung (und Bestätigung) mit dem »ersten Schnee« des Jahres 1823 in Schleiermachers Kalender ergibt.

Die Kalender werden so zu einem System verschalteter Wetterdatenträger, oftmals schwer entzifferbar in ihrer idiosynkratischen Graphie: ein weites Feld für KI-Anstrengungen der Text- und Zeichenerkennung. Dass just der Kalender von 1816 dieses weitreichende Wetterprotokoll enthält, ist dabei diagonalwissenschaftlich bemerkenswert: War doch das Jahr 1816 das ›Jahr ohne Sommer‹, ein Kälte- und Dürrejahr, verursacht durch einen Ausbruch des Vulkans Tambora im April 1815. Es regnete die ganze Zeit und es war ungewöhnlich kalt. Bekanntlich verdankt sich die Entstehung von Mary Shelleys Roman *Frankenstein* und einiger anderer düsterer literarischer Produkte diesem Umstand. Die vom Kalender vorgegebenen Szenen der Ernte-

⁴⁶ Erinnerungsbuch für 1816. Schreibkalender. Braunschweig, gedruckt und verlegt bei Friedrich Vieweg. Vieweg-Archive der Universitätsbibliothek Braunschweig: Verlagsarchiv [ohne Verzeichnung].

monate Juli, August und September wurden also durch die Realität von Kälte und Regen zur Obsoleszenz verdammt und die Inschriften im Kalender von 1816 bestätigen dies gleichsam im unablässigen performativen Widerspruch der Worte gegen die Bilder.

In diesem doppelten Lichte – dem der vorübergehenden Klimakatastrophe von 1816 und ihren Nachwirkungen sowie dem der Datenatur der Kalender – betrachtet, lassen sich medienphilologisch insbesondere die Abbildungen neu deuten, nämlich als bildliche Präfigurationen datenbezogener Techniken. Letztere schöpfen ja genau aus der Evidenz solcher Darstellungen ihre nicht-bildliche Evidenz: wenn von »Datenernte« (*data harvesting*) die Rede ist, dann stehen im Hintergrund die Ikonographien der Erntemonate, deren Abbildungen im Kalender (Abb. 1 und 2) in deutlichem Kontrast stehen zu den Daten, die in dem im Archiv verwahrten Kalender des Jahres 1816 erhoben wurden bzw. die – in den abgebildeten Beispielen – potentiell hätten für dieses Jahr erhoben werden können. Denn auch die Kalender im ›Rohzustand‹ existieren natürlich *a parte post* nicht unabhängig von der in sie eingeschriebenen Katastrophe. In gleicher Weise lassen sich u.a. Prozesse wie Vorkehrungen gegen Datendiebstahl oder Datenreinigung rückübersetzen in die vordigitalen ruralen Szenarien, die dann nicht so sehr die Datenwelt vorausnehmen würden als vielmehr immer schon Datenwelten gewesen wären. Oder anders ausgedrückt: Daten haben sich immer schon mimetisch in Medien verborgen – und es sind einmal mehr die (in diesem Falle vulkanausbruchsbedingten) Störungen der Ordnung, die sie allererst erkennbar werden lassen.⁴⁷

47 Ausführlicher auf diesen Zusammenhang eingehen werden der Verfasser und Simona Noreik im Beitrag: *(Re-)Source, Lake, Harvest, Orchestra. On the Prefiguration of Technical Data Concepts in NatureCultures*, der für den Tagungsband *(Meta-)Data Orchestration: Connecting Manuscript Collections to Innovate Research* (Krakau, 21.-22.11.2024) vorbereitet wird. Der Verfasser dankt Simona Noreik (Hannover) sowie Bernhard Siegert (Berlin) und Moritz Hiller (Weimar) für Anregungen und Gespräche in diesem Zusammenhang.

Ulrich Weber

Lesen an der Schnittstelle

Erfahrungen mit Original, Digitalisat und Edition am Beispiel von Robert Walsers Briefen

Wenn ich an die Zukunft des Schweizerischen Literaturarchivs denke, sehe ich vor mir einen virtuellen Ort für den Austausch digitaler Daten: Eingehend die Daten der Autorinnen und Autoren – Text- und Multi-mediatateien, Mails, Blogs, Sprachnachrichten usw., die auf einem Langzeitspeicher archiviert und konserviert und dann wiederum an die Benutzenden zur Konsultation freigegeben werden. Das Literaturarchiv des 21. Jahrhunderts als digitales Import-Export-Unternehmen gewissermaßen, als Schnittstelle zwischen Autorschaft und spezialisierter Rezeption, weitgehend ortsungebunden, im digitalen *space* stattfindend. Gewiss, das betrifft die Literaturproduktion von heute und morgen. Für lange Zeit stehen jedoch noch die Dokumente aus der analogen Epoche im Vordergrund, und es ist gegenwärtig utopisch, an eine komplette Digitalisierung dieser Bestände zu denken – wir bewegen uns bei den bereits digitalisierten Archivalien im einstelligen Prozentbereich. Doch wird auf längere Dauer wohl der Effekt entstehen, der sich auch im Wechsel von analogen zu digitalen Bestandskatalogen zeigte: Was nicht per Online-Recherche zugänglich ist, ist nicht vorhanden im kollektiven Gedächtnis und wird kaum erforscht. So gibt es wohl zur digitalen Zugänglichkeit langfristig keine Alternative. – Doch bereits im analogen Zeitalter unterlagen scheinbar einmalige, eindeutige Archiv-Objekte und -Corpora an den Schnittstellen zwischen privater Aufbewahrung, institutioneller Archivierung und editorischer Vermittlung einer sich ständig wandelnden Verfügbarkeit, die hier exemplarisch etwas genauer betrachtet werden soll.

Walsers Mermet-Briefe zum Beispiel

Die Briefe an Frieda Mermet sind die umfangreichste erhaltene Korrespondenz von Robert Walser: 183 von ca. 750 überlieferten Briefen Walsers, also ungefähr ein Viertel der gesamten Korrespondenz, ist an die Leiterin der Wäscherei in der psychiatrischen Klinik Belle-

lay im Jura gerichtet, wo Roberts Schwester Lisa Walser ab 1912 als Lehrerin für Kinder des Personals arbeitete. Der Autor lernte Frieda Mermet 1913 im Alter von 35 Jahren anlässlich eines Aufenthalts bei seiner Schwester kennen. Frieda Mermet war ein Jahr älter als er, sie lebte dort mit ihrem kleinen Sohn Louis getrennt von ihrem französischen Ehemann, von dem sie sich zwei Jahre später scheiden ließ.

Zwischen den beiden alleinstehenden Personen entwickelte sich – zunächst noch über den Briefkasten von Lisa Walser – ein erotisch angedachter Briefwechsel mit abwechselnd galanten und frechen Briefen Walsers; Frieda Mermet wird von ihm gelegentlich als seine »Mama« tituliert, sich selbst bezeichnet er als ihren »ergebenen Diener« und ihr »Hündchen«, macht ihr auch halb scherzhafte Heiratsanträge – wobei man stets beim höflichen »Sie« bleibt. Mit der Zeit entwickelt sich ein regelmässiger Tauschhandel oder ein »Fütterungsritual«:¹ Sie schickt ihm Lebensmittel wie Schokolade, Käse und Wurst sowie Wäsche-pakete, er schickt ihr mit den Briefen die Belege seiner Feuilletons – und Socken zum Flicken. So zieht sich das über fast zwanzig Jahre mit unterschiedlicher Intensität hin – in nüchternerer Form auch noch in die Zeit von Walsers Internierung in der psychiatrische Klinik Waldau bei Bern und später in der Heil- und Pflegeanstalt Herisau, wo sie ihn auch noch gelegentlich besucht. Der letzte erhaltene Brief Walsers an Mermet datiert vom 20.4.1942.

Diese erotisch-kulinarischen Postalien gehören zu den meist erforschten Walser-Briefen, sie haben im von Lucas Marco Gisi herausgegebenen Walser-Handbuch einen eigenen Beitrag von Marianne Schuller² – neben dem allgemeinen zu Walsers Briefen, den Peter Stocker³ verfasst hat. Es geht mir hier nicht darum, dieser Forschung ein weiteres Kapitelchen beizufügen, sondern um die Fragen von Verfügbarkeit, Relevanz und realer Nutzung des Corpus in unterschiedlichen Phasen und ›Aggregatzuständen‹ durch die Forschung.

- ¹ Peter von Matt: Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben? In: »Immer dicht vor dem Sturze ...«. Zum Werk Robert Walsers. Hg. v. Paolo Chiarini und Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt am Main 1987, S. 98–105, hier S. 101.
- ² Marianne Schuller: Briefe an Frieda Mermet. In: Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 224–230.
- ³ Peter Stocker: Korpus, Brieftypen, Deutungsaspekte. In: Gisi, Robert Walser Handbuch, S. 217–224.

Ambivalenzen des Archivierens und Edierens: Informationsverlust und -gewinn

Die Tatsache der Überlieferung dieser Briefe ist keine Selbstverständlichkeit – sie hat bestimmte Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen sich der Prozess abwickelt, den man mit den Stichworten »Schreiben – Schicken – Empfangen – Lesen – Beantworten – Aufbewahren – Ordnen – Weitergeben – Kopieren – Archivieren – Transkribieren – Zitieren – Publizieren – Lesen – Interpretieren – Digitalisieren« andeuten kann. Durch jeden dieser Akte verändert sich der Status der Briefe, zunächst in der bilateralen Kommunikation, dann in einem kontinuierlich erweiterten Rezeptionskreis.

Man könnte vordergründig und auf den ersten Blick vielleicht Walser als Gegentypus zum selbst- und archivbewussten Goethe⁴ sehen, als einen Naturburschen, dem sein Schreiben als Akt genügt und der sich in seiner geradezu nomadischen Existenz nicht um die Aufbewahrung und das Fortbestehen des Geschriebenen sorgte. Doch der Schein trügt: Die »säuberliche Ordnung [s]eines gesamten dichterischen Werkes«⁵ ist ihm, wie er am 5.8.1919 an Frieda Mermet schreibt, ein wichtiges Anliegen, und obwohl im Allgemeinen das »Geschäft mit der Literatur [...] lange Zeit eine Männerache geblieben«⁶ ist, bekommt die Briefpartnerin hierbei eine spezifische Funktion zugewiesen. Wenn Walser beispielsweise am 14.1.1922 bemerkt: »Indem ich Ihnen für Ihren Brief sowie für das Geschenk, Flasche Wein und Bonbons bestens danke, sende ich Ihnen, was ich im Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung schrieb, d.h. habe drucken lassen«,⁷ so geht es nicht nur um

⁴ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Archiv des Dichters und Schriftstellers. In: ders.: Werke, Bd. X: Autobiographische Schriften II. Textkritisch durchgesehen von Lieselotte Blumenthal und Waltraud Loos. Kommentiert von Waltraud Loos und Erich Trunz. 9., durchgesehene Aufl., München 1989, S. 532–534.

⁵ Robert Walser: Briefe. Hg. v. Peter Stocker und Bernhard Echte. Unter Mitarbeit von Peter Utz und Thomas Binder. Werke, Berner Ausgabe, Band I–III (in der Folge zitiert als BA I–III). Berlin 2018, Bd. I, S. 577 (Brief Nr. 482).

⁶ Peter Utz: Musenmütter und Verlegerväter. Komplementäre Korrespondenzen bei Robert Walser und Friedrich Glauser. In: Briefe im Netzwerk – Korrespondenzen in Literaturarchiven / Lettres dans la toile – Les réseaux épistolaires dans les archives littéraires. Hg. v. Fabien Dubosson, Lucas Marco Gisi und Irmgard M. Wirtz. Göttingen, Zürich 2022, S. 227–246, hier S. 227.

⁷ BA II, S. 41f. (Brief Nr. 568).

eine Gegenleistung – Prosastückli gegen Süßigkeiten –,⁸ sondern auch um die Erhaltung und Verfügbarkeit dieser Texte. Sehr deutlich wird dies, als Walser einmal bestimmte Textbelege zurückverlangt und sie nicht vollständig erhält. Am 7.6.1926 schreibt er:

Aber, aber, Frau Mermet, Sie erfüllten ja meine Bitte nur sehr unvollkommen. Wie soll ich das verstehen? Raschest schreibe ich Ihnen neuerdings, um Sie zu ersuchen, lieb zu sein. Sie sind nicht so lieb und treu, wie ich dachte, daß es Ihnen mir gegenüber nicht anders möglich wäre. Wo sind die »Nachtgedanken« vom Berliner Tagblatt und die beiden kleinen Blümchen: »Grün klagt« und die »Glückliche«? Ich muß dies alles wieder haben. Ich bat Sie ja, das alles sorgsam aufzubewahren, um es mir zur Verfügung zu halten. Diese Sachen gehören Ihnen nicht, mir im Grund auch nicht, obschon ich der Autor davon bin, sondern Sie gehören dem gebildeten Teil der deutschsprechenden Menschheit.⁹

Dass Frieda Mermet die Briefe und die Zeitungsschnipsel Walsers aufbewahrt hat, wurde ihr also durch den Autor selbst nahegelegt, der nicht zögerte, seine Texte als Kulturgut der Menschheit zu deklarieren und die emotionale Beziehung zu Frieda Mermet mit ihrer informellen Archivarin-Funktion kurzzuschließen.

Trotz Mermets Funktion als Privatarchivarin war es nicht selbstverständlich, dass die an sie adressierten Briefe an die Öffentlichkeit gelangten, waren sie doch, bei aller Nähe zum literarischen Schreiben,¹⁰ sehr privaten, ja intimen Charakters. Noch zu Lebzeiten Walsers, im Jahr 1944, nahm dessen Vormund Carl Seelig mit Frieda Mermet Kontakt auf. Obwohl er bei seiner Anfrage um Ausleihe »äusserste Diskretion und baldige Zurückgabe«¹¹ versprach, nahm sie ihre erste mündliche Zusage zurück, denn »je länger ich mir die Sache überlegte, je schwieriger erschien es mir, mein Versprechen einzulösen.«¹² Sie hatte

⁸ Wobei auch bei Walsers Prosa-»Stückli« eine kulinarische Dimension mitspielt, verwendet man doch den Ausdruck im Berndeutschen primär für Konfektstücke. Vgl. von Matt, Wer hat Robert Walsers Briefe geschrieben?, S. 101.

⁹ BA II, S. 230 (Brief Nr. 708).

¹⁰ Vgl. Utz, Musenmütter, S. 232f.

¹¹ Carl Seelig an Frieda Mermet, 10. April 1944, in: Carl Seelig: Briefwechsel. Hg. v. Pino Dietiker und Lukas Gloor. Berlin 2022, S. 166.

¹² Frieda Mermet an Carl Seelig, 2. Mai 1944 (ebd., S. 167).

große Vorbehalte, die Briefe anderen Personen zu lesen zu geben – wohl primär aus Rücksicht auf Walser. Zudem erwies sich die Schrift als Problem, wollte sie doch selbst noch einmal lesen, was sie da aus der Hand geben sollte: »Ich muss Ihnen gestehen, dass ich zu diesem Zwecke eine neue stärkere Brille machen lassen musste, um die Briefe überhaupt noch entziffern zu können.«¹³ Mermet willigte erst im zweiten Anlauf 1953, fast zehn Jahre nach der ersten Anfrage Seeligs, »mit schwerem Herzen« ein: »So sende ich Ihnen alles Schriftliche das ich von Robert Walser erhalten habe von 1913 bis heute.« Dazu war ein erster Archivierungsakt nötig: »Mein Sohn war mir Samstag und Sonntag behilflich, die Sachen zeitlich etwas zu ordnen. Irrtum natürlich vorbehalten, [...] da die Briefe vielfach ohne Datum und Couvert sind«.¹⁴ Seelig konnte also Einblick in die Briefe nehmen – Stoff für seine geplante Walser-Biografie¹⁵ – und erstellte eine Art erstes Inventar.¹⁶ Er transkribierte die Briefe mit Schreibmaschine und entwickelte die Idee einer Publikation als »Briefe von Robert Walser an eine Freundin«.¹⁷ Dazu kam es wegen Seeligs Unfalltod 1962 ebenso wenig wie zur Fertigstellung seiner Biografie. In den 1960er-Jahren befand sich ein Teil der Briefe leihweise bei der Carl Seelig-Stiftung in Zürich, wo sie u.a. der junge Walser-Herausgeber Jochen Greven einsehen konnte. Dieser stellte anhand der Exzerpte Seeligs fest, dass es noch mehr Briefe als die bei der Stiftung vorgefundenen geben musste; er besuchte Frieda Mermet in Basel. »Ich [...] sprach eines Nachmittags lange mit ihr und durfte daraufhin tatsächlich 65 weitere Briefe für eine bestimmte Frist zum Lesen und Auswerten mit nach Hause nehmen.«¹⁸ Und weiter:

Daheim versuchte ich erst einmal *Ordnung in die ziemlich durcheinander geratenen Dokumente zu bringen*. Walser hatte seine

¹³ Ebd.

¹⁴ Frieda Mermet an Carl Seelig, 30. September 1953 (ebd., S. 172; Herv. U.W.).

¹⁵ Vgl. Lucas Gisi: Im Namen in des Autors. Carl Seelig als Herausgeber und Biograf von Robert Walser. In: Carl Seelig. Werk und Netzwerk. Hg. von Pino Dietiker, Lukas Gloor und Kerstin Gräfin von Schwerin. Paderborn 2025, S. 165–181, und Lukas Gloor: Carl Seeligs Robert Walser. Zur unveröffentlichten Robert Walser-Biografie von Carl Seelig, ebd., S. 183–209.

¹⁶ Vgl. Jochen Greven: Robert Walser – ein Außenseiter wird zum Klassiker. Abenteuer einer Wiederentdeckung. Konstanz 2003, S. 91.

¹⁷ Vgl. Gloor, Carl Seeligs Robert Walser, S. 190.

¹⁸ Ebd.

Schreiben häufig nicht datiert, so dass man froh war, auch die Umschläge mit den Poststempeln vor sich zu haben, nur steckten jetzt viele Briefe offensichtlich in falschen Kuverts. Indem ich von diesen Umschlägen und andererseits von Anhaltspunkten, die der Briefinhalt für eine Datierung bot, ausging, ferner meine in Zürich gemachten Notizen heranzog und schließlich die Daten, die bei den Exzerpten Carl Seeligs standen, konnte ich ein Verzeichnis erstellen, das die gesamte Korrespondenz rekonstruierte. Aus diesem ergab sich, dass mindestens noch 19 weitere Briefe vorhanden sein mussten.¹⁹

Damit ergibt sich ein weiterer Archivierungsakt, der die bestehende, als Unordnung verstandene Anordnung verändert, Lücken verortet und ein virtuelles Gesamtcorpus rekonstruiert. Als Greven Frieda Mermet seinen Befund mitteilt, gibt sie zu, einige Briefe, die ihr allzu intim gewesen seien, zurückbehalten zu haben, und schließlich, so Greven,

war sie damit einverstanden, dass ich sämtliche Briefe noch ein weiteres Mal an mich nahm, sie in die richtige chronologische Ordnung brachte und zugleich als Arbeitsunterlage für mich beziehungsweise für Jörg Schäfer, den vorgesehenen Herausgeber des Briefbandes, kopierte. [...] Im Übrigen versprach ich ihr, bei der Auswahl der zur Veröffentlichung kommenden Briefe, die ich zusammen mit Schäfer vornehmen würde, in den ihr Sorge bereitenden Fällen die von ihr gewünschte Diskretion walten zu lassen.²⁰

1975 erschien unter Verwendung dieser s/w-Kopien die erste Walser-Briefausgabe im Kossodo-Verlag, sie wurde 1978 im Taschenbuch bei Suhrkamp nur unwesentlich erweitert und blieb bis zum Erscheinen der neuen, dreibändigen Ausgabe der Briefe im Rahmen der Berner Ausgabe 2018 die einzige Publikation des Konvoluts. Obwohl Frieda Mermet und ihr Sohn Louis Mermet beim Erscheinen der Briefausgabe im Jahr 1975 nicht mehr lebten, wurden doch gemäß ursprünglichem Versprechen und aus Rücksicht auf die Adressatin bestimmte Briefe weggelassen.²¹ Die Originalbriefe gelangten, soweit ich das in Erfahrung bringen konnte,²² um 1969 als Depositum an die Universitäts-

¹⁹ Ebd., S. 92 (Hervorhebung U.W.).

²⁰ Ebd., S. 93 (Hervorhebung U.W.).

²¹ Vgl. ebd., S. 145.

²² Mündliche Information Bernhard Echte.

bibliothek Basel und um 1975, nach Erscheinen der Briefausgabe, erneut als Depositum der Familie Mermet ins Robert Walser-Archiv der Carl Seelig-Stiftung an der Beethovenstrasse in Zürich. Später wollten die Erben von Frieda Mermet das Depositum verkaufen. Die Seelig-Stiftung verfügte nicht über die nötigen Mittel; diese wurden ihr von der Coninx-Stiftung als Darlehen von mehreren Hunderttausend Franken zur Verfügung gestellt. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde diese Schuld erlassen, sodass die Briefe heute Eigentum der Robert Walser-Stiftung Bern sind, wie sich die frühere Seelig-Stiftung inzwischen umbenannt hat. Diese hat die Originale wiederum – im Rahmen des sogenannten ›Berner Modells²³ – dem Schweizerischen Literaturarchiv als Depositum überlassen, während der Forschung im Robert Walser-Zentrum in Bern hochwertige Digitalisate zur Verfügung stehen.

Archivierung und Edition

Archivierungs- und Editionsprozesse bilden stets ein Wechselspiel von Kontext- und Informationsverlust einerseits, Rekonstruktion und Informationsgewinn andererseits – Prozesse, die auch auf und bei den Dokumenten und ihrer Überlieferungs- und Publikationsform ihre Spuren hinterlassen und hier exemplarisch in ihrer Abfolge aufgeführt werden sollen.

Informationsverlust 1: Briefe sind zunächst materielle Objekte und pragmatische Kommunikationsdokumente zwischen Schreiber und Leserin mit starkem Kontextbezug; im Gegensatz zu literarischen Texten erheben sie zunächst nicht den Anspruch, losgelöst vom jeweiligen Entstehungskontext als Artefakte lesbar zu sein. Selbst wenn Schriftsteller mit ihren Briefen »nicht selten auf einen zweiten Adressaten« schielen und »mit einer möglichen Veröffentlichung²⁴ rechnen, ist doch jede spätere Lektüre eine gewisse Zweckentfremdung. Zum einen sind Walsers Briefe Bestandteil eines über das Textuelle hinausgehenden Tauschhandels, oder eben, eines gegenseitigen »Fütterungsrituals«: Das Essentielle waren oft die Beilagen. Weder die Viktualien noch die gedruckten Belege von Walsers Texten sind jedoch mit den Briefen überliefert. Ein Herausgeber-Kommentar kann versuchen,

²³ Vgl. Reto Sorg: Das neue Robert Walser-Zentrum in Bern. In: Mitteilungen der Robert Walser-Gesellschaft 16, 2009, S. 2-4; Roman Bucheli: Die Heimholung des Dichters. In: NZZ, 28.10.2008.

²⁴ Utz, Musenmütter, S. 228.

anhand textueller und außertextueller Informationen diese Lücken zu verkleinern – so wird in der neuen Ausgabe etwa versucht, zu rekonstruieren, welche Druckbelege von Walser jeweils den Briefen beilagten.²⁵ *Informationsverlust 2*: Frieda Mermet hat die Briefe von Walser pflichtbewusst aufbewahrt – ob es wirklich alle sind, die sie einst empfangen hat, wissen wir nicht; die Gegenbriefe hat Walser – wie alle an ihn gerichteten Briefe – nach der Lektüre vernichtet. Wir haben also nur die eine Hälfte des kommunikativen Austauschs, die archivierten Briefe sind nur ein einseitiges Fragment.

Informationsverlust 3: Kommt hinzu, dass die Überlieferung dieses Konvoluts nicht ungefährdet war: 24 Briefe aus den Jahren 1915 bis 1917 weisen Spuren von Versengung und weitere Papierbeschädigungen auf (vgl. Abb. 1), wobei die Briefe zwar der Vernichtung entgingen, aber doch einige Textlücken entstanden. Wie dieser Schaden bei Frieda Mermet entstand und was genau sein Charakter ist, ist nicht bekannt.²⁶

Informationsverlust und -gewinn 4: Der briefliche Dialog bzw. erhaltene Monolog hat ursprünglich eine chronologische Entstehungsabfolge. Die Briefe waren laut Jochen Greven in einem Durcheinander, als er sie von Frieda Mermet ausleihen konnte. Doch die chronologische Ordnung war – entgegen dem, was Greven mit seinen verschiedenen Ordnungsakten suggeriert – keineswegs evident und ist es bis heute nicht: Über 60 der Briefe an Frieda Mermet hat Walser nicht datiert; von Frieda Mermet und ihrem Sohn bis zu den Herausgebern der neuen Briefausgabe wurde immer wieder versucht, die Chronologie genau zu bestimmen. Viele der Umschläge sind erhalten, aber welcher Umschlag zu welchem Brief gehört, ist bis heute nicht immer eindeutig rekonstruierbar, und die rekonstruierte Ordnung bleibt, wo keine Daten vorhanden sind, hypothetisch.²⁷ Zu den auffälligsten Spuren der wiederholten Archivierung auf und bei den Briefen gehören denn auch die verschiedenen Datierungsversuche.

Ordnungsversuche bergen immer ein Risiko: Bei den Zugriffen von

²⁵ Vgl. z.B. zum Brief an Frieda Mermet vom 14. 1. 1922 (Brief Nr. 568, Kommentar), BA II, S. 42.

²⁶ In der Regel wird ein Brand als Ursache der Schäden angegeben (vgl. BA III, S. 257). Ein kleines Fragezeichen habe ich nach Konsultation der Originale, ob es wirklich Brandspuren sind und nicht Verfärbungen und Zerstörungen des stark säurehaltigen Papiers durch einen Wasserschaden oder unter Lichteinfluss, wenn die Briefe z.B. an einer der Sonne ausgesetzten Stelle gelagert wurden, zumal sich die Spuren nur an den Falträndern finden.

²⁷ Vgl. BA III, S. 257.

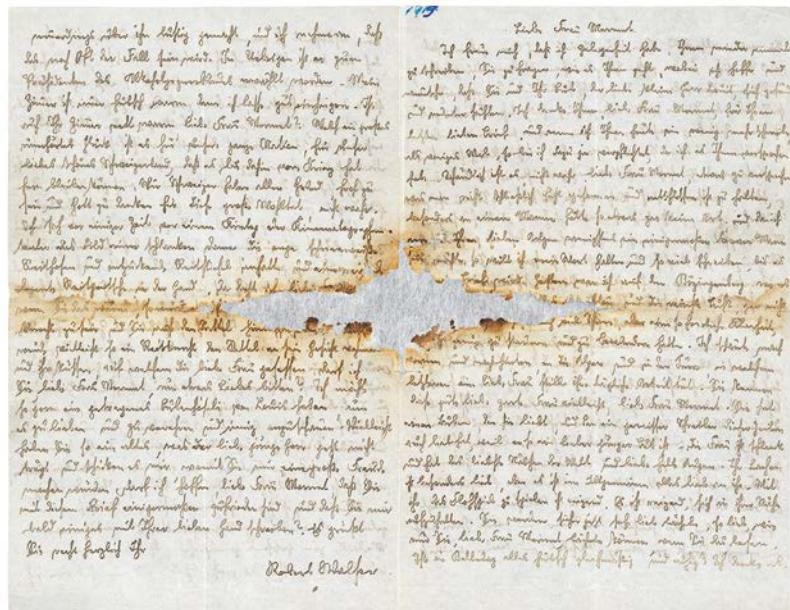


Abb. 1 Brief Nr. 225 Robert Walser an Frieda Mermet, undatiert, 1915.

© Keystone-SDA/Robert Walser-Stiftung Bern

Seelig und Greven ging zugleich ein Überlieferungszustand verloren, da die vorgefundene Anordnung der Briefe (im Gegensatz zu jener der Mikrogramme) nicht dokumentiert wurde.

Informationsverlust und -gewinn 5: Eine Briefedition ist zunächst einmal ein großer Informationsgewinn: Sie macht ein oft nur von spezialisierten Personen entzifferbares Dokument zu einem lesbaren – und damit interpretierbaren – Text und damit grundsätzlich allgemein und ortsunabhängig verfügbar. Eine Edition konstituiert ein neues, archivübergreifendes und -unabhängiges Corpus. Dabei stellt sich zunächst die Frage nach der Vollständigkeit der Ausgabe im Verhältnis zum Archivierten. In der neuen Briefedition ist diese gewährleistet: Alles, was an briefartigen Dokumenten von Robert Walser zum Zeitpunkt der Publikation bekannt war, wurde in die Briefausgabe aufgenommen. In der Ausgabe der Briefe Walsers 1975 bei Kossodo war Vollständigkeit nicht angestrebt, in die Auswahlausgabe wurden ca. 80% der bekannten Briefe aufgenommen.²⁸ Wie Greven rückblickend

²⁸ Vgl. Jörg Schäfer: Nachwort, in: Robert Walser: Briefe. Hg. v. Jörg Schäfer unter Mitarbeit von Robert Mächler, Genf 1975, S. 377–379, hier S. 377.

schreibt, wurden Briefe an Frieda Mermet aus Rücksicht auf ihre Wünsche weggelassen. Immerhin fehlten ganze 32 der 185 erhaltenen Mermet-Briefe. Auch in der ergänzten Neuausgabe bei Suhrkamp 1978 fehlen diese. In der Ausgabe selbst gab es keinerlei Hinweise, welche Briefe fehlten. Im Nachwort von Jörg Schäfer heißt es lediglich: »Von den Briefen an Frieda Mermet [...] sind einige weggelassen worden, die inhaltlich nur Wiederholungen ähnlicher Schreiben geboten hätten«²⁹ – eine Aussage, die im Widerspruch zu Grevens Begründung steht. Erst mit der Konkordanz in der neuen Briefausgabe³⁰ ist dies in übersichtlicher Weise rekonstruierbar. Zwar gibt es unter den weggelassenen Briefen vielleicht durchaus solche, die als belanglos betrachtet werden könnten, wenn diese Kategorie in Walsers Kunst des Nebensächlichen überhaupt anwendbar wäre, doch schon der erste in den früheren Ausgaben fehlende Brief aus dem Jahr 1914, also aus der Anfangszeit der Beziehung, hat es in sich:

Liebe Frau Mermet.

Ich danke Ihnen für Ihren klugen, freundlichen, lieben Brief. Sie schreiben eine so liebe nette Handschrift mit so lieblichen, zierlichen, schelmischen Schnörkeln. Ich kusse in Gedanken die lieben Fingerchen der Reihe nach, dafür, daß sie sich angestrengt haben mit Schreiben, wodurch mir eine lebhafte Freude geworden ist. [...] Ich habe in einer Schuhhandlung feine hübsche Pantöffelchen gesehen. Die hätte ich Ihnen, liebe Frau Mermet, anziehen mögen und dann das zarte Füßchen mit dem lieben Pantöffelchen küssen mögen.

Und in Erinnerung an einen sommerlichen Spaziergang:

Da haben Sie, als wir durch's hohe Gras gingen, den Rock gehoben, und da konnte ich, da ich hinter Ihnen herging, Ihr liebes, weiches, volles Bein anschauen. Das war ein reizender Anblick. [...]]³¹

Es ist ein ziemlich heftiges erotisches Werben, das da in frühen Briefen zum Ausdruck kommt. In einem bald darauf folgenden Brief schreibt Walser etwa von »Ihren Höschen [...], die den Blicken stets doch so zart und so sorgfältig verborgen gehalten werden. Ich möchte Ihre lie-

²⁹ Schäfer, Nachwort, S. 378.

³⁰ Editionskonkordanz. In: BA III, S. 323-335.

³¹ BA II, S. 221f. (Brief Nr. 200).

ben Höschen sehen, liebe Frau Mermet, und sie küssen, denn sie sind sicher süß.³² Weitere ähnliche Belege in den erst 2018 publizierten Briefen ließen sich anfügen.

Vor dem Erscheinen der ersten Briefausgabe wurden die Briefe nur von einzelnen Personen vor allem unter biografischer Perspektive konsultiert. So zitiert Robert Mächler, der Seeligs Biografie-Projekt nach dessen frühem Tod im Auftrag der Seelig-Stiftung aufgenommen und abgeschlossen hatte, die Briefe im Hinblick auf die Beziehung Walsers zu Frauen und zu Frieda Mermet im Besonderen.³³ Die Edition von 1975/1978 war die Voraussetzung dafür, dass die Mermet-Briefe nicht nur als biografische Zeugnisse, sondern auch als Spielwiese für ein raffiniertes literarisches Rollen- und Identitätsspiel gelesen werden konnten.³⁴

Dass nicht alle Mermet-Briefe publiziert wurden und gerade die am unverblümtesten erotischen in der alten Edition fehlen, scheint dabei aufgrund fehlender bzw. irreführender konkreter Hinweise in der Brief-Edition bis zum Erscheinen der neuen Briefausgabe den meisten Forschenden gar nicht bewusst oder erwähnenswert gewesen zu sein. Bei von Matt, der 1987 wegweisend dieses »hocherotische Unternehmen«³⁵ von Annäherung und Distanzierung charakterisiert hat, werden die nicht-publizierten Briefe nicht erwähnt, obwohl sie für sein Thema von größter Relevanz sind und ihr Einbezug möglicherweise sein Porträt der Korrespondenz etwas anders akzentuiert hätte. Und noch in Marianne Schullers 2015 publiziertem Handbuch-Artikel fehlt jeglicher Hinweis auf den unpublizierten Teil des Mermet-Briefcorpus, obwohl dieser als Archivgut seit ca. 1970 zugänglich war und auch Schuller einen besonderen Akzent auf die sexuell-erotische bis masochistische Dimension der Briefe legt, die gerade in den damals noch unpublizierten Briefen ihren deutlichsten Ausdruck findet. So heißt es etwa in einem weiteren der erst in der Neuausgabe publizierten Briefe:

32 BA I, S. 229f. (Brief Nr. 206).

33 Vgl. Robert Mächler: Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie [1966]. Frankfurt am Main 1976, insb. S. 94ff., S. 108ff.

34 Vgl. von Matt, Wer hat Walsers Briefe geschrieben?; Stefan Kammer: Gestörte Kommunikation. Robert Walsers Briefschreibspiele. In: »Ich an Dich«. Edition, Rezeption und Kommentierung von Briefen. Hg. v. Werner M. Bauer, Johannes John und Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck 2001, S. 229–245; Schuller, Briefe an Frieda Mermet; Utz, Musenmütter und Verlegerväter.

35 von Matt, Wer hat Walsers Briefe geschrieben?, S. 100.

Ich sah vor einiger Zeit vor einem Kintop oder Kinematographenteater das Bild einer schlanken Dame, die enge schneeweisse Reithosen und entzückende Reitstiefel anhatte und eine reizende elegante Reitpeitsche in der Hand. Da dachte ich, liebe [...] wenn Sie das wären, so würd [...] Reitknecht zu sein und Sie auf den Sattel hinaufzuheben [...] würde vielleicht so ein Reitknecht den Sattel an sein Gesicht nehmen und ihn küssen, auf welchem die liebe Frau gesessen.³⁶

Wohlverstanden: Es geht mir nicht um Kritik individuellen Forschungsverhaltens, sondern um die Beobachtung von Automatismen im Dreieck Archiv – Edition – Forschung. Jede erste Edition von Briefen ist zunächst einmal ein enormer Gewinn für die Forschung. Doch eben auch ein potentieller Verlust: Die Edition wird zum Substitut des Originalcorpus; während das Ausgewählte ins Licht der Öffentlichkeit und der Forschung rückt, verschwindet das Nicht-Berücksichtigte umso mehr im Schatten des Vergessens; wo ein Corpus ediert ist, und sei es in Auswahl, wird kaum mehr der Weg ins Archiv gewählt.

Informationsverlust 6: Die Walser-Briefe sind handschriftliche Dokumente, die je in spezifischer Form auf einem spezifischen Papier inszeniert werden. Bereits in der Kossodo-Ausgabe wird im Nachwort auf den »ungewöhnlich weiten Spielraum« hingewiesen, »in dem der Duktus von Walsers Handschrift wechselt und sich entwickelt, wobei aber in ein und demselben Zeitabschnitt auch verschiedene Formen der Handschrift auftreten können.«³⁷ Dieser Spielraum wird in der Edition illustriert anhand von 8 Schwarzweiß-Abbildungen, darunter der folgende Brief (vgl. Abb. 2): Im undatierten, vermutlich im Januar 1925 geschriebenen Brief an Frieda Mermet bietet Walser ihr mit höfisch-höflicher Geste »wieder so einen Arbeitsbeweis« – offensichtlich ein gedrucktes Prosastück – dar, »indem ich sehr hofmannsthalisch und hugolig hoffe, Sie seien wohlau.«³⁸ Alliterierend-tautologisch fährt der Schreibende fort: »Meine Gesundheit ist ganz gesund, alle meine Krankheiten kranken und mein Geist grüßt Sie groß und geistreich«, bevor die unterwürfige Geste vollends auf den Kopf gestellt wird in der Grußformel: »Ihr Sie mit mir begnadender Robert Walser«. – Ein schönes Beispiel für Walsers schriftstellerische Kunst, aus einer

³⁶ BA I, S. 229, Br. Nr. 225, undatiert, Jan. oder Febr. 1915, mit Textverlust durch »Versengung« (markiert durch kursive Klammer).

³⁷ Walser, Briefe (1975), S. 378f.

³⁸ BA II, S. 110, Br. Nr. 630, undatiert, Januar 1925.

Nichtigkeit etwas zu machen, eine kunstvolle Spielerei in preziösem Gestus, zu dem auch die Handschrift gehört.

Die Kossodo-Ausgabe gibt zwar, wie erwähnt, ein Abbild des schönen Briefes im Anhang, allerdings fehlt beim edierten Text des Briefes und in den Anmerkungen jeder Hinweis auf die Abbildung.³⁹ Es handelt sich nicht um ein typisches Schriftbild der Schaffensperiode um 1925, vielmehr um den Beleg, dass Walser jenes gezielt als Ausdrucksmittel in die Kommunikation einbezog: Die schwungvollen Initialen sind Bestandteil des galanten Rollenspiels, in dem Walser die Wäscherin in geradezu höfischer Manier als »Liebe gewaltige Frau / Erhabene Beherrscherin« anspricht. Dieses Rollenspiel wird humoristisch in Verbindung gebracht mit dem Adligen Hugo von Hofmannsthal im Wortspiel »sehr hofmannsthalisch und hugolig hoffe«. In querläufiger Ergänzung zum Brieftext schreibt Walser: »*Hugo v. Hofmannsthal* ist ein bekannter und überaus vornehmer / Diäckter / Diräckter / oder / Dichter.« Dabei sticht aus der Kurrentschrift die lateinische Schreibschrift »Hugo v. Hofmannsthal« in ähnlicher Vergrößerung wie die Briefunterschrift »Robert Walser« heraus – gewissermaßen als eine zweite Signatur, die die ganze Inszenierung als Rollenspiel mit Doppelidentität noch einmal hervorhebt.

Es ist hier nicht der Ort, das Verhältnis Walsers zu Hofmannsthal darzustellen.⁴⁰ Es genügt, festzuhalten, dass Walsers Bezeichnung des Österreichers als »Diäckter Diräckter oder Dichter« sprachlich nicht unbedingt dem entspricht, was sich Hofmannsthal vorstellte, wenn er zwei Jahre später in der *Neuen Rundschau* für das Deutsche nach dem Vorbild Frankreichs »die Schöpfung der Sprachnorm« postulierte, »in der die Nation zur wahren Einheit sich bindet«.⁴¹

39 Die Kossodo-Briefausgabe ist, so Stefan Kammer, »eine verlässliche Arbeitsgrundlage für den Text der Walserschen Briefe – ihre spezifische Schriftlichkeit hingegen lässt sich bloß erahnen, was die geringe Anzahl und Qualität der Brieffaksimiles zu verantworten hat. Zwar geben die acht Abbildungen einen ersten Eindruck von der Vielfältigkeit des Schreib- und Schrift-Künstlers Walser, ermöglichen aber weder Aussagen über Typologie und Geschichte seines Schriftbilds noch über die mögliche Individualität seiner Schreib-Inszenierungen.« (Kammer, Gestörte Kommunikation, S. 232).

40 Die neue Briefausgabe gibt im Gegensatz zur ersten Ausgabe einen Kommentar zu diesem Brief mit Beschreibung der Eigenarten der Handschrift und Verweis auf die Abbildung in Bd. III. Und im Personenregister erfährt man mehr über Walsers Beziehung zu Hofmannsthal.

41 Zit. nach Gisi, Robert Walser Handbuch, S. 260.

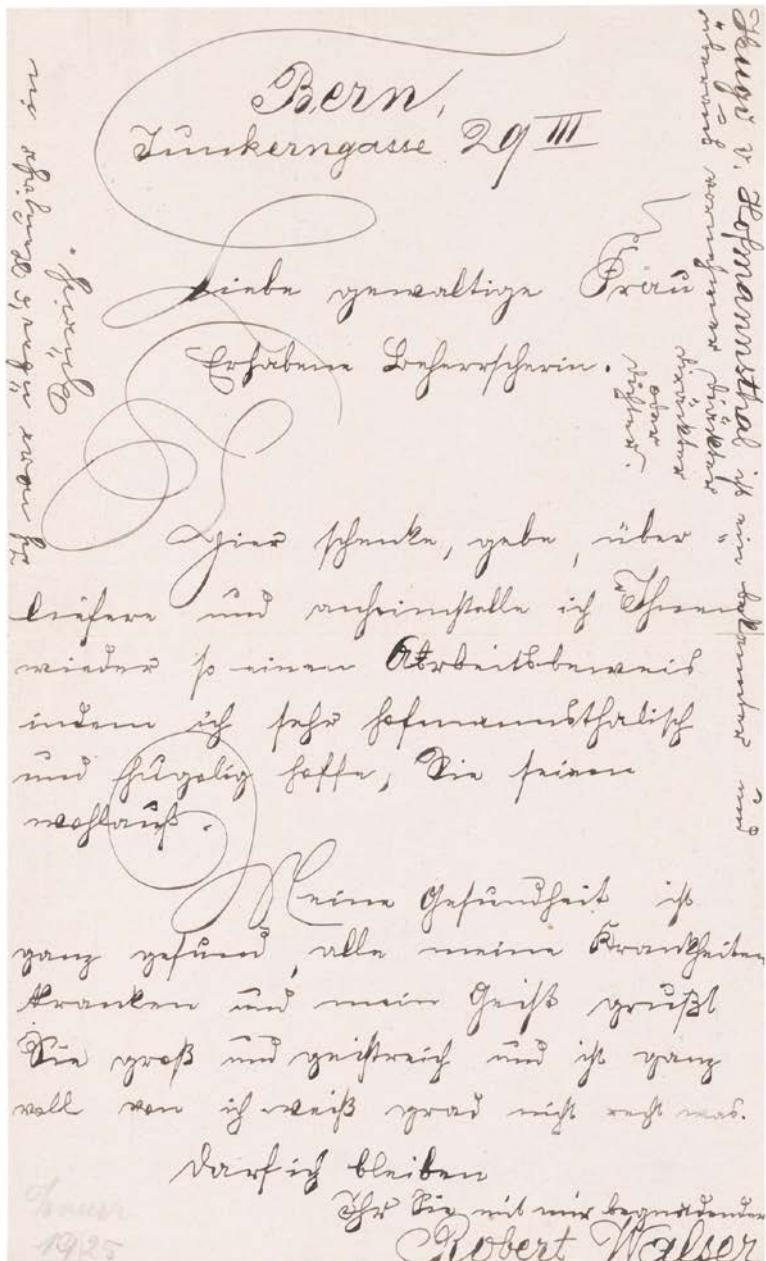


Abb. 2 Brief Nr. 630 von Robert Walser an Frieda Mermet, Januar 1925, recto und verso. © Keystone-SDA/Robert Walser-Stiftung Bern

Ollo Loryn Jahn ist beim öffnen gewi
und plötzlich Unzufriedenheit. Dafür
wurde er nicht gebraucht. Er hat sich nicht
für etwas gemacht, was ihm möglich
gewesen.

Einfachlich kann
jeder abstimmen
Dankbarkeit!





Abb. 3 Briefe von Robert Walser an Frieda Mermet, u.a. auf dem Papier von Schokolade, die ihm Frieda Mermet geschickt hat, und mit aufgeklebten Karikaturen von Honoré Daumier. Foto: Simon Schmid, NB

Auf dem Verso schreibt Walser abschließend die Zeilen: »Alle Tage sehe ich beim Essen zwei entsetzliche Unzertrennliche. Solche täglich auftauchende Verbundenheit hat etwas hochgradig, außergewöhnlich Gewöhnliches. Fürchterlich eine solche absolute Verknotetheit! D.O.« Das »D.O.« schreibt er als eleganten Initialen-Knoten und stellt damit grafisch eine gegenläufige Bindung der Selbstreferenz (»Der Obige«) zur inhaltlichen Distanzierung von den »zwei entsetzlich Unzertrennliche[n]«, womit sich eine weitere Komponente im fortwährenden Spiel von Anziehung und Distanzierung gegenüber Frieda Mermet ergibt.⁴²

⁴² Aus der Anordnung der Schriftteile ließe sich auch eine Lesart ableiten, wo-

Unser Beispiel belegt, wie eng Schriftbild und Textinhalt in Walsers Briefen verbunden sein können. In der neuen Briefausgabe wird dem Rechnung getragen, sind doch wesentlich mehr Abbildungen von Briefen zu finden als in der alten Briefausgabe (wenn auch in schwarz-weiß), insgesamt knapp 70, also nicht ganz jeder 10. Brief, davon 18 Briefe an Frieda Mermet, z.T. inklusive Kuverts. Allerdings ist es bei Walsers Briefen von begrenztem Wert, exemplarische Schriftbilder zu liefern, da diese von Brief zu Brief sehr stark variieren und nicht einer kontinuierlichen Wandlung des Schriftbildes entsprechen, wie schon eine Durchsicht der weiteren 21 Briefe an Frieda Mermet aus dem Jahr 1925 zeigt. Jeder Brief weist ein anderes Schriftbild auf, mal schwungvoll elegant, mal krakelig-klein, mal diszipliniert schreibstubenmäßig. Das Schriftbild ist ein wesentlicher Bestandteil der brieflichen Kommunikation Walsers und wird – wie gelegentlich auch das Briefpapier und die Umschläge (vgl. Abb. 3) – in die artistische Kommunikation einbezogen. Wie jeder Brief im Brieftext eine je eigene Identität des Schreibenden entwirft,⁴³ ist auch die Handschrift Teil dieses je eigenen Spiels; das jeweilige Schriftbild gehört genau zum jeweiligen Brief – es ist Ausdruck der »Individualität seiner Schreib-Inszenierungen«.⁴⁴ Auch eine vollständige und reich dokumentierte Briefausgabe bringt also neben dem großen Gewinn für die Forschung einen Informationsverlust gegenüber dem Umgang mit dem Original mit sich.

