

PARATEXTUELLE POLITIK UND PRAXIS

INTERDEPENDENZEN VON
WERK UND AUTORSCHAFT

MARTIN GERSTENBRÄUN-KRUG
NADJA REINHARD (HG.)



böhlau

böhlau

Martin Gerstenbräun-Krug, Nadja Reinhard (Hg.)

Paratextuelle Politik und Praxis

Interdependenzen von Werk und Autorschaft

2018

BÖHLAU VERLAG WIEN

Veröffentlicht mit der Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 483-G24



Der Wissenschaftsfonds.

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.

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

Umschlagabbildung: pixabay.com

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien
Kölblgasse 8–10, A-1030 Wien

Lektorat und Korrektorat: Astrid Hackel, Berlin

Satz: Reemers Publishing Services, Krefeld

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG BuchPartner, Robert-Bosch-Breite 6,
D-37079 Göttingen

ISBN 978-3-205-20839-6

Inhalt

Siglen	7
Paratextuelle Politik und Praxis – Einleitung	9
Nadja Reinhard	
Zur Unterscheidung von primären und sekundären literarischen Formen	37
David-Christopher Assmann	
Paradigma Paratextualität. Einsichten und Aussichten. Zum Potential eines paratextuellen Forschungsansatzes für die Beschreibung moderner Autorschaft	53
Martin Gerstenbräun-Krug	
Paratext Bestsellerliste. Zur relationalen Dynamik von Popularität und Autorisierung	71
Matthias Schaffrick	
Zwischen Fakt und Fiktion – zu einigen Aspekten der frankophonen Paratextforschung	91
Maria Piok / Thomas Wegmann	
„Es ligt in diser Grufft Apollo selbst versenket“. Paratextuelle Taxierungen von Autorschaft in Epitaphen und Epicedien des Barock (Martin Opitz, Paul Fleming)	101
Johannes Görbert	
Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800 ...	123
Daniel Ehrmann	
Schillers <i>Horen</i>: klassischer Epitext	147
Volker C. Dörr	
„Jesaias, Dante und manchmal Shakespeare“: Joseph Görres und der <i>Rheinische Merkur</i>	163
Christoph Jürgensen	
Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die <i>Geschichte Friedrichs des Grossen</i> im Epitext des <i>Pfennig-Magazins</i>	183
Andreas Beck	

„Zunächst sieht jeder nach, ob er selber drin steht“. Abbraviaturen und Alphabete: Inszenierte Autorschaft in Kürschners <i>Deutschem Literatur-Kalender</i>	213
Michael Pilz	
Marcel Prousts epitextuelle Recherchen nach Autorschaft im Prozess der Werkgenese: Memoiren, Imitation und der Autor im literarischen Feld	235
Fabian Schmitz	
Das Buch, die Zeitung und das Kaffeehaus. Zur epitextuellen Poetik in Arthur Schnitzlers Erzählung <i>Später Ruhm</i>	255
Natalie Binczek	
Peter Handkes epitextuelle Werkpolitik	271
Harald Gschwandtner	
„Und außerdem ist es mir egal, was meine Bücher bedeuten.“ Inszenierung von Werk und Autorschaft am Beispiel von Thomas Glavinic ...	293
Ursula Klungenböck	
Zu den BeiträgerInnen des Bandes	313
Abbildungsverzeichnis	321
Sachregister	323

Siglen

Unter der Sigle **PT** wird in den folgenden Beiträgen zitiert aus: Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
Unter der Sigle **Seuils** wird in den folgenden Beiträgen zitiert aus: Genette, Gérard: Seuils. Paris: Éditions du Seuil 1987.

Paratextuelle Politik und Praxis – Einleitung

Nadja Reinhard

Paratexte konstituieren literarische Texte in vielfältigen Spielarten. Ohne Paratexte – so kann man zugespitzt formulieren – gibt es keine Texte oder anders gewendet, es gibt keinen Text ohne Paratexte. Das heißt: Texte werden erst als Texteinheit wahrgenommen, wenn sie vor der Öffentlichkeit als solche kommuniziert werden; – und diese Kommunikation steuern maßgeblich die vom Autor, Herausgeber und Verleger verfassten bzw. gestalteten Paratexte. Die *paratextuellen* Kommunikationssignale, die also um einen *Text* als Bezugszentrum kreisen oder weiter gefasst die *parergonalen* Kommunikationssignale, die also im weiteren Sinne um ein Werk (*ergon*) kreisen, können als Ausdruck einer komplexen Form des kommunikativen Spiels einen psychologischen Wahrnehmungsrahmen schaffen, in dem es eine Vielfalt an kombinatorischen Kommunikations- wie auch Provokations- und Komplikationsmöglichkeiten gibt.¹ Damit ist der Autor einerseits zwar *die* maßgebliche Größe für sein Werk und damit auch für die sein Werk als Werk kommunizierenden Parerga; – versteht man aber das Buch als Medium und Teil einer Öffentlichkeit sowie als Manufaktur, ist der Autor „nur einer unter vielen, die an der Produktion und Distribution beteiligt waren, in technischer und ökonomischer Hinsicht nicht wichtiger als alle anderen.“² Gemäß den Bedingungen des Buchmarkts, d. h. unter Berücksichtigung der Herstellung, Verteilung und des Bewerbens von Büchern und anderen Medien, treten auch andere ‚Verbündete‘, d. s. Herausgeber, Verleger, Buchhändler, Regisseure etc., hinzu, damit ein Werk erfolgreich von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird. In Abhängigkeit von ihrem je spezifischen historischen, kulturellen wie konstellativen Kontext kommentieren Paratexte Einzeltexte und das sich (u. a.) daraus zusammensetzende ‚Werk‘. Nimmt man das um Autorschaft und Öffentlichkeitsbild erweiterte und sich so erst generierende Gesamtwerk als Bezugsgröße, schaffen Parerga einen *Wahrnehmungsrahmen* für diese Öffentlichkeit sowie (in zahlreichen Zwischentönen) auch

1 Vgl. Bateson: *Ökologie des Geistes* (1985).

2 Wegmann: *Tauschverhältnisse* (2002), 161.

den Rahmen für seine *Annahme* und weitere *Verbreitung* bzw. *Tradierung* oder für die *Ablehnung* und/oder das *Vergessen* des Werks.

Das Werk ist gerade aufgrund dieser Durchlässigkeit fürs Allgemeine [als Schnittstelle von überindividuellen literarischen, politischen und sozialen Fertigkeiten, von allgemein verfügbaren Traditionen, Normen und Interessen] in einem je besonderen Kommunikations- und Funktionszusammenhang eingeordnet, wobei Besonderheit nicht über Individualität erzielt wird.³

Für die eigenständige Positionierung als Dichter/Schriftsteller im literarischen Feld sind die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sich langsam etablierenden und seit Anfang des 18. Jahrhunderts sich von einer moraldidaktischen hin zu einer kunst-ästhetischen Blickrichtung entwickelnden periodischen Zeitschriften wesentlich.⁴ Mit den nahezu exponentiell steigenden Neugründungen von Zeitschriften bieten sie als bereits etablierte Medien zahlreiche Variationsmöglichkeiten zur Netzwerkbildung unter Autoren sowie mit Herausgebern und Verlegern. Die Periodika setzen auf *Aktualität*, die *Anschaulichkeit* literarischer Praxis (nicht zuletzt zu Zwecken der Theorievermittlung) und auf *Dialogizität*. – Sie werden als fiktiv inszenierte wie auch faktisch praktizierte (so z. B. durch Preisschriften) wechselseitige Publikumsbeziehung gestaltet, in Zusammenarbeit von Autoren, Herausgebern und Verlegern konzipiert und erarbeitet und zum Teil in Autorenkollektiven verwirklicht und/oder präsentiert. Sowohl die Wissensbestände als auch die Wissensformate betreffend, bieten die Periodika aber vor allem ein Forum zur Gestaltung von literatur-ästhetischen Transformationen. Funktional verknüpft mit der periodischen Publizistik, spielen Paratexte eine tragende Rolle für die Konstituierung und Präsentation des jeweiligen Gesamtwerks, insbesondere aber auch für die Positionierung der Autoren im literarischen Feld. In ihrer rezeptionssteuernden Funktion sichern Paratexte die diskursive Anschlussfähigkeit von Texten und initiieren diskursive Kommunikationsketten und damit die als Performanz zu verstehenden Dynamiken der Werk- und Autorschaftsgenese. Mit Philippe Lejeune gesprochen, sind es gerade jene „Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern“⁵ und damit auch die Genese von Wissen bedingen sowie ihre Geltung in der Öffentlichkeit bestimmen.⁶ Die im literarischen Text selbst angelegten sprachlichen

3 Martus: Werkpolitik (2007), 26.

4 Vgl. dazu Fischer/Haefs/Mix (Hg.): Von Almanach bis Zeitung (1999).

5 Lejeune: Le pacte autobiographique (1975), 45. Übersetzung zit. nach PT, 10.

6 Die Inszenierungspraktiken von Autorschaft thematisieren verstärkt auch einschlägige Publikationen der jüngeren Forschung, Schaffrick/Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der

Verweise und seine ihn mit konstituierende paratextuelle Struktur erzeugen zusammen mit den meist in Zeitungen und Zeitschriften (aber auch in Anthologien und Fremdübersetzungen) publizierten Paratexten eine (Eigen-)Dynamik des Werks als Zusammenspiel zwischen einem ‚eigentlichen‘ Haupttext und seinen vermeintlich untergeordneten Nebentexten. Als Forum kultureller Praktiken der Distinktion und Überbietung⁷ wie auch der (medialen) Provokation dienen die Paratexte in Periodika – im Ringen um Aufmerksamkeit und symbolisches Kapital – auch der eigenen Positionierung und Etablierung im literarischen Feld, d. h. der Etablierung des Werks sowie der Verleger-, Herausgeber- und Autorschaft.

Maßgeblich [...für die Ausdifferenzierung eines literarischen Feldes] ist ein Konzept, das auf Ökonomie und Konkurrenz nicht verzichtet, diese aber mit und gegen den Markt neu und anders formuliert, nämlich als Konkurrenz um qualitativ fundierte Aufmerksamkeiten bzw. symbolisches Kapital. Ein solch spezifisch moderner Agon [...] wird in nicht unwesentlichen Teilen über Meta-, Sekundär- und Paratexte ausgetragen [...].⁸

Gemäß der Titelgebung der französischen Originalausgabe *Seuils* von Genettes für die deutschsprachige Paratextforschung einschlägigem Buch *Paratexte* – ‚seuils‘ lässt sich mit ‚Schalen‘, ‚Hüllen‘ oder ‚Schwellen‘ übersetzen – sind Paratexte zuvorderst rahmende Grenzregionen, die mit transgressiven Dynamiken einhergehen; eine Zone, „in der sich zwei Codes vermischen: der soziale Code in seinem Werbeaspekt und die textproduzierenden und regulierenden Codes“,⁹ eine „Übergangszonen zwischen dem Außen des Textes und dem Text“.¹⁰ Genette übernimmt damit für die Paratexte den von Jacques Derrida (in Bezug auf das Parergon in *Die Wahrheit in*

Autorschaft (2014) und Jürgensen/Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken (2011) sowie Kreimeier/Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen (2004).

7 Vgl. Kaiser: Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit (2011).

8 Wegmann: Der Dichter als „Laternenkträger“? (2012), 240.

9 Duchet: *Pour une socio-critique* (1971), 6. Übersetzung zitiert nach PT, 10 Fn. 3. „Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle oder – wie es Borges anlässlich eines Vorwortes ausgedrückt hat – um ein ‚Vestibül‘, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine ‚unbestimmte Zone‘* zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist“.

10 Compagnon: *La Seconde main* (1979), 328; übers. NR. Vgl. dagegen Lotman, der ein statisches Rahmenkonzept im Sinne einer Demarkationslinie vertritt: „Was jenseits der Linie [zwischen Text und Nicht-Text] verläuft, gehört nicht zur Struktur des Werkes: es ist entweder kein Werk oder es ist ein anderes Werk.“ (Lotman: *Die Struktur literarischer Texte* (1986), 300).

*der Malerei*¹¹) gesetzten Akzent als einer – vom Werk aus und damit vor dem Hintergrund der ungeklärten Frage seiner Werkzugehörigkeit gedachten – *Zone der Transgression*; einer „Zone der Unentschiedenheit“ (PT, 9), die schon seine Vorsilbe widerspiegeln, von dessen Wirkung J. Hillis Miller treffend sagt:

Para ist eine antithetische Vorsilbe, die gleichzeitig Nähe und Entfernung, Ähnlichkeit und Unterschied, Innerlichkeit und Äußerlichkeit bezeichnet [...], etwas, das zugleich diesseits und jenseits einer Grenze, einer Schwelle oder eines Rands liegt, den gleichen Status besitzt und dennoch sekundär subsidiär und untergeordnet wie ein Gast seinem Gastgeber oder ein Sklave seinem Herrn. Etwas *Para*-artiges ist nicht nur gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze zwischen innen und außen: Es ist auch die Grenze als solche, der Schirm, der als durchlässige Membran zwischen innen und außen fungiert. Es bewirkt ihre Verschmelzung, läßt das Äußere eindringen und das Innere hinaus, es teilt und vereint sie.¹²

Mit der ersten Fußnote in *Seuils* weist Genette auf seine eigene ‚Grundlegung‘ bzw. seine definitorischen Anfänge zum Paratextualitätskonzept in *Palimpsestes* hin; er verweist damit vor allem auf das ‚Provisorische‘ seiner Definition. Millers Definition zitiert Genette in der zweiten Fußnote, aber immer noch auf der ersten Textseite von *Seuils*. Genette zeigt damit bereits zu Beginn seiner Ausführungen *in praxi* den funktionalen Stellenwert von paratextuellen Elementen und das ihren typographisch gesetzten Stellenwert unterlaufende Spiel einer suggerierten Unterordnung – hier als Fußnote – auf. Nicht ohne Grund weist Georg Stanitzek explizit auf die Notwendigkeit hin, Genettes *Einleitung* zu seinem Buch *Paratexte* gewissenhaft zu lesen, „von deren sorgfältiger [!] Lektüre jede Paratextanalyse ausgehen sollte“,¹³ nicht zuletzt um sich darüber bewusst zu werden, „wie gebrechlich die Unterscheidung zwischen Text und Paratext ist.“ (PT, 382).

Genettes Konzept der *Transtextualität*¹⁴ – in das sein Konzept der *Paratextualität* als eine unter den insgesamt „fünf Typen transtextueller Beziehungen“¹⁵ eingebettet ist – sowie die sich hinter den Begriffen ‚Werk‘ und ‚Autor‘ verbergenden divergierenden Konzepte bilden die zentralen Kategorien von Genettes Auseinandersetzung mit Paratexten. *Transtextualität* beschreibt und umfasst neben der Paratextualität die (Textbeziehungs-)Typen der *Intertextualität*, *Metatextualität*, *Architextualität* und

11 Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (1992).

12 Zit. nach PT, 9 Fn. 2. Genette zitiert Miller ins Französische übertragen.

13 Stanitzek: *Paratextanalyse* (2007), 198.

14 Er bezeichnet es auch als „textuelle Transzendenz des Textes“. Vgl. Genette: *Palimpseste* (1993), 9.

15 Genette: *Palimpseste* (1993), 10.

Hypertextualität und ist sinnvollerweise – insbesondere für Medien der Kommunikation und Kooperation (wie Briefe, Periodika, Anthologien, Film und Internet) – um den Typus der *Kotextualität* als synchrone (oder diachrone) Nebenordnung von Texten als Text-Konstellationen zu ergänzen.

[Paratextualität] betrifft [nach Genette] die [...] Beziehung, die der eigentliche Text im Rahmen des von einem literarischen Werk gebildeten Ganzen mit dem unterhält, was man wohl [„* [...] in mehrdeutigem, ja heuchlerischem Sinn“] seinen Paratext* nennen muß [...], dem sich auch der puristischste und äußeren Informationen gegenüber skeptischste Leser nicht entziehen kann, wie er möchte und es zu tun behauptet.¹⁶

In Umkehr der Blickrichtung fokussiert Genette aber gleichzeitig die *Funktionalisierung der Grenzstellung* des Paratextes, als einer vom Autor und seinen Verbündeten aus gedachten *Zone der Transaktion*. Das für die mediale Erscheinungsweise wesentliche, die Aufmerksamkeit fesselnde Geleit – „[c]et accompagnement“ (Seuils, 7) – mit dem der Text vor das Publikum seiner (potentiellen) Leser tritt, bezeichnet Genette als „*Paratext* des Werks“ (PT, 9) – „le *paratexte* de l'œuvre“ (Seuils, 7). Paratexte können in ihrer Beschaffenheit als *Zone der Unentschiedenheit* aktiv als eine solche genutzt werden; z. B. durch (meist provokative) Verursachung systematischer Störungen der (typographisch bzw. gestalterisch realisierten) Unterscheidung und Hierarchisierung von Text und Paratext. Mittels aktiv inszenierter Grenzverschiebungen – d. h. durch den Wechsel performativer Rahmungen und damit erzeugter ironischer Effekte – kann der Text selbst verändert bzw. neu konstituiert werden. Die parergonale/paratextuelle (wie auch die metatextuelle) Inszenierung kann somit im Sinne einer Politik und Praxis die Genese von Autorschaft und Werk beeinflussen; d. h. konkret: Die Genese von Werk und Autorschaft kann parergonal, paratextuell (wie metatextuell) organisiert werden, um so Aufmerksamkeiten zu lenken und die öffentliche Wahrnehmung von Texten und Autoren gezielt zu steuern und damit schließlich Werk und Autorschaft wesentlich zu konstituieren. Dass dies zahlreiche Möglichkeiten der Manipulation und strategischen Leserlenkung eröffnet, die schlechtesten Falls dem Werkverständnis des Autors diametral entgegenstehen und dennoch maßgeblich und nachhaltig seine Rezeption steuern, zeigt z. B. jüngst Andreas Beck am Beispiel der empfindsamen Illustrationen Ludwig Richters sowie Josef Hegenbarths von Johann Carl August Musäus' *Stummer Liebe*, die einer „launigen Erzählartistik à la Wieland oder Musäus,

16 Genette: Palimpseste (1993), 11.

die gerade auch in der Behandlung materieller und visueller Textmomente empfindsames Gebaren parodiert“,¹⁷ entgegen stehen.

Die Tragweite von Genettes vor allem und in erster Linie *funktional* orientiertem und damit kommunikativ ausgerichtetem Konzept der *Paratextualität* wird auch durch die Anschlussfähigkeit an Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes sowie an Steffen Martus' Konzept der Werkpolitik deutlich. Anschaulich wird diese Tragweite durch Genettes pointierte Zuspitzung und nicht selten auch durch einen metaphorischen Gebrauch seiner Begrifflichkeiten, der wesentlich an der spielerischen Leichtigkeit seines Stils mitwirkt, der die ‚Lust am Lesen‘ (Roland Barthes) befördert. Genette unterläuft auf diese Art aber auch zum Teil die eigene Terminologie und nimmt für die wirkungsorientierten Vorteile begriffliche Unschärfen in Kauf. Allerdings – und darauf sollte man Acht geben – lassen sich diese meist in seinem ironischen und auch häufig selbstironischen Grundton verorten, der bisweilen auch polemische Züge annimmt und die Leser zur Achtsamkeit anhält. So wird Genettes vermeintlich griffige, d. h. leicht verständliche sowie kurze, und daher häufig zitierte Formel: „*Paratext = Peritext + Epitext*.“ aus seiner *Einleitung* – von der er sagt, dass sie „erschöpfend und restlos das räumliche [!] Feld des Paratextes“ abstecke – von ihm sehr provokant für „Formelliebhaber“ ins Spiel gebracht. Sie besagt nicht mehr und nicht weniger, als dass *einige* Paratexte medial und material mit dem Träger des Textes verbunden präsentiert werden, d. h. dass sie sich im „Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes“ befinden (für die Gegenwart gesprochen ist der mediale Träger Genette zufolge i. d. R. das Buch), *andere* aber, von diesem getrennt, im weiteren Umfeld des Textes, d. h. „in respektvoller (oder vorsichtiger) Entfernung“ vom Text präsentiert werden. (PT, 13) Das, was diese Formel leistet, ist die Schärfung des Bewusstseins dafür, dass es eben auch *nicht* material mit dem Medium verbundene Paratexte gibt, denen dieser Band explizit neben den material verbundenen Paratexten einen eigenen Raum zugeht, so wie er auch die Zeitschriftenforschung verstärkt in den Fokus rückt. Im Rahmen der Popularisierungs- und Personalisierungsstrategien in der ‚Moderne‘ werden Paratexte als Dynamiken der Werk- und Autorschaftsgenese erzeugende Praktiken in die Zeitschriften und Zeitungen ausgelagert, so dass sich „[e]in nicht eben geringer Teil solcher Paratexte [...] dem proliferierenden Zeitschriftenwesen, der Vielzahl und Vielfalt literarisch relevanter Periodika“ verdankt.¹⁸ Das heißt, neben den *Peritexten* – die materiell mit dem Buch (oder Zeitschriftenband) verbunden sind – werden zunehmend auch *Epitexte* – deren Ort „*anywhere out of the book*“ (PT, 18) bzw. außerhalb des betreffenden (Einzel-)Werks liegt – relevant.

17 Beck: *Seelenräume und Sympathieebenen* (2014), 168.

18 Wegmann: *Zur Funktion von Paratexten* (2012), 244.

Zwar räumen auch Frieder von Ammon und Herfried Vögel ein, dass „von diesem Zeitpunkt an jene Elemente an Bedeutung [gewinnen], die Genette als ‚Epitexte‘ bezeichnet“, deutlich zu hinterfragen ist allerdings, ob dieselben wirklich (wie dort im Sinne einer qualitativen Hierarchisierung) adäquat als eine „von ‚Peritexten‘ zu unterscheidende Subkategorie des Paratextes“ beschrieben sind.¹⁹ D. h. mit anderen Worten, dass deutlich zu hinterfragen ist, ob – mit Blick auf Genettes Konzept der Paratextualität – *Peritexte* als ‚eigentlicher Paratext‘ und *Epitexte* nur als eine ‚Subkategorie‘ desselben gewertet werden können. Dem Beitrag *Epitexte*²⁰ im von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörg Schäfer herausgegebenen *Handbuch Medien der Literatur*²¹ ist das längst ausstehende Verdienst zuzuschreiben, eine für Genettes Konzept der Paratextualität zentrale und bisher unterbelichtete Seite an exponierter Stelle in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt zu haben, d. h. diejenigen Paratexte, die weder materiell an das den Bezugstext präsentierende Medium gebunden sind noch an eine bestimmte mediale Präsentationsform (wie z. B. das Buch). Hier wird allerdings in deutlicher und nicht benannter Abweichung von Genettes Konzept die für dieses wesentliche auktoriale Bindung übergangen, so dass auch nicht autorisierte Elemente als Epitexte gewertet werden.

Die Besonderheit des Epitextes ist jedenfalls, dass er im Ganzen „sehr relativ“ ist, wie Genette zum Schluss seiner Kapitel zum Epitext anmerkt. Die Angabe der örtlichen Situierung des Paratextes zum (Bezugs-)Text ist schon deswegen nicht erschöpfend,

da sich die epitextuelle Mitteilung oft mit der des Peritextes deckt, an dessen Stelle sie tritt (ein Interview anstelle des Vorworts) oder die sie in einem weitgehend wiederholenden auktorialen Unterschied im Grunde auf der Wahl des Kanals und damit (um die alte, ebenfalls provozierende Formel McLuhans abzuschwächen) ein Großteil der Mitteilung auf der Natur des Mediums beruht. Relativ auch insofern, als der epitextuelle Weg oft nur vorläufig eingeschlagen wird: Bei den großen Werken, die in der Gunst der Nachwelt stehen, tendieren die posthumen Ausgaben [...] immer mehr dazu, die bedeutendsten Teile oder gar die Gesamtheit des ursprünglichen öffentlichen oder privaten Epitextes in den kritischen Text einzugliedern. So daß der posthume Peritext allmählich zum Gefäß und einer Art Museum für die Gesamtheit des Paratextes wird, gleichviel, für welchen Kanal er ursprünglich gedacht war. [...] ‚Alles endet in der Pléiade‘ (es handelt sich oft um dasselbe): Text, Vortext und Paratexte aller Art. So schließt sich der Kreis: Unsere

19 Ammon/Vögel: Einleitung. Pluralisierung des Paratextes (2008), XII; Hervorheb. N.R.

20 Dembeck/Neumann/Pethes/Ruchatz: Epitexte (2013).

21 Binczek/Dembeck/Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur (2013).

Untersuchung ging vom Verlagswesen aus und kehrt zu ihm zurück. Das letzte Schicksal des Paratextes besteht darin, früher oder später zu seinem Text aufzuschließen, *um ein Buch zu ergeben*. (PT, 384)

An dem Punkt, an dem der Werkcharakter eines Werkes sich an seiner jeweiligen materialen und medialen *äußeren* Erscheinungsform festmacht, mit der dann alles zum Werk wird, was sich innerhalb dieses Rahmens des je einzelnen Mediums präsentiert, spätestens dann macht das Konzept der Paratextualität allerdings keinen Sinn mehr – es sei denn, *innerhalb* des Mediums werden hinreichend Stellung und Status der im Sinne der Werkzugehörigkeit ‚eigentlichen‘ bzw. ‚uneigentlichen‘ Texte bzw. Werkbestandteile signalisiert bzw. kommuniziert, um so schlussendlich autorisiert durch den Herausgeber und/oder Verleger in Layout, Typographie sowie bildnerischer Gestaltung und Material realisiert bzw. zielorientierter präsentiert zu werden.

Nicht alle präsentativen Texte sind Paratexte und werden also in direkter oder indirekter Autorisation durch den Autor verfasst. Eine sich auf Zeugnisse stützende Plausibilität, dass im Sinne des Werkverständnisses des Autors verfahren wird (so in historisch-kritischen Ausgaben), bedarf einer neuen durch den Herausgeber gesteuerten paratextuellen Organisation, bei der der Herausgeber zum Verfasser von Paratexten wird und er in Bezug auf die Zusammenstellung der Texte und ihre Präsentation als Gesamtwerk eines anderen Autors insofern Autorfunktionen übernimmt, als er damit die Textkonstellationen betreffend ein ‚neues‘ Werk schafft, in dem die ursprünglichen Paratexte des Autors auch vom Leser als präsentative Texte erkannt und reflektiert werden, ohne ihnen im Nachhinein stillschweigend und eigenmächtig Werkcharakter zuzuschreiben. Die Zusammenschau von Texten eines Autors in einer Werkausgabe kann also als eine durch den Herausgeber gesteuerte Konstellation von Texten und Textbestandteilen wie auch von bildlichen Gestaltungselementen wie Illustrationen, Autorenporträts, Emblemen etc. verstanden werden, die nur dann in ihrer Gesamtheit Werkcharakter besitzt, wenn Sie vom Autor selbst als Gesamtwerk präsentiert wird (d. h. Herausgeber und Autor identisch sind) bzw. die Publikation vom durch den Autor autorisierten Herausgeber als solches im Namen des Autors präsentiert wird. Nur in diesem Fall werden Epitexte nicht nur faktisch Peritexte (die zusätzlich z. B. in Fußnoten oder Anhängen als ursprüngliche Epitexte gekennzeichnet werden), sondern in das Gesamtwerk aufgenommene Paratexte werden ganz unabhängig von ihrem ursprünglichen Publikationsort zu eigenständigen Texten, die nicht länger auf einen Bezugstext angewiesen sind. D. h. vom Autor erwählte Paratexte werden im Fall einer Werkausgabe durch den Autor nicht nur de- und re-kontextualisiert, sondern auch entfunktionalisiert und so ihres paratextuellen Status enthoben: Das heißt, sie werden im Nachhinein dann doch zu (Einzel-)Texten mit Werkcharakter.

Denjenigen philologischen Kritikern, die wie Burkhard Moennighoff²² im Begriff ‚Paratext‘ einen „zusätzliche[n] Sammelbegriff“ und einen daher „überflüssige[n] Neologismus“²³ sehen, legt Stanitzek nahe, das Konzept besser ganz zu meiden, und sich an die lange etablierten Begriffe wie ‚Titel‘, ‚Vorwort‘ etc. zu halten, da sie grundsätzlich das „mit dem Begriff [Paratext] verbundene kritische Potential [...], das unter anderem darin liegt, den Textbegriff selbst zu überdenken“²⁴ verkennen sowie sie überhaupt die gedankliche Basis von Genettes Konzept, die zugrundeliegende „Idee“ unterschätzen: „Ihr geht es darum, die funktionale Dimension der so bezeichneten Elemente in den Blick zu nehmen: ihre lektüresteuernde Bedeutung.“²⁵ Zur ‚Typologisierung von paratextuellen Elementen‘ gibt Genette an, eine Vielzahl von Eigenschaften, d. h. nicht bloß „räumliche, [sondern auch] zeitliche, stoffliche, pragmatische und funktionale Eigenschaften“ als Charakteristika derselben zu berücksichtigen, deren wesentlichste, wie bereits gesagt, die funktionale ist. Die Formel „*Paratext = Peritext + Epitext*.“ (PT, 13) sagt also allein etwas über die „Stellung

22 Wenn Moennighoff in dem Beitrag *Paratext* im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2007, 22–23) eine zunehmende Distanzierung von Genettes Konzept der Paratextualität zugunsten eines „Konzepts [...], das den Terminus *Paratext* eingrenzt auf seine Verwendung als Oberbegriff einer Gattungssystematik, der allein die *Textsorten* in der Umgebung eines anderen Textes unter sich umfaßt“ konstatiert, so ist das ein Genettes Konzept nicht gerecht werdender (hausgemachter) Befund, der schon in dem immerhin sechseinhalb Seiten umfassenden Grundlagenartikel *Paratexte* (349–356) in dem Standardwerk *Grundzüge der Literaturwissenschaft* in von 1996 bis 2005 sieben erschienenen Auflagen nicht ganz unwesentlich beigetragen hat. Dort führt Moennighoff zwar auf immerhin knapp acht Zeilen an, dass Genettes Paratextualitäts-Konzept auch einen zweiten Bereich „außerhalb des gedruckten Werks stehende Paratexte“ umfasst (die Bezeichnung für diesen Bereich, d. i. der Epitext, bleibt ungenannt); er beschränkt sich dann aber explizit auf den „engen Bereich der Paratexte [...] innerhalb eines gedruckten Buches“ (auch Genettes Begriff des *Peritexts* bleibt ungenannt) bzw. in noch stärkerer Einschränkung auf nur *einen* der beiden genannten, mit dem Buch material verbundenen Teilbereiche, das sind die „textuellen Rahmenstücken [...]: die Angabe des Autornamens, der Titel, das Vorwort, die Widmung, das Motto und die Anmerkung“ (den zweiten Teilbereich, d. i. die „publizistische Erscheinung eines Textes: der Buchumschlag, das Papier, das Format, die Typographie sowie Illustrationen“ klammert er aus): „Nur diese Gattungen, die den Kern des Paratextes bilden, werden im Folgenden zitiert.“ (349) In diesem „Instrumentarium[.]“ als „typologische Angebote zur Unterscheidung und Subklassifikation der einzelnen Formen des Paratextes“ sieht Moennighoff den Gewinn der Paratextforschung und der gängigere und etablierte Begriff ‚Paratext‘ wird bevorzugt und als Synonym zum Begriff ‚Peritext‘ (mit der o. g. Einschränkung) verwendet.

23 Stanitzek: *Paratextanalyse* (2007), 198. Vgl. dazu Moennighoff: *Paratext* (2003), 22f.; zuletzt Kaminski/Ramtke/Zelle: *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur* (2015).

24 Stanitzek: *Paratextanalyse* (2007), 200.

25 Stanitzek: *Paratextanalyse* (2007), 198.

[des Paratextes aus], die sich im Hinblick auf den Text situieren läßt“ (PT, 12) und nichts über seine medialen Erscheinungsformen, Eigenschaften und Funktionen. Sie ist daher bei Lichte betrachtet so umfassend wie nichtssagend, verweist damit aber gerade – und darin liegt wohl die funktionale Essenz dieser Formel – auf die Notwendigkeit einer differenzierten, am Einzelfall und/oder praxeologisch orientierten Paratextualitätsanalyse, wie es bei den auf die vorangestellten, eher theoretisch ausgerichteten wie auch bei den praxisnahen Beiträgen dieses Bandes der Fall ist. Über die Benennung der Nähe oder Ferne zum Bezugstext hinaus bedarf es zwingend einer sehr genauen, weitergehenden und detaillierten Beschreibung und Analyse; d. h. um aussagekräftig zu sein, muss die räumliche Situierung des Paratextes/Parergons aber auch die des jeweiligen konstellativen, diskursiven und medialen Umfelds sehr konkret dargestellt und in die Analyse einbezogen werden. Versteht man Paratexte als sich auktorial gebende Kommunikationsakte, lassen sich alle Beiträge dieses Bandes, wenn auch in unterschiedlicher Akzentuierung, als Vermittlung zwischen autorschaftszentrierter und kommunikationsorientierter Paratextforschung verstehen.

Genette ist vielfach, gemäß der von ihm sehr pointiert herausgestellten Autorschaftszentrierung auch zu Recht vorgeworfen worden, einen wenn nicht auratischen, so doch empathischen Werkbegriff zu vertreten, allerdings mit Einschränkungen, denn Genette selbst schlägt zum Schluss seiner Ausführungen in seinem Buch *Paratexte* mit mehr als deutlichen Worten vor, den als Bezugsgröße verstandenen Text in seiner Starrheit aufzubrechen:

Nichts wäre meines Erachtens ärgerlicher, als wenn man den Götzen des geschlossenen Textes – der ein oder zwei Jahrzehnte hindurch unser literarisches Bewußtsein beherrscht hat und zu dessen Destabilisierung die Untersuchung des Paratextes [...] weitgehend beiträgt – durch einen noch eitleren Fetisch ersetzt, nämlich den des Paratextes. (PT, 39of.)

Auf Kritik und Ablehnung stößt daher zum Teil „Genettes autorzentriertes Verständnis des Paratextes“²⁶ sowie die (vermeintliche) Einschränkung seines Konzepts auf das Medium des Buchs. Das Genette'sche Paratextualitätskonzept – das er paradigmatisch am Medium Buch zeigt und dessen dort schon angelegte Erweiterungsfähigkeit (die noch ausstehende Umsetzung merkt Genette als Manko an) – lässt

26 Kaminski/Ramtke/Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß (2014), 35 Fn. 84.

sich, wie Kreimeier/Stanitzek²⁷ in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen* (2004) zeigen, problemlos und gewinnbringend auch auf andere Medien übertragen, wobei Stanitzek, auf der Basis von Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form, auch die Bedeutung der medialen Erscheinungsweise – z. B. Materialität und Typographie – herausstellt, die in der Literaturwissenschaft lange nur am Rande Beachtung gefunden hat.²⁸ Wichtig scheint zudem eine begriffliche Unterscheidung zu sein, die unabhängig vom jeweiligen Medium bestimmt, welche präsentativen Texte und Gestaltungselemente (seien sie künstlerischer, literarischer, philosophischer, naturwissenschaftlicher oder sonstiger Natur) als auf den Autor oder andere maßgebliche Autoritäten zurückgehendes Parergon bzw. als auf diese zurückgehender Paratext zu werten sind. Er kann auf ein konkretes Einzelwerk als (Bezugs-)Text referieren und dieses konstituieren, ist aber von anderem präsentativen und nicht autorisierten ‚Beiwerk‘ bzw. Texten zu unterscheiden. Der Paratext ist damit als eine für Werk und Autorschaft konstitutive, aber nicht genuin zum Einzelwerk gehörende transgressive Zone. Wirklich brisant wird das Phänomen der Paratextualität im Hinblick auf die werkkonstitutive und das Autorbild prägende Funktion gerade dann, wenn nicht autorisierte Texte und Beiwerk aufgrund ihrer subtilen Art und Situierung als Paratexte wirken, ohne Paratexte zu sein und damit ein neues Werk konstituieren.

Mit dem Status des ‚Paratextes‘ als Schwelle und als durchlässige ‚Zone der Unentschiedenheit‘ ist letzten Endes die Problematik und Frage der *Werkzugehörigkeit*, im Sinne eines künstlerischen Ganzen, und seiner Teile angestoßen. Wenn Nicolas Pethes in Bezug auf Genettes Unterteilung des Paratextes von „*werkinternen* Peritexten“ und „*werkexterne[n]* Epitexte[n]“ spricht,²⁹ setzt er damit implizit voraus, dass Genette seinen Werkbegriff auf das gesamte Medium bezieht. Nur so verstanden scheint mir zwar die von Genette vorgenommene weitere Ausdifferenzierung des Paratextes in Peri- und Epitext (über einen sehr trivialen örtlichen Befund hinaus) sinnvoll zu sein, denn sie würde *dann* (über den Status der Provokation der Formelliebhaber hinaus) eine wesentlich-wesenhafte Aussage zum Werkzugehörigkeitsstatus treffen (was z. B. im Falle der Künstlerbücher, auf die sich Genette aber

27 Siehe dazu Kreimeier/Stanitzek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen* (2004).

28 Vgl. Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2010); hier allerdings – im *Handbuch Buchwissenschaft in Deutschland* – auch auf das Medium Buch bezogen. Siehe dazu auch Ott: *Die Erfindung des Paratextes* (2010). Einschlägig dazu (und damit einen *material turn* einleitend) Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation* (1988); aktuell dazu u. a. Strässle/Torra-Mattenklott: *Poetiken der Materie*. (2005); Heibach/Rode (Hg.): *Ästhetik der Materialität* (2015); Strässle/Kleinschmidt/Mohs (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten* (2016).

29 Pethes: *Art. Paratext* (2000), 403.

nicht bezieht, völlig unproblematisch erscheint). Wenn man aber den literarischen Text mit seinen paratextuellen Elementen (vereinfachend und vorläufig gesprochen) als künstlerisches Ganzes versteht, erscheint es durchaus bedenkenswert, ob und wann man das gesamte Buch mit allen seinen paratextuell wirkenden Bestandteilen als Werk betrachtet. Problematisch wird es spätestens dann, wenn man den Werkstatus per se auf den Bereich der Peritexte ausdehnt sowie auf alle nicht material verbundenen Epitexte (die schließlich in Auswahl und auf die Werkausgaben bezogen Peritexte werden). Das Buch wird von Genette nur als *das* paradigmatische Medium für einen *literarischen* Text verstanden; als Medium gehören zu ihm auch alle materialen, verlegerischen und vom Herausgeber gesteuerten und nicht immer auktorial oder allograph abgesicherten Bestandteile, nicht aber als Werk, oder etwa doch? Bei einem Werkverständnis, das die gesamte mediale Erscheinung umfasst, fallen schlechtestenfalls materiale, typographische, bildliche und textuelle Bestandteile unabhängig von ihrer Autorisation, also werkkonstitutive, produktionsästhetische und wirkungsästhetische Komponenten mehr oder weniger undifferenziert in eins. Die „paratextuell je abgesicherte[] Einheit des Werks“³⁰ bedarf nach Genette der Autorisation des „Autors und seiner Verbündeten“ (PT, 10) – daher auch die von Genette (auch von Pethes der Kürze des Artikels zum Trotz) herausgestellte wesentliche Trennung von *originalen* und *nachträglichen Paratexten* – denn letztere als auktorial oder allograph zu erweisen ist zumindest mit einigen Schwierigkeiten und mit nicht unerheblichem historisch-kritischem Aufwand verbunden.

Die Paratexte/Parerga, so lässt sich vielleicht zusammenfassend festhalten, sind pragmatisch-strategisch-transaktive Vermittlungszonen. Sie können sich auf das Einzelwerk oder das (Gesamt)Werk beziehen bzw. auch auf den Autor selbst Bezug nehmen und sind somit Zone einer ludisch organisierten, für das (Gesamt-)Werk/Autorschaft konstitutiven Transaktion. Die Pragmatik und Strategie des Paratextes besteht in einer organisierten Hybridität. Die gattungsspezifisch (d. h. die Wertigkeit einer Gattung betreffend), publizistisch, (d. h. Ort/Medium der Publikation betreffend) sowie formal/visuell/typographisch (d. h. die Gestaltung innerhalb des Mediums betreffend) signalisierte Hierarchisierung kann durch Paratexte wesentlich verstärkt oder gegebenenfalls auch unterlaufen und umgepolt werden. Diese Hybridität macht den Paratext zu einer Zone der Transgression, die seine gattungsspezifische Wirkung insofern unterläuft, als dass der sich als ‚Neben‘-Text präsentierende Text wesentlich, zumeist aber unterschwellig die Rezeption von (Text-Kunst-)Werken lenkt; in diesem Sinne, d. h. im Hinblick auf seine werkkonstitutive Funktion und seine zugleich suggerierte Nachrangigkeit (aufgrund

30 Stanitzek: Einleitung. Texte, Paratexte, in *Medien* (2004), 11.

eines gerade nicht eingeforderten Kunstcharakters), kann man mit Genette von einem „heuchlerischen“ Paratext sprechen.

Die für Genettes Paratextualitätskonzept relevanten, aber kategorial zu unterscheidenden Begrifflichkeiten sind daher (der Gemeinsamkeit ihrer paratextuellen Wirkung zum Trotz) einer Schärfung und Differenzierung zu unterziehen: Im Rahmen von *Genettes Paratextualitäts-Konzept* lassen sich im Hinblick auf den paratextuellen Wert *grundsätzliche Kategorien* unterscheiden, von denen die Paratexte im eigentlichen Sinne nur *eine* Kategorie bilden: *Erstens*: Nichtauktoriale Meta-, Ko- und Nicht-Texte sowie nicht auktorial gesteuerte Materialität und Gestaltung, die als Paratexte wirken. *Zweitens*: Paratextuelle Elemente, die als Textteile dem literarischen Text zugehören, aber typographisch hierarchisiert, d. h. paratextuell organisiert präsentiert werden und die als eine Zone des fiktionalen Textes verstanden werden müssen, in der die Grenzen zwischen fiktivem Text und nicht-fiktivem Text verhandelt werden.³¹ *Drittens*: Paratexte im eigentlichen Sinne, d. s. als Gattung benennbare, auktoriale Texte, die sich auf ein Einzel-Werk dieses Autors (in Erweiterung auch den Autor selbst und sein Gesamt-Werk) beziehen sowie auktorial gesteuerte/legitimierte nicht verbal organisierte Paratexte wie Illustrationen, Materialität, Gestaltung und das habituell geprägte präsentative Beiwerk (für das Jürgensen/Kaiser den Begriff der *Inszenierungspraktiken* vorgeschlagen haben). Die *Gemeinsamkeit ihrer paratextuellen Wirkung*, so scheint mir, enthebt nicht von einer für die Beurteilung ihres paratextuellen Werts unerlässlichen Differenzierung dieser wesentlich zu unterscheidenden Ebenen innerhalb von Genettes Konzept der Paratextualität.