Fassen wir zusammen: Archivierung und Edition von Briefen sind als Arbeit am kulturellen Gedächtnis verbunden mit Informationsgewinn, aber auch -verlust. Die Briefe Walsers an Frieda Mermet haben früh die Aufmerksamkeit der Walser-Spezialisten gefunden. Im Verlaufe der Erschließung wandelte sich ihr Status. Sie wurden zunächst als biografische Dokumente konsultiert und 1975 erstmals in Auswahl ediert. Aus Inschrift wurde Transkription. Durch die Edition wurden die Briefe aus zu entziffernden biografischen Dokumenten zu paraliterarischen Texten und im Hinblick auf Walsers spielerische Entwürfe von Identität interpretierbar. Die Teilpublikation führte trotz Zugänglichkeit im Archiv zum ›Vergessen der Originale‹ und der nicht

nach zuerst die Unterschrift »D.O.« gesetzt wurde und anschließend noch der Kommentar »Fürchterlich eine solche absolute Verknötheit!«, der sich damit ebenso auf die beiden Zierbuchstaben wie auf das beobachtete Paar beziehen würde.

43 Vgl. Kammer, Gestörte Kommunikation, S. 234.

44 Ebd., S. 232.

edierten Briefe durch die Forschung. Die edierte Auswahl wurde stillschweigend für das vollständige Corpus genommen, das seinerseits erst seit 2018 als edierter Text vorliegt. Ist die Publikation der Briefe im Druck Voraussetzung für ihr Verständnis als paraliterarische Texte, so kann wiederum erst auf dieser Grundlage mit dem Blick auf das Manuskript die ganze Inszenierung von Schrift und weiteren Faktoren der Materialität gewürdigt werden. Es ist also ein hin- und rückläufiger Prozess zwischen Manuskriptbild und Text der Briefe, der erst deren künstlerische Dimension vollauf erschließt.

Zukunft der Brief-Edition und des Archivs

Ich komme zurück auf die eingangs gestellte Frage nach der weiteren Entwicklung des Archivs. Im Falle von Robert Walser war eine vollständige, sehr sorgfältig erarbeitete komplette Briefedition im Druck mit vielen Faksimiles 60 Jahre nach seinem Tod möglich. Doch ist eine solche Edition im Hinblick auf die Normalität von Archivbeständen die wunderbare Ausnahme; in den allermeisten Fällen werden, wenn überhaupt, nur Auswahlen oder einzelne Briefwechsel publiziert. Unter diesem Gesichtspunkt scheint mir ein wesentlich näheres Zusammenrücken und ein prozesshaftes Verständnis von Archivierung und Edition für die Aufarbeitung der Briefbestände in Zukunft unabdingbar. Es geht nicht um ein Entweder-oder, sondern um ergänzende Möglichkeiten, die eng miteinander verzahnt werden sollten. Schon 2005 hielt Patrick Sahle fest, dass »der Übergang von analogen zu digitalen Medien nicht nur die Form und die Funktionalität von Archiven und Editionen ändert, sondern auch ihre Inhalte, ihre Zielstellungen und sogar ihre konzeptionellen und begrifflichen Grundlagen.«⁴⁵ Es führt dazu, dass sich die beiden Konzepte »nicht nur aufeinander zu bewegen, sondern dass es letztlich schwierig wird, überhaupt noch eine klare Grenze zwischen den beiden Ansätzen zu bestimmen.«⁴⁵ Eine wichtige Rolle spielen dabei Digitalisate der Archivdokumente. In den letzten 25 Jahren haben sich die Möglichkeiten, gute Digitalisate zur Verfügung zu stellen, rasant entwickelt.

⁴⁵ Patrick Sahle: Digitales Archiv – Digitale Edition. Anmerkungen zur Begriffsklärung. (https://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Digitales_Archiv_und_digitale_Edition, 15.4.2025, publiziert Oktober 2005), Punkt 6.

Eine Edition kann die Kenntnis der Originaldokumente nicht ersetzen, so wenig wie eine komplette Online-Bereitstellung digitaler Reproduktionen eine Edition ersetzen kann.

Digitalisiertes Archiv und Edition bilden in letzter Konsequenz zwei Pole einer gleitenden Skala. Brief-Editionen könnten in Zukunft in digitaler Form als Anreicherung an Archivdatenbanken oder auf gemeinsamen Plattformen prozesshaft entstehen, wobei sie über Einzelkorrespondenzen hinaus ganze Netzwerke abbilden.

Netzwerkstrukturen werden auf Dauer wohl nur zugänglich zu bewahren sein über die Koppelung an die Erschließung in Archivdatenbanken. Diese sind potentiell bereits Netzwerke. Am Ausgangspunkt mit Zufälligkeiten der Archivbestände einzelner Archive verbunden, bewegen sie sich über Verbundkataloge und Plattformen in Richtung auf jene Utopie, die Jochen Strobel ins Auge fasst als »über einen Bibliotheks- und Archivkatalog nutzbare universale Briefedition«.⁴⁶

Eine neue Dynamik gerade im Hinblick auf das Problem der Massenbewältigung von Briefen entsteht (neben dem bereits etablierten Crowdsourcing) mit den zunehmend besseren KI-unterstützten Transkriptionstools wie ›Transkribus‹,⁴⁷ die in Sekundenschnelle ziemlich zuverlässige Transkriptionen von Texten in alter Kurrentschrift unter Berücksichtigung von Dokumentstrukturen ermöglichen.

Auf die Schweiz bezogen zeigt die institutionenübergreifende Plattform e-manuscripta beispielhaft die Möglichkeiten einer solchen Verbindung von Archiverschließung, Digitalisat und Transkription.⁴⁸

⁴⁶ Jochen Strobel: Der Brief als Prozess. Entwurf und Konzept in der digitalen Edition, In: Brief-Edition im digitalen Zeitalter. Hg. v. Anne Bohnenkamp und Elke Richter, Berlin, Boston 2013, S. 133–146, hier S. 138.

⁴⁷ <https://www.transkribus.org/de> (15.4.2025).

⁴⁸ e manuscripta. Digitalisierte handschriftliche Quellen aus Schweizer Bibliotheken und Archiven. <https://www.e-manuscripta.ch/> (15.4.2025).

Die Webplattform enthält zum Zeitpunkt der Konsultation bereits über 70000 Treffer vom Typus Brief. Sie enthält ein Transkriptionstool, bereits ca. 15 000 Brieffaksimiles sind von einer Transkription begleitet.

Natalie Maag und Mirko Nottsccheid

Schrift und Schriftwechsel

Systematische und editionspraktische Überlegungen am Beispiel der Handschrift von Rainer Maria Rilke

Die neugermanistische Editionswissenschaft hat sich bisher kaum systematisch mit den historischen Bedingungen beschäftigt, die auf die Entwicklung der Handschriften moderner Autoren eingewirkt haben. Zwar existiert eine Fülle von Einzelbeobachtungen zu individuellen Schreibgewohnheiten – meist im Zusammenhang mit editorischen Berichten oder Prolegomena zu Ausgaben –, diese wurden aber kaum im Kontext der historischen Entwicklung der modernen Schreibschriften und ihrer Alphabete seit der frühen Neuzeit betrachtet. Es fehlt an paläographischen Untersuchungen zu dem für die moderne Schriftentwicklung im deutschsprachigen Bereich charakteristischen Nebeneinander von deutscher Kurrent und humanistischer Kursive.¹ Ebenso fehlt es an Untersuchungen, die die von verschiedenen Schulausgangsschrift- und Orthographiereformen seit dem 19. Jahrhundert ausgehenden Normierungsbestrebungen in den Blick nehmen, wenn auch insgesamt Phänomene handschriftlicher Überlieferung durch den vermehrten Einbezug der Originalquellen in Form von Faksimi-

¹ In der älteren und neueren Forschungsliteratur kursieren zahlreiche Termini für beide Schriften. Die grobe Unterscheidung in lateinische und deutsche Schrift ist nur dann zulässig, wenn die dahinterstehenden paläographischen Termini korrekt sind. Vgl. Josef Ambros: Methodik des Schreibunterrichts. Wien 1885, S. 23 und Joseph Loos: Enzyklopädisches Handbuch der Erziehungskunde. 2. Bd. M-Z. Wien u. Leipzig 1908, S. 553, die beide »lateinische Kurrentschrift« für die humanistische Kursive verwenden – Loos führt zusätzlich noch die »Kursivschrift« an (ebd.). Ernst Zinn verwendet »Fraktur« für deutsche Kurrent (siehe Ernst Zinn: Beobachtungen zu Rilkes Handschrift. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Walter Simon. In: Korrespondenzen. Festschrift für Joachim W. Storck aus Anlaß seines 75. Geburtstages. Hg. v. Rudi Schweikert in Zusammenarbeit mit Sabine Schmidt. St. Ingbert 1999, S. 443–454, hier S. 446). Für Hinweise und Anregungen zum vorliegenden Aufsatz danken wir Benjamin Krutzky.

lia – sei es in analoger oder digitaler Form – eine stärkere Aufmerksamkeit zukommt.²

Unser Ziel ist es im Folgenden, den Wert derartiger Fragestellungen am Beispiel der Handschrift Rainer Maria Rilkes zu demonstrieren, und zwar sowohl im Hinblick auf die editorischen Herausforderungen, die sich aus der veränderten Situation des Gernsbacher Teilnachlasses von Rilke ergeben, der 2022 in öffentlichen Besitz gelangt ist,³ als auch hinsichtlich vergleichender Studien zu verschiedenen Autoren, die wir hier freilich nur anregen können. Wir konzentrieren uns dabei auf zwei Aspekte von Rilkes Handschrift, die zwar in der Forschung bereits verschiedentlich berührt, aber unseres Erachtens noch nicht genügend ausgeleuchtet worden sind: (1) Das Verhältnis von deutscher und lateinischer Schrift – deutscher Kurrent und humanistische Kursive – in Rilkes deutschsprachigen Manuskripten und Briefen; und (2) Rilkes Schreibgewohnheiten bei Doppel-ss und ß, die einer zeitgenössischen Norm entsprechen und in der Mehrzahl der bisherigen Ausgaben seiner Werke und Briefwechsel durch editorische Eingriffe normalisiert wurden. Den ausgewählten Beispielen zu diesen beiden Aspekten gehen eine kurze historische Einordnung sowie einige allgemeine Hinweise zu den äußereren Bedingungen der Entwicklung von Rilkes Handschrift voraus. Abschließend diskutieren wir eine Reihe von Überlegungen zur editorischen Praxis.

Digraphie: Deutsche Kurrentschrift und Humanistische Kursive

Sobald wir über das Verhältnis von deutscher und lateinischer Schriftkultur sprechen, begegnet uns der Terminus Digraphie. Gemeint ist das Nebeneinander zweier Schriftsysteme innerhalb einer Sprachgemeinschaft, d.h., dass verschiedene Sprachen auch in verschiedenen Schriftarten wiedergegeben werden. Dieses Phänomen gibt es bereits seit dem Frühmittelalter, in dem die karolingische Minuskel die häufigste an-

² Anstoß gab die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe in den 1970er-Jahren. Zur Diskussion vgl. Gideon Stiening: Editionsphilologie und ›Politik‹. Zur Kontroverse um die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe. In: Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse. Hg. v. Ralf Klausnitzer und Carlos Spoerhase. Bern u.a. 2007, S. 265–298.

³ Erste Einblicke in die verschiedenen Teile des Gernsbacher Rilke-Archivs vermitteln die Beiträge des Rilke-Schwerpunkts in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 67, 2023, S. 259–351.

zutreffende Schrift war. Heute führt sie ein Nachleben in der Druck-type Antiqua. Eines der ältesten Beispiele von Digraphie findet sich in der Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1247 (Abb. 1), die die Paulusbriefe enthält und aus dem ausgehenden 11. Jahrhundert stammt. Schreiber der Handschrift ist Marianus Scot-tus, gebürtiger Ire und später Abt des Schottenklosters in Regensburg.⁴

Unter dem Haupttext trägt er in verkleinerter Schrift eine Glosse ein. Der Satz beginnt altgälisch: *Satharn casc in nocht.* Dann kommt die Angabe der Kalenden und des Jahres (*M LXX VIII*), bevor der Eintrag mit *mariani miseri domine miserere* schließt. In Übersetzung: ›Samstag in der Nacht, am 10. Tag vor den Kalenden des April [22. März] im Jahre des Herrn 1079, erbarme dich, Herr, des armen Marianus.‹ Die gälischen Wörter am Anfang sind in insularer Minuskel geschrieben, der restliche Eintrag in Latein steht in karolingischer Minuskel. Die Unterschiede der beiden Schriften sind z.B. am r erkennbar. In der insularen Minuskel wird der Ausläufer (die Cauda) des r bis auf die Grundlinie geführt. In der karolingischen Minuskel rechts erkennt man das noch heute gebrauchte r wieder, das im Mittelband bleibt. Beim s ist in der insularen Minuskel links ein tief gespaltenes Minuskel-s, bei der karolingischen Minuskel ein einfaches Minuskel-s (Schaft-s) zu sehen.

Unter dem Aspekt der Digraphie etwas bekannter ist das Schreibheft des jungen Johann Wolfgang von Goethe, die sogenannten *Labores juveniles* aus dem Jahr 1757/59 (Abb. 2). Angeleitet durch seinen Privatlehrer trägt Goethe Schreib- und Übersetzungsübungen ein, die Konrektor Reinhard in der Schule den Primanern diktierte. Unten übersetzt Goethe dann die Übungen (»Exercitationes quaedam [...]«). Schrift und Sprache sind unmittelbar verbunden. Der deutsche Text steht in Kurrent, der lateinische Text in humanistischer Kursive, die seit ihrer Erfindung durch den italienischen Humanisten Niccolò Niccoli († 1437) bis heute in der lateinischen Ausgangsschrift fortwirkt.⁵ Wie die Schriften eingesetzt werden, kann man im deutschen Text sehen: Wörter aus Fremdsprachen, die nicht eingedeutscht waren, und Eigennamen werden nicht in Kurrent, sondern in humanistischer Kursive geschrieben, wie z.B. »Conrector«. Wie streng die Digraphie

⁴ Das mittellateinische Wort *scottus* ist mit ›irisch‹ zu übersetzen, vgl. Walter Berschin: Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter IV/2. Stuttgart 2001, S. 473.

⁵ Zur Genese vgl. Bernhard Bischoff: Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters. Berlin 2009, S. 195–199.

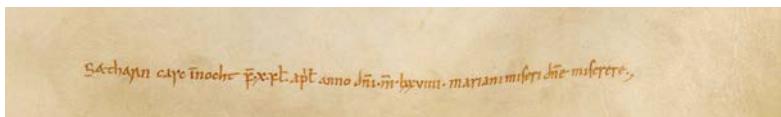


Abb. 1 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1247, fol. 10r.
Regensburg, ca. 1079. Bibel: Paulusbriefe mit Glossen. Autograph der Colophon des Marianus Scottus

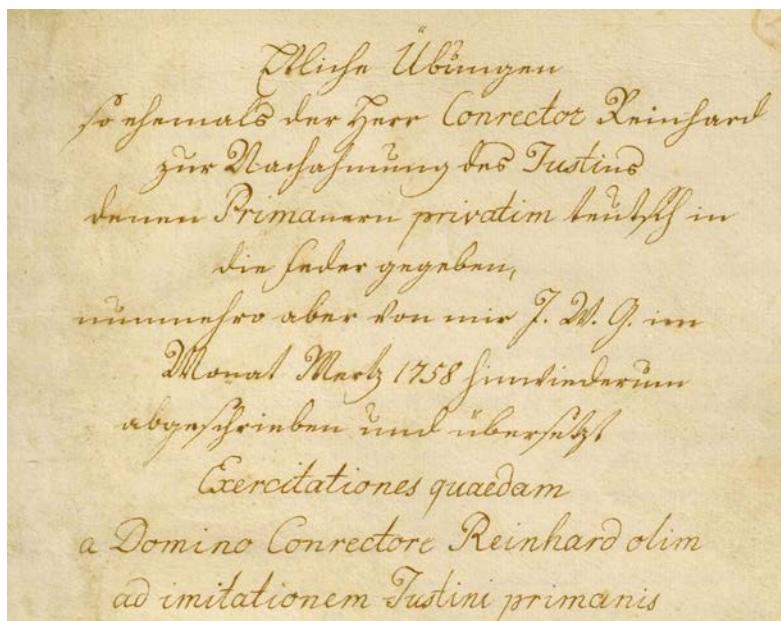


Abb. 2 Frankfurt a.M., Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg,
Ausst. 50, S. 105. Johann Wolfgang von Goethe, *Labores juveniles*

umgesetzt wird, zeigt sich zwei Zeilen danach. Die Schüler der Oberstufe besuchen die sogenannte »Prima«, ebenfalls ein lateinisches Wort. Allerdings wird das Wort ›deutsch‹ flektiert und so ist die Endung bei »Prima-nern« in Kurrent wiedergegeben.

Auch im deutschen Sprachgebiet ist die Digraphie erhalten geblieben. Die Kurrent führt als Nachfahre der gotischen Kursive die deutsche Tradition weiter. Die humanistische Kursive führt die lateinische Tradition fort, weswegen wir heute vereinfacht von lateinischer Schrift sprechen können.⁶

Zum Schrifteinsatz bei Rainer Maria Rilke

Wahrscheinlich war Rilke etwa so alt wie Goethe, als er uns seine ersten Schreibversuche hinterließ. Auf der Piaristenschule in Prag, die er ab 1882 besucht, kommt u.a. ein mehrteiliges *Lesebuch für österreichische Volksschulen* zum Einsatz, von dem sich der zweite Band in Rilkés Buchbestand erhalten hat. Im Vorsatz zeichnete der junge Rilke einen Soldaten und ein Haus. In Kurrent steht das Exlibris: »René Rilke«. Auf anderen Seiten finden sich neben Federproben einzelner Buchstaben auch kleinere Lesemarkierungen. Das Buch besteht aus mehreren kleinen Texten, die abwechselnd in Fraktur und Antiqua gesetzt sind.

Zu Beginn werden Alphabete abgedruckt, oben in Fraktur, darunter die Entsprechung in Antiqua (Abb. 3). Beim Buchstaben s hat die Fraktur das Minuskel-s oder auch Schaft-s, das der ursprünglichen Regel nach initial oder medial steht. Rechts daneben das runde s, das in finaler Stellung gebraucht wird. In der Antiqua gab es das Schaft-s zwar ebenfalls, hier ist es aber bereits aus dem Kanon ausgeschieden, wie die Leerstelle zeigt. Beim sz (ß) oder Scharf-s sehen wir ebenfalls Unterschiede. Bei den gebrochenen Schriften kann man den Ursprung bis ins Mittelhochdeutsche verfolgen, da das stimmlose s auch durch ein z graphisch wiedergegeben werden konnte, also mittelhochdeutsch »daz«. Graphisch kann das z auch als sogenanntes ›geschwänztes z‹ (ʒ) wiedergegeben werden, die Form in der Fraktur hat diese Wiedergabe ebenfalls bewahrt. Bei der Antiquaform lief die Entwicklung anders. Die Buchstabenverbindung von s und z kam im Lateinischen so nicht

⁶ Abweichende, z.T. auch schriftgeschichtlich falsche Bezeichnungen kursieren nicht nur in der heutigen Forschungsliteratur, sondern auch im 19. Jahrhundert (vgl. Ambros, Methodik des Schreibunterrichts, S. 23).



Abb. 3 Deutsches Literaturarchiv Marbach, G: Rilke: Georg Ullrich, W. Ernst u. Franz Branky, *Lesebuch für österreichische Volksschulen. Ausgabe in fünf Theilen*. Prag 1878. Bd. 2 mit gepressten Pflanzen des jungen Rilke

vor, daher wäre die Benennung »sz« hier widersprüchlich. Das Schaft-s verband sich mit einem runden s, das für den Auslaut oder Silbenauslaut gebraucht wurde.

In der Kurrent gibt es ebenfalls eine Regel für das s. Im Auslaut wird das sogenannte »geöffnete Rücken-s« geschrieben. Das Rücken-s kommt aus der Gotischen Kursive, die um das Jahr 1500 in die Kurrent übergeht.⁷ Eine der Veränderungen ist, dass sich das Rücken-s öffnet. Daher wäre der Vorschlag, von geöffnetem Rücken-s oder finalem oder Schluss-s zu sprechen, nicht aber von rundem s, da dieser Terminus bereits besetzt ist.

Wie viele Autoren seiner Zeit nutzt Rilke die Kurrent als Grundschrift, beherrscht aber auch die humanistische Kursive. Ein frühes Beispiel seiner Schrift ist die Gedichtwidmung an seine Mutter Phia Rilke im Dezember 1896 (Abb. 4).

⁷ In der Kanzlei Kaiser Maximilians I. kann man diesen Übergang in einem Brief aus dem Jahr 1513 nachvollziehen (vgl. Franz Steffens: Lateinische Paläographie. Hundert Tafeln in Lichtdruck mit gegenüberstehender Transcription nebst Erläuterungen und einer systematischen Darstellung der Entwicklung der lateinischen Schrift. Freiburg [Schweiz] 1929, Tafel 118).

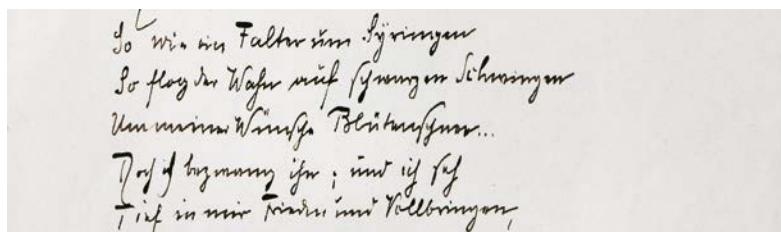


Abb. 4 Deutsches Literaturarchiv Marbach, G: Rilke: Rainer Maria Rilke. *Traumgekrönt*. Neue Gedichte, Leipzig 1897

Man erkennt den frühen Stand der Schrift z.B. am offenen a (Z. 2 »auf«), das zwar für die Kurrent typisch ist, aber später bei Rilke zum Schließen neigt. Bei den Auszeichnungsbuchstaben, z.B. F (Z. 1 »Falter«), S (Z. 2 »So«), D (Z. 4 »Doch«) und T (Z. 5 »Tief«), bedient sich Rilke nicht aus dem Reservoir der Kurrent, sondern verwendet Buchstaben aus dem Formenbereich der humanistischen Kursive. Wenige Jahre später findet Rilkés Schrift eine neue Ausgestaltung – nach gängiger Meinung von Lou Andreas-Salomé beeinflusst –, die er in verschiedenen Registern mehr oder minder bis zum Ende seines Lebens beibehält.⁸ Am Lebensabend der Schriftentwicklung zeigen sich in Rilkés Schrift einige Merkmale. In der repräsentativen Schrift, wie im bekannten Gedicht an Erika Mitterer aus dem Jahr 1926 (Abb. 5), haben sich bestimmte Gewohnheiten gefestigt:

Alle s-Formen haben die charakteristisch langen Aufschwünge oder Zierausläufer (Z. 1 »Taubenschlag«, Z. 3 »sie«), und das a ist inzwischen mit einem inneren Bogen geschlossen (Z. 1 »Taube«). Will man die bisher unbeachtete größte paläographische Differenz zwischen der frühen und späten Handschrift bei Rilke benennen, so gelingt dies über die verwendeten Buchstaben zur Großschreibung. Nach der Jahrhundertwende finden sich fast keine Auszeichnungsbuchstaben aus dem Fundus der humanistischen Kursive wieder, sie stammen aus der Kurrentschrift (Z. 1 »Taube«, Z. 4 »Schrecken« und »Flug«).

Wie hält es Rilke mit der Digraphie, wie setzt er sie ein? Wie in der Ausbildung vermittelt, verwendet Rilke die humanistische Kursive für Fremdsprachen, sei es Mittelhochdeutsch, Italienisch oder Fran-

⁸ Bisher bleibt eine paläographische Beweisführung Desiderat. Zur Ähnlichkeit der Schrift Rilkés und Andreas-Salomés vgl. Ernst Zinn, Beobachtungen zu Rilkés Handschrift, S. 445.

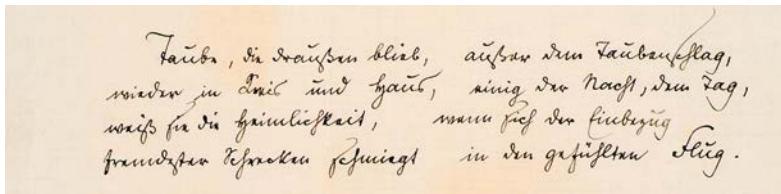


Abb. 5 Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Mitterer, Erika.
Briefgedicht von Rilke an Erika Mitterer, Ragaz 24.8.1926

zösisch.⁹ Ein Brief Rilkes an Wilhelm Michel aus dem Bestand des Schweizerischen Literaturarchivs (Abb. 6) zeigt den Gebrauch der lateinischen Schrift zur Hervorhebung festgelegter Kategorien.¹⁰

Rilke wechselt in folgenden Fällen aus der Kurrent in die humanistische Kursive: Ortsnamen: »Oberneuland bei Bremen« (Z. 1), Monatsnamen: »August« (Z. 2), Personennamen: »Michel« (Z. 3). Das ist verbreiteter Usus, so wird das System auch in der Schule vermittelt:

Der Kaufmann pflegt Titel, Personen- und Ortsnamen in lateinischer Schrift zu schreiben, eine Gepflogenheit, die in der Volkschule ganz gut eingeführt werden kann. Auch den fremden Sprachen entlehnte, namentlich technische, geographische Benennungen sollen mit lateinischer Schrift geschrieben werden. Für Titel und Ausschriften eignet sich besonders die Rundschrift. Das Unterstreichen dient dazu, um ein oder mehrere Wörter aus dem Gesamttext der Schrift hervorzuheben, um die Auffassung des Inhaltes zu erleichtern. Es muss mit Maß angewendet werden.¹¹

Rilke setzt diese Hinweise um, verwendet aber zusätzlich den Schriftwechsel als Hervorhebung für Wörter, die nicht zu den oben genannten Kategorien gehören. So werden auch kleine oder einfache

⁹ Vgl. Rilkes annotiertes Exemplar von Gustave Flaubert: Lettres à sa nièce Caroline. Paris 1909. Deutsches Literaturarchiv Marbach, G: Rilke, Rainer Maria.

¹⁰ Rainer Maria Rilke an Wilhelm Michel, Oberneuland bei Bremen, 11.8.1903. Bern, Schweizerisches Literaturarchiv, SLA-RMR-Erw-04-592. Die Rilke-Bestände werden über die Plattform e-manuscripta.ch zugänglich gemacht, wo sie im Rahmen eines Crowdsourcing-Projektes mit Transkriptionen versehen werden können.

¹¹ Ambros, Methodik des Schreibunterrichts, S. 27.

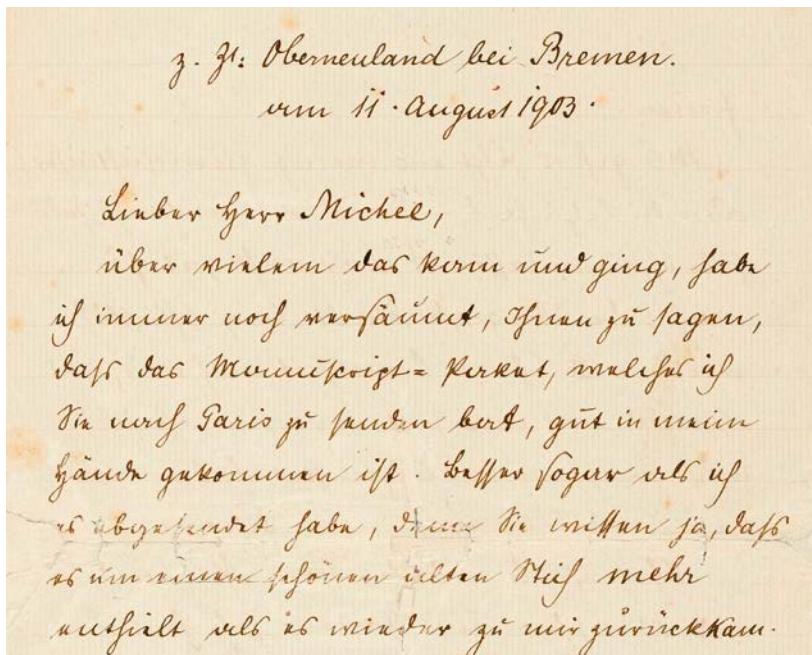


Abb. 6 Bern, Schweizerisches Literaturarchiv, SLA-RMR-Erw-04-592.
Rainer Maria Rilke an Wilhelm Michel, Oberneuland bei Bremen, 11.8.1903

Wörter wie »mehr« (Z. 10) durch Schriftwechsel ausgezeichnet.¹² Vielleicht kann man hier von ›emphatischer Digraphie‹ sprechen. Dieser Auszeichnung kommt als rezeptionssteuerndes Merkmal bei Rilke eine entscheidende Bedeutung zu, die auch in der Edition sichtbar gemacht werden sollte. Im sogenannten Berner Taschenbuch haben die Bearbeiter das durch die Wiedergabe in einer anderen Drucktype gelöst.¹³

Die emphatische Digraphie tritt jedoch nicht nur in der Briefgattung

¹² Zinn nimmt an, dass sich die Auszeichnung aller Wörter bei Rilke durch die Schul- oder Kanzeleitradition begründen lässt. Rilke geht aber über diese Regel hinaus, da jedes Wort zur Betonung oder Hervorhebung in Frage kommt (vgl. Zinn, Beobachtungen zu Rilkes Handschrift, S. 450). Zum Schriftwechsel und der Umsetzung in der Edition vgl. auch Gunter Martens: 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 S. 290.

¹³ Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Das Manuscript des ›Berner Taschenbuchs‹. Faksimile und Textgenetische

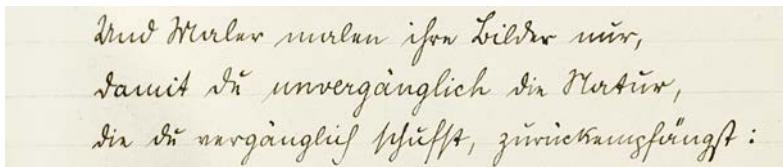


Abb. 7 Deutsches Literaturarchiv Marbach, D: Andreas-Salomé.
Rainer Maria Rilke, Gedichte, Sammlung Stunden-Buch

auf, sondern auch in Entwürfen oder Werkmanuskripten, wie in einem Konvolut zum Stunden-Buch:

»Und Maler malen ihre Bilder nur, | damit Du *unvergänglich* die Natur, | Die Du *vergänglich* schufst, zurückempfängst« (Abb. 7). Auch hier wirkt der Schriftwechsel auf den Text und das Textverständnis ein. Die Betonung bestimmt an dieser Stelle die Lesart und wird von Rilke bewusst eingesetzt.

Rilkes ›konservative‹ Orthographie: Das Beispiel ss/ß-Schreibung

Kommen wir nun zu einem speziellen Aspekt von Rilkes Schreibgewohnheiten: seiner, wenigstens auf den ersten Blick, eigentümlichen Verwendung von Doppel-s und scharfem s bzw. ß. Eine präzise Beschreibung des Phänomens, das sich in allen deutschsprachigen Autographen Rilkes findet, in denen Kurrent als Grundschrift benutzt wird, unabhängig davon ob es sich um literarische Texte, Briefe oder sonstige Aufzeichnungen handelt, bietet Gunter Martens in seinem Aufsatz zur authentischen Gestalt von Rilkes Dichtungen:

Das ›ß‹ steht bei Rilke stets nach langem Vokal bzw. nach einem Diphthong, das ›ss‹ findet sich dagegen für den s-Laut nach kurzem Vokal. Diese eigenwillige Schreibung stand zu Rilkes Lebenszeit im Gegensatz zur damals gültigen Regelung und galt laut zeitgenössischem Duden als fehlerhaft. Kurioserweise entspricht sie jedoch heute genau der neuen orthographischen Regelung: So finden sich durchgehend in den Handschriften Rilkes Schreibungen wie ›dass‹, ›lässt‹, ›umfasst‹, ›muss‹, ›bewusst‹ und so fort. Wenn diese Auffälligkeit bislang weitgehend übersehen wurde, so liegt es

Edition. 2 Bde. Hg. v. Thomas Richter und Franziska Kolp. Mit einem Nachwort von Irmgard M. Wirtz. Bern 2012.

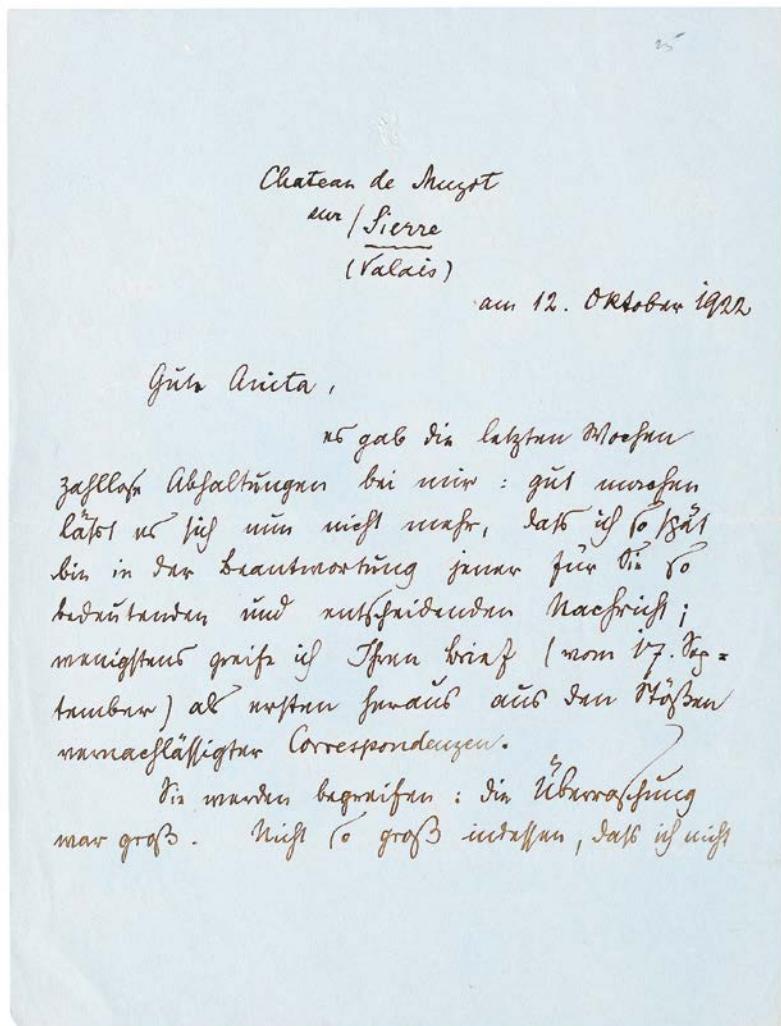


Abb. 8 Bern, Schweizerisches Literaturarchiv, SLA-RMR-Ms_B_53x/25.
Rilke an Anita Forrer, 12. Oktober 1922, erste Seite

offenbar an der Ligatur ›langes s‹ / ›Schluss-s‹, die in der deutschen Kurrentschrift für ein auslautendes doppeltes s vorgeschrieben wird. Diese Verbindung der beiden Buchstabenformen sieht auf den ersten Blick in der Tat aus wie ein ›ß‹, für das Rilke jedoch regelmäßig die heute noch gültige Gestalt benutzt.¹⁴

Wie Recht Martens mit diesen Befunden hat – einschließlich der nahe-liegenden Gefahr einer Verwechslung der Doppel-s-Ligatur mit dem ß – zeigt ein erneuter Blick in die Rilke-Autographen auf *e-manuscripta*. Als Beispiel wählen wir Rilkes Brief an Anita Forrer vom 12. Oktober 1922, von dem auf der Plattform bereits seit Mai 2017 ein Faksimile (Abb. 8) zugänglich ist. Eine Transkription, erarbeitet durch ein Mitglied des Crowdsourcing-Projekts, wurde zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt.¹⁵

Wir geben die Seite hier zunächst in Form einer eigenen zeichen-, zeilen- und annähernd positionsgenauen Transkription wieder, um sie weiter unten mit derjenigen auf *e-manuscripta* zu vergleichen:

1	Chateau de Muzot
2	sur/Sierre
3	(Valais)
4	am 12. Oktober 1922
5	Gute Anita,
6	es gab die letzten Wochen
7	zahllose Abhaltungen bei mir: gut machen
8	lässt es sich nun nicht mehr, dass ich so spät
9	bin in der Beantwortung jener für Sie so
10	bedeutenden und entscheidenden Nachricht;
11	wenigstens greife ich Ihren Brief (vom 17. Sep-
12	tember) als ersten heraus aus den Stößen
13	vernachlässigter Correspondenzen.
14	Sie werden begreifen: die Überraschung
15	war groß. Nicht so groß indessen, dass ich nicht [...]

Der Brief ist insgesamt in dem gut lesbaren Duktus verfasst, den Ernst Zinn als Rilkes »nach außen gewandte Handschrift« oder seine »reprä-

¹⁴ Martens: Rilkes Dichtungen, S. 293.

¹⁵ Rainer Maria Rilke an Anita Forrer, 12. 10. 1922. In: Bern, Schweizerische Nationalbibliothek (NB), SLA-RMR-Ms_B_53/25, <https://www.e-manuscripta.ch/snli/doi/10.7891/e-manuscripta-52965> (27. 1. 2025).

[SLA-RMR-Ms_B_53/25]¹⁶
 Château de Muzot
 sur / Sierre
 (valais)

am 12. Oktober 1922

Gute Anita,
 es gab die letzten Wochen
 zahllose Abhaltungen bei mir : gut machen
 läßt es sich nicht mehr, daß ich so spät
 bin in der Beantwortung jener für Sie so
 bedeutenden und entscheidenden Nachricht ;
 wenigstens greife ich Ihren Brief (vom 17. Sep-
 tember) als ersten heraus aus den Stößen
 vernachlässigter Correspondenzen.
 Sie werden begreifen : die Überraschung
 war groß. Nicht so groß indessen, daß ich nicht

1. Überprüfte Transkription aus Rainer Maria Rilke – Anita Forrer. Briefwechsel Insel-Verlag Frankfurt am Main 1982. S. 107
 ↵

Abb. 9 Transkription des Briefs an Anita Forrer vom 12. Oktober 1922 auf e-manuscripta (Stand: 12.2.2025)

sentative[] Schrift«¹⁷ charakterisiert hat. Diese begegnet uns vor allem in seiner Korrespondenz mit engeren Vertrauten und ist durch nahezu ›kalligraphische‹ Züge gekennzeichnet. Dazu gehört auch die peinlich genaue Einhaltung räumlicher Konventionen des zeitgenössischen Briefformulars, im vorliegendem Brief beispielsweise durch die Positionierung der Orts- und Datumszeilen sowie der Anrede am Anfang.¹⁸ Der Unterschied zwischen der besagten Ligatur aus Lang- und Kurz-s (ſs), die Rilke in der Wendung »machen lässt« (Zeile 7 bis 8) und wiederholt bei der Konjunktion »dass« (Z. 8 und 15) benutzt, die auf einen kurzen Vokal auslauten, und Worten wie »Stößen« (Z. 12) oder »groß« (Z. 15), bei denen er das ſ benutzt, ist hier eigentlich recht gut zu erkennen. Dasselbe gilt für die Variante der Doppel-s-Schreibung mit zwei langen s (ſſ), die Rilke bei Worten wie »vernachlässigter« (Z. 13) oder »indessen« (Z. 15) anwendet. In diesen Fällen steht der s-Laut zwischen zwei Vokalen bzw. einem Umlaut und einem Vokal.

Zieht man nun jedoch statt unserer Transkription diejenige heran, die im Crowdsourcing-Projekt von *e-manuscripta* erarbeitet wurde (Abb. 9), dann fällt auf, dass die Ligaturen aus langem und kurzen s hier abweichend von der Vorlage als ſ wiedergegeben werden.

Ob der Grund hierfür allein in der von Martens konstatierten gra-

¹⁶ Zinn: Beobachtungen, S. 443.

¹⁷ Vgl. hierzu ausführlich Klaas-Hinrich Ehlers: Raumverhalten auf dem Papier. Der Untergang eines komplexen Zeichensystems dargestellt an Briefstellern des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für germanistische Linguistik 32, 2004, S. 1–31.

phischen Ähnlichkeit der verschiedenen s-Laute liegt, sei dahingestellt. Sehr gut möglich ist auch, dass diese Fehllesungen aus dem bereits 1982 im Insel Verlag erschienenen Erstdrucks des Briefwechsels zwischen Rilke und Anita Forrer übernommen wurden, der, wie aus der Anmerkung am Fuß der Transkription hervorgeht, vergleichend herangezogen wurde.¹⁸ Zieht man diese Ausgabe zu Rate, so stellt man fest, dass darin – wie bei einer Edition, die für ein größeres Publikum gedacht war, nicht anders zu erwarten – die ss/ß-Schreibung nach den bis 1996 in Deutschland üblichen Rechtschreibkonventionen normiert wurde, die ein Doppel-s am Wortende nicht zuließen.¹⁹ Ob es sich hierbei um bewusste Normalisierungen oder um einen missgedeuteten Befund der Originalschreibungen handelt, ist wie bei den meisten älteren Ausgaben von Rilkens Korrespondenz nicht klar zu entscheiden, da sie über ihre diesbezüglichen Entscheidungen keine ausreichende Rechenschaft ablegen.²⁰

Anders liegt dies natürlich bei wissenschaftlichen Ausgaben wie der Edition des »Berner Taschenbuchs« zum *Malte Laurids Brigge*, in dem

¹⁸ Auf die Übernahme des Textes deutet ein auffälliger Transkriptionsfehler – das fehlende Wort »nun« in Zeile 9 von Rilkens Brief –, der sich ebenso in der Referenzausgabe findet. Vgl. Rainer Maria Rilke/Anita Forrer: Briefwechsel. Hg. v. Magda Kerény. Frankfurt a.M. 1982, S. 107. Diese Hinweise, das gilt auch für das oben Gesagte, stellen ausdrücklich kein Argument gegen Crowdsourcing-Projekte in offenen Plattformen wie *e-manuscripta* dar, die sich durch ein hohes Maß an Transparenz auszeichnen und deren jeweilige Ergebnisse, als Work in Progress verstanden, jederzeit korrigiert oder angepasst werden können. Ohne das *e-manuscripta* Faksimile wäre auch im vorliegenden Fall der Transkriptionsfehler beider Ausgaben unbemerkt geblieben.

¹⁹ Vgl. Rilke/Forrer, Briefwechsel, S. 141: »Die Schreibung des ß ist vereinheitlicht worden.«

²⁰ Zu den relativ wenigen Ausnahmen gehört die Ausgabe von Rilkens Briefen an Valerie von David-Rhonfeld, die im editorischen Nachwort nicht nur über Rilkens ss/ß-Schreibung aufklärt, sondern diese auch im Text bewahrt, wobei für letztere Entscheidung offenbar auch eine Rolle spielte, dass Rilkens Schreibung infolge der Rechtschreibreform von 1996 inzwischen den offiziell gültigen Regeln folgte. Vgl. Rainer Maria Rilke: »Sieh dir die Liebenden an«. Briefe an Valerie von David-Rhonfeld. Hg. v. Beate Scharffenberg und August Stahl. Frankfurt a.M., Leipzig 2003, S. 333: »Die Schreibweise von »s« und »ß« unterscheidet sich von der in früheren Ausgaben. [...] Die Rechtschreibreform hat damit einen älteren Stand wieder hergestellt [...].«

Rilkes Schreibgewohnheiten, soweit wir sehen zum ersten und einzigen Male im Rahmen einer größeren Edition, mit größtmöglicher Genauigkeit wiedergegeben wurden.²¹ Dies gilt neben dem Schriftwechsel zwischen Kurrent und humanistischer Kursive sowie der ss/ß-Schreibung beispielsweise auch für Rilkes nicht ganz so leicht zu systematisierenden Umgang mit dem Dehnungs-h oder den Doppelvokalen von a und e, die er in bestimmten Worten einsetzt. Die Faksimilia zum »Berner Taschenbuch« vermitteln zudem einen Eindruck von den graphischen Varianzen, die Rilkes ss-Schreibung in seinen weniger gut lesbaren Entwurfshandschriften annehmen konnte, wo sie noch wesentlich leichter als in dem kalligraphischen Duktus seiner Briefe mit einem ß verwechselt werden können.

Allerdings lässt sich auch dieser vorzüglichen Edition, die ihre editorischen Entscheidungen und Befunde genau dokumentiert, keinerlei Erklärung geschweige denn eine historische Einordnung von Rilkes Schreibgewohnheiten entnehmen. Handelt es sich um »die Pflege [...] generationenalter Schreibgewohnheiten«, ein bewusstes, »geradezu manierierte[s] Festhalten oder Wiederherstellen altväterlicher Eigenheiten«,²² wie der Rilke-Herausgeber Ernst Zinn es für Rilkes konervative Orthographie im Allgemeinen konstatiiert hat? Oder um eine möglicherweise fehlerhaft eingetüpfelte orthographische Praxis, die in Rilkes Drucken zu Lebzeiten beinahe durchgehend mit seinem stillschweigenden Einverständnis verbessert wurde, an der er aber gleichwohl eisern festhielt, weshalb sie – wie Gunter Martens nahelegt – als Bestandteil der authentischen Gestalt von Rilkes Texten, mindestens in ihrer handschriftlichen Überlieferung, zu würdigen wäre?²³

²¹ Rilke, Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Zum Konzept der Ausgabe vgl. auch Irmgard M. Wirtz: Schrift – Transkription – Typographie. Zur gemäßigt mimetischen Faksimile-Edition von Rilkes »Malte«-Fragment. In: *editio* 26, 2012, S. 145–156.

²² Zinn, Beobachtungen, S. 450.

²³ Vgl. Martens, Rilkes Dichtungen, S. 295: »In der authentischen Wiedergabe einer Handschrift verbietet sich ohnehin, die sich dort findende Schreibung der S-Laute nach einer historischen Norm, der Rilke selbst nicht folgt, zu verändern. Aber auch bei den zu Lebzeiten erschienenen Drucken bietet es sich in diesem Sonderfall an, die Eingriffe des Setzers zurückzunehmen und die ursprüngliche Schreibung des Dichters wieder einzusetzen.« Letzteres wurde dann auch in der von Martens mitherausgegebenen Auswahlausgabe der Werke Rilkes, die einen kritisch durchgesehenen Text bietet, konsequent umgesetzt, wobei zu diskutieren wäre, ob dieses Vorgehen nicht doch einen Eingriff in den Wortlaut der Textvorlage, eben den von

Interessanterweise wurde eine befriedigende Antwort auf diese Fragen, die zudem eine historisch nachvollziehbare Erklärung des Phänomens bietet, schon vor geraumer Zeit zur Diskussion gestellt. Der Wiener Historiker Hermann Möcker, der mit verschiedenen Arbeiten zur Geschichte der modernen Orthographie hervorgetreten ist und von österreichischer Seite an den langjährigen Diskussionen beteiligt war, die der Rechtschreibreform von 1996 vorausgingen, publizierte im selben Jahr einen Aufsatz, der Rilkes orthographische Eigenheiten zum Gegenstand hat. Er erläutert darin Rilkes Gebrauch von ss/ß im Kontext der orthographischen Reformversuche des 19. Jahrhunderts.²⁴ Um seine Ergebnisse hier kurz zusammenzufassen: Möcker zeigt auf, dass es in den späten 1870er-Jahren, nachdem verschiedene Versuche einer verbindlichen Orthographiereform für alle deutschsprachigen Länder gescheitert waren, zu einer folgenreichen Gabelung kam: Während die deutschen Länder an der hergebrachten Gottsched-Adelungsschen Regelung der s-Laute festhielten, verständigte man sich in Österreich auf eine modifizierte Übernahme der kompetitiven Lösungsvorschläge, die der Sprachhistoriker Rudolf von Raumer im Anschluss an frühere Reforminitiativen aus der Grammatikerkonfamilie Heyse entwickelte. Die sogenannte Heyse-Raumersche Regelung zielte im Bereich der s-Laute auf die Beseitigung der widersprüchlichen Tatsache, dass nach Gottsched-Adelung ein ß sowohl auf kurze wie auf lange Vokale folgen konnte, ein Umstand, in dem Raumer die Festschreibung unbereinigter »mittelalterliche[r] Fehlentwicklungen«²⁵ erblickte. Alternativ formulierte Raumer den Vorschlag, das ß nur noch nach langem Vokal und Diphthong zu verwenden, während nach kurzem Vokal konsequent ein Doppel-s geschrieben werden sollte. Damit einher ging nunmehr die Differenzierung, dass die kurzen Auslautungen am Wortende und vor Konsonanten durch eine Kombination des langen mit dem kurzen Schluss-s (ls) gekennzeichnet wurden.²⁶ Diese Regelung wurde 1879

Rilke autorisierten Drucken, darstellt. Vgl. hierzu den Editorischen Bericht in: Rainer Maria Rilke: Gesammelte Werke. Hg. v. Annemarie Post-Martens und Gunter Martens. Stuttgart 2015, S. 861–866, hier S. 863 und S. 865.

²⁴ Das Folgende nach Hermann Möcker: Beobachtungen an Rilkes konservativer Orthographie an Hand seiner Abschrift »Aus den Elegien [!]« für seinen »großmütigen [!]« Mäzen (i.e. Wittgenstein). (Zu: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 14, 1995). In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 15, 1996, S. 143–156, insbes. S. 143–148.

²⁵ Möcker, Beobachtungen, S. 143.

²⁶ Für eine zeitgenössische vergleichende Übersicht der verschiedenen Rege-

amtlich in ganz Österreich-Ungarn eingeführt und blieb bis 1901 in Kraft, als sie im Zuge einer erneuten Orthographiereform, die nunmehr für den gesamten deutschsprachigen Bereich beschlossen wurde, wieder zurückgenommen wurde.

Daraus resultiert, dass Rilkes ss/ß-Schreibung weder inkonsequent noch fehlerhaft ist. Auch handelt es sich nicht um ein – in der Terminologie von Ernst Zinn – »altväterliches« oder »generationenaltes«²⁷ Phänomen, sondern um eine seit Schultagen eingeübte Schreibpraxis, die mit den seinerzeitigen orthographischen Regeln in Übereinstimmung stand. Diesen Befund bestätigt auch der nochmalige Blick in das *Lesebuch für österreichische Volksschulen* aus Rilkes Nachlass, in dessen Textbeispielen die Heyse-Raumersche Regel bereits konsequent angewandt wird.²⁸

Nach 1901 hat Rilke seine Schreibgewohnheit quer zu den offiziellen Regelungen in seiner Handschrift konserviert, aber offenbar zu keinem Zeitpunkt versucht, sie auch bei der Veröffentlichung seiner Bücher durchzusetzen und die normierenden Eingriffe seiner Verleger auf diese Weise stillschweigend autorisiert. Dass Rilke – anders als etwa seine Zeitgenossen Stefan George und Oskar Panizza – im Medium des Drucks nicht auf seinen zwischenzeitlich von der offiziellen Norm abweichenden Schreibgewohnheiten bestand, muss indes keineswegs bedeuten, dass er ihnen keinerlei Bedeutung beimaß. Vielmehr liegt es angesichts der Aufmerksamkeit, die Rilke der schriftlichen Ausfertigung seiner Texte widmete, und bei dem kalligraphischen Charakter seiner Korrespondenz wie der vielen eigenhändigen Abschriften seiner Gedichte, die er zirkulieren ließ, nahe, dass ihm die Beibehaltung dieser Gewohnheiten auch aus ästhetischen Gründen wichtig war, wenigstens im Medium der Handschrift. Rilke unterschied also konsequent zwischen der privaten Sphäre seiner Handschrift und ihrer Wiedergabe in der literarischen Öffentlichkeit.

Abschließend hierzu sei zumindest noch angedeutet, dass der Blick auf den Sonderweg, den die österreichisch-ungarische Orthographie zwischen 1879 und 1901 eingeschlagen hat, auch für das Verständnis der Schreibgewohnheiten anderer Autoren hilfreich ist. Die Manu-

lungen zu den s-Lauten in Deutschland und Österreich vgl. Johann Christian Heyse: Deutsche Grammatik oder Lehrbuch der deutschen Sprache.

25. Auflage der Schulgrammatik Heyses. Vollständig umgearbeitet v. Otto Lyon. Hannover, Leipzig 1893, S. 100.

²⁷ Zinn, Beobachtungen, S. 450.

²⁸ Vgl. oben zu Abb. 3.

skripte und Briefe zweier etwa gleichaltriger Zeitgenossen, Karl Kraus und Hugo von Hofmannsthal, beide Jahrgang 1874, konservieren ebenfalls weitgehend die Regeln zur Schreibung von ss/ß nach Heyse-Rau-mer, die sie in ihrer Schulzeit erlernt hatten – ein Umstand, der freilich erst in den neueren Briefausgaben beider Autoren stärker ins Licht tritt, die auch in diesem Bereich auf Emendationen verzichten.²⁹ Komplizierter liegt der Fall bei etwas älteren Autoren, wie Arthur Schnitzler (geb. 1862) oder Hermann Bahr (geb. 1863), in deren späte Schuljahre die österreichische Reform von 1879 fiel: Während Bahr offenbar weitgehend an den einmal erlernten Regeln zu den s-Lauten nach Gottsched-Adelung festhielt und sich daher ab 1901 nicht umstellen musste, unterlag Schnitzlers ss/ß-Schreibung, wie erste Stichproben aus verschiedenen Zeitabschnitten nahelegen, offenbar lebenslang starken Schwankungen, die kaum allein auf die Orthographie-Reformen zurückzuführen sein dürften.³⁰

²⁹ Vgl. etwa Hugo von Hofmannsthal/Alfred Roller/Richard Strauss: »Mit dir keine Oper zu lang ...« Briefwechsel. Hg. und kommentiert v. Christiane Mühlegger-Henhapel und Ursula Renner. München, Salzburg 2021; Gerty von Hofmannsthal/Hugo von Hofmannsthal: »Bin ich eigentlich jemand, den man heiraten kann?« Briefwechsel 1896–1929. Hg. v. Nicoletta Giacon. Frankfurt a.M. 2024; Karl Kraus/Frank Wedekind. Briefwechsel 1903–1917. Mit einer Einführung hg. und kommentiert v. Mirko Nottsccheid. Würzburg 2008. Auf Kraus' Schreibgewohnheiten im Bereich ss/ß verwies schon relativ früh Walter Methlagl: Editorischer Bericht. I. Textgestaltung. In: Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin 1913–1936. Bd. II. Editorischer Bericht, Bildteil, Anmerkungen v. Friedrich Pfäfflin. München 1977, S. 13–16, hier S. 16.

³⁰ Die Schreibgewohnheiten beider Autoren lassen sich am besten anhand ihrer Tagebücher, die jeweils relativ lange Zeiträume abdecken, sowie neuerdings auch ihres Briefwechsels miteinander nachvollziehen. Vgl. Hermann Bahr: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte [1885–1908]. Hg. v. Moritz Csáky. 5 Bde. Bearbeitet v. Kurt Lukas Mayerhofer, Lottelis Moser und Helene Zand. Wien, Köln u.a. 1994–2003; Hermann Bahr/Arthur Schnitzler: Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente 1891–1931. Hg. v. Kurt Ifkovits und Martin Anton Müller. Göttingen 2018. Ein größeres und zugleich durchsuchbares Textkorpus bietet das Online-Supplement zu dieser Ausgabe: <https://schnitzler-bahr.acdh.oew.ac.at/> (13.2.2025). Bei Schnitzlers Tagebüchern ist für unsere Fragestellung die elektronische Ausgabe der gedruckten (1987–1995) vorzuziehen, da hier die beigegebenen Faksimilia eine Überprüfung der älteren Transkription erlauben, die gerade im Bereich der ss/ß-Schreibung stark revisionsbedürftig ist: Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. Hg. v. Österreichische Akademie der

Einige vorläufige Überlegungen zur editorischen Praxis

Welche Schlüsse lassen sich abschließend für die editorische Praxis speziell mit Blick auf Rilke ziehen?

(1) Die Rilkeforschung hat sich bereits dem lange brachliegenden Feld einer intensiveren Beschäftigung mit den Grundlagen von Rilkes Schrift zugewandt. Das zeigen Ausgaben wie die des »Berner Taschenbuchs« ebenso wie die im Erscheinen begriffene historisch-kritische Edition im Wallstein-Verlag. Allerdings bedürfen paläographische Phänomene, wie wir sie hier nur beispielhaft beleuchtet haben, noch einer näheren Bestimmung, wofür die erweiterte Quellenbasis des Marbacher Rilke-Nachlasses, der in absehbarer Zeit allgemein zugänglich sein wird, eine völlig neue Ausgangsbasis bietet.

(2) Was speziell das Nebeneinander der verschiedenen Schriftsysteme sowie bestimmte, historisch bedingte Schreibgewohnheiten Rilkes betrifft, so ist zu erwägen, wie sie im Rahmen historisch-kritischer Ausgaben, sei es im konventionellen Druck oder auf digitaler Grundlage, angemessen umgesetzt werden können. Einen gangbaren Weg für die Werke haben unseres Erachtens die Herausgeber der neuen historisch-kritischen Ausgabe eingeschlagen, die Rilkes gedruckte Werke in der von ihm für das größere Leserpublikum autorisierten Form, in der Regel dem Erstdruck, bieten, während nur handschriftlich überlieferte Vorstufen oder alternative Fassungen sowie einzelne Varianten aus Manuskripten der originalen Orthographie und der Digraphie der Handschriften folgen, allerdings ohne die Texte vollständig zu faksimilieren.³¹ Dabei erscheint es z.B. auch legitim, wenn sich der Herausgeber der *Duineser Elegien* (2023) zur Entlastung des Apparates von rein orthographischen Varianten, wie sie z.B. bei Rilkes privater ss/ß-Schreibung gegenüber den Erstdrucken seiner Bücher in großer Zahl anfallen, einer Liste der Worte bedient, bei denen der Einzelnachweis entfällt.

(3) Noch wesentlich wichtiger erschien uns die präzise Erhaltung von Rilkes Schreibgewohnheiten im editorischen Haupttext einer zukünftigen kritischen Ausgabe seiner Korrespondenz sowie anderer

Wissenschaften/Austrian Centre for Digital Humanities and Cultural Heritage, <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at/> (13.2.2025). – Für Auskünfte danken wir Martin Anton Müller (Wien).

³¹ Vgl. Rainer Maria Rilke: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1: *Duineser Elegien* und zugehörige Gedichte 1912–1922. Hg. v. Christoph König. Göttingen 2023, S. 160f.

persönlicher Schriften,³² etwa seinen Tagebüchern. Der Grund hierfür liegt darin, dass Briefe, Tagebücher und andere persönliche Schriften, wie Klaus Hurlebusch ausgeführt hat, von ihren Verfassern in aller Regel nicht zur Publikation gedacht sind und daher, anders als z.B. literarische Werke oder journalistische Arbeiten, enger an Formen und Konventionen des Mediums gebunden sind, in dem sie ursprünglich abgefasst und – z.B. im Rahmen eines Briefwechsels – wahrgenommen wurden. Und dieses Medium ist in aller Regel die Handschrift. Die Herausgeber:innen derartiger Dokumente stünden daher in stärkerem Maße als diejenigen von Werken vor einer »Doppelaufgabe«:

Einerseits haben sie die Texte für einen unbeteiligten, gewissermaßen von außen kommenden Fremdleser so weit wie möglich durch geeignete typographische Transkriptionen kurSORisch rezipierbar und durch Erläuterungen verständlich zu machen. Dies entspräche dem Schleiermacherschen Prinzip der Bewegung des Textes zum Leser [...]. *Andererseits* stellt sich die spezifisch wissenschaftliche Aufgabe, die Eigenart und den ursprünglichen Sinnzusammenhang der Zeugnisse zu berücksichtigen und für jedermann erschließbar zu machen, d.h. z.B. ihr Äußereres so weit wie möglich und nötig zu dokumentieren. Dies entspräche wiederum dem Schleiermacherschen Prinzip der Bewegung des Lesers zum Text oder – mit anderen Worten – dem Prinzip der Annäherung an den Autor als Schreiber.³³

Wie weit die typographische Reproduktion von allgemeinen Phänomenen oder Besonderheiten einer Handschrift gehen sollte, ist im Einzelfall zu erwägen. Schriftwechsel und buchstabengenaue Wiedergabe des originalen Wortlauts ohne normalisierende Eingriffe gehören in jedem Fall dazu, waren aber in der Vergangenheit, wie die älteren Ausgaben einzelner Briefwechsel Rilkes eindrucksvoll belegen, keineswegs selbstverständlich. Der Medienwechsel der vergangenen Jahrzehnte, in dessen Folge die Beschaffenheit und die Gestalt der originalen Überlieferung als – im Idealfalle ständig aufrufbare – visuelle Referenz editorischer Entscheidungen eine immer wichtigere Bedeutung ein-

³² Zu diesem Terminus vgl. Vera Hildenbrandt und Roland S. Kamzelak: Persönliche Schriften: »Scalable reading« für Briefe, Tagebücher und Notizen. In: *editio* 33, 2019, S. 114–128.

³³ Vgl. Klaus Hurlebusch: Divergenzen des Schreibens vom Lesen. Besonderheiten der Tagebuch- und Briefedition. In: *editio* 9, 1995, S. 18–36, hier S. 29.

nehmen, stellt Herausgeber:innen jedoch auch vor neue Probleme. Sollten persönliche Schriften, wie der oben als Beispiel herangezogene Brief Rilkés an Anita Forrer (Abb. 8), in historisch-kritischen Ausgaben immer zeilen- und positionsgenau wiedergegeben werden? Kann die typographische Differenzierung zur Anzeige des Schriftwechsels auf solche Fälle beschränkt werden, die wir oben am Beispiel Rilkés als ›emphatische Digraphie‹ bezeichnet haben? Und wie steht es mit anderen nicht im engeren Sinne sprachlichen Phänomenen der handschriftlichen Ökonomie? Sollen beispielsweise Details wie das lange s (ſ), der diakritische u-Strich (ū), das Trema über dem y (ÿ) oder der Geminationsstrich (m bzw. ñ), der die Verdopplung der Konsonanten m und n anzeigt, typographisch differenziert werden, wie es in manchen neueren Ausgaben bereits der Fall ist, oder nach alter Praxis aufgelöst und, gegebenenfalls durch Beigabe von Faksimilia, dokumentiert werden?³⁴

Fragen wie diese sind nicht mit einfachem Ja oder Nein zu beantworten, sie können weder systematisch für alle Texte noch auf Grundlage rein praktischer Erwägungen entschieden werden. Und sie bedürfen, dies wollten wir zeigen, vertiefter empirischer Forschungen im Bereich einer Paläographie der Neuzeit, die als transdisziplinäre Aufgabe zwischen den historischen und philologischen Fächern anzusiedeln wäre.

³⁴ Vgl. hierzu Hurlebusch, Divergenzen, S. 33, der in diesen und ähnlichen Fällen vor einer »Mischung der Zeichensysteme« von Handschrift und Druck warnt, die sowohl aus historischen wie ästhetischen Gründen vermieden werden sollte: »So sollten z.B. Zeichen, die innerhalb der deutschen Schreibschrift ihren funktionalen oder konnotativen Wert haben [...] in einer modernen lateinischen Schrift nicht nachgebildet, sondern durch äquivalente, systemeigene Zeichen [...] wiedergegeben werden.« Moderne hybride Ausgaben können indes ihre diesbezügliche Vorgehensweise für unterschiedliche Zielgruppen anpassen. So wurde beispielsweise in der gedruckten Ausgabe des Briefwechsels zwischen Hermann Bahr und Arthur Schnitzler von einer typographischen Wiedergabe des langen s ausdrücklich abgesehen (vgl. Bahr/Schnitzler, Briefwechsel, Aufzeichnungen, Dokumente, S. 798, dort auch zu ähnlich gelagerten Fällen). Für die Online-Ausgabe (<https://schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at/>), die stärker auf wissenschaftliche Benutzung ausgerichtet ist, haben sich die Herausgeber nachträglich dazu entschlossen, das lange s in den Briefen Bahrs nachzubilden.

Tobias Amslinger

Vom Zettelkasten zum Virtuellen Lesesaal Die Literaturarchive der ETH-Bibliothek im digitalen Wandel

Mit den literarischen Nachlässen von Thomas Mann und Max Frisch beherbergt die ETH Zürich seit 1956 bzw. 1980 zwei Literaturarchive von internationaler Bedeutung.¹ Beide Bestände, so unterschiedlich sie sind, entstammen dem analogen Papierzeitalter, doch seit mehr als einem Jahrzehnt ist die digitale Transformation prägend für die Arbeit des Thomas-Mann-Archivs wie auch des Max Frisch-Archivs. Dabei bedeutet Digitalisierung im Literaturarchiv nicht nur die Umwandlung von analogem Archivgut in Digitalisate, sondern die Sammlung, Speicherung, Bereitstellung und Verwendung von *Daten* für unterschiedliche Kontexte. Ausgehend von einem kurzen historischen Rückblick werden im Folgenden signifikante Aspekte der Digitalisierung und des digitalen Zugangs in den Bereichen Benutzung, Vernetzung, Edition und Vermittlung vorgestellt.

¹ Das Thomas-Mann-Archiv wurde 1956 auf Grundlage einer Schenkung der Familie Mann an die ETH eingerichtet. Der Bestand des Max Frisch-Archivs ist seit der Gründung im Jahr 1980 Eigentum der von Max Frisch selbst ins Leben gerufenen Max Frisch-Stiftung, die mit der ETH Zürich eine vertragliche Regelung zur Einbettung des Archivs getroffen hat. Heute sind beide Archive Teil der ETH-Bibliothek. Einen Überblick über Historie und Bestände des Thomas-Mann-Archivs gibt der Band: Im Geiste der Genauigkeit. Das Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich 1956–2006. Hg. v. Thomas Sprecher. Frankfurt a.M. 2006. Vgl. dazu und zu den gegenwärtigen Aufgaben außerdem den Beitrag d. Verf.: Thomas Mann (neu) lesen – im Archiv. In: Thomas Mann *lesen!* Hg. v. Julia Schöll, Franziska Solana Higuera und Christian Wiebe. Würzburg 2024, S. 167–180. Über die Einrichtung des Max Frisch-Archivs informiert Walter Obschläger: Zur Geschichte des Max Frisch-Archivs an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. In: Librarium III, 2008, S. 215–225. Vgl. dazu auch Verf. und Claudia Briellmann: Wie Max Frischs Nachlass an die ETH kam. In: EHTeritage, 14.8.2020, <https://etheritage.ethz.ch/2020/08/14/gruendung-max-frisch-archiv> (3.7.2025).

Digitale Anfänge

Das Thomas-Mann-Archiv und das Max Frisch-Archiv wurden lange vor der umfassenden Digitalisierung des Archiv- und Bibliotheks-wesens eingerichtet. Beide Archive fungierten deshalb von Anfang an nicht nur als physische Speicher der Bestände, auch die Benutzung war an ihren jeweiligen physischen Ort gebunden. Arbeitsräume wurden so gestaltet, dass sie einen möglichst direkten Zugang gewährleisten – Wege mussten kurz sein. Die Archivalien befanden sich über Jahr-zehnte in unmittelbarer Nähe zu den Arbeitsräumen.

Das Bodmerhaus, langjähriger Standort des Thomas-Mann-Archivs von 1961 bis 2016, war gekennzeichnet durch die Arbeit eng am Ma-terial. Ein ›Lesezimmer‹ beherbergte die klassischen philologischen Arbeitsinstrumente: den wissenschaftlichen Handapparat zu Thomas Mann und die Zettelkästen als ›Schnittstelle‹ zum Archivbestand. Mit der Katalogisierung von Thomas Manns Nachlassbibliothek sowie der Inventarisierung und Signierung der Handschriftenbestände hatte man gleich nach der Gründung des Archivs begonnen.² Als erste digitale Rechercheinstrumente wurden ab 1994 verschiedene archiv-interne FileMaker-Datenbanken eingeführt, zunächst für die Biblio-thek, später für andere Bestände. Weitere Anfänge der Digitalisierung des Thomas-Mann-Archivs liegen in der Durchführung eines Kulturgüterschutzprojekts, das der Bestandserhaltung diente und in dessen Rahmen bereits 1997 »mehrere Hundert Manuskript- und Material-seiten eingescannt«³ wurden. Ab Februar 1997 trat das Thomas-Mann-Archiv mit einer eigenen Website im World Wide Web auf und emp-fing ab diesem Moment auch per E-Mail Rechercheinfragen.⁴

Das Max Frisch-Archiv befand sich von Anfang an im ETH-Haupt-gebäude, zunächst in unmittelbarer Nähe zur Professur für Deutsche Sprache und Literatur, bevor es später in Räumlichkeiten der ETH-Bibliothek überführt wurde. Ein Foto aus dem Jahr 1994 zeigt einen der beiden öffentlichen Arbeitsräume des Max Frisch-Archivs, wie sie bis 2004 bestanden: Der Arbeitstisch für die Benutzerinnen und Be-nutzer wird auf der einen Seite flankiert von einem hohen Bücherregal, auf der anderen Seite von einer Hängeregistratur mit abschließbaren Blenden. In Schränken, Hängemappen und Schubladenelementen

² Vgl. Thomas Sprecher: Das Thomas-Mann-Archiv 1956-2006. In: Im Geiste der Genauigkeit, S. 91-301, hier S. 121.

³ Ebd., S. 252.

⁴ Vgl. ebd., S. 253.



Abb. 1 Lesezimmer des Thomas-Mann-Archivs im Bodmerhaus.
Aufnahme vor dem Auszug des Archivs im Jahr 2016
(ETH-Bibliothek Zürich, Thomas-Mann-Archiv / Fotograf: Frank Blaser / TMA_D-00085)



Abb. 2 Das Max Frisch-Archiv im ETH-Hauptgebäude, 1994
(ETH-Bibliothek Zürich, Max Frisch-Archiv / Fotografin: Barbara Davatz / MFA_002494)

(nicht im Bild) wurde das gesamte, stetig wachsende Archivgut des Max Frisch-Archivs aufbewahrt. Die Arbeitsräume erfüllten somit gleichzeitig die Funktion eines Magazins.

Die räumliche Struktur war bewusst gewählt und Ausdruck der Intention des ersten Archivars Walter Obschlager,⁵ das Archiv ganz von der Benutzung her zu denken. Trotz der intuitiven Zugänglichkeit der Bestände war das Max Frisch-Archiv kein »Selbstbedienungsarchiv«. Im Zentrum stand der Archivar, der die Dokumente aushändigte und beratend zur Seite stand. Obschlager eignete sich durch Lektüren eine umfassende Kenntnis des Bestands an; inhaltliche Schlagworte notierte er in einer internen FileMaker-Datenbank, die er selbst für Recherchen konsultieren konnte.

Mit der vollständigen Erstellung von Digitalisaten begann zunächst das Thomas-Mann-Archiv im Jahr 2013. Die Archivalien wurden auf Einzelstückebene in einem Archivinformationssystem neu verzeichnet und im DigiCenter der ETH-Bibliothek sukzessive eingescannt. Auf die Digitalisierung folgte eine Verlagerung der Archivalien in spezielle Magazinräumlichkeiten in einem separaten Gebäude. Die Digitalisierung erforderte keine unmittelbare Nähe mehr zu den Originalen, die fortan möglichst unberührt bleiben sollten. Nach dem Vorbild des im Thomas-Mann-Archiv durchgeführten Projekts wurde ab 2014 auch der Bestand des Max Frisch-Archivs vollständig digitalisiert und ebenfalls in ein separates Magazin verschoben.

Digitale Benutzung

Das Vorhandensein von Digitalisaten veränderte die Benutzung wesentlich. Im Thomas-Mann-Archiv wurde eine digitale Arbeitsstation eingerichtet, die einen Vollzugriff auf die Scans ermöglichte. Im Max Frisch-Archiv wurden bestellte Dokumente in digitaler Form auf ein Tablet übertragen und dieses im Lesesaal ausgehändigt. Seit dem Umzug des Thomas-Mann-Archivs ins ETH-Hauptgebäude (2022) nutzen beide Literaturarchive den gemeinsamen Lesesaal »Sammlungen und Archive« der ETH-Bibliothek,⁶ der einen hybriden Charak-

⁵ Walter Obschlager wurde im Februar 1981 von der Max Frisch-Stiftung angestellt. Er leitete das Max Frisch-Archiv bis zu seiner Pensionierung im Juni 2008. Ihm sei gedankt für mündliche Auskünfte und Hinweise.

⁶ Nach dem Auszug aus dem Bodmerhaus im Jahr 2016 befand sich das Thomas-Mann-Archiv bis September 2022 an einem Interimsstandort auf dem



Abb. 3 Lesesaal Sammlungen und Archive der ETH-Bibliothek
(ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Fotograf: Frank Blaser / KOM_000197)

ter aufweist: Er dient einerseits der Einsichtnahme in physische Originale, andererseits verfügt er über digitale Arbeitsstationen.

Trotz umfassender Digitalisierung blieb der Lesesaal weiterhin der zentrale Ort der Benutzung, denn auch die Digitalisate konnten aus urheberrechtlichen Gründen zunächst nur vor Ort eingesehen werden. Vor diesem Hintergrund kann es als Meilenstein gelten, dass die ETH-Bibliothek im Frühjahr 2025 für die Literaturarchive sowie das Hochschularchiv der ETH Zürich einen *Virtuellen Lesesaal* einführt, der nicht mehr in allen Fällen die Anwesenheit der Forschenden vor Ort verlangt.⁷ Basierend auf einer Open-Source-Lösung, die ursprünglich im Auftrag des Schweizerischen Bundesarchivs entwickelt wurde, erlaubt der Virtuelle Lesesaal die Recherche, Registrierung und den externen Zugriff auch auf geschütztes digitalisiertes Archivmaterial. Benutzende müssen hierfür einen Identifikationsprozess durchlaufen und erhalten die Möglichkeit, online Einsichtsgesuche zu stellen. Nach Prüfung der rechtlichen Gegebenheiten kann der externe Online-Zugriff auf Digitalisate freigeschaltet werden.

Neben dem Virtuellen Lesesaal stellen die Literaturarchive der ETH-Bibliothek weitere digitale Zugänge für spezifische Forschungsfragen und Bestände zur Verfügung: Bücher sind auf der Bibliotheks-Plattform *ETH-Bibliothek @ swisscovery* katalogisiert; Fotografien können über die beiden *E-Pics*-Kataloge angezeigt und in vielen Fällen

ETH-Campus Hönggerberg, bevor es ins ETH-Hauptgebäude verlegt wurde.

⁷ Virtueller Lesesaal des Thomas-Mann-Archivs: <https://vls.tma.ethz.ch>; Virtueller Lesesaal des Max Frisch-Archivs: <https://mfa.ethz.ch> (3.7.2025).

direkt heruntergeladen werden.⁸ Ein spezielles Recherchetool steht seit 2019 für die Nachlassbibliothek von Thomas Mann zur Verfügung: Die Plattform *Thomas Mann Nachlassbibliothek Online* macht die Marginalien sowie einen großen Teil der Texte in den rund 4300 Bänden aus Thomas Manns Nachlassbibliothek im Volltext durchsuchbar. Neben Randbemerkungen sind Anstreichungen, Widmungen und weitere Lesespuren systematisch erfasst.⁹ Filtermöglichkeiten erlauben die spezifische Suche zum Beispiel nach Unterstreichungen oder Fragezeichen am Rand. Während in der Web-Variante eine wachsende Zahl von rechtefreien Digitalisaten aufgerufen werden kann, steht im Lesesaal Sammlungen und Archive ein unbeschränkter Vollzugriff zur Verfügung.

Digitale Vernetzung

Die digitale Benutzung, wie sie der Virtuelle Lesesaal ermöglicht, ist grundsätzlich *nicht* an einen Ort gebunden. Darin liegt ein entscheidender Unterschied zur physischen Einsichtnahme im Lesesaal, der auch eine frühere Sammlungspraxis in neuem Licht erscheinen lässt. Neben unikalen Beständen verfügen beide Archive nämlich über eine beträchtliche Zahl an Fotokopien, mit denen man die Bestände – insbesondere die Briefwechsel – in der Vergangenheit zu ›komplettieren‹ suchte, um sie an einem Ort benutzbar zu machen.

Das Max Frisch-Archiv war von Anfang bestrebt, die Briefe, die der Autor geschrieben hatte, möglichst vollständig zu sammeln. Zu diesem Zweck verschickte die Max Frisch-Stiftung bereits im Gründungsjahr des Archivs, 1980, ein Rundschreiben:

8 E-Pics des Thomas-Mann-Archivs: <https://tma.e-pics.ethz.ch>, E-Pics Max Frisch-Archiv: <https://mfa.e-pics.ethz.ch> (3.7.2025).

9 Das vom Schweizerischen Nationalfonds (SNF) geförderte Projekt entstand unter Gesamtleitung der Professur für Literatur- und Kulturwissenschaft der ETH Zürich (Andreas Kilcher) in Kooperation mit der ETH-Bibliothek. Die Online-Version ist unter <http://nb-web.tma.ethz.ch> abrufbar. Vgl. zur Plattform ausführlicher Martina Schönbachler: Thomas Mann Nachlassbibliothek Online. In: KONDE Weißbuch. Hg. v. Selina Galka und Helmut W. Klug unter Mitarbeit von Susanne Höfer im Projekt »Enlarging ›Weißbuch Digitale Edition«, Handle: hdl.handle.net/11471/562.50.299 (3.7.2025).

Die Eidg. Technische Hochschule Zürich hat in ihrem Hauptgebäude zwei Räume für das Archiv zur Verfügung gestellt, so dass jetzt mit dem Aufbau des Archivs begonnen werden kann; in diesem Zusammenhang gelangen wir an Sie mit der Frage, ob Sie Briefe von Max Frisch besitzen oder Manuskripte [...]. Falls Sie sich nicht zu einer Schenkung und auch nicht zu einer Leihgabe entschliessen können, so wäre Ihnen die Stiftung sehr dankbar, wenn Sie das Material wenigstens zum Photokopieren freigäben.¹⁰

Auch im Thomas-Mann-Archiv war man bestrebt, die Sammlungen möglichst breit zu ergänzen und – sofern nicht anders möglich – um Kopien anzureichern. So verständlich diese Praxis aus historischer Sicht ist, so problematisch ist sie im Hinblick auf Fragen der wissenschaftlichen Zitation und Provenienz. Es macht nämlich einen Unterschied, ob ein Original, ein Durchschlag oder eine Fotokopie zitiert wird. In der physischen Fotokopie von Archivgut kann ein Behelfsmittel der analogen Zeit gesehen werden, das sich durch Digitalisierung und digitale Vernetzung überwinden lässt. Im digitalen Raum kann künftig zusammengeführt werden, was physisch getrennt ist.

Die Situation eines über mehrere Länder verstreuten Nachlasses mit Spuren in unterschiedlichen Beständen zeigt sich besonders deutlich an einem Exilschriftsteller wie Thomas Mann. Zwar umfasst das Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek die weltweit größte Zahl an originalen Handschriften, doch Manuskripte und Briefe finden sich auch in weiteren Gedächtnisinstitutionen, insbesondere in Deutschland und den USA.¹¹ In Reaktion auf diesen Befund lancierte das Netzwerk *Thomas Mann International*, dem das Thomas-Mann-Archiv angehört, im Jahr 2021 die Plattform *TMI Research*.¹² Dieses Online-Angebot, das technisch von der ETH-Bibliothek koordiniert wird, ermöglicht die Suche in den Metadaten von aktuell vier Mann-Institutionen. Neben dem Thomas-Mann-Archiv sind dies: das Buddenbrookhaus/Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum (Lübeck), die Monacensia im Hildebrandhaus (München) und das Thomas Mann House (Los Angeles).

Der zentrale Sucheintrag erlaubt eine institutionsübergreifende Recherche. Gleichzeitig bleibt der Standort der Originale immer trans-

¹⁰ Max Frisch-Stiftung an Viktor Aerni, 15.9.1980, MFA, B-AERN-15.

¹¹ Vgl. etwa Klaus W. Jonas: Thomas Manns Manuskripte in europäischen und amerikanischen Sammlungen. In: Jahrbuch für Amerikastudien 4, 1959, S. 236–248.

¹² <https://search.thomasmanninternational.com> (3.7.2025).

parent, denn von *TMI Research* aus wird auf die jeweiligen Kataloge der bestandshaltenden Institutionen verlinkt. Im Unterschied zum Virtuellen Lesesaal stellt *TMI Research* die Dokumente nicht direkt zur Verfügung, sondern führt lediglich die Metadaten zusammen. Die Einsichtnahme ist je nach bestandshaltender Institution verschieden und kann auch weiterhin im physischen Lesesaal erfolgen. Im digitalen Raum entsteht jedoch eine sehr umfangreiche – freilich noch nicht vollständige – Übersicht der Bestände zu Thomas Mann.

Digitale Edition

Neben der Bereitstellung von Findmitteln für Forschende liegt eine traditionelle Aufgabe von Literaturarchiven im Bereich der editorischen Arbeit – sei es durch inhaltliche Recherchen, Unterstützung bei der Transkription oder eigene Herausgeberschaften. Die *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe* der Werke Thomas Manns entsteht in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv;¹³ unter Mitwirkung des Max Frisch-Archivs wurde zuletzt die vielbeachtete Edition des Briefwechsels von Ingeborg Bachmann und Max Frisch ermöglicht.¹⁴

In Ergänzung zu gedruckten Büchern, die weiterhin in Zusammenarbeit mit Verlagen realisiert werden, geraten zunehmend digitale Publikationsformate in den Blick. Im Max Frisch-Archiv wird seit 2022 eine digitale Edition der handschriftlichen Notizen des Autors erarbeitet. Ziel ist es, die mehr als 100 Notizhefte sowie einige Dutzend Notizblöcke und lose Zettel mit Aufzeichnungen integral zu transkribieren, mit Registern anzureichern und online zu veröffentlichen. Für ausgewählte Hefte wird auch eine inhaltliche Kommentierung ergänzt.¹⁵ Das digitale Medium ermöglicht die Veröffentlichung von

¹³ Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hg. v. Andreas Blödorn u.a. in Zusammenarbeit mit dem Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich. Frankfurt a.M. 2002 ff.

¹⁴ Ingeborg Bachmann / Max Frisch: »Wir haben es nicht gut gemacht.« Der Briefwechsel. Mit Briefen von Verwandten, Freunden und Bekannten. Hg. von Hans Höller, Renate Langer, Thomas Strässle und Barbara Wiedemann. Koordination Barbara Wiedemann. Berlin 2022.

¹⁵ Vgl. dazu Verf.: Auf dem Weg zu einer digitalen Edition der Notizen von Max Frisch. In: Wiener Digitale Revue 1, 2020, <https://doi.org/10.25365/wdr-01-03-04> (3.7.2025); ders.: »Briefe ohne Empfänger« – Max Frischs Notizhefte. In: Passim 28, 2021, S. 13.

3F. DS. 17		LANGHOFF.	56.24.95
BARLOG priv.	24.43.14.	PRÜFE ALTE SICHER.	
E.I. 35.36 theater	72.12.12.	DEUTSCHES THEATER.	42.26.77/8
<i>Schreiber kommt,</i>	86.45.53	HILDE LAUSMANN	80.92.76.
<i>Blau! Ich bin blau!</i>	26.39.58	PUTTY PINNOLD SAQASSER.	97.91.13. 91. 44. 87.
<i>über die Linie:</i>	9.	SCHIFFBAUERDAMM.	42.46.15 97. 19. 92
<i>Quäker Nikolai</i>	66.82.11	WISTEN	84.58.80.
<i>aum D. 16 - abend-</i>	66.82.16	FEHLING	— 84.57.04
<i>80.55.15. (14) n.</i>		OST U. WEST, KANTOROVITZ, BERLIN PANKOW, WESTERLAND STR. 15.	48.05.71.
<i>Nichts Dant</i>		BLOCH'S ERBEN	
<i>nimm Bläser -</i>		HENSCHEL, ARON	97.90.04
		CHARL.	42.27.31.
		ULENSPIEGEL.	
		WEISENRÖRN	87.24.02.
		BERN. BRITISH./REF. Y2 SH./8596	

Abb. 4 Notizen von Max Frisch aus Berlin, 1948 (MFA, A-N-12)

Textmengen in einem Umfang, der über die Buchform weit hinausgeht. Gleichzeitig wird die Volltexterfassung der äußerst heterogenen Inhalte (typisch für die Gattung Notiz) und deren Anreicherung mit Registern eine zielgerichtete und beschleunigte Suche ermöglichen, wie sie im analogen Korpus nicht möglich war.

Kaum überschaubare Textmengen aus den verschiedensten Kontexten liegen auch im Bereich der Korrespondenzen in beiden Literaturarchiven vor. Von Max Frisch wurden bislang ausgewählte Einzelbriefwechsel in Buchform veröffentlicht, ebenso von Thomas Mann. Für Thomas Mann liegen zudem Auswahlbände vor, die Briefe des Autors aus verschiedenen Lebensphasen enthalten. Eine Gesamtedition seines Briefwerks, das auf mehr als 20 000 Korrespondenzstücke geschätzt wird, steht hingegen aus.¹⁶ Aufgrund des Umfangs erscheint ein digitales Publikationsformat, das nicht an die Limitierungen des Buches gebunden ist, besonders vielversprechend.

¹⁶ Zur Gesamtzahl der Briefe kursieren in der Forschung unterschiedliche Angaben. Ein Teil der Briefe ist verschollen.

In den 1970er- bis 1980er-Jahren wurden bereits alle damals bekannten Briefe Thomas Manns in verschiedenen Nachlässen ausfindig gemacht und inhaltlich ausgewertet. Das Ergebnis dieser Arbeit liegt in Form der vor allem von Hans Bürgin (1904–1977) und Hans-Otto Mayer (1903–1983) erarbeiteten, bis heute maßgeblichen fünfbandigen Ausgabe der Regesten und Register vor.¹⁷ Verzeichnet und inhaltlich zusammengefasst sind darin rund 15 000 Briefe Thomas Manns. Es kann als Glücksfall gelten, dass die beschreibenden Metadaten zu diesen Briefen vom S. Fischer Verlag frühzeitig in eine interne Datenbank überführt wurden und somit bereits digital vorlagen. Auf dieser Grundlage entstand die Online-Plattform *Thomas Mann Briefe*, die seit dem 6. Juni 2025, dem 150. Geburtstag Thomas Manns, öffentlich zugänglich ist. Sie dokumentiert mehr als 16 000 Briefe und wird laufend ergänzt.¹⁸ In Zukunft sollen auch Volltexte und Digitalisate aus verschiedenen Beständen integriert werden, sodass die Online-Datenbank einen ersten Schritt zu einer internationalen digitalen Publikationsplattform für Thomas Manns Briefwerk markiert.

Digitale Vermittlung

Neben Angeboten, die sich primär an die Forschung richten, kommt der Vermittlung der Inhalte an eine breite Öffentlichkeit im Max Frisch-Archiv und Thomas-Mann-Archiv seit jeher eine tragende Rolle zu. Heute werden Online-Formate wie das Blog *ETheritage* genutzt, das wöchentlich »Highlights aus den Sammlungen und Archiven der ETH Zürich« präsentiert.¹⁹ Auf eine visuell orientierte Internetöffentlichkeit reagieren die Literaturarchive mit der Produktion von Videointhalten, wie sie etwa im Jahr 2024 anlässlich des Jubiläums

¹⁷ Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. 5 Bde. Bearb. und hg. unter Mitwirkung des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich v. Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. Frankfurt a.M. 1977–1987.

¹⁸ Thomas Mann Briefe: <https://briefe.tma.ethz.ch> (3.7.2025). Das Online-Angebot wurde vom Thomas-Mann-Archiv der ETH-Bibliothek initiiert und von der NEXTENSION GmbH (Winterthur) technisch und gestalterisch umgesetzt. Die Nutzung der bestehenden Inhalte erfolgt mit freundlicher Zustimmung des S. Fischer Verlags (Frankfurt a.M.).

¹⁹ Das von der ETH-Bibliothek koordinierte Weblog ging im Jahr 2008 online (<https://etheritage.ethz.ch>, 3.7.2025).

»100 Jahre ›Zauberberg‹« erstellt wurden.²⁰ Dokumente und Bilder aus dem Bestand des Thomas-Mann-Archivs sind dabei in Clips integriert, die in wenigen Minuten Einblick in historische Aspekte des Romans geben – etwa die Geschichte des Röntgens, der Eisenbahn oder des Grammophons – und auch eine Brücke zur gegenwärtigen Forschung an der ETH Zürich schlagen. Die Videos sind bewusst schnell geschnitten und sprechen damit vor allem ein jüngeres Publikum an, dessen Sehgewohnheiten bereits durch eine digitale Sozialisation geprägt sind.

Neben solchen rein digitalen Vermittlungsangeboten werden weiterhin physische Ausstellungen konzipiert, die jedoch zunehmend digitale Elemente enthalten und somit eine hybride Form aufweisen. Besonders deutlich wird dies anhand der Dauerausstellung des Thomas-Mann-Archivs, die seit 2023 in neuer Form im ETH-Hauptgebäude präsentiert wird. An die Stelle des früheren ›Gedenzkimmers‹, in dem Thomas Manns Arbeitszimmer nachgebildet war, trat ein moderner Ausstellungskubus, der auch digitale Medienstationen umfasst.²¹ Die physischen Exponate (Thomas Manns Schreibtisch und Schreibwerkzeuge, Bücher und Bilder aus seinem Besitz sowie weitere persönliche Objekte) wurden um eine interaktive Ausstellungsebene erweitert. So erlaubt ein Touchscreen die Anzeige von Detailinformationen zu einzelnen Objekten, Hörstationen machen Thomas Manns Stimme im O-Ton erlebbar und eine eigene Station ermöglicht, die Lesespuren in Thomas Manns Nachlassbibliothek zu erkunden. QR-Codes führen via Smartphone zu Webseiten mit einer englischen Übersetzung der Ausstellungstexte.

Die Nutzung des Smartphones der Besuchenden verspricht in Zukunft aber noch ganz andere Möglichkeiten als die Darstellung von statischen Textinformationen. Mit Unterstützung des ETH-Startups *Melior* erprobt das Thomas-Mann-Archiv eine KI-basierte App, die das Smartphone zum persönlichen Ausstellungsguide macht.²² Die App generiert dynamisch Antworten auf individuelle Fragen zu spe-

²⁰ Die Videos sind auf der Plattform YouTube abrufbar. Dort finden sich auch Aufzeichnungen von Veranstaltungen beider Literaturarchive: <https://www.youtube.com/ETHBibliothek> (3.7.2025).

²¹ Kuratiert und szenographisch umgesetzt wurde die Ausstellung *Im Schreiben eingerichtet. Thomas Mann und sein Arbeitszimmer* von der Arbeitsgemeinschaft hürlimann + lepp sowie der atelier gillmann + co GmbH.