Kaminski/Ramtke/Zelle (2014) argumentieren gegen die Verwendung des Terminus ‚Paratext‘ als ‚verschenkten‘ Oberbegriff für Epi- und Peritexte, wie ihn Genette vorschlägt, und regen an, „im Einklang mit der Grundbedeutung der griechischen Präposition περί (um...herum‘) [...], das unmittelbar auf den Text oder die Texteinheit bezogene peripher umgebende ‚Beiwerk‘ als Peritext“ zu bezeichnen und dann als „Paratexte die prinzipiell ahierarchisch nebeneinandergestellten, parallel um die Aufmerksamkeit des Lesers konkurrierenden Texte und Texteinheiten innerhalb des Textraums der Zeitschrift [...], sei es synchron innerhalb ein und derselben Zeitschriftennummer, sei es diachron in der Relation verschiedener Zeitschriftennummern oder -jahrgänge.“³² Grundsätzlich sinnvoll erscheint es, und darauf zielt diese doppelte Kritik, neben den *auktorialen, mit dem Medium verbundenen Paratexten*, d. s. nach Genette die Peritexte, die *paratextuelle Wirkung anderer*,

31 Vgl. Wirth: Paratext und Text als Übergangszone (2009), 167.

32 Kaminski/Ramtke/Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß (2014), 35.

zwar nicht vom Autor stammender aber medial verbundene und somit paratextuell wirkende *Texte* in den Blick zu rücken und für sie eine angemessene Bezeichnung zu finden. Die Frage ist nur, ob nicht – um Begriffsverwirrungen nicht weiter zu forcieren – eine noch nicht anders belegte Bezeichnung wie z. B. die als Ko-Texte zu bevorzugen wäre. Eine wie oben vorgeschlagene Begriffsneuprägung erscheint in doppelter Hinsicht problematisch; einerseits aufgrund des bereits etablierten und in der Praxis (wie oben beschriebenen) üblichen engeren Verwendung des Begriffs ‚Paratext‘ gerade für jene „peritextuelle Peripherie, die auf diesen im Zentrum stehenden Text ausgerichtet, ihm zu- oder untergeordnet ist“.³³ Zum anderen scheint eine solche Verwendung der griechischen Präposition *παρά* nicht mit der wesentlichen funktionalen Prägung vereinbar, mit der Genette (in Anschluss an Derridas Parergon-Konzept und Goffmanns Rahmen-Konzept) den Paratext als ‚Zone der Unentschiedenheit‘ kennzeichnet, deren Schwellenfunktion und Durchlässigkeit er hervorhebt. Vielleicht wäre es daher sinnvoll in dem o. g. Zusammenhang der Zeitschriftenpublikationen wie überhaupt im Zusammenhang publizistischer Zusammenstellungen von Texten (so z. B. in Anthologien oder Werkausgaben) in Anlehnung und Modifikation des in der Konstellationsforschung nach Dieter Henrich/Martin Mulsow üblichen Begriffs der ‚Konstellation‘ zu sprechen.

Paratexte/Parerga lassen sich also als textreferentiell bzw. werkreferentiell funktionalisierte auktoriale wie relationale Texte von unterschiedlicher Gattungsprägung beschreiben. Der Paratext ist eine Größe, dessen Status sich in Relation zu dem jeweiligen Bezugs-Werk bestimmt, d. h. Paratexte können Paratexte zu verschiedenen Werken sein, wie sie auch selber zum Text als Bezugs-Werk werden können. Ihr Status hinsichtlich der Beurteilung ihrer (literarischen/philosophischen/historischen) Qualität wie auch ihrer Zugehörigkeit zum Gesamtwerk eines Autors ist so indifferent wie dynamisch und zudem historisch wie konstellativ bedingt. Das bedeutet konkret, dass der Begriff ‚Paratext‘ eine *relative Größe* darstellt, die *explizit* oder *implizit funktional* auf das *Werk*, d. h. im weiteren Sinne auch auf die *Textgenese* und/oder den *Autor* selbst (als verantwortlicher Hervorbringer seines Werks) bezogen ist und vom Autor und/oder seinen ‚Verbündeten‘ stammt; letztere sind die (mal mehr, mal weniger vom Autor autorisierten) Herausgeber und/oder Verleger, also die für die Erscheinungsweise des Werkes und damit für die produktionsästhetische Seite Verantwortlichen. Text und Ko-Texte sind damit als innerhalb einer material realisierten *Text-Konstellation* innerhalb eines Mediums zu verstehen, deren Status (als Text oder Ko-Text) sich mit dem Blick des Betrachters bzw. Lesers und dem jeweiligen Bezugs-Text verändert. Mit Genette gesprochen:

33 Kaminski/Ramtke/Zelle: *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß* (2014), 35.

„Es ist höchste Zeit, daß uns ein Kommissar der Gelehrtenrepublik eine kohärente Terminologie vorschreibt.“³⁴

Davon, dass es einen solchen „Kommissar der Gelehrtenrepublik“ nicht gibt, profitierten die Diskussionen unserer Tagung, deren zentraler Fokus somit einerseits auf dem Werkbegriff lag sowie andererseits auf der bei Genette vorgeprägten und provokativ herausgestellten Autorschaftszentrierung, die ja bereits in aktuellen Forschungsdiskussionen (s. o.) kritisiert und zum Teil vehement abgelehnt wurde. Vielleicht sollten mit Blick auf den Werkbegriff auch nicht nur Paratexte um das als abgeschlossene Texteinheit nur in der Theorie vorhandene Einzelwerk als Bezugszentrum kreisen, sondern gleichfalls Parerga, die um den in seiner Intentionalität als einheitsstiftende Figur auftretenden Autor kreisen, erweitert werden. Diese ‚Dreieinigkeit‘ bzw. Dreieinheit Text-Werk-Autor – als Ideal einer Wahrheit und Geltung verbürgende Größe – ist als abstraktes Konstrukt mit dem Mangel einer ihr abgehenden realen Existenz behaftet; d. h. sie ist – so auch Konsens der Diskussion – keine essentialistisch zu verstehenden Größe, sondern eine, die sich erst im Diskurs, also erst durch ein komplexes, ständig in Bewegung begriffenes Kommunikations- und Kooperationsnetz in einem medial inszenierten Dialog mit der gleichfalls ostentativ zu verstehenden und stets als Zielgröße mitgedachten Größe des Lesers überhaupt erst realisiert und in hybriden bzw. transgressiven Konstellationen ständig neu konstituiert. Aber selbst wenn so verstanden von einer strengen und ausschließlichen Autorfixierung abgesehen werden muss, spielt die Auktorialität – und auch das lässt sich als Konsens der Tagung verbuchen – eine nicht wegzudenkende, wesentlich-wesenhafte Rolle für die Interpretation von Texten wie für die sich immer wieder neu konstituierenden ‚Werkeinheiten‘.

Literatur

- Ammon, Frieder von/Herfried Vögel: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin: LIT 2008, S. VII–XXI.
- Bateson, Gregory: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985.
- Beck, Andreas: Seelenräume und Sympathieebenen statt skeptischer Erzählartistik – Ludwig Richter und Josef Hegenbarth als ‚empfindsame‘ Illustratoren von Johann Carl August Musäus’ Stummer Liebe. In: Hillebrandt, Claudia/Elisabeth Kampmann (Hg.): Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2014, S. 168–202.

34 Genette: Palimpseste (1993), 9 Fn. 2.

- Binczek, Natalie/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013.
- Compagnon, Antoine: La seconde main ou le travail de la citation. Paris: Éditions du Seuil 1979.
- Dembeck, Till/Florian Neumann/Nicolas Pethes/Jens Ruchatz: Epitexte. In: Binczek, Natalie/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013, S. 518–535.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1992.
- Derrida, Jacques: La vérité en peinture. Paris: Flammarion 1978.
- Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002.
- Duchet, Claude: Pour une socio-critique. In: Littérature I, Februar 1971, S. 5–14.
- Fischer, Ernst/Wilhelm Haefs/York-Gothart Mix (Hg.): Von Almanach bis Zeitung. Ein Handbuch der Medien 1700–1800. München: Beck 1999.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp⁶ 2001.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Genette, Gérard: Seuils. Paris: Éditions du Seuil 1987.
- Genette, Gérard: Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bd. Gesamtdirektion Erich Trutz. Bd. 9. München: Beck¹⁴ 1996.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer: Materialität der Kommunikation. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.
- Heibach, Christiane/Carsten Rode (Hg.): Ästhetik der Materialität. Paderborn: Fink 2015.
- Jürgensen, Christoph/Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011.
- Kaiser, Gerhard: Distinktion, Überbietung, Beweglichkeit. Schillers schriftstellerische Inszenierungspraktiken. In: Jürgensen, Christoph/Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011, S. 121–140.
- Kaminski, Nicola/Nora Ramtke/Carsten Zelle (Hg.): Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Erlangen: Wehrhahn 2014.
- Kaminski, Nicola/Nora Ramtke/Carsten Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß. In: Dies. (Hg.): Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Erlangen: Wehrhahn 2014, S. 7–39.
- Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek: (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin: Akademie Verlag 2004.
- Lejeune, Phillip: Le pacte autobiographique. Paris: Éditions du Seuil 1975.
- Lotman, Jurij Mischailowitsch: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1989.

- Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin: de Gruyter 2007.
- Moennighoff, Burkhard: Paratext. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2003, S. 22–23.
- Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur ‚fonction classificatoire‘ Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler 2002, S. 520–539.
- Ott, Michael Ralf: *Die Erfindung des Paratextes: Überlegungen zur frühnezeitlichen Textualität*. Elektronische Universitätspublikation der Goethe-Universität Frankfurt 2010. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/7858> (Zugriff: 01.08.2017).
- Pethes, Nicolas: Art. Paratext. In: Schnell, Ralf (Hg.): *Metzler Lexikon Kultur und Gegenwart. Themen und Theorien*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 403.
- Schaffrick, Matthias/Marcus Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin: de Gruyter 2014.
- Schaffrick, Matthias/Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung. In: Dies.: *Theorien und Praktiken der Autorschaft* (2014), S. 3–148.
- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch*. Bd. 1. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2010, S. 157–200.
- Stanitzek, Georg: Paratextanalyse. In: Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Methoden und Theorien, hg. v. Thomas Anz. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 198–203.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.
- Strässle, Thomas/Christoph Kleinschmidt/Johanne Mohs (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven*. Bielefeld: Transcript 2016.
- Strässle, Thomas/Caroline Torra-Mattenklott: *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg: Rombach 2005.
- Wegmann, Thomas: „Es stimmt ja immer zugleich alles und nichts“: Zur Theorie des Autors und zum Tod als Gegenstand in Interviews: Müller, Bernhard, Derrida. In: *The Germanic Review* Jg. 91 (2016), Nr. 1, S. 7–24.
- Wegmann, Thomas: Der Dichter als „Letternkrämer“? Zur Funktion von Paratexten für die Organisation von Aufmerksamkeit und Distinktion im literarischen Feld. In: *Das achtzehnte Jahrhundert*, Jg. 36 (2012), H. 2, S. 238–249.

Wegmann, Thomas: *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000*. Göttingen: Wallstein 2011.

Wegmann, Thomas: *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 153–186.

Wirth, Uwe: *Paratext und Text als Übergangszone*. In: Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 167–177.

Zu den Beiträgen des Bandes

Die Beiträge gehen auf die am Germanistischen Institut der Universität Innsbruck im Rahmen des FWF-Projekts *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft* vom 17. und 18. März 2016 unter dem Thema *Paratextuelle Politik und Praxis. Dynamiken der Genese von Werk und Autorschaft* abgehaltene Tagung, die Vorträge und die umfangreichen und ergiebigen Fachdiskussionen, zurück, wofür wir allen Beteiligten an dieser Stelle noch einmal explizit und herzlich danken. Ohne eine solche engagierte Diskussion und Zusammenarbeit, insbesondere hinsichtlich der Möglichkeiten und Grenzen des Zusammendenkens einer von Gérard Genette geprägten Autorschaftszentrierung wie Kommunikationsorientierung, und die Aufnahme der zahlreichen Anregungen in die Beiträge, wäre dieser Band, in dem Paratexte als sich auf je verschiedene Weise auktorial gebende, autorisierte Kommunikationsakte verstanden werden, nicht möglich gewesen.

Der Band verdankt sein Entstehen dem Engagement seiner Beiträger und dem FWF-Projekt *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft* unter Leitung von Thomas Wegmann, das den Fokus auf nicht material mit dem Medium des Textes verbundene Paratexte setzt. Dem Titel entsprechend geht es in diesem Projekt um die sehr ambivalente Funktion von Paratexten für die Inszenierung von Autorschaft. Das diachron vergleichend in zwei Teilprojekten – *Paratexte um 1800* (Nadja Reinhard/Torsten Voß) und *Paratexte der Moderne* (Martin Gerstenbräun-Krug) – wird die komplexe Anbindung von Kunst an die Person des Künstlers als ein zentrales Element moderner Kanonisierungsprozesse untersucht und Kategorien wie ‚Werk‘ oder ‚Autor‘ näher beleuchtet. Es ist dabei mit Wegmann von der Hypothese auszugehen, dass Paratexte wie Vorworte, Selbstrezensionen und Autorenantworten auf Zeitschriftenrundfragen eine wichtige Rolle für die Positionierung des Autors im literarischen Feld spielen.

Die Aufmerksamkeit des vorliegenden Bandes gilt (dementsprechend) den bislang nicht unmittelbar im Fokus der Forschung stehenden Paratexten, die mit dem Text-präsentierenden Medium also gerade *nicht* materiell verbunden sind. Schwerpunkte bildeten dabei die *werkkonstitutiven, inszenatorischen und kanonisierenden Funktionen* von Paratexten in der *periodischen Publizistik*. Dazu stellen sich u. a. die folgenden aspektgeleiteten Fragen:

Zur Schwellenkunde: Ergon und Parergon – Text und Paratext: Wie aussagekräftig und funktional sind Rahmenmodelle wie Parergon und Paratext? Gibt es so etwas wie eine wechselseitige Dynamik parergonaler und epitextueller Inszenierungspraktiken mit der paratextuellen Organisation von literarischen Texten? Wie lassen sich Dynamiken zwischen Werk und Beiwerk beschreiben? *Zur historischen Bedingtheit der Inszenierung von Autorschaft:* Wie gestaltet sich die Inszenierung

von Autorschaft im Rahmen von Auktorialitäts- und Universalitätsansprüchen sowie Ausdifferenzierungs-, Autonomisierungs- und Ökonomisierungsprozessen? *Zu (Teil-)Öffentlichkeit und Privatheit – Werk und Leben:* Welche Rolle spielen Epitexte für die literarische Kommunikation? Wie steuern und gestalten Autoren ihre öffentliche Wahrnehmung bzw. das hinter ihrem Namen stehende Autorenbild (als fiktionales, Person, Werk und Leben verknüpfendes gedankliches Konstrukt)? *Zu Werkkonstitution und Kanonisierungsprozessen:* Wie steuern Autoren die Konstitution ihres eigenen Werks und ihre Etablierung als Klassiker? *Zur organisierten und instrumentalisierten Dialogizität:* Welche Rolle spielen Personenkonstellationen, persönliche Kontakte zu Autoren, Herausgebern, Verlegern sowie die Arbeit in Autorenkollektiven und ihre öffentliche oder teilöffentliche Bekanntmachung für die Etablierung des Autornamens und Werks im literarischen Feld? *Zu den Steuerungsdynamiken zwischen Intentionalität und Attentionalität – Skandal, Distinktion und Überbietung:* Gibt es historisch übergreifende Strategien der Autorinszenierung?

Unter ‚Inszenierungspraktiken‘ lassen sich, so Christoph Jürgensen/Georg Kaiser „jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen [bezeichnen], in denen oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“;³⁵ also kurz all diejenigen öffentlichkeitswirksamen verbalen und nonverbalen Äußerungen, mit denen Autoren entsprechende Aufmerksamkeit zu erzeugen versuchen, um sich in einem kompetitiv organisierten literarischen Feld zu positionieren und symbolisches Kapital zu akkumulieren. Dazu gehören auch und gerade kulturelle Praktiken der Distinktion und des Skandals, insbesondere die medial inszenierte Provokation. Zugunsten einer Begriffsschärfung lässt sich allerdings fragen, ob nicht – in Abgrenzung von Paratexten im engeren Sinn – eine Beschränkung des Begriffs ‚Inszenierungspraktik‘ auf „die habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen“ und das, was Genette als faktischen Paratext bezeichnet, sinnvoll ist. Mit dem Begriff „paratexte factuel“ (Seuils, 13) bezeichnet Genette verkürzend die Verständigung über Tatsachen wie den Habitus und das Auftreten des Autors, die Jürgensen/Kaiser unter dem weniger begriffliche Konfusion erzeugenden Begriff einer (faktisch vorliegenden und somit beobachtbaren) *Inszenierungspraxis* fassen. Diese muss allerdings erst kommuniziert werden, um als allgemein bekannt gelten zu können, so dass erst die mittels Kommunikation zum allgemein bekannten Faktum werdende Inszenierungspraxis als Paratext wirkt. Den funktional verkürzt pointierten Begriff verwendet Genette lediglich einmalig als Gegenbegriff und zur Kontrastierung mit dem Regelfall, dem „paratexte textuel“

35 Jürgensen/Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken (2011), 10.

(Seuils, 14), d. h. dem *auktorial* und *funktional* sowie *relational* bestimmten *Paratext* im engeren Sinn als *Text*.

Die Beiträge dieses Bandes sind damit einerseits vor dem Hintergrund der für die eigenständige Positionierung als Schriftsteller im literarischen Feld bedeutsamen und sich von einer moraldidaktischen hin zu einer kunstästhetischen Blickrichtung entwickelnden periodischen Zeitschriften und zum anderen vor der Folie von Genettes Konzept der *Paratextualität* zu sehen, das sich in dessen Gesamtkonzept einer insgesamt relational zu verstehenden *Transtextualität* fügt. Im Folgenden sollen die Dynamiken der Genese von Werk und Autorschaft mit Blick auf die paratextuelle Politik und Praxis im literarischen Feld näher beleuchtet werden. Das heißt, der Fokus liegt damit einerseits auf dem *Autor und seiner aktiv-strategischen Lenkung* mittels Paratexten, also auf der Autorenpolitik im Spiegel von Herausgeber- und Verlegerpolitik, auf der anderen Seite, auf praxeologischer Ebene, auf den bezogen auf Genettes Konzept parergonal *erweiterten* Bezugsgrößen *Werk* (also nicht nur als Einzelwerk, sondern auch als Gesamtwerk verstanden bzw. nicht nur als Text, sondern kommunikationsorientiert umfassender und damit auch das Phänomen der *Autorschaft* einschließend). Um die Frage nach der Funktion auktorialer Paratexte für Werk und Autorschaft (und darüber hinaus auch für Verleger- und Herausgeberschaft) zu beantworten, bedarf es einer am Einzelfall orientierten detaillierten historisch-semantischen wie empirisch orientierten Analyse, als welche die folgenden Beiträge zum Band *Paratextuelle Politik und Praxis* verstanden werden können, die sich durchaus nicht nur auf genuin literarische Texte beschränken. Ohne die den paratextuellen Dynamiken der Genese von Werk und Autorschaft inhärente Kontingenz und auch ohne die nichtauktoriale Steuerung durch Metatexte und Nicht-Texte (die als Paratexte/Parerga wirken können) zu verleugnen, setzt sich der Band damit zum Ziel, die Dynamiken der Genese von Werk und Autorschaft zu ergründen, ohne dabei auktoriale Parerga wie Materialität/Gestaltung/Produktion als werkkonstitutive Bestandteile zu vergessen. Genettes Konzept der Paratextualität bildet den zentralen Ausgangspunkt für die folgenden Tagungsbeiträge.

Neben der Einleitung finden sich vier weitere theoretisch orientierte Beiträge, die einerseits zum aktuellen Forschungsdiskurs Stellung beziehen und andererseits produktive Ausdifferenzierungen des Genette'schen Paratextkonzepts vorschlagen. Diese Vorüberlegungen werden ergänzt durch zehn Einzelstudien zu unterschiedlichen Zeiträumen, wobei die Reihung der Beiträge der Chronologie der Beispiele folgt.

David-Christopher Assmann führt in seinem Beitrag **Zur Unterscheidung von primären und sekundären literarischen Formen** systemtheoretische Überlegungen mit dem Paratextkonzept Genettes und dessen Kritik bzw. Aktualisierung zusammen: die Forderung nach begrifflicher Eingrenzung (Moeninghoff), die Gefahr eines Umschlagens in Kontextualität (Jürgensen), die mediale Erweiterung (Stanitzek),

die Betonung einer liminalen Zone und die peritextuelle zwischen Fiktionalität und Realität changierende Schwellenfunktion. Assmann plädiert entgegen der Genette'schen Rückbindung an die Autorität des Autors (und seiner Verbündeten) dafür, epitextuelle Analysen vom Autor zu lösen und sowohl den Autorbegriff wie auch den Paratextbegriff kommunikationstheoretisch/systemtheoretisch zu reformieren. Er schlägt (im Sinne der Luhmann'schen Unterscheidung von Medium und Form) vor, unterschiedliche Festigkeitsgrade zu unterscheiden und Paratexte als sekundäre Form der Kommunikation zu fassen.

Auch **Martin Gerstenbräun-Krug** plädiert dafür, den Paratextbegriff einer Revision zu unterziehen und vor allem den Epitext als *den* Ort der Inszenierung von Autorschaft zu berücksichtigen. Unter dem Titel **Paradigma Paratextualität. Ein-sichten und Aussichten. Zum Potential eines paratextuellen Forschungsansatzes für die Beschreibung moderner Autorschaft** referiert er zum aktuellen Stand der Paratextforschung und stellt dabei einerseits heraus, dass Typographie nur in Ausnahmefällen als Paratext anzusehen ist und andererseits die Zurechnung habitueller Praktiken zum Bereich des Epitexts abhängig vom jeweils ins Feld geführten Text-Begriff ist. Der Begriff des *Paratexts* könne, so Gerstenbräun-Krug, als Spezialfall seines Hyperonyms *Parergon* gelten, wobei er im Genette'schen Sinne stets der auktorialen Bindung bedarf und im Wesentlichen auf Texte angewendet werden kann, die nach der Frühen Neuzeit entstanden sind. Durch die auktoriale Bindung sei das Paratextkonzept nicht nur ein Werkzeug, um Text-Text Beziehungen zu beschreiben, sondern auch ein Mittel zur Analyse der Konsitution von Autorschaft. Dabei sei Genettes Konzept vor allem für die Untersuchung moderner, text- und autorbasierter Inszenierungspraktiken geeignet.

Matthias Schaffrick tritt in seinem Beitrag **Paratext Bestsellerliste. Zur relationalen Dynamik von Popularität und Autorisierung** für eine Erweiterung des Paratextkonzepts ein. Laut Schaffrick gehört auch die von Dritten erstellte Bestsellerliste zu den von Genette als ‚faktisch‘ bezeichneten Paratexten. Entgegen der schon im 18. Jahrhundert üblichen *Dichterscala* (Schubart 1792), die relational bewertend nach festgelegten Kriterien verfährt, kenne die Bestsellerliste als statistische Erhebung allein die Popularität als wertendes Kriterium. Als Popularitätsindikator erscheine dieser Listenplatz – zunächst ein Epitext – z. B. auf den die Umschläge ihrerseits umschlagenden Bauchbinden im unmittelbaren peritextuellen Umfeld des Werks. Im Grunde, so Schaffrick, wirke jeder Kontext als Paratext und könne der Genette'schen Definition gemäß dem Text einen Kommentar hinzufügen und auf seiner Rezeption lasten. Schaffrick argumentiert daher gegen die von Genette angenommene Richtigkeit des auktorialen Standpunkts und dafür, Autorschaft als Autorisierungsstrategie zu verstehen.

Der Beitrag **Zwischen Fakt und Fiktion – zu einigen Aspekten der frankophonen Paratextforschung** von **Maria Piok** und **Thomas Wegmann** „versteht sich [...] als kleines und kursorisches Forschungsreferat, das exemplarisch und ohne Anspruch auf Vollständigkeit der Frage nachgeht, wie in der frankophonen Literaturwissenschaft Genettes Überlegungen aufgegriffen, rezipiert und diskutiert wurden.“ So konstatiert Andrea Del Lungo in „*Seuils*“, *vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette* (2009) ein „literaturwissenschaftliches ‚Schweigen‘“ hinsichtlich einer noch ausstehenden literaturtheoretisch fundierten Paratextdiskussion. Del Lungo selbst hebt auf die Schwellenfunktion des Paratextes ab, auf das „Verschwimmen der Grenzen“ im Verhältnis von Raum und Zeit und schlägt vor, nicht nur die pragmatische Steuerungsfunktion des Paratextes, sondern Paratexte auch als „Verfahren der Sinnerzeugung“ ernst zu nehmen und sich auf material mit dem Buch verbundene Paratexte zu beschränken. Auch in anderen Forschungsbeiträgen werde die „Wechselbeziehung von Paratext und fiktionalem Werk“ fokussiert und die lektüresteuernde Wirkung von Paratexten, die einen „besseren Zugang zum literarischen Werk ermöglichen“. Als in „Techniken der Verhüllung“ implizierte Verführungsfunktion eröffnen Paratexte nach Marićela Strungariu (in Rückbezug auf Genette) mittels assoziativer Mechanismen neue Sinnzusammenhänge. In der frankophonen Paratextforschung kristallisierte sich heraus, dass der Paratext die Auslegung des literarischen Werks erleichtere und mitbestimme, andererseits werde durch „den Paratext eine Verbindung zum literarischen Feld, insbesondere in Hinblick auf seine Instanzen und Akteure (also Autor, Leser, Verleger, Kritiker etc.) hergestellt.“

Johannes Görberts Beitrag „**Es ligt in diser Grufft Apollo selbst versenket**“. **Paratextuelle Taxierungen von Autorschaft in Epitaphen und Epicedien des Barock (Martin Opitz, Paul Fleming)** bildet den Auftakt zur im Folgenden diachron angelegten Auseinandersetzung mit paratextuellem Inszenierungspotential am konkreten Einzelfall. Görbert zeigt anhand von Grabschriften aus dem Barock, wie Gedichte/Epitaphen – hier in Bezug auf Martin Opitz sowie ein gleichfalls auf Opitz referierendes lyrisches Eigenlob Paul Flemings – als Epitexte wirken und die Rezeption von Autor und Werk maßgeblich beeinflussen. Im Falle Paul Flemings kann gerade dessen selbst verfasste und sich von der Tradition emanzipierende Grabschrift posthum eine bis dahin nicht zuerkannte Aufmerksamkeit auf den bereits im Alter von 30 Jahren verstorbenen Arzt und Dichter lenken. Mit den Versen „Mein Schall floh überweit,/ kein Landsmann sang mir gleich“ bedient er sich der *aemulatio* als Inszenierungspraxis mit dem ‚maximalen Haltbarkeitsdatum‘ bis zum jüngsten Tag und hinterlässt so – im Gestus des Horaz’schen Unvergänglichkeitsstos und seinen Lehrer Opitz noch übertrumpfend – der Nachwelt eine Visitenkarte, die bleibt.

Daniel Ehrmann betont in *Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800* die empirische, umstandsbedingte Historizität von Paratexten und das „synekdochische Verhältnis“ des Beiwerks zum Werk, das ein gleichsam evidentes Faktum schaffe, das als *Tat-sache* nicht nur *Sache*, sondern in seiner konkreten medialen Gestaltung auch *Tat* ist. Selbst wenn jeder Kontext als Paratext wirke, seien diese offenbar nicht identisch; vielmehr gehe der Paratext physisch-mediale Verbindungen ein, codierte Semantiken und Textregeln, die der textuellen Kultur entnommen sind und ihrerseits mit einer gewissen Offenheit (Zielgruppe/Form/Funktion) auf dieselben referieren. Am Beispiel des zunächst anonym, dann der Popularisierungsstrategie geschuldet unter dem Markenprädikat „Goethe“ herausgegebenen und in sechs Stücken erscheinenden „periodischen Schrift“ *Propyläen* (so angekündigt in der *Allgemeinen Zeitung*/Cotta) sowie deren generischer Zugehörigkeit zum Werk Goethes macht Ehrmann deutlich, dass biblionome Fakten über Paratexte verhandelt und dargestellt werden. Die nur zwei Jahre erscheinende Zeitschrift für bildende Kunst war somit hauptsächlich mit dem Namen Goethes verknüpft, während weitere Autoren – u. a. Friedrich Schiller – anonym blieben; der Kollektivname „Weimarerische Kunstfreunde“, zumal als „Geist gleichdenkender Freunde“ im Sinne einer „Textpolitik“, sei erst später greifbar.

Die von Schiller herausgegebene und sich gleichermaßen an ein akademisches wie nichtakademisches Publikum richtende Zeitschrift *Die Horen* steht im Mittelpunkt des Beitrags von Volker C. Dörr. In Schillers *Horen*: klassischer Epitext zeigt er, dass Schillers Ankündigungstext nicht nur in intertextueller Beziehung zu seinen Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* steht, sondern auch als mit ihnen epitextuell verbunden gedeutet werden kann. (Damit plädiert er zugleich für eine weitere, rezeptionsorientierte und funktionale Auffassung eines relationalen Begriffs des Epitexts.) Im Versuch, seine Zeitschrift am Markt zu etablieren und sein symbolisches ebenso wie sein ökonomisches Kapital zu mehren, greift Schiller u. a. zu dem, so Dörr, „Winkelzug“, beim Herausgeber der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* eine positive Rezension zu bestellen, die sich also zu Schillers Zeitschrift epitextuell verhält. Nicht erst, wie schon mehrfach gesehen worden ist, Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, sondern schon sein allererster Beitrag zu den *Horen*, das Gedicht *Erste Epistel*, formuliert aber eigentlich ein Gegenprogramm zu Schillers *Ästhetischer Erziehung*. Damit liest Dörr an den *Horen* als Ganzes eine doppelte epitextuelle Relation zum vermeintlichen Gesamt- und Gemeinschaftswerk der Klassik ab: weil sie die Binnendifferenz der Klassik, den Widerspruch zwischen Goethes und Schillers Ästhetik, ausstellen, zugleich aber dazu führen, dass Goethe und Schiller zukünftig meist als Einheit gesehen werden – als die sie dann in Reaktion auf die Rezeption der *Horen*, in ihren gemeinsamen *Xenien*, auch (einmal) agieren.

Christoph Jürgensen präsentiert Görres in seinem Beitrag „**Jesaias, Dante und manchmal Shakespeare**“: **Joseph Görres und der *Rheinische Merkur*** als aktiven Netzwerker im literarischen und politischen Feld. Er selbst habe sich nur als sporadisch dichtend verstanden und bewege sich gleichermaßen in den Feldern von Kunst/Literatur, Philosophie/Religion sowie Mathematik/Technik; mit Jean Paul gesprochen sei er „ein Mann der aus Männern besteht“. Sein im *Rheinischen Merkur* ausgetragener Kampf gegen Napoleon zeige Görres als Politiker mit kosmopolitischer Gesinnung. Schon *Das rote Blatt* sowie *Die vaterländischen Musen* können als programmatische Vorschriften (Paratexte) zum *Rheinischen Merkur* aufgefasst werden, die Görres bereits als eigenständige politische Instanz ausweisen. Charakteristisch sei für den *Rheinischen Merkur* das Sprechen mit einer Stimme, die Einstimmigkeit, die durch das Schreiben von politischen Verbündeten mit Görres'scher Feder bzw. in Görres'schem Ton gewährleistet und bei der die Zuordnung zu einzelnen Autoren unerheblich werde. Dementsprechend erscheinen auch die meisten Beiträge anonym, gelegentlich unter Angabe von Initialen. Selbst bekannte Autoren wie Jakob Grimm würden mit Kleister und Schere zugunsten einer Görres'schen Form und Stil-Aneignung zurechtgestutzt. Der *Rheinische Merkur* habe sich so zu einem „Organ zur Bildung der öffentlichen Meinung“ entwickelt, in dem politische Leitartikel im Geiste einer „instrumentellen Vernunft“ in „kunstvoller Argumentationslogik“ als Serien ausgebreitet würden.

Auf die Darstellungs- und Gestaltungsmöglichkeiten im Medium Zeitschrift unter Berücksichtigung der spezifischen Format- und Druckbedingungen fokussiert **Andreas Beck** in seinem Beitrag **Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die *Geschichte Friedrichs des Grossen* im Epitext des *Pfennig-Magazins***. Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Grossen* von 1836, die Gedenkausgabe zum 150. Todestag mit Holzstichen von Adolf Menzel, wird in der seriellen Wiederverwertung im *Pfennig-Magazin* nicht einmal erwähnt. Schon die im Subskriptionsverfahren finanzierte Ursprungsausgabe erschien mit ein bis zwei monatlichen und insgesamt 18–20 Einzellieferungen in ungebundenen Bögen mit rein drucktechnisch bestimmtem Abbruch, der zu groben inhaltlichen Brüchen und zum Unmut der Subskribenten führte. Das *Pfennig-Magazin* hingegen, so Beck, nutze die drucktechnischen Gegebenheiten, bei denen zwingend ein reiner Textbogen einem bebilderten Bogen folgen muss, als Gestaltungsmöglichkeit zur subtilen Leserlenkung mittels einer Geschichte in der Geschichte, konkret einer Bildergeschichte mit In-/bzw. Subscriptio, die als Paratext zur Geschichte selbst, aber auch als eigenständige Narration funktioniert. Als typographische Gestaltungsmöglichkeit zur inhaltlichen Fokussierung werden hier auch die Umbrüche gezielt genutzt, deren so hervorgehobene Textpassagen ihrerseits auch als Paratext zur Bildergeschichte gelesen werden können. Parallel organisierte Bildarrangements

und Symbole (beispielsweise eine Schere im Bild, die den Blick auf den Schnitt, also die Unterbrechung der Geschichte lenkt) verweisen so gezielt auf die Fortsetzung im Folgeheft. Einem Comic ähnlich – so Jürgensens Kommentar in der anschließenden Diskussion – ergeben sich interessante Text-Bild-Korrelationen.

In „Zunächst sieht jeder nach, ob er selber drin steht“. **Abkürzungen und Alphabete: Inszenierte Autorschaft in Kürschners Deutschem Literatur-Kalender** betont Michael Pilz in Abgrenzung von Karl Goedecke, der bibliographische Daten zu Autoren und Werken zusammenträgt, dass sich im *Kürschner* bereits 1858/59 eine erste Fragebogenaktion mit Autographen-Charakter verzeichnen lässt. Der 1903 als Autorenhandbuch im Almanach-Charakter gegründete Kalender, der unter Joseph Kürschner zu einem biobibliographischen Lexikon avanciert, beruht in der Regel auf Selbstauskünften angefragter Autoren und Autorinnen. Die Einträge in Kürschners Kalender, so Pilz, sind daher als auktoriale Epitexte zu werten. Es handelt sich bei ihnen um biobibliographische Kürzestangaben und Adressen, also um ein alphabetisch sortiertes, auf Fachschriftsteller bezogenes Nachschlagewerk, dem ein weiter Literaturbegriff zugrunde liege: Schriftsteller ist jeder, der eine Monographie verfasst hat. Am Beispiel Rilkes veranschaulicht Pilz, wie ein ‚schönes‘ Lexikon zur Selbstinszenierung durch ‚junge‘ Autoren in Dienst genommen werden kann. So verzeichnen die ersten Einträge Rilkes neben seinen tatsächlichen Vornamen *Reiner Maria* die fiktive Namenszugabe *Cäsar* und seine Herausgeber-schaft und Redakteurstätigkeit bei dem kurzlebigen Periodikum *Wegwarten* sowie seine Zuordnung unter die literarische Kategorie *Psychodrama*.

Fabian Schmitz bereichert mit Marcel Prousts epitextuelle Recherchen nach **Autorschaft im Prozess der Werkgenese: Memoiren, Imitation und der Autor im literarischen Feld** den Band um einen romanistischen Beitrag. Prousts *Carnets* (4 Notizbücher mit Vorarbeiten zu der *Recherche*) und seine *Esquisses* (Motiv und Handlungsentwicklung in 70 *Cahiers* mit Texten, Skizzen, Entwürfen) deutet Schmitz als textgenetische Paratexte und als Momente der Selbstdarstellung, die Autorschaft aus der Werkgenese begründen. Auf der Basis von Prousts Reflexionen zum Genre der *Memoires* in seinen *Carnets* und *Esquisses* (deren künstlerische Autorschaft als Ort der Selbstinszenierung für den Zauber auf das Publikum entscheidend seien) und den Stil-Imitationen bzw. der „literarischen Imitatio“ (Charles-Augustin Sainte-Beuve, Gustave Flaubert) analysiert Schmitz die Autorfigur Bergotte zwischen den als Opposition verstandenen Positionen von Mondänität und Künstlertum. An diesem Beispiel verweist Schmitz auf als Paratexte zu verstehende *Avant-Texte*, wobei in literarische Texte Fotografien realer Personen einmontiert werden und der reale Name neben den Namen einer Figur gestellt wird. Diesem Verfahren misst Schmitz eine rezeptionslenkende Wirkung bei, da sie zu einer Schlüssellektüre führe, bei der die Figur Bergotte zum Geheimtipp unter Kennern

avanciere und in den Niederungen des Feuilletons bekannt und berühmt werde. Schmitz plädiert daher für die diskursive Praxis einer Autorschaftskonstruktion entlang des Genres der *Memoires*.

Im Beitrag **Das Buch, die Zeitung und das Kaffeehaus. Zur epitextuellen Poetik in Arthur Schnitzlers Erzählung *Später Ruhm*** betont Natalie Binczek, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Literatur „auf das engste an das Medium der Zeitschrift bzw. Zeitung gebunden“ sei und das nicht nur als Erst- sondern auch als ausschließlicher Publikationsort und so die Rezeption der Texte überhaupt erst möglich mache. Was die gängige Re-Medialisierungspraxis – als Übertragung eines Zeitschriften-/Zeitungstextes in das Medium Buch – ausblende, sei die textkonstitutive Funktion des präsentierenden Mediums und seiner konkreten Gestaltung (wie Typographie, Anordnung, Materialität). Dieser mediale Übertragungsprozess von Literatur vollziehe sich, so Binczek, dann vor allem anhand peritextueller Umschriften und konstituiere so Texte bzw. Textvarianten und – angesichts eines „veränderte[n] Selbstverständniss[es] von Literatur unter dem Primat der periodischen Presse“ – damit nicht zuletzt auch den Literaturbegriff selbst. Die „Interdependenzen von Zeitung/Zeitschrift und Literatur im 19. Jahrhundert“ zeigt Binczek im Folgenden anhand des für die Zeitschrift *Die Zeit* verfassten und „an den Formatbedingungen des Journals gescheitert[en]“ Textes *Später Ruhm* (1895) von Arthur Schnitzler; *Später Ruhm* wird erst 2014 im Nachlass veröffentlicht. Schnitzler befasse sich darin „thematisch geradezu offensiv mit den Funktionsbedingungen von Literatur unter der Vorherrschaft der Presse“ und mache deutlich, „dass für die Zirkulation eines Werks im Literaturbetrieb“ seine Paratexte hinreichend seien. Die Zeitung kann dabei, so Binczek, „als Medium und Adresse literarischer Produktion dienen [und wird] als epitextuelles Instrument der Vermittlung genutzt“. Ort ihrer Auslage ist das Kaffeehaus, in dem eine selektive und gezielte sowie im Kollektiv praktizierte Lektüre von nach Sparten und Rubriken geordneten Kurzbeiträgen erfolgt, so dass der Zeitungshandel (und nicht der Buchhandel) – wie es in einer Glosse zum Wiener Zeitungswesen heißt – den größeren Teil der Produktion steuere.

Dass auch Peter Handke Epitexte (Essays wie *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* oder der jüngst veröffentlichte *Briefwechsel* beispielsweise) zur Durchsetzung einer auktorialen Interpretation einzusetzen vermag, zeigte Harald Gschwandtner in seinem Beitrag **Peter Handkes epitextuelle Werkpolitik**. Seine Ausgangsthese ist dabei die eines Zusammenspiels von Text und Paratext. Thomas Bernhard und Peter Handke, so Gschwandtner, zeichneten sich beide durch ein hohes Interesse für die Peritexte zu eigenen Werken aus. Dies sei dem Epitext, wie etwa dem Briefwechsel mit dem Verleger Siegfried Unseld, zu entnehmen. So seien Klappentexte und die Ausstattung bzw. Gestaltung von Büchern und Buchumschlägen häufig Anlass für Argumentationen zwischen Autor und Verlag. Hierdurch sei zu konstatieren, dass

es durchaus auch autorbasierte, *peritextuelle* Werkpolitik geben kann. Bernhard sei dabei epitextuell – vor allem in Bezug auf Interviews – zurückhaltender gewesen als Handke, was durch eine „Verweigerungshaltung“ ausgedrückt werden könne. Handkes Werkpolitik erzeuge mitunter den Eindruck, dass er in der Öffentlichkeit gleichzeitig „omnipräsent und selten“ sei.

Thomas Glavinics Inszenierungsstrategie anlässlich seines neuen Buches *Der Jonas-Komplex* ist Thema des Beitrags „**Und außerdem ist es mir egal, was meine Bücher bedeuten.**“ **Inszenierung von Werk und Autorschaft am Beispiel von Thomas Glavinic** von Ursula Klingeböck, die die (multi-)medialen Epitexte in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen stellt. Sie legt einen weiten Textbegriff zugrunde und unternimmt den Versuch, Texte im Internet – etwa die von seinem Verlag betriebene Homepage Glavinics – die dafür erstellten Buchtrailer sowie die von ihm autorisierten und vom Verlag platzierten Facebook-Eintragungen – als Epitexte zu fassen. Die Homepage stelle einen „Super-Epitext“ dar, der Informationen zu allen Büchern des Autors (bis auf *Herr Susi*) biete. Glavinic, respektive der Verlag habe *Facebook* als Ticker genutzt, um das kürzlich erschienene Buch zu bewerben. Nicht nur der Autor, sondern auch sein Arbeitsumfeld, seine öffentlichen Auftritte und das vollendete Werk werden somit Teil einer multimedialen, auktorialen Strategie der Inszenierung.

Zur Unterscheidung von primären und sekundären literarischen Formen

David-Christopher Assmann

„Kultur“ ist, folgt man einer bekannten Formulierung Niklas Luhmanns, „eine[r] der schlimmsten Begriffe, die je gebildet worden sind“.¹ Könnte man Ähnliches nicht auch über den Begriff des Paratextes sagen? Im Falle der ‚Kultur‘ haben Luhmanns Vorbehalte vor allem damit zu tun, dass sich der Begriff dem Soziologen zufolge Formen der Selbstreflexion verweigert. Kultur beschreibt eine besondere Art von Beobachtung, die auf Vergleichsmöglichkeiten beruht und darauf abzielt, alles allem ähnlich zu machen. In Luhmanns Perspektive tendiert der Kulturbegriff zu universalistischer Ausdehnung, was dazu führt, potentielle Gegenbegriffe konsequent zu invisibilisieren. Denn was ließe sich nicht unter kulturellen Gesichtspunkten miteinander vergleichen? Eben weil er einerseits Beobachtung zweiter Ordnung voraussetzt und damit Kontingenz erzeugt, diese durch seinen Universalismus aber andererseits blockiert, ist der Begriff jedoch hochgradig unklar, ja analytisch letztlich unbrauchbar.² Luhmann schreibt: „Die spezifischen Probleme von Selbstverhältnissen und reflexiven Operationen werden durch die Ambivalenz des Kulturbegriffs der Analyse entzogen. Sie werden nicht aufgedeckt, sondern zugedeckt“.³ Der Begriff lebe letztlich allein davon, „daß ein Vorschlag, auf ihn zu verzichten, wenig Erfolgsaussichten hätte, solange keine Nachfolgebegrifflichkeit mitangeboten wird.“⁴

Also noch einmal: Lässt sich Vergleichbares nicht auch für den Paratextbegriff festhalten? Tendiert dieser nicht ebenso dazu, sich selbst zu verabsolutieren und recht heterogenes Material als ähnlich zu behandeln, allein unter der Annahme, dass es sich auf bestimmte ‚eigentliche‘ Texte beziehen lässt? Ist dann nicht alles

1 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 398.

2 Vgl. Esposito: Kulturbezug und Problembefug (2004), 98. Im Hintergrund steht dabei die Überlegung, dass Begriffe sich zwar universalistisch geben können, andererseits aber immer auch Unterschiede, die sie implizieren, produzieren. Siehe Fohrmann: Das Andere der ‚Kultur‘ (2004).

3 Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft (2001), 881.

4 Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft (2001), 881.

irgendwie Paratext? Oder anders: Subvertiert der Begriff sich nicht auch deshalb selbst, weil er zunächst und vor allem immer auch eines ist: nämlich Text? Und schließlich: Kann auch der Paratextbegriff sich vermutlich nur deshalb halten, weil es keine adäquate Alternativbegrifflichkeit gibt? Auch wenn die Sachlage dieses Falls wohl nicht ganz mit dem des Kulturbegriffs vergleichbar ist, angesichts der durchaus kontroversen literaturwissenschaftlichen Rezeption von Genettes Paratextkonzept könnte man doch zu ähnlichen Schlussfolgerungen kommen. Obwohl der Begriff allenthalben Verwendung findet, wird er immer wieder problematisiert und in Frage gestellt.

An dieser Stelle möchte ich einsetzen und im Folgenden einige Aspekte der paratextuellen Problematik etwas auffächern, um daran anschließend vor allem für die Frage des Einbezugs von Epitexten einen eigenen Vorschlag zur Diskussion zu stellen. Dazu nehme ich in einem ersten Schritt die angedeuteten Schwierigkeiten des Paratextbegriffs in den Blick. Im Zentrum stehen dabei zwei Aspekte: erstens die Grenzen zwischen Text, Paratext und Kontext und zweitens der Status der Autorinstanz. Auf dieser Grundlage formuliere ich in einem zweiten Schritt einen Vorschlag für eine theoretische Fassung von Paratexten, der an eine Unterscheidung anknüpft, die Luhmann in der *Kunst der Gesellschaft* macht: nämlich die Unterscheidung von primären und sekundären Formen. Vielversprechend erscheint mir diese Unterscheidung vor allem in zwei Hinsichten. Zum einen ist sie meines Erachtens mit Überlegungen zur kommunikativen Einbettung von Paratexten kompatibel, wie sie insbesondere Georg Stanitzek vertritt, und ermöglicht es damit, die Selbstreferenzschwäche des Paratextkonzepts zu entschärfen. Und zum anderen füllt sie eine Lücke, die bei Genette angelegt ist, sich aber noch einmal neu mit Stanitzeks Argumentation zur Medialität des Buchs eröffnet: nämlich die Frage des Status' von Epitexten. Zu zeigen ist mit all dem, dass der Paratextbegriff – vielleicht ähnlich wie der der Kultur – zu universalistischer Wucherung mit entsprechenden Ambivalenzeffekten tendiert, dieses paratextuelle Wuchern jedoch nicht als theoretisch zu lösende Unschärfe, sondern als Potential einer funktionalen Analyse von Paratexten als sekundäre Formen literarischer Kommunikation ernst zu nehmen ist.

1. Fehlende Grenzen

Mit Bezug auf die Beobachtung „einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen“ (PT, 9), die Texte gewöhnlich umgeben, definiert Genette den Paratext als „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“ (PT, 10). Paratexten kommt

die Funktion zu, Kommunikation mit Texten einzurichten und zu gestalten. Sie machen Texte sozial anschlussfähig und dienen dazu, ihren Bezugstext, wie Genette schreibt, „*présent* zu machen, und damit seine ‚Rezeption‘ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches zu ermöglichen“ (PT, 9; Hervorheb. im Original). Auf der Basis dieser allgemeinen funktionalen Bestimmung kann Genette zum einen so heterogene textuelle Einheiten wie Buchumschlag, Vorwort oder Autoreninterview unter der Maßgabe eines Gesichtspunkts zusammenfassen und als funktionale Äquivalente vergleichbar machen sowie zum anderen und mit Bezug auf die Raumdimension sodann grundsätzlich Peri- von Epitexten unterscheiden. Während Peritexte demnach „im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes“ (PT, 12) anzutreffen sind, befinden sich Epitexte zwar noch immer „im Umfeld des Textes, aber in respektvoller (oder vorsichtiger) Entfernung“ (PT, 12). Jene umfassen Titel, Autorname, Kapitel, Klappentext usw., diese Autorengespräche, Podiumsdiskussionen, Briefwechsel usw.

So strukturalistisch trennscharf und im Hinblick auf die Differenz von Peri- und Epitext materiell abgesichert diese Unterscheidungen jedoch auf den ersten Blick auch wirken mögen, in der literaturwissenschaftlichen Rezeption haben sie zu zahlreichen „Abstriche[n] und Vorbehalte[n]“⁵ geführt. So spricht etwa Burkhard Moennighoff von einem „sehr weite[n] und an seinen Grenzen nicht in jedem Punkt trennscharfe[n] Konzept“.⁶ Er sieht mit Blick auf die Einführung der Kategorie des Epitextes das analytische Potential des Paratextbegriffs insgesamt bedroht und schlägt deshalb eine begriffliche ‚Eingrenzung‘ auf peritextuelle Elemente vor. Diese bilden demnach, so Moennighoff an anderer Stelle, den „Kern des Paratextes“.⁷ Ganz ähnlich argumentiert Christoph Jürgensen, wenn auch er für ein enges Begriffsverständnis plädiert, drohe doch die „Bedeutung des Begriffs der Paratextualität sich durch ihre übermäßige Ausdehnung zu verlieren und der Begriff in den übergeordneten Terminus der Kontextualität umzuschlagen.“⁸ Mit anderen Worten: Wo liegt die Grenze zwischen epitextuell relevanten und kontextuell irrelevanten Elementen?

Es ist aber nicht nur die *äußere* Grenze zwischen Epitext und Kontext, die Teilen der Literaturwissenschaft Bauchschmerzen bereitet. Stanitzek etwa weist darauf hin, dass auch die *innere* Grenze, d. h. die Unterscheidung zwischen ‚eigentlichem‘ Text und ‚sekundierendem‘ Peritext eine hochgradig fragwürdige ist. Am Beispiel der Typographie argumentiert er, „dass der Paratext im und mit dem Text ubiquitär

5 Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 159.

6 Moennighoff: Paratext (2007), 23.

7 Moennighoff: Paratext (2005), 349.

8 Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“ (2007), 23.

gegeben ist. Denn Text ist ohne typographische Dimension schlechterdings nicht vorstellbar.⁹ Wenn der Peritext aber zumindest in diesem Fall so konstitutiv für den vermeintlich eigentlichen Text ist, wo liegt dann genau die Trennlinie zwischen beiden?

Dass der Paratextbegriff auf einem durchaus problematischen, weil letztlich Ambivalenz zulassenden Konzept beruht, dass es schwierig macht, paratextuelle Elemente „systematisch abzugrenzen“,¹⁰ stellt sich nun nicht erst auf der Basis der literaturwissenschaftlichen Diskussion von Genettes Studie ein. Die „erhebliche Beunruhigung“,¹¹ die der Begriff auszulösen vermag, findet sich vielmehr bereits bei Genette selbst explizit angelegt. Dieser schreibt nämlich gleich zu Beginn mit Blick auf den spezifischen Charakter von Paratexten:

Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine *Schwelle* oder – wie es Borges anlässlich eines Vorwortes ausgedrückt hat – um ein „Vestibül“, das jedem die Möglichkeit zum Eintreten oder Umkehren bietet; um eine „unbestimmte Zone“ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen (dem Diskurs der Welt über den Text) aufweist [...]. (PT, 10; Hervorheb. im Original)

Die Trennschärfe der Unterscheidungen zwischen Text, Paratext und Kontext, wie man sie gut strukturalistisch vielleicht erwarten würde, wird bereits an dieser Stelle begrifflich unterlaufen. Die paratextuelle Demarkationslinie ist nach Genette keine eindeutige Grenze, sondern eine „Schwelle“, die keine Stabilität kennt, „durchlässig“ ist und damit letztlich weder wirklich außerhalb noch innerhalb dessen liegt, was sie auf den ersten Blick bloß rahmt. Paratextuelle Elemente befinden sich auf der Grenzmarke von Text und Öffentlichkeit und stecken einen mehr oder weniger unbestimmten Raum zwischen dem als ‚eigentlich‘ ausgewiesenen Referenztext und dem Nicht-Text ab, der eindeutige Zuordnungen (zum Text, zum Nicht-Text) zwar stets provoziert, gleichzeitig aber immer auch unterläuft.

Genau diesen Punkt betonen neuere Studien, wenn sie auf den grundsätzlich ambivalenten Status paratextueller Elemente hinweisen. Sie verstehen den Schwellencharakter nicht als begriffliche Unschärfe und damit als systematisch-typologisch zu lösendes Problem, sondern als analytische Stärke des Konzepts. Der Paratext eröffnet demnach eine liminale Zone, die, so Rolf Parr, auf der „Gleichzeitigkeit

9 Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 162.

10 Koch: Paratext (2011), 244.

11 Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 162.

von Grenzziehung und ihrer Aufhebung¹² basiert. Und so zeigen beispielsweise Arbeiten von Uwe Wirth und Till Dembeck, wie im vermeintlich oder tatsächlich bloß peritextuellen Vorraum des Vorworts um 1800 nicht nur die Grenzen zwischen Fiktion und Realität immer wieder unterlaufen, sondern etwa auch Fragen der Autor- und Herausgeberschaft entwickelt und verhandelt werden.¹³ In dieser Hinsicht ist der durchaus unbestimmte, wenn nicht paradoxe Status also keineswegs theoretisch-konzeptionell zu überwinden und auf „handgreifliche[]“ Randphänomene¹⁴ zu verkürzen. Er ist vielmehr geradezu „konstitutiv“¹⁵ für Paratexte und somit analytisch ernst zu nehmen.

2. Bessere Rezeption

Liegt gerade in der Unbestimmtheit bzw. der, um eine Formulierung Jacques Derridas zu verwenden, parergonalen Qualität¹⁶ des Paratextes das theoretische und analytische Potential des Begriffs, muss gleichzeitig betont werden, dass Genette selbst diese Ausrichtung seines Konzepts an anderer Stelle wiederum unterläuft. Er will nämlich die konstitutive Kontingenz paratextueller Elemente schlichtweg festschreiben. So weist Uwe Wirth darauf hin, dass der unbestimmte paratextuelle Raum genauer als eine *vermittelnde Zone* zu verstehen ist¹⁷ – ein Aspekt, der unmittelbar im Anschluss an die eben zitierte Passage auch von Genette expliziert wird:

Diese Anhängsel, die ja immer einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar enthalten, bilden zwischen Text und Nicht-Text nicht bloß eine Zone des Übergangs, sondern der *Transaktion*: den geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre – relevanter, versteht sich, in den Augen des Autors und seiner Verbündeten. (PT, 10; Hervorheb. im Original)

12 Parr: *Liminale und andere Übergänge* (2008), 25.

13 Vgl. Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion* (2008); Dembeck: *Texte rahmen* (2007).

14 Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2010), 162.

15 Dembeck: *Texte rahmen* (2007), 16.

16 Siehe Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (1992).

17 Vgl. Wirth: *Paratext und Text als Übergangszone* (2009).

Diese Stelle koppelt die Kommunikationsfunktion von Paratexten mit deren Eigenschaft als vermittelnde Zone eines Übergangs zwischen Text und Nicht-Text. Der Begriff der *Transaktion*, den Genette mit Blick auf das Zusammenspiel und das Kreuzen von Pragmatik und diverser Strategien einführt, zielt dabei auf ein Verständnis paratextueller Elemente als „Schwellen bzw. Eingangs-Membranen der Rezeptionssteuerung“.¹⁸ Paratextuelle Elemente wie Vorwort, Titel, aber auch epitextuelle Äußerungen des Autors lenken durch ihre Eigenschaft als transaktive Zwischenzone das Lesen des Bezugstextes; sie bereiten dessen Lektüre vor. Wichtig ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass die paratextuelle Vermittlungsleistung eine spezifisch asymmetrische Ausrichtung hat, steht sie doch im Zeichen nicht irgendeiner, sondern einer *besseren* Rezeption des Textes – und deren Maßstab ist der Autor. „Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes“ (PT, 388) bestehe darin, so Genette, dem Text „ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt“ (PT, 388). Paratextuelle Rezeptionssteuerung ist für Genette immer eine letztlich auktorial bedingte Vermittlungsleistung.

Interessant und folgenreich ist die Bindung des Paratextbegriffs an die Autorinstanz nicht nur im Hinblick auf die damit einhergehenden, recht problematischen Annahmen zur Möglichkeit, Rezeptionsprozesse spezifisch, d. h. mit Blick auf eine unterstellte Intention dirigieren zu können. Interessant ist der Rückgriff auf die Autorinstanz vor allem auch insofern, als der Autor Genette zufolge die grundlegende Referenz dafür ist, Paratexte überhaupt von allen anderen kontextuellen Elementen eines Textes unterscheiden zu können. Erfordert die Unterscheidung zwischen paratextuell relevanten und irrelevanten Einheiten der textuellen Umgebung eines Textes „einen deutlichen Bezug“¹⁹ zu letzterem, so wird diese Verknüpfung nach Genette über den Autor hergestellt. Entsprechend unmissverständlich heißt es gleich im Einleitungskapitel: „Die Definition des Paratextes erfordert, daß immer der Autor oder einer seiner Partner verantwortlich zeichnet“ (PT, 16).

Als problematisch erweist sich diese Kopplung zwischen Paratext und Autorinstanz vor allem deshalb, weil Genette Autoren bekanntlich auch selbst als paratextuelle Elemente behandelt, und zwar nicht nur den Autornamen, sondern auch die mit diesem verbundenen biographisch-kontextuellen Informationen.²⁰ Der Autor kommt in Genettes Begriffshaushalt also zweimal vor: einmal als Untersuchungsgegenstand und einmal als Referenzgröße zur Bestimmung dieses Gegenstands. Das hat Folgen, denn der stark vom Autor her gedachte Begriff ist damit gerade nicht mehr mit dem angesprochenen Schwellencharakter paratextueller Elemente und

18 Parr: *Liminale und andere Übergänge* (2008), 24.

19 Moennighoff: *Paratext* (2007), 22.

20 Vgl. Stanitzek: *Texte, Paratexte, in Medien* (2004), 11.

der damit einhergehenden Unbestimmtheit ihrer Grenzen und Zugehörigkeiten kompatibel. Für Genettes auktorial verbürgtes Konzept steht zumindest in dieser Perspektive immer schon fest, was Texte und was Paratexte sind: nämlich das, was sich der Festlegung einer Autorintention verdankt. Unterlaufen wird auf diese Weise aber die angesprochene, innerhalb von Paratexten anzutreffende „Überlagerung unterschiedlicher Strategien und Pragmatiken“²¹ und die damit einhergehende Unbestimmtheit, was Fragen der inneren und äußeren Grenzen angeht. Das Paratextkonzept unterliegt bei Genette folglich einem unterkomplexen Umgang mit Selbstreferenz und Kontingenzen.

3. Buchformen

Um die Unbestimmtheit von Paratexten analytisch in den Griff zu bekommen, erscheint es mir vor diesem Hintergrund vielversprechender zu sein, bei der Bestimmung paratextueller Elemente gänzlich auf die Orientierung an der Autorinstanz zu verzichten. Diese ist vielmehr im Sinne Foucaults als eine diskursive Funktion zu verstehen und fällt damit in den Bereich dessen, was es literaturwissenschaftlich überhaupt erst einmal zu untersuchen gilt.²² Sie ist Teil der Objektebene und nicht der metasprachlichen Fremdbeschreibung. Eine Möglichkeit, diese beiden Ebenen auseinanderzuhalten, erlaubt eine system- bzw. kommunikationstheoretische Reformulierung des Autorbegriffs. Autoren, aber auch alle anderen literaturbetrieblichen Akteure sind in dieser Perspektive nichts weiter als Zurechnungsadressen eines sozialen Systems, das sich über rekursiv vollziehende Kommunikationsketten reproduziert.²³ Die Autorinstanz fällt dementsprechend nicht völlig weg. Ihre Relevanz wird nur über den Kommunikationsbegriff gewissermaßen umgeleitet und auf einen Aspekt der Organisation des literarischen Systems verlegt.

Um die Vorteile einer solchen, hier nur angedeuteten systemtheoretischen Redeskription des Autor- bzw. literarischen Akteurbegriffs für den Paratextbegriff fruchtbar machen zu können, muss auch letzterer selbst reformuliert werden. Hilfreich sind in diesem Zusammenhang Georg Stanitzeks Überlegungen zur Medialität des Buchs. Grundlegend ist für ihn die Unterscheidung zwischen Medium und Form, wie sie Luhmann in die Diskussion eingeführt hat. Die Unterscheidung differenziert Festigkeitsgrade der Kopplung von Elementen. Während ein

21 Dembeck: *Texte rahmen* (2007), 16.

22 Siehe Foucault: *Was ist ein Autor?* (2003).

23 Siehe Assmann: *Operativität und Akteure des Literatursystems* (2011).

Medium den „Fall loser Kopplung“²⁴ bezeichnet, also die offene Mehrheit möglicher Verbindungen zwischen Elementen bereitstellt, liegen im Fall von Formen „feste Kopplung[en]“²⁵ vor. Luhmanns Beispiel sind in diesem Zusammenhang u. a. Fußabdrücke im Sand. Der Sand stellt demnach das Medium dar. Der Fußabdruck, der sich in und durch die Sandkörner bilden kann, ist demgegenüber die Form.²⁶ Die Elemente der Form sind aber dieselben Elemente wie die des Mediums, ja mehr noch: Auch die Elemente, die das Medium bereitstellt, um Formen zu bilden, haben bereits einen gewissen „Formcharakter“,²⁷ wie Stanitzek anmerkt. Es ist diese *Eigenqualität* der Elemente, die in gewissen Hinsichten vorformt, welche Kombinations- und Anschlussfähigkeiten über Kopplungen überhaupt möglich sind. Die je spezifischen Formelemente, die ein Medium bietet, restringieren, was sich als Form in ein Medium einbrennen kann.

Stanitzek schlägt nun vor, die Medialität des Buchs mithilfe dieser Unterscheidung von Medium und Form zu fassen. Demnach lässt sich das Buch als ein Medium verstehen, das es erlaubt, jeweils spezifische Buchformen zu realisieren – eben jene konkret-materiellen Bücher, die uns dann im Buchladen präsentiert werden. Relevant sind in diesem Zusammenhang zwei Aspekte. Zum einen werden selbstredend nicht alle möglichen Kopplungen, die das Buchmedium bereitstellt, immer auch aktualisiert. Jede Buchform basiert auf einer scharfen Selektivität dessen, was überhaupt buchmedial machbar wäre. Zum anderen begrenzt das Buch als Medium aber auch dezidiert und ausdrücklich die Chancen dessen, was als Buch aktualisiert werden kann. Das hängt zunächst schlicht mit der „materiell-technischdingliche[n]“ Einschränkung möglicher strikter Kopplungen²⁸ zusammen: Es ist schlichtweg nur unter gewissen Auflagen praktikabel, Bücher im Din-A-1-Format zu binden. Darüber hinaus ist die Selektivität der Kopplungsmöglichkeiten durch mehr oder weniger diskursive Regularitäten bedingt, die sich vor allem aus den beteiligten Sozialsystemen ergeben.²⁹ Ein Buch sollte beispielsweise in bestimmten Kontexten eine gewisse Seitenzahl nicht überschreiten, sonst lässt es sich nicht mehr bequem oder gar nicht lesen.

Die Elemente, die vom Buchmedium zur Formbildung zur Verfügung gestellt und miteinander gekoppelt werden, sind nach Stanitzek nun, und das ist für meinen Zusammenhang entscheidend, das Bündel der peritextuellen Paratexte: Schriftzeichen, Typographie, Papier, Buchumschlag, Bindung, aber auch Autorname,

24 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 168.

25 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 169.

26 Siehe Luhmann: Das Medium der Kunst (2008).

27 Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 186.

28 Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 187.

29 Vgl. Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 189.

Klappentext etc.³⁰ Die jeweils materialisierte Buchform realisiert sich aus diesen peritextuell vorliegenden Elementen des Buchmediums, indem sie letztere auswählt und durch strikte Kopplung aneinanderfügt: also beispielsweise einen bestimmten Titel mit Untertitel in ‚Times New Roman‘, in der Mitte des Buchumschlags, Schriftfarbe in grellem Grün, zentriert platziert etc. Die Selektivität des Zugriffs der als komplexes Gefüge peritextueller Einzelformen aktualisierten Buchform ergibt sich mithin aus einer Reihe von Konventionen, die einerseits material verfasst sind und andererseits „praktisch buchmacherischem, verlegerischem und schriftstellerischem Wissen“³¹ folgen.

4. Annäherungsstufen

So nachvollziehbar und überzeugend Stanitzeks Argumentation aber auch sein mag, letztlich reproduziert sie mit der Konzentration auf Peritexte nolens volens wiederum jene Probleme von Genettes Paratextbegriff, die ich eingangs skizziert habe. Auch wenn er sich dezidiert von einem engen und damit analytisch unscharfen Begriffsverständnis der Beschränkung auf Peritexte abgrenzt, entsteht durch die Applikation der Medium/Form-Unterscheidung lediglich auf peritextuelle Paratexte nämlich eine Lücke, die es theoretisch doch wohl zu füllen gilt, soll der Paratextbegriff nicht verkürzt verwendet werden. Die Rede vom Buch als Medium/Form-Differenz tendiert dazu, zu eng angelegt zu sein und damit Paratexte als letztlich zumindest potentiell eindeutig abgrenzbare, peritextuelle Textsorten verstehen zu können.

Dass bei Stanitzek Epitexte außen vor bleiben, hat zunächst mit dem Fokus auf die Materialität paratextueller Elemente zu tun, wie er schon bei Genette am Werk ist. Den Ort epitextueller Elemente als „*anywhere out of the book*, irgendwo außerhalb des Buches“ (PT, 328; Hervorheb. im Original) bestimmend führt der Epitextbegriff dort bereits mit seiner Einführung ein gewisses Unbehagen mit sich. Gerade weil die textuellen Elemente nicht materiell mit dem ‚eigentlichen‘ Text verbunden seien und gleichsam „im freien Raum“ (PT, 328) zirkulierten, sei die Bestimmung epitextueller Paratexte, so Genette, „vermutlich besonders willkürlich“ (PT, 11). Man ahnt schon, welchen Lösungsvorschlag er an dieser Stelle wiederum einbaut, um Epitexte wenigstens halbwegs in den Griff zu bekommen. Und so heißt es folgerichtig zum Verhältnis von Epitext und Autorinstanz:

30 Vgl. Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 186.

31 Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 189.

Der Adressant ist meist der Autor, eventuell unterstützt von einem oder mehreren Gesprächspartnern oder von einem mehr oder weniger professionellen Vermittler. Es kann aber auch der Verleger sein (wir kommen gleich darauf) oder irgendein autorisierter Dritter wie bei den mehr oder weniger „inspirierten“ Besprechungen – wobei das Mehr hier bis zum pseudo-allographen Apokryph reichen kann. (PT, 329)

Auch wenn Genette in dieser Passage – wohl notgedrungen – Dritte ins Spiel bringt und mit dem Adverb „meist“ etwas vorsichtiger als im Fall von Peritexten formuliert, an dem Umstand, dass der Paratextstatus auch hier wiederum auktorial abgesichert ist, ändert dies nichts. Selbst die anderen Literaturbetriebsakteure handeln demnach ja letztlich immer intentional im Sinne des Autors und provozieren damit die angesprochenen paratexttheoretischen Aporien.

Genau an dieser Stelle möchte ich an die Überlegung erinnern, die Stanitzek an anderer Stelle selbst in die Diskussion eingebracht hat, dass nämlich paratextuelle Elemente grundsätzlich als *Organisatoren der Kommunikation* zu verstehen sind, die sich nicht auf eine und nur eine Autorintention zurückführen lassen.³² Der Clou dieser Überlegung ist doch nicht zuletzt, dass die Frage, was einen Paratext zum Paratext macht – für den hier interessierenden Zusammenhang: was einen Epitext von allen anderen kontextuellen Elementen unterscheidet –, nicht immer schon vorab beantwortet ist. Ihre Beantwortung ist vielmehr das Ergebnis eines kommunikativen Aushandlungsprozesses und trägt damit dem konstitutiv unbestimmten Charakter paratextueller Elemente Rechnung. Und genau das gilt es auch für Epitexte nicht aus dem Blick zu verlieren, die Rede vom Buch als Medium/Form-Differenz kommunikationstheoretisch einzubetten.

Um die kommunikative Einbindung von Paratexten und spezifischer: von Epitexten theoretisch zu fassen, ohne sie auf einen bestimmten Akteur zurückrechnen und – damit einhergehend – als immer schon feststehende Textsorte verstehen zu müssen, könnte eine Unterscheidung Abhilfe leisten, die Niklas Luhmann mehr oder weniger kursorisch in der *Kunst der Gesellschaft* einführt: die Unterscheidung von primären und sekundären Formen. Folgt man Luhmann, verweist das, was Genette Paratexte nennt, zunächst auf den Umstand, dass die Ausdifferenzierung eines künstlerischen bzw. literarischen Systems die „Einrichtung von Informationsbeihilfen“³³ voraussetzt. Es geht also um die Beobachtung,

32 Vgl. Stanitzek: *Texte, Paratexte*, in *Medien* (2004), 12.

33 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (2002), 395.

daß die Kunst sozial konstituierte Erwartungen voraussetzen können muß – etwa die, daß Schrift lesbar, Musik als solche hörbar, das heißt von Geräuschen unterscheidbar sein müsse, oder auch einfach die: daß das, was man in Konzertsälen, Literaturvorlagen, Museen usw. antreffe, Kunst sei.³⁴

Speziell eingerichtete Erwartungsstrukturen stellen die Bedingung der Möglichkeit dar, davon ausgehen zu können, dass es sich bei einem Objekt um ein Kunstwerk, bei einem Text um ein literarisches Werk handelt. Ohne solche im Kunst- bzw. Literatursystem immer vorausgesetzten Einrichtungen würde Literatur, so Luhmann an anderer Stelle, „in den Alltag auslaufen und versickern“.³⁵ Brisant ist das für die Systemtheorie insofern, als Luhmann damit zugesteht, dass es nicht ausreicht, dass Literatur sich allein über spezifisch codierte und programmierte Formen reproduziert, die an andere Formen anschließen. Um eine solche autopoietische Reproduktion überhaupt in Gang zu bringen und aufrechterhalten zu können, sind vielmehr, so Luhmanns Formulierung, „sekundäre Formen des Wahrscheinlichmachens von Unwahrscheinlichkeit“³⁶ notwendig. Diese sind es, die die Beobachtbarkeit von primären Formen der Kunst garantieren:

Das Kunstsystem stellt Einrichtungen zur Verfügung, in denen es nicht unwahrscheinlich ist, Kunst anzutreffen – etwa Museen, Galerien, Ausstellungen, Literaturbeilagen von Zeitungen, Theatergebäude, soziale Kontakte mit Kunstexperten, Kritiker usw.³⁷

Mein Vorschlag ist nun, Peri- und Epitexte als sekundäre Formen literarischer Kommunikation zu verstehen und damit dezidiert funktional zu fassen. Denn die Differenz zu primären Formen, wie sie in den ‚eigentlichen‘ Texten Verwendung finden, ergibt sich zentral aus der Funktion von sekundären Formen. Sie dienen dazu, Kommunikation für die Beobachtung von Kunstwerken zu präparieren,³⁸ und sind gleichzeitig keine hinreichende Bedingung für die Autopoiesis des Systems:

34 Luhmann: *Das Medium der Kunst* (2008), 132.

35 Luhmann: *Das Medium der Kunst* (2008), 132f.

36 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (2002), 249.

37 Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (2002), 249.

38 Siehe die Formulierung in Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (2002), 250.

Eine Institutionalisierung von Kunst und die Einrichtung von Informationsbeihilfen (Ausstellungen etc.) erfordern außerdem, daß Kunstwerke untereinander ‚Diskurse‘ führen, daß Kunst Kunst zitiert, copiert, ablehnt, innoviert, ironisiert – jedenfalls, wie auch immer, in einem über das Einzelwerk hinausgreifenden Referierzusammenhang reproduziert wird.³⁹

Primäre Formen stellen eine Art zweiten Schritt der Annäherung an Literatur dar, in dem es dann um die Frage des *Passens* oder *Nicht-Passens* geht. Während die Spezifik der Kunstformen an dieser Unterscheidung orientiert ist, also darauf beruht, wie Luhmann sagt, dass „die Bestimmung der einen Seite nicht völlig offen läßt, was auf der anderen Seite geschehen kann“,⁴⁰ geht es bei sekundären Formen lediglich um eine „erste Stufe der Annäherung“.⁴¹ Es ist ersichtlich, dass dies vor allem durch Paratexte geleistet wird, gerade auch durch materiell nicht an die primären Formen gebundene Epitexte: jene paratextuellen Elemente, die sich nach Genette irgendwo außerhalb des Buches befinden, „das können zum Beispiel Zeitungen und Zeitschriften sein, Rundfunk- oder Fernsehsendungen, Vorträge und Tagungen, lauter öffentliche Auftritte, die eventuell in Form von Aufzeichnungen oder gedruckten Sammelbänden erhalten bleiben“ (PT, 329).

5. Rahmenbedingungen

Worin besteht nun aber der Vorteil, den Paratextbegriff über die Unterscheidung von primären und sekundären Formen zu reformulieren? Drei Aspekte sind an dieser Stelle relevant. *Erstens* lässt sich auf diese Weise relativ unproblematisch für den Einbezug epitextueller Elemente in das Konzept des ‚Außen‘ eines bestimmten Textes argumentieren. Denn diese bedienen ja ganz maßgeblich die basale Funktion der je spezifischen Markierung eines Referenztextes als Literatur, wie sie für paratextuelle Elemente konstitutiv ist. Epitexte verstanden als sekundäre Formen literarischer Kommunikation ermöglichen es, primäre Formen als ‚eigentliche‘ Texte unterscheidbar zu machen. Sekundäre Formen heben ihre als ‚primär‘ ausgewiesenen Gegenstücke aus dem „unpräparierten Alltag gesellschaftlicher Kommunikation“⁴² heraus, wie Luhmann schreibt, und bilden den Rahmen für solche Erwartungen,

39 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 395.

40 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 189.

41 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 249.

42 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 250.

die darauf abzielen, „Überraschendes als Kunst zu beobachten“. ⁴³ In diesem Sinne sind sie ein ganz wesentlicher Pfeiler jenes Grundgerüsts, das das literarische System stützt – sie haben die Eigenschaft, „unbefragt – ‚fraglos‘ – das Feld [zu] begrenzen, selber aber nicht in den Blick [zu] geraten.“ ⁴⁴

Zweitens verweist der Form-Begriff eindringlich darauf, dass die Unterscheidung von primären und sekundären Formen als Unterscheidung einen Beobachter voraussetzt. Grundsätzlich kann jede Form primär oder sekundär sein, da sich an ihr nicht ‚an sich‘ ablesen lässt, ob sie Teil der Selbstprogrammierung des Kunstwerks ist oder dessen Wahrnehmbarkeit sichert. Die hierarchisierende Zuordnung literarischer Formen ist nicht schlicht gegeben, sondern das Produkt eines Beobachters – und damit ein grundsätzlich kontingentes Konstrukt. Ihre beiden Seiten setzt die Unterscheidung dabei strikt relational zueinander, erlaubt sie es doch, das, was sie voneinander abgrenzt, „stets nur in Bezug zueinander zu bestimmen.“ ⁴⁵ Vorausgesetzt ist selbstredend die Annahme, dass „das inkriminierte ‚Gerede‘, das ‚Sekundäre‘ der literarischen Verteiler und Rezipienten, aber auch der Künstler als Symptome eines Ausdifferenzierungsprozesses *innerhalb* des Literatursystems“ ⁴⁶ zu verstehen sind, wie Dirk Frank betont. Epitexte verstanden als sekundäre Formen sind (auch) Formen des literarischen Systems, dort wirken sie und dort wird ihre Relevanz für literarische Kommunikation ausgehandelt. Ihren jeweiligen Eigensinn erhalten primäre Formen über die literatursysteminterne Abgrenzung von sekundären Formen und vice versa. Die Reformulierung von Epitexten als sekundäre Formen trägt in dieser Hinsicht in besonderem Maße dem Umstand Rechnung, dass Paratexte grundsätzlich unbestimmt sind und ihre Zurechnung auf bestimmte Akteure zwar möglich, aber nicht notwendig ist.

Die Unterscheidung zwischen primären und sekundären Formen ist aber nicht nur konkreter als die von Text und Paratext, weil der Form-Begriff Rückkopplungs- und Kontingenzbewegungen vorsieht. Sie ist auch abstrakter, weil sie über Texte als beobachtbares ‚Außen‘ eines als ‚eigentlich‘ Markierten hinausgeht. Hat das literaturwissenschaftliche Interesse für paratextuelle Politiken und ihre Praxen nicht nur die ‚eigentlichen‘ Texte und deren Autoren zum Gegenstand, sondern auch die praktischen Rahmenbedingungen in ihrer ganzen Heterogenität, geraten nicht nur *Paratexte* in den Blick. Die Unterscheidung von primären und sekundären Formen verweist (*drittens*) darauf, dass die gesamten sozialstrukturellen Begleitumstände

43 Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft (2002), 249.

44 Stanitzek: Texte, Paratexte, in Medien (2004), 10.

45 Binczek: Medium/Form (2011), 275.

46 Frank: Zwischen Deliteralisierung und Polykontextualität (1998), 91; Hervorheb. im Original.

literarischer Texte in ihrer literaturkonstituierenden Funktion zu untersuchen sind: von Routinen auf Literaturfestivals oder bei Literaturpreisverleihungen, über Formen des Gebrauchs von technischen oder medialen Artefakten (Bleistift, Papier, Computer etc.) etwa in der Zusammenarbeit von Autor und Lektor, von Charakteristika geschlechtlicher Performanz z. B. von Moderatoren von literarischen Podiumsdiskussionen bis hin zu ökonomischen, politischen, rechtlichen, religiösen oder massenmedialen Parametern. Um diese Vielfalt sozial geregelter, typisierter, grundsätzlich aber immer auch unberechenbarer Tätigkeitsroutinen, wie sie sich in literarisch-betrieblichen Textur-, Wissens- und Performanzformen zeigen und wie sie von Genette ja durchaus angedeutet werden, beschreiben, mehr noch: überhaupt sehen zu können, ist es notwendig, das Paratextkonzept dezidiert literatursoziologisch umzubauen.⁴⁷ Zu den sekundären Formen des literarischen Systems zählt eben konsequent „all das, was nicht zum ‚Innen‘ des literarischen Text [sic] gehört“.⁴⁸ Und das sind neben textuellen Elementen wie „literarische[n] Diskussionsrunden, Dichterporträts, Verfilmungen, Kurzmeldungen, aber auch Rezensionen, von der opulenten Zweiseitigen im FAZ-Literaturteil bis zum als Kurzrezension verkleideten ‚Waschzettel‘-Text im Stadtmagazin“,⁴⁹ auch literarisch-betriebliche Routinen. Walther Müller-Jentsch hat aus soziologischer Perspektive etwa darauf hingewiesen, dass insbesondere Organisationen als sekundäre Formen künstlerischer beziehungsweise literarischer Kommunikation zu verstehen sind. Sie bilden das „Stützkorsett für die historisch gewonnene Autonomie der Kunst“,⁵⁰ indem sie einerseits die Professionalisierung der individuellen Künstlerexistenz in der Marktgemeinschaft durchgesetzt haben und andererseits Kunst/Literatur vermitteln, als solche markieren und beobachtbar halten. In ihrer Funktion sind sie damit vergleichbar zu dem, was in literaturwissenschaftlicher Perspektive verkürzt als ‚Epitext‘ bezeichnet wird. Die Unterscheidung von primären und sekundären literarischen Formen trägt diesem Einbezug nichttextueller Elemente des ‚Außen‘ eines Referenztextes Rechnung. Mehr noch: Unter Verweis auf die angesprochene grundsätzliche Reversibilität von Paratexten und Texten, von primären und sekundären Formen kann die in älteren sozialgeschichtlichen Ansätzen stets wirksame „Soziologie der unmittelbaren ‚äußeren‘ Determination“⁵¹ getrost verabschiedet werden.

47 Vgl. dazu Assmann: Präliminarien zu einer Exploration literaturbetrieblicher Praktiken (2015).

48 Frank: Zwischen Deliteralisierung und Polykontextualität (1998), 73.

49 Frank: Zwischen Deliteralisierung und Polykontextualität (1998), 73.

50 Müller-Jentsch: Die Kunst in der Gesellschaft (2011), 82.

51 Tommek/Bogdal: Einleitung. Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart (2012), 8.

Ist der Paratextbegriff nun also jenen ‚schlimmsten‘ Begriffen zuzuordnen, die je gebildet worden sind? Peri- und epitextuelle Elemente tendieren zumindest zur Wucherung, insofern sie sowohl ‚innen‘ als auch ‚außen‘ ausfransen und zu Abgrenzungsproblemen führen. Sie beschreiben unbestimmte textuell-kommunikative Übergangszonen, die an ihren Rändern sehr unscharf sind. Die durch diese Kontingenz provozierten Irritationen sollten indes nicht durch den Verweis auf die Autorinstanz stillgestellt und beruhigt werden. Sie sollten vielmehr für die Analyse fruchtbar gemacht werden. Eine Möglichkeit, dieses Potential des Paratextbegriffs zu nutzen, besteht darin, Genettes Konzept kommunikationstheoretisch zu reformulieren. Die Unterscheidung von primären und sekundären Formen ist sowohl mit Stanitzeks Konzept zur Medialität des Buchs kompatibel als auch in der Lage, epitextuelle und im weitesten Sinne sozialstrukturelle Elemente mit in die Analyse einzubeziehen – und dies, ohne sich Probleme auktorialer Referenzen einzuhandeln, wie sie bei Genette anzutreffen sind. Paratexte als sekundäre Formen sind keine spezifisch abzugrenzende Textsorte, sondern Funktionen der Organisation des literarischen Systems.

Literatur

- Assmann, David-Christopher: Präliminarien zu einer Exploration literaturbetrieblicher Praktiken. In: *Literatur für Leser* 38 (2015), H 2, S. 69–75.
- Assmann, David-Christopher: Operativität und Akteure des Literatursystems. Eine Replik auf Dominik Schreibers Artikel „Literarische Kommunikation“ und Jörg Schönerts Kommentar. In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*, Jg. 3 (2011), H. 2. <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/sites/default/files/beitraege/david-christopher-assmann-operativitaet-und-akteure-des-literatursystems.pdf> (Zugriff: 10.07.2017).
- Binczek, Natalie: Medium/Form – Robert Walser. In: Werber, Niels (Hg.): *Systemtheoretische Literaturwissenschaft. Begriffe – Methoden – Anwendungen*. Unter Mitarbeit v. Maren Lickhardt. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2011, S. 271–283.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin [u. a.]: de Gruyter 2007.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1992.
- Esposito, Elena: Kulturbezug und Problembezug. In: Burkart, Günter/Gunter Runkel (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 91–101.
- Fohrmann, Jürgen: Das Andere der ‚Kultur‘: Die ‚Kultur‘ der Kulturwissenschaften. In: Mein, Georg/Markus Rieger-Ladich (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*. Bielefeld: Transcript 2004, S. 85–100.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Unter Mitarbeit v. Jacques Lagrange. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, S. 234–270.

- Frank, Dirk: Zwischen Deliteralisierung und Polykontextualität. Günter Grass' *Ein weites Feld* im Literaturbetrieb. In: Erb, Andreas (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Unter Mitarbeit v. Hannes Krauss u. Jochen Vogt. Opladen [u. a.]: Westdeutscher Verlag 1998, S. 72–96.
- Jürgensen, Christoph: „Der Rahmen arbeitet“. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Mit 6 Abbildungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Koch, Elke: Paratext. In: Lauer, Gerhard/Christine Ruhrberg (Hg.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart: Reclam 2011, S. 243–246.
- Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst. In: Ders.: Schriften zu Kunst und Literatur, hg. v. Niels Werber. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 123–138.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp ⁴2002.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Moennighoff, Burkhard: Paratext. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Georg Braungart u. a. Bd. 3, Berlin [u. a.]: de Gruyter ³2007, S. 22–23.
- Moennighoff, Burkhard: Paratext, In: Arnold, Heinz Ludwig/Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: DTV ⁷2005, S. 349–356.
- Müller-Jentsch, Walther: Die Kunst in der Gesellschaft. Wiesbaden: Springer VS 2011.
- Parr, Rolf: Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft. In: Geisenhanslüke, Achim/Georg Mein (Hg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld: Transcript 2008, S. 11–63.
- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Bd. 1. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2010, S. 157–200.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.
- Tommek, Heribert/Klaus-Michael Bogdal: Einleitung. In: Bogdal, Klaus-Michael/Heribert Tommek (Hg.): Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen. Heidelberg: Synchron 2012, S. 7–23.
- Wirth, Uwe: Paratext und Text als Übergangszone. In: Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009, S. 167–177.
- Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. München: Fink 2008.

Paradigma Paratextualität. Einsichten und Aussichten. Zum Potential eines paratextuellen Forschungsansatzes für die Beschreibung moderner Autorschaft

Martin Gerstenbräun-Krug

Ein Text präsentiere sich, so Genette in seiner Untersuchung *Paratexte* (frz. Original: *Seuils*), selten „nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autornamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen.“ (PT, 9) Diese ebenso pragmatisch-metaphorische wie symptomatische Formulierung kann als Indikator dafür dienen, warum das Paratextkonzept populär geworden ist, es gleichzeitig aber auch der behutsamen Ausdifferenzierung und Präzisierung bedarf. Deshalb möchte ich mich im Folgenden auf vier Punkte der Forschungsdiskussion konzentrieren, um im Anschluss daran einige knappe (Zukunfts-)Perspektiven zu formulieren. Neben einem Abriss über die deutschsprachige Paratextforschung soll das Konzept der Parergonalität erörtert und mit Genettes Entwurf kontrastiert werden, um anschließend auf einen der Grenzbereiche des Paratexts, die Typographie, einzugehen. Schließlich wird der Zusammenhang von Paratext und moderner Autorschaft besprochen und auf das dem Paratextbegriff inhärente Potential, diese im Sinne werkpolitischer, epitextueller Operationen zu beschreiben, eingegangen.