²² Die App *Melior* wurde von den ETH-Studierenden Menelik Nouvellon, Eliot Ullmo und Rasan Younis entwickelt und wird in der Daueraus-

ziellen Exponaten, aber auch zu Leben und Werk Thomas Manns allgemein. Die Künstliche Intelligenz greift dabei auf einen breiten Bestand an gesicherten Sachinformationen zurück; auch eine Anbindung ans Internet ist möglich, sodass der Wissensraum um Online-Quellen erweitert werden kann.

Fazit

Im vergangenen Jahrzehnt hat der digitale Wandel praktisch alle Arbeitsbereiche der Literaturarchive erfasst: von der Bestandserhaltung über die Benutzung bis hin zur digitalen Edition und Vermittlung. In Wechselwirkung dazu verändern sich auch die philologischen Praktiken. Neben das *Close Reading* tritt das *Distant Reading*, das Blättern der Seiten wird ergänzt um das Scrollen am Schirm. Abgeschlossen ist dieser Wandel noch lange nicht, denn die digitale Bereitstellung von Metadaten und Scans von Archivalien ist nur ein erster Schritt. Um neuartige, auch KI-gestützte Methoden der Auswertung großer Textmengen einsetzen zu können, ist die Erstellung von maschinenlesbaren Volltexten erforderlich. Insbesondere für die Schriften Thomas Manns, für die ab 2026 kein Urheberrechtsschutz mehr gilt, wird die Vision eines vollständig durchsuchbaren und maschinenlesbaren Archivs zunehmend greifbar. Im Rahmen der allgemeinen Strategie der Sammlungen und Archive der ETH Zürich treiben beide Literaturarchive die digitale Transformation weiter aktiv voran.²³ Unterstützung erfahren sie dabei von der Fachstelle Digital Scholarship Services, die 2022 innerhalb der ETH-Bibliothek eingerichtet wurde. Mit ihren umfangreichen und vielfältigen digitalen Daten verfügt die ETH-Bibliothek über »ein nahezu unerschöpfliches Reservoir für mögliche Digital-Scholarship-Anwendungen, insbesondere im Bereich der Künstlichen Intelligenz bzw. des Machine Learnings.«²⁴ Gezielt werden Kooperationen mit

stellung des Thomas-Mann-Archivs seit Juni 2025 in einer Pilotphase eingesetzt.

²³ Vgl. Strategie der Sammlungen und Archive der ETH Zürich 2025–2028. Hg. v. ETH Zürich. Zürich 2025, <https://doi.org/10.3929/ethz-b-000733907> (3.7.2025).

²⁴ Michael Gasser / Christiane Sibille: It's a Match. Digital Scholarship Services als zu gestaltender Freiraum zwischen Bibliotheken und Forschung. In: o-bib, Bd. 9, Nr. 4, 2022, <https://doi.org/10.5282/o-bib/5856> (3.7.2025).



Abb. 5 Dauerausstellung des Thomas-Mann-Archivs im ETH-Hauptgebäude (ETH-Bibliothek Zürich, Thomas-Mann-Archiv / Fotograf: Frank Blaser / TMA_D-00995)

Forschenden in diesem Feld gesucht, um in der Betrachtung von ›Collections as Data‹ wechselseitig neue Erkenntnisse zu generieren.²⁵

Gleichwohl wird es im Thomas-Mann-Archiv wie im Max Frisch-Archiv auch weiterhin die Begegnung mit dem physischen Original geben. Je weiter die Digitalisierung voranschreitet, desto wichtiger scheint es, das Bewusstsein für die originalen Textträger aufrecht zu erhalten. Deren spezifische Eigenschaften, das physische Format, die Haptik und Farbigkeit, nicht zuletzt der Geruch, lassen sich nur bedingt oder gar nicht im digitalen Medium nachvollziehen. Auch solche physischen Eigenschaften können als bedeutungstragend interpretiert werden. Sie erzählen oft eine ganz eigene Geschichte.

Das Archiv als physischer Ort behält somit auch in Zukunft eine wichtige Bedeutung – ebenso als sozialer Ort, an dem Gespräche geführt und Ideen generiert werden. Denn immer waren es auch Personen im Archiv, Mitarbeitende und Forschende, die als Wissensträgerinnen und Wissensträger fungierten, Bestände qua Erfahrung kannten und

²⁵ Vgl. etwa zum Erkenntnispotential des digitalisierten Katalogs der Nachlassbibliothek von Thomas Mann: Anke Jaspers: Digitalisierung als epistemische Praxis. Vom Nutzen und Nachteil der digitalen Katalogisierung und Erschließung von Autor:innenbibliotheken. In: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 76, NF XXXII, 2022, H. 1, S. 133–154.

Wege durchs Archiv bahnten. Ihre Lust an der Entdeckung und am Austausch bleibt weiterhin zentral in einem wachsenden Gefüge digitaler >Archiv-Schnittstellen<.

Sylvia Asmus

Frag nach! – Interaktive Zeitzeugnisse im Deutschen Exilarchiv 1933–1945

Potenziale und Herausforderungen der digitalen Erinnerungskultur

Ernest Glaser, selbst Zeitzeuge, brachte 2016 seine Faszination und gleichzeitig seine Bedenken gegenüber neuen technologischen Entwicklungen in der Zeitzeugenschaft zum Ausdruck. In einer E-Mail an die Autorin dieses Beitrags schrieb er: »Liebe Frau Dr. Asmus, ich las diesen beiliegenden Artikel in der hiesigen Zeitung und dachte, dass Sie vielleicht daran interessiert sein würden. Es scheint, als dass man mit moderner Technologie alles Mögliche machen kann, nur habe ich Angst, dass sowas in falschen Händen missbraucht werden könnte. Was denken Sie?«¹

Der beigelegte Artikel *Bringing survivor stories to life*² berichtete über ein innovatives Projekt des Illinois Holocaust Museum & Education Center in Skokie, USA. Ziel dieses Projekts war es, ein interaktives Hologramm des Holocaust-Überlebenden Pinchas Gutter (Guttmann) zu entwickeln.

Glasers Lebensgeschichte umfasst selbst Verfolgung und Exil. 1939 fand er mit seinen Eltern Zuflucht in Shanghai, bevor die Familie 1947 in die USA auswanderte. 2012 übergab er seine Dokumente aus der Zeit des Shanghaier Exils dem Deutschen Exilarchiv. Als aktiver Zeitzeuge und Nutzer neuer Medien zeigte der damals 96-Jährige großes Interesse an dieser neuartigen Form der Zeitzeug:innenschaft. Sein Hinweis wurde zum Ausgangspunkt für das Projekt *Frag nach! Digitale interaktive Interviews mit Zeitzeug*innen des Holocaust und des Exils*, das in diesem Beitrag näher beleuchtet wird.

¹ Ernest Glaser an Sylvia Asmus, E-mail vom 20.5.2016 [Rechtschreibung angepasst].

² Ohne Angabe zum Titel der Zeitschrift, o.D.

Dimensions in TestimonySM

Das Interview mit Pinchas Gutter, das Gegenstand des Zeitungsartikels war, ist Teil des Dimensions in Testimony Programms der USC Shoah Foundation.³ Die Technologie nutzt umfangreiche Videoaufnahmen und komplexe Sprachverarbeitungsalgorithmen, um Interviews so aufzubereiten, dass Besucher:innen mit den so entstandenen digitalen Zeitzeugnissen interagieren können.

Dieses aufwändige Verfahren wirft Fragen auf: Welchen Mehrwert bietet diese mediale Repräsentation von Zeitzeug:innenschaft gegenüber videografiert Oral History? Sind die Berichte der Überlebenden von so großer Bedeutung für unsere Erinnerungskultur, die politische Bildungsarbeit und unsere heutige Gesellschaft, dass es gerechtfertigt ist, auf der Basis neuer Interviewmethoden die hochbetagten Zeitzeug:innen erneut zu befragen und die Ergebnisse mit Hilfe digitaler Technologien zugänglich zu machen?⁴ Und welche Chancen und Grenzen ergeben sich durch den Einsatz neuer Technologien?

Erinnerungskultur

Die Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus, Holocaust und Exil ist heute ein zentraler Bestandteil unserer Erinnerungskultur. Auch wenn das heute selbstverständlich erscheint, ist sie doch das Ergebnis eines langwierigen und gegen erhebliche Widerstände geführten Prozesses. In der frühen Nachkriegszeit war eine solche Beschäftigung

³ Siehe dazu: <https://sfi.usc.edu/dit> [letzter Zugriff: 11.2.2025].

⁴ Die Frage wird hier aufgeworfen, weil das nicht Konsens ist. Siehe dazu die Ausführungen von Axel Doßmann in seinem Beitrag: Visualisierte Zeitzeugenschaft, made in Germany. Beobachtungen und Rückfragen. In: Ende der Zeitzeugenschaft? Über den Umgang mit Zeugnissen von Überlebenden der NS-Verfolgung. Hg. v. Anika Reichwald u.a. Göttingen 2024, S. 182–204. Dort heißt es: »Die öffentliche Aufregung und Sorge [über das Ende der Zeitzeugen] lassen weit verbreitete, jedoch irrite Vorstellungen von Bildungspraxis und guter Pädagogik erkennen. [...] Die Bedeutung unmittelbaren Austauschs mit Zeitzeug*innen ist ›nur auf den ersten Blick ein produktiver Moment‹, hat die Oral Historian Dorothee Wierling 2008 für die Zukunft einer ›Zeitgeschichte ohne Zeitzeugen‹ eingeworfen. Selten kämen solche Begegnungen ›über Ehrfurcht, Scheu, Identifikation und im Extrem Überwältigung hinaus.‹« (S. 185)

kaum denkbar. In der Bundesrepublik konzentrierten sich Forschung und öffentliche Debatten in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende vor allem auf den kirchlichen und bürgerlichen Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Linker Widerstand, Holocaust, Emigration und Exil gelangten erst mit dem gesellschaftlichen und politischen Wandel der 1960er-Jahre schrittweise in den Fokus wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Aufmerksamkeit.⁵ Auch die Berichte von Zeitzeug:innen blieben lange Zeit im Hintergrund.

Zeitzeugenberichte

Die Entwicklung dieser Berichte zu einem festen Bestandteil der Erinnerungskultur ist umfassend dokumentiert.⁶ Sie reicht von den frühen Interviews von David Boder mit Zeugen Mitte der 1940er-Jahre und den Zeugenaussagen im Eichmann-Prozess bis zu Projekten wie dem Fortunoff Archive und dem Visual History Archive der Shoah Foundation. Im Laufe dieser Entwicklung wurden die Zeug:innenberichte der Opfer zu öffentlich geteilten Erfahrungen der Überlebenden.⁷

Insbesondere seit den 1970er-Jahren nahmen Zeitzeug:innen mit ihren Berichten aktiv an der Vermittlung von Geschichte teil. Sie sprachen vor Schulklassen, an Universitäten und anderen Einrichtungen der kulturellen und politischen Bildung.

Zeitzeug:innen gelten als »Instanzen der Authentizität«,⁸ als »das letzte lebende Bindeglied, das uns heute noch mit der Zeit der NS-

⁵ Siehe dazu: Claus-Dieter Krohn: Exilstudien. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 20.12.2012, <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.2.253.v1> [letzter Zugriff: 11.2.2025].

⁶ Siehe dazu: Alina Bothe: Die Geschichte der Shoah im Virtuellen Raum. Berlin 2019, S. 100–184; Judith Keilbach: Mikrofon, Videotape, Datenbank. In: Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945. Hg. v. Martin Sabrow und Norbert Frei. Göttingen 2012, S. 281–299; Daniel Schuch: Ambivalente Erwartungen an Zeitzeug*innen. Wissensquellen, Beweismittel und Heilsversprechen. In: Ende der Zeitzeugenschaft, S. 56–73.

⁷ Siehe dazu: Schuch, Ambivalente Erwartungen an Zeitzeug*innen, hier S. 69.

⁸ Edith Blaschitz: Mediale Zeugenschaft und Authentizität. Zeitgeschichtliche Vermittlungsarbeit im augmentierten Alltagsraum. In: Hamburger Journal für Kulturanthropologie 5, 2016, S. 51–67, hier S. 51, <https://journals.sub.uni-hamburg.de/hjk/article/view/1039> [letzter Zugriff: 10.2.2025].

Diktatur verbindet«,⁹ als »Mittler zwischen der Welt der Vergangenheit und der Gegenwart«.¹⁰

In Gesprächen teilen die Zeitzeug:innen ihre traumatischen Erfahrungen und persönlichen Erinnerungen an die Vergangenheit. Sie schildern ihre Perspektive auf die Geschichte vor dem Hintergrund ihrer eigenen Biografie. Ausgehend von ihrem individuellen Erleben beschreiben sie, was Entrichtung, Gewalterfahrungen und Deportation bedeuteten.

Dabei tragen nicht nur ihre Worte, sondern auch nonverbale Elemente wie Mimik, Sprechtempo und Pausen dazu bei, bei den Zuhörer:innen vielfältige Reaktionen auszulösen. Neben dem Lernen über historische Ereignisse und dem Verstehen von Zusammenhängen wird auch eine emotionale Ebene angesprochen. Zeitzeug:innenberichte haben das Potenzial, Empathie zu fördern und einen Zugang zur Geschichte zu schaffen.

Mediale Fixierung und Beglaubigungsinstanzen

Die Dokumentation von Zeitzeug:innenberichten erfolgte mit dem Ziel, diese Erfahrungen einem breiteren Publikum zugänglich zu machen und sie über die Lebensspanne der Zeitzeug:innen hinaus zu bewahren. Diese Konservierung ermöglicht eine zeitlich flexible Rezeption und eröffnet zugleich neue Möglichkeiten der Nutzung in verschiedenen Medienformaten. Kurze Interviewausschnitte werden in Fernsehsendungen, Ausstellungen und anderen Medien der Geschichtsvermittlung als »autoritative Beglaubigungsinstanz der medialen Geschichtserzählung«¹¹ eingesetzt. Populäre Formate greifen auf diese Berichte zurück und verwenden kurze Sequenzen, um ihren Geschichtsformaten Glaubwürdigkeit zu verleihen. Dabei bleibt die vollständige Erzählung der Zeitzeugen oft im Hintergrund.

Mit der Digitalisierung sind zu den analogen Sicherungs- und Präsentationsmethoden neue Technologien hinzugekommen, die einerseits eine orts- und zeitunabhängige Rezeption über das Internet

⁹ Aleida Assmann: Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hg. vom Fritz Bauer Institut. Frankfurt a.M. 2007, S. 33–51, hier S. 41.

¹⁰ Martin Sabrow: Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten. In: *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, S. 13–32, hier S. 25.

¹¹ Ebd., S. 23.

ermöglichen und andererseits neue Formen der Interaktion und Beschäftigung erlauben.

Gesellschaft in der digitalen Welt

Die Medienlandschaft hat in den letzten Jahrzehnten einen tiefgreifenden Wandel durchlaufen, der durch die Stagnation traditioneller Medien und ein enormes Wachstum digitaler Plattformen gekennzeichnet ist. Der *Digital Report 2024*¹² zeigt, dass Menschen weltweit durchschnittlich 6 Stunden und 40 Minuten täglich online verbringen, wovon etwa 2 Stunden und 32 Minuten auf soziale Medien entfallen. Die Anzahl der Social-Media-Nutzer:innen steigt. Diese Verschiebung zu digitalen Kanälen geht mit veränderten Konsum- und Rezeptionsgewohnheiten einher. Soziale Netzwerke wie Facebook, TikTok, Instagram und YouTube sind zu zentralen Akteuren in der Medienlandschaft geworden und haben die Art und Weise, wie Inhalte entdeckt und rezipiert werden, maßgeblich beeinflusst. Bilder und Videos verdrängen zunehmend den Text als primären Informationsträger und die Fülle von verfügbaren Informationen hat zu einer verkürzten Aufmerksamkeitsspanne der Nutzer:innen geführt.

Digitale Geschichtsvermittlung

Digitale Formate gewinnen auch in der Geschichtsvermittlung zunehmend an Bedeutung.¹³ Sie zeichnen sich durch ein großes Potenzial hinsichtlich Reichweite, Partizipation und Interaktion aus, stellen die Erinnerungsarbeit aber auch vor neue Herausforderungen. In den so-

¹² Special report digital 2024. Dein ultimativer Leitfaden für die sich stetig verändernde digitale Welt. Hg. v. We Are Social Deutschland, <https://wearesocial.com/de/blog/2024/01/digital-2024/> [letzter Zugriff: 11.2.2025].

¹³ Siehe dazu: Steffen Jost: Die digitale Vermittlung des Nationalsozialismus. Eine Bestandsaufnahme. Abrufbar unter: https://www.alfredlandecker.org/de/article/die-digitale-vermittlung-des-nationalsozialismus-eine-bestandsaufnahme?token=ZSKrqCXq9N8ndSbY5lyQfYU7HhmfwU_U [letzter Zugriff: 11.2.2025]. Dort heißt es: »Eine im Mai 2024 von der Alfred Landecker Foundation in Auftrag gegebene repräsentative bundesweite Umfrage von über 18-Jährigen bestätigte die Relevanz digitaler Angebote. 58 % der Befragten sind sie (sehr) wichtig, wenn sie sich über die

zialen Medien sind es nicht die erinnerungskulturellen Einrichtungen, die mit ihren Beiträgen die größte Reichweite erzielen, sondern Influencer:innen und Content-Produzent:innen.¹⁴ Dies ist nicht zwangsläufig negativ zu bewerten, erfordert jedoch die Entwicklung neuer Kooperationsmodelle sowie innovative Ansätze der Geschichtsvermittlung in den Institutionen. Insbesondere gilt es »eine Balance zu finden zwischen zeitgemäßer und zielgruppengerechter Präsentation, inhaltlicher Tiefe und Raum für Interaktion«.¹⁵

In der digitalen Welt hat sich der Wunsch nach Authentizität noch verstärkt. Dies ist nicht verwunderlich, dient Authentizität doch als Orientierungskategorie in einem Umfeld massenhaft verfügbarer digitaler Informationen. Gesucht wird das Glaubwürdige und Unmittelbare, »ein sinnliches Erfahren der Vergangenheit, die Möglichkeit des ‚Sichhineinfühlens‘«.¹⁶ Faktische Korrektheit muss damit nicht zwingend einhergehen.¹⁷

In sensiblen Bereichen wie der Holocaust Education ist besondere Sorgfalt geboten. Gedenkstätten und Gedächtnisinstitutionen sind hier gefordert, unter Berücksichtigung ethischer Vorbehalte, wissenschaftlicher Fundierung und inhaltlicher Tiefe innovative digitale Formate der Geschichtsvermittlung zu entwickeln. Dies ist essenziell, um diesen Aufgabenbereich nicht vollständig kommerziellen Akteuren zu überlassen.

Das Projekt *Frag nach!* des Deutschen Exilarchivs reagiert darauf in mehrfacher Hinsicht.

Geschichte des Nationalsozialismus in Deutschland informieren möchten. Bei den 18-39-Jährigen sind es sogar 67,5 %.¹⁸

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Edith Blaschitz: Mediale Zeugenschaft und Authentizität. Zeitgeschichtliche Vermittlungsarbeit im augmentierten Alltagsraum. In: Hamburger Journal für Kulturanthropologie 5, 2016, S. 51-67; hier S. 55, <https://journals.sub.uni-hamburg.de/hjk/article/view/1039> [letzter Zugriff: 14. 1. 2025].

¹⁷ Siehe dazu: Edith Blaschitz: Raum, Vergangenheits(re-)konstruktion, digitale Technologien und Authentizitätserwartungen. Raumbezogene digitale Praktiken und Anwendungen in Forschung, Bildung und Vermittlung. In: Erinnerungskultur und Holocaust Education im digitalen Wandel. Georeferenzierte Dokumentations-, Erinnerungs- und Vermittlungsprojekte. Hg. v. Victoria Kumar et al., S. 19-33, hier S. 21.

Das Projekt

Das Deutsche Exilarchiv 1933–1945 der Deutschen Nationalbibliothek und die USC Shoah Foundation haben in einem Kooperationsprojekt die Erinnerungen von Kurt Salomon Maier und Inge Auerbacher als digitale interaktive Zeitzeugnisse aufgezeichnet.¹⁸

Kurt Salomon Maier wurde 1930 in Kippenheim (Baden) geboren. Am 22. Oktober 1940 wurde er mit seinen Eltern, Großeltern und seinem Bruder ins Lager Gurs in Südfrankreich deportiert. Der Großvater überlebte die Lagerhaft nicht, doch der Familie gelang von dort die Ausreise in die USA. Kurt Salomon Maier studierte dort Deutsche Literatur und Geschichte, wurde wissenschaftlicher Bibliothekar und arbeitete bis 2024 an der Library of Congress.

Inge Auerbacher wurde 1934 ebenfalls in Kippenheim geboren. Im August 1942 wurde die Familie nach Theresienstadt deportiert. Nach der Befreiung des Ghettos und einer kurzzeitigen Rückkehr nach Deutschland emigrierte die Familie Auerbacher 1946 in die USA.

Mehrere Gründe führten zur Entscheidung, dieses Projekt in Zusammenarbeit mit Kurt S. Maier und Inge Auerbacher umzusetzen. Eine zentrale Rolle spielte dabei die langjährige Beziehung zwischen Kurt Salomon Maier und der Verfasserin. Gleichzeitig sollte der Fokus auf den Themen Deportation und Exil liegen – Erfahrungen, die in der Biografie von Kurt S. Maier zusammenfließen. Darüber hinaus weisen die Lebenswege beider Zeitzeug:innen Parallelen auf: Beide wurden in Kippenheim geboren und erlebten als Kinder Entrechtung, Deportation und Exil. Auch ihr Ankunftsland in den USA war derselbe – New York City –, obwohl die Umstände ihrer Emigration unterschiedlich waren. Während die Familie Maier während der NS-Diktatur fliehen musste, emigrierte die Familie Auerbacher erst nach 1945 aus Deutschland.

Die Beteiligung an diesem Projekt war beiden Zeitzeug:innen ein großes Anliegen. Beide verfügen über langjährige Erfahrung im Teilen ihrer Erinnerungen und waren bereit, sich den Herausforderungen dieses anspruchsvollen Projekts zu stellen.

Nachdem Ernest Glaser die Aufmerksamkeit auf Hologramme mit Holocaust-Überlebenden gelenkt hatte, begann im Exilarchiv zunächst

¹⁸ Zum Projekt siehe: Sylvia Asmus: Die Zukunft der Erinnerung? Interaktive Zeitzeug:inneninterviews im Deutschen Exilarchiv 1933–1945 der Deutschen Nationalbibliothek. In: Sammlungsforschung im digitalen Zeitalter. Chancen, Herausforderungen und Grenzen. Hg. v. Katharina Günther und Stefan Alschner. Göttingen 2024, S. 129–139.

ein kritischer Reflexionsprozess über diese bis dahin ausschließlich im erinnerungskulturellen Kontext der USA eingesetzte Technologie. Eine intensive Auseinandersetzung mit den methodischen und technischen Grundlagen des Formats führte schließlich zu der Entscheidung, in Kooperation mit der USC Shoah Foundation zwei deutschsprachige interaktive Zeitzeugenberichte zu entwickeln.

Eine zentrale Voraussetzung war, dass das Exilarchiv als aktiver Partner in den Prozess eingebunden wurde. Die kritische Evaluierung sowie die Schaffung von Transparenz hinsichtlich der angewandten Methodik und Technologie waren Teil des Projekts. Ziel war es, vor dem Hintergrund der eigenen Expertise und der umfangreichen Sammlung an Originalquellen ein Format zu erarbeiten, das einerseits den Wunsch der Besucher:innen nach digitalen Formaten, Interaktion und Authentizität ernst nimmt und zugleich einen reflektierten Umgang mit Geschichte und Medienentwicklung ermöglicht. Der mehrstufige Projektverlauf¹⁹ wird im Folgenden am Beispiel des Interviews mit Kurt Salomon Maier illustriert.

In der ersten Phase lag der Schwerpunkt auf der Entwicklung eines umfangreichen Fragenkatalogs. Dieser enthielt neben biografisch spezifischen Fragen zu Kurt Salomon Maier auch allgemeine Fragen, die laut den Analysen der USC Shoah Foundation häufig an Zeitzeug:innen gestellt werden. Befragt wurde Kurt Salomon Maier nicht nur zu seinen Erfahrungen während der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur, sondern seine gesamte Lebensgeschichte wurde einbezogen.

Das Interview mit Kurt Salomon Maier fand im Juli 2021 an seinem Wohnort Washington, D.C., statt. Innerhalb von fünf Tagen beantwortete Kurt S. Maier in einem professionell ausgestatteten Filmstudio insgesamt 900 Fragen. Zu Beginn des Interviews traf der Zeitzeuge Entscheidungen über sein Erscheinungsbild und das Setting. Er wählte einen Sessel, in dem er das gesamte Interview absolvierte, sowie seine Kleidung und Sitzposition. Das Format legt besonderen Wert darauf, die Zeitzeugen nicht ausschließlich als »talking heads« darzustellen, sondern sie als vollständige Persönlichkeiten wahrnehmbar zu machen. Individuelle Ausdrucksformen wie Sprache, Mimik und Körperhaltung bleiben so sichtbar.

¹⁹ Siehe zum allgemeinen Projektablauf: Sanna Stegmaier and Svetlana Ushakova: The Production of German- and Russian-Language Interactive Biographies. (Trans)National Holocaust Memory between the Broadcast and Hyperconnective Ages. In: Digital Holocaust Memory, Education and Research. Hg. v. Victoria Grace Walden. Basingstoke 2021, S. 61-96.

Nachdem Kurt Salomon Maier das Setting festgelegt hatte, nahm er vor einem Green Screen Platz, umgeben von einem mobilen Kammerarig. Die Interviewerin saß ihm gegenüber. Das Projektteam, bestehend aus Mitgliedern vor Ort und über Monitore zugeschalteten Personen, blieb hinter Vorhängen, um die Konzentration auf das Gespräch nicht zu stören.

Der Wahl der Sitzposition, der sogenannten ›Resting pose‹, kommt bei diesem Format eine besondere Bedeutung zu. Nach jeder Antwort kehrt der Zeitzeuge in diese Position zurück. Dadurch werden in der späteren interaktiven Anwendung die visuellen Sprünge zwischen den einzelnen Videoclips minimiert. Im Gegensatz zu videografierten Interviews werden die Antworten in der finalen Anwendung nicht in chronologischer Reihenfolge präsentiert. Stattdessen erfolgen sie als Reaktionen auf verbal gestellte Fragen, was eine interaktive Erfahrung für die Nutzer:innen ermöglicht. Auch die Interviewfragen wurden in Art, Reihenfolge und Wiederholungen so gestaltet, dass die Antworten später als Einzelsequenzen auf spezifische Fragen der Besucher:innen reagieren können. Anders als im klassischen Interview ist die Erzählung des Zeitzeugen also nicht als Gesamterzählung, als Einheit rezipierbar. Trotz der Modularität des Formats bleiben jedoch zentrale Elemente wie sprachliche Formulierungen, Denkpausen, Reflexionen, Mimik und Körpersprache erhalten.

Das Erleben der Besucher:innen bei der Interaktion mit dem digitalen Zeitzeugnis wird auch durch die Länge der Antworten beeinflusst, insbesondere vor dem Hintergrund einer vermuteten Verkürzung der Aufmerksamkeitsspanne im digitalen Raum. In den Interviews mit Kurt Salomon Maier und Inge Auerbacher wurde darauf verzichtet, die Antworten auf kurze Formate zu beschränken, wie sie in digitalen Anwendungen üblich sind. Stattdessen variierten ihre Antworten je nach Fragestellung: Mal waren sie kurz und prägnant, mal ausführlich und detailliert, teils abschweifend oder flexibel an das Thema angepasst. Diese Herangehensweise spiegelt ihren individuellen Erzählstil authentisch wider.

Darüber hinaus wurden spezielle Formulierungen aufgenommen, die ausgespielt werden, wenn das digitale Zeitzeugnis keine passende Antwort geben kann – etwa weil die entsprechende Frage im Interview nicht gestellt wurde oder das interaktive System die Eingabe nicht versteht. Der Antwortpool umfasst auch Passagen, in denen sich die Zeitzeug:innen entschieden haben, eine Frage nicht zu beantworten.

Für die Interviews gilt der Grundsatz, dass der Inhalt unverändert bleibt. Die Aussagen von Kurt Salomon Maier und Inge Auerbacher

werden exakt so wiedergegeben, wie sie geäußert wurden. Dies unterscheidet das Projekt grundlegend von fiktionalisierten oder KI-generierten Formaten. Eine Herausforderung in der digitalen Geschichtsvermittlung liegt darin, die Grenze zwischen diesen Methoden transparent zu machen. Es muss eindeutig erkennbar sein, ob quellenbasierte Angaben vorliegen, subjektive, aber authentische Berichte von Überlebenden oder fiktionalisierte Formate präsentiert werden.

Technologie

Nach Abschluss der Interviewphase wurde das gesamte aufgezeichnete Material in Einzelsequenzen geschnitten und in eine Datenbank geladen. Die Interaktion erfolgt über verbal gestellte Fragen, die mit Hilfe einer Spracherkennungssoftware in Textdaten umgewandelt werden. Diese Textdaten werden anschließend mit den Antwortclips in der Datenbank abgeglichen. Dabei kommt Natural Language Processing (NLP) zum Einsatz, das die Texte anhand vorgegebener Kriterien analysiert. Auf Basis eines Rankings wird schließlich eine Antwort ausgewählt, die der gestellten Frage möglichst gut entspricht. Die Übereinstimmung zwischen Fragen und Antworten wird zudem regelmäßig auch intellektuell überprüft.

Die Besucher:innen begegnen keinen digitalen Avataren, verstanden als digitale, nach bestimmten Vorstellungen geformte Kunstfiguren, sondern sie begegnen Videoaufzeichnungen der Zeitzeug:innen.

Um eine Antwort von den Zeitzeugnissen zu erhalten, müssen die Besucher:innen aktiv werden, sie müssen Fragen formulieren. Im besten Fall setzen sie sich vorher mit den Biografien der Zeitzeug:innen auseinander, um dann gezielte und fundierte Fragen entwickeln zu können.

Im Gegensatz zu videografierten Zeitzeug:inneninterviews ermöglicht das digitale Zeitzeugnis eine interaktive Erfahrung für die Besucher:innen. Für den Moment der Befragung, sofern sich die Besucher:innen darauf einlassen, wirkt das digitale Zeitzeugnis, als sei es Teil der gegenwärtigen Realität. Die Besucher:innen stellen ihre Fragen, und das Zeitzeugnis antwortet scheinbar unmittelbar aus einer gemeinsamen Gegenwart heraus. Aber natürlich ist die Situation des Zeugnisablegens auch hier vergangen, Fragen und Antworten sind zeitlich versetzt. Habbo Knoch wählt dafür den Begriff »vergangene Gegenwart«.²⁰ Da das digitale Zeitzeugnis ausschließlich auf die vorab

²⁰ Habbo Knoch: Grenzen der Immersion. Die Erinnerung an den Hololeiter



Abb. 1 Kurt Salomon Maier im Studio während des Interviews

Fotografie: Theresia Biehl/DNB

aufgezeichneten Fragen reagieren kann, bleibt es unbeeinflusst von aktuellen Ereignissen, gesellschaftlichen Entwicklungen oder Fragestellungen, die zum Zeitpunkt der ursprünglichen Interviews nicht thematisiert wurden. Ein echter Dialog findet nicht statt, da das Zeitzeugnis keine Rückfragen stellen oder seine Antworten anpassen kann.

Diese Begrenzung wird besonders dann offensichtlich, wenn das Format Antworten liefert, die die Grenzen der Aufzeichnung betonen, etwa durch Hinweise wie: »Die Frage wurde mir während des Interviews nicht gestellt.«

Das ist zugleich Stärke und Schwäche des Formats. Die Stärke liegt darin, dass trotz Aufzeichnung und unveränderter Ausgabe der Antworten der Zeitzeugen eine Interaktion und auch eine Verbindung zwischen Besucher:in und Zeitzeug:in möglich ist. Eine potenzielle Schwäche liegt darin, dass die Relevanz der Antworten im Laufe der Zeit schwinden kann, wenn sie keine inhaltlichen Anknüpfungspunkte mehr zur Gegenwart der Fragenden bieten. Denn »um als Wanderer

caust und das Zeitalter der Digitalität. In: Jahrbuch für Politik und Geschichte. Bd. 7 (2016-2019). Virtuelle Erinnerungskulturen. Hg. v. Claudia Fröhlich und Harald Schmid. Stuttgart 2016, S. 15-44, hier S. 35.

zwischen [Vergangenheit und Gegenwart] dienen zu können, übernimmt [der Zeitzeuge] von der Vergangenheit die Erinnerung, von der Gegenwart aber die Wertmaßstäbe, das kulturelle Rahmenformat, in dem er das Vergangene memoriert und zugleich aktualisiert«.²¹

Präsentation – die interaktive Ausstellung *Frag nach!*

Die Interaktion mit dem digitalen Zeitzeugnis wird wesentlich vom jeweiligen Setting beeinflusst. Eine entscheidende Rolle spielt dabei, ob man sich im Vorfeld auf das Zeitzeugengespräch vorbereitet hat – unabhängig davon, ob es sich um ein analoges oder digitales Format handelt. Ebenso bedeutsam sind der Ort und das räumliche Umfeld, in dem die Fragen an das digitale Zeitzeugnis gestellt werden. Erfolgt dies in einem analogen Raum oder ohne Medienbruch am eigenen PC? Wird die Befragung in einer Gruppe oder alleine durchgeführt?

Im Deutschen Exilarchiv werden die beiden digitalen Zeitzeugnisse im Rahmen einer interaktiven Ausstellung präsentiert, die sie sowohl historisch als auch didaktisch einbettet. Die Ausstellung *Frag nach!* bietet Informationen zu den Biografien von Kurt Salomon Maier und Inge Auerbacher – zu ihrer Herkunft, ihren Familien, zum jüdischen Leben im ländlichen Raum sowie zu den Erfahrungen von Ausgrenzung, Gewalt, Deportation und Emigration. Die behandelten Themen reichen von der frühen Kindheit bis in die Gegenwart.

Die Exponate stammen aus dem Besitz der beiden Zeitzeug:innen, aus dem Bestand des Deutschen Exilarchivs sowie aus zahlreichen weiteren Archiven. Sie umfassen analoge Medien wie Fotografien und Ego-Dokumente sowie Audio- und Videoelemente. Digitale Vertiefungsstationen ermöglichen eine Auseinandersetzung mit den Themen Deportation, Lagerhaft, Emigration und Neuanfang.

Im Epilog der Ausstellung wird der Entstehungsprozess der Interviews nachvollziehbar gemacht. Das Setting der Interventionsituation wird erläutert, die eingesetzte Technik erklärt und die Rolle der Künstlichen Intelligenz bei den interaktiven Zeitzeugnissen beleuchtet. Zudem bietet der Epilog die Gelegenheit, sich mit Fragen der Erinnerungskultur und der Oral History auseinanderzusetzen.

In der Regel erarbeiten sich die Besucher:innen die Ausstellungsthemen in mehrstündigen Workshops. Diese Workshops behandeln

²¹ Martin Sabrow: Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten. In: Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945, S. 13–32, hier S. 27.



Abb. 2 Eine Schulklass stellt Fragen an die digitalen Zeitzeugnisse von Kurt Salomon Maier und Inge Auerbacher. Fotografie: Marc Wurich/DNB

unterschiedliche Schwerpunkte: von der Vermittlung historischen Wissens anhand der Biografien der Zeitzeug:innen bis hin zur kritischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Medien und den unterschiedlichen Formen von Zeitzeugenschaft. Mit dieser Vorbereitung begegnen die Besucher:innen den auf hochauflösenden, lebensgroßen Bildschirmen präsentierten digitalen Zeitzeugnissen. Die Befragung erfolgt meist in Gruppensituationen, gefolgt von einer Reflexion des Erlebten und des Formats.

Obwohl die Situation des Zeugnisablegens vergangen ist und die Fragen und Antworten asynchron verlaufen, schafft die Interaktion dennoch eine Verbindung zwischen den Zeitzeug:innen und den Fragenden.

Da das Interesse an den Zeitzeugnissen auch über Frankfurt hinaus, dem Standort des Deutschen Exilarchivs, groß ist, wurde zusätzlich zur ortsgebundenen Installation eine Online-Variante²² entwickelt. Diese kann sowohl von Einzelpersonen als auch im Schulunterricht genutzt werden. Natürlich ist die Wirkung der interaktiven Zeitzeugnisse auf dem eigenen PC oder über Beamerpräsentation eine andere als

²² www.fagnach.org [letzter Zugriff: 11.2.2025].

auf den hochauflösenden, lebensgroßen Bildschirmen der Ausstellung. Die Möglichkeit der Interaktion aber bleibt auch online bestehen. Die Fragen können online verbal oder alternativ schriftlich über eine Chatfunktion gestellt werden, um die Barrierefreiheit zu gewährleisten.

Auf der Website stehen zudem pädagogische Materialien sowie eine virtuelle Ausstellung²³ zur Verfügung, die begleitend genutzt werden können. Darüber hinaus war das Team des Exilarchivs mit Workshops an über 30 Orten vertreten, um auch außerhalb Frankfurts eine didaktisch-kritische Begleitung anzubieten.

Bisher liegen kaum Evaluationen zum Einsatz der digitalen interaktiven Zeitzeugnisse vor. Das Projekt wird derzeit im Deutschen Exilarchiv evaluiert, Besucher:innen werden zu ihren Erfahrungen befragt. Zusätzlich wird das Projekt *Frag nach!* von externen Wissenschaftler:innen untersucht, deren Ergebnisse jedoch noch ausstehen. Die bisherigen Befragungen zeigen, dass die Besucher:innen diese Form der digitalen Zeitzeugenschaft weitgehend annehmen. Für 87% der Befragten war die Interaktion ein sehr großer bzw. großer Gewinn. 90% betrachten die Technologie als eine gute bis sehr gute Möglichkeit, Zeitzeug:innengespräche für die Zukunft zu bewahren.

Fazit

Das Projekt *Frag nach!* zeigt auf, wie Zeugnisse von Holocaust-Überlebenden in digitaler Form bewahrt und eine interaktive Auseinandersetzung ermöglicht werden können. Im Gegensatz zu generativer KI basieren die Antworten der interaktiven Zeitzeugnisse ausschließlich auf unveränderten Originalaufnahmen der Zeitzeug:innen, was für die Wahrung von Authentizität und Glaubwürdigkeit wichtig ist.

Die Durchführung des Projekts zu Lebzeiten der Zeitzeugen war entscheidend, um ihre Perspektiven festzuhalten und mit ihrem Einverständnis innovative Vermittlungswege zu erschließen. Ob dieses Format langfristig eine relevante Verbindung zur Gegenwart der Fragenden herstellen kann, bleibt abzuwarten. Die interaktiven Interviews verdeutlichen das Potenzial digitaler Technologien für die Erinnerungsarbeit und zeigen gleichzeitig die ethischen und inhaltlichen Herausforderungen auf, die mit ihrem Einsatz verbunden sind.

²³ <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/frag-nach> [letzter Zugriff: 30.4.2025].

Bénédicte Vauthier

Mario Bellatins Archiv

Archive in Lateinamerika – der Fall eines Archivmenschen und seiner Papierkorb-Freundin

Für Graciela Goldchluk, Gegen-Archontin en La Plata

Nur der Zufall und die Freundschaft können wahrscheinlich erklären, warum eine belgische Hispanistin über *Archive, Vor- und Nachlässe und editoriale Philologie* in einer deutschsprachigen Publikation das Wort ergreift. Umso mehr, wenn sie außerdem von einem Italo-Peruaner-Mexikaner spricht, der in Mexiko lebt und schreibt, schreibt und *weg-schreibt*; einem Schriftsteller, von dem ein Teil seines Archivs sich in Schachteln und Kartons in einem privaten Haus in Buenos Aires befindet, ein anderer in Mexiko in einem Papierkorb aus Metall. Dementsprechend berichte ich darüber ein bisschen beeindruckt, obwohl das für einen Anfangspunkt zum Thema *Archive in Lateinamerika* – die öfter als in Europa mit Zufall, Freundschaft und einer Schenkung verbunden sind – ganz gut passt.

Auch wenn wir uns auf die lange und tief verankerten deutschsprachigen Literaturarchive beschränken,¹ sind viele Fragen noch offen. Diese betreffen nicht nur die Entstehung und die Entwicklung eines literarischen Archivs, als prä- oder nachkustodiale Institution, zum einen, als Forschungsort, zum anderen, sondern auch die allgemeinen Strategien der Vorsorge (oder des Vorlasses) und die komplexen und wechselhaften Beziehungen zwischen Autor, Familie, KritikerInnen und Institutionen; zwischen Autor, Texten, Werken und Archiven und selbstverständlich zwischen gedruckten und digitalen Vor- und Nachlässen.

Die Fragen können aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Perspektiven behandelt werden, selbstverständlich als neues Thema der Editionswissenschaft,² die sich auch langsam als Teil einer fundier-

¹ Claude D. Conter: Literaturarchive und Literaturmuseen als Speicherinstitutionen und Forschungsstätten. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen. Hg. v. Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Berlin, Boston 2019, S. 371–389.

² Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Hg. v. Rüdiger Nutt-

ten Theorie der Literatur verstehen lässt,³ oder als Grundthema der Literaturwissenschaft,⁴ oder als Leitthema der Medienkultur.⁵ Umso offener und schwerer wird aber die Fragestellung, wenn wir die gut kartographierte und noch besser studierte deutschsprachige Literaturarchiv-Landschaft verlassen und Kurs auf Lateinamerika, insbesondere auf Argentinien nehmen. In diesem Fall werden wir fast von Anfang an die Meilensteine aus den Augen verlieren, die trotz einiger »historische[r] Leerstellen«⁶ eine deutschsprachige Geschichte ermöglichen. Konkret werden wir in Argentinien – dieses Mal kann ich wahrscheinlich Lateinamerika sagen – weder etwas mit Goethes ›Archiv des Dichters und Schriftstellers‹, noch mit Diltheys Beiträgen ›Archive für Literatur‹ und ›Archive der Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie‹⁷ Vergleichbares finden. Wir werden auch keine Äquivalenz für eigenständige Literaturarchive finden, die in Frankreich und in Deutschland im Gefolge der industriellen Revolution⁸ oder der französischen Revolution⁹ entstanden und einem modernen – im europäischen Sinn – Begriff der Nation ent-

Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina. Berlin 2000.

- ³ Kai Sina und Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung. In: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 23, Nr. 3, 2013, S. 607–623.
- ⁴ Norbert Otto Eke, Stefan Elit: Literarische Institutionen. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen. Hg. v. Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Berlin, Boston 2019, S. 3–17.
- ⁵ Andreas Ziemann: Grundlagentexte der Medienkultur. Ein Reader. Berlin 2019.
- ⁶ Kai Sina, Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein, S. 610.
- ⁷ Herbert Kopp-Oberstebrink: Das Literaturarchiv als Laboratorium der Kulturforschung. Wilhelm Diltheys Beitrag zu einer Epistemologie des Archivs. In: Der Nachlass und seine Ordnungen. Hg. v. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston 2018, S. 121–138.
- ⁸ Sven Spieker: El gran archivo. El arte desde la burocracia. In: Cuadernos de literatura, Vol. XXI, Nr. 41, 2017, S. 15–29. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.gaab> [letzter Zugriff: 30.4.2025]; James Ralph Beniger: The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society. Cambridge Mass., London 1986.
- ⁹ Bodo Plachta, H.T. M. van Vliet: Überlieferung, Philologie und Repräsentation. Zum Verhältnis von Editionen und Institutionen. In: Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Hg. v. Rüdiger Nutt-Kofoth et al., S. 11–37, hier S. 17–20.

sprechen.¹⁰ Letztendlich werden im heutigen (postdiktatorischen und neoliberalen) Argentinien die Beziehungen zwischen Staat und Archiv, zwischen Geschichte und Literatur, zwischen Philologie, Kritik und Archiv ganz anders verstanden und veranstaltet. All das, ohne etwas über die ständige Gefahr einer Flucht, eines Verschwindens der Vor- und Nachlässe der kanonischen spanischsprachigen Autor:innen in die USA aus ökonomischen Motiven zu sagen.

Aus allen diesen Gründen bin ich überzeugt, dass nicht nur die Literatur, sondern auch die Theorie der Literatur und ihre Institutionen – also die Editionswissenschaft und die Literaturarchive – Produkt und Konstrukt eines ganz konkreten geohistorischen Verfahrens sind,¹¹ und so artikuliert sich dieser Beitrag in zwei Schichten, einer privateren und einer öffentlicheren, die beide eine geohistorische Verankerung ermöglichen. Anhand des konkreten Beispiels von Mario Bellatins Archiven – Archive im Plural, um die Vielfältigkeit und die Zweideutigkeit des Begriffs zu betonen – werde ich versuchen, folgende Idee der Herausgeber zu illustrieren. Ich zitiere: »Der Papierkorb tritt in eine gewisse Konkurrenz zum Archiv – er wird gewissermaßen zu einem inoffiziellen Privat-Archiv«.

Nach einer kurzen Biobibliographie des Schriftstellers (des Schreibenden), werde ich ein paar Stichworte des besonders suggestiven Aufsatzes von Kai Sina und Carlos Spoerhase *Nachlassbewusstein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung* als roten Faden des Referats benutzen. Ich basiere meine Ausführungen nämlich (1) auf der Entstehung des Nachlasses – genauer gesagt des Archivs – als Bewusstsein; (2) auf dem Archiv als Selbsthistorisierung und mehr noch (3) als dem »Antrieb poetischer Produktivität«, wenn das »Sich-selber-lesen« in ein Wieder-Schreiben mündet. Die eher fragmentarische als lineare und in diesem Sinn nicht geschlossene Struktur des Aufsatzes gilt hier als Hinweis oder Desiderat und führt tatsächlich zu anderen wichtigen Überlegungen, wie zum Beispiel zum Archiv (4) als Gewalt und (5) als potentielle »Rekonstruktion der ›vergangenen Zukunft‹ der Literatur«.¹²

¹⁰ Dipesh Chakrabarty: Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference. With a new preface by the author. Princeton, Oxford 2008.