1. Einsichten – Forschungsüberblick

Zunächst scheint bemerkenswert, dass es vor allem in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft eine intensive Auseinandersetzung in Form von Tagungen, Sammelbänden und Monographien mit dem thematischen Komplex ‚Paratext‘ gegeben hat,¹ während sich die Beschäftigung seitens der Romanistik auf einige wenige

1 Besonders verdienstvoll sind in diesem Zusammenhang: Kreimeier/Stanitzek: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen* (2004), Bunia: *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien* (2007), Am-

Artikel,² in denen im Wesentlichen die Genette'sche Terminologie stillschweigend bzw. unreflektiert übernommen wurde, beschränkt. In der deutschsprachigen Forschung hingegen wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass die von Genette eingeführten Unterkategorien des Paratexts – Peri- und Epitext – sich hinsichtlich ihrer definitorischen Bezugspunkte unterscheiden. So sei der Peritext an die Einheit des Buches gebunden, was als *biblionome Paratextdefinition* bezeichnet (siehe unten) und mitunter kritisiert wurde, und der Epitext, der „definitionsgemäß der Absicht des Autors“ (PT, 11) entspricht, an die auktoriale Intentionalität. Die Zusammenschau eigentlich disparater Teile begründet Genette so:

Der Paratext besteht also empirisch aus einer vielgestaltigen Menge von Praktiken und Diskursen, die ich deshalb unter diesem Terminus zusammenfasse, weil mir die Gemeinsamkeit ihrer Interessen oder die Übereinstimmung ihrer Wirkungen wichtiger erscheint als die Vielfalt ihrer Aspekte. (PT, 10)

Und fährt fort festzustellen, dass

[d]ie wesentlichste dieser Eigenschaften [...] der funktionale Charakter [ist]. Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes, welche ästhetische Absicht auch immer hinzutreten mag, besteht nicht darin, im Umfeld des Textes ‚hübsch zu wirken‘, sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt[.] (PT, 388)

Der Rekurs auf die auktoriale Intention bei der Definition des Epitexts, seine Bestimmung ex negativo als „*anywhere out[side] of the book*“ (PT, 328; Hervorheb. im Original) sowie der diskussionswürdige Epitextstatus habitueller Eigenschaften von AutorInnen – Genette spricht von *faktischen Paratexten*, die „dem Text irgendeinen Kommentar hinzufüg[en] oder auf seiner Rezeption last[en]“ (PT, 14) –, also mitunter definitorische Unschärfen, mögen Gründe dafür sein, dass sich die Paratextforschung bis 2004 auf den deutlicher begrenzten Bereich des Peritexts konzentriert hat. Insbesondere die Beziehungen zwischen Titel und Text und Vorwort bzw. Vorrede und Text wurden etwa von Dirk Niefanger, Annette

mon/Vögel: Pluralisierung des Paratextes (2008), Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion (2008).

2 Hiervon seien nur genannt: Del Lungo: *Autour de(s) Seuils* (2010), Núñez: *Les commentaires paratextuels des Kinder- und Hausmärchen*, gesammelt durch die Brüder Grimm (2012), Barut: *Les dramaturges et leurs critiques* (2007). Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Beitrag „Zwischen Fakt und Fiktion – zu einigen Aspekten der frankophonen Paratextforschung“ von Maria Plok und Thomas Wegmann im vorliegenden Band.

Retsch, Monika Schmitz-Emans oder Nadja Reinhard eingehend untersucht,³ was die Praxistauglichkeit peritextueller Kategorien unterstreicht. Für viele dieser Untersuchungen gilt das Gleiche, was Till Dembeck über die Beschaffenheit der Genette'schen Studie sagt:

Wirklich *definiert* wird der Paratext als solcher nicht, vielmehr kommt es zu einer Bewegung des definitorischen Aufschubs, die Genettes Arbeit – vermutlich entgegen ihrer Intention – mit poststrukturalistischen Verfahren kompatibel macht.⁴

Zudem, so Dembeck in Bezug auf Binczek, sei „am Genette'schen Paratextbegriff eine Überlagerung zweier Funktionen zu beobachten [...]: [Der Peritext] konstituiert [...] den Text als solchen, wohingegen der Epitext auf den bereits konstituierten Text als Werk bezogen ist.“⁵ Auf diesen geht Dembeck allerdings nicht näher ein. Der Epitext rückt erstmals in dem von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek herausgegebenen Sammelband *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*⁶ in den Fokus. In der Einleitung postulieren die Herausgeber, dass „Paratexte [...] die Kommunikation von Texten überhaupt [organisieren]“. Das wesentliche Novum des Bandes besteht darin, dass die „rasante Ausdifferenzierung paratextueller Strategien“ intermedial untersucht wird, womit eine Erweiterung des Paratextbegriffs einhergeht, die „bereits Genette selbst in Ansätzen [...] thematisiert“⁷ habe. Stanitzek identifiziert zahlreiche Problemstellen, die bei der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Texten im Allgemeinen auftreten, aber bei der Untersuchung von Paratexten ungleich manifester werden. Zunächst gebe es das terminologische Problem des „Zugleich von Unterscheidung und Nicht-Unterscheidung von Werk und Text“,⁸ da Genette formuliert:

3 Niefanger: Sfumato (1995); Retsch: Paratext und Textanfang (2000); Schmitz-Emans: Im Zwischenreich (2001); Reinhard: Moral und Ironie bei Gottlieb Wilhelm Rabener (2013).

4 Dembeck: Texte rahmen (2007), 10f.; Hervorheb. im Original.

5 Dembeck: Texte rahmen (2007), 13.

6 Kreimeier/Stanzek: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen (2004).

7 Kreimeier/Stanzek: Vorwort. Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen (2004), VII.

8 Stanitzek: Texte, Paratexte, in Medien (2004), 4.

Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text, das heißt (in einer sehr rudimentären Definition) aus einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen. (PT, 9)

Neben dem unklaren Verhältnis von Werk und Text setze Genette durch diese Formulierung auf fragwürdige Weise *Text* mit *Sprache* gleich, diskutiere die damit verbundenen Implikationen aber nicht weiter.⁹ Zudem, so Kreimeier/Stanitzek, sei der „nackte“ Text, als Oppositum zu Paratext, [...] nicht wirklich konkretisier- und vorstellbar, sondern dient nur als ‚idealer‘ regulativer Horizont des Arguments und der Untersuchung.¹⁰ Sie orten darüber hinaus eine „deutliche Präferenz für biblionome Werkeinheiten“, die mit den Termini Para-, Epi- und Peritext einhergeht; die Einheit des Buches sei als „die Konkretisation des literarischen Werks“¹¹ aber zu hinterfragen, da es mitunter nur *ein* potentielles Medium für Literatur darstellt. Hierzu muss konstatiert werden, dass Genette, zumindest implizit, die Unterscheidung von Werk und Text trifft, wenn auch lediglich in einer Fußnote: „Ich sage jetzt *Texte* und nicht mehr *Werke* im edlen Sinne des Wortes [...], selbst wenn sich unsere Untersuchung hier auf den Paratext der literarischen Werke beschränkt.“ (PT, 11; Hervorheb. im Original) Werke sind für ihn also Texte mit emphatisch literarischer Ausrichtung, was ja durchaus konsensfähig scheint.

In Christoph Jürgensens Monographie *Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts* wird Paratextualität zunächst als Teil der literaturtheoretischen Debatte, die unter der Bezeichnung ‚Intertextualität‘ geführt wird, beschrieben und darauf verwiesen, dass Genette unter *Paratext* einen heteronomen Hilfsdiskurs verstehe, der im Dienst des eigentlichen Textes stehe.¹² Zusätzlich erörtert Jürgensen, dass nach Genette jeder Paratext einen „pragmatischen Status“ inne habe, der je nach der Kommunikationssituation variabel (in der Regel aber intentional) ist und vom Adressanten (AutorIn) an den Adressaten (Publikum) vermittelt wird. Deshalb lasse sich der *funktionale Charakter* hinsichtlich der „illokutiven Wirkung“¹³ jedes Paratextelements bestimmen und untersuchen. Zu thematisieren sei jedenfalls, dass die „strikte Demarkationslinie“,¹⁴ die Genette zwischen Text und Paratext zieht, nicht typologisch eindeutig definiert werden könne.¹⁵

9 Vgl. dazu auch: Ott: *Die Erfindung des Paratextes* (2010), 8.

10 Stanitzek: *Texte, Paratexte*, in *Medien* (2004), 6.

11 Stanitzek: *Texte, Paratexte*, in *Medien* (2004), 8.

12 Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“ (2007), 17.

13 Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“ (2007), 19.

14 Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“ (2007), 26.

15 Jürgensen führt als Beispiele *Tristram Shandy* und *Pale Fire* an, die verdeutlichen, dass selbst zwischen Text und Peritext im Sinne einer Trennung von Werk und Beiwerk nicht immer

Natalie Binczek stellt in einem Artikel des oben genannten Sammelbandes fest, dass „der Transfer auf andere Medien im Paratextkonzept bereits angelegt“¹⁶ ist. Anhand von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* weist sie nach, dass eine prinzipielle Unterscheidung von Text und Paratext in der Praxis oft schwierig ist. Dass Epitext und Peritext sich hinsichtlich der Bezugspunkte ihrer Definitionen unterscheiden, sei aus Genettes Untersuchung ersichtlich, werde aber nicht genügend reflektiert, so Binczek.¹⁷ Der Epitextbegriff sei an das Vorhandensein eines (literarischen) Werks geknüpft, wobei anhand der *Ästhetischen Erziehung* die Fragen aufgeworfen werden können, in welchem (paratextuellen) Verhältnis diese zu den *Augustenburger Briefen* steht und „ob die in den *Horen* erschienene Fassung als Epitext der Buchfassung oder umgekehrt zu verstehen ist.“¹⁸ Die so formulierte Unsicherheit lässt sich im gesamten Forschungsdiskurs nachweisen und die damit verbundenen Problemstellungen unter den Fragen: „Was ist Text, was Paratext?“ und „Was zählt eigentlich zum Epitext?“ subsumieren. Es gibt in der Forschung Ansätze, den Paratext- bzw. Epitextbegriff neu und vor allem weiter zu fassen, in denen etwa Rezensionen Dritter¹⁹ – die Genette in *Palimpseste* unter dem Begriff der Metatextualität fasst – oder gar Theaterkarten²⁰ auch zum Epitext gezählt werden. Zudem herrscht Unsicherheit bzgl. des Paratextstatus habitueller Eigenschaften von Autoren und Autorinnen, denen Genette zumindest attestiert, dass sie als Paratext fungieren können (vgl. PT, 15): Alles, was zu einem Autor oder einer Autorin bekannt ist, könne „paratextuelle Relevanz“ (PT, 330) haben. Eine Formulierung, mit der Genette schließlich offenlässt, ob Merkmale des Habitus Paratext *sind*. Wenn man davon ausgeht, dass Genette gemäß der narratologisch-strukturalistischen Ausrichtung seiner Abhandlungen einen engen Textbegriff ins Feld führt, muss man konstatieren, dass er hier wohl

zweifelsfrei unterschieden werden kann. Gerade bei solchen innovativen literarischen Texten, die mit den Normen der Produktion und Rezeption von Fiktionen spielen, wie beispielsweise metafiktionale Texte es tun, scheint das Paratextkonzept an seine Grenzen zu stoßen. Genette betont zwar, dass der Paratext eine „Zone des Übergangs“ (PT, 10) ist, vermittelt aber gleichermaßen die Unterscheidbarkeit einzelner textueller Elemente als dem Paratext oder dem *eigentlichen* Text zugehörig.

16 Binczek: *Epistolare Paratexte* (2004), 117.

17 Vgl. Binczek: *Epistolare Paratexte* (2004), 118f.

18 Binczek: *Epistolare Paratexte* (2004), 123.

19 So etwa: Reichwein: *Diesselts und jenseits des Skandals* (2007) oder Binczek: *Epistolare Paratexte* (2004).

20 Vgl. Helbo: *Le paratexte spectaculaire* (1992), 1195. Dort heißt es, dass zum „péritexte non verbal“ Dinge wie „ticket d'entrée, la tenue vestimentaire, le choix du lieu“ zu zählen sind. Eine solche Zuschreibung wirkt aber im besten Fall bildhaft-anschaulich und im schlechtesten willkürlich und sollte deshalb nicht als exemplarisch gelten.

mehr andeutet als wirklich definiert und eben durch das Erwähnen dieser *faktischen Paratexte* ihre Bedeutung qua ihrer Wirkung anerkennt. Die mangelnde systematische Integration der faktischen Paratexte in den Abschnitt zum Epitext legt aber nahe, dass Genette die seiner Studie attestierte Kompatibilität mit poststrukturalistischen Ansätzen nicht forcieren will. Vielfach wurde bei der Auseinandersetzung mit dem Genette'schen Theoriegebäude nicht beachtet, dass er Paratextualität als *eine* spezifische Form von Text-Text-Beziehungen fasst, nämlich jene, bei der er die auktoriale Intentionalität und Urheberschaft, also letztlich die Rückbindung eines Textelements an die Person des/der AutorIn als grundlegendes Kriterium herausstellt.²¹ Dies wurde und wird auch in neuester Forschung häufig ignoriert und die Kategorie des Epitexts gewinnt somit an Unschärfe, die eine systematische Erfassung epitextueller Textgattungen erschwert. Im *Handbuch Medien der Literatur* ist erstmals ein ganzes Kapitel dem Epitext gewidmet und umfasst die „Epitexte“ Kommentar/Interpretation, Interview (beide auktorialen Ursprungs) und Kritik/Rezensionen (von Dritten). Letztere werden von Nicolas Pethes als „zentrale Medien der literarischen Kommunikation der Neuzeit“²² bezeichnet und anhand der Geschichte der Literaturkritik ihre Bedeutung für den Literaturbetrieb herausgestellt. Dass Epitext von den Beiträgern und Beiträgerinnen des Bandes als „Werkmedium“ gefasst wird ist ein wesentliches Novum und sicherlich zu hinterfragen, so wird auktoriale Textproduktion (Briefe, Tagebücher, etc.) ebenso als Werkmedium gefasst wie inhaltliche Adaptionen (Übersetzungen, Hörspielfassungen, Literaturverfilmungen oder Computerspieladaptionen). Eingeleitet wird das Kapitel zu Epitext allerdings mit expliziter Bezugnahme auf Genette, wodurch der Eindruck entsteht, die folgenden Artikel hätten eine Genettes Konzept aktualisierende, systematisierende Absicht. Tatsächlich werden aber unreflektierte Modifikationen daran vorgenommen, die sich nicht mit dem oben erwähnten Gesamtkonzept palimpsestartiger Text-Text Beziehungen in Einklang bringen lassen und ihm sogar zuwiderlaufen. Deshalb soll hier betont werden, dass lediglich Selbst- und allographe Rezensionen (PT, 332f.) Teil des Epitexts nach Genette sein können und Adaptionen, die oft mit einem Medienwechsel verbunden sind, wären unter dem Begriff der Intertextualität²³ eindeutiger systematisierbar. Literaturwissenschaftliche und -kritische Auseinandersetzung mit Texten bewegt sich nach Genette auf dem Gebiet der Metatextualität²⁴, der das Paratextkonzept im Übrigen nicht auf fiktionale Text beschränkt. Er meint, dass „[a]lle Arten von Büchern, auch

21 Zu den unterschiedlichen Typen vgl. Genette: Palimpseste (1993).

22 Pethes: Rezension/Kritik (2013), 524.

23 Genette: Palimpseste (1993), 10f.

24 Genette: Palimpseste (1993), 13.

solche ohne jeden ästhetischen Anspruch, [...] auf einen Paratext angewiesen [sind.]“ (PT, 15) Ähnlich unproblematisch könnte man sich die Anwendung der paratextuellen Kategorien auf andere Medien und/oder Epochen vorstellen, aber, so der Tenor im Forschungsdiskurs,²⁵ dies sei nur mutatis mutandis (wenn überhaupt) möglich. So stellt beispielsweise Michael Ralf Ott die Herausgeber des Bandes *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit*²⁶ kritisierend fest, dass Textualität in der Frühen Neuzeit vollkommen anderen Rezeptions- und Produktionsbedingungen unterlag als das Referenzmaterial Genettes. Der von Binczek thematisierte Transfer auf andere Medien hingegen wird bereits durchaus gewinnbringend vollzogen, wobei Georg Stanitzeks Arbeit zu Paratexten des Films herauszuheben ist, in der er interessante Parallelen zwischen Peritext und filmischem Vorspann zieht.²⁷ In Bezug auf die oben dargestellte Problematik der Unterscheidbarkeit von Text und Paratext, die sich im Bereich des Peritexts einfach gestaltet,²⁸ schlage ich vor, den Epitextbegriff *relational* zu bestimmen und alle jene auktorialen Texte, die zur Untersuchung eines Werks herangezogen und zu ihm in Beziehung gesetzt werden, als Teil des Epitexts zu fassen. Somit ist der Epitext keine starre, feststehende Textmenge, sondern ein dynamisches und je nach Erkenntnisinteresse wandelbares Konstrukt, mit dem auktorial-intentionale Text-Text Beziehungen beschrieben werden können. Somit kann, um das obige Beispiel aufzugreifen, Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* als Teil des Epitexts zu den *Augustenburger Briefen* (sofern diese im Zentrum des Interesses stehen) gelesen werden und umgekehrt. Die nicht erhaltenen *Augustenburger Briefe* sind nach Genette jedenfalls dem Bereich des privaten Epitexts (zur *Ästhetischen Erziehung*) zuzurechnen und auch als „Vortex“ (vgl. PT, 376–384) systematisierbar. Zuletzt sei noch der von Nicola Kaminski, Nora Ramtke und Carsten Zelle unternommene, begrüßenswerte, aber auch zu hinterfragende

25 Zur Übertragung des Konzepts auf andere Medien vgl. z. B. den Aufsatz von Ursula Klingeböck im vorliegenden Band, aber auch Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2010). Die Anwendbarkeit des Paratextkonzepts auf andere Epochen als die von Genette untersuchten wird etwa in Ammon/Vögel: *Pluralisierung des Paratextes* (2008) demonstriert.

26 Ammon/Vögel: *Pluralisierung des Paratextes* (2008).

27 Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2010).

28 Es erscheinen allerdings zunehmend Romane, die mit Peritexten spielerisch umgehen, indem sie diese derart in die Diegese integrieren, dass sie funktional dem Peritext der Genette'schen Definition nicht mehr entsprechen. Zu nennen sind u. a. Moers: *Die Stadt der träumenden Bücher* (2004), wo Fußnoten mitunter in Wechselwirkung mit der Diegese stehen, und Setz: *Die Frequenzen* (2009) sowie Ders: *Indigo* (2012), in denen der Peritext auf innerdiegetische Vorgänge bezogen wird. Die von Genette postulierte und anhand des französischen Romans exemplifizierte Funktion des heteronomen Peritexts wird also unterlaufen.

Versuch einer Adaption des Paratextbegriffs²⁹ auf die Zeitschriftenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts erwähnt. Begrüßenswert einerseits, da der Blick auf jenes Medium gelenkt wird, dessen Paratextfähigkeit diskutiert werden muss, hinterfragenswert andererseits, da der Begriff des Paratexts durch Kaminski/Ramtke/Zelle eine Begriffsneuprägung erfährt. So solle der *Paratext* alle *Nachbartexte*, also jene Texte, die in einer Zeitschrift neben dem untersuchten Text stehen, bezeichnen. Ob dieser Versuch anschlussfähig ist, wird sich zeigen, er deutet jedenfalls an, dass hinsichtlich der Übertragbarkeit des Paratextkonzepts auf andere Medien Diskussionsbedarf herrscht. Gerade Zeitungen und Zeitschriften sind bis Mitte des 20. Jahrhunderts und teilweise darüber hinaus paradigmatische Medien des Epitexts und das in neuester Zeit rege Interesse an Zeitungs- und Zeitschriftenforschung ließe sich in Anlehnung an Frank/Podewski/Scherer damit begründen, dass die periodische Publizistik gewissermaßen ‚kleine Archive des Epitexts‘³⁰ schafft. Eine gewisse Ambivalenz bei der Übernahme und Anwendung der Genette’schen Terminologie zur Paratextualität lässt sich also im gesamten Forschungsdiskurs beobachten und es soll hier die Frage aufgeworfen werden, ob für einige der obigen Problemstellungen nicht andere Begrifflichkeiten vorzuziehen sind.

2. Parergon als Hyperonym zu Paratext

Im Rahmen der Paratextforschung wurde wiederholt auf die konzeptionelle Nähe des Parergonbegriffs zu jenem des Paratexts hingewiesen. So stellt Stanitzek heraus, dass die Funktion von Paratexten wie Parerga ist, nicht auf sich selbst aufmerksam zu machen und zu verweisen, sondern gleichsam im von ihnen gerahmten Werk aufzugehen³¹ und Dembeck führt aus, dass Grenzregionen künstlerischer Werke sowohl von (kognitiven) Rahmen als auch von Paratexten beschrieben werden, wodurch eine Nähe zum Parergonalitätskonzept Derridas entstehe.³² Erich Kleinschmidt geht sogar so weit zu sagen, dass der Begriff *parergon* für Genette bei der Entwicklung des Paratextkonzepts begriffsleitend gewesen sein dürfte, ohne dass er dies offengelegt habe.³³ In *La vérité en peinture* (1978) entwickelt Jacques Derrida mit Blick auf die Malerei den Begriff des *Parergon*, das dem eigentlichen Werk (Ergon) gewissermaßen sinnstiftend zur Seite steht:

29 Kaminski/Ramtke/Zelle: *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß* (2004).

Vgl. dazu auch den Beitrag von Andreas Beck im vorliegenden Band, insbes. Fn. 14.

30 Vgl. Frank/Podewski/Scherer: *Kultur – Zeit – Schrift* (2009), passim.

31 Vgl. Stanitzek: *Texte, Paratexte*, in *Medien* (2004), 10.

32 Vgl. Dembeck: *Texte rahmen* (2007), 25.

33 Kleinschmidt: *Gradationen der Autorschaft* (2008), 2.

Ein *Parergon* tritt dem *ergon*, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfahrens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen.³⁴

Die Verpflichtung, die Derrida oben anspricht, verweist auf die untrennbare Verbindung von Ergon und Parergon. Beim Betrachten eines Kunstwerks nehmen Rezipienten und Rezipientinnen also immer die Einheit von Werk und Beiwerk wahr. Weiters besitze das Ergon einen Mangel, der nur durch das Parergon behoben werden könne:

Was sie zu *Parerga* macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfe das Ergon nicht des Parergon.³⁵

Es kann also zwischen Werk und Beiwerk *unterschieden* werden, da sich aber Ergon und Parergon wechselseitig bedingen und nur in ihrer Zusammenschau das Kunstwerk erfahrbar wird, können sie in der Praxis nicht voneinander *getrennt* werden. Derrida betont somit wesentlich stärker als Genette dies tut die Untrennbarkeit von Werk und Beiwerk bei gleichzeitiger Hervorhebung der unterschiedlichen Funktionen, die ihnen dabei zukommen. Legt man diese Ausführungen nun auf das Paratextkonzept um, so bedeutet dies, dass Texte (die Werke, *Ergon* sein können) nur als solche erkannt werden, wenn sie durch Paratexte (authentische oder faktische, die eher dem Kontext zuschreibbar sind, oder andere Parerga) identifizierbar gemacht werden. Paratexte und Parerga sind somit unabdingbare Vermittler, die, mit Goffman gesprochen, *primäre (soziale) Rahmen*³⁶ schaffen, die es uns erst ermöglichen, (Kunst-)Werke als solche wahrzunehmen. Der wesentliche Unterschied, der dabei ins Auge fällt und zwischen Parergon- und Paratextbegriff besteht, ist dabei, dass letzterer, wie oben dargelegt, der Bindung an die auktoriale

34 Derrida: Die Wahrheit in der Malerei (1992), 74; Hervorheb. im Original.

35 Derrida: Die Wahrheit in der Malerei (1992), 80; Hervorheb. im Original.

36 Goffman beschreibt, dass soziale Interaktion nur gelingt, wenn alle Beteiligten erkennen, in welcher Situation sie sich befinden. Dazu muss der jeweils gegebene primäre Rahmen identifiziert werden, um situationsadäquat handeln zu können. Auf diese Weise lässt sich beschreiben, dass Paratexte Teil jenes Rahmens sind, der ein (literarisches) Werk umgibt und sie deshalb wie selbstverständlich auf ebendieses bezogen werden. Vgl. dazu ausf.: Goffman: Rahmen-Analyse (1993), 31–51.

Intention, also die empirische Person des Autors oder der Autorin bedarf. Das Parergon bezeichnet im Gegensatz dazu alle werkrahmenden Elemente, unabhängig von ihrer Medialität und Urheberschaft. Der Paratext stellt also eine spezielle Form parergonaler Rahmung dar, die jene Elemente ausschließt, die sich letztlich nicht auf den Urheber des Textes oder den Verlag zurückführen lassen. Das Entscheidende ist beim Paratext nach Genette der Rekurs auf die Absicht des Autors einerseits und die etwas vage gefasste urheberische Verantwortlichkeit andererseits. Neuralgischer Punkt ist hierbei der verlegerische Epitext, dessen auktoriale Verantwortlichkeit Genette darin begründet sieht, dass „der Autor meist auf nur sehr bezeichnende Weise verantwortlich ist, indem er sich nämlich darauf beschränkt, vor den aufwertenden Hyperbeln, nach denen das Geschäft verlangt, offiziell die Augen zu verschließen.“ (PT, 331) Funktional hingegen gleicht der Paratextbegriff dem Parergonbegriff, der freilich ein breiteres Bedeutungsspektrum umfasst und vor allem im Bereich der bildenden Künste etabliert ist. Deshalb lässt sich *Paratext* als Spezialfall seines Hyperonyms *Parergon* auslegen.

3. Typographie. Paratextelement oder Texteigenschaft?

Georg Stanitzek erkennt der Typographie Paratextstatus zu und verortet sie im Bereich des verlegerischen Peritexts, der sich i. d. R. dem Einfluss des Autors oder der Autorin entzieht.³⁷ Dies begründet er damit, dass Type, Satz und Schriftbild einen indirekten Kommentar zum jeweiligen Text transportieren können. Mit dieser Aussage formuliert er die wichtige Erkenntnis, dass Typographie mitunter in Wechselwirkung mit dem literarischen Text treten kann, die über eine bloße Darstellung des Inhalts hinausgeht. Nur: Ist dies nicht vielmehr die Ausnahme denn die Regel? Ist Typographie nicht in erster Linie die Voraussetzung für das Erfassen von Texten überhaupt? Ist es nicht problematisch, einer Texteigenschaft Textstatus zuzuerkennen? Eine fundamentale Erkenntnis formuliert in diesem Zusammenhang Remigius Bunia in seinem Aufsatz *Die Stimme der Typographie*, in dem er anhand der peritextuellen Markierungen der unterschiedlichen Fiktionsebenen in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* nachweist, dass Peritexte „nicht im engeren Sinne *erzählerisch* vermittelt [werden], sondern [...] ihren besonderen Sinn [...] aus der

37 Die meisten Verlage haben klare Richtlinien, die garantieren, dass Texte als dem Verlag zugehörig und als der Corporate Identity untergeordnet identifizierbar sind, liefern also keine über die Verortung im Verlagsprogramm hinausgehenden Informationen. Der *funktionale Charakter* im Sinne einer auktorialen Intention ist demnach nicht gegeben. Dies ist mitunter die Regel, die natürlich unterlaufen werden kann. Paradigmatisch hierfür: Mallarmé: *Un coup de des* (1897).

traditionellen Anlage des gedruckten Buches [beziehen.]³⁸ Anders formuliert: Peritexte sind üblicherweise keiner Erzählstimme zuzuordnen und somit nicht Teil der Diegese.³⁹ Die durch die Kürzel ‚Mak. Bl.‘ und ‚M. f. f.‘ [d. i. *Makulaturblatt* bzw. *Murr fährt fort*, M.G.-K.] markierten Wechsel der Erzählsituation „werden also nur gezeigt und nicht erzählt“,⁴⁰ so Bunia, der schließlich der Typographie keinen peritextuellen Status zumisst, da

sich Genettes Paratexte [gemeint sind Peritexte, M. G.] weniger durch ihre Funktion als durch ihre schiere typographische Unterscheidbarkeit auszeichnen. [...] Dann ließe sich unter ‚Peritext‘ allgemeiner dasjenige verstehen, was mittels typographischer Dispositive die Linearität eines Buches sprengt.⁴¹

Ähnlich argumentieren Annika Rockenberger und Per Röcken in ihrem Artikel *Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion*, in dem sie zunächst klarstellen, dass

[d]er Plural ‚Paratexte‘ sinnvoll nur auf *mehrere unterschiedliche Mengen* von Einzelelementen, nicht auf diese Einzelemente selbst anwendbar ist. Titel, Motti, Vorworte usw. sind demnach nicht als ‚Paratexte‘, sondern als Elemente *eines* Paratextes (oder auch: als ‚Paratextelemente‘) zu bezeichnen.⁴²

Als Besonderheit der Typographie, die „alle optisch wahrnehmbaren, graphisch visuellen und mit naturwissenschaftlichen Analyseverfahren zu ermittelnden chemisch-physikalischen Eigenschaften verbalsprachlicher Zeichensysteme verschiedene[r] linguistischer Komplexitätsniveaus“ umfasse, wird herausgestellt, dass sie „*paraverbal* in dem Sinne [ist], daß sie an das verbalsprachliche Zeichensystem der Druckschrift gebunden, von diesem abhängig [und] diesem gegenüber heteronom ist.“⁴³ Zudem sei Typographie eine

38 Bunia: *Die Stimme der Typographie* (2005), 374; Hervorheb. im Original.

39 Auch die Romanistin Maricela Strungariu vertritt die These, dass der Paratext gewissermaßen an der Grenze zwischen Fiktionalem und Faktualem operiert und weist in den autobiographischen Schriften von Leiris nach, dass erst aufgrund paratextueller Signale zwischen autobiographischen und fiktiven Textteilen unterschieden werden kann. Vgl. Strungariu: *La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens* (2007), passim.

40 Bunia: *Die Stimme der Typographie* (2005), 374.

41 Bunia: *Die Stimme der Typographie* (2005), 379.

42 Rockenberger/Röcken: *Typographie als Paratext?* (2009), 298; Hervorheb. im Original.

43 Rockenberger/Röcken: *Typographie als Paratext?* (2009), 306f.; Hervorheb. im Original.

wesentliche Bedingung dafür, Text und Paratext überhaupt *voneinander unterscheiden* zu können. Typographie gestattet über Mittel der räumlichen bzw. flächigen Anordnung oder der Schriftgestaltung die *Identifikation* eines Paratextelements[.]⁴⁴

Betont wird ebenfalls, dass die Genette'sche Trennung von Text und Paratext auf der Vorstellung „der ‚Idealität des Textes‘ und ihrer ‚Materialisierung‘“ beruhe, sich aber kein Text ohne materielle Realisation präsentieren könne.⁴⁵ Somit sei Typographie eine notwendige materielle Eigenschaft im Druck und „*nicht* Teil der Extension des Ausdrucks ‚Paratext‘, sondern [...] eines seiner intensionalen Merkmale.“ Es sei „unsachgemäß und unzuweckmäßig“, „Typographie als ‚Text‘ und daher auch, sie als ‚Paratext‘ zu bezeichnen. Natürlich *ist* Typographie als Gegenstandseigenschaft notwendiger Bestandteil des Drucktextes und zwar jedes Drucktextes (auch und vor allem der Paratexte).“ Der Ausdruck ‚Paratext‘ solle, so Rockenberger/Röcken, „extensional ausschließlich *Texte* von spezifischer Qualität bezeichnen, der Ausdruck ‚Typographie‘ demgegenüber eine spezifische materielle *Qualität* von Texten und Paratexten (im Druck).“⁴⁶ Diesen Überlegungen zu folgen scheint sinnvoll, obschon es Bereiche der Literatur gibt, in denen der Typographie mitunter sinnstiftende Funktion zukommt, die über die bloße Unterscheidbarkeit von Textelementen hinausreicht. Man denke etwa an den Bereich der visuellen Poesie, in dem Text bildhaft wird und wirkt. Auch für das Medium Film muss die Frage nach der Typographie als Paratext wohl erneut gestellt werden und auch der Frage nach der Textualität von Bildern und Illustrationen muss an anderer Stelle nachgegangen werden.

4. Paratext und Autorschaft

Gerade die auktoriale Bindung des Epitexts scheint das Spezifikum zu sein, das ihn für die Untersuchung intentionaler, autorbasierter Strategien der Distinktion im Sinne einer paratextuellen Politik und Praxis interessant macht. Dazu müssen Modifikationen der Genette'schen Kategorien vorgenommen werden, damit der vom Romanisten André Helbo als „neglected methodological instrument“⁴⁷ bezeichnete Paratext als Mittel der Beschreibung moderner Autorschaft in den Fokus rücken kann. So findet sich der Paratext bezeichnenderweise auch im Theorieteil des von

44 Rockenberger/Röcken: *Typographie als Paratext?* (2009), 309; Hervorheb. im Original.

45 Rockenberger/Röcken: *Typographie als Paratext?* (2009), 314.

46 Rockenberger/Röcken: *Typographie als Paratext?* (2009), 327; Hervorheb. im Original.

47 Vgl. Helbo: *Le paratexte spectaculaire: un opérateur négligé* (1992).

Matthias Schaffrick und Marcus Willand herausgegebenen Bandes *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Hierin steht zu lesen, dass „der Autor keine feststehende Gegebenheit ist, sondern selbst erst aus paratextuellen Verhältnissen und Transaktionen zwischen biographischen Angaben, Vorworten und Epitexten entsteht.“⁴⁸ Autorschaft sei, so die Herausgeber weiter, „am besten als eine textbasierte Autorisierungsstrategie zu verstehen“.⁴⁹ Auch Michael Ralf Ott stellt diese Strategie als spezifisch moderne heraus: Zusätzlich zu den stark abweichenden Gepflogenheiten in Druck, Schriftbild, Illustrations- und Anmerkungspraxis der Frühen Neuzeit⁵⁰ sei „der Autor [...] bei Genette ein Abkömmling der Genie- und Autonomieästhetik, der in den ‚Paratexten‘ mit seinen Lesern in Verhandlung tritt“ und „[e]rst vor dem Hintergrund dieses Autorschaftskonzepts und einer typographischen Vereinheitlichung lässt sich von Paratexten sprechen“.⁵¹ An diese Überlegungen lässt sich die These anschließen, dass insbesondere seit der Aufklärung die auktoriale Praxis der Selbstinterpretation, der Selbstinszenierung und des Selbstkommentars im Bereich des Epitexts stattfindet. So attestiert beispielsweise Thomas Wegmann, dass der Wettstreit

um qualitativ fundierte Aufmerksamkeiten bzw. symbolisches Kapital [...] in nicht unwesentlichen Teilen über Meta-, Sekundär- und Paratexte ausgeübt [wird], durch Texte über Texte also, die um 1800 – nicht zuletzt durch eine Fülle einschlägiger Periodika – quantitativ und qualitativ an Bedeutung gewinnen.⁵²

Dabei

lässt sich konstatieren, dass eine dominante Position im damaligen literarischen Feld auch mit der Herausgeberschaft eines einschlägigen Periodikums einherging, das sowohl für ökonomisches als auch für symbolisches Kapital zumindest sorgen konnte.⁵³

Die Autorisierung des literarischen Werks, die Beeinflussung der Rezeption und das Verhandeln der eigenen Autorschaft erfolgen nun im Wesentlichen mittels des öffentlichen Epitexts, womit er zu *dem* paradigmatischen Ort, an dem sich werkpolitische Operationen abspielen und beobachten lassen, wird. Dies ist mithin

48 Schaffrick/Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert (2014), 90.

49 Schaffrick/Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert (2014), 52.

50 Ott: Die Erfindung des Paratextes (2010), 3.

51 Ott: Die Erfindung des Paratextes (2010), 9f.

52 Wegmann: Der Dichter als „Letternkrämer“? (2012), 240.

53 Wegmann: Der Dichter als „Letternkrämer“? (2012), 247.

dadurch begründet, dass der Epitext im Genette'schen Sinne nicht als Teil des fiktionalen Œuvres eines oder einer Literaturschaffenden gelesen wird, sondern als authentische, faktuale Äußerung einer historisch verbürgten Person. Moderne Autoren und Autorinnen treten immer häufiger in öffentlichen Epitexten wie Interviews, Gesprächen, Homestories, Rundfragebeiträgen, Kommentaren, Reden, Vorträgen, offenen Briefen, Stellungnahmen, Erklärungen vor das Publikum und die schreibende Konkurrenz zugleich, ringen also um quantitative und qualitative Aufmerksamkeit. Es findet also nicht nur Kommunikation über Texte (‚Werke‘), sondern immer auch Kommunikation über und Distinktion zwischen Autoren und Autorinnen statt. Insofern lassen sich werkrahmende bzw. explizierende und inszenatorische, also werkpolitische, Praktiken kaum trennen, denn der Epitext leistet beides gleichermaßen. Zusätzlich bietet er die Möglichkeit Aufmerksamkeit zu generieren, denn seine Medien sind in erster Linie jene der periodischen Publizistik (in ihren analogen, gedruckten oder digitalen Formen),⁵⁴ die eine wesentlich höhere Auflage bzw. Reichweite haben als die literarischen Texte selbst. Medien des Epitexts erfüllen somit die Funktion von Multiplikatoren von Aufmerksamkeit, indem sie auktoriale Äußerungen einem möglichst breiten Publikum zugänglich machen.⁵⁵ Oftmals kommt diesen auktorialen ‚Nebenprodukten‘ mehr öffentliches Interesse zu als den literarischen Hauptwerken, so konstatiert etwa Evi Fountoulakis: „Medien der Autorschaft wie Interviews, Homestories, Autobiografien etc., welche die Popularität der literarischen Werke der Autoren oftmals übersteigen und deren Wert häufig in der Wiedergabegenauigkeit erblickt wird, weisen auf das ungebrochene Interesse am Autor hin.“⁵⁶

54 Später kommen noch Rundfunk, Film und Fernsehen und natürlich das Internet hinzu, die eine Revision des Paratextkonzepts durchaus befördern. Vgl. dazu auch den Aufsatz von Ursula Klingeböck im vorliegenden Band.

55 Hier lassen sich Georg Franck's Überlegungen zur *Ökonomie der Aufmerksamkeit* anschließen, in denen er Aufmerksamkeit letztlich als tausch- und handelbare Währung unterschiedlicher Qualitäten (Reputation, Prestige, Prominenz und Ruhm) beschreibt. Die Quantität dieser Währung ist dabei allerdings endlich, weshalb er in Bezug auf die sich ausdifferenzierende Medienlandschaft und dem damit verbundenen Fokus auf Auflagenhöhen und Reichweiten trefflich feststellt: „Mit dem Aufkommen der Massenmedien bricht die industrielle Ära des mentalen Kapitalismus an.“ Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit* (1998), 147.

56 Fountoulakis: „Der Finger des Himmels“ (2013), 48.

5. Aussichten

Genette selbst warnt vor der Annahme, dass „alles Paratext ist“ (PT, 388) und deshalb möchte ich abschließend grundlegende Überlegungen für den Genette'schen Epitext formulieren und ihn als ein Analysewerkzeug für spezifische Erkenntnisinteressen definieren. Die *Textbasiertheit*, die sowohl bei Schaffrick/Willand als auch bei Genette als Kennzeichen auktorialer Epitexte herausgestellt wird, scheint die grundlegende Voraussetzung für Paratextualität zu sein, wobei natürlich konstatiert werden muss, dass die *faktischen Paratexte* auf die Rezeption wirken können (vgl. PT, 15). Diese habituellen Merkmale sind jedoch kaum im Rahmen genuin literaturwissenschaftlicher Fragestellungen untersuchbar, auch oder vor allem, weil sie sich in ihrer Vielfalt und Arbitrarität dem systematisch-methodischen Zugriff, den Genette in großen Teilen seiner Untersuchung entwickelt, entziehen. Ich schlage daher vor, den Epitext als ein Instrument zur Beschreibung *textueller* Relationen und Interdependenzen zwischen Werk und Urheber oder Urheberin zu verwenden. Als Fazit der obigen Überlegungen lässt sich zudem festhalten, dass der Epitext spätestens seit der Genieästhetik als jener Ort gilt, an dem sich auktoriale (Werk)Politik und Praxis mitunter manifestieren und somit aufzeigen lassen. Dabei ist stets davon auszugehen, dass epitextuelle Äußerungen immer zumindest zwei Adressaten haben: Einerseits das literaturinteressierte Publikum, andererseits aber immer auch die schreibende Konkurrenz und Fachöffentlichkeit, von denen man als Akteur des literarischen Feldes freilich wahrgenommen werden will. Letztlich ist es der Epitext, an dem sich Explikations- und Distinktionsstrategien (des Werks und seines Urhebers oder seiner Urheberin) aufzeigen und beschreiben lassen. Es bietet sich dabei an, den Epitext nicht nur in Relation zu *einem* Text zu untersuchen, sondern ihn in Zusammenhang mit dem Gesamtwerk eines Autors oder einer Autorin zu setzen. Die explizite Rückbindung des Epitexts an die *auktoriale Intention und Urheberschaft*, die *Textualität* (im engeren Sinne) und seine Definition als *relationaler Begriff* sind nötig, um seinen Status als vernachlässigtes methodologisches Instrument revidieren und sein Potential zur Beschreibung moderner Autorschaft ausschöpfen zu können.

Literatur

- Ammon, Frieder von/Herfried Vögel (Hg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin: LIT 2008.
- Barut, Benoît: Les dramaturges et leurs critiques: Poétiques paratextuelles de la riposte chez Victor Hugo et Boris Vian. In: Tracés: Revue de Sciences Humaines, Jg. 13 (2007), S. 115–142.
- Bunia, Remigius: Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien. Berlin: Erich Schmidt 2007.

- Bunia, Remigius: Die Stimme der Typographie: Überlegungen zu den Begriffen ‚Erzähler‘ und ‚Paratext‘, angestoßen durch die „Lebens-Ansichten des Katers Murr“ von E.T.A. Hoffmann. In: *Poetica*, Jg. 37 (2005), H. 3–4, S. 373–392.
- Binczek, Natalie: Epistolare Paratexte. Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen. In: Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 117–133.
- Binczek, Natalie/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013.
- Del Lungo, Andrea: Autour de(s) *Seuils*: Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette. In: Marot, Patrick (Hg.): *Lex Textes liminaires*. Toulouse: PU de Mirail 2010.
- Del Lungo, Andrea: *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette. In: *Littérature* (2009), Nr. 155, S. 98–111.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin [u. a.]: de Gruyter 2007.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1992.
- Fountoulakis, Evi: „Der Finger des Himmels“. Zur Frage der Autorität in Adalbert Stifters *Der fromme Spruch*. In: Gisi, Lucas Marco/Urs Meyer/Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Paderborn: Fink 2013, S. 47–57.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München [u. a.]: Hanser 1998.
- Frank, Gustav/Madleen Podewski/Stefan Scherer: *Kultur – Zeit – Schrift. Literatur und Kulturzeitschriften als „kleine Archive“*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* Jg. 34 (2010), H. 2, S. 1–45.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Gisi, Lucas Marco/Urs Meyer/Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Paderborn: Fink 2013.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp³ 1993.
- Helbo, André: *Le paratexte spectaculaire: un opérateur négligé*. In: Balat, Michel/Janice Deledalle-Rhodes/Gérard Deledalle (Hg.): *Signs of Humanity / L'homme et ses signes*. Berlin: de Gruyter 1992, S. 1193–1197.
- Jürgensen, Christoph: „Der Rahmen arbeitet“. *Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Kaminski, Nicola/Nora Ramtke/Carsten Zelle: *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur*. Hannover: Wehrhahn 2014.

- Kaminski, Nicola/Nora Ramtke/Carsten Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß. In: Dies. (Hg.): Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Hannover: Wehrhahn 2014, S. 7–39.
- Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004.
- Mallarmé, Stéphane: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Bruges: La Nouvelle Revue Française 1914 (1897).
- Moers, Walter: Die Stadt der träumenden Bücher. München: Piper 2004.
- Niefanger, Dirk/Sfumato. Traditionsverhalten in Paratexten zwischen „Barock“ und „Aufklärung“. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Barock. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Jg. 25 (1995), H. 98, S. 94–118.
- Núnèz, Loreto: Les commentaires paratextuels des Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. In: Féeries: Etudes sur le Conte Merveilleux XVIIe–XIX^e Siècle, Jg. 9 (2012), S. 197–247.
- Ott, Michael Ralf: Die Erfindung des Paratextes. Überlegungen zur frühneuzeitlichen Textualität. Elektronische Universitätspublikation der Goethe-Universität Frankfurt. Frankfurt/Main: 2010. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/7858> (Zugriff: 01.08.2017).
- Pethes, Nicolas: Rezension/Kritik. In: Binczek, Natalie/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013, S. 524–528.
- Reichwein, Marc: Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten. In: Holzner, Johann/Stefan Neuhaus: Literatur als Skandal. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Reinhard, Nadja: Moral und Ironie bei Gottlieb Wilhelm Rabener. Paratext und Palimpsest in den „Satyrischen Schriften“. Göttingen: Wallstein 2013.
- Retsch, Annette: Paratext und Textanfang. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Rockenberger, Annika/Per Röcken: Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion. In: Poetica, Jg. 41 (2009), H. 3–4, S. 293–330.
- Schaffrick, Matthias/Marcus Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2014.
- Schaffrick, Matthias/Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung. In: Dies. (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2014, S. 3–148.
- Schmitz-Emans, Monika: Im Zwischenreich. Lügen, Fälschungen, Fiktionen, Texte und Bilder; oder: Die Macht der Paratexte. In: Dies./Kurt Röttgers (Hg.): „Dichter lügen“. Essen: Die blaue Eule 2001.
- Setz, Clemens J.: Indigo. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Setz, Clemens J.: Die Frequenzen. Salzburg: Residenz 2009.

- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch.* Bd. 1. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2010, S. 157–200.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen.* Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.
- Strungariu, Maricela: La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens. In: *Cahiers Leiris* (2007), H. 1, S. 71–104.
- Wegmann, Thomas: Der Dichter als „Letternkrämer“? Zur Funktion von Paratexten für die Organisation von Aufmerksamkeit und Distinktion im literarischen Feld. In: *Das achtzehnte Jahrhundert*, Jg. 36 (2012), H. 2, S. 238–249.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann.* München: Fink 2008.

Paratext Bestsellerliste. Zur relationalen Dynamik von Popularität und Autorisierung

Matthias Schaffrick

1. Einführung

Die Populärkultur organisiert, sortiert und hierarchisiert ihr Wissen in Listen: Viel beachtete Artikel auf den Seiten von Onlinezeitungen, die beliebtesten Artikel bei Onlineversandhändlern, die Suchergebnisliste bei Google, Yahoo oder YouTube, die Musik- oder Serienempfehlungen bei Spotify oder Netflix, die Kino-Charts oder die Hitparade.¹

Auch das Wissen über die zeitgenössische Literatur ist in Listen geordnet: die SWR Bestenliste, die *long* und die *short list* zum Deutschen Buchpreis, die Liste der Nominierten für den Preis der Leipziger Buchmesse, die nach Jahreszahlen geordneten Listen, die die Gewinner von Literaturpreisen verzeichnen, und nicht zuletzt die Bestsellerliste. Solche Listen zu erstellen, gehört zu den Praktiken der Literaturbetriebspolitik und des Buchmarkts. Diese Listen sind literatur- und kultursoziologisch interessant, weil sie über den Stellenwert der jeweiligen literarischen Formen in der Gesellschaft Aufschluss geben: „Stimmungsbild vom Ladentisch“² und „Geschmacks-Statistik“³ wurden die Bestsellerlisten in den Apologien des Bestsellerprinzips in den 1950er/60er Jahren genannt. Die Listen des Literaturbetriebs schaffen Orientierung in der unüberschaubaren Menge neu erscheinender Titel in den verschiedensten Sparten und Bereichen. Sie strukturieren das literarische Feld und gehören zu den Konsekrationsinstanzen des Literaturbetriebs.⁴

Ich möchte in diesem Beitrag weniger der recht gut erforschten buchmarktsoziologischen Bedeutung von Bestsellerlisten nachgehen – Werner Faulstich und

1 Vgl. zu diesem Ansatz Schaffrick: Listen als populäre Paradigmen (2016).

2 Augstein: Lieber Spiegel-Leser! (1961).

3 o. A.: Seller-Teller: Juni 1957.

4 Auf diese Weise untersucht die Buchmarkt- und Literaturbetriebsforschung die Bestsellerliste als buch- und literatursoziologisches Phänomen. Diese Perspektive erweitere ich in diesem Beitrag um eine Konzeptualisierung der Bestsellerliste als Paratext.

David Oels⁵ sind hier einschlägig –, sondern lieber fragen, was es für die Autor-schaft, also das sich immer neu konstituierende Verhältnis von Autor und Text, bedeutet, einen Bestseller zu landen. Ich möchte außerdem fragen, was die Platzie-rung auf einer Liste zur Bedeutungskonfiguration eines Textes oder des gesamten Werkes eines Autors beiträgt. Was zum Beispiel bedeutet der Erfolg von *Tschick* (2010) für Wolfgang Herrndorfs *Sand* (2011) oder für *Arbeit und Struktur* (als Buch 2013)? Aus einer übergeordneten Perspektive möchte ich diskutieren, wie die durch Bestsellerlisten indizierte Popularität zu den paratextuellen Strategien auktorialer Autorisierung in Beziehung steht, wie durch Popularität Autoritätseffekte zu erzie-len sind, oder wie sich Autorität als Popularitätsgarant einsetzen lässt. Einerseits nämlich kann ein Autor durch einen populären Bestseller Autorität erlangen oder seinen bereits etablierten Status als *auctor* und *auctoritas* festigen. Umgekehrt kann Popularität, „der zweideutige Beifall des großen Haufens“⁶ des Volkes, der literari-schen Autorität abträglich sein. Denn was sich gut verkauft, genießt nicht gerade den Ruf, komplex und voraussetzungsreich zu sein. „Banalität [...], Primitivität, Bestsellerschrott“⁷ reiht Rainald Goetz klimaktisch aneinander. Und das obwohl sich – nebenbei bemerkt – Verkaufserfolg und Qualität keineswegs umgekehrt proportional zueinander verhalten.⁸

Die Bestsellerliste soll in diesem Beitrag also als ein paratextuelles Element kon-zeptualisiert werden, das der Funktion dient, das Wechselverhältnis von Popularität und Autorisierung auszutarieren und zu kommunizieren. Der Paratext Bestseller-liste trägt auf diese Weise zur kommunikativen Organisation des Literaturbetriebs und als Parergon zudem zur kommunikativ vollzogenen Konstruktion eines seiner entscheidenden Elemente, nämlich des Autors, bei. Ich möchte dieser Bedeutung von Bestsellerlisten als Paratext nachgehen, indem ich sie zunächst als faktischen Paratext klassifiziere, der Popularität indiziert. Zweitens werde ich die Bestsellerliste mit ihren literarhistorischen Vorläufern, den sogenannten Dichterskalen, verglei-chen und ihre eigene historische Entwicklung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts skizzieren. Anschließend unternehme ich eine systematisch angeleitete Funktionalisierung der Bestsellerliste im Vergleich mit anderen Listen des Literaturbetriebs, um abschließend der relationalen Dynamik von Popularität und Autorisierung auf den Grund zu gehen. In diesem Zusammenhang wird die autorintentionale Ideo-logisierung des Paratextkonzepts, die Genette am Ende seines Buches vornimmt

5 Vgl. Faulstich: Bestandsaufnahme Bestseller-Forschung (1983) sowie Oels: Bestseller (2010).

6 Schiller: Über Bürgers Gedichte (1791), 981. Vgl. dazu Hecken: Theorien der Populärkultur (2012), 11–16.

7 Goetz: loslabern (2009), 85.

8 Vgl. Faulstich: Bestseller (2007), 217.

(vgl. PT, 389), aus Sicht inszenierungstheoretischer Ansätze zur Theorie der Autorschaft kritisch relativiert, um zu zeigen, wie die Figur des Autors zu maßgeblichen Teilen aus der kommunikativen Dynamik paratextueller Elemente heraus entsteht.

2. Die Bestsellerliste als faktischer Paratext und Popularitätsindikator

Zur Präsentation eines Textes in Buchform gehört auch seine Platzierung auf den Listen des Literaturbetriebs. Dabei kann der Epitext Liste durchaus eine Transformation zum Peritext erfahren, als Aufkleber oder Bauchbinde eines Buches. Die Bestsellerliste gehört zu den sogenannten faktischen Paratexten eines Buches.

Als *faktisch* bezeichnet Genette

einen Paratext, der nicht aus einer ausdrücklichen (verbalen oder nichtverbalen) Mitteilung besteht, sondern aus einem Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet. (PT, 14)

Als Beispiele für solche faktischen Paratexte nennt Genette das Veröffentlichungsdatum eines Buches, das Geschlecht oder Alter seiner Autorin oder seines Autors, Auszeichnungen mit Literaturpreisen oder auch den Verkaufspreis. Der durch die Liste ausgewiesene Verkaufserfolg wäre hier zu ergänzen. Überhaupt wirkt, so Genette, „jeder Kontext als Paratext“ (PT, 15), weil er dem Text einen Aspekt hinzufügt, der seine Präsentation und damit seine Wahrnehmung, seine Lektüre und Interpretation verändert. Paratexte bilden nicht nur eine Zone des Übergangs zwischen Text und Text-Außen, sondern der „*Transaktion*“ (PT, 10), so dass davon auszugehen ist, dass das Wissen um die *Listenplatzierung* nicht einfach nur ein interessanter Fakt ist, sondern die Textlektüre modifiziert und im Hinblick auf die relationale Dynamik von Popularität und Autorisierung einen funktionalen Charakter besitzt.

Mich interessiert die Bestsellerliste aber nicht nur als faktischer Paratext in seiner Funktionalität für die literarische Kommunikation, sondern auch als Liste, die als Verfahren und Bedingung der Ermöglichung von Popularität fungiert. „Populär ist, was viele beachten“,⁹ definiert Thomas Hecken und, so wäre zu ergänzen, das, was besonders viele beachten, steht ganz oben auf der Liste: der Bestseller. Hermanns Hesses *Der Steppenwolf* (auf der ersten deutschen Bestsellerliste 1927), *Die Vermessung der Welt* von Daniel Kehlmann oder – zum Zeitpunkt der diesem Band

9 Hecken: Populäre Kultur (2006), 85.

vorausgehenden Tagung im März 2016 – der postum veröffentlichte Roman *Der Überläufer* von Bestsellergarant Siegfried Lenz. „Das einzige Prinzip der populären Kultur [...] liegt im Addieren von Wahlakten und ihrer Präsentation in Ranglisten.“¹⁰

Im Anschluss an Hecken gehe ich davon aus, dass die Liste etwas mit dem Gelisteten *macht*, es nämlich in eine vorher nicht gegebene Ordnung überführt, die sie performativ selbst konstituiert. Aus dieser Annahme folgt eine Reihe von Fragen: Wie funktioniert die Bestsellerliste als Liste? Wie unterscheiden sich Bestsellerlisten von den anderen, oben genannten Listen des Literaturbetriebs? Man müsste außerdem klären, welche Daten ihnen zugrunde liegen und wie sie erhoben werden. Wie arbeiten diese Listen mit an der Beobachtung von Literatur? Und letztlich zielt meine Frage nach der Wirkungsweise der Liste als Paratext darauf, ihre Funktion für das Verständnis davon, was Autorschaft gesellschaftlich bedeutet, zu erschließen.

3. Zur Vorgeschichte der Bestsellerliste

Bestsellerlisten werden seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erstellt. In Deutschland seit 1927. Die Bestsellerliste hat aber interessante literarhistorische Vorläufer, wie Carlos Spoerhase in einem aufschlussreichen Aufsatz über die *Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts* (so der Untertitel) gezeigt hat. Spoerhase diskutiert Listen, die seiner Interpretation zufolge den Ursprung ästhetischer Rankings darstellen. Christian Friedrich Daniel Schubart zum Beispiel konstruiert um 1790 eine „Kritische Skala der vorzüglichsten deutschen Dichter“, die 1792 postum publiziert wird. Schubart evaluiert die Werke 18 deutscher Autoren, indem er sie in neun Kategorien auf einer Skala von 0–20 bewertet: „Genie“, „Urtheilsschärfe“, „Litteratur“, „Tonfülle oder Versification“, „Sprache“, „Popularität“, „Laune“, „Witz“ und „Gedächtniß“. Spoerhase beschreibt diese Dichterskalen von Schubart und anderen als „ambitionierte[s] Vorhaben, die ästhetische Qualität eines Kunstwerks oder gar eines ganzen künstlerischen *Ceuvres* numerisch zu erfassen“,¹¹ und schlussfolgert, dass es für dieses Vorhaben heute nur noch die Institutionen der Bestseller- oder Bestenlisten gebe. Spoerhase gibt einen historischen Abriss dieser Praxis, die 1708 mit der ‚Balkenwaage der Maler‘ von Roger de Piles beginnt, bis hin zu Schubart. Anschließend an Spoerhasen Analysen stellen sich die Fragen, wieso es einmal diese Dichterskalen gab, warum diese Praxis nicht fortgeführt wurde, inwiefern sie sich von den

10 Hecken: *Populäre Kultur* (2006), 87.

11 Spoerhase: *Das Maß der Potsdamer Garde* (2014), 126.

heutigen Bestseller- und Bestenlisten unterscheiden und welche sozialstrukturellen Veränderungen damit einhergehen.

Die Dichterskalen entstanden aus dem Bedürfnis heraus, zu bewerten und zu vergleichen. Denn wie Spoerhase zeigt, zählen in diesen Listen vor allem die Punktabstände, also die Relationen, nicht die absoluten Werte. Für die Bewertung auf der Dichterskala gibt es keinen im Voraus festgelegten Wertungsmaßstab. Abstrakte ästhetische Normen sind hier nicht notwendig. Die Listen schaffen hingegen numerische Evidenz für ein vergleichendes Verhältnis zwischen Autoren, das ansonsten unausgesprochen bleibt beziehungsweise gar nicht zur Disposition steht. Darauf, dass diese Rankings eine vergleichende Beobachtung zweiter Ordnung¹² ermöglichen, gründet sich ihre zeitgenössische Bedeutung. Man kann beobachten, *wie* andere, nämlich die Kritiker, das literarische Feld beobachten und bewerten.

Die Dichterskalen eignen sich unter anderem für den im späten 18. Jahrhundert virulenten Vergleich zwischen ‚Alten‘ und ‚Neuen‘. Die Pointe von Schubarts Liste ist insgesamt eine literarhistoriographische.¹³ Die *Neueren* von Gleim bis Schiller erzielen deutlich höhere Werte als die *Älteren* Bodmer, Hagedorn, Gellert, Rabener. Die Dichterskala legitimiert also die zeitgenössische Literatur oder man könnte auch sagen: Gegenwartsliteratur. Die Bestsellerliste hingegen ist *absolut*, also unabhängig von den Titeln oder Autoren, die früher einmal auf ihr vermerkt waren, gegenwartsorientiert. Sie deckt einen wesentlich kürzeren Zeitraum ab (eine Woche, manchmal einen Monat, zum Jahreswechsel ein ganzes Jahr) als die kritische Dichterskala, die ein ganzes Jahrhundert umfasst.

In der Dichterskala werden Autoren bewertet, nicht ihre Werke wie in der Bestsellerliste. Die Skalen werden von einzelnen Personen, die dadurch als Kritiker hervortreten, erstellt. Das unterscheidet sie ebenfalls von Bestsellerlisten, die statistisch erstellt werden, und auf denen einzelne Werke, nicht die Autorinnen und Autoren gelistet werden. Hier zeigt sich also eine Einbuße an personengebundener Autorität, sowohl derjenigen, die die Listen erstellen, als auch der Gelisteten. Autoren werden im Vergleich zur Dichterskala in der Bestsellerliste durch ihre Werke ersetzt, der Kritiker durch die Leser.

12 Im Sinne von Luhmanns Kulturbegriff als Operation des Vergleichs im Modus der Beobachtung zweiter Ordnung; vgl. Luhmann: Kultur als historischer Begriff (1999).

13 Vgl. Spoerhase: Das Maß der Potsdamer Garde (2014), 124.

Dichterskala	Bestsellerliste
Relationale Bewertung	Relationale Bewertung
Literarhistoriographisch	Gegenwartsbezogen
Bewertung von Autoren	Bewertung von Werken
Von Kritikern erstellt	Statistische Erhebung
Popularität als eine von neun Kategorien	Popularität als alleiniges Kriterium

Tabelle 1: Dichterskala und Bestsellerliste im Vergleich.

Die Listen verlieren ihren Stellenwert, überhaupt ihren Sinn mit der Individualisierung des Künstlers, seiner autonomieästhetischen Aufwertung zum Genie. Weil sich die Selbstbeschreibungsemantik der Autorschaft grundlegend verändert, sind numerische Bewertungen nicht mehr angebracht. Genialität, Originalität, Authentizität, also alle Elemente des autonomieästhetischen Autorschaftskonzepts, entziehen sich einer numerischen Klassifikation und sind überhaupt unvergleichlich.¹⁴ „Der poetische Genius lässt sich nicht numerisch erfassen“,¹⁵ konstatiert Spoerhase. Aus der individuellen Selbstbegründung der Autorschaft im Sinne der Autonomieästhetik folgt auf der anderen Seite ein Verlust auktorialer Autorität, weil Autorität nämlich ein heteronomieästhetisches Konzept darstellt. Während moderne, autonome Autorschaft Inbegriff von Voraussetzungslosigkeit und Selbstbestimmung ist, beruht Autorität auf vergangener Bewährung. Zwischen der Autoritätsetymologie der Autorschaftsemantik und der modernen Selbstbegründung subjektiver Autorschaft besteht eine bis heute anhaltende Spannung von Autonomie und Heteronomie.¹⁶ In der Folge ist Autorschaft nicht als Ausdruck von Autorität zu verstehen, sondern als Autorisierungsstrategie, weil die Autorität selbst erst durch Autorschaft hervorgebracht werden muss. Das heißt, es gibt keine vorgängige, keine übergeordnete inspirierende oder von außen legitimierende Instanz der Autorisierung. Stattdessen müssen Autorinnen und Autoren andere, in ihrer Autorschaft gegründete Autorisierungsstrategien entwickeln.

Zwischen Schubarts Dichterskala und der ersten Bestsellerliste müssen noch etwa 100 Jahre vergehen. Im Gegensatz zu den Dichterskalen sind die Bestsellerlisten

14 Zur Transformation der Autorschaftsemantik im 18. Jahrhundert vgl. Schaffrick: In der Gesellschaft des Autors (2014), 40–45.

15 Spoerhase: Das Maß der Potsdamer Garde (2014), 123.

16 Vgl. Schaffrick: In der Gesellschaft des Autors (2014), 13–17.

eher ein Phänomen des Buchmarkts, der Vermarktung und der Presse als der literaturkritischen Bewertung, die sich Ende des 18. Jahrhunderts jedoch darüber einig ist, dass das Messen, Ausmessen und Vermessen der ästhetischen Qualität künstlerischer Autorität und der Künstlerindividualität abträglich sind. Die Entwicklung des Buchmarkts, vor allem der enorme quantitative Zuwachs an Buchpublikationen, aber auch an Lesern macht außerdem eine andere Art und Weise der Orientierung erforderlich, die durch statistische Verfahren ermöglicht ist.

Was den Autoren durch die autonomieästhetische Selbstbegründung an (ästhetischer) Autorität verloren geht, so möchte ich diese Überlegungen zu einer These zusammenfassen, wird mittels des Paratextes Bestsellerliste durch (quantifizierte) Popularität kompensiert. Da die autonomieästhetische Autorschaftssemantik mit dem quantitativen literaturkritischen Verfahren der Dichterskalen inkompatibel ist, wird diese Praxis nicht fortgesetzt und gut 100 Jahre später durch die Bestsellerliste ersetzt. Die Bestsellerliste erzeugt auf Basis von Zählverfahren numerische Evidenz für Popularität, die wiederum als paratextuelle Autorisierungsstrategie dienen kann.

4. Die Geschichte der Bestsellerliste

Seit 1895 veröffentlichte das US-amerikanische Magazin *The Bookman* eine Bestseller-Liste. Das Magazin kopierte diese Praxis vom gleichnamigen englischen Pendant der Zeitschrift, wo sich erste Bestsellerlisten unter dem Titel „Sales of Books During the Month“ schon seit 1891 finden.¹⁷

Am 14. Oktober 1927 veröffentlicht *Die Literarische Welt* die erste deutsche Bestsellerliste. Von da an wurde diese Praxis monatlich fortgesetzt bis 1929. *Die Literarische Welt* schreibt:

Bekanntlich wird in England und Amerika von den einschlägigen Organisationen in kurzen Abständen eine sogen. ‚Best-seller-Liste‘ veröffentlicht, d. h. eine Aufstellung der Bücher, die in dem betr. Zeitraum am meisten verkauft wurden. [...] Für Deutschland hat es aber bisher eine ähnliche Institution noch nicht gegeben, deren statistischer und kulturhistorischer Wert offensichtlich ist.¹⁸

Diese Ausführung wird verbunden mit einem Aufruf an ausnahmslos alle „Sortimenter Deutschlands“, das Vorhaben durch „allmonatliche Angabe der zwei

17 Vgl. Bassett/Walter: *Booksellers and Bestsellers* (2001), 206; zuvor bereits Miller: *The Best-Seller List* (2000), 289.

18 *Die Literarische Welt*: Die Best-seller-Liste der „L. W.“ (14.10.1927), 10.

bestverkauften Bücher zu unterstützen“.¹⁹ Zugleich lobt *Die Literarische Welt* einen Preis aus für „die beste, kürzeste und prägnanteste deutsche Übertragung der englischen Bezeichnung ‚Best-seller‘“.²⁰

Bemerkenswerterweise handelt es sich bei der betreffenden Ausgabe der *Literarischen Welt* um eine „Sondernummer: U. S. A.“.²¹ Mit der *Institution* der Bestsellerliste wird also eine Kulturtechnik aus den USA importiert. Worin genau die veranschlagte *statistische* und *kulturhistorische* Bedeutung der Bestsellerliste besteht, wird jedoch nicht explizit gemacht. Rudolf Augstein schreibt später zur Begründung des Bücherspiegels, der Bestsellerliste, die seit 1961 im Spiegel erscheint: „Mit einem Blick ist zu sehen, was den meisten gefällt, so daß jedermann sich anschließen mag.“²² Ähnliches mögen sich die Redakteure der *L. W.* gedacht haben. Aus ihr verschwindet die Institution der Bestsellerliste 1929 kommentarlos, nachdem sie zuvor bereits von einer Liste zur Angabe eines einzigen Bestsellers zusammengeschrunpft war. Der letzte Eintrag in der Ausgabe vom 7. Juni 1929 lautet: „Best-seller im Mai: Erich Maria Remarque: ‚Im Westen nichts Neues‘ / Propyläen-Verlag, Berlin. (Zum 4. Mal).“²³ Vermutlich trug die anhaltende Kritik an der Entwertung der literarischen Qualität gegenüber ökonomischen Prinzipien und der Kommerzialisierung des Literaturbetriebs dazu bei, dass das Prinzip Bestsellerliste in der *Literarischen Welt* versandete.²⁴ Vielleicht mangelte es aber auch an Angaben vonseiten der Buchhändler und Sortimenter. Jedenfalls wird seitdem immer wieder der kulturkritische Vorwurf gegen die Bestsellerliste erhoben, Bücher als Gebrauchsgegenstände zu vermarkten.

Vermutlich auch mitbegründet durch die Einführung von Pop-Musikcharts und Hitparaden in den 1950er Jahren²⁵ beginnt *Die Zeit* (im Mai) 1957 damit, Bestsellerlisten zu veröffentlichen. Unter dem Titel „Seller-Teller“ werden „[d]ie fünf Bücher des Monats“ aufgelistet, die sich im jeweils vergangenen Monat am besten verkauft haben. Ausdrücklich sollen der Erstellung der Liste „Verkaufsziffern“ und nicht „Produktionsziffern“,²⁶ also Auflagen, zugrunde liegen. Auch hier sieht der Feuilletonchef Rudolf Walter Leonhardt Rechtfertigungsbedarf. Er führt zwei Gründe an: zum einen die „Kluft zwischen Theorie und Praxis“, die darin bestehe, dass Verleger, Autoren und Buchhändler zwar äußerst gern einen Bestseller landen

19 *Die Literarische Welt*: Die Best-seller-Liste der „L. W.“ (14.10.1927), 10, im Original kursiv.

20 *Die Literarische Welt*: Die Best-seller-Liste der „L. W.“ (14.10.1927), 10.

21 *Die Literarische Welt*: Die Best-seller-Liste der „L. W.“ (14.10.1927), 1.

22 Augstein: *Lieber Spiegel-Leser!* (1961).

23 *Die Literarische Welt* (07.06.1929), 8.

24 Vgl. Oels: *Bestseller* (2010), 49.

25 Vgl. Hecken: *Pop* (2016), 169f.

26 Leonhardt: *Die fünf Bücher des Monats* (1957).

und verkaufen, die Liste jedoch verdammten. Zweitens geht Leonhardt davon aus, dass es „ein wirklich schlechtes Buch [...] viel schwerer [hat], Bestseller zu werden, als ein wirklich gutes Buch“. Natürlich geht es auch hier um die Abwägung zwischen der Qualität und dem „unschätzbare[n] Wert“ von Gedichten, Dramen, gelehrten Werken auf der einen Seite und der Quantifizierung, den statistischen Häufigkeiten, Zahlen auf der anderen Seite. Aber „für eine soziologische Studie über das bundesdeutsche Lesepublikum im Mai 1957 gäbe er [der Seller-Teller] doch mancherlei Anhaltspunkte.“²⁷

Am 18. Oktober 1961 schließlich erscheint die erste Bestsellerliste im *Spiegel*, der Bücherspiegel, dessen Einführung Rudolf Augstein im Dezember des gleichen Jahres kommentiert. Augstein hebt hervor, dass es sich um Neuerscheinungen handele, die auf der Liste stehen, Bücher, „die in dieser oder in der vergangenen Saison zum erstenmal erschienen sind“.²⁸ Für die Liste werde ermittelt, so Augstein, „welche Titel jeweils innerhalb – innerhalb! – der vergangenen Woche am meisten gefragt waren.“ Auf diese Weise erhalte man „weniger Statistik, dafür aber stets das frischeste Stimmungsbild von den Ladentischen. Sie müssen hinter der Mode nicht herlaufen, Sie können die Tendenz brühwarm mitbestimmen.“²⁹ Die Bestsellerliste ist also nicht nur Stimmungsbild, sondern auch Ergebnis demokratischer Mitbestimmung.

5. Bestsellerlisten und andere Listen: Vergleich und Funktionalisierung

Augsteins Einschätzung der Bestsellerliste führt zu der Frage zurück, was diese Listen als paratextuelle Politik und Praxis auszeichnet? Das Wissen über die Populärkultur ist, wie oben bereits angeklungen ist, in Listen organisiert und geordnet. Die Liste fungiert als *populäre pistemologisches Verfahren*, das unser Wissen über die populäre Kultur ordnet, hierarchisiert und sortiert. Welches Buch am häufigsten gekauft wurde, entnehmen wir Listen. Es gibt folglich „keine per se populären kulturellen Gegenstände“,³⁰ sie werden erst dazu gemacht. Bestsellerlisten machen Bücher populär.

Das Addieren von Wahlakten und die Präsentation der Ergebnisse in Ranglisten gehört zum Prinzip der populären Kultur, die permanent damit befasst ist,

27 Alle Zitate Leonhardt: Die fünf Bücher des Monats (1957).

28 Augstein: Lieber Spiegel-Leser! (1961).

29 Alle Zitate Augstein: Lieber Spiegel-Leser! (1961).

30 Stäheli: Bestimmungen des Populären (2007), 314.

Popularität zu ermitteln. Denn populär ist nicht das, was einfach, ursprünglich und volkstümlich ist, sondern – um noch einmal Thomas Heckens Definition anzuführen – das, „was viele beachten. Populäre Kultur zeichnet sich dadurch aus, dass sie dies ständig ermittelt. In Charts, durch Meinungsumfragen und Wahlen wird festgelegt, was populär ist und was nicht“.³¹ Die Agenten der Populärkultur zählen, addieren und quantifizieren, und die Ergebnisse ihrer Operationen überführen und präsentieren sie in Listen. Die Elemente dieser populärkulturellen Listen werden nummeriert und in eine Rangfolge gebracht.

Im Literaturbetrieb lassen sich verschiedene Listenformen voneinander unterscheiden, und zwar danach, ob sie den Erfolg und die Popularität von Büchern nach Verkaufszahlen *quantifizieren*, oder aber, ob sie Bücher ästhetisch *qualifizieren*. Für Letzteres stehen beispielhaft die *long* und *short list* zum Deutschen Buchpreis. Es handelt sich dabei um *nominale*, also nicht-hierarchisierte Listen, deren Erstellung auf Jury-Entscheidungen zurückgeht. Sie richten sich nach unausgesprochenen ästhetischen Kriterien und dienen neben ihrer Funktion als Vermarktungsinstrument auch als Medium der Kanonbildung sowie der Orientierung in der unüberschaubaren Vielzahl neu erscheinender Bücher.

Ebenfalls auf einer Jury-Entscheidung beruht die Erstellung einer *Bestenliste* wie der 1975 von Jürgen Lodemann begründeten SWR Bestenliste:³² „Renommierete Literaturkritiker und Kritikerinnen nennen monatlich in freier Auswahl vier Neuerscheinungen und geben ihnen Punkte (15,10,6,3)“,³³ so wird das Konzept auf der Homepage knapp erläutert. Es soll sich dabei um Neuerscheinungen handeln, denen die Jury „möglichst viele Leserinnen und Leser wünscht“.³⁴ Als Ergebnis kommt eine *metrische* Liste zustande, das heißt eine hierarchisch geordnete Liste mit quantifizierten Abständen zwischen den Rängen. Es ist also ersichtlich, welches Buch wie viele Punkte erhalten hat. Zudem werden die Empfehlungen kommentiert und dadurch begründet. Es handelt sich um professionelle Leseempfehlungen, mithin eine vordigitale Alternative zu den heute u. a. bei Amazon gängigen, algorithmisch generierten Leseempfehlungen.

Die klassische *Bestsellerliste* liegt gewissermaßen zwischen diesen beiden Typen der Liste, weil es sich bei der Bestsellerliste um eine *ordinale*, also eine hierarchisch sortierte Liste handelt, die keine Angaben über die erzielten Verkäufe und die

31 Hecken: Populäre Kultur (2006), 85.

32 Vgl. zur Geschichte dieser Bestenliste Lodemann: Die „Bestenliste“ (1981); sowie ders.: Nichts als Bücher im Kopf? (1995).

33 <https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/bestenliste-juni-2017/-/id=98456/did=13777216/nid=98456/h0pz5a/index.html> (Zugriff: 20.08.2017)

34 <https://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/ueberuns/jury/die-jury/-/id=4226242/did=4232296/nid=4226242/15yva/index.html> (Zugriff: 20.08.2017).

Abstände zwischen den einzelnen Rängen macht. Nicht nur diese Leerstelle meint David Oels, wenn er von den „Unschärfen“ der Bestsellerliste spricht,³⁵ sondern auch die unterschiedlichen, unscharfen Verfahren der Erstellung und Erhebung.³⁶ Die „Autoren der Liste“ schließlich sind keine aus Experten zusammengesetzte Jury, sondern jeder einzelne Käufer, der idealiter auch zum Leser wird. Die Bestsellerliste erscheint mithin als das demokratischere Verfahren.

Zusammengefasst ergibt sich für den Vergleich der drei Listentypen als Bewertungspraxis im Literaturbetrieb folgende Ordnung:

long und short list	Bestenliste	Bestsellerliste
Nominal	Metrisch	Ordinal
Qualitativ	Qualitative Bewertung / Quantitative Darstellung	Quantitativ
Jury	Jury	Publikum
Jährlich	Monatlich	Wöchentlich (i.d.R.)
Kanonisierung	Empfehlung	Popularisierung

Tabelle 2: Literaturbetriebslisten.

Daran anschließend lassen sich der Bestsellerliste – auch im Vergleich mit den anderen Literaturbetriebslisten – insgesamt sechs verschiedene kommunikative Funktionen zuschreiben:

35 Oels: Bestseller (2010), 49.

36 Den Bestsellerlisten liegt und lag noch nie eine Auswertung aller Verkäufe der Buchhändler zugrunde, sondern immer nur eine Auswahl. Für die erste Nachkriegs-Bestsellerliste „Seller-Teller“ in der Wochenzeitung *Die Zeit* genügten gerüchteweise noch eine Handvoll Anrufe des zuständigen Redakteurs bei den örtlichen Hamburger Buchhändlern. Die Spiegelbestsellerliste beruhte bis 2001 auf dem subjektiven Empfinden der Buchhändler, die, so Oels, „allzu oft nicht mitteilten, was sie tatsächlich verkauft hatten, sondern gern verkaufen würden“, (Oels: Bestseller (2010), 50). Jedenfalls bilden die Bestsellerlisten nicht ab, was in Deutschland in einer Woche an Büchern verkauft wird, selbst wenn seit 2001 die Daten auf elektronisch registrierte Verkäufe an Scannerkassen zurückgehen. Zum gegenwärtigen elektronischen Erhebungsverfahren und den Vorauswahlkriterien für Bestseller vgl. die Angaben auf der Homepage des Buchreports: http://www.buchreport.de/bestseller/ermittlung_der_bestseller.htm (Zugriff: 23.05.2016).

Buchmarktfunktion

Trotz ihrer operationalen Unschärfe (David Oels) weist die Liste natürlich primär Verkaufserfolge aus. Aus der Sicht des Buchmarkts dienen Listen als „powerful marketing tools“³⁷ der Werbung und Vermarktung, der *Popularisierung* eines Buches. Genette verallgemeinert die Funktion von Epitexten in dieser Hinsicht (vgl. PT, 347), greift damit jedoch zu kurz. In diesen Listen zeichnen sich nämlich nicht nur die ökonomischen Vermarktungsstrategien von Verlagen, Buchhändlern und literarischen Institutionen ab, sondern auch die Unterhaltungs- und Informationsstrukturen des Buchmarkts. Die Liste „can tell us a lot about the social production of best-sellers.“³⁸

Orientierungsfunktion

Ganz offensichtlich erfüllen Bestsellerlisten eine Orientierungsfunktion.³⁹ Auf dem weiten Feld der Literatur mit einer unüberschaubaren Fülle von Neuerscheinungen geben die Listen Orientierung. Sie reduzieren die Komplexität des literarischen Feldes und verwalten die Kontingenzen des Lesens: Wer nicht weiß, was sie oder er lesen soll, liest einen Titel von der Bestsellerliste.

Strukturfunktion

Bemerkenswert ist daran anschließend, dass die Bestsellerliste die Struktur des literarischen Feldes transformiert, indem die Positionen und Positionierungen in die Form Liste gebracht werden. Bestsellerlisten präsentieren *das literarische Feld als Liste*. Sie reduzieren komplexe Zusammenhänge auf eine epistemologisch leicht nachvollziehbare Ordnung. Dabei zeigt sich die Liste offen für fast alle Titel eines Paradigmas und ermöglicht auf diese Weise das Nebeneinander ansonsten unvereinbarer Titel. Die Bestsellerliste ist ein Ordnungsmodell, das die Kombination sehr heterogener Elemente zulässt. Mit Urs Stäheli formuliert: Der ‚homogene Listenraum‘ schafft die Voraussetzung für ‚heterogene (Ver-)Sammlungen‘.⁴⁰

37 Miller: *The Best-Seller List* (2000), 286.

38 Miller: *The Best-Seller List* (2000), 300.

39 Vgl. Oels: *Bestseller* (2010), 52.

40 Vgl. Stäheli: *Das Soziale als Liste* (2012), 88.

Kanonisierungsfunktion

Zwar weniger als die *short lists* oder die Preisträgerlisten von Literaturpreisen, fungieren Bestsellerlisten dennoch auch als Kanonisierungsinstanzen, selbst wenn ihnen ökonomische und nicht ästhetische Kriterien zugrunde liegen.⁴¹ Als Medium des Kanons wirkt die Liste als Ausschlussmechanismus, die einen Kanon der gerade aktuellen Gegenwartsliteratur festlegt und andere Bücher unberücksichtigt lässt.

Inklusionsfunktion

Umgekehrt ermöglichen Bestsellerlisten auch soziale Inklusionseffekte, insofern als man sich mit ihnen am Leseverhalten unbekannter anderer zu orientieren glaubt. „Mit einem Blick ist zu sehen, was den meisten gefällt, so daß jedermann sich anschließen mag“, wie Rudolf Augstein schrieb.⁴² Im Sinne von Urs Stähelis Begriff des Populären fungieren Bestsellerlisten also als *Inklusionsmechanismus* des Literatursystems, indem sie die kommunikative Voraussetzung dafür bilden, ein literarisches *Publikum* zu konstruieren.⁴³ Listen geben Auskunft über die Popularität von Buchtiteln und ermöglichen dadurch kommunikative Anschlussfähigkeit.

Popularitätsfunktion

Die Bestsellerliste fungiert schließlich als Maßstab und zugleich als *Bedingung von Popularität*. In der Populärkultur wird, seitdem der Begriff des Populären zum Teil ästhetischer Selbstverständigung wird, ständig Popularität ermittelt und bewertet. Den erfassten Popularitätswerten verhelfen Listen zu numerischer Evidenz. Diese Listen bilden nicht nur ein Medium des Vergleichs von Popularität, sondern sie dienen geradezu als Bedingung der Möglichkeit von Popularität, indem sie aus der Vielfalt individueller Entscheidungen für eine Sache die Einheit des Mainstreams generieren.⁴⁴ Das, was sie zu messen versprechen, bringen sie selbst erst hervor.

Bei der *Quantifizierung von Popularität* fällt wiederum auf, dass einerseits die Qualität und die ästhetische Form der gelisteten Angebote unberücksichtigt bleiben, und dass die Listen andererseits keine Auskunft darüber geben, welche Messverfahren und algorithmischen Operationen der Sortierung und Auswertung der erhobenen Daten zugrunde liegen. Die Erhebungsverfahren und die Zählparameter lassen sich variieren und unterschiedlich gewichten.

41 Als Anregung zu dieser Funktionsbestimmung diente der Titel des kleinen ‚Erlebnisberichts‘ von Schacherreiter: Die Wiedergeburt des Kanons in Gestalt der Ranking-Liste (2008).

42 Augstein: Lieber Spiegel-Leser! (1961).

43 Vgl. Stäheli: Das Populäre in der Systemtheorie (2004).

44 Diese Formulierung verdanke ich Johannes Paßmann.

Die „Suche nach Gründen“⁴⁵ für Popularität gehört ebenso zu den Prinzipien der populären Kultur wie ihre Quantifizierung. Warum wird ein Buch zum Bestseller und wie muss das Werk beschaffen sein? Wenn Listen aber eins nicht geben, dann Auskunft darüber, warum welches Element an ebenjener Stelle der Liste steht, an der es steht. *Listen sind keine Narrative, und sie begründen und rechtfertigen ihre Reihenfolge nicht explizit*, sie geben keine Antwort auf die Frage danach, was zum Bestseller wird oder nicht.⁴⁶ Das bleibt unter anderem der literarischen Fiktion vorbehalten, wie in Klaus Modicks *Bestseller* (2006).

Letztlich kann nicht alles zum Bestseller werden. Aus einer produktorientierten Perspektive zeichnen sich Bestseller nach Werner Faulstich durch „Aktualität“ und „Zeitugewandtheit“ sowie ein mittleres Komplexitätsniveau aus.⁴⁷ David Oels schreibt: Ein „eingängiger Stil, eine spannungserzeugende Konzeption, ein aktuelles, womöglich kontroverses Thema, ein populärer Autorname und ausgeklügelte Werbemaßnahmen“ seien notwendige Bedingungen eines Bestsellers, jedoch nicht hinreichend. Es müssen „kaum kalkulierbare Multiplikatoren-Effekte“ hinzukommen, damit ein Buch tatsächlich zum Bestseller wird.⁴⁸ Rudolf Walter Leonhardt spricht in der *Zeit* vom „*timing*“ als entscheidendem Kriterium.⁴⁹

Hinzu kommt, dass Erfolge auf der Liste Autorität voraussetzen beziehungsweise schaffen. Ich schlage also vor, die obige Auflistung um den Faktor *Autorität* zu ergänzen, der vor allem mit Blick auf den paratextuellen Status der Bestsellerliste unerlässlich für die Erklärung von Bestseller-Erfolgen ist. Warum sonst sollte ausgerechnet jetzt Siegfried Lenz wieder Platz eins der Bestsellerliste belegen?⁵⁰ Warum waren Joseph Ratzingers Jesus-Bücher Bestseller-Erfolge? Warum ist Helmut Schmidt immer wieder auf den Ranglisten vertreten gewesen und immer noch vertreten?

45 Hecken: *Populäre Kultur* (2006), 95.

46 Vgl. dazu Schaffrick: *Listen als populäre Paradigmen* (2016), 110.

47 Faulstich: *Bestseller* (2007), 217.

48 Oels: *Bestseller* (2010), 51.

49 Leonhardt: *Die fünf Bücher des Monats* (1957).

50 „Jetzt“ meint den Tag, an dem der diesem Aufsatz zugrunde liegende Vortrag auf der Tagung „Paratextuelle Politik und *praxis*. Dynamiken der Genese von Werk und Autorschaft“ in Innsbruck gehalten wurde, also den 17.03.2016.

6. Paratext Bestsellerliste

Um das zu erklären, muss man die Funktionsweise von Bestsellerlisten als Paratext verstehen. Eine „erweiterte Ausgabe von Gérard Genettes *Paratexte[n]*“,⁵¹ wie sie Matteo Galli für die Analyse von Poetikvorlesungen vorschlägt, wäre daher auch für die Untersuchung der Listen des Literaturbetriebs notwendig. Dabei ist es wichtig, mit einem Einwand, der an dieser Stelle vonseiten Genettes zu erwarten wäre, aufzuräumen, nämlich, dass der Autor im Bereich der Paratexte die Autorität besitzt. Der grundsätzliche funktionale Charakter der Paratexte besteht laut Genette darin, dem Text „ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt“ (PT, 388). Das ist bei Bestsellerlisten, die nicht vom Autor erstellt werden, freilich nicht der Fall. „Die Richtigkeit des auktorialen Standpunktes“, so Genette am Ende der *Paratexte*, „ist das implizite Credo und die spontane Ideologie des Paratextes“ (PT, 389). „Definitionsgemäß“ entspricht der Paratext „der Absicht des Autors“ und wird „von ihm verantwortet“ (PT, 11). Viele Epitexte wie vor allem das Interview behagen Genette nicht, da er einen Kontrollverlust des Autors über den Paratext befürchtet: In seinen Worten bedeuten diese Epitexte eine „Entmachtung“ des Autors (PT, 340). Dieser Aspekt lässt sich auf die Literaturbetriebslisten übertragen.

Genettes intentionalistischer Autorbegriff berücksichtigt weder die von Foucault beschriebene diskursive Funktionalisierung von Autorschaft noch die performativen Mechanismen, die bei der Konstitution von Autorschaft am Werk sind.⁵² Autorschaft ist nicht einfach vorgegeben, sondern erfährt insbesondere in den Paratexten eine „aufschlussreiche Relativierung“,⁵³ da sich die Autorschaft erst aus den paratextuellen Transaktionen und Bedeutungskonfigurationen heraus ergibt. Autorschaft ist das mit jedem Werk neu entstehende Verhältnis von Autor und Text, das vom Paratext gerahmt und ins Werk gesetzt wird. Der Autor ist keine Gegebenheit, sondern ein Konstrukt der Transaktion zwischen Text und Paratext. Jede paratextuelle Rahmung im Sinne von Uwe Wirth⁵⁴ stellt einen Inszenierungsakt dar, der freilich vom Autor initiiert sein kann, der jedoch eine eigene semiotische Dynamik entwickelt, die zwischen Rahmen und Gerahmtem vermittelt. Zwischen Text und Paratext bestehen *dynamische poetologische Relationen*.