¹¹ The Critical Pulse: Thirty-Six Credos by Contemporary Critics. Hg. v. Jeffrey J. Williams und Heather Steffen. New York 2012.

¹² Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck,

Mario Bellatin (Cavigiolo) wurde 1960 in Mexiko geboren und ist als Vierjähriger mit seinen Eltern nach Peru umgezogen. Er studierte dort Theologie und dann Medienwissenschaft. 1986 veröffentlichte er in Lima seinen ersten Roman, *Las mujeres de sal*, von dem er 300 virtuelle Exemplare, bevor das Buch als solches existierte, schon in Form eines Kupons verkauft hatte. 1987 fing er ein Filmstudium in Kuba an, wo er sich hunderte Filme anschaute und das Schreiben als anerkannte berufliche Tätigkeit entdeckte. Anfang der neunziger Jahre kehrte Bellatin nach Peru zurück und publizierte *Efecto invernadero* (1992), den ersten Text (den ersten »Roman«), den er ständig umschrieb und von mehreren hundert auf knapp 54 Seiten reduzierte. Es ist der Anfang des Schreibens als Streichen, als *Weg-schreiben*, als Umschreiben. Die weggelassenen Seiten werden einfach entsorgt, in »Sicherheit« gebracht (später auch in die »Mülltüte«¹³), einigen Freunden (wie dem Editor José Carlos Alvariño) geschenkt oder der damaligen Psychoanalytikerin Laura Benetti als Bezahlung einer Therapie hinterlassen. Erst 2007 werden sie aus dem Dunkeln und der Vergessenheit hervorgebracht. Dann kommen *Salón de belleza* (1994), mehrmals preisgekrönt, und *Poeta ciego* (1998), den Bellatin schon zwischen Peru und Mexiko, wo er sich niederließ, schrieb. Neben der *Underwood* Schreibmaschine beginnt Bellatin ab diesem Text auch mit dem Computer zu schreiben.

Mit der Veröffentlichung von *Flores 2000* vollzieht er nach *Efecto invernadero* den zweiten großen Bruch im Schreibprozess – meiner Meinung nach den wichtigsten. Dieser Text kann als erste Text-Konstruktion, als erstes Text-Archiv gelten. Unter den Dutzenden Titeln, die nachher noch kommen, und die das Schreiben mit Performance, Kino, Fotografie, Vorstellung und Vorlesung erweitern und vermischen, kann ich aus zeitlichen und thematischen Gründen nur *Lecciones para una liebre muerta*, *Underwood portátil: modelo 1915* und die erste Fassung von *Obra reunida*, alle drei von 2005, und

Goethe und George. Berlin 2007; »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. Hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München 2005; Klaus Kastberger: Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Über die Anfänge des europäischen Archivwesens, die Selbsthistorisierung von Autoren und die Wohnung der Schriftstellerin Friederike Mayröcker. In: Recherche. Zeitung für Wissenschaft, 2014/1, S. 22–26.

¹³ Juan Pablo Cuartas, Gabriela Goldchluk: La fe literaria. In: Fractal, Nr. 72, 2014, vol. VI, S. 129–140.



Abb. 1 Mario Bellatin in seinem Studio in Ciudad México. © Quetzalli Nicte Ha

Condición de las flores (2008) nennen. Die ersten beiden setzen das narrative Schreiben klar hinter den erörternden oder metanarrativen Diskurs zurück. Bellatin erzählt in einer fragmentarischen Form, in welchen Zuständen er seine bisherigen Texte, insbesondere die so-nameden »Romane«, geschrieben hat und fängt an, einige Schlüssel seiner Poetik zu enthüllen und zu thematisieren. Der Band *Obra reunida*, d.h. »Gesammelte Werke«, kann als Drehscheibe eines Schreibprozesses gelten, der ab diesem Moment in ein immer stärker autorreflexives Schreiben mündet.¹⁴

Condición de las flores ist das erste klare Beispiel für dieses Verfahren. Der Text gliedert sich in kleine Absätze, die den Untertitel von *Flores* wiederholen, und jeder Abschnitt stellt eine Überlegung über das Schreiben als Kunst an. Außerdem ist dieser Text besonders wichtig für das Thema, das mich umtreibt, da er nicht allein und vom Autor selber veröffentlicht wurde, sondern in einem Buch mit dem gleichen Titel, das in der gleichen Zeit und zum ersten Mal den Leser:innen ein Muster von Fassungen und Entwürfen des ersten Romans des Autors

¹⁴ Samuel Steinberg, zitiert in: Andrea Cote Botero: Mario Bellatin: El giro hacia el procedimiento y la literatura como proyecto. In: Publicly Accessible Penn Dissertations, 2014, S. 104. <https://repository.upenn.edu/eddis-sertations/1244> [letzter Zugriff: 30.4.2025].

zur Verfügung stellte. So präsentiert das Buch als erstes ein Beispiel eines offenen Literaturarchivs.

Es ist das persönliche Ergebnis der zehnjährigen Bemühungen der *Papierkorb-Freundin*, der argentinischen Textgenetikerin Graciela Goldchluk, dass die alten Papiere des Schriftstellers gesammelt und ausgegraben wurden. In derselben Zeit, d.h. ab ca. 2006 und bis heute, versucht Bellatin im Laufe mehrerer Gespräche zu erklären, was er unter »Schreiben ohne zu schreiben«, »Schreiben als Umschreiben, um weiter schreiben zu dürfen« oder »Schreiben als Weg-schreiben, als Schaffen, als Konstruktion« versteht.¹⁵

Nach dieser biobibliographischen Skizze können zwei kurze Zitate des Schriftstellers diese Poetik sicherlich besser illustrieren und zusammenfassen als eine lange Beschreibung. Das erste habe ich aus der *Condición de las flores* genommen, das zweite aus einem Interview.

Tiempo de buganvilla

Escribir para seguir escribiendo, puede ser un resumen de mi afán.

Escribí *Salón de belleza* cuando escribía *Salón de belleza*, escribí *Efecto invernadero* cuando escribía *Efecto invernadero*, lo mismo con *Canon perpetuo*, pero no escribí *Flores* cuando escribí *Flores* y lo mismo sucedió con *Lecciones*. Lo que hice fue la segunda parte, la parte de construcción. Construí *Lecciones* cuando construí *Lecciones* y lo mismo con *Flores*. Con escrituras diversas, de diversos tiempos, situaciones y circunstancias. El reto era lograr que eso fuera una propuesta y formara parte de un cuerpo autónomo.¹⁶

¹⁵ Ramiro Larraín: Entrevista a Mario Bellatin. In: Orbis Tertius, Bd. 11, Nr. 12, 2006 [Online], <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/> [letzter Zugriff: 12.12.2024]; Alicia Ortega: Mario Bellatin: »Me siento escritor, cuando voy desescribiendo«. 2014 [Online] <https://www.uasb.edu.ec/entrevistas/mario-bellatin-34me-siento-escritor-cuando-voy-desescribiendo-34-ID35125/> [letzter Zugriff: 12.12.2024]; David Marcial Pérez: Mario Bellatin: »Quiero dejar de escribir«. In: El País, 26. Jan 2018 [Online] https://elpais.com/cultura/2018/01/25/actualidad/1516919191_800521.html [letzter Zugriff: 12.12.2024]; Juan Pablo Cuartas: Del archivo de escritor al escritor de archivo. La escritura partitiva de Mario Bellatin. Universidad Nacional de La Plata 2021.

¹⁶ »Ich habe *Salón de belleza* (*Der Schönheitssalon*) geschrieben, als ich *Salón de belleza* schrieb, ich habe *Efecto invernadero* geschrieben, als ich *Efecto invernadero* schrieb, dasselbe gilt für *Canon perpetuo*, aber ich habe *Flores* (»Blumen«) nicht geschrieben, als ich *Flores* schrieb, und dasselbe gilt

Anhand dieser Zitate können wir uns jetzt zum einen in die Entstehung des Archivs (2000) als Bewusstsein, Selbsthistorisierung und »Antrieb poetischer Produktivität« vertiefen; zum anderen in die Entstehung des Archivs (2007–2008) als externen und dann institutionellen Ort.

Die Erklärung des Ersten findet sich sowohl in Versionen diskursiver Texte des Autors,¹⁷ als auch im Gespräch mit Ramiro Larraín (2006) und Alicia Ortega (2014). Das Zweite fasse ich selber aus einem Telefongespräch mit Graciela Goldchluk zusammen. Beide Archive gliedern sich einigermaßen in zwei Hauptteile: einen physischen und einen virtuellen.

Die »Poetik des Archivs« ist mit einer persönlichen Anekdote des Autors verbunden. Ende 1990 erhielt Mario Bellatin eine Einladung zu einem berühmten Schriftstelleraufenthalt in Ledig House, außerhalb von New York. Überzeugt, dass er nicht fähig sei, etwas Neues zu schreiben, ohne eingespieltes Ritual und ohne zuhause zu sitzen, sammelte er – in einer ersten Version der Anekdote – alte Papiere, gedruckt oder nicht,¹⁸ und packte sie in eine Schachtel mit der Idee, sie in New York zu ordnen und mit nicht verbundenen Papieren etwas Neues zu konstruieren. Die zweite Version der Anekdote erzählt, Bellatin habe sich entschieden, unveröffentlichte und unzusammenhängende Dateien des Computers zu ordnen und damit etwas Neues zu gestalten, zu schaffen. Immerhin ähnelt die Montage von kleinen textuellen Einheiten – Fragmenten, sagt der Autor –, zwischen denen manchmal bis zu 10 Jahren liegen, der Montage eines Filmes und der Schreibtisch einem Schnittraum.¹⁹ Das Ergebnis ist ein Blumenstrauß, dessen einzige Verbindung der Autor als Ursprung ist. In diesem Fall entsteht das Bouquet aus seiner vorherigen aufmerksamen Lektüre und Anordnung des »Restes«, des »Verbliebenen« eines *Vor-* oder *Ur-Archivs* (»pre-archivo«), das sich immer einem Schwund aussetzen würde, solange *die Schrift* nicht veröffentlicht sei. Das »echte« oder

für *Lecciones [para una libre muerta]*. Was ich gemacht habe, war der zweite Teil, der Konstruktionsteil. Ich habe *Lecciones* konstruiert, als ich *Lecciones* konstruierte, und dasselbe gilt für *Flores*. Mit unterschiedlichen Schriften, aus unterschiedlichen Zeiten, Situationen und Umständen. Die Herausforderung bestand darin, daraus einen Vorschlag zu machen und ihn in eine autonome Einrichtung einzubinden« (Übers. d. Verf.).

¹⁷ Underwood [2005], 2013: S. 490; *Lecciones* [2005], 2013: S. 27–28; S. 28; *Libro uruguayo de los muertos* [2012] 2014: S. 426.

¹⁸ Ramiro Larraín: Entrevista a Mario Bellatin.

¹⁹ Alicia Ortega: Mario Bellatin.

»wahre« Archiv entsteht hier im Gegensatz zur herkömmlichen Überlieferung erst mit der autorisierten Publikation.

Im Fall des Computers seien die rohen Dateien zum Ersten unentschiedenes oder unbewusstes Archiv.²⁰ Bellatin unterscheidet zwischen interner und externer Archivierung, was in die Richtung von Derrida geht. Der französische Philosoph, der 1995 den Einfluss des Computers auf die Archivierung des Schreibens schon in Betracht gezogen hatte, sprach in diesem Sinn lieber von einem Kontinuum vom Gedächtnis zum Archiv. Er behauptet:

Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors.²¹

Il n'y a pas d'archives s'il n'y a pas conservation dans un lieu d'extériorité, sur un support. La *topographie* et l'*extériorité* me paraissent indispensables pour qu'il y ait archive.²²

Schauen wir jetzt an, was in derselben Zeit auf Seite der öffentlichen und institutionellen Archivierung und Archive geschehen ist. Die Geschichte beginnt auch Ende der neunziger Jahre, als die argentinische Textgenetikerin Graciela Goldchluk, die sich in dieser Zeit intensiv mit dem Nachlass des argentinischen Schriftstellers Manuel Puig beschäftigte, eine Doktorarbeit über ihn schrieb und genetische Editionen seiner Bücher vorbereitete, zum ersten Mal Mario Bellatin traf – traf und las.

Sie interessierte sich sofort für die Bücher und die Manuskripte eines ganz atypischen ›lateinamerikanischen‹ Schriftstellers, der 1998 schon mehr *weg-schreibt* und umschreibt als schreibt. Sobald sie erfährt, dass der Autor sich, seit er in Mexiko lebt, von allen seinen Entwürfen und Manuskripten frei gemacht und sie fremden Händen in

²⁰ Ramiro Larrain: Entrevista a Mario Bellatin.

²¹ Jacques Derrida: *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris 1995, S. 26. Deutsche Übersetzung: »Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draussen« (Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben*, Berlin 1997, S. 25).

²² Jacques Derrida: *Archive et Brouillon. Table ronde du 17 juin 1995*. In: *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Hg. v. Michel Contat. Paris 1998, S. 192.

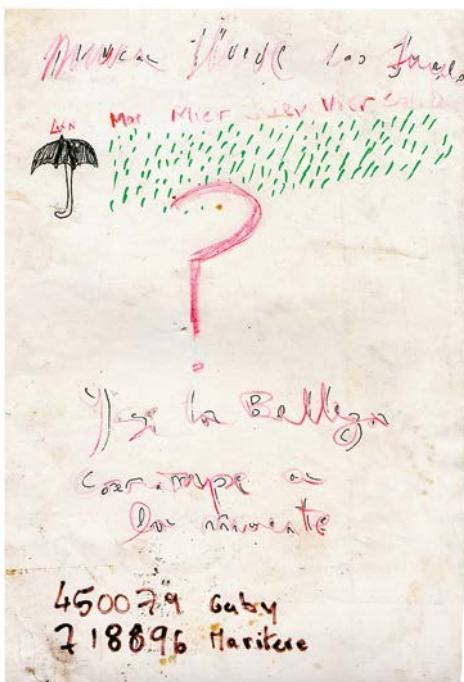
Peru überlassen habe, versucht sie, ihn zu überzeugen, dass diese für die Literaturforschung aus genetischer Sicht interessant sein können. 2007 begleitet die Kritikerin den Autor in Lima und entdeckt endlich mehrere Entwürfe, meistens Daktylogramme, die *Efecto invernadero* angehören oder in dieser Zeit geschrieben wurden. Sie bekommt sie – vom Verleger und von Bellatins damaliger Psychoanalytikerin – als Schenkung.

Unter dem Titel »Textos de la Underwood« werden all diese Fassungen zum ersten Mal 2008 als zweiter Teil des Buches *Condición de las flores* veröffentlicht. Die späte Entdeckung und die Veröffentlichung der Entwürfe, ohne dass der Autor selber dieses Mal seine Daktylogramme wieder liest – ganz im Gegenteil lehnt er die Möglichkeit ab –, und sein steigendes Interesse für die Arbeit, die seine Freundin im Puig Archiv leistet, haben einen starken Einfluss auf sein Archivbewusstsein und überzeugen ihn, dass er jetzt seine alten Papiere nicht mehr entsorgen oder zerstören muss.

Ab diesem Moment entsteht auch beim Autor ein externes Archiv, dieses Mal in Form eines Metallkorbes, der »Buzón de Archivo para Goldchluk« heißt, und Graciela Goldchluk wird die »Archäologin« – besser gesagt die *Archontin* – von Bellatins Schreiben. Wenn der Metallkorb gefüllt ist, versuchen der *Archivmensch* und seine *Papierkorb-Freundin*, sich zu treffen und das Archiv des Mexikaners reist nach Buenos Aires.

Die Externalisierung und die Institutionalisierung des Archivs gehen aber weiter. 2012 bekamen Graciela Goldchluk und andere Forschungsgruppen der Universidad Nacional de La Plata (UNLP) die Unterstützung der Fakultät für Geistes- und Erziehungswissenschaften (FaHCE). Diese lancierte darauf ARCAS, ein Open-Access-Portal ><http://arcas.fahce.unlp.edu.ar><, das Sammlungen nützlicher Quellen für die Forschung enthält, die Konsultation von Quellen ermöglicht und deren digitale Erhaltung durch die Anwendung international empfohlener Standards gewährleistet. Nach der Schaffung eines digitalen Archivs von Puig, das in ARCAS zur Verfügung steht, werden Bellatins Papiere und Bücher zuerst in der Bibliothek der Universität eingepflegt. Die Anordnung und die Katalogisierung des Materials beginnt darauf in Zusammenarbeit mit den Archivar:innen und Bibliothekar:innen der Fakultät; die Digitalisierung des Archivs fängt unter der Leitung von Graciela Goldchluk und Juan Pablo Cuartas langsam an.

Letztendlich beginnt die externe und kritische Lektüre eines *per se* offenen Bellatin-Archivs, das gemäß Goldchluk die geschlossene

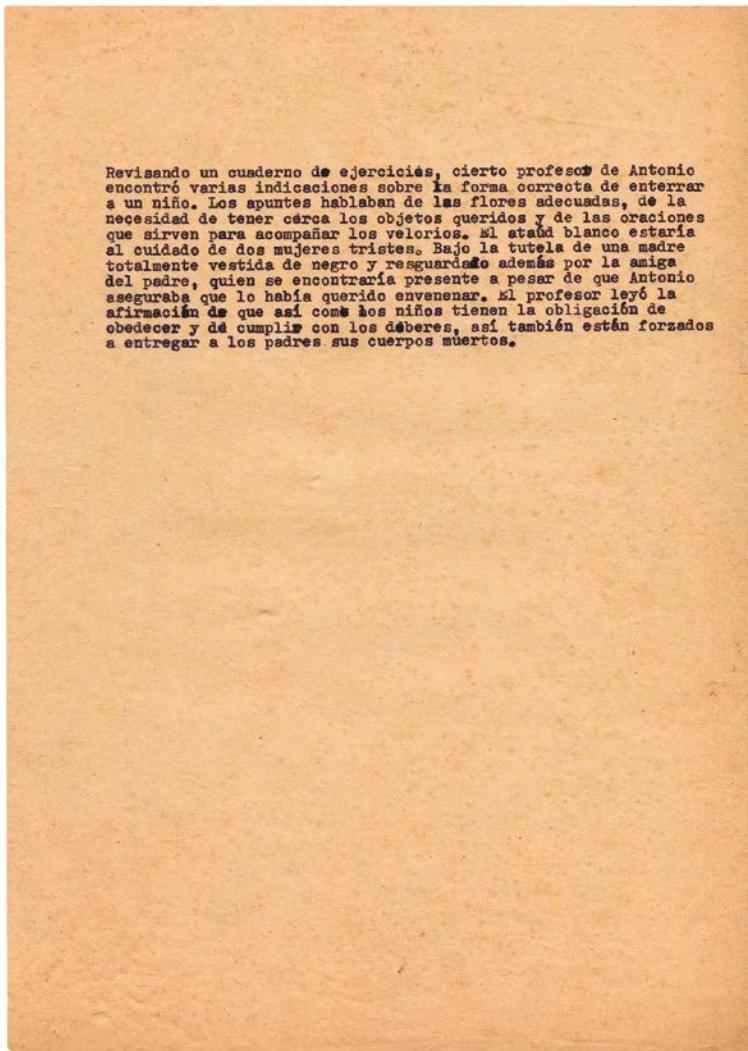


Kultur des Buches verändert habe.²³ Das Archiv ist der neue Ort der *Schrift*, des lebendigen Schreibens. Nicht nur das Schreiben von Belatin, sondern auch all seine Überlegungen und Handlungen, die rund um die Welt des Schreibens kreisen, und deren Verbreitung und Zirkulation, dessen Agenten (Autor, Editor, Kritiker usw.) schaffen langsam ein »Buch ohne Umschlag, weil es offen und frei ist: Sie können davor und danach schreiben«,²⁴ ein Archiv als Symbol einer potentiellen »Rekonstruktion der ›vergangenen Zukunft‹ der Literatur«.²⁵

²³ Graciela Goldchluk: ¿Dónde Sucede la literatura? Libro, Manuscrito y Archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin. In: El Hilo de la Fábula, Nr. 8/9, 2010, S. 92-99.

²⁴ »Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él« – Felisberto Hernández: Zitiert in Juan Pablo Cuartas: Del archivo de escritor al escritor de archivo, S. 201.

²⁵ Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a.M. 1979; Kai Sina: Die vergangene Zukunft der Literatur. Zeitstrukturen und Nachlassbewusstsein in der Moderne. In:



Revisando un cuaderno de ejercicios, cierto profesor de Antonio encontró varias indicaciones sobre la forma correcta de enterrar a un niño. Los apuntes hablaban de las flores adecuadas, de la necesidad de tener cerca los objetos queridos y de las oraciones que sirven para acompañar los velorios. El ataúd blanco estaría al cuidado de dos mujeres tristes. Bajo la tutela de una madre totalmente vestida de negro y resguardado además por la amiga del padre, quien se encontraría presente pese de que Antonio aseguraba que lo había querido envenenar. El profesor leyó la afirmación de que así como los niños tienen la obligación de obedecer y de cumplir con los deberes, así también están forzados a entregar a los padres sus cuerpos muertos.

Abb. 2 und 3 Bild des Daktylogramms von *Efecto invernadero* (Lima, 1992) mit zwei möglichen Titeln; erste Seite des Daktylogramms. © Arcas; Repositorio de fuentes de interés para la investigación



Abb. 4 und 5 Papierkorb für die Freundin (Buzón de Archivo para Goldchluk) in Bellatins Haus.

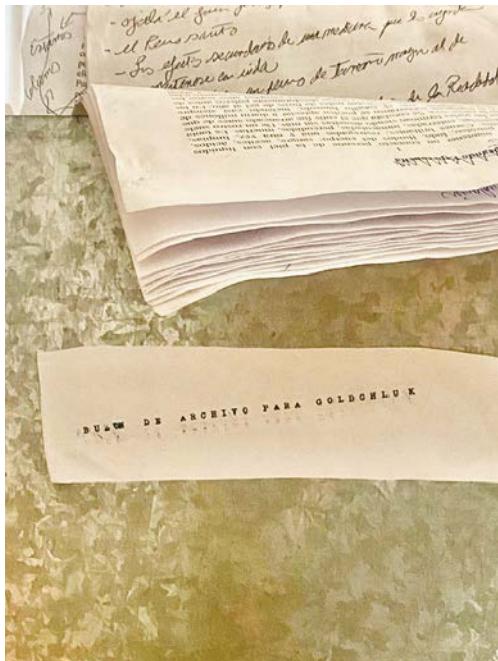
© Mario Bellatin & Graciela Goldchluk

Dementsprechend und obwohl ich meine Arbeit entlang des suggestiven Aufsatzes von Kai Sina und Carlos Spoerhase konzipiert habe, möchte ich eine Behauptung der Autoren, die zu Diltheys Literaturarchiv-Verständnis als Erhaltungs- und Forschungsort zurückkehren, nuancieren. In den Worten von Sina und Spoerhase:

der handschriftliche Nachlass gilt somit einerseits als Voraussetzung eines ‚lebendigen‘ Verstehens, andererseits als Ermöglichung einer modernen Textkritik; dass das moderne Interesse für die hinterlassene Handschrift an die Institution des Nachlasses gekoppelt ist, steht Dilthey deutlich vor Augen, wird in jüngerer Zeit aber kaum reflektiert – auch nicht, wie man erwarten könnte, im Umfeld der *critique génétique*.²⁶

Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000. Hg. v. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 49-74; Juan Pablo Cuartas, Graciela Goldchluk: La fe literaria; Juan Pablo Cuartas: Del archivo de escritor.

²⁶ Kai Sina, Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung, S. 619.



Die Beobachtung von Bellatins Schreibprozessen, ihrer Archivierung und seine Publikationen zeugen von einer wechselseitigen Interdependenz von Archiv und Werk und widerlegen dies. In Argentinien, in Lateinamerika, wo es bisher kein offizielles Archiv gibt, wo die Interdisziplinarität ganz anders gedacht wird als in Europa, wo eine einheimische *critique génétique* sich aktuell mit einer historisch-philosophischen Fragestellung gegenüber Archiven vermischt, wo das Archiv immer noch eine brisante politische Frage ist, ist so eine Bilanz kaum nachvollziehbar. Das letzte Kapitel meiner Skizze der Archive Bellatins wird für sich selber sprechen und kann aus zeitlichen Gründen als vorläufiger Schluss gelten.

Bis 2015 wurde das Archiv des Autors auf dem Campus aufbewahrt, aber die Rückkehr eines starken und unerwünschten Neoliberalismus in Argentinien und die Behauptung des Präsidenten Macri, die Professoren seien »ñoquis«, d.h. *Taugenichtse*, hat den Alarm ausgelöst. Mario Bellatin wünscht sich, dass sein Material aus der Universität entfernt werde. Unter solchen Verhältnissen landet es bei Graciela Goldchluk, deren Haus ein Archiv wird und sie selber eine echte »Gegen-Archontin«, wie wenn wir von Gegenmacht oder Gegendiskurs sprechen. Zur Erinnerung Derrida:



Abb. 6 Bellatins Archiv im privaten Haus von Graciela Goldchluk. Manuskript von *Efecto invernadero*.

© Graciela Goldchluk

le sens de »archive«, son seul sens, lui vient de l'*arkheîon* grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. [...] Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce lieu qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. Les *archontes* en sont d'abord les gardiens. Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d'interpréter les archives. [...] C'est ainsi, dans cette domiciliation, dans cette assignation à demeure, que les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public [...].²⁷

²⁷ Derrida, Mal d'Archive, S. 12-13. Deutsche Übersetzung: »der Sinn von



Abb. 7 Bellatins Archiv im privaten Haus von Graciela Goldchluk. Kartons mit Dokumenten, Erstausgabe und Fotos von Mario Bellatin. © Graciela Goldchluk

Und mit diesem Zitat und diesen Bildern, die für sich selber sprechen, schließt sich heute der hermeneutische Zirkel.

›archive‹, sein einziger Sinn, vom griechischen *archeion*: zuerst ein Haus, ein Wohnsitz, eine Adresse, die Wohnung der höheren Magistratsangehörigen, die *árchontes*, diejenigen, die geboten. [...] Ihrer so öffentlich anerkannten Autorität wegen deponierte man zu jener Zeit bei ihnen zuhause, an eben jenem Ort, der ihr Haus ist (ein privates Haus, Haus der Familie oder Diensthaus), die offiziellen Dokumente. Die Archonten sind zunächst deren Bewahrer. Sie stellen nicht nur die physische Sicherheit des Depots und des Trägers sicher. Man erkennt ihnen auch das Recht und die Kompetenz der Auslegung zu. Sie haben die Macht, die Archive zu interpretieren. [...] In dieser verbindlichen Ansiedlung, in dieser dauerhaften Zuweisung einer Bleibe kommen so die Archive zustande« (Derrida, Dem Archiv verschrieben, S. 10f.).

Literarische und literaturgeschichtliche Konfigurationen

Gwendolin Lennartz

Konfigurationen zwischen Handschrift und Biographie

Selbstreflexive Philologie in Felicitas Hoppes autofiktionalem Roman *Hoppe*

Biographie, Autobiographie und Autofiktion in Relation zur Handschrift

Die Paratexte des Buchs *Hoppe* von Felicitas Hoppe machen es der potentiellen Leserschaft schwer, eine Gattungszuordnung vorzunehmen. Während der Text auf der Titelseite klar als ›Roman‹ ausgewiesen wird, nimmt der Klappentext folgende Einordnung vor: »Als Leben zu kurz, als Roman zu schön, um wahr zu sein: ›Hoppe‹ ist keine Autobiographie, sondern Hoppes Traumbiographie, in der Hoppe von einer anderen Hoppe erzählt[.]«¹ Der Text bestreitet also jeglichen Wahrheitsanspruch, ordnet sich selbst aber der Biographie zu, einer Gattung, die in der Regel als faktisch basiert aufgefasst wird und bei der die literarischen Qualitäten nicht im Vordergrund stehen. Gleichzeitig lehnt der Klappentext eine Zuordnung zur Autobiographie ab, obwohl hier eine Aussageinstanz über sich selbst schreibt. Handelt es sich bei dieser Gattungsverwirrung um einen Einzelfall oder repräsentiert der Roman eine weitreichende Entwicklung des biographischen, autobiographischen und fiktionalen Erzählens?

Genau genommen handelt es sich bei Hoppe um ein *autofiktionales* Erzählen. Mit der Autofiktion ist in den vergangenen Jahrzehnten eine Gattung aufgetreten, die die Literaturwissenschaft in besonderem Maße interessiert, da sie an eine Reihe von literaturtheoretischen Themen anschließt. Beim autofiktionalen Schreiben treten fiktive Figuren in Texten auf, die eine Namensgleichheit mit dem Autor oder der Autorin aufweisen oder andersartig eine Übereinstimmung von Autorsubjekt und Figur suggerieren.² Es ist davon auszugehen, dass die Auto-

¹ Felicitas Hoppe: *Hoppe*. Roman. Frankfurt a.M. 2013.

² Vgl. Frank Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität*,

fiktion nicht zufällig entsteht, sondern dass es sich um eine Synthese aus dem Autogenie des 18. Jahrhunderts und dem totgeglaubten Autor des 20. Jahrhunderts handelt. Neben den vielfältigen Fragen um Autorschaft wird außerdem die Nähe der Autofiktion zur Biographie und Autobiographie verhandelt. Der Begriff entlehnt sich im deutschen Diskurs der französischen *autofiction*, mit der Serge Doubrovsky erstmals seinen Roman *Fils* ebenfalls im Klappentext von einer Autobiographie abgrenzt.³ Will man die Verfahren der Autofiktion hinsichtlich der angebotenen Pakte mit der Leserschaft einordnen, so handelt es sich entweder um eine besondere Form des biographischen Schreibens, um eine besondere Art des fiktionalen Schreibens oder um eine Mischform, bei der faktische und fiktionale Pakte im selben Text miteinander konkurrieren.⁴ Aber nicht nur die Abgrenzung zwischen Fiktion und Faktualität fordert die Literaturwissenschaft heraus, sondern auch die Grenze zwischen der Beschreibung des eigenen Lebens versus der Beschreibung des Lebens einer anderen Person, also die Unterscheidung zwischen Biographie und Autobiographie. Wie Ergebnisse aus dem anglistischen Forschungsfeld zeigen, werden die Grenzen zwischen biographischem und autobiographischem Schreiben durch das Aufkommen sogenannter ›relationaler‹ Autobiographien aufgelöst.⁵ Da das Subjekt sich in der relationalen Autobiographie abhängig von anderen Beziehungen konstituiert, deren Biographie es notwendigerweise mitzählt, hebt diese Erzählkonstruktion die Unterschiede zwischen der Darstellung des eigenen Lebens und des Lebens einer anderen Person auf, was über den Begriff der *Auto/biography* abgebildet wird.⁶ Das (auto-)biographische Schreiben wird dabei, sowohl in der relationalen Autobiographie als auch im autofiktionalen Schreiben, in einen meta-literarischen Diskurs eingebettet, bei dem ein besonderer Umgang mit

Fiktionalität und Literarität? In: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Hg. v. Jannidis Winko u.a. Berlin 2009, S. 285-314.

3 Serge Doubrovsky: *Fils*. Paris 1977. Wörtlich schließt der Klappentext mit der folgenden Einordnung: »Autobiographie? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.«

4 Vgl. Zipfel, Autofiktion. S. 287-310.

5 Vgl. Anne Rüggemeier: Der Autobiograph als Biograph? Relationale Selbstbeschreibung in Theorie und Praxis. In: Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft. Hg. v. Anita Gröger u.a. Kiel 2018, S. 75-100, vgl. hier S. 80-85.

6 Vgl. ebd., S. 82.

Quellmaterial deutlich hervortritt,⁷ weshalb Ansgar Nünning den Begriff der »fiktiven Metabiographie« vorschlägt.⁸ Viele autofiktionale Texte verschweigen ihr Ausgangsmaterial nicht, sondern stellen es in aller Deutlichkeit heraus: Sie zitieren großzügig aus Tagebüchern und Briefen, setzen sie durch besondere Typographie ab und binden gar Faksimiles in das Buch ein. Auch wenn das Zitieren aus (pseudo-)biographischem Material nicht gattungskonstitutiv für die Autofiktion ist, scheint sich der Duktus einer fiktiven (Auto-)Biographin für die Fiktionalisierungsstrategie des Autorinnen-Ichs besonders anzubieten. Um herauszufinden, welchen Zugriff die Handschrift auf das zeitgenössische (auto-)biographische Schreiben zulässt, soll Walter Benjamins Begriff der *Konfiguration* herangezogen werden. Die Konfiguration untersucht gerade die Vermittlung zwischen einer Idee und den Phänomenen.⁹ Die dabei verwendeten Begriffe geben Aufschluss darüber, wie eine Idee konfigurierend tätig wird; die Begriffe legen den empirischen Zugang zur Idee: »Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar.«¹⁰ Es ist erst die *Idee* eines Nachlasses oder einer Biographie, die dafür sorgt, dass biographisches Material, Manuskripte, Briefe und Tagebücher, archiviert werden. Mehr noch: Die Idee, dass sich ein Leben über *schriftliches Material* abbilden lässt und abgebildet werden sollte, rettet diese Schriftstücke als konkrete Phänomene vor der Vernichtung. Änderungen in den Begriffen, die eine Idee beschreiben, müssen Einfluss auf die Konfiguration haben und sich somit darauf auswirken, wie die Phänomene angeordnet werden. Das dürfte einen Effekt auf die Archivierung des Materials haben. Liest man handschriftliche Schriftstücke als Phänomene, so werden sie in

⁷ Vgl. für die relationale Biographie Rüggemeier, Autobiograph als Biograph, S. 90, für die Autofiktion beispielsweise Judith Niehaus: Auktoriale Spuren im Text. Typographische und autofiktionale Dimensionen der Schreibszene im Gegenwartroman. In: Vexierbilder. Autor:inneninszenierung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. Alina Boy. Paderborn 2021, S. 253–276.

⁸ Ansgar Nünning: »Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion«. In: Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970. Hg. v. Christian von Zimmermann. Tübingen 2000, S. 15–36, hier S. 36.

⁹ Walter Benjamin: Erkenntnikritische Vorrede. In: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 2000, S. 9–44.

¹⁰ Benjamin, Erkenntnikritische Vorrede, S. 14.

einem Fall durch die Idee der Biographie und im anderen Fall durch die Idee der Autofiktion konfiguriert. Die Fragestellung dieser Untersuchung ist, ob sich in diesen Konfigurationen der Handschrift durch die Autofiktion eine Philologie nachzeichnen lässt, die auf Diskurse der Biographie reagiert.

Begriffe des Biographischen und ihre Problematisierung

Da die Konfiguration Phänomene über einen »Stab von Begriffen«¹¹ vergegenwärtigt, sollen zunächst einige Begriffe der Biographie aufgegriffen werden.

Das Leben und die Schrift sind unfraglich Begriffe des Biographischen, da es sich um die Übersetzung der Wortbestandteile aus dem Griechischen handelt, also um *bios* für Leben und *graphein* für schreiben, zeichnen oder auch einritzen. Die Lebensbeschreibung wurde vor allem im 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum genutzt, ist aber heute aus dem Sprachgebrauch weitestgehend verdrängt.¹² Als Gattung, die ihren Ursprung auch in der Geschichtsschreibung hat, ist die Biographie grundsätzlich der historischen Wahrheit und der Referenzialität verpflichtet. Diese Wahrheit kann über ein Lebensthema abgebildet werden. Die Biographie stiftet den dargestellten Personen Legenden, Monuments und Denkmäler. Sie wird erarbeitet über den Nachlass einer Person und ist eng verknüpft mit dem Archiv. Doch gerade diese Begriffe der Biographie sind durch die poststrukturalistische Theoriebildung und den Medienwandel problematisch geworden. Andere Begriffe, wie das Vergessene, die Spurensuche oder das Fragmentarische treten in den biographischen Diskurs ein und bieten eine neue Konzeptualisierung an.

Auch das Archiv ist seit der Digitalisierung kein geschlossener Raum mehr. Es ist zum einen zugänglicher geworden, zum anderen hat sich auch die Art der Zusammenstellung geändert. Das Material, das eine Person hinterlässt, kann kaum noch als geschlossener Nachlass angeordnet werden. So produzieren zwar heute fast alle Menschen täglich biographisches Material, E-Mails und andere Textnachrichten, Sprachaufzeichnungen, Videos, Fotografien. Jedoch sind all diese Daten in

¹¹ Ebd., S. 16.

¹² Vgl. Falko Schnicke: Begriffsgeschichte: Biographie und verwandte Termini. In: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Hg. v. Christian Klein. Berlin 2022, S. 3-9.

unterschiedlichen Formaten auf unterschiedlichen Plattformen gespeichert und lassen sich so gut wie nicht vollständig systematisch archivieren. Diese Materialien liegen außerdem nicht mehr handschriftlich vor, sondern benötigen jeweils eigene medienspezifische Zugänge.

Bernhard Fetz schlägt die Begriffe Kreuzverhör und Suchschein vor, um die Herangehensweise an einen problematischen Quellenumfang zu beschreiben:¹³ Ist zu viel oder zum Teil widersprüchliches Material vorhanden, sollen die Quellen in ein Kreuzverhör miteinander gestellt werden. Liegt zu wenig Material vor, muss mit einem Suchschein nach Fragmenten gesucht werden, die dann, meist in Form der Anekdote, exemplarisch für Aspekte des Lebens beschrieben werden. Für die Biographie von Personen, deren Lebensdokumente nicht aufgehoben wurden oder gar nicht erst angefertigt wurden, hat die Biographieforschung mit der *Silhouette Biography* gar eine Form der Biographie entwickelt, die weitestgehend ohne Quellmaterial auskommt.¹⁴

Die Referenzialität der Biographie auf die ihr zugrundeliegenden Quellen, Manuskripte und Handschriften, wurde allerdings, wie Sven Hanuschek ausführt, durch die sprachphilosophische Wende und den radikalen Konstruktivismus generell infrage gestellt. Die sprachliche Verfasstheit und Konstruktion des Materials selbst müssen anerkannt werden.¹⁵ Ebenso ist auch der entstehende biographische Text unter diesen Paradigmen zu lesen. Hanuschek schließt daraus: »Eine den heutigen Vorstellungen von Referentialität entsprechende Biographie würde also nicht in objektivistischer Geste einen Haufen Quellen edieren, sondern einen bestimmten Umgang mit ihnen vorschlagen – eine Lesart, wie biographische Fakten, im Zusammenhang: wie ein bestimmtes Leben zu deuten sei.«¹⁶ Der Begriff der Lebenslüge erscheint

¹³ Bernhard Fetz: Grundfragen biographischen Schreibens: Zur Bedeutung der Quellen. In: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Hg. v. Christian Klein. Berlin 2022, S. 629–636, hier S. 630–632.

¹⁴ Vgl. Volker Depkat: Biographik im 21. Jahrhundert – Tendenzen und Debatten. In: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Hg. v. Christian Klein. Berlin 2022, S. 383–391, hier S. 389.

¹⁵ Vgl. auch Bernhard Fetz: Der Stoff, aus dem das (Nach-)Leben ist. Zum Status biographischer Quellen. In: Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie. Hg. v. dems. und Hannes Schweiger. Berlin 2009, S. 103–156, hier S. 137.

¹⁶ Sven Hanuschek: Referentialität. In: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Hg. v. Christian Klein. Berlin 2022, S. 17–21, hier S. 21.

zunächst als Gegenentwurf zur Lebenswahrheit, bestätigt diese allerdings in ihrem Geltungsanspruch. Denn auch die Lüge ist auf die Prämissen angewiesen, dass es prinzipiell eine historische Wahrheit gibt, die durch biographisches Schreiben abgebildet werden kann. Die Relativierung des Wahrheitsbegriffs führt somit gleichzeitig zur Relativierung der Lüge. Eine biographische Wahrheit wird durch jede Neuauslegung des Materials neu verhandelt und unterläuft somit, so Bernhard Fetz, auch die Vorstellung einer Biographie als Denkmal oder als Monument.¹⁷

Das Konzept des Nachlasses wurde problematisiert durch eine feministische Biographieforschung, die auf den Mangel an archivierten Nachlässen von Frauen aufmerksam macht.¹⁸ Lücken entstehen aber nicht nur durch fehlende Archivierung, sondern auch durch unlesbare Schrift, durch Material, das nur noch auf sich selbst verweist, seinen Inhalt aber nicht mehr preisgibt. Die Schrift, und genauer die Handschrift, wird auch in heutiger Biographik immer noch gegenüber der Druckschrift privilegiert.¹⁹ Handschriftliche Originaldokumente handeln nach Fetz »nicht nur von ihrem Inhalt, sondern auch immer von der Weise ihrer Hervorbringung«,²⁰ sie lassen also Rückschlüsse auf die Schreibszene ihrer Entstehung zu und verweisen auf den Körper zurück.

Aber wie ist es um die Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit bestellt? Diese Frage stellt und beantwortet Sonja Neef in ihrer Monographie mit ebenjtem Untertitel.²¹ Sie stellt fest, dass die Handschrift im digitalen Zeitalter mitnichten verschwindet, sondern neue Wege ihrer Abbildung sucht. In zeitgenössischen Romanen tut sie das am offensichtlichsten durch faksimilierte Abschnitte. Die Romane wenden sich aber auch inhaltlich der Handschrift zu und beleuchten ihre Materialität. So schreibt sich die Handschrift para-

¹⁷ Vgl. Bernhard Fetz: Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität. In: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Hg. v. Christian Klein. Berlin 2022, S. 71–79, hier S. 73f.

¹⁸ Vgl. Christian Klein und Falko Schnicke: Biographik im 20. Jahrhundert. In: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Hg. v. dems. Berlin 2022, S. 365–381, hier S. 376f.

¹⁹ Vgl. Fetz, Der Stoff, S. 142.

²⁰ Ebd., S. 147.

²¹ Vgl. Sonja Neef: Abdruck und Spur. Handschrift im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Berlin 2008.

doxerweise in Texte ein, die mit hoher Wahrscheinlichkeit selbst in ihrer ersten Manuskriptform und erst recht in ihrer publizierten Buchform in Druckschrift verfasst wurden und gerade nicht handschriftlich. Für Judith Niehaus liegt der Grund für diese Doppelgeste zum einen an der digitalen Textverarbeitung selbst: Der digitale Offsetdruck ermöglicht eine einfache Einbindung der Faksimiles und führt somit dazu, dass die Handschrift ins Buch zurückkehren könne.²² Zum anderen überwindet die Handschrift im Buch mehrere Pole, die zunächst unvereinbar erschienenen: »Es interferieren nicht nur die digitale Schreibszene des Buchdrucks im 21. Jahrhundert und (Reminiszenzen an) die analoge Schreibszene des Manuskripts. Gleichzeitig werden auch die Differenzen zwischen unfertigem und abgeschlossenem Buch, zwischen Produktion und Rezeption desselben, mithin zwischen Schreibszene und Leseszene unterminiert.«²³ Die Handschrift verhandelt in jüngster Gegenwartsliteratur also auf einer Metaebene verschiedene Themen der Editionsphilologie und das oft über den Weg der Autofiktion. In der folgenden Analyse soll untersucht werden, inwiefern die Handschrift dabei als Phänomen auftritt, das die Idee des biographischen Schreibens konfiguriert. Die eben vorgestellten Begriffe der Biographie bieten dabei die Folie für eine Auswahl an Zitaten aus *Hoppe*.

Biographische Metareflexion in *Hoppe*

Der Roman wurde 2012 veröffentlicht und ist im Kontext dieser Untersuchung besonders prägnant, da er zum einen autofiktional auftritt und sich zum anderen als fiktive Metabiographie bezeichnen lässt. Das erreicht der Text, indem der Name der Autorin in mehreren Funktionen auftritt; sowohl in den Paratexten als auch in fiktionalisierter Form innerhalb des Buchs. *Hoppe* kreiert geradezu eine »Überfülle an Bezügen zum Eigennamen der Verfasserin«,²⁴ Hoppe wird als Autorin

²² Vgl. Judith Niehaus: Handgeschrieben – Grafische Inszenierungen des Schreibens im Gegenwartsroman. In: Zur Inszenierung und Reflexion von Schreibprozessen in medialen Kontexten, Hg. v. Carsten Gansel u.a. Göttingen 2021, S. 223–244, hier S. 241.

²³ Ebd.