Die Bestsellerliste ist kein auktorial legitimierter und verantworteter Paratext, sondern ein nachträglich erstellter institutioneller Epitext, der der auktorialen

51 Galli: *The Artist is Present* (2014), 61.

52 Vgl. zum Folgenden die ausführlichere Darstellung der Kritik an Genettes Paratextideologie in Schaffrick/Willand: *Autorschaft im 21. Jahrhundert* (2014), 89–94.

53 Stanitzek: *Texte, Paratexte, in Medien* (2004), 9.

54 Vgl. Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion* (2008), 81–86.

Kontrolle entzogen ist und eine kommunikative Eigendynamik entwickelt. In Form von Bauchbinden oder Aufklebern kann die Platzierung auf der Bestsellerliste zum Teil des Peritextes werden. Das heißt aber auch, dass Autorität nicht etwas ist, das der Autor schon mitbringt, das der Autorschaft vorausgeht, sondern sie entspringt erst der paratextuellen Konstruktion von Autorschaft. Autorschaft selbst ist nämlich im Gegensatz zu Autorität, die auf Vergangenem und Vorausgehendem beruht, voraussetzungslos und selbstbegründend. Insofern ist Autorschaft am besten als *Autorisierungsstrategie* zu verstehen, *als Versuch, selbst begründete Autorschaft mit Autorität, die auf vergangener Bewährung gründet, zu vermitteln.*

7. Ausblick

Autorität ist kein überholtes Thema, sondern für die Erklärung von Autorschaft und Auktorialität essenziell.⁵⁵ Dazu passend schreibt der Soziologe Heinrich Popitz in seiner Studie über *Phänomene der Macht*: „Autoritätswirkungen sind gegenwärtig; keine Modernität, keine Rationalisierung hat sie beseitigt.“⁵⁶ Autorität wirkt, indem sie Bindungen an Autoritätspersonen erzeugt, deren Meinungen, Ratschläge und Urteile ein besonderes, unhinterfragtes Gewicht bekommen. Prestige ist bei der Entstehung von Autorität ein entscheidender Faktor, weil „Prestige [...] die Zuschreibung von Autorität wahrscheinlicher“ macht.⁵⁷ Prestige versteht Popitz als eine generelle „Überlegenheit [...]. Der andere *hat* mehr [...]. Der andere *kann* mehr [...]. Der andere *weiß* mehr“.⁵⁸ Das Prestige einer Autorin oder eines Autors kann unter anderem darauf beruhen, dass jemand populärer, das heißt bekannter ist als andere. Dieses Popularitätsprestige macht die Bestsellerliste sichtbar, und es legt mit Popitz die Zuschreibung von Autorität nahe. Umgekehrt kann Autorität, die stets auf „*vergangener* Bewährung“⁵⁹ beruht, über eine bereits bestehende Bindung an die Autoritätsperson zu forcierten Popularitätseffekten führen. Abschließend möchte ich diese Überlegungen versuchsweise in drei Modelle der Relation von Popularität und Autorisierung überführen, denen jeweils verschiedene Dynamiken zugrunde liegen:

1. Das Siegfried-Lenz-Modell: *Popularität durch literarische Autorität*. Siegfried Lenz, Günter Grass, Heinrich Böll, Martin Walser und Uwe Johnson gehören

55 Vgl. Schaffrick/Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert (2014), 50–54.

56 Popitz: Phänomene der Macht (1992), 104.

57 Popitz: Phänomene der Macht (1992), 120.

58 Popitz: Phänomene der Macht (1992), 110.

59 Luhmann: Macht im System (2012), 65; Hervorheb. im Original.

zweifellos zu den populärsten und einflussreichsten Autoren der Nachkriegsliteratur. Ihr Stellenwert in der Öffentlichkeit lässt sich unter anderem anhand der Statistik über Bestsellerlistenplatzierungen nachweisen: Lenz zum Beispiel hat in den Jahren 1962 bis 2001 sieben Platzierungen unter den ersten zehn in der Spiegel-Bestsellerliste gelandet (zusätzlich sechs Titel auf den Plätzen 11–100 in den Jahren 1974–2001).⁶⁰ Diese Häufigkeit eines Bestsellers kennzeichnet eine wahrscheinlich nicht mehr zu erreichende Metaposition, die man „Gewissen der Nation“ nennen könnte, und die mit der Diversifikation des literarischen Feldes seit 1989 (sozialhistorisch) oder spätestens 1995 (literarhistorisch)⁶¹ verloren gegangen ist. Die Literatur reflektiert die daraus resultierende Unmöglichkeit, literarisch mit Autorität behaftete Metapositionen einzunehmen, seitdem in autofiktionalen Schreibweisen.⁶²

2. Das Wolfgang-Herrndorf-Modell: *Autorität durch Popularität*. Das Gegenbeziehungswise Nachfolgemodell zum „Gewissen der Nation“ in der zeitgenössischen Literatur wird durch Wolfgang Herrndorf vertreten. Die Rezeption und der Erfolg seines Romans *Sand* sind maßgeblich begründet durch den Verkaufserfolg von *Tschick*. Sowohl der Kommentar zur Platzierung von *Sand* auf der SWR Bestenliste als auch die Begründung für die Verleihung des Preises der Leipziger Buchmesse rekurren auf den Erfolg von *Tschick*. Der Fall Herrndorf ist aus zwei Gründen bemerkenswert: einerseits sind an diesem Beispiel die Umstrukturierung des literarischen Feldes und seiner Gesetze nachzuvollziehen, zum anderen wäre eine vergleichende Analyse der narrativen Verfahren in den Romanen *Tschick* und *Sand* aufschlussreich. Beide Romane verwenden nämlich popliterarische Erzählverfahren, bei denen auf Szenographien der populären Kultur zurückgegriffen wird. Bei *Tschick* geschieht dies allerdings mit einer populär-realistischen Erzählhaltung,⁶³ während in *Sand* postsouveräne Erzählverfahren zum Einsatz kommen, mit einer ebenso verunsicherten wie verunsichernden Erzählinstanz.⁶⁴
3. Das Helmut-Schmidt-Modell: *Popularität durch (außerliterarische) Autorität*. Im Sachbuchbereich schließlich lässt sich eine dritte Variante der Relationierung von Autorität und Popularität beobachten. In diesem Bereich wird zunächst außerliterarische, zum Beispiel wissenschaftliche, religiöse oder politische Autorität akkumuliert, die anschließend in Popularität auf dem Buchmarkt umgewandelt

60 Vgl. Liebenstein: Bestsellerlisten (2005), 26.

61 Vgl. Tommek/Galli/Geisenhanslüke: Wendejahr 1995 (2015).

62 Vgl. Schaffrick/Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert (2014), 54–59.

63 Vgl. Baßler: Nach den Medien (2015).

64 Vgl. zum postsouveränen Erzählen Schaffrick/Weitin/Werber: Nicht Krieg, nicht Frieden (2015).

werden kann. So beruht etwa Helmut Schmidts Popularität als Autor von Büchern und Beiträgen für die Wochenzeitung *Die Zeit* auf seiner politischen Autorität, die insbesondere auf Entscheidungen in Ausnahmesituationen wie im Deutschen Herbst zurückzuführen ist.⁶⁵

In keinem der Modelle kann freilich eine kausale Beziehung angenommen werden, sondern höchstens ein Wirkungszusammenhang, in dem Popularität und Autorisierung eine relationale Dynamik wechselseitiger Verstärkung auslösen.

Literatur

- Augstein, Rudolf: Lieber Spiegel-Leser! In: Der Spiegel, Nr. 50 vom 06.12.1961, S. 22. Online unter: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43367707> (Zugriff: 27.05.2016).
- Bassett, Troy J./Christina M. Walter: Booksellers and Bestsellers. British Book Sales Documented by *The Bookman*, 1891–1906. In: Book History, Jg. 4 (2001), S. 205–236.
- Baßler, Moritz: Nach den Medien. Wolfgang Herrndorfs *Tschick* zwischen Populärem Realismus und Pop. In: Klappert, Annina (Hg.): Wolfgang Herrndorf. Weimar: VDG 2015, S. 67–83.
- Faulstich, Werner: Bestseller. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2007, Bd. 1, S. 217–219.
- Faulstich, Werner: Bestandsaufnahme Bestseller-Forschung. Ansätze – Methoden – Erträge. Wiesbaden: Harrassowitz 1983.
- Galli, Matteo: The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen. In: Merkur, Jg. 68 (2014), H. 1, S. 61–65.
- Goetz, Rainald: loslabern. Bericht Herbst 2008. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009.
- Hecken, Thomas: Pop – terminologische, definitorische Ansätze. In: Brinkmann, Frank Thomas (Hg.): Pop goes my heart. Religions- und popkulturelle Gespräche im 21. Jahrhundert. Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 169–184.
- Hecken, Thomas: Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies. Bielefeld: Transcript² 2012.
- Hecken, Thomas: Populäre Kultur. Mit einem Anhang ‚Girl und Popkultur‘. Bochum: Posth 2006.
- Leonhardt, Rudolf Walter: Die fünf Bücher des Monats. Ein Unternehmen wird eingeleitet – Schrecklich, ein Bestseller! – Garantie der Buchhändler. In: Die Zeit vom 06.06.1957. Online unter: <http://www.zeit.de/1957/23/die-fuenf-buecher-des-monats> (Zugriff: 27.05.2016).
- Liebenstein, Karina: Bestsellerlisten 1962–2001. Eine statistische Analyse. Elektronische Universitätspublikation der Universität Erlangen-Nürnberg 2005. <https://opus4.kobv.de/opus4-fau/frontdoor/index/index/docId/5840> (Zugriff: 02.08.2017).

65 Vgl. Schaffrick: In der Gesellschaft des Autors (2014), 173–208.

- Lodemann, Jürgen: Nichts als Bücher im Kopf? In: Ders. (Hg.): Die besten Bücher. 20 Jahre Empfehlungen der deutschsprachigen Literaturkritik. Die ‚Bestenliste‘ des Südwestfunks. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 145–159.
- Lodemann, Jürgen: Die „Bestenliste“ – seit wann? warum? wie? eine Mafia? In: Ders. (Hg.): Die besten Bücher der „Bestenliste“ des SWF-Literaturmagazins. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981, S. 107–116.
- Luhmann, Niklas: Macht im System. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Luhmann, Niklas: Kultur als historischer Begriff. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 4. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 31–54.
- Miller, Laura J.: The Best-Seller List as Marketing Tool and Historical Fiction. In: Book History, Jg. 3 (2000), S. 286–304.
- Oels, David: Bestseller. In: Schütz, Erhard (Hg.): Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ²2010, S. 47–53.
- Popitz, Heinrich: Phänomene der Macht. Tübingen: Mohr Siebeck ²1992.
- Schacherreiter, Christian: Die Wiedergeburt des Kanons in Gestalt der Ranking-Liste. In: Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz/Olomouc, 20.–23.9.2007. Wien: Praesens 2008, S. 103–108.
- Schaffrick, Matthias: Listen als populäre Paradigmen. In: KulturPoetik, Jg. 16 (2016), H. 1, S. 109–125.
- Schaffrick, Matthias: In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft. Heidelberg: Winter 2014.
- Schaffrick, Matthias/Thomas Weitin/Niels Werber: Nicht Krieg, nicht Frieden. Postsouveränes Erzählen und Gegenwartsliteratur. In: Polar. Politik, Theorie, Alltag (2015), H. 19, S. 85–90.
- Schaffrick, Matthias/Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung. In: Dies. (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2014, S. 3–148.
- Schiller, Friedrich: Über Bürgers Gedichte. In: Ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Wolfgang Riedel. München: dtv 2004, Bd. 5, S. 970–985.
- Spoerhase, Carlos: Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts. In: JDSG, Jg. 58 (2014), S. 90–126.
- Stäheli, Urs: Das Soziale als Liste. Zur Epistemologie der ANT. In: Balke, Friedrich/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.): Die Wiederkehr der Dinge. Berlin: Kadmos 2012, S. 83–101.

- Stäheli, Urs: Bestimmungen des Populären. In: Huck, Christian/Carsten Zorn (Hg.): *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur*. Wiesbaden: Springer VS 2007, S. 306–321.
- Stäheli, Urs: Das Populäre in der Systemtheorie. In: Burkart, Günter/Gunter Runkel (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 169–188.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien. Einleitung. In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): *Partexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.
- Tommeke, Heribert/Matteo Galli/Achim Geisenhanslüke (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2015.
- Wirth, Uwe: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. München: Fink 2008.
- Buchreport: Ermittlung der Bestseller: Wie die Bestsellerlisten erhoben werden. http://www.buchreport.de/bestseller/ermittlung_der_bestseller.htm (Zugriff: 27.05.2016).
- Die Literarische Welt, Jg. 5 (1929), Nr. 23 vom 07.06.1929.
- Die Literarische Welt, Jg. 3 (1927), Nr. 41 vom 14.10.1927.
- Seller-Teller: Juni 1957. In: *Die Zeit* vom 04.07.1957. Online unter: <http://www.zeit.de/1957/27/seller-teller-juni-1957> (Zugriff: 27.05.2016).
- swr.de: SWR Bestenliste. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/bestenliste-mai-2016/-/id=98456/did=13777216/nid=98456/hopz5a/> (Zugriff: 19.05.2016).
- swr.de: SWR Bestenliste. Die Jury. Online unter: <http://www.swr.de/swr2/literatur/bestenliste/ueberuns/jury/die-jury/-/id=4226242/did=4232296/nid=4226242/l5yva/index.html> (Zugriff: 19.05.2016).

Zwischen Fakt und Fiktion – zu einigen Aspekten der frankophonen Paratextforschung

Maria Piok / Thomas Wegmann

Nachdem die deutschsprachige Paratextforschung wesentliche Anregungen durch den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette erfahren hat, auch wenn dessen 1989 auf Deutsch erschienene Studie *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* keineswegs unwidersprochen blieb, versteht sich der folgende Beitrag als kleines und kursorisches Forschungsreferat, das exemplarisch und ohne Anspruch auf Vollständigkeit der Frage nachgeht, wie in der frankophonen Literaturwissenschaft Genettes Überlegungen aufgegriffen, rezipiert und diskutiert wurden. Die Materialgrundlage bildet eine beschränkte Zahl von Aufsätzen, die sich grundlegend und theoretisch mit Paratextualität und ihrer Begrifflichkeit auseinandersetzen, während solche, die lediglich eine anwendungsbezogene Analyse konkreter (Para-)Texte anstreben, ohne das Modell der Paratextualität selbst zu reflektieren, von uns nicht in Betracht gezogen wurden. Eine Reihe von (mitunter durchaus interessanten) Arbeiten bleibt dadurch unberücksichtigt, weil sich ihr Hauptaugenmerk auf paratextuelle Aspekte im Zusammenhang mit einem bestimmten Autor richtet und sie aufgrund des engen Fokus für eine themenübergreifende Paratextforschung nur bedingt relevant sind. Dies gilt insbesondere für Beiträge, in denen der Begriff *Paratext* nur als Bezeichnung für das in der literaturwissenschaftlichen Analyse herangezogene *Material* ohne kritische Reflexion des dahinterstehenden Konzepts verwendet wird. Babacar Faye etwa, um ein Beispiel zu nennen, zitiert in seinem Aufsatz über frankophone afrikanische Schriftsteller Interviews, in denen sich diese zu den Schwierigkeiten wie zum kreativen Potential von Plurikulturalität und Mehrsprachigkeit in der afro-französischen Literatur äußern; demgemäß ist schon im Titel vom *Paratext* die Rede (*Imaginaire linguistique dans le paratexte et déconstruction/reconstruction des „normes“ dans le texte hétérolingue*, „Das linguistisch Imaginäre im Paratext und Dekonstruktion/Rekonstruktion der ‚Normen‘ im heterosprachlichen Text“),¹ im Text wird der Begriff aber nur sehr knapp in

1 Alle Übersetzungen von Maria Piok. Titel werden im Fließtext auch im Original angeführt; bei übersetzten Zitaten wird der französische Text in den Fußnoten wiedergegeben. Für wertvolle Hinweise danken wir Nicola Vicquéry und Ludovic Milot.

Klammern als ‚Diskurs um den literarischen Text‘² definiert; Faye führt also weder Genette noch dessen Termini etwa zur Unterscheidung von werkinternem und werkexternem Paratext an.

Dagegen scheint sich für das von uns berücksichtigte Material das Urteil, das Andrea Del Lungo in seinem 2009 erschienenen Aufsatz „*Seuils*“, *vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette* („*Seuils*, zwanzig Jahre später. Einige Leitlinien für die Studie des Paratexts nach Genette“) über die Paratextforschung fällt, vielfach zu bestätigen:

Zwei Jahrzehnte sind bereits seit dem Erscheinen von Gérard Genettes *Seuils* vergangen, einer Arbeit, die eine unumgängliche Referenz im Bereich der Literaturwissenschaft darstellt [...]. Das Buch von Genette, beinahe regelmäßig – oder zwangsläufig – zitiert, sobald sich irgendein Literaturwissenschaftler mit der Analyse eines Titels, eines Vorworts oder eines anderen paratextuellen Elements beschäftigt, scheint mir jedoch wenig ‚diskutiert‘ worden zu sein [...]. Wie lässt sich dieses literaturwissenschaftliche ‚Schweigen‘ erklären? Handelt es sich hier um die Auswirkung einer Zeit, in der man, insbesondere im Bereich der Theorie, einen gewissen Verfall der Debatte beobachtet? Oder ist es die Folge einer bewährten Furcht des Literaturwissenschaftlers vor einem Grundlagenwerk, das mitunter auf Vollständigkeit abzielen scheint?³

Del Lungo bemüht sich dann selbst, Genettes Analysemodell zu skizzieren und zu problematisieren, wobei er im Speziellen das Prinzip der *Schwelle* hervorhebt, mit dem die Vorstellung von fixen (Text-)Grenzen aufgehoben und das vom Formalismus inspirierte Konzept der *Trennung*⁴ durch jenes des *Übergangs*⁵ ersetzt wird. In Bezug auf die Schwierigkeiten, die sich bei der Auseinandersetzung mit Paratexten

2 „discours autour du texte littéraire“; Faye: *Imaginaire linguistique dans le paratexte et déconstruction/reconstruction des ‚normes‘ dans le texte hétérologue* (2010), 152.

3 „Deux décennies se sont déjà écoulées depuis la parution de *Seuils*, de Gérard Genette, ouvrage qui constitue une référence incontournable dans le domaine critique [...]. Presque régulièrement – ou obligatoirement – cité dès que n'importe quel critique aborde l'étude d'un titre, d'une préface ou d'un autre élément du paratexte, le livre de Genette me paraît cependant avoir été peu ‚discuté‘ [...]. Comment expliquer cet ‚silence‘ critique ? S'agirait-il de l'effet d'une époque où l'on observe une certaine déliquescence du débat, notamment dans le domaine théorique ? ou serait-ce l'effet d'une crainte éprouvée par le critique devant un ouvrage fondateur, qui semble parfois viser à l'exhaustivité ?“ Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 98.

4 „séparation“; Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 99.

5 „transition“; Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 99.

ergeben, unterstreicht Del Lungo das räumlich und zeitlich variable Verhältnis von Text und Paratext (also das Verschwimmen der Grenzen zwischen beiden, die unterschiedlichen Möglichkeiten zur Anordnung von Paratext und Text und die variablen Entstehungszeiten des Paratexts im Zusammenhang mit der Genese des literarischen Werks) sowie den vorübergehenden Status, der sowohl die Theoretisierung als auch die exakte Bestimmung der Funktion und der Wechselwirkung von Paratext und Text, insbesondere im Hinblick auf die unterschiedlichen literarischen Genres, erschwert.⁶ Kritisch hinterfragt wird von Del Lungo vor allem Genettes pragmatische Herangehensweise an den Paratext, der im Zuge dessen als intentionale und persuasive Botschaft, also viel eher als ein *Effekt* denn als *Objekt* betrachtet wird. Genette, so Del Lungo leicht kritisch und etwas vereinfachend, untersuche den Paratext in erster Linie als autonomen Gegenstand, um dessen pragmatische Effekte innerhalb des Kommunikationssystems genauer zu analysieren.⁷ Erweiterte man aber das Genette'sche Analyseschema, das räumliche und zeitliche Aspekte, aber auch Fragen nach Gestaltungsmerkmalen, nach der Beziehung von Sender und Empfänger und der Funktion fokussiere,⁸ um eine hermeneutische Sichtweise, könnten sich neue Perspektiven eröffnen. Del Lungo schlägt deshalb vor, nicht nur die pragmatische Funktion des Paratexts, also die Steuerung der Leserschaft, sondern auch Verfahren der Sinnerzeugung zu beachten:⁹ Durch eine hermeneutische, also auf die Textbedeutung ausgerichtete Perspektive ließe sich das Spiel der (Para-)Texte mit Wahrheit und Täuschung, Realität und Fiktion besser fassen;¹⁰ vor allem aber könnte das Verhältnis von Para- und literarischem Text neu bestimmt werden, wenn beispielsweise metaliterarische Hinweise eines Vorworts als „hermeneutischer Schlüssel“¹¹ zur Lektüre und Interpretation des literarischen Texts genutzt würden. Weil Del Lungo in der Analyse des Zusammenspiels von Paratext und Text ein Hauptanliegen der Forschung sieht, empfiehlt er, sich auf Paratexte zu konzentrieren, die nicht zu weit vom Werk entfernt sind, also nach Möglichkeit die Grenzen des Buches nicht überschreiten, mit anderen Worten sich letztlich, auch, um einen zu breit gefassten Begriff und Gegenstand zu vermeiden, auf Peritexte zu beschränken.¹² Dabei sollte der Paratext weniger als Kommentar gedacht als in Hinblick auf seine konnotativen und semantischen

6 Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 102ff.

7 Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 101.

8 Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 100.

9 Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 104.

10 Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 104ff.

11 „clé herméneutique“; Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 109.

12 Del Lungo: *Seuils, vingt ans après* (2009), 110.

Bedeutungen untersucht werden, auf die sich eine Interpretation des literarischen Werks stützen kann.¹³

Auch in anderen Beiträgen wird – allerdings ohne den Genette'schen Ansatz in Frage zu stellen – vor allem das Verhältnis von Texten zueinander in den Vordergrund gerückt: Es wird versucht, die Wechselbeziehung von Paratext und fiktionalem Werk zu ermitteln und zu erklären, wie sich die Lektüre durch die Kenntnis des zugehörigen Paratexts verändert. Dabei finden sowohl zum Text gehörende Elemente wie Titel oder in den literarischen Text eingefügte metatextuelle Fragmente, Peritexte in der Form von Vor- und Nachworten oder den Texten beige-fügten Autobiographien als auch Epitexte, die nicht materiell mit einem Basistext verbunden sind, Berücksichtigung. Auffallend ist, dass man hierfür, ganz anders als Andrea Del Lungo, bisweilen auf einen relativ offenen Paratextbegriff zurückgreift: Ingacio Iñarrea Las Heras (*Texte, paratexte et lexique espagnol dans le „Voyage d'Espagne“ (1736) de Guillaume Manier* – „Text, Paratext und spanischer Wortschatz in *Voyage d'Espagne* (1736) von Guillaume Manier“) etwa stellt über das Paratextmodell einen Zusammenhang zwischen zwei unabhängig voneinander publizierten Texten her, dem Reisebericht *Voyage d'Espagne* („Spanienreise“) aus dem Jahre 1736 und einem als *Rapport d'une partie de la langue espagnole* („Bericht über einen Teil der spanischen Sprache“) betitelten Glossar spanischer Wörter. Beide Texte wurden von Guillaume Manier nach einer Pilgerfahrt durch Spanien verfasst; ihre Verbindung beruht aber nicht nur auf dem gemeinsamen Kontext der Entstehung, sondern zeigt sich vor allem darin, dass die semantischen Felder, die das Glossar abdeckt, auf die im Reisebericht geschilderten Erfahrungen bezogen sind.¹⁴ Für den hypothetischen Leser – dessen Bedeutung Iñarrea Las Heras besonders hervorhebt¹⁵ – dürfte sowohl der Bericht als auch das Glossar bei einem Spanienbesuch eine wertvolle Hilfe sein; gleichzeitig bereichert und erleichtert das Glossar die Lektüre der Reiseschilderungen. Iñarrea Las Heras geht sogar so weit zu sagen, dass ein vollständiges und korrektes Verständnis des Texts erst bei gleichzeitiger Kenntnis des Glossars gegeben sei – in diesem Sinne fungiert das Wörterverzeichnis nicht nur als Beiwerk, sondern als wichtiger paratextueller Bestandteil des Reiseberichts, der für Iñarrea Las Heras die narrative Basis darstellt.¹⁶

Ein ähnlicher Ansatz findet sich bei Anne Cayuela: Auch sie verweist darauf, dass Paratexte einen besseren Zugang zum literarischen Werk ermöglichen können. In dem von ihr analysierten Textkorpus wird dieses Argument bisweilen sogar von

13 Del Lungo: *Seuils*, vingt ans après (2009), 111.

14 Iñarrea Las Heras: *Texte, paratexte et lexique espagnol dans le Voyage d'Espagne* (2013), 358ff.

15 Iñarrea Las Heras: *Texte, paratexte et lexique espagnol dans le Voyage d'Espagne* (2013), 355.

16 Iñarrea Las Heras: *Texte, paratexte et lexique espagnol dans le Voyage d'Espagne* (2013), 367.

den Verfassern der Paratexte selbst als eine Art Rechtfertigung für ihr Schreiben angeführt, indem sie erklären, dass ihre Ausführungen für die Lektüre des literarischen Texts unabdingbare Informationen enthalten:¹⁷ Man beachte z. B. den Paratexttitel *Discurso breve sobre la vida [...] necesario para entendimiento de sus obras*,¹⁸ also „Kurzer, für das Verständnis der Werke notwendiger Diskurs über das Leben [des Autors]“. Cayuela untersucht biographische *Fragmente* in allographen spanischen Paratexten des 16. und 17. Jahrhunderts (*Fragments de biographie dans le paratexte (XVI^e–XVII^e siècles): vies „trouées“ et „morceaux“ choisis*, „Biographische Fragmente im Paratext (16.–17. Jahrhundert): ‚gelöcherter‘ Leben und ausgewählte ‚Stücke‘“), wobei sie besonderes Augenmerk auf – zumeist mit „Leben des Autors“¹⁹ überschriebene und den literarischen Werken beigefügte – Autorenporträts legt, die nicht vom Autor selbst stammen. Durch diese Konzentration auf Biographien geht es bei Cayuela jedoch weniger um das Verhältnis von Texten zueinander als um die Verbindung von Werk und Autor, die über den Paratext hergestellt wird: Paratexte erläutern ihr zufolge das Umfeld und die Umstände der Publikation eines Werks näher, stellen also eine Relation zwischen der *Biographie* des Texts und der des Autors her;²⁰ außerdem werden Ereignisse im Leben des Autors in Beziehung zu seinem literarischen Schaffen gesetzt, wobei das Verhältnis von Wahrheit und Fiktion, insbesondere dann, wenn der literarische Text autobiographische Züge aufweist – neu bestimmt wird, etwa wenn der Autor des Paratexts in der biographischen Skizze darauf verweist, dass im fiktionalen Text geschilderte Ereignisse auf wahren Begebenheiten im Leben des Literaten beruhen.²¹ Der Paratext wird in diesem Zusammenhang als zentrales Medium zur Inszenierung von Autorschaft aufgefasst: Laut Cayuela zeige sich dabei häufig die Tendenz, das außergewöhnliche Talent des Schriftstellers herauszustreichen, nicht selten, um seinem Reichtum an Fähigkeiten die eigene materielle Armut, finanzielle Abhängigkeit und die Schwierigkeiten, das alltägliche Leben zu meistern, gegenüberzustellen. Gerade Biographen, die in einem besonderen Nahverhältnis zum Autor stehen, neigten nach Ansicht der Autorin dazu, biographische Elemente dazu einzusetzen, um ein mythologisiertes Bild des Künstlers zu konstruieren.²²

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Aufsatz von Maricela Strungariu zu paratextuellen Elementen in den autobiographischen Schriften von

17 Cayuela: *Fragments de biographie dans le paratexte* (2012), 27.

18 Pedro de Cáceres, *Biographie zu Gregorio Silvestre*, zit. nach Cayuela: *Fragments de biographie dans le paratexte* (2012), 27.

19 „*Vie du poète*“; Cayuela: *Fragments de biographie dans le paratexte* (2012), 22.

20 Cayuela: *Fragments de biographie dans le paratexte* (2012), 24.

21 Cayuela: *Fragments de biographie dans le paratexte* (2012), 23.

22 Cayuela: *Fragments de biographie dans le paratexte* (2012), 32f.

Michel Leiris (*La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens* – „Die Tragweite der paratextuellen Elemente in den autobiographischen Schriften von Leiris“), in dem sie ebenfalls das komplexe Wechselspiel von Wahrheit und Fiktion und das Auflösen der Grenzen zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Schreiben thematisiert, wobei sie vor allem Leiris' Hang zum literarischen (Versteck-)Spiel betont.²³ Strungariu analysiert sowohl Titel, Zwischentitel und Widmungen als auch Vorworte, den Kapiteln vorangestellte Inschriften und als Autorenkommentare fungierende, metatextuelle Fragmente in den Texten, also Peritexte im Genette'schen Sinn, die sie vor allem als Interpretationshinweise deutet. Anders als in konventionellen autobiographischen Schriften entsprechen diese paratextuellen Elemente bei Leiris nicht dem traditionellen Muster der Autobiographie, d. h. sie verweisen nicht auf Genre und Status des Werks, sondern auf dessen Inhalt:²⁴ Durch das Fehlen von generischen Angaben wird die Zugehörigkeit des Texts zur Gattung der Autobiographie verschleiert; an ihre Stelle treten Anspielungen auf inhaltliche Aspekte, mit denen dem Leser Deutungsmuster für die Lektüre angeboten werden. Der literarische Text wird dabei in ein verzweigtes Netz von inner- und außerliterarischen Bezügen eingebettet, etwa im Hinblick auf historische, soziale und kulturelle Kontexte, eigene und fremde Texte sowie literarische Traditionen, persönliche Erfahrungen des Autors, seine literarischen Vorlieben, Verfahren, Schaffensprozesse etc. Der Paratext eröffnet somit neue Sinnzusammenhänge bei der Auseinandersetzung mit dem literarischen Text, wobei gerade Techniken der Verhüllung (etwa der Verzicht auf direkte Erklärungen und das Spiel mit Metaphern und Symbolen) assoziative Mechanismen im Leser auslösen – Strungariu spricht hier mit Rückgriff auf Genette von der *Funktion der Verführung*²⁵ des Paratexts. Dem Verhältnis von Autor und Leser wird im – stark am pragmatisch-dialogisch ausgerichteten Konzept Genettes orientierten – Beitrag Strungariu prinzipiell ein hoher Stellenwert beigemessen: Sie spricht von einem über den Paratext hergestellten „Lektüervertrag“²⁶ und „Pakt mit dem Leser“,²⁷ mit dem der Autor in den Dialog tritt. Da dieser sich direkt an eine virtuelle Leserschaft

23 Strungariu: *La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens* (2007), 77ff.

24 Strungariu: *La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens* (2007), 77.

25 „fonction de séduction“; Strungariu: *La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens* (2007), 78.

26 „contract de lecture“; Strungariu: *La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens* (2007), 103.

27 „pacte avec le lecteur“; Strungariu: *La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens* (2007), 76.

wendet, fließt auch deren Perspektive in den Paratext mit ein: Bezieht sich beispielweise ein Paratext (etwa ein Vorwort für eine zweite Auflage) auf einen bereits veröffentlichten Text, wird – neben der Stimme des autobiographischen Erzählers und des Autors, der zum Leser und Kritiker seiner eigenen Texte wird – auch die Stimme der realen Leser, also z. B. jener, die sich zu einer früheren Textausgabe geäußert haben, hörbar, indem der Autor auf deren Kommentare reagiert. Dadurch entsteht ein vielstimmiger Text, der die Komplexität der literarischen Kommunikation widerspiegelt.²⁸

Der Paratext als eine Auseinandersetzung mit dem Publikum und Antwort auf Kritikerreaktionen rückt schließlich vor allem in jenen Beiträgen in den Vordergrund, die sich näher mit Dramatikern befassen: Benoît Barut analysiert die paratextuellen Strategien der Verteidigung bei Victor Hugo und Boris Vian (*Les dramaturges et leurs critiques. Poétiques paratextuelles de la riposte chez Victor Hugo et Boris Vian* – „Die Dramatiker und ihre Kritiker. Paratextuelle Poetiken des Gegenschlags bei Victor Hugo und Boris Vian“), wobei unterschiedliche Verfahrensweisen gegenübergestellt werden, etwa Hugos Einsatz von Bibliographien und Urkunden als Beleg für die Authentizität seiner Geschichten, oder Vians Methode, Rezensionen als allographen Paratext anzufügen, um ihre Wiederholungsstruktur offenzulegen. Gemeinsam ist beiden Autoren, dass sie sich mit ihren Paratexten an ein Lesepublikum wenden – ein Aspekt, den Julia Gros de Gasquet in ihrem Beitrag zu den auktorialen Paratexten im Theater des 20. Jahrhunderts (*Publier/résister: le rôle des paratextes d’auteurs dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle* – „Veröffentlichen/sich wehren: Die Rolle von auktorialen Paratexten im Theater der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“) besonders hervorhebt. Gros de Gasquet interpretiert Paratexte von Valère Novarina, Jean Genet, Bernard-Marie Koltès und Michel Vinaver als Ausdruck eines komplexen Beziehungsgeflechts, in dem Autor, Regisseur, Theaterkritiker und Zuschauer interagieren; die Kommentare der Autoren sieht sie dabei nicht allein als Widerstand gegen Regisseure oder Rezensenten, sondern vielmehr als eine an den intellektuellen Leser gerichtete, reflexive Auseinandersetzung mit Theatralität.²⁹

In dem sehr komprimierten, manchmal nähere Erläuterungen vermissen lassenden Aufsatz *Le paratexte spectaculaire : un opérateur négligé* („Der theatrale Paratext: ein vernachlässigtes Instrument“) bemüht sich André Helbo ebenfalls, Theatertexte in einen soziokulturellen Kommunikationszusammenhang einzubetten, indem er den Genette’schen Fragen nach dem Wo, Wann, Wie, Warum und

28 Strungariu: La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens (2007), 92, 101.

29 Gros de Gasquet: *Publier/résister* (2010), 144.

den beteiligten Akteuren nachgeht.³⁰ Seiner Ansicht nach dürfte die bislang von der Forschung vernachlässigte Untersuchung der Textualität und Transtextualität von Bühnenstücken neue Erkenntnisse bringen, wobei möglichst viele Formen des Paratexts, von auktorialen Anweisungen an den Regisseur bis hin zu Eintrittskarten und Programmheften, aber auch Bedingungen des Theaterlebens wie der Status des Publikums, Eintrittspreise, Kleidervorschriften, etc. berücksichtigt werden müssten. Um der Komplexität des theatralen Felds gerecht zu werden, erhebt Helbo die Forderung nach einem neuen Analyseinstrumentarium, mit dem die Vielschichtigkeit der Kommunikationsprozesse, die mit der theatralen Inszenierung von Texten einhergehen, erfasst werden könnten.³¹

Wenngleich sich die hier berücksichtigten Beiträge mit völlig unterschiedlichen Autoren beschäftigen und jeweils andere Schwerpunkte setzen, kristallisieren sich doch einige grundlegende Ansätze in der frankophonen Paratextforschung heraus: Einerseits wird der Paratext in Beziehung zum literarischen Werk gesetzt, dessen Auslegung er erleichtert und mitbestimmt, andererseits wird über den Paratext eine Verbindung zum literarischen Feld, insbesondere im Hinblick auf seine Instanzen und Akteure (also Autor, Leser, Verleger, Kritiker etc.) hergestellt. Ihre aktive Rolle als Dialogpartner erhält besondere Beachtung, wobei vor allem das Spiel des Autors mit seinem (hypothetischen) Leser, den er zu beeinflussen und zu steuern, aber immer wieder auch zu irritieren versucht, in den Mittelpunkt rückt. Das komplexe Spannungsverhältnis von Wahrheit und Fiktion wird dabei in fast allen Aufsätzen als einer der wichtigsten Aspekte der Paratextforschung angesehen. Darin korrespondiert sie auffällig mit jenen künstlerischen Bewegungen, die der amerikanische Autor David Shields in seinem Buch *Reality Hunger. Ein Manifest* als symptomatisch für eine fortgeschrittene Mediengesellschaft deklariert und als deren Kennzeichen er unter anderem das Verwischen der Unterscheidung von Fiktion und Nicht-Fiktion ausgemacht hat. Shields lotet nicht nur Grenzen zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion, zwischen Reportage und Erfindung, Originalität und Kopie aus, sein Essay verdankt sich vielmehr selbst solchen Techniken, da er zu einem großen Teil aus Zitaten, Aphorismen und Anekdoten anderer Autoren besteht, mithin Symptom und Diagnose zugleich ist: „Dieses Buch enthält hunderte von Zitaten, die im Text nicht als solche ausgewiesen sind. Ich versuche, eine Freiheit wiederzugewinnen, die für Schriftsteller von Montaigne bis Burroughs selbstverständlich war und die uns verloren gegangen ist.“³² Eine ähnliche Funktion übernehmen auch die paratextuellen Elemente in den autobiographischen Schriften

30 Helbo: *Le paratexte spectaculaire* (1992), 1194.

31 Helbo: *Le paratexte spectaculaire* (1992), 1196.

32 Shields: *Reality Hunger* (2011), 212.

von Leiris, wenn sie immer wieder die Grenze von Fiktion und Wahrheit umspielen und überschreiten. Mögen Paratexte auch als bloßes ‚Beiwerk‘ erscheinen, ihre poetologischen Effekte sind alles andere als nebensächlich.

Literatur

- Babacar, Faye: Imaginaire linguistique dans le paratexte et déconstruction/reconstruction des „normes“ dans le texte hétérolingue. In: Ngalasso-Mwatha, Musanji (Hg.): *L'imaginaire linguistique dans les discours littéraires, politiques et médiatiques en Afrique*. Pessac: PU de Bordeaux 2010, S. 151–169.
- Barut, Benoît: Les dramaturges et leurs critiques. Poétiques paratextuelles de la riposte chez Victor Hugo et Boris Vian. In: *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, Jg. 13 (2007), H. 13, S. 115–142.
- Cayuela, Anne: Fragments de biographie dans le paratexte (XVI^e–XVII^e siècles): vies „trouées“ et „morceaux“ choisis. In: Boillet, Danielle/Marie-Madeleine Fragonard/Hélène Tropé (Hg.): *Écrire des vies: Espagne, France, Italie XVI^e–XVII^e siècle*. Paris: Sorbonne Nouvelle 2012, S. 21–38.
- Gros de Gasquet, Julia: Publier/résister: le rôle des paratextes d'auteurs dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle. In: *RHT (Journal Detail)* (2010), Nr. 245, H. 1/2, S. 140–146.
- Del Lungo, Andrea: *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette. In: *Littérature (Journal Detail)* (2009), Nr. 155, S. 98–111.
- Helbo, André: Le paratexte spectaculaire: un opérateur négligé. In: Balat, Michel/Janice Deledalle-Rhodes/Gérard Deledalle (Hg.): *Signs of Humanity / L'homme et ses signes*. Berlin: de Gruyter 1992, S. 1193–1197.
- Iñarrea Las Heras, Ignacio: Texte, paratexte et lexique espagnol dans le *Voyage d'Espagne* (1736) de Guillaume Manier. In: *Revista de Filología Románica* (2013), Jg. 30, H. 2, S. 355–370.
- Shields, David: *Reality Hunger. Ein Manifest*. München: C.H. Beck 2011.
- Strungariu, Maricela: La portée des éléments paratextuels dans les écrits autobiographiques leirisiens. In: *Cahiers Leiris* (2007), Nr. 1, S. 71–104.

„Es ligt in diser Grufft Apollo selbst versenket“. Paratextuelle Taxierungen von Autorschaft in Epitaphen und Epicedien des Barock (Martin Opitz, Paul Fleming)

Johannes Görbert

1. Epitaphie und Epicedien als ‚Schwellen‘ – zu Autoren, zur Gesellschaft'

Die Frühe Neuzeit kann im Anschluss an Frieder von Ammon und Herfried Vögel als „die erste eigentliche *Epoche des Paratexts*“ gelten, in der dessen „kommunikative[s] Potential [...] zum ersten Mal voll entfaltet und ausgeschöpft wird.“² Dass Paratexten in diesem vormodernen Rahmen eine beträchtliche Bedeutsamkeit zukommt, zeigen Ammon/Vögel u. a. an der „weite[n] Verbreitung der später verschwundenen Paratextsorte des ‚Ehrengedichts‘“, das für die jeweiligen Autoren und ihre Texte warb.³ Zum Paratext wird diese Art von Lyrik vor allem, indem ihre Konventionen in der Regel einen relationalen Bezug nicht nur auf einen Einzeltext, sondern auf ein literarisches Gesamtwerk vorsehen:⁴ entweder auktorial auf das eigene Œuvre oder allograph auf das eines anderen, wobei das Fremdlob in Gedichtform meist auch ein indirektes Eigenlob miteinschließt. Auch die Platzierung dieses lyrischen Paratexts kann unterschiedlich ausfallen: Sie kann sowohl epitextuell einen „bereits konstituierten Text als Werk“ lobend herausstellen als auch peritextuell „den Text als solchen“ erst „konstituier[en]“.⁵ Bei allen Unterschieden in Bezogenheit und Ort des Ehrengedichts ähneln sich die werkpolitischen Strategien jedoch auffällig:

1 Ich danke Andreas Beck (Ruhr-Universität Bochum) sehr herzlich für zahlreiche hilfreiche Hinweise zu diesem Artikel.

2 Ammon/Vögel: Einleitung. Pluralisierung des Paratextes (2008), XV; Hervorheb. im Original.

3 Ammon/Vögel: Einleitung. Pluralisierung des Paratextes (2008), XII/XIII.

4 Vgl. übergreifend zu dieser konstitutiven Eigenschaft von Paratexten die Beiträge von Nadja Reinhard und Martin Gerstenbräun-Krug in diesem Band.

5 Dembeck: Texte rahmen (2007), 13.

Stets geht es den lyrischen Paratexten darum, den gewürdigten Texten eine möglichst günstige Aufnahme beim literarischen Publikum zu sichern, für Erfolg bei den Zeitgenossen, für Dauer bei den Nachgeborenen zu sorgen und langwirksame Kanonisierungsprozesse anzustoßen. Eng damit verbunden lassen sich am Beispiel des paratextuellen Ehrengedichts der Frühen Neuzeit auktoriale Inszenierungspraktiken nachvollziehen, die gleichermaßen den gewürdigten wie den würdigenden Dichter literaturhistorisch wie -soziologisch einzuordnen helfen. So veranschaulichen die Ehrengedichte Bündnis- und Schulbildungskonstellationen ebenso wie sie Verfahren der Distinktion und Konkurrenz verdeutlichen, mit denen die Autoren sich selbst bzw. ein schriftstellerisches Gegenüber jeweils durch ihr Schreiben zu profilieren verstehen.

In der deutschen Literatur des Barock ereignen sich derartige paratextuelle Verfahren einer ‚lobpreisenden‘ Inszenierung, Positionierung und Kanonisierung von Werk und Autorschaft ganz maßgeblich mithilfe von Texten, die als ‚Gelegenheitsdichtung‘ bedeutsame gesellschaftliche Anlässe flankieren. Neben Ereignissen wie beispielsweise Geburten, Hochzeiten, Krönungen und Weihungen ziehen dabei auch Geschehen rund um Tod und Sterben die gesteigerte Aufmerksamkeit von literarischen Autoren auf sich.⁶ Zu den populärsten Genres dieser Gelegenheitslyrik zählen dementsprechend Epitaph (Grabschriften) und Epicedien (Grabgedichte), welche die Autoren des Barock aus der antiken und mittelalterlichen Tradition übernehmen und zu einer regelrechten ‚Modeerscheinung‘ im literarischen Leben des 17. Jahrhunderts avancieren lassen.⁷ Dass hierbei die Qualität des Themas und seiner Ausführung keineswegs immer mit der Quantität der Grablyrik Schritt hält, hat schon zeitgenössische Autoren wie Friedrich Rudolph Ludwig von Canitz zu satirischen Kommentaren auf die Hochkonjunktur der Sterbens- und Todesdichtung veranlasst. Canitz schreibt:

6 Vgl. einführend zur Literatur des Barock Meid: *Barock-Themen* (2015), Niefanger: *Barock* (2000) und Willems: *Geschichte der deutschen Literatur* (2012).

7 Die Begriffe „Epitaph“ („Grabschrift“) und „Epicedium“ („Trauer- und Trostgedicht“) werden im Folgenden im Sinne der Explikationen im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft verwendet. Vgl. Wiegand: *Epitaph/ Epicedium* (1997), 455 und 475. Abgrenzungskriterien ergeben sich vor allem daraus, dass Epitaph in aller Regel kürzer ausfallen als Epicedien und sich vollständig auf das Lob des Verstorbenen konzentrieren. Detailliertere Begriffsdiskussionen und Typologien zur Epitaph- und Epicedienliteratur bieten Braungart: *Barocke Grabschriften* (1997), Krummacher: *Das barocke Epicedium* (1974) und Segebrecht: *Steh, Leser, still!* (1978). Für eine „Kulturgeschichte der Grabschrift“ vgl. Guthke: *Sprechende Steine* (2006).

Geht wo ein Schul-Regent in einem Flecken ab /
 Mein GOtt! wie rasen nicht die Tichter um sein Grab; [...]
 Die Erde wird bewegt, im Himmel Lerm gemacht.
 Minerva, wenn sie gleich in ihrem Hertzen lacht,
 Auch Phöbus und sein Chor, die müssen wider Willen,
 sich traurig, ohne Trost, in Flor und Boy verhüllen.
 Mehr Götter sieht man oft auf solchem Zettel stehn,
 Als Bürger in der That mit zu der Leiche gehn.⁸

Nachfolgend stehen Texte zu und von zwei Autoren im Zentrum, bei denen der von Canitz belächelte poetische, rhetorische und mythologische Höchstaufwand der Gelegenheitsdichter keineswegs im Missverhältnis zur Bedeutsamkeit der Verstorbenen steht. Gemeint sind zunächst Epitaphe und Epicedien auf den Literaturreformer Martin Opitz, den bereits bewundernde Zeitgenossen als ‚Vater und Wiederhersteller der Dichtkunst‘ im Deutschen gekennzeichnet haben. Opitz starb 1639 im Alter von 41 Jahren in Danzig an der Pest; sobald sich die Nachricht von seinem Tod verbreitet hatte, verfassten seine Schriftstellerkollegen zahlreiche Würdigungen seiner literarischen Verdienste in Prosa- und Versform.⁹ Im Anschluss widmet sich der Beitrag dem nicht minder einschlägigen Auto-Epitaph von Paul Fleming, der im Folgejahr in Hamburg mit 30 Jahren einer Lungenentzündung erlag.¹⁰

Ihre wesentlichen methodischen Impulse bezieht die hier vorgelegte Lektüre dieser barocken Epitaphe und Epicedien, wie schon eingangs kurz umrissen, aus den Theorien des Paratextes von Gérard Genette und des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu.¹¹ Im Anschluss an Genettes Studien verstehen die nachfolgenden Lektüren die untersuchten Gedichte jeweils metaphorisch als ‚Schwellen‘, ‚Vestibüle‘ oder ‚Antichambres‘, welchen es als Aufgabe obliegt, Wege zur eigentlichen Architektonik und ‚Politik‘ von Werk und Autorschaft bei Opitz und Fleming zu weisen (vgl. PT, 10).¹² In diesem Sinne lässt sich die Lyrik aus Anlass des Todes der beiden Barockautoren, um die bei Genette angeführte Formulierung von Philippe

8 Canitz: Gedichte (1982), 264.

9 Vgl. die reichhaltigen Materialien in Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse (2009), bes. 1615–1952. Zugänge zur Opitz-Forschung eröffnet etwa der von Borgstedt und Schmitz hg. Sammelband „Nachahmungspoetik und Lebenswelt“ (2002).

10 Eine bibliographische Übersicht der zahlreichen Forschungsliteratur zu Flemings Grabschrift findet sich in Schuster: Dichterruhm und Ewigkeit (2014), 8.

11 Vgl. als maßgebliche Monographien PT sowie Bourdieu: Die Regeln der Kunst (2001).

12 Vgl. zur Ergiebigkeit des Paratextbegriffs auch für die Betrachtung der „Epochengrenze“ zwischen Barock und Aufklärung auch: Niefanger: Sfumato (1995).

Lejeune aufzugreifen, als „Anhängsel des gedruckten Texts“ (ebd.) in den Blick nehmen, die ganz maßgeblich lektüresteuernde Funktionen übernimmt. Erkenntnisinteressen richten sich dementsprechend darauf, welche Aspekte des eigentlichen ‚Hauptwerks‘ diese ‚Nebentexte‘ akzentuieren, welches ‚Autorbild‘ sie konstruieren sowie in welche Richtung die vorliegende Gelegenheitsdichtung die weitere Rezeption des eigenen und fremden literarischen Schaffens zu steuern beabsichtigt. Durch den Gestus der biographischen und autobiographischen Gesamtbilanz, der das Material prägt, ist jeweils von einem besonderen Nachdruck auszugehen, mit dem der Status der Verblichenen in den hier behandelten Texten möglichst vorteilhaft ausgehandelt, befestigt und für die Mit- und Nachwelt geltend gemacht werden soll. Damit sind entscheidende Stichwörter für die zugleich Bourdieusche Herangehensweise bereits genannt. Genauso, wie die vorliegenden Epitaphe und Epicedien als *seuils* zu den beiden barocken Œuvres und ihren Autoren führen, erlauben sie darüber hinaus Aufschlüsse zur kultursoziologischen Verortung von Opitz und Fleming in einem sich im 17. Jahrhundert erst ganz allmählich herauskristallisierenden literarischen Feld. Selbstredend ist hierbei (anders als etwa bei Bourdieus ‚klassischen‘ Modellstudien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts) von einer heteronomeren literatursoziologischen Konstellation auszugehen, in der die Autoren im Dienst von dominierenden politischen und religiösen Diskursen agieren. Dennoch lässt sich auch anhand des hier im Fokus stehenden paratextuellen Textkorpus nachvollziehen, wie Autoren des Barock *erstens* gegenüber weltlichen und geistlichen Autoritäten ein gewachsenes Selbstvertrauen einer Literatur in deutscher Sprache demonstrieren sowie *zweitens* innerhalb dieses erst graduellen Konstitutionsprozesses eines genuin literarischen Feldes zueinander in Wettstreit um symbolisches Kapitel treten.

2. Lyrik zum Tod von Opitz – Selbstfeier einer Literatur unter prekären Bedingungen

Eine graduelle Emanzipation von ihren ursprünglichen Zweckbindungen verraten die hier herangezogenen *poetischen* Grabtexte auf Opitz bereits dadurch, dass keiner von ihnen bei der eigentlichen Bestattung des Autors in der Danziger Marienkirche Verwendung fand.¹³ Anstatt auf die tatsächliche Trauergemeinde sind diese Texte

13 Dort befindet sich erst seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine relativ schlichte Grabinschrift, deren Wortlaut lediglich Geburts- und Todesort und -daten sowie den Schriftzug „Dem Dichter seine Landsleute 1873“ verzeichnet, siehe die Abbildung in Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse (2009), 1952. Vgl. zu poetischen Grabschriften außerdem die gleichnamige Anthologie von Segebrecht (1987).

vielmehr auf die Ansprache von Akteuren im sich konstituierenden literarischen Feld und darüber hinaus ausgerichtet. Aus der Fülle der Epitaphe und Epicedien, welche der Tod von Opitz veranlasste, interessieren im Folgenden vier besonders aussagekräftige Gedichte. Drei von ihnen stammen von kaum weniger prominenten Schriftstellerkollegen aus der deutschen Barockliteratur: einmal wiederum von Paul Fleming, zudem von Quirinus Kuhlmann und von Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau.¹⁴ Die Texte dieser Autoren verdeutlichen ein dem späteren Rezensionswesen nicht unähnliches Verfahren der gegenseitigen Werbung und der Zuerkennung von künstlerischem Prestige.¹⁵ Das Gedicht des vierten Opitzianers, Wenzel Scherffer von Scherffenstein, ist hingegen vor allem aufschlussreich für Strukturprinzipien von barocker Todesdichtung, die auch in Flemings Auto-Epitaph in maßgeblicher, wenngleich abgewandelter Form zum Tragen kommen.

Kuhlmanns und Hoffmannswaldaus Gedichte haben gemeinsam, dass sie ihre Botschaft jeweils auf die epigrammatische Kürze von vier Alexandrinerversen bringen. Ihre Grabschriften auf Opitz lauten wie folgt:

Quirinus Kuhlmann: Grab Martin Opitzens / des Schlesiens Homerus.

Es ligt in diser Grufft Apollo selbst versenket
 Des Teutschen Helicons / der Schlesien getraenket
 Mit seinem gueldnem Mund / und wi ein grosses Meer
 Sich in ganz Teutschland hat ergossen hin und her.¹⁶

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: Opitzens.

Mich hat ein kleiner Ort der deutschen Welt gegeben /
 Der wegen meiner wird mit Rom die Wette leben.
 Ich suche nicht zu viel / ich bin genug gepriesen /
 Daß ich die Venus selbst im Deutschen unterwiesen.¹⁷

14 Für eine „Indienstnahme des Nachrufs für die Durchsetzung der opitzschen Reform“ durch Huldigungsgedichte weiterer Autoren, hier Johann Peter Titz und Johann Rist, vgl. das so betitelte Kapitel bei Bogner: *Der Autor im Nachruf* (2006), 131–137. Auch Bogner spricht im Anschluss von der „Forderung nach einer symbolisch wie auch materiell herausgehobenen Position des Autors innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie“ (139f.), die mit den Nachrufen auf Opitz vorgebracht wird. Die Autoren verfolgen somit nicht nur das Ziel der „Monumentalisierung eines Toten“, sondern auch das einer „Selbstkanonisierung“ (142) der Barockliteratur.

15 Vgl. Willems: *Geschichte der deutschen Literatur* (2012), 130.

16 Kuhlmann: *Unsterbliche Sterblichkeit* (21671), 14.

17 Hoffmannswaldau: *Poetische Grabschriften* (1680), unpaginiert („Grabschrift XXX“ in der Gedichtzählung des Bands).

Dass diese beiden Lobgedichte 1671 und 1680, d. h. drei bis vier Jahrzehnte nach Opitz' Tod erscheinen, wirft ein bezeichnendes Licht auf die weiterbestehende Wirkmächtigkeit des Verstorbenen. Ganz offensichtlich profitieren die beiden Autoren zu ganz unterschiedlichen Zeitpunkten ihrer dichterischen Karrieren davon, sich auf das Vorbild Opitz zu verpflichten. Bei Kuhlmann, dem zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung Zwanzigjährigen, steht die Huldigung am Anfang seines Schaffens; bei dem über sechzigjährigen Hoffmannswaldau fällt die Erstveröffentlichung des Gedichts in die zeitliche Nähe seines eigenen Todes. Trotz des Generationenunterschieds entsprechen sich beide Texte auffällig. Kuhlmann wie Hoffmannswaldau richten sich gleichermaßen nach dem von Isidor von Sevilla geprägten Motto ‚auctor ab augendo‘, nach welchem Dichten Übertreiben heißt.¹⁸ Sie setzen Opitz in Beziehung mit ebenjenen Gestalten aus der Antike, mithilfe derer sich allerhöchster Ruhm begründen lässt: bei Kuhlmann mit Homer als dem Patriarchen der abendländischen Literatur sowie mit Apollo als dem Schutzpatron von Kunst und Dichtung.

Kuhlmanns und Hoffmannswaldaus Rückgriff auf die griechisch-römische Antike verfolgt außerdem nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine räumliche Stoßrichtung. Bunzlau, Provinzort in Schlesien, soll als Geburtsstadt ihres großen Sohnes Opitz gar mit Rom, der Welt- und Hauptstadt des Imperium Romanum konkurrieren können; der Helikon, Gebirge in Griechenland und Sitz der Musen, mithin der künstlerischen Inspiration, erscheint in Kuhlmanns Grabschrift plötzlich nach Deutschland versetzt. Opitz' Mund, von Kuhlmann als „golden“ veredelt, apostrophiert sein Epigramm zu einem unermesslich ergiebigen Organ für Sprache und Literatur, zu einer reichhaltig sprudelnden Quelle, die sich von Schlesien aus über ganz Deutschland ergießt und es fruchtbar bewässert.¹⁹ Hoffmannswaldau fügt zudem eine amouröse Schlusspointe hinzu. Er stilisiert Opitz zu einer Lehrerfigur, die selbst die Liebesgöttin Venus in die Finessen des Deutschen eingeführt habe. Opitz, heute wohl in erster Linie durch seine präskriptive Poetik und seine Forderung nach regelmäßiger Alternation in der deutschen Metrik bekannt, avanciert bei Hoffmannswaldau somit zusätzlich dazu zum „Vater des deutschen Liebesgedichts“:

18 Vgl. zum gesamten Abschnitt Willems: *Geschichte der deutschen Literatur* (2012), 133f.

19 Beide örtlichen Referenzen lassen sich durchaus als Provokationen verstehen. Kuhlmanns Verweis auf „ganz Deutschland“ unterschlägt, dass die von Opitz maßgeblich angestoßene Dichtungsreform in erster Linie in den protestantischen, weniger in den katholischen Reichsgebieten Fuß fassen konnte. Hoffmannswaldaus Nennung von Rom hat ebenfalls etwas Herausforderndes, setzt sie Opitz' Geburtsort doch auch in ein Verhältnis des Wettstreits mit der Residenzstadt des Papstes. Vgl. zur konfessionalistischen Stoßrichtung der Opitzschen Versreform und seiner Schule exemplarisch Beck: *Die Straßburger Eide* in der Frühen Neuzeit (2014), 17–18, 194–202, 226, 247 passim (mit Verweis auf weitere Forschungsliteratur).

d. h. zu dem Lyriker, nach dessen Pionierleistungen das Reden von der Liebe in der deutschen Literatur erst möglich geworden sei.²⁰ Da Hoffmannswaldau selbst vor allem für seine erotische Lyrik einschlägig ist, nimmt es nicht wunder, dass er gerade diesen Aspekt in seiner Opitz-Huldigung hervorhebt.²¹

Paul Fleming zeigt außerdem, dass sich das Opitz-Lob nicht nur aus prestigeträchtigen antiken Figuren und Orten, sondern auch aus aktuellen politischen Konstellationen herleiten lässt. Er verfasst, höchstwahrscheinlich wenige Zeit nach der Nachricht von Opitz' Tod, folgendes Sonett auf den ‚Vater der deutschen Dichtung‘:²²

Ueber Herrn Martin Opitzen auff Boberfeld sein Ableben

SO zeuch auch du denn hin in dein Elyserfeld /
 Du Pindar / du Homer / du Maro unsrer Zeiten /
 Und untermenge dich mit diesen grossen Leuten /
 Die gantz in deinen Geist sich hatten hier verstell.
 Zeuch jenen Helden zu / du jenen gleicher Held /
 Der itzt nichts gleiches hat. Du Hertzog deutscher Seiten;
 O Erbe durch dich selbst der steten Ewigkeiten;
 O ewiglicher Schatz und auch Verlust der Welt.
 Germanie ist todt / die Herrliche / die Freye /
 Ein Grab verdeckt sie und ihre gantze Treue.
 Die Mutter die ist hin; Hier liegt nun auch ihr Sohn /
 Ihr Recher / und sein Arm. Last / last nur alles bleiben
 Ihr / die ihr übrig seydt / und macht euch nur darvon.
 Die Welt hat warlich mehr nichts wuerdigs zu beschreiben.²³

20 Willems: Geschichte der deutschen Literatur (2012), 133.

21 Überhaupt lässt sich das kurze Gedicht auch als subtile Selbstinszenierung von Hoffmannswaldau als eines ‚zweiten Opitz‘ lesen. Schließlich spielt die Venus sowohl in Opitz' Versreform als auch an Hoffmannswaldaus erotischer Dichtung eine wichtige Rolle. Opitz münzt das Wort „Venus“ in seiner Metrik um: Ist es auf Latein ein Jambus, wird es bei ihm auf Deutsch ein Trochäus. Hoffmannswaldau schließt sich dieser sprachmateriellen Arbeit mit dem Terminus in seinem Huldigungsgedicht an. Zudem changiert das Wort „ich“ im Text ebenso raffiniert zwischen dem gewürdigten und dem würdigenden Lyriker.

22 „Das Epitaph umfaßt auch andere Gattungen, nimmt aber bevorzugt die Form des Sonetts an“, stellt Nickel generell in ihrer Studie zu „Weltwissen und Sonettistik in der Frühen Neuzeit“ (2012), 155, fest. Fleming allein schrieb nicht nur das angeführte, sondern gleich vier Sterbesonette auf Opitz. Schlüter: Das Sonett (1979), 83, kommentiert: „Diese Sonette bezeugen, wie hoch Fleming Opitz verehrte und wie er sich Sorge machte um die deutsche Poesie“.

23 Fleming: Geist- und Weltliche Poëmata (1660), 188.

Auch Fleming rückt Opitz in die Nähe von Klassikern der griechischen und römischen Dichtung: Neben dem erneut genannten Homer befindet sich der Schlesier hier in Gesellschaft von Pindar und Vergil, der im Gedicht mit seinem Cognomen Maro genannt ist. Anstatt auf den Helikon entrückt Fleming Opitz ganz ähnlich auf das „ElySION“, also auf die „Insel der Seligen“ in der griechisch-römischen Mythologie, wo die von den Göttern geliebten Helden eine paradiesische Zuflucht finden. „Held“ ist darüber hinaus auch das entscheidende Stichwort, mit dem Fleming Opitz' Rolle nicht nur im binnenliterarischen Diskurs, sondern auch im Kontext der Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges würdigt. Opitz, so Fleming, habe seine Literaturreform unter den ungünstigsten Bedingungen erfolgreich durchgeführt. In einer Zeit, wo Deutschland verwüstet und geplündert, die personifizierte „Mutter Germania“ dahingemeuchelt wurde, habe sich ihr „Sohn“ Opitz zu ihrem „Rächer“ aufgeschwungen. Er, und nicht die lenkenden Machthaber und Heerführer, sei im eigentlichen Wortsinne ein Held zu nennen; die Literatur und nicht die Politik habe in dieser Konstellation Herausragendes geleistet. Wo die Kriegstreiber alles daransetzten, die materiellen und geistigen Grundlagen des Landes zu zerstören, habe Opitz den Schatz der Überlieferung bewahrt und ihn für die Gegenwart fruchtbar gemacht. Inmitten von Chaos habe der ‚Vater der deutschen Dichtung‘ den Blick und die Fühlung mit den Wahrheiten und Traditionen behalten, auf die es letztendlich ankomme. Es bezeugt sich darin, so Gottfried Willems, „das gewachsene Selbstbewußtsein der literarischen Welt, wie es sich in der Feier des prominentesten Protagonisten der neuen Literatur seiner selbst vergewissert [...]“. Auf solche Weise bestärkten [die Autoren] sich gegenseitig in ihren Bestrebungen und arbeiteten sie wechselseitig an ihrem Ruhm, und damit zugleich am Ansehen und der Akzeptanz der Künste und Wissenschaften, denen sie sich widmeten.“²⁴ Die Totenklage gerät damit zur Eigenwerbung, das Lob des verstorbenen Vorbilds und Kollegen zum Ansporn für Kapitalgewinne auf dem künstlerisch-literarischen und allgemein kulturpolitischen Feld.

Wenzel Scherffer von Scherffensteins Beitrag zu den Huldigungen auf Opitz belegt schließlich, dass Traditionen der Antike und auch des Mittelalters nicht nur in stofflich-motivischer, sondern auch in struktureller Hinsicht das Rückgrat der hier betrachteten Grabschriften bilden. Wie Hans Henrik Krummacher herausgestellt hat, ist das Genre konventionell dreiteilig angelegt, mit den Kernelementen „laudatio, lamentatio, consolatio“, d. h. „Lob, Klage, [und] Trost“.²⁵ Aus der Reihe der zeitgenössischen Poetiken hat diesen Dreischritt besonders Magnus Daniel Omeis in seiner *Gründlichen Anleitung zur Teutschen acuraten Reim- und*

24 Willems: *Geschichte der deutschen Literatur* (2012), 135 und 130.

25 Krummacher: *Das barocke Epicedium* (1974), 103.

Dichtkunst prägnant zusammengefasst. Bei Omeis findet sich folgendes zum Thema Grabschriften ausgeführt:

Die Erfindungen zu den Leich-Gedichten werden genommen (1) von dem Lob der verstorbenen Person; da man Gelegenheit nimmt zu reden von ihrem Vor- und Zunamen / Stamm-Wappen / Vor-Eltern / und des Verstorbenen eigenen Gemütes- Leibes- und Glückes-Gaben: absonderlich von ihren Tugenden / herrlichen Thaten und Verdiensten / Wissenschaften / Amt und Profession [...] Hierauf folget (2) die Klage und Erweckung zur Traurigkeit. Da klaget der Poët über das strenge Gesetz der Sterblichkeit und irrdische Vergänglichkeit [...] Es kan auch der affect vermehret werden / wann man siehet auf die Zeit und Art des Todes [...] (3) Folget der Trost [...] Da wird gesagt: Von GOTT komme Leben und Tod; GOTTes Wille sey der beste [...] Wir seyen Menschen / und müßen alle sterben: es wäre ja beßer den Port bald erreichen / als lang auf dem Meere wallen; beßer die Crone bald erhalten / als lange streiten u.s.w.²⁶

In den insgesamt über 200 Versen, die Scherffenstein dem verstorbenen Opitz in strenger Alternation und mit Paarreim versehen widmet, arbeitet er vor allem das Thema der Klage ausführlich heraus; konsequenterweise beginnt der Titel seines Gedichts mit den Worten „Poetische Thraenen.“²⁷ Der Sprecher des Gedichts zeigt sich psychisch und physisch zutiefst erschüttert von der Todesnachricht, wobei die bereits von den anderen Autoren bekannte Übertreibungsrhetorik sich auch in seinem Text wiederfindet. Seit der Todesnachricht, so Scherffenstein, wüte der Herzschmerz in seinen Eingeweiden, jegliche Farbe sei aus seinem Gesicht gewichen, jeglicher Schlaf aufgrund von Albträumen unmöglich geworden. Das wiederholte Bild des sich ergießenden Meeres, das bei Kuhlmann noch dem goldenen Mund von Opitz entspringt und für Fruchtbarkeit steht, wandelt sich bei Scherffenstein zu einer Tränenflut, die im Rahmen einer Anklage an den personifizierten Tod aus seinen Augen strömt. Nie wieder, so Scherffensteins Gedicht in seinen Exklamationen, könne der Sprecher nach Opitz' Tod im Leben jemals wieder froh werden:

26 Omeis: Gründliche Anleitung (1704), 173f.

27 Scherffenstein: Poetische Thraenen (1640), Titelblatt. Online unter: [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN737082518&PHYSID=PHYS_0009&DMDID=\(Zugriff 13.05.2016\)](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN737082518&PHYSID=PHYS_0009&DMDID=(Zugriff 13.05.2016)). Zur besseren Auffindbarkeit der Zitate werden im Folgenden die Scanseiten der im Original unpaginierten Ausgabe nachgewiesen.

Adé ô Schatz, adé ô freud'
 Vnd alles was vorwiechener zeit
 In lauter lieblichkeit je meiner hat gepflogen,
 Komm ewigs weinen komm, komm heulen eingezogen!
 O todt, ô grimmer lebens-Feind!
 O todt, ô keines Menschen freund!²⁸

Der lobende Teil der Grabschrift bewegt sich zum größten Teil in vertrauten Bahnen. Wiederum wird der Schlesier bei Scherffenstein als „deutsche[r] Juvenal“ in den Helikon versetzt, wobei die Pointe in der Herleitung seiner Entrückung von Opitz liegt.²⁹ Scherffenstein schafft einen Übergang von Klage zum Lob dadurch, dass auch die Protagonisten des griechisch-römischen Götterhimmels nach Opitz' Tod in eine derart durch Mark und Bein gehende Trauer verfallen, dass Jupiter schließlich gar nicht anders kann, als der Aufnahme von Opitz in den Kreis der Ihrigen zuzustimmen. Scherffenstein resümiert: „Vnd [so] stehet nun diess Seitenspiel / Darauff Herr Opitz oft und viel / Mit gantzen Deutschlands lust jetzt da, jetzt dort gespielet / Ins Himmels blauen zelt, wornach es lengst gezielet.“³⁰

Neue Aspekte im Vergleich zu den schon behandelten Grabschriften setzt Scherffenstein besonders durch seine Ausarbeitung des Trostteils. Hier sieht er Opitz im „Buch der Ewigkeit“, angekommen, mit seiner Dichtkunst,

Die nun an denen orten schwebt
 Wo nie ein leid der freud' anklebt;
 Da, wo die Musica ohn allen fehler klinget;
 Da, wo die Poësi pur rein vnd lauter singet.
 Da lebe liebe Seel' in lust
 Die vnser keinem noch bewusst
 Die noch in keines hertz' ein augenblick ist kommen,
 Kein Auge nie gesehn, kein ohre nie vernohmmen.³¹

Diese Schilderung ist kompatibel sowohl mit dem griechisch-römischen Elysium als auch mit christlichen Paradieskonzeptionen; im Fall von Opitz verträgt sie sich

28 Ebd., 16.

29 Ebd., 17.

30 Ebd., 19.

31 Ebd., 20.

außerdem bestens mit den Vorstellungen des Literaturreformers von einer geläuterten, begradierten und verfeinerten deutschen Dichtsprache.

Und doch endet Scherffensteins Gedicht, ähnlich wie schon Flemings Grabschrift auf Opitz, mit einem pessimistischen Ausblick in die Zukunft. „Es stirbt vns schon kein Opitz mehr“, so lautet die Einschätzung des Texts, welche direkt an die einschlägigen, zum Schreibzeitpunkt allesamt noch lebenden Dichterkollegen Zacharias Lund, Christian Brehme, Paul Fleming und Johann Rist gerichtet ist.³² Was soll nach Opitz, nach diesem Leitstern der deutschen Poesie, schon noch kommen? Sich selbst schätzt Scherffenstein in demonstrativer Bescheidenheit als den Geringsten unter ihnen ein; aber auch unter seinen literarischen Mitstreitern erblickt er niemanden vom Format des Dichtungsreformers. Ihnen allen bleibt nichts Anderes übrig, als dem Meister getreu bis zu ihrem eigenen Tod nachzufolgen:

Wir schreiten auch gemach zum ziel
 Wie, wo, vnd wenn der hoechste will.
 Vnd sollen vnter deß', als Schüller vns bemühen
 Die Leyer vff den thon, den Du gewiesen, ziehen
 Nicht das wir wollten hoeher gehn,
 Vnd neben dir beim Phoebus stehn;
 Nein: wenn wir alle Kunst schon wenden an im schreiben
 So wirstu dennoch Printz der Deutschen Sprachen bleiben!³³

3. Wetteifern mit dem Vorbild, für die Ewigkeit – die Grabschrift von Fleming

Dass die deutsche Barockliteratur nicht bei dieser epigonalen Position stehengeblieben ist, zeigt schon die nur ein Jahr später verfasste Grabschrift auf sich selbst eines der (aus heutiger Sicht) prominentesten Verehrer von Opitz: von Paul Fleming. Da auch dieser Text nicht auf dem eigentlichen Grab des Autors in der Hamburger Katharinenkirche erscheint, kann hier ebenfalls von der „poetische[n] Adaption eines Gebrauchstextes“³⁴ bzw. -genres gesprochen werden. Dennoch unterscheidet sich Flemings Grabschrift nicht nur durch seinen auktorialen Status von den allographen Paratexten auf Opitz. Da das Gedicht als letzter Text in der von

32 Ebd., 19.

33 Ebd., 20.

34 Kühlmann: *Sterben als heroischer Akt* (1982), 168. Ob Flemings Grab tatsächlich jemals eine Inschrift besaß, gilt als unsicher, vgl. Kaminski: *Dichtung als Nachlaß* (2012), 13.

Adam Olearius veranstalteten ersten postumen Werkausgabe Flemings erscheint, könnte es auch mit gutem Recht als Teil des ‚Haupttexts‘ und nicht als ‚Beiwerk‘ betrachtet werden.³⁵ Trotzdem sprechen, sobald das Konzept der ‚Werkarchitektur‘ und Genettes Metapher der *seuil* ins Feld geführt werden, gleichfalls Argumente für eine Klassifizierung als Peri- bzw. Paratext. Indem die Grabschrift am Schluss des Werks, sozusagen an dessen Ausgangsportal, zu stehen kommt, markiert es durchaus eine ‚Schwelle‘ und derart eine Grenzposition zwischen dem ‚eigentlichen‘ Text und dem Bereich des Paratexts. Auch hinsichtlich des Todesthemas ergibt sich, um hier kurz vorzugreifen, eine Schwellensituation, die Fleming im ersten Terzett mit dem „willigen Abtritt“ des sterbenden, sich selbst inszenierenden Dichters von der ‚Bühne‘ des Lebens verdeutlicht. Ähnlich wie die Lobgedichte auf Opitz erfüllt außerdem, wie zu zeigen sein wird, *mutatis mutandis* Flemings Grabschrift auf sich selbst gleichermaßen jene Funktionen, die Thomas Wegmann anhand von Paratexten des späten 18. Jahrhunderts nachgewiesen hat. So fällt dem Textmaterial der Epitaphe und Epicedien als Aufgabe zu, „die Autoren literarischer Werke im literarischen Feld und seiner Aufmerksamkeitsökonomie zu positionieren, sie mit ihren Werken zu einer auratischen Einheit zu verbinden und dabei von anderen Autoren und Werken abzugrenzen und ihnen einen distinkten Nimbus zu verleihen, der nicht ohne Einfluss auf ihre Rezeption geblieben ist“.³⁶

Da Fleming, analog zu seinem Epicedium auf Opitz, auch für sein eigenes Epitaph auf die relativ kurze Form des Sonetts zurückgreift, kann auch dieses Gedicht vollständig zitiert werden.

Herrn Pauli Flemingi der Med. Doctoris Grabschrift / so er ihm selbst gemacht
in Hamburg /
den xxix. Tag deß Mertzens m. dc. xl. auff seinem Todtbette / drey Tage vor sei-
nem seel: Absterben.

35 Mit dieser Platzierung bestätigt die Anlage der postumen Edition von Flemings Gedichten jedoch den Status von Paratexten als „hermeneutisch privilegierte und wirkmächtige Größen“. Sie, so Stanitzek: *Texte, Paratexte* (2004), 8, „steuern Aufmerksamkeit, Lektüre und Kommunikation in einer Weise, dass die entsprechenden Texte über sie allererst ihre jeweilige Kontur, ihre gewissermaßen handhabbare Identität gewinnen.“ Dies gilt für das Verhältnis von Flemings Grabschrift zu seinem Gesamtwerk in besonderem Maße: Ist es doch in vielen Fällen der maßgebliche, wenn nicht in manchen Fällen gar der einzige Text, der die Rezeption dieses Autors bestimmt.

36 Wegmann: *Zur Funktion von Paratexten* (2012), 249.

Ich war an Kunst und Gut / und Stande groß und reich.
 Deß Glueckes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.
 Frey; Meine. Kunte mich aus meinen Mitteln nehmen.
 Mein Schall floh ueberweit. Kein Landsmann sang mir gleich.
 Von reisen hochgepreist; fuer keiner Muehe bleich.
 Jung / wachsam unbesorgt. Man wird mich nennen hoeren /
 Biß das die letzte Glut diß alles wird verstoeren.
 Diß / Deutsche Klarien /diß ganze danck' ich Euch.
 Verzeiht mirs / bin ichs werth / Gott / Vater / Liebste / Freunde.
 Ich sag' Euch gute Nacht / und trette willig ab.
 Sonst alles ist gethan / biß an das schwarze Grab.
 Was frey dem Tode steht / das thu er seinem Feinde.
 Was bin ich viel besorgt den Othem aufzugeben?
 An mir ist minder nichts, das lebet / als mein Leben.³⁷

Nach Lektüre des Titels und der Retrospektive auf das eigene Leben im ersten Teil scheint es zunächst, als wollte Fleming sich in seiner Grabschrift ganz nach den Regeln richten, wie sie etwa in Omeis' Poetik festgehalten sind. In der Überschrift ist sein voller Name in latinisierter Form genannt, ebenso der kurz vor seinem Tod im niederländischen Leiden erlangte akademische Grad eines Doktors der Medizin. Dazu wird das Sterbebett in Hamburg als der Ort, der 28. März als Datum des Schreibens und der 31. März als (angeblicher) Todestag verzeichnet.³⁸ Auch in den beiden Quartetten bedient Fleming augenscheinlich die von Omeis benannten Konventionen, speziell diejenigen für den lobenden Teil von Sterbens- und Todeslyrik. Das „Stamm-Wappen“ seiner Familie erwähnt er zwar nicht, dafür aber den günstigen Status seiner „Eltern“ genauso wie er ausführlich auf die ihm „eigenen Gemütes- Leibes- und Glückes-Gaben“ nebst „Tugenden“, „Thaten“ und „Verdiensten“ eingeht. „Groß“ und „reich“ sei er gewesen, dazu „glücklich“, „frei“, „hochgepreist“, „keiner Mühe bleich“, „jung“, „wachsam“ und „unbesorgt.“³⁹

37 Fleming: Geist- und Weltliche Poëmata (1660), 670.

38 Ob der Titel der Grabschrift von Fleming selbst, von seinem Freund Caspar Hertranft, der ihn begleitete, oder von einem Dritten stammt, lässt sich auf Basis der Quellenlage nicht abschließend entscheiden. Gegen eine nachträgliche Einfügung lässt sich mit Rickes: „Man wird mich nennen hören“ (2009), 180, „vor allem der Umstand [einwenden], dass die Datierung des Todestages nicht zutrifft. Ein nachträglicher Kommentar“ zur Grabschrift von Fleming, „hätte in Kenntnis seines Todestages sicherlich das richtige Datum verwendet.“

39 Batafarano: Glanz des Barock (1994), 427 spricht angesichts dieser Adjektive von einer „sorgfältig durchdachten Wahl von positiv semantisch konnotierten Wörtern“ durch Fleming.

Erst mit Blick darauf, dass Fleming diese Zeilen nicht über einen anderen, sondern über sich selbst schreibt, wird deutlich, dass er die Konventionen des Genres zugleich eklatant überschreitet: Geht es ihm doch nicht um Bescheidenheit, sondern um die demonstrative Ausstellung des eigenen dichterischen Selbstbewusstseins. Das ist ungewöhnlich, hat doch Georg Braungart für Auto-Epitaphe genau das gegenteilige Standardverfahren nachgewiesen: „Jemand, der sich selbst eine Grabschrift setzt, wird sich selbst weder besonders tadeln noch überschwenglich loben [...]. Solch eine Grabschrift hat eher das Wesen eines letzten Wortes, eines Vermächnisses, einer letzten und bleibenden Visitenkarte, die Selbstlob vermeidet oder zurückweist.“⁴⁰ Einen analogen Bescheidenheitsgestus hat Gérard Genette auch für einen anderen Paratext, nämlich für den des Vorworts herausgestellt. Es gilt, so Genette, das Thema, das Sujet, den Text „aufzuwerten“, ohne den Leser durch eine allzu unbescheidene oder auch nur offenkundige Aufwertung des Autors zu verstimmen.“ Dies „bedingt einen gewissen, wenn auch schmerzlichen, aber gemeinhin rentablen Verzicht auf Eigenliebe.“ Unter den zahlreichen von ihm untersuchten Paratexten, so Genette weiter, sei er auf keinen einzigen gestoßen, der „dieses Motiv entfaltet: ‚Bewundert meinen Stil‘ oder jenes: ‚Bewundert, wie geschickt mein Aufbau ist.‘ Ganz allgemein ist das Wort Talent tabu“ (alle Zitate aus PT, 192; Hervorheb. im Original). Das verhält sich im Fall von Flemings Grabschrift ganz offensichtlich anders. Obwohl der Begriff ‚Talent‘ explizit nicht fällt, geht es implizit doch in den Quartetten des Gedichts weniger um ein konkret geschaffenes, fassbares lyrisches Werk als um die künstlerische Disposition des Autors, der sich selbst nicht nur als materiell unabhängig, sondern auch als mit enormen Geistesgaben ausgestattet beschreibt. Selbst das im Titel nicht ganz korrekt angegebene Todesdatum – Fleming starb nicht am 31. März, sondern am 2. April 1640 – wird in der Forschung inzwischen als eigenmächtige Setzung des Autors interpretiert.⁴¹ Fleming behält sich somit noch im Dahinscheiden, also nicht mehr im Vollbesitz seiner Kräfte, vor, ein selbstgewisses Urteil über seinen eigenen Sterbetag fällen zu können.

Wichtig bleibt außerdem festzuhalten, dass sich Flemings Selbstbewusstsein auch und besonders auf eine herausragende Position im literarischen Leben seiner Gegenwart und Zukunft erstreckt. „Mein Schall floh überweit. Kein Landsmann“, also auch nicht Opitz, so Fleming, „sang mir gleich“ – das ist das genaue Gegenteil des „Ich, der ich mich den geringsten acht“, das in Scherffensteins Gedicht erscheint.⁴² Auch mit der Satzkonstruktion „Man wird mich nennen hören / Biß das die letzte

40 Braungart: Barocke Grabschriften (1997), 450.

41 Vgl. Kaminski: Dichtung als Nachlaß (2012), 6.

42 Scherffenstein: Poetische Thraenen (1640), 19.

Glut dieß alles wird verstören“, setzt sich Fleming dezidiert in ein Verhältnis der *imitatio* und *aemulatio* zu seinem Vorbild Opitz und zu einem Klassiker der antiken Dichtung. „Ich hab’ ein Werck vollbracht dem Ertz nicht zu vergleichen“, so übersetzt Opitz aus der Ode *Exegi monumentum* von Horaz, „Dem die Pyramides an Hoehle muessen weichen / [...] Ich kan nicht gar vergehn. man wird mich ruehmen hoeren / So lange man zu Rom den Jupiter wird ehren.“⁴³ Diesen Unvergänglichkeitsstos nimmt Fleming nun auch unmittelbar für sein eigenes literarisches Werk in Anspruch. Zugleich dehnt er dessen Reichweite deutlich aus. Wo Horaz nicht ahnen konnte, das die Verehrung des Jupiter in Rom doch vergänglich war als noch von ihm angenommen, geht Fleming lieber auf Nummer sicher. Seine Dichtung, so die Grabschrift, habe Bestand bis zum jüngsten Tag, bis zu jenem apokalyptischen Ereignis, mit dem Alles und Jedes an sein Ende kommt. Somit versieht er seine Dichtung mit dem maximal vorstellbaren Haltbarkeitsdatum, das weit über das hinausgeht, was einst Horaz und seinem Übersetzer Opitz als Zeitpunkt für das Fortdauern ihrer Werke vorschwebte.

In diesem letzten Aspekt ist zugleich auch der Trostanteil von Flemings Grabschrift enthalten. „An mir ist minder nichts / das lebet / als mein leben“, so lautet die bedeutungsvolle Schlusspointe seines Sonetts.⁴⁴ Mit diesem *acumen*, dieser *figura etymologica* meint Fleming nichts Anderes, als dass der Tod nur seiner körperlichen und damit unwesentlicheren Form seiner Existenz etwas anhaben könne. Das eigentlich Entscheidende, seine literarische Meisterschaft, sein geistiges Leben, bleibe durch sein Sterben unangetastet und lebe in seinen Texten weiter.⁴⁵ Auch hier bricht Fleming erneut mit den Konventionen des Genres, wie sie etwa in der Poetik des Omeis theoretisch aufgeführt und bei Scherffenstein praktisch ausgeführt werden. Christliche oder auch antike Jenseitsvorstellungen fehlen in seiner Grabschrift zudem völlig: kein Eden, kein Helikon und kein Elysium tauchen in seiner Schilderung auf. Auch auf eine Gegenüberstellung eines irdischen Jammertals der

43 Opitz: Weltliche Poemata (1975), 64.

44 Das Gedicht folgt deutlich einer für Sonette typischen Zweiteilung bzw. Zäsur zwischen Quartetten und Terzetten: Während Fleming im ersten Teil eine in der Vergangenheitsform gehaltene Bilanz des Lebens zieht, behandelt er im zweiten Teil die Situation des Sterbens in der Gegenwartsform. Schindler: A Note on Paul Fleming’s „Grabschrift“ (1978), 235/236 hat dies dazu veranlasst, von einer „dual persona“ im Auto-Epitaph zu sprechen. Schindler imaginiert Fleming zum einen als „poet-artist at work in his ‚studio‘“, zum anderen als „theater [...] player taking leave from his audience and stepping from a metaphorical stage of life.“ Erst die Schlusszeile, so Schindler, führe beide Text-Ichs wieder zusammen: „The two have become one“, 236.

45 Vgl. ähnlich u. a. Schindler: A Note on Paul Fleming’s „Grabschrift“ (1978), 236. Diese Interpretation setzt allerdings als Prämisse voraus, dass das Dichten, in den Quartetten explizit angesprochen, auch in den Terzetten implizit Thema bleibt.

Sterblichen mit einem Himmel der Seligen verzichtet Fleming. Er konzentriert sich voll und ganz auf die Stärken seiner Kunst sowie auf seinen nahezu anmaßenden, jugendlichen Ehrgeiz, längstmöglich nachzuwirken und ihm selbst darüber sein Nachleben zu sichern.⁴⁶

Dass die Klage als dritter, eigentlich konstitutiver Bestandteil von Grabschriften bei Fleming ausbleibt, hat mit seiner maßgeblichen Prägung durch den humanistischen Neostoizismus zu tun.⁴⁷ Selbst bei dem unmittelbar bevorstehenden Tod, so Fleming im Einklang mit neostoizistischen Vorstellungen, hätten die Affekte zu schweigen.⁴⁸ Es gilt, vernünftig, gefasst zu sein, mit sich selbst ins Reine zu kommen, ruhig zu werden, oder, wie Fleming sagt, ganz „unbesorgt“ zu sein. Wiederum ist das ein großer Kontrast zum Gedicht von Scherffenstein, der bereits nach der Nachricht des Todes eines Anderen in seiner rollenhaften Inszenierung ganz außer sich gerät und jegliche Selbstbeherrschung verliert. Bei Fleming hingegen bleibt die *Contenance* formvollendet gewahrt: mit einem letzten Dank an die Inspiration der Musen, mit einer taktvollen Verabschiedung von allen wesentlichen Personen und mit dem beruhigenden Hinweis darauf, dass alle Geschäfte abgeschlossen und in Ordnung gebracht sind – all das Grund genug für ihn, um vollkommen zufrieden und „willig“ ins Grab „abzutreten“. All das ist bemerkenswert für die Beurteilung des eigenen bevorstehenden Todes, erst recht in Flemings Alter eines jungen Erwachsenen von gerade einmal dreißig Jahren.