²⁴ Frederike Eigler: »Könnte nicht alles auch ganz anders sein?« *Hoppe* zwischen Autofiktion und Metafiktion. In: Felicitas Hoppe: Das Werk. Hg. v. Michaela Holdenried. Berlin 2015, S. 145–159, hier S. 147.

des Buchs und im Titel geführt, ist die Protagonistin einer Biographie und tritt gleichzeitig mit ihren Initialen als Verfasserin derselben auf. In der Funktion als Biographin schöpft *fh* aus einem großen Archiv an Quellen, die sie beschreibt oder in Auszügen zitiert. Das von Fetz für die Methode der Biographie eingeführte Kreuzverhör der Quellen lässt sich an einem Textauszug gut beobachten. Hoppe, bzw. *fh* als Biographin ordnet hier Behauptungen der jungen Felicitas Hoppe in den Briefen an ihre fingierten Geschwister in Hameln ein:

Das dürfte, in Abgleichung mit dem Tagebuch ihres Vaters, kaum der Wahrheit entsprechen. Die Mittel des reisenden Patentagenten waren begrenzt und ließen eine Haushaltsführung oben beschriebener Art nicht zu. Hoppes Unterschlagung überprüfbarer Fakten dient einzig der literarischen Ausformung ausufernder Phantasien, wie sie ihr gesamtes Werk prägen.²⁵

Die junge Hoppe beschreibt in den Briefen einen gehobenen Lebensstil in Kanada, allerdings ohne dabei Adressen oder Personen näher zu benennen. Mit dem Tagebuch des Vaters wird eine Quelle herangezogen, die im Widerspruch zu den Behauptungen steht und, viel wichtiger, die als wahrhaftiger bewertet wird. Durch das Wort ›Unterschlagung‹ nimmt die Biographin eine moralische Wertung vor, genau wie mit dem Verweis auf eine ausufernde Phantasie. Spätestens mit dieser Einordnung wird aber auch die Ironie gekennzeichnet, die Zweifel nicht auf die junge Hoppe, sondern auf das Urteilsvermögen der Biographin werfen. Die Neubewertung der Quellen sagt weniger über die Protagonistin der Biographie aus als über die Biographin *fh*, die nicht in der Lage ist, dem kindlichen Übermut wohlwollend entgegenzutreten. Dadurch, dass der Einfluss ihrer Wertung auf die vorliegende Biographie herausgestellt wird, wird die biographische Wahrheit insgesamt relativiert. Das Kreuzverhör wendet sich auf sich selbst an. Aber auch die biographische Materialsuche und ihre Schwierigkeiten werden im Roman reflektiert:

Aber da war nicht nur dieses Spiel mit den Namen. Da waren noch tausend andere Spiele, tausend Geheim- und Zeichensprachen, lauter heimliche Hinweise, lauter Zettel mit kleinen unentzifferbaren Botschaften, Felicitas' seltsame Art, überall, wo auch immer sie war und wo auch immer sie hinging, winzige Spuren zu hinterlassen. Überall

²⁵ Hoppe, Hoppe, S. 16.

legte sie diese Spuren aus, obwohl man nie genau wusste, ob es absichtlich oder unabsichtlich geschah, was vermutlich Teil des ganzen Systems war, auch wenn sie nicht müde wurde zu behaupten, es gäbe kein System, nichts sei ihr fremder als Systeme.²⁶

Der Verweis auf ein »Spiel mit den Namen« markiert den selbst-reflexiven Blick auf die Machart des Romans. Indem in diesem Abschnitt über hinterlassene Zettel mehrmals mit Nachdruck auf Systeme verwiesen wird, ruft der Text unweigerlich Assoziationen zu Luhmanns Zettelkasten auf, der als Gegenentwurf zu Hoppes Zettelpraktik gewertet werden kann. Während der Zettelkasten einem strengen Verweissystem folgt und die vielen Gedanken des Autors bewusst an einem Ort versammelt, muss den Gedanken Hoppes im Rahmen einer Spurensuche nachgegangen werden. Die Spurensuche erstreckt sich auf ein ›Überall‹. Das ›Überall‹ unterwandert aber gerade die Idee der Spur, die ja eigentlich einen Weg vorgeben sollte. Es spielt offenbar keine Rolle, ob der Inhalt der Zettel zugänglich ist, er wird sogar durch Geheimschriften codiert und unentzifferbar gemacht. Roland Barthes hebt die Eigenschaft von Schrift, ihren Inhalt zunächst zu verborgen und eben nicht preiszugeben, besonders hervor.²⁷ Sobald Schrift sich von der ikonischen Ebene löst, ist sie immer eine Geheimsprache zwischen ihren Kennern.²⁸ Damit eine Schrift entziffert werden kann, muss man ihre Systematik erarbeitet haben. Da hier kein System vorliegt, bleibt der Inhalt der codierten Zettel verborgen. Die handschriftlichen Spuren zeugen nur noch von einer vergangenen, körperlichen Anwesenheit der biographierten Figur, geben aber keine Auskunft über ihre Intention. Die Spur wird spielerisch um ihrer selbst willen ausgelegt, ein Ziel gibt es nicht und die biographische Spurensuche muss sich notgedrungen *verzetteln*. Somit stellt Hoppe die Spurensuche als biographische Methode nicht nur aus, sondern führt sie und ihre Bemühungen *ad absurdum*.

Im Hinblick auf die Autobiographie positioniert sich der Roman, als die Biographin fh auf eine fragmentarische Autobiographie der jungen Felicitas Hoppe stößt:

Von den Kindheitswerken ganz zu schweigen, die bis heute nur in Teilen zugänglich sind, darunter [...] vor allem der Entwurf zu

²⁶ Hoppe, Hoppe, S. 256.

²⁷ Vgl. Roland Barthes: *Variations sur l'écriture*. In: ders.: *Oeuvres complètes. 1972-1976*. Bd. IV. Hg. v. Eric Marty. Paris 2002, S. 267-316, hier S. 270f.

²⁸ Vgl. ebd.

einer allerersten Autobiographie, die folgendermaßen beginnt: »ICH. Meine Familie. Mein Name und meine Wünsche und mein Leben. Felicitas Hoppe. Das bin ich. Im Augenblick, in der Zeit wo ich meine Erlebnisse schreibe, bin ich zehn Jahre alt. Ich habe trotz meiner erst zehn Jahre Doch schon eine Menge erlebt.« (Zitiert nach dem handschriftlichen Manuskript.) Wenige Zeilen später bricht die Autobiographie ab, vermutlich weniger aus Mangel an Stoff (Felicitas hatte tatsächlich schon eine Menge erlebt) als aus Mangel an Ausdauer.²⁹

In diesem kurzen Abschnitt wird allerlei verhandelt; die Zugänglichkeit zu den Quellen, zum Archiv, die Materialität der Quelle, ihr fragmentarischer Status und nicht zuletzt wird der Schreibprozess selbst reflektiert.

Es ist nicht zu erkennen, dass hier ein selbstironischer Blick auf das zehnjährige Ich geworfen wird, das mit einer wichtigen Konvention der Autobiographie bricht: jener der Bescheidenheit. Das ließe sich vielleicht mit dem Alter der Schreibenden erklären. Wenn man aber berücksichtigt, dass auch der Roman *Hoppe* den Namen und das Ich der Autorin in unterschiedlichster Weise ausstellt, wird die Möglichkeit eines bescheidenen autobiographischen Erzählens allgemein konterkariert. Dabei umkreist der kurze Ausschnitt mehrere Ansätze der Identitätskonstruktion, zeichnet sogar deren historische Entwicklung nach; eine Identität, die über familiäre Herkunft bestimmt wird, tritt zugunsten einer subjektiven Identitätsbildung über Wünsche und Lebensthemen zurück. Der Name als Anzeiger beider Komponenten, also die Herkunft über den Familiennamen und die Individualität über den Vornamen, verbindet die beiden Konzepte. Diskutiert wird auch die Biographiewürdigkeit der Protagonistin; die Tatsache, dass die biographische Praxis sich lange Zeit vor allem der Beschreibung des Gesamtlebens von bekannten Männern gewidmet hat,³⁰ wird kontrastiert, da hier der Erfahrungshorizont eines völlig unbekannten zehnjährigen Mädchens als erzählenswert gerahmt wird. Das Kriterium der Lebenserfahrung wird allerdings nicht berührt, interessant ist das Erlebte und nicht dessen Gegenteil.

Indem das Schreiben gerade nicht am verfügbaren Stoff, sondern an

²⁹ Hoppe, Hoppe, S. 34.

³⁰ Vgl. Hannes Schweiger: Biographiewürdigkeit. In: Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Hg. v. Christian Klein. Berlin 2022, S. 43-48.

der Ausdauer scheitert, betont Hoppe den körperlichen Aspekt des Schreibens. Für die junge Felicitas Hoppe erscheint der reine Akt des Schreibens vielleicht mehr als Strafarbeit, denn als Genuss.³¹ Schrift und Körper werden im gesamten Roman konzeptuell überblendet, beispielsweise wenn die Protagonistin sowohl beim Eishockeyspiel über die Ränder des Spielfelds hinausdenkt als auch beim Schreiben über die Ränder der Zeilen hinausschreibt. Das Manuskript als Produkt des Körpers wird vor allem in seiner Begrenztheit reflektiert; der Text liegt nur als handschriftlicher Entwurf vor, bricht nach wenigen Zeilen ab, ist unveröffentlicht, nicht zugänglich, ist Fragment geblieben. Er deutet seinen Stoff nur an, führt ihn aber nicht aus und ist als biographische Quelle eigentlich unbrauchbar. Das Abdrucken von Teilen des Textes innerhalb des Romans hebt das Manuskript aus all diesen Eigenschaften heraus. Er wird dadurch publiziert und wechselt seine handschriftliche Verfasstheit in Druckschrift. Auch sein fragmentarischer Status wird überwunden, weil der Roman über lange Strecken die Kindheit der Protagonistin erarbeitet und somit die Biographiewürdigkeit der zehnjährigen Felicitas Hoppe zu beweisen versucht. Wird somit die Referenzialität der Biographie wieder als Paradigma bestätigt? Hierzu muss die Gesamtkonstruktion des Romans beachtet werden.

Konfiguration der Biographie durch die Autofiktion

Der Roman *Hoppe* verweist in seinem gesamten Erzählverfahren auf Texte außerhalb des Buchs. Die fiktive Biographin zitiert und referiert auf unterschiedlichste Quellen: Selbstzeugnisse der Autorin, Selbstzeugnisse des Vaters, Briefe, Postkarten, aber auch Rezensionen, Interviews und Zeugenbefragungen, auch ungewöhnliche Quellen wie das Patentregister. Doch diese Verweise sind alle erfunden, sogar der Eintrag im Patentregister. Die einzigen Quellen aber, die eine tatsächliche Existenz außerhalb des Romans aufweisen, sind die bisher veröffentlichten Romane der realen Felicitas Hoppe und der erste Satz des Wikipedia-Eintrags der Autorin, der dem Roman als Motto vorgestellt wird: »Felicitas Hoppe, *22.12.1960 in Hameln, ist eine deutsche Schriftstellerin. Wikipedia«³² Der Text verweist somit auf nichts, außer auf die Fiktion und enzyklopädisches Allgemeinwissen. Bei der Suche

³¹ Vgl. Barthes, *Variations sur l'écriture*, S. 299.

³² Hoppe, Hoppe, o.S., Kursivierung i.O.

nach Wirklichkeitsbezügen werden Rezipierende also auf das Fiktionale zurückgeworfen. Der Roman erzeugt eine Schleife, indem er stetig über sich selbst hinausweist, in diesen Verweisen aber wieder auf sich zurückzeigt. Gerade der internetgestützte Rechercheweg wird hierbei mitgedacht; sucht man bei Google etwa nach Texten des zitierten Literaturkritikers Reimar Strat, führt die Suchmaschine in den ersten Einträgen den Roman *Hoppe* auf. In analogen Archiven wäre kein Eintrag zu finden. Das gerade erwähnte Motto schlägt genau dieses Vorgehen vor; den Griff zum digitalen Endgerät, die kurze Recherche. Der Roman spielt somit im Hintergrund ein Spiel mit digitalen Epitexten, ohne diese selbst einzubeziehen. Einbezogen werden gerade analoge und handschriftliche Texte, an die die Biographin nur dann gelangt sein kann, wenn sie mit der tatsächlichen Felicitas Hoppe identisch ist. Diese führe nämlich, entgegen ihrer Behauptung, »von wenigen Ausnahmen abgesehen, alles bei sich [...], was sie jemals zu Papier gebracht hatte«.³³ An dieser Stelle wird die Unzuverlässigkeit beider Figuren deutlich: Die Aussagen des biographierten Subjekts sind unzuverlässig, da sie behauptet, ihr Material nicht bei sich zu haben. Aber auch die Aussage der Biographin erscheint unzuverlässig, da die Wahrscheinlichkeit, dass eine Person all ihre handschriftlich verfassten Unterlagen stets bei sich führe, dem gesunden Menschenverstand widerspricht. Die Biographin erweist sich außerdem durch ihre moralisch konnotierten Eingriffe als wertend. Da sie andeutet, mit der Protagonistin der Biographie identisch zu sein, werden nicht die Quellen in ein Kreuzverhör zueinander gestellt, sondern eine junge Hoppe mit einer älteren Hoppe. Durch die zeitliche Verschiebung des rückblickenden Erzählens, aber auch durch den Abstand, den die Erzählerin durch ihre Rolle als Biographin einnimmt, wird jedoch deutlich, dass der Identität zwischen erzähltem und erzählendem Ich keine diachrone personelle Identität zugrunde liegt. Vielmehr hat die schreibende Hoppe in einer intransitiven Verwendung des Verbs »schreiben«³⁴ die ein »Ich bin geschrieben« statt ein »Ich habe geschrieben« zur Folge hat,³⁵ eine Sprechposition eingenommen, in der sie sich von allen faktuellen Ver-

33 Hoppe, Hoppe, S. 135f.

34 Roland Barthes: Écrire, verbe intransitif? In: ders.: Œuvres complètes. 1968-1971. Bd. III. Hg. v. Eric Marty. Paris 2002, S. 617-626, hier S. 624. (Zit. in der Übersetzung von Dieter Horning in: Roland Barthes: Schreiben, ein intransitives Verb? In: Schreiben als Kulturtechnik. Hg. v. Sandro Zanetti. Berlin 2015, S. 240-250, hier S. 248.)

35 Ebd., S. 248.

sionen ihres Ichs emanzipiert und sich in jedem neuen Schreibvorgang neu konstituiert. Begonnen hat sie mit dieser Emanzipation bereits im Kindesalter, wenn sie, wie oben zitiert, ihre Identität im Schreibakt verortet: »Felicitas Hoppe. Das bin ich. Im Augenblick, in der Zeit wo ich meine Erlebnisse schreibe, bin ich zehn Jahre alt.«³⁶ Während man das ›wo‹ in dieser Formulierung schnell als grammatische Unbedarftheit einer angeblich Zehnjährigen abtun mag, ist es beim zweiten Hinsehen kein Fehler: Der Augenblick des Schreibens ist hier keine zeitliche Angabe, sondern er ist ein Ort, an dem sich das schreibende Ich in der Autofiktion positioniert und sich in ein Leben voller Abenteuer hineinschreiben kann. Ob der autofiktionale Raum immer als ein freiheitlicher und offener Raum gestaltet ist oder das autofiktionale Subjekt auch eingrenzen, beengen und in seinem Handlungs- und Erlebnisspielraum gar beschneiden kann, muss noch geprüft werden. Was die Gattung betrifft, so macht es die autofiktionale Konzeption des Romans möglich, eine fiktive Autobiographie zu schreiben, die als Biographie gerahmt ist und sich somit nicht mit den Herausforderungen des biographischen Schreibens auseinandersetzen muss: Der Roman referiert nur auf die Fiktion, jeder Versuch, außerliterarische Quellen zu überprüfen, endet im Selbstverweis. Die Spurensuche verläuft sich in einem Überall, das Material ist codiert oder bricht ab. In Hoppes Roman wird die Biographie neu konfiguriert, indem sie zwar eine Vielzahl der biographischen Begriffe aufgreift, nur um sie im nächsten Schritt zu ironisieren und in ihrer Begrenztheit darzustellen. Trotzdem gelingt ein biographisches Erzählen, das keine Referenz außerhalb der Fiktion sucht und es in erster Linie genießt, unterschiedliches Material, unterschiedliche Handschriften in ein Gespräch miteinander zu bringen. Dementsprechend schlägt der Roman im Sinne Hanuscheks eine neue Lesart für biographische Quellen vor, und zwar eine, die den Wahrheitsgehalt einer Lebensgeschichte ganz in der Fiktion und Selbstbezogenheit aufgehen lässt.

Die Autofiktion blickt daher nicht nur auf Autorschaft, sondern auch auf die Möglichkeiten biographischen Schreibens. Die relationale Biographie, die Rüggemeier in der englischsprachigen Literatur ausmacht, findet ihr autofiktionales Pendant auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Besonders eine Hinwendung zu den eigenen Eltern ist zu beobachten; beispielsweise in Lentz *Schattenfroh*,³⁷ in dem die Schriften, die der Vater des autofikionalen Ichs in

³⁶ Hoppe, Hoppe, S. 34.

³⁷ Michael Lentz: *Schattenfroh. Ein Requiem*. Frankfurt a.M. 2018.

einer Behörde erstellt hat, diesen als pedantischen und machtgierigen Vorgesetzten demaskieren. In Andrea Roedigs Roman *Man kann Müttern nicht trauen*³⁸ geht das autofiktionale Ich mit den hinterlassenen Materialien der eigenen Mutter hart ins Gericht, markiert ihre widersprüchlichen Aussagen und verbindet sie mit der Alkoholabhängigkeit der Mutter. Da die Texte im Gesamten fiktional gerahmt sind, kann die Prämisse des pietätvollen Blicks auf Verstorbene umgangen werden, wodurch über den Umweg der Fiktion ein unzensiertes Bild der Figuren gezeichnet werden kann.

Indem über die Handschrift immer wieder Rückverweise auf den Körper des Schreibprozesses gemacht werden, werden die biographierten Personen nicht nur in ihrem Denken und ihrem Geist dargestellt, sondern auch in ihrer körperlichen Verfasstheit.

Außerdem, so wurde anhand von *Hoppe* herausgearbeitet, treten autofiktionale Biographen und Biographinnen mit ihren Persönlichkeiten und auch ihren Unzulänglichkeiten auf und verstecken sich nicht hinter einer scheinbar objektiven, auf Fakten basierten Gattung. Denn Fakten sind aus den fragwürdigen, handschriftlichen Materialien, die inszeniert werden, nicht zu gewinnen. Stattdessen bedient die Hinwendung zu handschriftlichen Materialien eine doppelte Nostalgie; zum einen in der Retrospektion der eigenen familiären oder persönlichen Vergangenheit, zum anderen aber auch eine kulturelle Nostalgie, die im Siegeszug der Druckschrift und der digitalen Medien einen Verlust der Handschrift prognostiziert. Dabei sind die Funktionen von Handschrift als Ausdruck von Originalität und Persönlichkeit schon, wie Christian Benne in seiner Monographie *Die Erfindung des Manuskripts* zeigt, das Resultat der Erfindung der Druckpresse.³⁹ Die Autofiktion bietet somit neben einer Neukonfiguration des biographischen Schreibens auch einen Reflexionsraum an, in dem die Handschrift hinsichtlich ihrer zeitgenössischen Funktionen abgetastet werden kann. Die Handschrift stellt dort nicht mehr nur die Frage nach Originalität, sondern wird in Diskurse um Faktizität und Mediälität eingebettet. Wie sie diese Diskurse bedient, sollte in umfassenderen Studien untersucht werden.

³⁸ Andrea Roedig: *Man kann Müttern nicht trauen*. München 2022.

³⁹ Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin 2015.

Alexander Honold

Hydrophilologie

Wasserodynamik und Infrastruktur in Peter Webers Roman
Silber und Salbader (1999)

Vom Zeitrand her

Es ist mehr als bloßer zeitgeschichtlicher Zufall, dass die öffentlich sichtbare und vom Kulturbetrieb zunächst emphatisch begrüßte literarische Produktivität des 1968 geborenen Schweizer Schriftstellers Peter Weber ziemlich genau mit den beiden Jahrzehnten vor und nach der sogenannten Millenniumswende übereinstimmt. Webers Debütroman *Der Wettermacher*, von der Kritik stürmisch bejubelt, erschien im Jahr 1993 und wurde damals als der wichtigste Titel des deutschsprachigen Bücherherbstes gehandelt. Der Band markierte im kulturellen Themenspektrum gleichsam eine Interimsphase zwischen den Turbulenzen um die deutsche Wiedervereinigung und den in den Folgejahren eskalierenden Geschehnissen der postjugoslawischen Zerfallskriege, deren aufgewühlte Beschreibungen und Kommentierungen dann die zweite Hälfte der neunziger Jahre bestimmen würden. Und für den kurzen Moment dieser Zwischenphase schien sich im deutschsprachigen Literaturbetrieb nach langem einmal wieder ein Fenster der Aufmerksamkeit für AutorInnen und Schreibprozesse in der Schweiz öffnen zu können, was seitdem höchstens noch in zwei, drei weiteren Ausnahmefällen eintraf, etwa bei den doppelten Buchpreisen für Melinda Nadja Abondji und Kim de l'Horizon oder bei der Vergabe des Büchner-Preises an Lukas Bärfuss.

In Peter Webers Roman *Der Wettermacher* wird das deutschsprachige Helvetien für einmal nicht von den kulturellen Zentren her, sondern von der auch für Weber selbst heimatlichen Region des ostschweizerischen Toggenburg aus ins Visier genommen. Den Nabel dieser ländlichen Welt bildet der Bahnhof in Webers Geburtsort Wattwil, von wo aus der noch jugendliche Protagonist des Werks, mit Namen August Abraham Abderhalden, am Vorabend seines zwanzigsten Geburtstages zu einer umfassenden Bestandsaufnahme seines eigenen Lebens, seiner Familie und Heimatregion ansetzt, indem er sich in den Keller begibt, den offiziellen Eisenbahner-Uniformhut

seines Vaters aufsetzt und an die Schreibmaschine geht. Als das signifikante Schreibdatum dieser Erzählszene wird der 31. März 1990 angegeben, ein Schwellenzeitpunkt par excellence, trennt er doch das erste vom zweiten Quartal und führt zudem in den als heiklen und vor allem scherzanfälligen Kalendertag bekannten ersten April hinein. Die Erzähl- und Schreibunternehmung Abderhaldens ist überdies durch den betont anachronistischen Einsatz der Schreibmaschine orchestriert und durch den zusätzlichen Umstand, dass der junge Abderhalden selbst noch eine Ausbildung zum Schreibmaschinenmechaniker erhalten hatte, bewusst an jener medientechnischen Umbruchsstelle platziert, die das im zwanzigsten Jahrhundert als Standardmodell etablierte Tippen von Texten auf einer mechanischen Schreibmaschine vom sodann anbrechenden und immer noch anhaltenden Digitalzeitalter trennt. In dieser neuen apparativen Peripherie wird der Schreibprozess zwar immer noch einer mehr oder minder konstant aufgebauten Lettern-Tastatur entgegengebracht, diese ist nun allerdings durch die Nutzung computerbasierter Textverarbeitungsprogramme hinterlegt. Der mechanische Vorgang des Tastendrucks steht demzufolge nicht mehr in einem direkten Wirkungsverhältnis zur buchstabewiesen Beschriftung eines Bogens Papier, er stellt nur mehr die haptische Komponente der Betätigung einer Benutzeroberfläche dar, von der Informationseinheiten nach Maßgabe einer binären null/eins-Codierung erhoben, an einen Rechenprozessor weitergeleitet und auf miniaturisierten Datenträgern gespeichert werden.

Private Haushalte, diejenigen professioneller Schreibender zumal, wurden von dieser Entwicklung in etwa seit Ende der achtziger Jahre erfasst, und zehn Jahre später war der medientechnische Paradigmenwechsel mehr oder weniger abgeschlossen. Weber selbst hat diese von ihm fast noch am Beginn seines literarischen Schreibens erlebte Nahtstelle folgendermaßen kommentiert: »Meine ersten Texte entstanden in der Schwellenzeit zwischen analog und digital, auch formal, ich übertrug die frühen, auf weich federnden, mechanischen Maschinen getippten Fassungen auf den Bildschirm, was das rhythmische Gefüge lockerte: Die Texte wurden Flüssigkeiten, durchsichtig, liessen sich durchschwimmen, ich konnte Flächen umgiessen, ohne Schere und Leim zu verwenden.«¹ Dass der Autor diese epochale Umstellung primär in handwerklichen oder industriegeschichtlichen Begriffen reformuliert, passt zu dem Eindruck, in seinen Texten noch einmal

¹ Peter Weber: Die Schweiz ist eine Stadt, die deutsche Sprache ein Geschehen. In: BELLA triste Nr. 6, 2003 [o.P.].

einigen der schon angejahrten oder bereits abgesunkenen Arbeitswelten aus den Epochen der früh- und hochindustriellen Schweiz zu begegnen. Darunter zählt etwa die ostschweizerische, besonders im Raum St. Gallen und im Kanton Glarus beheimatete Textilindustrie, ebenso die Druckmaschinen oder auch der frühe, energische Auf- und Ausbau der Eisenbahn mit ihren Stationsgebäuden und ihrer eigenen architektonischen, bürokratischen und vestimentären Formensprache.

Dem schweizerischen Zugverkehrswesen und seiner enormen gesellschaftlichen Ausstrahlung, die es zu einer der wichtigsten sozialen Kohäsionskräfte der Schweiz werden ließ, hat Peter Weber später einen eigenen Erzählband unter dem Titel *Bahnhofsprosa* (2003) gewidmet, doch auch in den Romanen davor kommt der Autor wiederholt auf die kulturell prägnanten Signaturen der Eisenbahn zu sprechen. Die Welt der eisernen Trassen, Verzweigungen und Knotenpunkte bildet gleichsam neben und zusammen mit den Schreibapparaten die *Hardware*, von der die Konfigurationen seiner Geschichten ihr Grundgerüst erhalten. Dieser materiellen Grundausstattung steht als *Software* in den Texten sodann eine Welt von Stimmungen, Geräuschen, ertönenden Sprach- und Musikklängen gegenüber, die mit den wechselwendigen Anwandlungen des »Wettermachers« sinnfällig an die Zeitkunst des Erzählens gemahnt und hierbei mit dem Aspekt der *Temperierung* auch die musikalischen Ambitionen des Autors ausspielt, die in einigen der folgenden Werke sogar noch deutlicher zum Ausdruck kommen, so etwa im melancholischen Abgesang des letzten Weber-Romans, der 2007 erschien und die Überschrift *Die melodielosen Jahre* trug, Wegmarke einer neuerlichen kulturellen Umbruchzeit, deren literarische Erwartungen und Bedingungen der Autor dann, wie es scheint, nicht mehr mitzugehen bereit war.

Badener Quellen

Hard- und *Software*, mechanisch-technische Apparaturen einerseits und ihre volatilen Schwingungs- und Stimmungszustände andererseits bilden auch die Basis-Choreographie des wohl komplexesten und zunächst fremdartigsten Buches von Peter Weber, des 1999 und damit genau zur Millenniumsschwelle publizierten Romans *Silber und Salbader*.² Es handelt sich bei diesem Werk um nichts Geringeres als um eine fiktionalisierte, aber im Doppelsinn des Wortes ›quellenbasierte‹

² Peter Weber: *Silber und Salbader*. Frankfurt a.M. 1999; im weiteren Ver-

Bestandsaufnahme der Schweizerischen Wasserwirtschaft und ihrer geschichtlichen Entwicklung von der Römerzeit an über das Mittelalter und dann insbesondere zur helvetischen Moderne der letzten zwei Jahrhunderte.

Schauplatz des Geschehens sind in der rahmenden Diegese die Gemächer und Katakomben des Bäderhotels *Rose* im Aargauischen Thermalort Baden, dessen berühmte Heilquellen bereits auf die römische Gründung *Aquae Helveticae* zurückgehen, eine Siedlung, die vom nahe gelegenen großen Heerlager Vindonissa aus geschaffen wurde, um die heißen Quellen im engen, felsenbegrenzten Tal der Limmat zu Heil- und Erholungszwecken nutzen zu können. *Baden* ist insofern Ortsname, Topos und Programm gleichermaßen, denn die balnearische Ausrichtung ist der baulichen Anlage des Ortes und seines tiefgelegenen Bäderquartiers konsequent eingeschrieben.

Wie in zahlreichen anderen geo- und topographischen Merkmalen und kulturhistorischen Aspekten dieses Romans hat der Autor bezüglich des erzählerischen Standquartiers einerseits mit exakten räumlichen Bezügen und identifizierbaren Vorlagen gearbeitet, diese jedoch andererseits durch verfremdende Abänderungen, Verschiebungen und Erweiterungen in einen eigenständigen und selbstbewussten fiktionalen Modus transformiert. So geben die detaillierten Beschreibungen des am »Kurplatz von Baden« gelegenen »Bäderhotels« zu verstehen, dass es sich bei dem *Hotel Rose* um ein mittelgroßes Beherbergungs-Domizil mit einigen Besonderheiten handelt, unter welchen vor allem der durch ein farbiges Glasdach überwölbte Innenhof hervorzuheben ist, ein die Blicke sofort auf sich lenkendes *Atrium*, das auf jedem der Stockwerke von einer um alle vier Seiten herumführenden, offenen »Galerie« eingefasst ist.³ Das zweite bemerkenswerte Ausstattungsmerkmal befindet sich, für flüchtige Besucher weniger offenkundig, in den Tiefenräumen des Hotels; dabei handelt es sich um die in den Boden und die Gewölbe des Hauses eingelassenen Quellen, Wasserleitungen und Badebecken, in welchen das mit 47 Grad Celsius aus dem Untergrund hervorsprudelnde Thermalwasser eingefasst wird und zur Rekreation der Gäste zur Verfügung steht. Beide dieser Charakteristika zusammengenommen geben als reale Vorlage für den beschriebenen Schauplatz mit einiger Sicherheit das Badener *Atriumhotel Blume* (Abb. 1) zu erkennen, welches auch im heutigen Bäderquartier

lauf werden Zitate hieraus mit der Sigle SuS und der entsprechenden Seitenzahl angegeben.

³ SuS, S. 15.

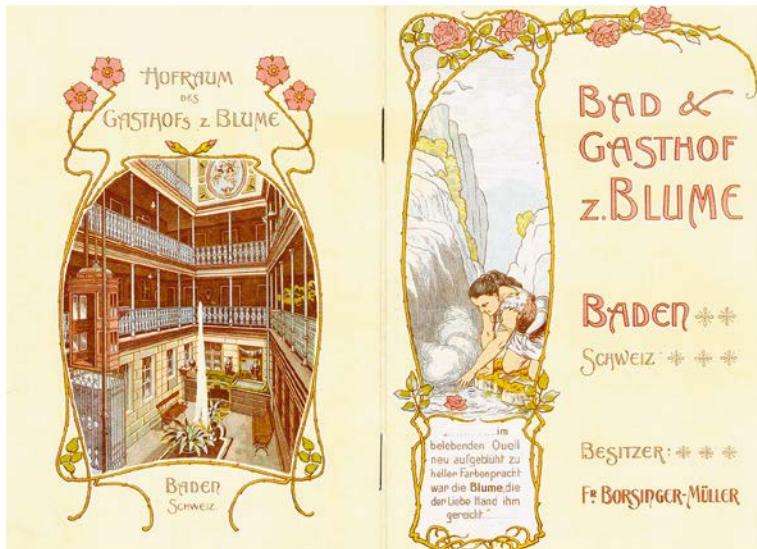


Abb. 1 o.K.: Auszug aus einem Hotelprospekt um 1900. o.D.
(Hoteltour. Hotel Blume, Baden: <https://hoteltour.org/blume-infopoint5/> [letzter Zugriff: 5.2.25]) © Archiv Hotel Blume

immer noch an zentraler Stelle besteht und auf mittlerweile sechs Jahrhunderte des an dieser Stelle geführten Hotellerie- und Badebetriebs zurückblicken kann; manche anderen Hotelanlagen, deren verwaiste oder sogar entkernte Gebäude sich in unmittelbarer Nachbarschaft des Betriebs der *Blume* alias *Rose* befinden, hatten diesen langen Atem bei weitem nicht.

Überhaupt scheint das Bäderquartier, dessen Glanzzeiten wohl im 19. Jahrhundert und vor allem nach Eröffnung der Zürcher Eisenbahnverbindung als »Spanisch-Brotli-Bahn« im Jahre 1847 zu vermuten sind, dann gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts in einen für Jahrzehnte währenden Dornröschenschlaf verfallen zu sein. Es ist womöglich genau diese verschattete Existenz, die Peter Weber bewegte, auf diesen erst untergründig sich als *hotspot* erweisenden Schauplatz verstärkt sein Recherche-Interesse und seine literarische Phantasie zu lenken. Der Umstand, dass sich anfangs der 2020er-Jahre ein neuer großer Querriegel, nämlich der nach Plänen des Tessiner Architekten Mario Botta errichtete »47«-Bädertempel, zwischen den alten Kurplatz und die Limmatschwellen geschoben hat und inzwischen mit zuvor lange nicht mehr erreichten Gästezahlen auftrumpfen kann, deutet viel-

leicht eine lokalpolitisch willkommene Trendwende für die wirtschaftliche Zukunft des Badener Kur- und Badebetriebs an. Für die von Peter Weber beschriebene Erzählsituation der mittleren 1990er-Jahre hin gegen muss man sich diese hinter einer kolossalen Breitfassade eingefassten Badeanlagen allerdings aus Gründen historischer Illusions treue sogleich wieder wegdenken.

Denn in *Silber und Salbader* herrscht evidentermaßen ein nach *old school* Prinzipien gehandhabter Badebetrieb. Die in der *Rose* und dazumal auch noch in anderen, benachbarten Etablissements vorgehaltenen Wasserbecken, Wannen- und Zuberbäder stellten traditionellerweise die wenig spektakuläre, aber übliche Form dar, wie die Badegäste den Aufenthalt im mineralhaltigen Warmwasser bewerkstelligen konnten; an größere Schwimmbecken war in den früheren Epochen des Bäderbetriebes noch ebenso wenig gedacht wie an die Dampf- oder Hitze-Applikationen postmoderner Wellness-Tempel.

Weber stellt somit eine nicht mehr zeitgemäße Badekur-Situation vor Augen, deren Kulissen und Apparaturen mit einem Flair des Altmodischen, eigentlich schon zur Ausmusterung bestimmten überzogen sind. Während in den 1990er-Jahren andere Schweizer Thermenorte wie das aargauische Rheinfelden, das ostschweizerische Bad Ragaz und insbesondere das surselvische Vals enorme Summen in avancierte architektonische Anlagen investiert und ihr balnearisches Angebot zeitgemäß erweitert hatten, verblieb das ehemals tonangebende Heil quellenangebot in der Badener Unterstadt in seiner tradierten, ziemlich in die Jahre gekommenen Anmutung. Dazumal waren diese Anlagen für Erholung suchende Künstler wie etwa Hermann Hesse, der in den zwanziger und dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zu den regelmäßigen Gästen des Badener Bäderquartiers gezählt hatte, noch als überaus geschätzte und sogar glanzvolle Einrichtungen erschienen.

In seiner Erzählung *Kurgast*, die Hesse zunächst unter dem Titel *Psychologia Balnearia* 1924 als limitierten Privatdruck im Freundes kreis verteilt hatte, gibt der Verfasser ein buntes, humorvolles und selbstironisches Bild des Badener Kurbetriebes. Hesse selbst war viele Jahre lang aufgrund eines chronischen Augenleidens und zunehmender Gliederschmerzen in ständiger medizinischer Behandlung gewesen und dabei gelegentlich von einem am Basler Vesalianum tätigen Chemiker auf die Möglichkeiten der sogenannten Hydrotherapie aufmerksam gemacht und an den Badener Kurarzt Josef Markwalder verwiesen worden. Da der Bruder des Arztes, Franz Xaver Markwalder, als Hotelier in Baden Inhaber u.a. des Verenahofs war, erscheint es nicht verwunderlich, wenn der konsultierte Arzt Hesse gerade diese Einrichtung

besonders empfehlen zu können glaubte; den beiden Markwalders ist Hesses *Kurgast*-Text denn auch gewidmet. Auch der Umstand, dass Hesses jüngerer Bruder Hans zu jener Zeit in Baden als Angestellter des internationalen Industriekonzerns Brown, Boveri & Cie. (ehemals *BBC*, heute *ABB*) tätig war, dürfte die Wahl dieses Kurortes begünstigt haben; mit Charles Brown, der als Maschinenkonstrukteur Mitbegründer des Unternehmens gewesen war und seinen Ruhestand in Montagnola verbrachte, waren Hermann Hesse und Hugo Ball im Tessin persönlich gut bekannt.

So kam es, dass Hermann Hesse nach seinem Erstkontakt 1923 die Aufenthalte im Badener Verenahof zu einer festen Gepflogenheit seines Jahreslaufes erhob und jeweils im Spätherbst mehrere Wochen in dem Limmatstädtchen zu verbringen beliebte, dabei stets im selben Bäderhotel und unter der Obhut des vertrauten Arztes verweilend. Erst 1952, nach dem Tod Dr. Markwalders, nahm Hesse von dieser Gewohnheit Abschied. Inzwischen standen andere regelmäßige Erholungs-Destinationen, wie etwa das Hotel *Waldhaus* im Engadiner Höhenort Sils Maria, in seiner besonderen Gunst.

In seiner *Kurgast*-Erzählung zieht Hesse die Leserschaft mit suggestiver Beschreibungslust in die alltäglichen und doch außergewöhnlichen Abläufe des Kurbetriebs hinein; vom Eintreffen am Bahnhof und dem Hinabspazieren ins tiefergelegene Bäderquartier über die Zimmervergabe an der Rezeption und die Eintrittsuntersuchung durch den Bäderarzt spannt sich die Ankunftszeremonie, bis der Bade-gast schließlich, seines bürgerlichen Gewandes ledig, eintreten darf in die gruftige balnearische Tiefenwelt mit ihren »steinernen, sehr alten, sanft hallenden Gewölben«, in welchen »beständig eine wunderbare weiche Wärme« herrscht. Überall »rinnt das heiße Wasser der Quellen«, so dass den Badenden »ein heimliches, wärmendes Höhlengefühl überkommt«,⁴ geeignet, seine innersten Kindheitswelten wieder aufzuwühlen. Bereits bei Hesse also stellt die Badener Badekur weit mehr dar als eine hydrothermische Heilapplikation; sie röhrt an vergessene phylogenetische Tiefenschichten des Seins, an die urtümliche warme Wasserwelt, der das Menschenwesen nicht nur zu seinem Vorteil in einem langen zivilisationsgeschichtlichen Prozess entwachsen war.

Die von Hesse nach seinem Aufenthalt im Verenahof phänotypisch beschriebene Badekur ist ziemlich genau 75 Jahre später auch in der

⁴ Hermann Hesse: *Kurgast*. Aufzeichnungen von einer Badener Kur. In: Sämtliche Werke. Hg. v. Volker Michels. Bd. 11: Autobiographische Schriften 1. Frankfurt a.M. 2003, S. 37–127, hier S. 56.

von Peter Weber entwickelten Erzählsituation noch deutlich als literarische Vorläuferschaft zu erkennen und insofern bei den Abenteuern des Weber'schen Protagonisten als beihergehender Subtext mitzudenken. So vollzieht der hier in Rede stehende junge Mann in den Anfangspassagen des Textes ebenfalls eine Art von symbolischer Initiation in die (ihm eigentlich schon vertrauten) Bade-Anlagen des unter dem Hotel befindlichen Kellergewölbes – und streckenweise gleicht die Lektüre somit dem Abstieg in eine von Dampf, Schwefel und heißem Wasser erfüllte helvetische Unterwelt.

Ich ziehe eine beschlagene Glastüre auf, an deren Innenseite das Wasser in Bächen herunterläuft. Da schlägt mir die Baßluft entgegen, satte, schwefelschwangere heiße Dämpfe [...]. Ich laufe durch den Gewölbegang, von dem zu beiden Seiten die Treppen zu den Wannenbädern hinabführen, die im Halbdunkel liegen. Man sieht nicht auf den Grund. Die Zellen sind in den siebziger Jahren neu aus gekachelt worden, zweckmäßige Zierungen auf Hüfthöhe – schematisierte Seepferde und Fischkinder – zeugen davon. Fern höre ich Tröpfeln aus lecknen Rohren, Wasser, das auf nasse Kacheln tripfelt.⁵

Das Tripfeln und Tröpfeln ahmt sprachpoetisch die hallige Klanglichkeit dieser von Wasserbecken ausgefüllten Tonnengewölbe nach. Die lautbildnerische Dimension, hier dem tönenden Schallraum des unterirdischen Badegewölbes abgelauscht, wird sich später auch in anderen Partien des Textes noch als bemerkenswert skurril gehandhabter Assoziationsmechanismus vernehmbar machen.

Vorderhand aber ähnelt der Gang in eine der von schweren Holztüren abgesperrten Badezellen auf unbehagliche Weise dem schicksalhaften Eintritt in ein Gefängnisverließ. »Die letzte Holztüre ächzt, als ich sie aufschiebe, Rost greift auf Rost in den Angeln. [...] Ich sehe einen kleinen Vorsprung, auf dem ein weißer Plastikstuhl steht. Er dient als Kleiderablage. Links davon eine Treppe, die zur leeren Wanne hinabführt, drüber, im Spitz des Halbgewölbes, ein kleines, kaum zweikopfgroßes, wiederum sehr trübes Fenster, durch das molkiges Licht rinnt.«⁶ Würde man jedenfalls zu Platzangst oder Tiefenbeklemmung neigen, dann wäre man in diesen Badezellen eher nicht in einer komfortablen Situation.

Der Protagonist dieser Geschichte, der in einigen Partien auch als

⁵ SuS, S. 21 f.

⁶ Ebd., S. 22.

Ichfigur und ihr Erzähler das Wort ergreift, ist nun allerdings nicht in der Rolle des gewöhnlichen Badegastes ins Hotel *Rose* gelangt, ihm obliegt es, als künftiger Wirt und Hotelier gemeinsam mit der dafür angestellten »Quellenwärtin« die Anlage auf ihre Qualität und Funktionstüchtigkeit hin zu überprüfen. Als »Quellenschmecker« testet er die Konsistenz des Thermalwassers, das Verhältnis von Süße und Salzgehalt, und »mit der Zungenspitze« nimmt er behutsam Spuren von »Bodenzucker« und »Mündungssalz« auf⁷ – wobei ihm im Vergleich zur eigentlichen Quellenexpertin, einer jungen Frau namens Pina Vaser, die zugleich seine Lebensgefährtin ist, nur die sekundierende Funktion zukommt. »Strenggenommen wird dem Wirt, falls er überhaupt Zulauf genießt, nur der Bodenzucker überlassen, während die Wärterin das Mündungssalz hütet. Sie liest daraus die gegenwärtige Heilkraft des Wassers, Temperaturen, Badedauer. Ich nasche nochmals und verboten viel vom Salz, reibe auch meinen jungen Bart daran, schmiere mir die Lippen ein.«⁸

Das Ambiente hat, wie man auch schon den spätmittelalterlichen Quellbecken und Badehäusern nachzusagen pflegte, etwas auffallend Zweideutiges, Schlüpfriges oder eben Schmieriges. Gerade die im Aargau und im Solothurnischen oftmals der heiligen Verena⁹ gewidmeten Schweizer Heißquellen galten über Jahrhunderte bei Badegästen wie in der Medizin als anregend-anrüchige Stimulanz-Orte sowohl der Fruchtbarkeit wie der Lustbarkeit. Keinesfalls will da der Held von *Silber und Salbader* in Liebesdingen zurückstehen; muss er auch nicht, da er mit der schönen Pina, die als »Teilzeitquellenwärtin«¹⁰ aus dem Zürcher Seefeld nach Baden angereist ist, ein Bett »im Dachzimmer« des Hotels teilt, »vier Stockwerke über dem Kurplatz«.¹¹ »Wir haben uns abends ordnungsgemäß quellnah geküßt«,¹² teilt der junge Mann mit, denn vor allem die Liebe sei der Köder für den Zustrom magischer Heilkräfte. »Küsse, Streicheleien, eine Hand, die durchs Haar fließt«, und andere Zärtlichkeiten seien es, so weiß der wasserkundige Gast zudem, »von denen die Quellentiere angelockt werden«.¹³ Zwi-

⁷ Ebd., S. 23.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Walter Bühlmann: Mit Kamm und Krug. Entdeckungsreise zu Verena von Zurzach. Luzern 2009.

¹⁰ SuS, S. 19.

¹¹ Ebd., S. 18.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

schen dem Hotelbetreiber in spe und der quellenkundigen Pina entspannt sich gemäß der eingängigen Formel »Wirt liebt Wärtin«¹⁴ ein sowohl balnearisch wie erotisch attraktives Komplementärverhältnis.

»Sie ist es, die den Sprudel fließend hält, den Quellton wartet. [...] Sie hört genauestens hin, was ihr die Quelle rät und vorschreibt, erwartet vom Wirt, daß er es umsetzt [...]. Auch die Quellenkammern und die davon abgeleiteten Rechte wurden an die Frauen überschrieben«.¹⁵ Die Nähe zu den thermischen Tiefen des Landes schafft zugleich eine Rückerinnerung an frühere geschichtliche Formen des Matriarchats, wie es vor allem von dem Basler Rechtshistoriker und Altertumskundler Johann Jakob Bachofen in seinen Abhandlungen zum Mutterrecht dargelegt worden war. Der Ein- und Abstieg in den Quellenbezirk der Badener Thermen gerät somit, gleich zu Beginn von Peter Webers Roman, zu einer Exkursion in die helvetische Tiefenzeit, wo sich heidnische Elementarwesen, römische Quellgottheiten und mittelalterliche Fruchtbarkeitskulte in wildem Durcheinander ihr Stell-dichein geben. Kann man, so die Versuchsanordnung, womöglich die geschichtlichen und kulturellen Geflechte der modernen Schweiz von diesem einen Punkt aus, vom Tiefenquell des Badener Bäderquartiers her, rekonstruieren?

Topographie des Wassers

Von seiner äußeren Anlage her ist der in seiner Erzählerhetorik überbordende, mithin zum demonstrativen ›Salbadern‹ neigende Roman relativ formstreng in drei größere Teile zu je sieben Kapiteln aufgeteilt, die sich vom kleinräumigen Ausgangsort des Kurplatzes zu Baden über etliche Zwischenschritte im Mittelteil an der Zürcher Hardbrücke und das Linthtal aufwärts Richtung Ziegelbrücke und Walensee schließlich in die ostschweizerische Grenzregion zwischen den Kantonen Zürich und St. Gallen begeben, um dort für das letzte Drittel in einer als sogenanntem ›Raschtal‹ stark verfremdeten Version des für den Erzähler heimatlichen Toggenburgs zu verweilen, ehe für eine finale Wendung der Geschehnisse wieder die Verbindung zur Ausgangssituation hergestellt wird. Durch diese schrittweise landschaftliche Verschiebung bekräftigt der Erzählvorgang, dass es dem Autor mit diesem Text um eine intensive Verschränkung von geographischen

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 19.

und biographischen Erkundungen geht, die hier auf höchst originelle Weise, nämlich am Leitfaden einer systematischen Rekonstruktion der Schweizer Gewässerverhältnisse im mittelländischen Voralpenraum unternommen wird.

Wie in der Stadt Baden, wo Ende des 19. Jahrhunderts ein Elektrizitätswerk eingerichtet, Lokomotiven und Turbinen gebaut wurden, so gehen auch im erfundenen Raschtal und seinem Hauptort Ras die Erschließungen von heißen Wasserquellen und wirtschaftlich-industrieller Produktivkraft Hand in Hand. Wenig Platz ist hier für idyllisierende Naturvorstellungen, weil die Prosperität der Landschaft noch nicht primär vom Tourismus abhängt, sondern auf dem wesentlichen Faktor zuverlässig vorhandener elementarer Ressourcen und Energieflüsse basiert. Dafür wiederum sind die besonderen geologischen und hydrologischen Faktoren im sozusagen landschaftlichen Erbgut dieser Regionen des Mittellandes verantwortlich. Da die Flüsse Aare, Reuss, Limmat und Thur das Voralpenland mit großem Fließgefälle und in engem Parallelabstand Richtung Hochrhein durchqueren, sind ihre befestigten Ufergebiete und Brückenorte wie geschaffen für die Ansiedlung von Stauanlagen, Kraftwerken, Schleusen und weiterer hydrotechnischer Infrastruktur. Zugleich handelt es sich um geothermisch hochaktives Gelände, in dem vielerorts heiße und oft stark mineralhaltige Wasser an die Oberfläche drängen. Von daher verweist der Romantitel *Silber und Salbader* auch auf die geologische Mitgift der Landschaftsräume, in der sich das strömende Wasser einerseits mittels gesteigerter Wirtschaftskraft zu klingender Münze *versilbern*, andererseits auch zum körperlichen und seelischen Wohlbefinden nutzen lässt durch jene heilkundlich-therapeutischen Kuranwendungen, auf die der von Weber hier assoziativ angeschlossene Begriff des Salbaders als vermeintliche Berufsbezeichnung bezogen wird.¹⁶

In Webers Nachzeichnung dieses Landschaftsraumes stehen die herausragenden Quell- und Badeorte nicht nur im Zentrum der Auf-

¹⁶ Für die im Roman unterlegte Suggestion eines mit den öffentlichen Wasserbädern verbundenen Berufsbildes des Salbaders ist etwa die folgende Passage charakteristisch: »Der schlechte Ruf, der einem Salbader vorauseilt, hat mit der Verkommenheit vieler alter Badeanstalten zu tun. Stadtbäder, deren Wasser nicht silbern sprudelten, waren Seuchenherde, übertrugen Haut- und Geschlechtskrankheiten. Nicht nur menschliche Überflüssigkeiten und geschröpftes Blut verschmutzten das Wasser, oft war es aus Flüssen genommen, gefärbt von Schlachtabfällen, ausgewaschenen Tierdärmen, Ledergerbe, Urin.« (SuS, S. 37).

merksamkeit, sondern über tiefgründige Wasseradern und Fließbahnen auch miteinander in enger Korrespondenz. Es sei, so setzt der Ich-Erzähler seine Leserschaft ins Bild, die »Herkunft des Badener Heilwassers [...] lange Zeit«, letztlich seit der Antike schon, ein vielfach erörtertes, aber ungeklärtes Mysterium geblieben. Gemutmaßt habe man eine »Herkunft aus dem hintersten Glarnerland«, aber auch den Schwarzwald oder den »westlichen Jura« habe man als hypothetische Quellgebiete in Erwägung gezogen.¹⁷ Doch nun und mit ihm, so Wendelin Silber, sei der Fall endlich gelöst.

Erst das gründliche Studium der Raschquelle bringt mir die gültige Erklärung: Das Badener Wasser ist in den Kalkmassiven des hinteren Raschtals versickert, hat den wasserführenden breit ausgewaschenen Muschelkalk durchflossen, ist aufs wasserundurchlässige Kristallin hinunter gelangt, worauf es nach Westen geführt worden ist. Dieser unterirdische Fluß, der weit unter dem Molastetrog alle Flußunterläufe einsammelt, wird *Unterrasch* genannt. Im angeschnittenen Kalkband des Limmatknies von Baden tritt das tieferwarmte Wasser hervor. Die Raschquelle ist somit die Quellmutter aller Thermen.¹⁸

Die Grundidee des Romans ist diejenige einer dichten, unterbruchlosen hydrodynamischen Vernetzung. So wie die Spuren des Badener Wassers auf das eigentlich relativ entfernte ostschweizerische Gebiet des Raschtals als seine insgeheime Quellregion verweisen, hat auch der in Baden als angehender Hotelwirt eingezogene Protagonist in Ras und im Raschtal seinen genealogischen Herkunftsraum; die hier beschriebene aargauisch-zürcherisch-toggenburgische Wasserwirtschaft verläuft deshalb großenteils in den Bahnen einer weitgespannten Familiengeschichte.

Bei ihrem topographischen Unterfangen gräbt sich die Romanerzählung mit ihrer Figurenaufstellung und ihren historischen Rekonstruktionen tief in die Vor- und Frühgeschichte der balnearischen Schweiz hinein. Einstmals habe ein »Wandermönch« namens Ruscelus, vermutlich aus Irland stammend, und vom Kloster St. Gallen als »zu unsittlich« abgewiesen, auf seinen Streifzügen durch die »Einöden der voralpinen Ostschweiz« wie zufällig die heißen Quellen des Raschtals entdeckt, als er sich ermattet auf einer Waldwiese zur Ruhe gebettet

¹⁷ SuS, S. 33.

¹⁸ Ebd., S. 33f.

habe.¹⁹ Ruscelus, auf seinem Bodenlager vom Zustrom des warmen Wassers angenehm überrascht, handelte in jener imaginären Urszene intuitiv genau so, als habe er die florierenden späteren Thermalbecken schon vor Augen gehabt. »Er hob zuerst eine körpergroße Sitzwanne aus, indem er einige Steine aus dem locker gefügten Nagelfluh löste, entdeckte darunter das Muschelkalkband, dem das Wasser entsprang, baute daneben eine Hütte, zu der er eine Leitung legte, genas trinkend und wurde seßhaft.«²⁰

Zwar kann es ganz so wie hier ausgemalt dazumal schon deshalb nicht gewesen sein, weil sowohl der Mönch wie auch seine Quelle und das um sie herum gebaute Badebassin erkennbar des Autors literarischer Phantasie entspringen; und doch haben sich die aquatischen Erfindungen und Erkundungen Webers in vielerlei Aspekten die realen Thermal-Quellorte und Heilbäder der Schweiz zu ihrem Modell genommen. Von Leukerbad und den *aquae fecundae* im Dallatal unterhalb der Gemmiwand ist schon eingangs des Textes mit begeisterter Faszination die Rede, bereits Goethe habe dankbar von ihrer belebenden Wirkung profitiert; auch Bad Ragaz und die mineralischen Heilbäder der Taminaschlucht²¹ werden als balnearischer Schauplatz im Vorübergehen aufgesucht. Speziell mit dem Bäderbetrieb der Badener Kurhotels hat der Roman seinen ersten, markanten geographischen Brennpunkt gesetzt, während der zweite, noch bedeutsamer ausstaffierte Brennpunkt durch das erfundene Badehotel Quellenhof im ostschweizerischen Voralpenland eingenommen wird, so dass die Erzählbahn beständig zwischen realgeographischen und hinzugedichteten Fixpunkten zu oszillieren scheint.

Stabile Ortreferenz einerseits, ins Fließen geratende Erzählräume andererseits; der Roman arbeitet erzählerisch auf ebenso schwankendem wie beharrungskräftigem Untergrund. All die vom Ich-Erzähler berührten Schauplätze und Handlungsböden sind als geologische und hydrologische Geschehensebene ins Kalkül dieser persönlichen Bestandsaufnahme mit einbezogen. Die Gesteinsformationen mitsamt der sie durchdringenden Wasseradern lassen sich, so eine der spekulativen Erkenntnisse des Protagonisten bei seiner Badener Quellenkontemplation, wie das klassische musikalische Harmoniespektrum letztlich in die zwei Hauptgeschlechter Dur und Moll unterteilen, in die harten und die weichen Schichtungen des Gesteins. Er folgt

¹⁹ Ebd., S. 127f.

²⁰ Ebd., S. 128.

²¹ Ebd., S. 107.

hier der angeblichen Schrift eines Geographen, der die Gesteine als Klangphänomene erschlossen und dabei den »hellschimmernden Kalkmassiven« das härtere Dur-Tongeschlecht zugeschrieben, hingegen die weicheren »Molasse«-Schichten, die »nur aus Ablagerungen« bestehen und »leichter abgetragen werden«, auf die musikalischen Moll-Tonarten bezogen habe.²² Die allein aus dem Wortmaterial begründete Nähe von Moll und Molasse wird sodann um eine nochmals gewagtere Assoziation angereichert, indem der musikalische »Moll-Ton« aufgrund lautlicher Nähe als textile Stoffqualität verstanden und als »Molton« gelesen wird.²³ Solche Molontücher wiederum, die eben aus betont weichem, besonders strapazierfähigem und absorptionsstarkem Baumwollgewebe bestehen, waren eine der Produkt-Spezialitäten ostschweizerischer Textilfabriken gewesen, wie sie um 1800 etwa in St. Gallen und in Glarus entstanden und sodann durch den Einsatz von Maschinen im 19. Jahrhundert wirtschaftlich stark und erfolgreich geworden waren.

Zur allegorischen Ausweitung und Aufladung der Romanhandlung trägt vor allem der Umstand bei, dass – wie an diesen Beispielen zu sehen ist – die Genealogie des Protagonisten Wendelin Selb, genannt Silber, sowohl mütter- wie väterlicherseits tief in die Wirtschafts- und Industriegeschichte der Schweiz eingewurzelt ist, die hier vor allem anhand der wechselhaften Geschicke des ostschweizerischen, fiktiven »Raschtals« und dessen Hauptorts Ras-Kappel erzählt wird, in welchem der Ich-Erzähler nach eigenem Bekunden »im August 1967«²⁴ gezeugt worden war – was ihn, nebenbei bemerkt, in eine gewisse lebensgeschichtliche Kongruenz zu dem im April 1968 in Wattwil geborenen Autor bringt. Selbs Eltern waren alles andere als bodenständig und bünzlihaft, nämlich ein umherziehender Hippie, welcher »Anhänger der Warmwasserlehren« war, gerne »Gruppenwärme« und »wechselnde Partnerinnen« genoss,²⁵ und eine angehende Musiklehrerin, die in einem zur Kommune umfunktionierten Bauernhaus lebte. Die Zeugung des Protagonisten war seinerzeit, wiederum gemäß Selbstauskunft, vor sich gegangen, »während aus billigen Mono-Boxen der Gefreite Pfeffer Bewegungsabläufe rhythmisierte« und »Liebe würzte«,²⁶ somit stehen Selbs Anfänge ganz im Zeichen der politischen

²² Ebd., S. 49f.

²³ Ebd., S. 50.

²⁴ Ebd., S. 80.

²⁵ Ebd., S. 81.

²⁶ Ebd., S. 80.



Abb. 2 Albumcover: Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band. 1967.

Jann Haworth/Peter Blaker/Robert Fraser/Michael Cooper. Abgebildet in: Brian Southhall: Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band. Das Album, die Beatles und die Welt 1967. Zürich 2017, S. 57

und kulturellen Rebellion und des musikalischen Aufbruchs, der sich u.a. eben auch an der hier etwas enigmatisch einzitierten Beatles-Platte *Sergeant Pepper* (Abb. 2) symbolisch festmachen lässt.

Eine entscheidende Rolle für Selbs familiäre Prägung und Entwicklung spielt indes vor allem der Großvater mütterlicherseits, ein gewisser Armin Römer, der im Untertoggenburg in die Familie eines kleinen Stickereiunternehmers hineingeboren worden war und in jungen Jahren mit allerlei technischen Erfindungen von sich reden machte. Der Besuch der Textilfachschule war ihm vorgezeichnet gewesen, doch konzentrierte er sich bald schon auf die maschinellen und industriellen Aspekte der Garn- und Stoffproduktion, arbeitete beispielsweise an einer Drehmaschine, bei der »[d]urch Drall und Gegendrall [...] die Elastizität der Faser erhöht werden«²⁷ konnte. Zeitlebens unter Schwindelanfällen leidend, war dieser Armin Römer in vorgerücktem Alter von heftigen Fieberschüben heimgesucht worden und hatte sich schließlich nach Baden gewandt, weil ihm »[v]on allen Wassern, die

²⁷ Ebd., S. 166.

er getestet hatte, [...] das Badener Heilwasser das bekömmlichste«²⁸ gewesen war. Dort fand er nochmals Anstellung in der »Turbinenfabrik« und schließlich bei einer metallverarbeitenden Firma, »die englische Brausen goß und Duschapparaturen im großen Stil schmiedete«, so dass in dieser Großvaterfigur sich gleich zwei große Schweizer Industrie-Paradigmen (Textilwerke und Maschinenbau) verkörpern und mit dem Ambiente des Bäderbetriebes verknüpfen.²⁹

Es ist im Erzählgefüge die Nachricht vom Tode Armin Römers, mit der im heißen Sommer 1995 die eigentliche Bädergeschichte des jungen Protagonisten faktisch einsetzt, weil sich zu diesem Anlass Römers Tochter Menga Selb nach langem Stillschweigen erstmals wieder bei ihrem Sohn meldet, um ihn, Wendelin, zur Beerdigung des Verwischenen ins aargauische Baden und in dessen berühmte Bäderanlagen aufzubieten. Großvater Römer, der wie der gesamte Familienclan der Selbs lange im Raschtal ansässig gewesen war, hatte in Baden seinen Lebensabend verbracht und war dort mit 87 Jahren ins Wasser gegangen; als »überzeugter Nichtschwimmer« hatte er mutmaßlich die »Wassertreppe unter der Badener Holzbrücke« gewählt, um sich dem »Wildwasserarm der Limmat« anzunähern und in seinen beachtlichen »Verquirlungen«, dem »Blubbern und Schlurfen« unterzugehen.³⁰ In ihm hat der Protagonist, gerade durch diesen Abgang, jemanden gefunden, dem er beim konsequenteren Einstieg in die Schweizer Wassewelt als Vorbild nachfolgen kann.

Schon als Knabe war Selb junior mit dem Großvater per Bahn öfters im Frühling »ins untere Limmattal nach Brugg« gereist, »wo die Reuss und die Limmat nacheinander in die Aare münden, die sich bald darauf in den Rhein auswälzt«.³¹ Die Wahl des Ausflugsortes mag in touristischer Hinsicht nicht besonders plausibel sein, weil das Umland der Städte Baden, Brugg und Wettingen stark zersiedelt ist; das Flussland zeigt sich hier zwischen Autobahnschneisen, großen Abzweig- und Zubringerschleifen und imposanten Straßenbrücken, zudem einigen mehrspurigen Schienensträngen sowie allerhand Industrieanlagen und Kraftwerksbetrieben maximal zerschnitten und eingezwängt. Dennoch, und gerade aufgrund dieser infrastrukturellen Verschneidungen und Überkreuzungen, befindet sich in diesem Dreistromland eine der geostrategisch bedeutsamsten und intensivsten wasserwirtschaftlichen

28 Ebd., S. 164.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 79.

31 Ebd., S. 77.

Zonen der Schweiz. Der Ausflug in die Dreiecksregion zwischen Windisch, Baden und Brugg zielt auf nichts Geringeres als auf eine »Allgemeine Mündungsschau«.

Die Wanderroute ist festgelegt, führt durch die Brugger Altstadt hinab zur Aarebrücke, der schmalsten Flussstelle überhaupt, kaum dreizehn Meter breit. Eine Düse. Großvater gerät auf der Brücke stehend jedesmal in Erregung. Das Wasser aus dem ganzen Alpenraum wälzt sich lautlos durch die Enge, selten hört man Geschlurf. Großvater redet über Wasserverdrängung, versucht zu errechnen, wieviel Wasser in dieser Zone zusammenfließt. [...] Für ihn ist diese Flussenge die eigentliche Aarquelle, ein Quellmund.³²

Wie nebenbei erwähnt diese Reisebeschreibung, dass nahebei sich auch der Stammsitz des Habsburgergeschlechts, die Keimzelle eines dynastischen Großreiches also, befindet; gewichtiger indes ist das Argumentieren mit dem Umstand, dass durch diese Zusammenführung der Gewässer »ein Mündungszwischenstreifen sämtlicher Flüsse der Alpennordseite« entstanden ist.³³

Thema: Infrastruktur

Eigentlicher Held dieses Textes ist weder die Erzählerfigur noch sein Quellenberuf, sondern das systemische Prinzip der fließenden Infrastruktur. Ebenso verflochten, wie die Familie des jungen Salbaders und Bäderwirts sich mit den großen Schweizer Quellvorkommen und Wasserreserven erweist, stehen diese ihrerseits mit anderen großen Energiekanälen und Netzwerken im Verbund. Insofern weitet sich die Liebesgeschichte von Bäderhotelier und Brunnenwärterin nicht allein zu einem landschaftlichen Raum mit helvetischer Familienaufstellung, sondern diese wiederum zeigt sich eingebettet in die großen Weichenstellungen der Schweizer Wirtschaftsgeschichte und Raumplanung. Ihr Vorbild sind die inhärenten Vernetzungstendenzen, die der Lauf des Wassers den aufmerksamen Betrachtern vor Augen stellt; wer dem Wasser nachgeht, findet automatisch den untergründigen Masterplan eines systemischen Energietransports. Die Wasseradern der Flüsse des Mittellands bewegen sich in einem Kontinuum, das durch Zu- und

³² Ebd., S. 77f.

³³ Ebd., S. 78.

Abflüsse mit vielen anderen Wasseradern derselben Region und sogar weit entfernter Landesteile verbunden ist, energetisch und materiell.

Die Lerneffekte dieser Kindheitsausflüge auf den jungen Selb, genannt Silber, sind enorm. Und schon als Kind und Jugendlicher hatte er begonnen, sich für die funktionale, logistische Dimension dieser geschmeidig gebahnten, vielverzweigten Wege zu interessieren. Selbs Aufmerksamkeit für strategische Netzelemente und Verteilknoten wurde überdies nochmals sprunghaft gesteigert durch Ferienaufenthalte am Wohnsitz seiner Mutter, die zusammen mit ihrem neuen Geliebten eine ausgebaute Dachwohnung im alten, etwas ins Abseits geratenen Ortskern der Gemeinde Spreitenbach im Zürcher Agglomerationsraum bewohnte. »Wenn mich Mutter Menga in den frühen siebziger Jahren in den Ferien hat, gibt sie mich im Einkaufszentrum bei der frischeröffneten Krippe ab oder setzt mich ans riesige Fenster des Landgasthofes über den Gleisen und der Autobahn, mit dem Auftrag, Sattelschlepper und Güterzüge zu zählen und zu zeichnen, was ich getreulich ausführe.«³⁴

Man kann ein solches mechanisches Beschäftigungsprogramm von Mutterseite herzlos und beschämend finden, Ausdruck des Umstands, dass der Sprössling aus den Hippietagen im Leben seiner Mutter nicht wirklich einen liebevollen Platz bekommen hat. Zugleich aber führt die Erwähnung des Schauplatzes Spreitenbach erzählchronologisch auf ein wichtiges Folgeparadigma der kulturellen Rebellion aus den End-sechziger-Zeiten, nämlich den Wechsel anfangs bis Mitte der Siebziger zu einer Art von kybernetischer Gesellschaftsreform, bei der erstmals statistische, computergestützte Nutzungsprofile in die Stadt- und Raumplanung Eingang fanden. Der Ortsname Spreitenbach wurde zum Prototyp und Inbegriff eines neuen stadtplanerischen Konglomerats, das wesentlich aus einem Komplex großer Einkaufs- und Freizeitanlagen mit Auto- und Bahnzubringern bestand und, solange es neu und einzig war, in einem Einzugsradius von mehr als hundert Kilometern wahre Heerscharen von Publikum an sich zu ziehen verstand (Abb. 3). Selbs Mutter ist nicht der Typus ›nährende Quellenfrau‹, sie hat eher die Funktion einer sachlichen Ikone des mit Spreitenbach für die Schweiz eingeläuteten Zeitalters der *shopping mall*.

Stimmigerweise führt der Aufbruch zur Beerdigung des Großvaters den Enkel Wendelin Selb denn auch wieder zurück ins aus Kindertagen als Abenteuerschauplatz etablierte Einkaufsparadies.

34 Ebd., S. 76.



Abb. 3 Comet Photo AG: Spreitenbach, Einkaufszentrum. 1970.
(Bildarchiv ETH-Zürich, Com_F70-19364: <http://doi.org/10.3932/ethz-a-000223054> [letzter Zugriff: 5.2.25]) © ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv

Silber bestieg den Doppelstockzug nach Killwangen-Spreitenbach. [...] Der Bahnhof Spreitenbach war im Einkaufszentrum untergebracht, das unmittelbar hinter den Gleisen begann, ein Gesamtbauwerk, das die ganze Limmattalbreite durchspannte, angefangen bei den beiden ersten Hochhäusern der Schweiz, die auf einer Moräne standen, anschließend der alte Dorfkern, am Spreitenbach gebaut, nahtlos übergehend in die zentralen Lager aller Grossisten, überstrahlt von sechs Türmen, die mit Leuchtreklame und Werbesprüchen in verschiedenen Sprachen beschriftet waren. [...] Der Komplex überbrückte sowohl die acht Spuren der Schnell- und Regionalbahnenlinien als auch die dreispurige Autobahn und Hauptverkehrsader Zürich-Bern, überbrückte als Raststätte die gestaute, breit schwadernde Limmat samt umliegenden Biotopen und Riedlandschaften – und erreichte als Motel mit mehrstöckigen Parkflächen für Sattelschlepper die andere Talflanke lückenlos.³⁵

Nicht ohne Lokalstolz fasst die an dieser Stelle formal aus neutraler Position agierende Erzählinstanz die Errungenschaften des als

35 Ebd., S. 73-75.

Pionier der Entwicklung vorangegangenen Centers Spreitenbach in einem perspektivischen Querschnitt zusammen, der vor allem die topographische Spannweite des Projekts und seine extreme verkehrstechnische Verdichtungsleistung betont. Warenlager, Verkaufs-präsentation und Konsumptionseinrichtungen stehen nah beieinander und sind gleichwohl mit immensen Raumreserven kalkuliert, so dass eine Zusammenballung an Zeit und Geldinvestitionsmöglichkeiten geschaffen ist, die den konventionellen Einrichtungen städtischen Einzelhandels buchstäblich haushoch überlegen ist, wie schon die Architektur der erwähnten Türme weithin in die große Verkehrsschneise hinaus sichtbar macht. Bei ihrer Eröffnung in der ersten Hälfte der siebziger Jahre wurde das Spreitenbach Tivoli als große kommerzielle Errungenschaft begrüßt, die Kritik am konsumistischen Zeitalter setzte erst mit Verzögerung ein.

Für Webers Romanprotagonisten Selb alias Silber hat Spreitenbach vor dem Hintergrund der Bäder-Sozialisation allerdings noch eine weitere Bewandtnis, die Anlage und ihre verkehrstechnisch motivierte Lokalisierung lenkt den Blick auf die auch für die Schweizer Hydrologie bedeutsame Frage nach dem infrastrukturellen Zusammenhang der im Raum verteilten elementaren Energie- und Versorgungssadern. In der Standortwahl für das als Inbegriff und Gipfel der Nachkriegs-Moderne gefeierte Einkaufszentrum scheint zudem weit mehr als bloß kontingente Lokalpolitik am Werk, stellt doch die Verkehrsachse des Limmattales eine der ersten verkehrstechnisch erschlossenen Hauptadern des Mittellands dar, auf der 120 Jahre zuvor auch die erste Pionierat des Schweizer Eisenbahnzeitalters am Werk gewesen war. In dieser Wasser- und Schienenachse ist sogar eine Art elementare geographische Kalender-Anlage, den steinernen Toren von Stonehenge vergleichbar, zu erkennen, wie der junge Mann auf seinen Regionalreisen herausfindet. »Die Gleise durchs Limmattal, die die ersten Gleise der Schweiz waren, verlaufen in Richtung Südost-Nordwest. Sonnen-auf- und -untergänge ereignen sich im Frühling und im Herbst exakt in der Gleisverlängerung.«³⁶

In Wendelin Selbs frühen Erwachsenenjahren hatte sich der junge Mann einen Wohnort ausgewählt, dessen Lage und Umgebungsmilieu den denkbar größten Kontrast bildet zur verschatteten Stille des in dezent Vergessenheit gerückten Badener Kurplatzviertels; dieser Wohnsitz nämlich ist eine mit Freunden geteilte Dreizimmerwohnung im fünften Stock eines Mietshauses an der Zürcher Hardbrücke, einer

36 Ebd., S. 58.



Abb. 4 Vogt, Jules: Schweizerische Bundesbahnen (SBB), Hardbrücke Zürich. 1985. (Bildarchiv ETH-Zürich, Com_FC26-0001-119: <http://doi.org/10.3932/ethz-a-000220421> [letzter Zugriff: 5.2.25]) © ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv

der meistbefahrenen, vom Dauerverkehr extrem belasteten Straßen im Zürcher Stadtgebiet (Abb. 4). Kurz und trocken wird die herausfordernde Lage dieses Habitats im Text wie folgt umrissen: »Zwischen Schnellstraßen und Gleisen. Beim Güterbahnhof. Querstehend die Hardbrücke, eine Autobahn auf tausend Füßen.«³⁷ Selb, der nun die namentlich ähnliche Bezeichnung des Edelmetalls anzunehmen beginnt, scheint die massive Trostlosigkeit, Schmutz- und Lärmbelastung dieser Straßenlage nicht zu stören, im Gegenteil. »Silber, so sein intimer Ruf- und wenig bekannter Künstlername, hatte sein Schlaf- und Arbeitszimmer über dem Gleismeer. Von seinem großen Zimmerfenster aus sah und hörte er sozusagen alles. Töne schwirrten durch die Stadtluft, zogen Linien, beschrieben Kurven. Silber verfolgte ganzzählige Vielfache und andere musikalische Wunder und verpaßte keinen Sonnenuntergang.«³⁸

Er betrachtet die Brücken über Schienenstränge, Straßen und das Flussbett der Limmat als Bauteile zu einem immensen, den urbanen Raum erfüllenden Musikinstrument, die wie »Stege« einer »Harfe« den

³⁷ Ebd., S. 64.

³⁸ Ebd.

Klangkörper der Gleisanlagen überspannen.³⁹ Alle Autos, alle Züge, sogar der Schwerlastverkehr sind Auslöser von Schwingungen und machen mit dieser Anlage eine riesige, meist nur als diffuse Lärmwolke wahrzunehmende Musik. »Er versuchte, die mißgestimmte Gleisharfe selber zu bespielen. Die Hardbrücke war sein Querbogen, dem er entlangstreifte. In den Bussen 33 und 77 war der Harfenklang trotz des Sirrens der Elektromotoren deutlich hörbar.«⁴⁰

Krasser könnte man der negativen Anmutung des Zürcher Industriegürtels nicht widersprechen, als indem man die dicke, fast den gesamten engen Talkessel der Limmat einnehmende Hauptarterie mit ihrer Ödnis von Straßen- und Schienensträngen umdeutete zu einem alt-ehrwürdigen, mit ausladender Breite den Raum erfüllenden Musikinstrument. Dieser Wendelin Selb hat offenkundig den Silberblick, wenn er es vermag, die schier endlos sich erstreckenden Gleislinien als die gespannten Saiten einer gigantischen Harfe zu betrachten, deren verbindender Quersteg durch die Kolossalstraße der Hardbrücke gebildet wird. Und doch handelt es sich hierbei nicht um eine situative, einer Augenblickslaune folgende Träumerei; vielmehr ist die musikalische Herangehensweise an die Schweizer Topographie nachgerade eines der unverwechselbaren, sympathischen Markenzeichen in der Prosa dieses Autors. Auch der *Wettermacher*, auch die *Bahnhofsprosa* und die *Melodielosen Jahre* sind darauf geeicht, noch an den überraschendsten Stellen akustische Wirkungen und gestalthafte Klangereignisse hervorzubringen. Die Beschreibungen von Landschaft und Stadtraum sind bei Weber so angelegt, dass sie oftmals in den räumlich ausgebreiteten und fixierten gesellschaftlichen Verhältnissen den ihnen inhärenten musikalischen Proportionssinn freilegen.

Dies zeigt sich dann sowohl bei der in Spreitenbach beginnenden Badener Begräbnisfahrt wie auch in den weiteren Reisestationen des von Romanteil zu Romanteil weiter ostwärts, näher zur Heimatregion, geh langenden Silber-Helden. Das Prinzip musikalischer Bespielung und Interpretation des geographischen Grundes gilt etwa für den östlichen Schwellenort des Zürcher S-Bahn-Netzes, die zum Glarner Land hin verbindende Regionalbahn-Station »Ziegelbrücke«, die bei Weber durch eine Assonanz-Variation auf den Namen »Siebenbrücken« umbetauft wird. Einen besonderen akustischen Tiefsinn ent bergen sodann auch jene Orte am Walensee, die ohnehin schon nach musikalischen Tonintervallen geordnet sind, wie beispielsweise die Dörfer Terzen

³⁹ Ebd., S. 70.

⁴⁰ Ebd., S. 71.

und Quinten. Der Reisende berührt sie gleichsam wie die einzelnen Tasten eines in die Landschaft eingebetteten Naturklang-Klaviers.

Am Walenseeufer gibt es in gleichmäßigen Abständen Dörfer: die Ortschaften Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, schließlich Oktaven, das heute Sargans genannt wird. Römische Geschichtsschreiber beschrieben sie als Grenzorte zur tönen-den Welt, des rätischen Sprachraums nämlich, dessen Sprachen fürs römische Ohr fremd klangen, offenbar wie Musik. Während der Zug immer schneller fuhr, begann er stark zu vibrieren, nahm den Grundton auf, der auf Seespiegelhöhe lag.⁴¹

Im Landschaftsraum sich fortzubewegen, heißt nichts anderes, als dessen Klangkörper in elementare Schwingungen und fortlaufende Resonanzwellen zu versetzen. Quelleinfassungen und Flusskanäle, Ge steinsformationen und Stollengewölbe, ja selbst die metallenen Gleiskörper der Bahnanlagen sind Bestandteile einer *material music*, die vom Text und den darin enthaltenen Beschreibungen zu ihrem klanglichen Eigenleben erweckt sein will.

Vom Standpunkt der Zürcher Hardbrückenwohnung aus betrachtet, wird für Silber sogar die Kindheitslandschaft des Shoppingcenters Spreitenbach als Bestandteil eines gigantischen *land art* Projektes erfassbar, das den Resonanzkörper der Gleisharfe weit ins Zürcher Umland hinaus erweitert. »Selbstredend hatte dieses Gebilde eine tragende Funktion für die Gleisharfe, diente als Steg für die hohen Töne, war Leitstelle für übernatürliche Ströme, zugleich Ankerung für die straff gespannten Stahlsaiten.«⁴² Alle drei biographischen Fixpunkte – in Zürich, in Baden, in Spreitenbach – erweisen sich dem mit infrastruktureller Phantasie ausgestatteten Erzählerblick als funktionale, klanghafte Bestandteile eines durch Wasserströme und Luftschwingungen intensiv und harmonisch kommunizierenden Systems. So lässt sich über die mittelpunktlose Siedlungsstruktur des Agglomerationsfächers an seinem Verdichtungspunkt bei Spreitenbachs Einkaufszentrum sagen: »Es ist ein Geschwisterbau zur Hardbrücke und dem betonierten neueren Bädertempel in Baden.«⁴³

Obwohl Brückenbauten, Schnellstraßen und Gleisanlagen bei starker Benutzung ein ganz erhebliches Geräuschpotential entwickeln,

⁴¹ Ebd., S. 105.

⁴² Ebd., S. 75.

⁴³ Ebd.

würde man sie für gewöhnlich nicht in die Funktion von Klangkörpern oder gar Musikinstrumenten einreihen. Doch stehen die gespannten Saiten, befilzten Hämmer oder umfassten Luftröhren von Musikinstrumenten zu ihrem aktiven Gebrauch im gleichen Verhältnis wie die verkehrstechnischen Anlagen zum jeweils in ihren Bahnungen stattfindenden Bewegungsgeschehen; beide Male wird das Potential einer materiell vorgehaltenen Infrastruktur durch manifeste Energieflüsse aktualisiert.

In einem wirtschafts- und kulturgeschichtlichen Rückblick auf das Konzept der *Infrastruktur*, das seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunächst in europäische Stadtplanungen Eingang fand, stellt der Historiker Dirk van Laak die technische Leitvorstellung eines umfassend verbundenen Energie-, Verkehrs- und schließlich Informationsnetzes unter die suggestive Formel Heraklits, der zufolge »[a]ll es im Fluss« sei. Funktional lassen sich unter dem Begriff Infrastruktur sämtliche »Netzwerke der Ver- und Entsorgung, der Kommunikation, des Verkehrs und der Energie«⁴⁴ fassen, die (auch schon *avant la lettre*) auf gesellschaftlicher Ebene entwickelt, eingerichtet und unterhalten worden sind. Somit reicht die Logik des Konzepts mindestens bis in die materiellen Versorgungseinrichtungen antiker Hochkulturen zurück. Die Nähe zu aquatischen und musikalischen Netzwerken wie den in Peter Webers Roman beschriebenen wird allerdings offenkundig, wenn Van Laak als entscheidendes *semantisches* Merkmal der modernen Etablierung leistungsfähiger Infrastruktursysteme die Erwartung herausstellt, dass von ihr »Fließräume« vorgehalten werden, »in die wir uns im Bedarfsfall einklinken, indem wir das Leitungswasser laufen lassen, den Strom anschalten, die Bahn besteigen oder ins Internet gehen.«⁴⁵ Die Ableitung des infrastrukturellen Vernetzungsgedankens aus jenem naturalen fließenden Kontinuum, in dem beispielsweise eine Gewässerlandschaft mit ihren Verbindungswegen und korrelierten Regulationsmechanismen steht, findet im Ideal einer stets zu gewährleistenden Fließbewegung innerhalb der apparativen Netze ihr modernes, ambitioniertes Komplementärprinzip.

»Infrastruktur könnte man definieren als alles Stabile, das notwendig ist, um Mobilität und einen Austausch von Menschen, Gütern und Ideen zu ermöglichen. Es geht hier also um einen engeren, materiellen Begriff von Infrastrukturen«, präzisiert van Laak, »der zumeist

44 Dirk Van Laak: Alles im Fluss. Die Lebensadern unserer Gesellschaft – Geschichte und Zukunft der Infrastruktur. Frankfurt a.M. 2018, S. 11.

45 Ebd., S. 13.

Schienen oder Straßen, Röhren oder andere Leitungen meint, durch die etwas fließt.«⁴⁶ Dadurch lässt sich, wie bei musikalischen Instrumenten, eine immer wieder an neue Bedürfnisse und Erscheinungsformen sich anpassende, aber strukturell sehr persistente Kopplung erkennen von apparativen Grundlagen einerseits und aktuellen Bewegungsvorgängen andererseits.

Peter Webers Roman *Silber und Salbader* hat einer solchen, im Schweizer Mittelland paradigmatisch beobachtbaren Etablierung von »Fließräumen« eine an den wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Prozessen entlang geschriebene, gleichwohl durch imaginäre Handlungsorte ästhetisch verfremdete Geschichte verliehen. Sie unternimmt partielle, sehr kleinteilig fokussierte Probebohrungen innerhalb dieses infrastrukturellen Netzes, die auf ein einzelnes Kellergewölbe, einen Verkehrsknotenpunkt oder auf ein Einkaufszentrum gerichtet sein können, und dennoch das Verbindende dieser Gefäße und Fließbewegungen im Blick haben. Von diesem Kontinuum wird schließlich sogar das Grundbedürfnis der Geschichtsschreibung, mit ihren Jahreszahlen klare Grenzlinien und Richtungen zu setzen, unterspült. Denn als Protagonist Silber mit seiner Freundin Pina nach ihrer Heirat in der Ostschweiz erneut auf jenes Bäderquartier in Baden zuhalten, wo die große Rückblende des Romans eingangs gestartet war, sind sie im Zeitgeschehen um mehr als hundert Jahre zurückgeraten, weil sie das Kunststück fertigbrachten, vor dem Wasserstrom aus dem Raschtal wieder an der Limmat zu sein, indem sie, unter den ersten und euphorisch gestimmten Reisegästen überhaupt, an der Premierenfahrt der von Zürich aus startenden Spanisch-Brötli-Bahn teilnehmen dürfen. »Ich gestehe, daß ich das Zeitgefühl verlor, erinnere mich vage, daß der Hochzeitszug auf offener Strecke anhielt, ein Teil der Gesellschaft mit Schaufeln an den Gleisen hantierte. [...] Am Bahnhof Baden standen weitere Leute in festlichen Gewändern, viele trugen Zylinder, wirkten geschäftig. Es mußte sich um ein wichtiges Jubiläum handeln«.⁴⁷

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ SuS, S. 293.

Eugen Gomringers *konstellationen*

Konfigurationen der literarischen Avantgarden
seit den 1950er-Jahren

Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muß.

Theodor Adorno, »Der Essay als Form«¹

die konstellation ist die einfachste gestaltungsmöglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfasst eine gruppe von wörtern – so wie ein sternbild eine gruppe von sternen umfasst. in ihr ist zwei, drei oder mehreren neben oder untereinander gesetzten wörtern [...] eine gedanklich-stoffliche beziehung gegeben. und das ist alles!

Eugen Gomringer, »Vom Vers zur Konstellation«²

Eine neue Dichtung proklamierte der schweizerisch-bolivianische Emigrant Eugen Gomringer (1925–2025) und kündigte sie unter dem Titel »Vom Vers zur Konstellation. Zweck und Form einer neuen Dichtung« in der Sonntagsausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung* zum Nationalfeiertag am 1. August 1954 an. Gomringer war von der Redaktion des Feuilletons eingeladen worden, sich über »neue formale wege der lyrik«³ zu äußern. Er stellte ein neues Dichtungsverständ-

1 Theodor Adorno: Der Essay als Form. In: Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften Bd. II. Frankfurt a. M. 2003, S. 21f.

2 Eugen Gomringer: Vom Vers zur Konstellation. Zweck und Form einer neuen Dichtung. In: Theorie der Konkreten Poesie. Bd. II, Texte und Manifeste 1954–1997. Wien: edition splitter 1997. In der Fassung von 1987. Ur-fassung in der Sonntagsausgabe der NZZ vom 1.8.1954, S. 12–18.

3 Brief von Eugen Gomringer an Max Bense vom 29.6.1954, SLA Sammlung Segmüller, Sign. E-1-B-1-BENS. Eugen Gomringer hat für die Kon-

nis stellvertretend für seine Generation vor und begründete dieses mit dem Zeitenwandel und den Anforderungen der Gesellschaft, diese beträfen gerade die Sprache, er formulierte programmatisch:

unsere zeit spricht, wie jede zeit, ihre eigene sprache, sie spricht vor allem, auch wenn sie schreibt und viel schreibt, der heutige mensch will rasch verstehen und rasch verstanden werden. mittel zur verständigung sind die direkte *sprache* und die *schrift*, und da das schreiben und lesen übel sind, die viel aufwand erfordern, ist für rasche kommunikation das ferngespräch geeigneter als der brief, der funk als die presse.⁴

Gomringer fokussiert die rasante Beschleunigung der Kommunikation und diese verlange eine entsprechend knappe und einfache Sprache, so wie er sie in seinen apodiktischen Aussagen hier schon vorführt.

Die Voraussetzungen einer neuen Dichtung liegen für Gomringer im gesellschaftlichen, technischen und kulturellen Wandel. Dabei fokussiert er den Moment, schaut nicht auf die Kriegsjahre zurück, denn er ist durchwegs vorwärts orientiert. Technikaffin und fortschrittsorientiert markiert sein Manifest 1953 mit einer neuen Dichtung den Anbruch einer neuen Zeit. Er begrüßt die Tendenz der allgemeinen Beschleunigung als Fortschritt, dem die Sprache zu entsprechen hat, und darüber hinaus möchte sich auch die neue Dichtung in den Dienst der technischen Entwicklung und des Medienwandels stellen. Flohen schon die italienischen Futuristen nach der Jahrhundertwende mit den Pionieren der Aviatik, so beflogt Eugen Gomringer der Aufbruch in die Konsumgesellschaft geradezu: Flugzeug und Auto wurden in den 1950er-Jahren zu Verkehrsmitteln⁵ der Massen und genau dort sieht er die neue Dichtung: »wie gut passt die konstellation auf einen flughafen!«.⁶ Für Mobilität und Beschleunigung braucht es eine klare und

krete Dichtung die konsequente Kleinschrift eingeführt und sie zeitlebens für Korrespondenz und Publikationen verwendet.

- 4 Gomringer, Vom Vers zur Konstellation, S. 12. In Gomringers Kleinschrift wiedergegeben.
- 5 Dazu verschiedene Konstellationen in Eugen Gomringer: Vom Rand nach Innen, Bd. I. Die Konstellationen 1951-95. Wien: edition splitter, 1997. Darin: *auto*, S. 123, *roads*, S. 124, *cars and cars*, S. 126, *worldwide*, S. 130. Sein Horoskop ersetzt die Sternbilder mit Automarken, ebd.: *Astrologie*, S. 378.
- 6 Gomringer, Vom Vers zur Konstellation, S. 17. Die Lockheed Super Constellation war in der Tat ab 1950 am Start, das neueste Flugzeug, das den

knappe Sprache, erst recht für die neuen Medien Telefon, Funk und Fernsehen und er beobachtet, dass diese die mündliche Nachrichtenübertragung bevorzugen. Die Dichtung unterzieht er diesem Wandel und erteilt ihr eine Vorreiterrolle, weil sie so wenige Mittel benötigt und so weit wirkt.

Die Sprache der Gegenwart ist um der Effizienz willen mündlich. Gleichzeitig misst Gomringer auch die Kulturtechniken des Abendlandes am Effizienzgedanken, »da das schreiben und lesen übel sind, die viel aufwand erfordern.«⁷ So stellt er sogar das Schreiben und Lesen unter das Gesetz der Ökonomie, ohne diese Praktiken ganz zu opfern, denn er hält an der Schrift als Schriftbild fest. Seine Kulturanalyse setzt bei den kulturellen Praktiken an und ist ebenso radikal wie dezidiert.⁸

Welchen Platz weist sein Manifest der Dichtung in der Zukunft zu? Er stellt sie als Vorhut an die Spitze der Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, weil sie bereits über die geforderten Qualitäten verfügt: »knappheit im positiven sinne – konzentration und einfachheit – ist das wesen der dichtung«.⁹ Er verordnet der neuen Dichtung die rhetorischen Mittel, die er für die allgemeine Sprachentwicklung als förderlich betrachtet und für die Kommunikation als notwendig erachtet.

Und umgekehrt schließt er aus, was dem Effizienzgedanken widerstrebt: die Dichtung in Versen qualifiziert er als historisch oder kunsthandwerklich. Gomringer rückt die neue Dichtung enger an die Alltagssprache und diese ist auf Informationsaustausch und auf die neuen Medien ausgerichtet.

Die Ausdrucksmittel der neuen Poesie sind die alten, aber sie werden in seinen Ausführungen reduziert und verknappt: Gomringers an der Ökonomie geschultes Denken verordnet der Dichtung eine minimalistische Praxis, indem er den Vers, den Reim, weite Bereiche der Metrik und sogar die Metapher verabschiedet und nur mehr das einzelne Wort und die Kombination weniger Wörter, die Wiederholung und die Variation, die Alliteration und die Strophe stehen lässt. Aus dem rhetorischen und metrischen Repertoire beansprucht sie nur wenige Mittel. Gomringers neue Dichtung kennt keinen rhetorischen Schmuck (*ornatum*), sie basiert auf der Typographie und gestaltet den

Atlantik überquerte, die Anspielung Gomringers kann nicht ausgeschlossen werden. Ich verdanke den Hinweis Mathias Arnold.

⁷ Ebd., S. 12.

⁸ Vgl. unten zu Gomringers Sozialisation und Ausbildung in Armee und Studium.

⁹ Gomringer, Vom Vers zur Konstellation, S. 13.

Raum zu einem Wortbild. Was daraus entsteht, ist einfach, klar strukturiert, visuell und akustisch einprägsam. Was er unter einer Dichtung im Dienst der Gesellschaft versteht, soll gesellschaftlich relevant sein, von allgemeinem Interesse: Dafür verbannt er aus der Dichtung, was die Aufklärung für die Tragödie forderte, die *Schaubühne als moralische Anstalt, individualistische Gefühle und Gedanken* und die *kathartische Funktion*. Er stellt Dichtung in den Dienst der Kommunikation bis hin zum eingängigen Slogan, der Schlagzeile, Schlagwörter für die Kommunikation wie für die Werbesprache, er orientiert sich dabei nicht etwa am sozialistischen Realismus, er denkt an die Bedürfnisse der Konsumgesellschaft und er wird in den Sechzigerjahren umsetzen, was er hier schon ankündigt: die Corporate Identity beim Aufbau einer Warenhauskette in Wort und Typographie maßgeblich mitgestalten.¹⁰

Das Konzept für eine Sprache der Kommunikation und Information ist unsentimental, blickt nicht zurück, entspringt der Gegenwart und es zielt auf die Öffentlichkeit.

Dennoch benennt Gomringers Manifest seine Vorläufer: Es schließt an verschiedene Traditionslinien an, allen voran an diejenige der französischen Moderne des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Von Stéphane Mallarmé entlehnt er die Metapher ›constellation‹: Die Konstellation ist mehr als eine formale Anordnung von Worten, sie spielt auf den Griff nach den Sternen an. Mit dem Verweis auf die Himmelskörper eröffnen sich in dieser Metapher endlose Bedeutungsspielräume für die Poesie.¹¹ Diese Leitmetapher ist ein produktiver Selbstwiderspruch in Gomringers Manifest, ohne dieses Paradoxon wäre es eher eine Kombinatorik mit sprachlichen Mitteln oder eine Rezeptur für junge Dichter als eine poetologische Vision.

Gomringers Überlegungen erörtern nicht nur die poetologischen Anforderungen an die neue Dichtung, er schließt auch ganze Bereiche aus: subjektive psychische Erfahrungen, was sich gegen die Surrealisten richtet, oder die sozialen Verhältnisse und die Lebensumstände; damit distanziert er sich deutlich von den Naturalisten.¹²

¹⁰ Wie er es im Corporate Design des Warenhauses ABM (*Au bon marché*) für die Marke vom Preisschild bis zum Katalog und in der Werbung in den 1960er-Jahren umsetzt.