46 Damit soll keineswegs behauptet sein, dass Fleming kein durch und durch religiöser Autor gewesen wäre, wie es zahlreiche seiner Gedichte bezeugen. Sein Auto-Epitaph jedoch ist, wie auch Herzog: *Kunst als „Widertod“* (1985), 39f. herausstellt, eher durch eine „antik heroisch[e]“ als die aus dem Christentum bekannte Konzeption von Ewigkeit geprägt. „Fleming glaubt an seinen Erlöser“, urteilt Herzog; das halte ihn jedoch nicht davon ab, in seiner Grabschrift, am prägnantesten in der Schlusszeile, im Wesentlichen eine andere als die christliche Form von Dauer zu protegieren: „Denn sie spricht [...] von einem anderen Leben nach dem Tode. Sie meint das Nachleben des Künstlers im Ruhm [...] ‚Des Todes Tod‘ ist so nicht mehr Christus, sondern die Kunst.“

47 Vgl. hierzu ausführlicher die Interpretation von Schmidt: *Paul Flemings stoische Grabschrift* (2004).

48 Schuster: *Dichterruhm und Ewigkeit* (2014), 32, kritisiert neostoizistische Lektüren von Flemings Grabschrift; er liest das Sonett im Gegensatz dazu ganz als „Demonstration von Sterbebereitschaft in lutherischer Tradition.“ Schusters Polemik übergeht, dass die Produktivität neostoizistischer Positionen in der Literatur des Barock nicht zuletzt in deren beträchtlicher „Konvergenz mit der christlichen Lehre“ begründet liegt: „Da war doch vieles, womit ein überzeugter Christ etwas anfangen konnte“, siehe Willems: *Geschichte der deutschen Literatur* (2012), 363f. Analog wie Neostoizismus und Christentum müssen ferner Demut vor Gott und Selbstbewusstsein gegenüber den barocken Dichterkollegen bei Fleming nicht unbedingt zueinander im Widerspruch stehen, sondern können beide gleichermaßen in seiner Lyrik vorgebracht werden.

Flemings „Verzeiht mirs / bin ichs werth“, mit dem er den Abschied an „Gott / Vater / Liebste / Freunde“ im ersten Terzett einleitet, steht hierbei keineswegs im Widerspruch zu dem mit seiner Grabschrift vertretenen souveränen, leidenschaftslosen dichterischen Selbstvertrauen. Stattdessen lässt sich diese Passage im Rahmen von Genettes Paratexttheorie durchaus als „Blitzableiter“ im Sinne der rhetorischen Technik einer „*excusatio propter infirmitatem*“ verstehen (PT, 201). Denn angesichts von Flemings verwegendem Abweichen von den Konventionen eines Epitaphs liegt es nahe, möglichen Einwänden von vornherein mittels einer solchen eigens eingebauten ‚Sicherheit‘ im letzten selbstgeschriebenen Gedicht zu begegnen. Genette kommentiert generell zu einer derartigen rhetorischen Praxis:

Angesichts der mitunter maßlos übertriebenen Bedeutung seines Themas [im Fall von Fleming die Summe der eigenen Vita, J.G.] bringt der Redner seine Unfähigkeit vor, es mit dem nötigen Talent abzuhandeln, und zählt anscheinend darauf, das Publikum werde schon um das rechte Maß wissen. Das aber war vor allem die sicherste Weise, Kritik vorzubeugen, das heißt diese zu entschärfen und sogar zu unterbinden, indem ihr der Redner zuvorkam. (PT, 201)

Es handelt sich, so Genette, um eine „auf paradoxe Weise valorisierende Funktion“ (PT, 201), die auch Fleming virtuos für sich zu nutzen weiß. Mit diesem Vers bzw. mit dieser rhetorischen Technik nimmt der Barockautor potentiellen Kritikern sogleich den Wind aus den Segeln – und zwar dezidiert ohne das zuvor vorgebrachte Eigenlob auszuhebeln, ja ohne es auch nur im Geringsten in Frage zu stellen.

Für die hier verfolgten Erkenntnisinteressen ist entscheidend, dass Flemings Eigenlob, anders als das Fremdlob auf Opitz, nicht zwingend mit dem zeitgenössischen Status seines literarischen Œuvres harmoniert. Wo der durchschlagende Erfolg von Opitz' Lyriktheorie und -praxis bereits zu Lebzeiten begann und ganze Dichtungsschulen in seiner Nachfolge begründete, kann Ähnliches für Fleming kaum in Anschlag gebracht werden. Seit 1635, dem Jahr des Aufbruchs zu seiner Reise nach Persien, hatte Fleming quasi nichts mehr veröffentlicht, die Hälfte seines literarischen Werks lag noch in der Schublade. Das, was er bis dahin publiziert hatte, bestand hauptsächlich aus Einzeldrucken in höchstwahrscheinlich niedriger Auflage, seiner medizinischen Dissertation und einer Fülle von Gelegenheitsgedichten. Anstelle einer Führungsposition ist somit eher von einer Außenseiterrolle Flemings im literarischen Feld seiner Zeit auszugehen.⁴⁹ Nicola Kaminski schlussfolgert dementsprechend:

49 Vgl. dazu die ähnliche Argumentation etwa bei Pohl: Paul Fleming (1993), bes. 43 und 75.

Ein Werk [...] das auch den Kasualpoemen einen die Gelegenheit übersteigenden Rahmen geboten hätte, ein Werk, auf das der unvergängliche Nachruhm eines Dichters namens Paul Fleming zu gründen wäre, existiert im Jahr 1640 nicht. [...] Die *Grabschrift* bringt so, indem sie das Werk des Dichters Paul Fleming im Modus der *petitio principii* evoziert, dieses Werk überhaupt erst hervor und wird darin, über die kunstvolle Sonettfaktur hinaus, poetisch produktiv. [...] So wie die Grabschrift als Gattung im eigentlichen Gebrauchszusammenhang deiktisch auf das Grab verweist [...], verweist Flemings *Grabschrift* deiktisch auf das Werk, aus dem das Ich des Poeten sich konstituiert, als läge es der Öffentlichkeit bereits vor.⁵⁰

Kaminski spricht von einem „Nachruhm in *statu nascendi*“, also von einem geschickten finalen Manöver des Barockdichters, mit dem Fleming unmittelbar vor seinem Tod entscheidende Weichen stellt für seine Rezeption durch Mit- und Nachwelt.⁵¹

4. Ausblick – Schlaglichter auf den weiteren Taxierungs- und Kanonisierungsdiskurs

Dafür, dass Flemings Strategie der selbstbewussten Eigenwerbung erfolgreich aufgegangen ist, sprechen zahlreiche Bezugnahmen auf ihn, welche Autoren seit dem 17. Jahrhundert vorgebracht haben. Fleming kann, nachträglich betrachtet, insofern doch zu Opitz aufschließen, als dass beide Namen schon bei Zeitgenossen und bis in die Gegenwartsliteratur hinein häufig in einem Atemzug genannt werden, sicher auch bedingt durch die Nähe der beiden Todeszeitpunkte.⁵² Dabei setzt sich das Sukzessions- und Konkurrenzverhältnis, das Fleming in seiner Grabschrift selbst anspricht, in der überwältigenden Mehrheit der Beiträge fort: Mal wird der eine, mal der andere Dichter seinem Konterpart vorgezogen.⁵³ Noch in der Literatur der

50 Kaminski: Dichtung als Nachlaß (2012), 8f.

51 Kaminski: Dichtung als Nachlaß (2012), 9.

52 Krahe: Persönlicher Ausdruck in der literarischen Konvention (1987), 481f., stellt heraus, dass Fleming schon in den Literaturgeschichten des 17. Jahrhunderts „neben Martin Opitz als repräsentative Gestalt der neuen deutschen Dichtung“ auftaucht; ein Rang, der nach Krahe „erstaunen mag, da man ihn [Fleming, J.G.] eher als Außenseiter ohne Nachfolger anzusehen gewohnt ist.“

53 Vgl. für den gesamten Absatz Krahe: Paul Flemings literarischer Nachruhm (1989) sowie den ebenfalls rezeptionsgeschichtlich ausgerichteten Beitrag von Mannack: Opitz und seine kritischen Verehrer (2002); letzterer im bereits angeführten Band von Borgstedt und Schmitz, 272–279.

ästhetischen Moderne wird diese Diskussion geführt, etwa bei Arno Holz. Holz trägt in das Glossar zu seinem barockisierenden Gedichtband *Dafnis* Opitz als „unser aller Meister“ ein, während Fleming als „von all unsren Teutschen der Hertzrührendste“ firmiert.⁵⁴ Hier wirkt ein Urteil weiter, das sich an vielen Stellen in der Rezeption wiederholt: Wo Opitz den Intellekt berührt, durch formale Meisterschaft besticht, erregt Fleming mittels seiner jugendlich überschwänglich anmutenden dichterischen Erscheinung das Gefühl späterer Leser.⁵⁵ Auf diese Weise haben schon Aufklärer wie Gottsched und Romantiker wie Eichendorff die Rangfolge von Opitz und Fleming jeweils unterschiedlich gewichtet. Gottsched bevorzugt in seinem *Versuch einer Critischen Dichtkunst* mit Nachdruck Opitz und seine „Regeln des guten Geschmackes“, während er Fleming, bei allem Lob, eine „Verliebtheit in Kleinigkeiten“ und „Überrest[e] des übeln Geschmackes“ ankreidet.⁵⁶ Ganz anders Eichendorff. Seine Bewertung lautet: „Flemming hat zuerst das von Opitz künstlich und mühsam gestimmte Instrument [der deutschen Dichtsprache] wirklich tönend gemacht, und schied singend wie ein sterbender Schwan mit seinem schönen Todeslied vom Leben.“⁵⁷ Auch noch in Günter Grass' Erzählung *Das Treffen in Telgte* von 1979 sind Opitz und Fleming kontinuierlich als Referenzautoren präsent. Zwar können sie an dem fiktiven Treffen von barocken Dichtungsgrößen, das Grass ins Jahr 1647 situiert, aus naheliegenden Gründen nicht mehr teilnehmen; dennoch kreisen die Gespräche der Lebenden bei Grass immer wieder um die beiden Verstorbenen. „Es werde ihnen Opitz fehlen und Fleming“, darüber sinniert Simon Dach schon zu Beginn von Grass' Text.⁵⁸ Auch in der Folge wird in der Erzählung immer wieder darüber diskutiert, wie verbindlich und wichtig die Vorlagen von Opitz und Fleming für die nachfolgende Literatur gewesen seien.⁵⁹ Grass schreibt damit als vorerst Letzter die Kette eines Kanonisierungsdiskurses fort, der bis hin zu zeitgeschichtlichen Autoren andauert.

Alles in allem lässt sich aus den hier diskutierten barocken Paratexten zweierlei schlussfolgern. Erstens belegen die Epitaphe und Epicedien aus den Händen von Kuhlmann, Hoffmannswaldau, Fleming und Scherffenstein einen Prozess

54 Holz: *Des Schäfers Dafnis Freß-, Sauff- und Venuslieder* (1963), 156 und 150.

55 Vgl. dazu ganz ähnliche Urteile aus der germanistischen Forschung: „Paul Fleming [ist] unter den Dichtern, [...] die wir noch lesen, einer der frischesten [...]. Es gibt da so etwas wie einen Geist der Jugendlichkeit, der Unbekümmertheit und des männlichen Selbstbewußtseins, der sich durch die Jahrhunderte [...] behauptet, gegen das schulmeisterlich Gelehrte und virtuos Manieristische.“ Kemp: *Das europäische Sonett*. Bd. 2 (2002), 15.

56 Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), 209 und 113.

57 Eichendorff: *Geschichte der Poetischen Literatur Deutschlands* (21861), 199.

58 Grass: *Das Treffen in Telgte* (31997), 19.

59 Vgl. etwa Grass: *Das Treffen in Telgte* (31997), 26, 28, 42, 63, 93, 155 passim.

der Selbstvergewisserung und Selbstbestärkung einer sich im 17. Jahrhundert erst allmählich herausbildenden, humanistisch-gelehrten Literaturpraxis in deutscher Sprache. Zu diesem Zweck scharen sich die Dichter um die alles überragende Figur des Reformers Opitz, deren Vorbildhaftigkeit auch ihre eigene Dichtung konsolidieren helfen soll. Zweitens finden sich jedoch schon zu diesem Zeitpunkt Belege für interne Konkurrenzkämpfe, die hier am Beispiel von Paul Flemings Grabschrift auf sich selbst nachvollzogen wurden. Obwohl Fleming in Sachen literarischer Erfolg zu Lebzeiten keinesfalls mit Opitz mithalten konnte, beansprucht er in seinem Auto-Epithaph, das den Zugang zu seinem Gesamtwerk maßgeblich mitprägt, eine alleinige Spitzenstellung („Kein Landsmann sang mir gleich“). Für die nachfolgende Rezeption erweist sich dies als ein kluger Schachzug: Fleming firmiert fortan immer wieder in Nachbarschaft von Opitz als einer der Vorreiter der deutschen Barockliteratur. Seine Grabschrift funktioniert somit nach wie vor ausgezeichnet als Eigenwerbung, als zweckdienliches Ausscheren aus einer Reihe von Bescheidenheitsklauseln, welche Paratexte ihren Verfassern eigentlich nach den Spielregeln ihrer Konvention, Politik und Praxis auferlegen.

Literatur

- Ammon, Frieder von/Herfried Vögel: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Die Pluralisierung des Paratexts in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin: LIT 2008.
- Battafarano, Italo Michele: Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur. Bern [u. a.]: Lang 1994.
- Beck, Andreas: Die *Straßburger Eide* in der Frühen Neuzeit. Modellstudie zu vor- und frühgermanistischen Diskursstrategien. Wiesbaden: Harrassowitz 2014.
- Bogner, Ralf Georg: Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz. Tübingen: Niemeyer 2006.
- Borgstedt, Thomas/Walter Schmitz (Hg.): Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Braungart, Georg: Barocke Grabschriften. Zu Begriff und Typologie. In: Feger, Hans (Hg.): Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996). Amsterdam: Rodopi 1997, S. 425–487.
- Canitz, Friedrich Rudolph Ludwig von: Gedichte, hg. v. Jürgen Stenzel. Tübingen: Niemeyer 1982.
- Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin [u. a.]: de Gruyter 2007.
- Eichendorff, Joseph von: Geschichte der Poetischen Literatur Deutschlands. Erster Teil. Paderborn: Schöningh ²1861.

- Fleming, Paul: Geist- und Weltliche Poëmata. Naumburg: Müller 1660.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig: Breitkopf 1730.
- Grass, Günter: Das Treffen in Telgte. Eine Erzählung und dreiundvierzig Gedichte aus dem Barock. München: dtv³1997.
- Guthke, Karl Siegfried: Sprechende Steine. Eine Kulturgeschichte der Grabschrift. Göttingen: Wallstein 2006.
- Herzog, Urs: Kunst als „Widertod“. Paul Flemings (1609–1640) „Grabschrift“. In: DU Jg. 37 (1985), H. 5, S. 38–43.
- Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von: Poetische Grabschriften. Leipzig [u. a.]: Fellgiebel 1680.
- Holz, Arno: Des Schäfers Dafnis Freß-, Sauff- und Venuslieder. München: dtv 1963.
- Kaminski, Nicola: „Man wird mich nennen hören“. Dichtung als Nachlaß. In: Arend, Stefanie/Claudius Sittig (Hg.): Was ein Poëte kan! Studien zum Werk von Paul Fleming (1609–1640). Berlin [u. a.]: de Gruyter 2012, S. 1–16.
- Kemp, Friedhelm: Das europäische Sonett. Bd. 2. Göttingen: Wallstein 2002.
- Krahé, Peter: Persönlicher Ausdruck in der literarischen Konvention: Paul Fleming als Wegbereiter der Erlebnislyrik? In: ZfdPh Jg. 106 (1987), H. 4, S. 481–512.
- Krahé, Peter: „Flemming, unsrer Tichter Wonn“: Paul Flemings literarischer Nachruhm. In: AKG Jg. 71 (1989), S. 71–89.
- Krummacher, Hans-Henrik: Das barocke Epicedium. Rhetorische Tradition und deutsche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert. In: JbdSG Jg. 18 (1974), S. 89–147.
- Kühlmann, Wilhelm: Sterben als heroischer Akt. Zu Paul Flemings *Grabschrift*. In: Meid, Volker (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 1: Renaissance und Barock. Stuttgart: Reclam 1982, S. 167–175.
- Kuhlmann, Quirinus: Qvirin Kuhlmanns Unsterbliche Sterblichkeit Oder Hundert Spilersinnliche Virzeilige Grabe-schriften. Jena: Müller²1671.
- Meid, Volker: Barock-Themen. Eine Einführung in die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 2015.
- Nickel, Beatrice: Weltwissen und Sonettistik in der Frühen Neuzeit. Frankreich, Spanien, England und Deutschland. Tübingen: Stauffenburg 2012.
- Niefanger, Dirk: Barock. Stuttgart [u. a.]: Metzler 2000.
- Niefanger, Dirk: Sfumato. Traditionsverhalten in Paratexten zwischen Barock und Aufklärung. In: LiLi Jg. 25 (1995), H. 97, S. 94–118.
- Omeis, Magnus Daniel: Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst. Nürnberg: Michahelles und Adolph 1704.

- Opitz, Martin: Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Kritische Edition mit Übersetzung, hg. v. Klaus Conermann. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2009.
- Opitz, Martin: Weltliche Poemata. 1644. Zweiter Teil, hg. v. Erich Trunz. Tübingen: Niemeyer 1975.
- Pohl, Maria Cäcilie: Paul Fleming. Ich-Darstellung, Übersetzungen, Reisegedichte. Münster: LIT 1993.
- Rickes, Joachim: „Man wird mich nennen hören“. Gedanken über Zeit, Sterben und Küsstent bei Paul Fleming. In: WW Jg. 59 (2009), H. 2, S. 177–187.
- Scherffenstein, Wenzel Scherffer von: Poetische Thraenen Vber dem frühzeitigen und vhrplötzlichen absterben H. Martin Opitzen von Boberfeld. Briegk: Gründer 1640.
- Schindler, Marvin S.: A Note on Paul Fleming's „Grabschrift“. In: Riechel, Donald C. (Hg.): Wege der Worte. Festschrift für Wolfgang Fleischhauer. Köln [u. a.]: Böhlau 1978, S. 234–236.
- Schlütter, Hans-Jürgen: Sonett. Stuttgart: Metzler 1979.
- Schmidt, Jochen: Der Tod des Dichters und die Unsterblichkeit seines Ruhms. Paul Flemings stoische Grabschrift „auf sich selbst“. In: ZfdPh Jg. 123 (2004), H. 2, S. 161–182.
- Schuster, Ralf: Dichterruhm und Ewigkeit. Eine kritische Auseinandersetzung mit der literaturwissenschaftlichen Rezeption von Paul Flemings *Grabschrift*-Sonett. In: Informationen aus dem Ralf-Schuster-Verlag Jg. 8 (2014), S. 7–34.
- Segebrecht, Wulf: Steh, Leser, still! Prolegomena zu einer situationsbezogenen Poetik der Lyrik, entwickelt am Beispiel von poetischen Grabschriften und Grabschriftenvorschlägen in Leichencarmina des 17. und 18. Jahrhunderts. In: DVjs Jg. 52 (1978), H. 3, S. 430–468.
- Segebrecht, Wulf (Hg.): Poetische Grabschriften. Frankfurt/Main: Insel 1987.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.
- Wegmann, Thomas: Der Dichter als „Letternkrämer“? Zur Funktion von Paratexten für die Organisation von Aufmerksamkeit und Distinktion im literarischen Feld. In: Das achtzehnte Jahrhundert Jg. 36 (2012), H. 2, S. 238–249.
- Wiegand, Hermann: Epitaph/Epicidium. In: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Berlin [u. a.]: de Gruyter 1997, S. 455–457 u. S. 475–476.
- Willems, Gottfried: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 1: Humanismus und Barock. Wien [u. a.]: Böhlau 2012.

Wir. Prekäre Erscheinungsweisen kollektiver Autoren und Werke um 1800

Daniel Ehrmann

1. Vorwort, das aufgrund seiner problematischen Parergonalität ausfallen muss

Es wäre ein selbstverliebter Akt, begänne dieser Beitrag mit einem Vorwort. Jedenfalls dann, wenn das Vorwort eines wäre, das sich selbst bewusst wird, sich selbst bespiegelt und damit zuletzt „sich selbst imitiert.“¹ Mit einigem Recht rückt daher schon Gérard Genette diesen Typ des Paratexts in die Nähe des Narzissmus: So ist denn auch der unglückliche Nymphensohn „nicht in sein Antlitz verliebt, sondern in sein Bild, das heißt in sein Werk.“² Bei Genette sind von dieser pathologischen Selbstbespiegelung zwar vor allem jene fiktionalen Vorworte betroffen, die sich selbst beim Schreiben beobachten und im Extremfall in einer „endlose[n] Reflexion“ verlieren;³ es werden sich aber auch alle Vorschriften zu literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit sämtlichen Formen von Paratextualität in ähnlicher Lage wiederfinden. Wie bei der literarischen Vorwortfiktion könnte sich auch in diesem Fall die Vorrede nie ganz außerhalb des Textes aufhalten, sie müsste sich stets zugleich selbst als potentiell zu untersuchendes Objekt wahrnehmen, immer selbst thematisch werden und geriete damit unweigerlich zu jener prekären „Mischung aus Außen und Innen“, die nach Jacques Derrida das Parergon ausmacht.⁴ Dieses Verharren im Unentschieden, das in milderer Form überhaupt ein konstitutives Moment von Paratextualität zu sein scheint, soll zuerst ein wenig näher bestimmt und dann zum Ausgangspunkt genommen werden (II.), von dem aus die paratextuellen Inszenierungen in den Blick rücken, durch die einige um Goethe zentrierte textuelle wie personelle Kollektive um 1800 in Erscheinung treten (III.).

1 Genette: Paratexte (1989), 279.

2 Genette: Paratexte (1989), 278f.

3 Genette: Paratexte (1989), 279.

4 Derrida: Die Wahrheit in der Malerei (1992), 84, weiß daher nicht zu sagen, „ob der Ort der *Kritik*, an dem das *Parergon* definiert wird, selbst ein *Parergon* darstellt.“ Vgl. auch ebd., 89.

2. Interferenzsysteme (I): Text, Paratext, Kontext

Das Changieren zwischen Innen und Außen ist der Einsatzpunkt von Paratextualität.⁵ So zielt bereits die Grundanlage von Genettes Buch auf die Verhältnisbestimmung von *literarischen Werken* zu den sie ebenso umgebenden wie intrudierenden *Beiwerken*.⁶ Diese hierarchische Beziehung wird nahegelegt bereits im Untertitel der deutschen Ausgabe von Genettes Buch, der indes – das hat Georg Stanitzek herausgefunden und betont⁷ – auf den Übersetzer zurückgeht. Dieser Untertitel ist hier also wohl als ‚allographe‘ Auszeichnung durch den Übersetzer zu betrachten,⁸ was ein freundlicher Ausdruck für eine Intervention von fremder

5 Vgl. Genette: Paratexte (1989), 10; zum ‚Third Space‘ auch Wirth: Paratext und Text als Übergangszone (2009).

6 Vgl. Wirth: Paratext und Text als Übergangszone (2009), 9 passim.

7 Stanitzek: Buch: Medium und Form (2010), 160, Fn. 11.

8 Vgl. den Unterscheidungsversuch bei Genette: Paratexte (1989), 15f. Genettes an dieser Stelle etwas unglückliche Terminologie suggeriert eine enge Verbindung von ‚Graphie‘ und Autorschaft (als Übernahme der Verantwortung für einen Text oder Paratext). Es ist im Einzelnen aber meist schwer zu bestimmen, wann Schreiber und Urheber oder Verantwortlicher in einer Person zusammenfallen, wann dies nicht der Fall ist und welche Macht- und Medienstrukturen dem Verhältnis jeweils zugrunde liegen. Es wird für die Paratextualität eines Untertitels aber auch weitaus weniger erheblich sein, wer ihn erfunden hat, als die Frage, ob und auf welche Weise er sich mit Autoren und Texten verbindet. Wenn der Paratext für Genette „definitionsgemäß der Absicht des Autors entspricht“ (ebd., 11), würde zumindest die Frage danach zu ergänzen sein, zu welchem Zeitpunkt diese Entsprechung sich ausmachen lässt: bei der Niederschrift, der Drucklegung oder zu einem noch späteren Zeitpunkt. Die im deutschen Kontext viel intensiver als im französischen debattierte Kategorie der Autorisation (vgl. Nutt-Kofoth: Der ‚echte‘ Text (2004)), die im Sonderfall auch nachträglich stattfinden kann, scheint hier mehr und vielfältigere Möglichkeiten zur Analyse anzubieten als die Suche nach Schöpfern und deren Intentionen. Da das Problem der Paratextualität ebenso wie jenes der Textualität stets als Komplexion von Erfindung, Verfertigung und Wahrnehmung (in Verbindung mit den nicht zuletzt auch literatursoziologisch zu beschreibenden Aspekten der Autorfunktion) vorliegt, erscheint mir auch der von mancher Seite forcierte Versuch einer Aufspaltung der Paratextforschung in autorschaftszentrierte und kommunikationsorientierte Ansätze problematisch. Vorstehende Fußnote wurde von den Herausgebern redigiert und um einige polemische Passagen gekürzt. Nichts als dieser gestrichelte Zusatz weist nunmehr auf die paratexttheoretisch prekäre Situation hin, dass der Text der Anmerkung nicht in dieser Form vom Autor stammt und er zugleich nicht mehr die alleinige Sprecherinstanz des Textes ist, seine Stimme vielmehr durch weitere Instanzen zumindest gefärbt wird. Sobald sich die Anmerkung aber im Druck mit dem Haupttext verbindet, wird sie (wenn auch auf anderer, kommentierender Ebene) als Äußerung derselben Sprecherinstanz erscheinen, und alle gebrochenen Intentionen, die in der Textform aufgehoben sind, werden nivelliert. Die Suche nach der Intentionalität des Autors muss dann problematisch sein, wenn sie sich nur in Zufallsfun-

Hand, für das Eindringen eines Anderen in den Werkkomplex (der ja auch die Peritexte umfasst) und zugleich von allgemeiner paratexttheoretischer Bedeutung ist, weil Titel überhaupt wahrscheinlich gar nicht so ohne Weiteres nur Beiwerk,⁹ sondern stets auch konstitutiver Teil von Werken sind. Jedenfalls sind sie auktorial, und zwar insofern, als sie – unabhängig von der Frage, wer sie erfunden oder geschrieben hat¹⁰ – Werktexte als Autortexte signifizieren und diese vermittelnd in Erscheinung treten lassen.¹¹ Aus diesem Grund kann sich bereits der Erzähler von Jean Pauls 1795 erschienenem *Hesperus*¹² am „5. Schalttag“ das Projekt einer „vollständigen Sammlung aller deutschen *Vorreden* und *Titel*, die von Messe zu Messe erscheinen,“ vornehmen.¹³ Diese Sammlung von Paratexten soll als Zusammenstellung von Büchern, die auf das Wesentliche reduziert wurden, insgesamt zu einer „*Leihbibliothek für Rezensenten und Mädgen*“¹⁴ dienen. Junge Frauen haben zwar durchaus andere Interessen als Kritiker, profitieren aber in ähnlicher Weise von der Reduktion auf das Beiwerk. Für sie sollen daher „die *schwerern* deutschen Meisterwerke [...] vom Buchbinder in einer *leichtern* Damenausgabe geliefert werden, die ganz aus sogenannten Vexirbänden, worinnen kein Unterziehbuch steckt, bestehen soll.“¹⁵ Diese materielle ‚Entkernung‘ behält zunächst nur jenen Text bei, der sich auf Einbanddeckeln und Buchrücken findet: die biblionomen Paratexte von Autornamen und Titeln. Die Bücher werden damit auf ihren Symbolwert reduziert, der sich problemlos an einem Rückenschild ablesen lässt, und sie werden zugleich in ihrem Gebrauchswert für die „Leserinnen“ dadurch erhöht, dass ihnen „etwas reelles in die Hände“ gegeben wird, „das so gut gebunden und eben so betitelt

den dokumentiert, zumal dieser mit Intentionen belastete Autor zum guten Teil erst durch die Paratexte selbst konstituiert wird (vgl. dazu auch Dembeck: *Texte rahmen* (2007), 13f.).

9 Vgl. Genette: *Paratexte* (1989), 75f.

10 Der Titel ist damit gerade kein „Gegenstand geteilter Autorschaft“ (vgl. Stanitzek: *Texte, Paratexte, in Medien* (2004), 9), sondern zwar bisweilen auf mehrere Urheber rückführbar, dabei aber stets mit dem Namen des Autors verknüpft.

11 Der Text an sich kann bibliographisch nicht erscheinen, er braucht dafür einen Stellvertreter. Werktitel und Autornamen gehen dabei ein synekdochisches Verhältnis ein, indem das eine Element weitgehend problemlos für das andere eintreten kann.

12 Die Erzählerfigur heißt wie der Autor Jean Paul, ist allerdings „Berg-Hauptmann auf *Frei St. Johannis*“; vgl. etwa Jean Paul: *Hesperus I* (2009), 52. Der im Untertitel als Biographie bezeichnete Text *Hesperus oder 45 Hundsposttage* war der bei den Zeitgenossen wohl erfolgreichste Text Jean Pauls und ist in drei Fassungen erschienen; er wird hier nach der ersten Fassung von 1795 in der Edition von Barbara Hunfeld zitiert. Vgl. die Synopse der drei Fassungen in Jean Paul: *Hesperus* (2009f.).

13 Jean Paul: *Hesperus I* (2009), 128–130.

14 Jean Paul: *Hesperus I* (2009), 128; Hervorheb. im Original.

15 Jean Paul: *Hesperus I* (2009), 130; Hervorheb. im Original.

ist wie die Buchhändler-Ausgabe und in das sie – weil das harte Steinobst schon *ausgekernt* und innen nichts ist – nicht nur eben so viel[,] sondern sechs Lot mehr Seidenfaden und Seidenabschnitzel legen können als in die gedruckte Ausgabe.“¹⁶ Der Lust an der raumgreifenden Markierung wichtiger Textstellen durch Stoffreste wird so viel Raum gegeben, dass sie sogar den Text verdrängen und von der mnemonischen Lektüretechnik zur unsinnigen Materialpraxis werden kann. In etwas anderer Form dient der Verzicht auf den Text aber auch den Kritikern: Denn die radikale Sonderform des Doppeldrucks, bei dem am Ende gar kein Text, sondern nur noch der Autornamen, der Werkstitel und das Vorwort abgedruckt werden, soll nicht zuletzt jenen Rezensenten nützlich werden, „welche nicht gern das Buch selber lesen wollen, wenn sie es rezensieren.“¹⁷ In der ironischen Überspitzung einer durchaus zu vermutenden historischen Praxis¹⁸ ist es bezeichnenderweise gerade das Werk, auf das sich verzichten lässt, während mit Autornamen, Titel und Vorwort die Beiwerke zur eigentlichen Essenz des Buches gerinnen. Nicht allein die plakative poetische Satire beim fiktional verdoppelten Jean Paul, auch die Verwendung des ‚allographen‘ Untertitels bei Genette macht ein durch die Normalisierung verdecktes, bisweilen synekdochisches Verhältnis von Autor, Werk und Titel durch eine Störung sichtbar: Auf dem Umschlag und im Impressum wird Genettes Arbeit als *Das Buch vom Beiwerk des Buches* ausgewiesen, indes gerade nicht an jenem Ort, an dem der Name der Bücher eigentlich abzulesen wäre: auf dem Titelblatt. Die Einheitstitelaufnahme des Impressums, an der sich auch die Bibliotheken in gutem Glauben orientieren, weicht – einer biblionomischen Katastrophe gleich – vom Titelblatt als dem für das Bibliographieren eigentlich maßgeblichen Ort signifikant ab. Handelte es sich beim Autor dieses Buchs um E.T.A. Hoffmann¹⁹ und nicht um Gérard Genette, man würde vielleicht auf den Gedanken verfallen, dass diese Inkongruenz nur um der kunstvollen Vorführung einer paratextuellen Paradoxie willen da sei.

Davon wird man indes nicht ausgehen dürfen; und Genette möchte auch die Erscheinungsform seines Buches für solche ironisierenden Späßchen zu ernst genommen haben. Er ist immerhin kein Poet, sondern Wissenschaftler, als

16 Jean Paul: *Hesperus I* (2009), 130

17 So die Hinzufügung in der dritten Fassung von 1819; siehe dazu Jean Paul: *Hesperus I* (2009), 131. Zur Verweigerungshaltung der Rezensenten, die bevorzugte Ziele von Jean Pauls Satire waren, vgl. Dembeck: *Texte rahmen* (2007), 331–333.

18 Vgl. auch Gatterer: *Allgemeine Uebersicht* (1773), 285.

19 Vgl. dazu etwa die profunde Analyse des komplizierten Herausgeber-Verhältnisses von E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* (1819/21) bei Reuß: *Kritische Textkritik* (2012).

Universitätsprofessor sogar bestens institutionell verankert und anerkannt – und dieser kontextuelle Zusammenhang macht einen Unterschied, der nach seiner eigenen Systematik wohl als ‚faktischer Paratext‘²⁰ wirksam werden und die zuvor bemerkte *Inkongruenz* der Untertitel als redaktionelle *Inkonsequenz* erscheinen lassen wird: Die potentielle poetische Reflexionsfigur wird im geänderten Kontext zum peinlichen Fehler. Sicherlich können Kontexte wie der Status des Autors und seine Platzierung im zeitgenössischen kulturellen Feld²¹ auf diese Weise die Funktion eines paratextuellen Elements verändern und müssen in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden, dennoch ist die im Begriff des ‚faktischen Paratexts‘ implizierte und von Genette sogar deutlich formulierte Entgrenzung des zugrundeliegenden Textbegriffs nicht ganz unproblematisch. Faktisch sei nämlich jene Sorte Paratext, die „nicht aus einer ausdrücklichen (verbalen oder nichtverbalen) Mitteilung besteht, sondern aus einem Faktum“, das zwar „der Öffentlichkeit“ bekannt sein müsse (in welcher Form und durch welche Medien, durch Texte oder vielmehr Paratexte würde freilich zu fragen sein), sich dann aber durch seine „bloße Existenz“ auf die Wahrnehmung des Textes auswirke.²² Es handle sich also um einen zwar nichttextuellen, aber auch nicht unbedingt materiellen Paratext. Jedenfalls rechnet Genette bereits unter die ersten Beispiele auch persönliche Informationen zum Autor wie Alter und Geschlecht. Es handelt sich dabei indes um höchst unsichere Angaben, die sich nicht einfach betrachten, sondern nur mitteilen lassen. Solche scheinbar unhintergehbaren Fakten haben daher eine Rückseite, die in dem auf Gaston Bachelard zurückgehenden Wortspiel: „Un fait est fait“ sichtbar gemacht wird.²³ Das evidente Faktum hat nämlich eine Doppelgestalt, es ist nicht nur *Tatsache*, sondern eben auch *Tatsache*.²⁴ Fakten werden nicht einfach gefunden, sondern auch durch Bezugnahmepraktiken und nicht zuletzt durch textuelle Verhandlungen als referenzierbare Objekte hergestellt. Autoren etwa, die als Urheber

20 Vgl. Genette: Paratexte (1989), 14f.

21 Jede öffentliche oder veröffentlichte Intervention wird diese Position tingieren. Auch ein Wechsel zwischen unterschiedlichen Feldern wird dadurch möglich. Vgl. etwa den Entwurf des literarischen Feldes bei Bourdieu: Die Regeln der Kunst (1999).

22 Genette: Paratexte (1989), 14.

23 Bachelard wird dieses geistreiche Bonmot jedenfalls von Bruno Latour zugeschrieben, der es über die Aufteilung in die folgenden beiden Lesarten zu explizieren versucht: „a fact is an artefact“ or „a fact is fabricated“ (Latour: The Force and the Reason (1990), 63). Vgl. auch Genettes Definition des faktischen Paratextes in der französischen Ausgabe: „Je qualifie de *factuel* le paratexte qui consiste, non en un message explicite (verbal ou autre), mais en un fait dont la seule existence, si elle est connue du publique, apporte quelque commentaire au texte et pèse sur sa réception.“ (Seuils, 13; Hervorheb. im Original) Entscheidend ist auch hier die Verbindung vom Faktum und dessen öffentlicher Bekanntheit.

24 Vgl. dazu Rheinberger: Zur Historizität wissenschaftlichen Wissens (2007), 367f.

von Werken notwendig einmal existiert haben müssen, werden männlich oder weiblich, klug oder bucklig, inkontinent oder bildschön gewesen sein.²⁵ Sie nehmen diese Gestalt aber erst in ihrem medialen Erscheinen, in den Vorstellungen an, wie sie Beschreibungen, Charakteristiken und Biographien hervorrufen, die nicht erst seit Friedrich Schlegels Kritiken zum festen Bestandteil des modernen Literaturbetriebs geworden sind; spätestens aber in ihren Nachrufen oder in stets verspäteten literaturwissenschaftlichen ‚Wiederentdeckungen‘ erhalten Autoren imaginierte Körper.²⁶ Diese Autorbilder werden durch solche Text- und Bildpraktiken zunächst hervorgebracht, sie greifen aber zugleich in bestehende Figurationen ein, können diese irritieren und verändern. Diskrepanzen ergeben sich dabei nicht nur im Laufe der Zeit, sondern mitunter auch durch die Verteilung unterschiedlicher Autorbilder im Raum, etwa durch annähernd synchrones Auftauchen von Autoren an unterschiedlichen (medialen) Orten. Goethe etwa erscheint in seinen (öffentlichen und halböffentlichen) autobiographischen Texten ganz anders als in dem berühmten Geburtstagsbrief Schillers,²⁷ der ihn – analog zu seiner Kulturtheorie der Moderne – als letztlich bereits überwundene Komplementärfigur inszeniert; wieder anders tritt er in den zwischen öffentlicher Vergötterung und brieflicher Spöttelei schwankenden Darstellungen der Jenaer Frühromantiker auf. Dieselben Ereignisse, Handlungen und Physiognomien werden jeweils anders konstelliert und erscheinen damit nie so ‚nackt‘, wie man sich Tatsachen sprichwörtlich vorzustellen pflegt.

Redet man von faktischen Paratexten, handelt man sich also Probleme ein, die in eine vortypographische Zeit zurückverweisen. Denn der literaturwissenschaftliche Umgang mit Kontexten ist nicht zuletzt deshalb so schwierig, weil diese eben nicht (textuell) fixiert, sondern plural und beweglich sind, keine gesicherte Quelle oder Gestalt haben und daher nicht einfach zitiert, also: vertextet werden können. Genau diese Schwierigkeiten bittet Genette aber in einer als radikale Ausweitung

25 Die Inkohärenz der Aufzählung soll darauf hinweisen, dass die tatsächlichen Eigenschaften der wirklichen Autoren völlig kontingent und letztlich weitgehend unerheblich sind für die Konstitution ihrer Erscheinung als mediales Autorenbild.

26 Insbesondere die Wiederentdeckungen entwickeln dabei eine bisweilen eigenwillige Dynamik. Als Robert Walser etwa ab den 1960er Jahren verstärkte literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit erfuhr, wurde ein völlig anderes Bild geschaffen, eine ganz andere Geschichte erzählt als zu seinen Lebzeiten. Dass er am Literaturbetrieb ‚gescheitert‘ war, dass daher viele seiner Werke nur in unzähligen Notizen und ‚Mikrogrammen‘ überliefert sind, und dass er zudem Anfang der 1930er Jahre aufgrund psychischer Probleme viel Zeit in Heilanstalten verbrachte, führte zu einer Pathologisierung des nun als Genie ‚erkannt‘ Autors. Vgl. etwa Greven: Robert Walser (1992).

27 Vgl. Friedrich Schiller an Johann Wolfgang Goethe, 23.08.1794, in: Goethe: Sämtliche Werke (1985ff.), Bd. 8.1., 15.

fungierenden Zusammenfassung herein, wenn er konstatiert, „daß jeder Kontext als Paratext wirkt.“²⁸ Diese ganz beiläufige, vielleicht gar inzidente Bemerkung scheint für den gegenwärtigen Zusammenhang von einiger Bedeutung zu sein. Jedenfalls, wenn man die Betonung richtig setzt: *Jeder Kontext wirkt* als Paratext. Kontexte übernehmen also stets ähnliche Funktionen wie Paratexte, sind aber offenbar nicht dasselbe. Der Unterschied liegt nicht zuletzt in der prekären Textualität der Kontexte: ‚Text‘ heißen sie zwar beide, jedoch organisieren die Paratexte im engeren Sinn vor allem die Verbindungen eines physischen – im Normalfall buchförmigen – Schriftträgers einerseits zu den durch ihn selbst codierten Semantiken (Peritext), andererseits zu weiteren, ihn tatsächlich oder virtuell umgebenden Schriftträgern (Epitext). Während also Paratexte auf diese Weise eigentliche Text-Netze erzeugen, stellen Kontexte offenbar flexiblere Verbindungen bereit. Sie assoziieren heterogene materielle wie immaterielle Elemente einer historisch oder lokal wie immer stark eingeschränkten Kultur – also Dinge und Fakten ebenso wie Praxisformen, nicht anders als Begriffe und private wie kollektive Imaginationen. Sie umgrenzen auf diese Weise einen bestimmten Bereich der umfassenden kulturellen Textur, entnehmen gleichsam eine Schicht oder eine Partie daraus, um diese überhaupt erst als wie immer unscharf bestimmte Einheit und damit eben als ‚Kontext‘ wahrnehm- und referenzierbar zu machen.²⁹ Es ist offenkundig, dass sich Kontexte wie die provinziell-kleinbürgerliche Herkunft des Schulverwaltungsbeamten, Landeskonservators und Dichters Adalbert Stifter, der im Unterschied zu seinem erklärten Vorbild Goethe nie nobilitiert wurde und der am bedeutenden Umschlagpunkt zur Mitte des 19. Jahrhunderts gerade darüber nicht schrieb, um bestimmte Texte gruppieren werden. Es wird aber stets unklar bleiben müssen, für welche Leser diese Informationen in welcher Form welche Funktionen im Zuge der Lektüre übernehmen konnten und können. Zumal die Konfundierung von Leben und Literatur, die literarische Fabrikation von biographischen Fakten bisweilen, immer wieder und von ganz unterschiedlichen Autoren betrieben wurde. Selbst wenn es sich dabei um so unscheinbare Dinge handelt wie die Fingierung von Belesenheit durch ausgiebige Zitierpraxis aus Rororo-Monographien, wie es seit einiger Zeit von Thomas Bernhard bekannt ist