¹¹ *Rien n'aura lieu/ excepté/ peut-être/ une constellation* verwendet er als Motto aus Stéphane Mallarmés Spätwerk *Un coup de dés* (1897).

¹² Er verbannt psychologische und soziale Fragen, wenn sie im Leben nicht gelöst werden können, in die Fachliteratur. Die erste Ausgabe seiner biographischen Berichte erschien 2006 unter dem Titel *Kommmandier(t) die*

Die *constellations* Mallarmés gehören zu den poetologischen Versuchen der Moderne, die sehr grundsätzlich die Prinzipien der aristotelischen Poetik, die Nachahmung (Mimesis), zu überwinden oder zu substituieren versuchen. Auch Gomringers *konstellation* von isolierten Worten sucht nicht die unmittelbare Referenz auf die außersprachliche Wirklichkeit. In Gomringers Poetik verweisen Worte auf Worte, aus Wörtern entstehen einschließlich der weißen Zwischenräume Kraftfelder. Für ihn genügen ganz wenige Worte, ohne syntaktische oder konjunktionale Verfugungen, diese stellt der Dichter in eine gedanklich-stoffliche Verbindung. Gomringer spricht in seinem Manifest über die Konstellation als dem »letztmögliche[n] absolute[n] gedicht«¹³ oder einem »abstrakt-gedankliche[n] werkzeug«, aus dem die Zeit und die Zeitlichkeit entfernt sind.¹⁴ Diese Form ist aber keineswegs abgeschlossen oder erstarrt, denn Konstellationen erfüllen ihren Zweck als Gebrauchs- oder Denkgegenstände. Die sehr offene Form lädt den Betrachter oder Leser in Kenntnis der Sprach- und Spielregeln ein, in freien Assoziationen Verbindungen zwischen den Wörtern herzustellen. Gomringer nennt es die Aufforderung der Konstellation.¹⁵

Die Konstellationen werden vom Dichter *gesetzt* und sie geben eine Ordnung vor; die Reihe, Variation und Kombination erlauben das Spiel. Die Leser nehmen den Spielsinn im Wissen um die Möglichkeiten auf. Ein Spiel besteht also auf beiden Seiten: Bei der Verfertigung der Konstellationen als Spielanlage und in der Rezeption der Konstellationen in der Lektüre. Der Spielgedanke weist auf Friedrich Schillers ästhetische Schriften zurück und verfolgt dort einen anthropologischen Gedanken in der Vermittlung von Stoff- und Formtrieb. Das Spiel soll nicht etwa der bloßen Unterhaltung dienen, sondern es versetzt in einen ästhetischen Zustand, der frei von Zwecken sein soll.

Poesie, aus dem Vorspiel auf dem Theater in Goethes *Faust* den Rat seines Oberdivisionärs zitierend. Eugen Gomringer: Esperanza. Dasein in Zuversicht, Erweiterte biographische Berichte, hg. von Eugen Gomringer und Nortrud Gomringer. Dozwil 2022 (erw. Ausgabe von 2006), S. 96.

¹³ Gomringer, Vom Vers zur Konstellation, S. 17.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Bevor die Konstanzer in den 1960er- und 70er-Jahren die Rezeptionsästhetik diskutierten, hatte Gomringer diese Vorstellungen in Kontakt mit den Konkreten Dichtern in Brasilien ausgetauscht, Ferreira Gullars bedeutendstes Manifest zitierend: »das gedicht beginnt nach dem lesen«. Eugen Gomringer: Weshalb wir unsere Dichtung »konkrete dichtung« nennen (1960). In: Gomringer, Theorie der Konkreten Poesie, S. 37.

Die Linien zu einer anthropologisch fundierten Ästhetik mit einem ethischen Anspruch werden von Gomringer so nicht ausgezogen, er stellt das Spiel utilitaristisch dem individuellen und gesellschaftlichen Gebrauch anheim. Zu den anthropologischen Implikationen und den ethischen Aspekten der neuen Dichtung äußert sich Eugen Gomringer nicht.

Das Manifest *vom vers zur konstellation* kann heute auch als Eugen Gomringers verspätete Antwort auf die *Stunde Null* der *Gruppe 47* gelten, einiger jüngerer Autoren um Hans Werner Richter, die mit der Zahl das historische Momentum fixierten, einen moralischen Anspruch erhoben und einen klaren Bruch mit dem NS-Regime und seinen Verbrechen vollzogen. Ohne diese zu analysieren oder aufzuarbeiten, sie schwiegen darüber – was ihnen später auch von Peter Weiss und anderen vorgeworfen wurde. War die »Stunde Null« die Illusion des voraussetzunglosen Neubeginns oder eine andere Metapher für die Verdrängung?

Eugen Gomringer gehörte nicht dazu und wurde von der *Gruppe 47* auch nicht als zugehörig betrachtet. Die historisch-politischen und ethischen Fragen der Zeit belegte auch Gomringer mit Schweigen.¹⁶ Er ging seinen eigenen Weg direkt zu den Anfängen der Moderne in Frankreich, interessierte sich für die gesellschaftlichen Entwicklungen, die Technik, aber auch für die Gegenwartskunst der Konkreten und die zeitgenössische Philosophie.

Gomringer positionierte seinen Anspruch auf eine neue Dichtung zunächst zwischen verschiedenen Konzepten der Moderne wie dem Technikoptimismus und der Tatkraft in Filippo Tommaso Marinettis *Manifest des Futurismus* (1909), der Typographie des *Phantasus* (1898) des Naturalisten Arno Holz und den Lautgedichten der Zürcher Dadaisten um Hugo Ball und Emmy Hennings (1916/17) und er grenzte sich vom Expressionismus, Surrealismus und Naturalismus und dem Dadaismus ab, lässt auch die Wortbilder schaffenden Amerikaner E.E. Cummings und William Carlos Williams nur sehr ein-

¹⁶ Das Schweigen ist zentral für Eugen Gomringers Dichtung und sein Selbstverständnis, vgl. »Schwiizer« in: Eugen Gomringer, Die Konstellationen, 1995, S. 129. Als Auslassung und Verweigerung kommt ihm eine existentielle Funktion zu: Grabinschrift im Friedhof von Rehau, Nekrolog auf Eugen Gomringer von Michael Lentz am 1.9.2025. Im »Nachrough« auf Nortrud Gomringer als Habitus des Vaters beschrieben von Nora Gomringer: Am Meerschwein übt das Kind den Tod. Berlin/Dresden 2025.

geschränkt gelten.¹⁷ Er hatte sich umgeschaut, zog klare Grenzen und bewies in seinem ersten Manifest ein dezidiertes *Iudicium* darüber, was die neue Dichtung sein soll und was sie nicht sein kann. Woher hatte er so klare Ansprüche und dezidierte Kriterien für eine neue Dichtung?

Seine Arbeit am Selbstbild, an den Aufgaben des Dichters und an der Zukunft der Dichtung war begleitet von der Lektüre der Schriften des Philosophen Max Bense (1910–1990). Bense publizierte anfangs der 1950er-Jahre Vorträge und Essays wie *Der Schriftsteller in der technischen Welt* (1950) und betrachtete das Plakat als wichtiges Medium der öffentlichen Kommunikation.¹⁸ Seine Philosophie betrieb er an der Schnittstelle von Technik, Medien- und Kommunikationstheorie und wollte diese numerisch fundieren.¹⁹ In seiner Kunsttheorie setzt sich Bense mit der Gegenwartskunst auseinander, er betrachtet Kunstwerke als Zeichenstrukturen, deren Informationsgehalt mit mathematischen Operationen lesbar gemacht werden kann.

Gomringers Korrespondenz und seine Annotationen in Benses *Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen* (1954) zeigen, wie intensiv er sich mit dessen Ästhetik befasst hatte: Bense setzt ein mit dem Nachweis in G.E. Lessings *Laokoon*, dass bereits »bei den Alten nicht die Wiedergabe der Naturwirklichkeit das Prinzip der Kunst gewesen sei«, und leitet hiervon ab, entsprechend sei der »nichtklassische [...] Raum« in der Moderne, »nicht die Wiedergabe bloßer Formen und Farbverhältnisse, wozu die Abstraktion verführen könnte, das Prinzip der Kunst [...], sondern, daß auch hier die Her-

¹⁷ Er kritisiert an E.E. Cummings die interpersonale Bestimmung seiner Poesie »for you and for me« und an Williams die abstrahierenden Beschreibungen, die nicht »aus dem Wort« seien. Gomringer, Vom Vers zur Konstellation, S. 15.

¹⁸ Max Bense: Literaturmetaphysik. Der Schriftsteller in der technischen Welt. Stuttgart 1950. Ders.: Plakatwelt. Vier Essays. Stuttgart 1952.

¹⁹ Max Bense war lange wenig beachtet, wird seit den 2010er-Jahren wieder entdeckt als Vordenker der Digital Humanities, was seine Überlegungen zu Text, Sprache und Schrift betrifft. Die Medienwissenschaftlerin Sibylle Krämer nennt vier Aspekte, die Benses Verhältnis zu den Digital Humanities plausibilisieren: Texte als Anordnungen, Texte als Formelschreibweisen in der Mathematik, Textanordnungen als Experimente, Operativität von Texten kann durch Maschinen generiert werden. Sibylle Krämer: Warum Max Bense unzeitgemäß war und es heute nicht mehr ist oder: Wie viel Geist steckt in den ›Digitalen Geisteswissenschaften‹? In: Max Bense, Weltprogrammierung. Abhandlungen zur Philosophie, hg. von Elke Uhl/Claus Zittel. Stuttgart 2018, S. 133–139.

stellung des ästhetischen Seins das Wesentliche bleibt.« Und folgert daraus, dass hierdurch »die Limitation der Idealität und Transzendierung der Idealität mathematischer Gebilde zum Ausdruck gebracht werden.«²⁰ Eine Aussage, die in ihrer Abstraktion weder bestätigt noch widerlegt werden kann. Der Optimismus besteht nun darin, dass diese mathematischen Gesetzmäßigkeiten identifiziert werden, lesbar gemacht werden und rekonstruiert werden können: durch den Betrachter oder Leser.

Kunst nähert sich als Nachahmung und Objektmitteilung der klassischen Ontologie, Kunst als Abstraktion und Existenzmitteilung einer *Fundamentalontologie* – das ist die Pointe von Benses Kritik an jeder Ästhetik-Nachahmung, er differenziert im folgenden zwischen formalisierenden, geometrischen und einer phänomenologisch-»ideierenden«, am Gegenständlichen verhafteten Abstraktion. Was für Malerei und Plastik relevant sein mag, aber wohl kaum auf die zeichenbasierte Literatur bezogen werden kann.

Gomringer eignet sich Benses Argumentation geradezu an, indem er zentrale Stellen und Begriffe ins Spanische, seine Muttersprache, übersetzt. Wie sich diese Lektüre auf Gomringers Suche nach einer neuen Dichtung eingeschrieben hat? Sie dürfte die klare Abgrenzung von der alten Formel *ut pictura poesis*, die Gomringer in seinen frühen Gedichten noch pflegte, bestärkt haben. Darüber hinaus hat er bei Bense den Impuls empfangen, seine Bestrebungen und seine Suche nach der sprachlichen Gestalt in der Literatur zu befördern oder seine unzähligen Versuche, die Kunst der Konkreten Künstler zu erkennen, in ungezählten Vorworten und Einführungen zu verbalisieren und zu vermitteln.

Als Eugen Gomringer sein Manifest bereits bei der *Neuen Zürcher Zeitung* eingereicht hatte, knüpfte er im Juni 1954 den persönlichen Kontakt zu Max Bense an der Technischen Universität in Stuttgart in einem Schreiben (Abb. 1), stellte sich als Sekretär von Max Bill an der Hochschule für Gestaltung in Ulm vor und sandte ihm seine erste Publikation mit 19 *konstellationen*, in seinem Spirale Verlag erschienen.²¹

Er bezeichnetet diese als »konkrete wortkunst«. Seine erste Publikation hatte in der Literaturszene sehr unterschiedliche Reaktionen

²⁰ Max Bense: *Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen*. Stuttgart 1954, S. 67.

²¹ Eugen Gomringer: Weshalb wir unsere Dichtung »konkrete dichtung« nennen. In: Eugen Gomringer: *Theorie der Konkreten Poesie*, S. 32–38, hier S. 32.

ausgelöst, was er im Begleitschreiben anspricht. Gomringer thematisiert in seinen Schriften keine Zweifel, aber er wandte sich wiederholt an Autoritäten und Ratgeber, wenn er vor wichtigen Entscheidungen stand.²²

Max Bense erteilte ihm in seiner Antwort (Abb. 2) Anerkennung, die »Sprachmixturen« seien eine Verifikation seiner Definition von Kunst: »Kunst als ontische Enthüllung ihrer Mittel?«²³ Er erkennt darin eine transdisziplinäre Tendenz in der »Reduktion auf die ontische Selbstständigkeit der Mittel (Farbe, Form, Wort und Ton ... u.a.)«.²⁴ Gomringers »Verwortungen« lebten vom »Wörtlich nehmen des Wortes« und er vergleicht diese mit der Selbstständigkeit der Farbe in der Poesie. Kritisch merkt er in seinem Antwortschreiben allerdings an, man müsste im »geistig-substanzuellen Sinne« mehr daraus machen, »manchmal erscheint mir ein Vers zu abgemagert«.²⁵

Das waren freundliche Worte der Anerkennung, aber kein Ritterschlag, und bestimmt nicht die Rückmeldung auf poetologische Fragen, die Gomringer in diesen Jahren umtrieben, wie das Verhältnis zwischen Konkreter Dichtung und Konkreter Kunst. Die neue Dichtung hat er 1956 und 1958 wiederholt in Manuskripten als »konkrete dichtung« bezeichnet, und erst 1960 sprach er mit Bezugnahme auf Max Bill öffentlich in den *Lesungen experimenteller Dichtung* vor Kunstschaffenden im Zürcher Club *Bel Etage*, dem Treffpunkt der Avantgarden, darüber.

Auf diesen Begriff hatte er sich mit der sich unabhängig gleichzeitig entwickelnden Noigandres-Gruppe in Brasilien geeinigt. Sie verstanden die konkrete Dichtung als eine über nationale Bewegung, in einem durchaus utopischen Sinne sprach Gomringer von einer »universal[e]n gemeinschaftsdichtung«.²⁶

Gomringer interessierten die zeitgenössischen Ausstellungen der Konkreten Kunst in Zürich und Basel und darüber hinaus die ästhetischen Fragen, die in Europa und Südamerika diskutiert wurden. Die

²² So als Grenadier-Oberstleutnant in Fragen der Berufswahl an seinen Oberstdivisionär, den Kommandanten der 6. Divison. Eugen Gomringer, Esperanza, S. 92–100.

²³ Bense an Gomringer am 12.7.1954. SLA Sammlung Segmüller, Sig. E-1-B-2-BENS.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Eugen Gomringer, konkrete dichtung, in: Theorie der Konkreten Poesie, S. 24, vgl. FN 21.

eugen gomringer, sekretär des rektors

29-6-54

herrn prof. max bense
technische hochschule
stuttgart

sehr geehrter Herr Professor,

ich bin seit drei monaten sekretär von herrn bill und traf
besonders in diesem Zusammenhang auf ihren Namen und Ihre Schriften.

vorher war ich in bern tätig als Journalist, Rezensent und
Kritiker, schrieb aber zur Hauptsache Gedichte. Letztes Jahr
gab ich im Spirale-Verlag, dessen Mitgründer ich bin, den
beigelegten Gedichtband heraus. Ich glaube, dass diese neuen
Gedichte - so oder so - bei Ihnen am richtigen Ort sind, und
es würde mich herzlich freuen, von Ihnen darüber etwas zu ver-
nehmen.

Mit Max Bill habe ich ca 10 Jahre Kontakt. Ich bin ihm sogar
schon als Kunstkritiker begegnet. Man könnte meine Gedichte
vielleicht als konkrete Wortkunst auffassen. Die Reaktion in
den literarischen Kreisen war erstaunlich verschieden, so dass
mich die Neue Zürcher Zeitung zu einer Aussierung über neue
formale Wege in der Lyrik aufgefordert hat, die ich mit
"Vom Vers zur Konstellation" überschrieb.

Meine Muttersprache ist Spanisch (Ich bin in Bolivien geboren
als Sohn eines Schweizers und einer bolivianischen Mestizin).
Darum die Freude an den Sprachen.

Verzeihen Sie diese direkte Zuwendung eines Sekretärs.

Mit vorzüglicher Hochachtung

(Eugen Gomringer)

Abb. 1 Brief von Eugen Gomringer an Max Bense vom 29.6.1954, SLA Sammlung Segmüller, Sig. E-1-B-1-BENS

Technische Hochschule
Lehrstuhl für Philosophie
Prof. Dr. Max Bense

Stuttgart, den

12. 7. 54

Sehr geehrte Herr Gomringer,

Dank für die Sendung! Ich war auf
einigen Vorträgen, daher kann ich
heute erst dazu, Ihnen zu schreiben.

Die „Sprachmixtiken“ (im guten Sinne
gewonnen) reichern mir eine Be-
stätigung einer Definition hinzu
zu sein, deren Verifikation ich an-
strebe:
„Läßt es sich fühlbar über
Mittel.“

Der Bezug auf die orthonale Selbst-
ständigkeit der Mittel (Farbe, Form,
(Gest., Ton... u.a.)).

Auch seien Ihre Verantwortungen z.T.
vom „Wirklichnehmen des Worts“
mit ich verstehe darunter das fühl-

Abb. 2 Brief von Max Bense an Eugen Gomringer vom 12.7.1954, SLA Sammlung Segmüller, Sig. E-1-B-2-BENS

Orte seiner Kindheit und seine Sozialisation haben die Grundlagen hierfür gelegt.

Eugen Gomringer erlebte Kindheit und Jugend in der Schweiz, in seiner Schulzeit leistete er Einsätze für fehlende Arbeitskräfte in der Landwirtschaft im Zürcher Oberland während des Kriegs, unterzog sich freiwillig seit seinem 16. Lebensjahr der militärischen Früh-erziehung und leistete Aktivdienst bis zum Rang eines Oberstleutnants der Grenadiere – mit Stolz.

Geboren war Eugen in der Urwaldstation Cachuela Esperanza im bolivianischen Regenwald der Provinz Beni: Seine Mutter Delicia Rodriguez war Bolivianerin, der Vater Eugen Gomringer senior ein Schweizer Emigrant im Amazonasgebiet. Die spanisch-(schweizer-) deutsche Zweisprachigkeit war ihm in die Wiege gelegt. Mit gerade zweieinhalb Jahren wurde er vom Vater zu seinen Großeltern nach Herrliberg bei Zürich gebracht. Seine Mutter Delicia hatte einen spanischen Vater und eine indigene Mutter und war Analphabetin, dennoch schrieb sie ihm von ihren langen Schiffsreisen Karten mit starken Worten. Daran erinnert sich der Erzähler EG im autofiktiven Bericht in der Außenperspektive auf das Kind EG zurückblickend: »Die wenigen Wörter, ungefügig geschrieben, gefielen ihm am besten und schienen ihm die wichtigsten Botschaften zu enthalten.«²⁷ Diese Postkarten waren während Monaten die einzigen Bindungen zu seiner Mutter, die ihm bei seltenen Besuchen fremd wie eine Tante wurde. Sein Vater besuchte ihn regelmäßig alle zwei bis drei Jahre und holte ihn in den Sommerpausen wiederholt ins Amazonasgebiet nach Cachuela Esperanza, und damit verbindet Eugen Gomringer auch im Rückblick anhaltend positive Gefühle: »Immer wenn ich drüben war, fand ich das masslos lustig. Ich fühle mich in Bolivien genauso zuhause wie in Zürich.«²⁸ Die Zürcher begrüßten den fremden Remigranten 1927 mangels Unterscheidungsvermögen als »Negerli«, auf seinen Fotografien beschreibt er sich selbst als »ein finster blickendes Indianerli«²⁹ und er erinnert sich an die Anrede seiner noblen südamerikanischen Lieblingstante Esperanza, »Master Bubi«,³⁰ die spöttisch auf die Diskrepanz zwischen Habitus und Alter des Knabens verweist.

²⁷ »Seine Mutter hatte nie schreiben und lesen gelernt. Nur wenige Wörter schrieb sie jeweils eigenhändig auf den Karten, die sie ihm von jeder Reise-station zusandte.« Gomringer, Esperanza, S. 196.

²⁸ Ebd., S. 63.

²⁹ Ebd., S. 58.

³⁰ Ebd., S. 67.

Die Schulzeit verbrachte Eugen im Zürcher Seefeld, bis zur Oberrealschule war der Raum zwischen Zürichhorn und Schauspielhaus sein Revier. Seine im Nachlass erhaltenen Arbeiten zeugen von einem Sinn für das Konzeptionelle, wie seine Pläne dokumentieren: Die Triangulation der Landesvermessung praktizierte er im Sandkasten, mathematische Formeln veranschaulichte er großformatig in darstellender Geometrie und die Aufstellungen von Schlachten zeichnete er nach Bibliotheksrecherchen mit dem Stift.³¹ Rhetorische Praxis entwickelte er im Deutschunterricht in den Übungen zur freien Rede – den Stoff dazu bezog er aus dem Familienbetrieb des renommierten Hotel Storchen an der Limmat, wo er ein Praktikum absolvierte. Seine Talente und Interessen, sein räumliches Vorstellungsvermögen, sein rhetorischer Impetus und seine Vorliebe für Ordnung und Struktur zeichneten sich früh ab. Gomringer verstand Avantgarde mit diesen Voraussetzungen durchaus im militärischen Sinne als Vorhut der Truppen, war er doch selbst Offizier der Schweizer Armee, und behielt zeitlebens ein positives Verhältnis zur Armee, der er seine Selbstdisziplin und seinen Erfolg verdankte.

Während des Studiums der Ökonomie und Kunstgeschichte arbeitete er als Praktikant bei der Berner Zeitung *Der Bund* und verfasste dort auch Kunstkritiken. Maßgeblich für sein Nachdenken über Literatur waren zu Studienbeginn 1944 die erste internationale Ausstellung Konkreter Kunst im Kunstmuseum Basel und die Galerie *Eaux Vives* im Zürcher Seefeld³² und damit die Zürcher Konkreten; vor allen anderen Max Bill, dem er später als Sekretär an die Hochschule der Künste nach Ulm folgte, aber auch Richard Paul Lohse, Camille Graeser und Verena Loewensberg. Max Bill forderte von der Konkreten Kunst die Abkehr von den »überbordenden Naturerscheinungen« und den »persönlich-psychischen Vorgängen«.³³ Die Kunst strebe nach Gesetz, Klarheit und Harmonie. Diese Anforderungen übertrug Gomringer auf die Dichtung.³⁴

In der Berner Szene lancierte er 1953 mit seinen Freunden, den Künstlern Marcel Wyss und Dieter Roth, eine internationale Kunst-

³¹ Überliefert in seinem Nachlass. Gezeichnete Schlachtendarstellungen gehörten zum damaligen Geschichtsunterricht, auch im Nachlass von Friedrich Dürrenmatt sind solche Zeichnungen erhalten.

³² Gomringer, Esperanza, S. 101f.

³³ Ebd., S. 33.

³⁴ Vgl. oben: Vom Vers zur Konstellation, FN 2.

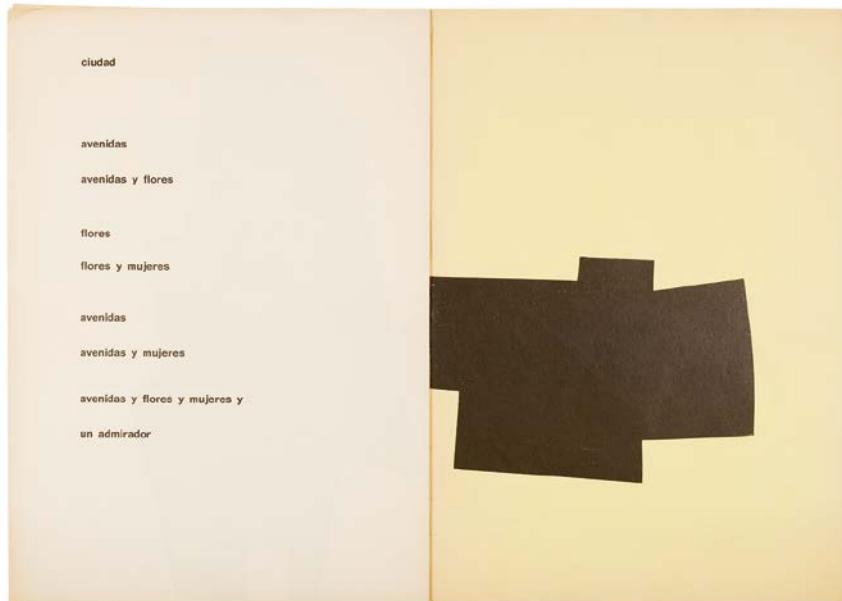


Abb. 3 Eugen Gomringer: *avenidas*. In: *spirale* 1. internationale zeitschrift für junge kunst. Bern, April 1953, Doppelseite 7 von 8

zeitschrift: *spirale. internationale zeitschrift für junge kunst*.³⁵ Sie war kühn im Format, die Graphik wies mit Originalbeiträgen von hochkarätigen Künstlern die Richtung. Zwischen den Kunstdrucken erschienen die ersten Versuche Konkreter Literatur, darunter Gomringers spanische Konstellation *avenidas* (Abb. 3). Gomringers erste Edition von 19 Konstellationen erschienen 1953 als *konstellationen constellations constelaciones* viersprachig auf Deutsch, Englisch/Französisch und Spanisch.³⁶ Fortan blenden seine Konstellationen das lyrische Ich aus, auch das Du, die Semantik, menschliche Beziehungen und Gefühle, also Freunde und Familie, aber auch Natur und Heimat, den Kontext und das Herkommen. Ihre Schwerpunkte und Vertreter, wenige Vertreterinnen, hat die Konkrete Poesie in Deutschland, Österreich, Schweiz, Italien, ganz unabhängig davon entwickelte sie sich gleichzeitig in Brasilien und Japan. So setzte sich die neue Dichtung

³⁵ Eugen Gomringer, Dieter Roth, Marcel Wyss (Hg.): *spirale. internationale zeitschrift für junge kunst*, Hefte 1-9. Bern April 1953 – August 1964.

³⁶ Eugen Gomringer: *konstellationen constellations constelaciones*. Bern 1953.



Abb. 4 Eugen Gomringer: *konstellationen constellations constelaciones*. Bern 1953

über die hergebrachte Vorstellung von einer Nationaldichtung hinweg und erhab den Anspruch, »übernational«³⁷ zu sein. Ihre Mittel waren der Buchstabe und das einzelne Wort, aber nicht so naiv wie Schlagworte und Appelle. Die Konstellation variiert das Wort, deutsch, englisch oder spanisch, ein Substantiv, ein Verb, ein Neologismus (möv), eine Farbe (rouge, bleu), sie visualisiert das Abstraktum typographisch (schwarze geheimnis) oder typographisch-lautmalerisch (pingpong), keines der verwendeten Mittel ist neu, ihre Kombination über die Laute und Sprachgrenzen hinweg ist neu.

»Querido Rodrigues« spricht Helmut Heissenbüttel den Sohn der Bolivianerin in seinem freundschaftlich-bestärkenden Schreiben vom

³⁷ Die Konkrete Poesie als übernationale Sprache. In: Eugen Gomringer, Theorie der Konkreten Poesie, Bd. II, S. 54-56.

Juni 1955 an, und schließt sich Gomringers Verdikt an: Verse, Poetie und poetische Sprache und damit auch Syntax und Metrik sind altmodisch. Gomringers Optimismus für die Konstellationen skeptisch beleuchtend: »Denn die Konstellation hat keinen Sinn mehr, wenn sie leer bleibt. Das Spiel und das absolute Wort sind allein nicht in der Lage, diesen Sinn zu setzen.«³⁸ Er bringt einen konstruktiven Einwand:

die Verbindung der Worte oder Wortgruppen [...] darf nicht beliebig sein, die Folgen, eben die Konstellation unterliegt nicht dem reinen Spiel, meine ich, nicht der Setzung, sondern dem »Sich vor sich selbst bringen«, wie es bei Hegel heißt.³⁹

Er zweifelt aber, ob dies heute beabsichtigt und erwünscht sei. Heissenbüttel schlägt den Bogen zum gelungenen Beispiel, zu Gertrude Steins Wort-Poesie.

Gomringer eröffnete nach dem Manifest, der ersten Edition der Konstellationen (Abb. 4), nach programmatischen Aufsätzen und Vorträgen, mit seiner eigenen Edition *gomringer press* zwischen 1960 und 1965 eine Offensive für die Kollegen Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner (Wiener Gruppe) und Ernst Jandl aus Österreich, Claus Bremer, Carlo Belloli, Ferreira Gullar und Edwin Morgan. Allerdings waren die Beiträge so unterschiedlich, dass selbst der Freund Helmut Heissenbüttel an der Qualität und Kohärenz der *gomringer press* zweifelte, seine Enttäuschung kundtat und sich von der Reihe distanzierte. Die Widersprüche zwischen Qualitätsanspruch und Wiedererkennung, zwischen Partizipation und Internationalität ließen sich nicht ausräumen.

In den 1950er- und 60er-Jahren verfasste Eugen Gomringer zahlreiche Essays, Reden und Beiträge zur Konkreten Kunst und Konkreten Poesie, entwickelte ihre Mittel weiter, versuchte sich in Typologien, wie der Unterscheidung von konstruktiver Kunst und Konkreter Poesie. Seine Systematisierungsversuche in den 1960er-Jahren hielten mit der Formenvielfalt in Laut, Typographie, Schriftbildern durchaus mit. Gomringer führte darüber hinaus die Regelmäßigkeit als konstitutives Merkmal ein und damit das Spiel der Buchstaben in typographisch ge-

³⁸ Heissenbüttel an Gomringer am 25.6.1955, SLA Sammlung Segmüller, Sign. E-1-B-2-HEIS.

³⁹ Ebd.

stalteten Ideogrammen und die Gruppe der grafischen Gedichte, die ihre genaue Position und Verteilung auf dem weißen Blatt haben.⁴⁰

Die Konkrete Poesie bevorzugt Nomen oder Verben, schlichte seriflose Typographie und konsequente Kleinschrift auf weißen Flächen und gestaltet den Raum zwischen Buchstaben und Worten als Teil des Werks, wie sie in der Typographie als *Swiss Style* in den 1950er- und 60er-Jahren bekannt wurde, sie verwendet Raster, asymmetrische Anordnung und extreme Weißräume, der *Swiss Style* war im öffentlichen Leben (Banknoten, Schilder, Bahn) präsent und erhielt internationale Beachtung.

Konkrete Dichtung will *gesehen* und *genutzt* werden, so beeinflusst sie die Alltagssprache, mischt sich ins Denken und gestaltet die Gesellschaft, indem sie Signale, keine Botschaften, sendet, sie ist knapp und memorierbar. Im Unterschied zur Werbesprache wirkt sie autonom, weil sie Impulse setzt, die sie der Assoziationsfähigkeit der Lesenden anheimstellt.

Mit minimalem Sprachaufwand maximale Wirkung zu erzeugen, dafür steht Eugen Gomringers überschaubares Werk.

Allerdings äußert die Konkrete Poesie sich nicht zu Fragen der Zeit oder der Vergänglichkeit, wie die *grande dame* der Experimentellen in knappen Worten zu Gomringers 70. Geburtstag in ihrem Glückwunsch fragend feststellt: »In den Nächten stelle ich mir manchmal die Frage, ob die Sprache deine Sprache vielleicht selbst ein Gedächtnis hat oder ist.«⁴¹

Die Frage ist zugleich die Antwort, Friederike Mayröcker spricht von dem, worüber Gomringers Konstellationen schweigen, ohne es auszusprechen, benennt sie das Rätsel der Konkreten Poesie.

Gomringers Beobachtungen zur Akzeleration von Kommunikation und Medien führte ihn zum Postulat einer neuen Dichtung, die in einem utilitaristischen, er nennt es »organischen«, Verhältnis zur Gesellschaft stand. Gomringers Neuanfang setzte bei den Wurzeln der Dichtung an: der Sprache. Seine Reflexionen blieben aber nicht sprachimmanent, sondern waren umfassender, er schloss an die transnationalen Ursprünge der Konkreten Dichtung in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Nord- und Südamerika an, und es gehört zu

⁴⁰ Eugen Gomringer: Weshalb wir unsere Dichtung konkret nennen. In: Theorie der Konkreten Poesie, S. 32–38. Er nennt es die Regeln der Logistik.

⁴¹ Mayröcker an Gomringer am 11.4.1995. In: Drehpunkt, H 92, 1995.

den Verdiensten seines Lebenswerks, dass er daraus eine internationale Bewegung zu machen verstand.

Gomringer diskutiert die gesellschaftliche Relevanz und knüpft Verbindungen zwischen den an vielen Orten unabhängig entstehenden Bestrebungen in Kunst und Literatur, eröffnete und realisierte in Rehau (Oberfranken) mit seinem Sohn Stefan Ausstellungen für die Vermittlung der künstlerischen Werke anderer und verfasste hunderte von Beiträgen und Vorworte für deren Kataloge.⁴² Er gründete 2000 das »Institut für konstruktive Kunst und konkrete Poesie« IKKP in Rehau,⁴³ wo er Künstler aus der ganzen Welt empfing. Eugen Gomringer war eine Instanz und wurde zur Institution der Konkreten in der Literatur.

Die Anfänge der Konkreten lagen also in der Kunst und sie verliefen bis zu den Ausläufern im 21. Jahrhundert in internationalen Netzwerken mit Künstlern und später auch Künstlerinnen.

Mit Gomringers programmatischem Aufbruch in den 1950er-Jahren wurde aus der Poetik eine Praxis der *konstellation* für ihn und für andere, sie öffnete den Blick hinaus in die Welt auf andere Avantgarden, allen voran die Brasilianer in São Paulo und Rio de Janeiro, aus der transnationalen Bewegung wurde eine übernationale, diese wirkte zurück auf seine *konstellationen*: Sie erschienen mühelos in vier Sprachen, *konstellationen* mit Extension und Attraktion von Kraftfeldern.

⁴² Ruth Seiler und Daniel Segmüller: Bibliographie bis 1995. In: Gomringer, Theorie der Konkreten Poesie, S. 147–180. Gomringers Vermittlungsarbeit ist noch nicht aufgearbeitet, aber in der Sammlung seiner Widmungs-exemplare hervorragend dokumentiert.

⁴³ Zur Geschichte des IKKP: <https://www.literaturportal-bayern.de/institutionenlexikon?task=lpbinstitution.default&gkd=4625747-0> (5. 11. 2025).

Kurzbiographien

TOBIAS AMSLINGER leitet die Literaturarchive der ETH-Bibliothek in Zürich (Thomas-Mann-Archiv und Max Frisch-Archiv). Er studierte in Leipzig und Berlin und wurde 2017 an der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks »Zusammenarbeiten. Praktiken der literarischen Kollaboration«. Ausgewählte Publikationen: *Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp*. Göttingen 2018; Max Frisch: *Fragebogen*. Erweiterte Ausgabe. Berlin 2019 (Mithg.).

SYLVIA ASMUS, Direktorin des Deutschen Exilarchivs 1933–1945 der Deutschen Nationalbibliothek. Forschungsschwerpunkte: Exil, Flucht, Erinnerungskultur. Ausstellungen (in Auswahl): *Exil. Erfahrung und Zeugnis*, Wiedereröffnung 2024; *Frag nach! Digitale interaktive Interviews mit Kurt Salomon Maier und Inge Auerbacher*, 2023, mit Theresia Biehl; *Kinderemigration aus Frankfurt*, 2021, mit Jesko Bender. Publikationen (in Auswahl): *Text + Kritik*-Band zu Ulrich Becher, hg. mit Moritz Wagner, 2025; *Kinderemigration aus Frankfurt*, hg. mit Jessica Beebone, 2021; *Exil. Erfahrung und Zeugnis*, 2019. Sylvia Asmus ist zweite Vorsitzende der Gesellschaft für Exilforschung e.V. und Projektleiterin des virtuellen Museums »Künste im Exil«.

ALEXANDER HONOLD ist Ordinarius für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel, Schweiz. Er studierte Germanistik, Romanistik, Komparatistik und Philosophie in München und Berlin. Lehrtätigkeit u. a. an der FU Berlin, an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Universität Konstanz; diverse Forschungsaufenthalte und Gastprofessuren, u. a. in New York, Stanford, Santa Barbara, Hamburg, München und Wien. Jüngste Buchpublikationen: *Poetik der Infektion. Zur Stilistik der Ansteckung bei Thomas Mann*. Berlin, 2021; *Text + Kritik: Thomas Hürlimann* (Mithg.). München 2021; *Hermann Hesse Handbuch* (Hg., zusammen mit Andrea Bartl). Heidelberg 2025; *Grenzenlose Verwandlung. Hugo von Hofmannsthal. Biographie* (zusammen mit Elsbeth Dangel-Pelloquin). Frankfurt/Main 2024.

STEPHAN KAMMER ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den deutschsprachigen Literaturen des 17. bis 21. Jahrhunderts im medialen Kontext, der Theorie und Geschichte des Künstlichen sowie der Literatur- und Wissensgeschichte der Schrift, des Schreibens und der Philologie. Ausgewählte Publikationen: *Landwirtschaft und Literatur*. Zürich/Berlin 2025 (hg. mit Karin Krauthausen); *Überlieferung. Das philologisch-antiquarische Wissen im frühen 18. Jahrhundert*. Berlin/Boston 2017.

GWENDOLIN LENNARTZ ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen. In ihrem Dissertationsprojekt untersucht sie Lesbarkeit von Handschrift im autofiktionalen Gegenwartsroman. Zur Gegenwartsliteratur erschien zuletzt der Aufsatz: Gewalt als Ersatzgeste in Svealena Kutschkes *Gefährliche Arten*. In: »Manchmal war dein einziger Freund eine Mülltonne.«: Geschichte(n) von Schmerz, Wut und Sehnsucht – zum Werk Svealena Kutschkes. Hg. v. Corinna Schlicht, Essen 2024, S. 26–36.

NATALIE MAAG ist Leiterin der Bibliothek am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Davor leitete Sie die Bibliothek der Philosophisch-Theologischen Hochschule Sankt Georgen in Frankfurt a. M. und war wissenschaftliche Mitarbeiterin im Sonderforschungsbereich »Materiale Textkulturen«. Sie ist Dozentin am Germanistischen und Historischen Seminar der Universität Heidelberg mit Kursen zur Schriftkultur des Mittelalters und der Neuzeit. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Paläographie, Druckgeschichte, Geschichte literarischer Editionen und Materialität sowie Autoren- und Autorinnenbibliotheken & Bibliotheken als Wissensräume. Jüngste Publikationen: »Provenienzforschung an der Wiege der abendländischen Bibelüberlieferung. Der Codex Amiatinus«, in: *F wie Fälschung. Gefälschte Provenienzen in der Literatur und ihren Wissenschaften*, Marbach 2024; »Spuren eines Entwurfs. Rilkes *Bibliotheksfragment* zwischen Hoffnung und Scheitern«, Marbach 2023.

MIRKO NOTTSCHEID ist Leiter der Abteilung Bilder & Objekte am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Er war Wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Hamburg und Mainz sowie Lehrbeauftragter an der Universität Stuttgart. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur- und Bildgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts, ma-

terielle Kultur im Archiv, Editionsphilologie und Wissenschaftsgeschichte. Jüngste Buchpublikationen: *Rilke zeichnet*. Berlin 2025 (mit Gunilla Eschenbach und Sandra Richter); *Der Briefwechsel zwischen August Sauer und Bernhard Seuffert 1880 bis 1926*. Wien, Köln, Weimar 2020 (Mithg.).

JOANNA NOWOTNY ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Dienst Forschung und Vermittlung am Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) der Schweizerischen Nationalbibliothek (NB) in Bern. Arbeits- und Forschungsfelder u.a. deutsch-jüdische Literatur und Philosophie (»*Kierkegaard ist ein Jude!*« *Jüdische Kierkegaard-Lektüren in Literatur und Philosophie*, Göttingen, 2018; »Ich musste an die Öffentlichkeit appellieren«. *Polemik und Philologie am Beispiel Jonas Fränkels und der Debatte rund um Carl Spitteler's Nachlass*, erscheint im Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 2025), Digital- und Memekultur (*Memes. Formen und Folgen eines Internetphänomens*, mit Julian Reidy, transcript 2022).

RÜDIGER NUTT-KOFOTH ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Editionswissenschaft und Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Editionswissenschaft, Goethezeit, Annette von Droste-Hülshoff, Frühe Moderne, literaturtheoretische und wissenschaftsgeschichtliche sowie intermediale Fragestellungen. Jüngste Buchpublikationen: *Kritische Film- und Literaturedition. Perspektiven einer transdisziplinären Editionswissenschaft*. Berlin, Boston 2022 (Mithg.); *Topografien der ›Abweichung‹. Urbane Subkulturen in Literatur und Film des frühen 20. Jahrhunderts*. Baden-Baden 2025 (Mithg.).

JÖRG PAULUS ist Professor für Archiv- und Literaturforschung an der Bauhaus-Universität Weimar. Forschungsschwerpunkte sind u.a. die Geschichte und Theorie der Philologie, die Kulturgeschichte des Briefes, sowie Medien der Natur. Ausgew. Publikationen: CC (Carbon Copy), BCC (Blind Carbon Copy) und DC (Data Compression). Vervielfältigen, Verbergen und Verdichten von Bild und Schrift in Briefen des 18. und 19. Jahrhunderts (mit Andrea Hübener). In: *Soziales Medium Brief. Sharen, Liken, Retweeten im 18. und 19. Jahrhundert. Neue Perspektiven auf die Briefkultur*. Hg. von Markus Bernauer, Selma Jahnke, Frederike Neuber und Michael Rölcke. Darmstadt 2023; Self-Imprints of Nature. In: *Cultural Techniques: Assembling*

Spaces, Texts & Collectives. Hg. von Jörg Dünne, Kathrin Fehringer, Kristina Kuhn and Wolfgang Struck. Berlin 2020.

BÉNÉDICTE VAUTHIER ist ordentliche Professorin für spanische Literatur (19.-21. Jh.) an der Universität Bern. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die Theorie der Literatur (Bachtin, Koselleck), die Editionsphilologie und die *critique génétique*, der spanische Modernismus und die Beziehungen zwischen Politik und Ästhetik. Ausgewählte Publikationen: *Modernidades político-estéticas hispanas e historia de los conceptos. Autonomía, ›engagement‹, responsabilidad* (Koord. und Mithg.) (2024); Gonzalo Arias. *Los encartelados. Novela programa* (Hg.) (2023); Benjamín Jarnés, Sor Patrocinio. *La monja de las llagas* (Hg.) (2022).

ULRICH WEBER ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv (SLA). Er hat Lehraufträge an Schweizer Universitäten wahrgenommen und war von 2004-2016 Co-Leiter der Sommerakademie Schweizer Literatur im Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Zahlreiche Publikationen zur Schweizer Literatur, neueste Buchpublikationen: Robert Walser: *Geschwister Tanner*. Roman. Berliner Ausgabe, Bd. 5, Berlin 2023 (Hg., Nachwort, Kommentar); *Bewegte Literaturgeschichte. Autorschaft, Text und Archiv im Porträtfilm* Göttingen, Zürich 2025 (Mithg., Einleitung).

MAGNUS WIELAND ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv und Dozent an der Universität Lausanne. Neben dem Studium in Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte mit anschließender Promotion über Jean Paul absolvierte er auch ein Nachdiplomstudium in Bibliotheks- und Informationswissenschaften mit Schwerpunkt in Archiven und Nachlässen. Mitwirkung an aktuellen SLA-Publikationen, u.a. *Unlesbar* (Quarto Nr. 55, 2025), hg. mit Lucas Marco Gisi; *Filme ... nicht realisiert* (Quarto Nr. 52, 2023), hg. mit Stéphanie Cudré-Mauroux.

UWE WIRTH ist seit 2007 Professor für Neuere deutsche Literatur und Kulturwissenschaft an der Liebig-Universität Gießen. Von 2005 bis 2007 war er wissenschaftlicher Geschäftsführer am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. Forschungsschwerpunkte zu Autorschaft und Herausgeberschaft (*Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*,

München 2008) und zur philologisch informierten Schreibprozessforschung. Gemeinsam mit Anne Bohnenkamp, Kai Bremer und Irmgard Wirtz hat er den Band *Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie* (Göttingen 2010) herausgegeben und mit Kai Bremer eine Anthologie von *Texten zur modernen Philologie* (Reclam 2010). Weitere Publikationen zu diesem Themenkreis sind »Poetisches Paperwork. Ppropfung und Collage im Spannungsfeld von Cut and Paste« (Tagungsband *Paperwork*, Göttingen 2017) sowie »Lesespuren als Inskriptionen. Zwischen Schreibprozessforschung und Leseprozessforschung« (Tagungsband *Randkulturen*, Göttingen 2020).

IRMGARD M. WIRTZ leitet das Schweizerische Literaturarchiv (SLA) seit 2006 und ist Privatdozentin am Institut für Germanistik, lehrt am Walter-Benjamin-Kolleg der Universität Bern. Sie leitet gemeinsam mit Andreas Kilcher seit 2023 das SNF-Projekt »Kryptophilologie: Jonas Fränkels ›unterirdische Wissenschaft‹ im historischen Kontext«. Begründerin der Reihen *Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch* (seit 2010) und *Zukünfte der Philologien* (seit 2022), zuletzt Mitherausgeberin der Bände *Briefe im Netzwerk. Lettres dans la toile* mit Lucas M. Gisi und Fabian Dubosson (2022), *Dürrenmatt von A bis Z. Eine Fibel zum Werk* (2022) mit Ulrich Weber und Wirklichkeit als Fiktion. Fiktion als Wirklichkeit. Neue Perspektiven auf Friedrich Dürrenmatt (2024) mit Lucas M. Gisi. Publikationen zur Schweizer Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts.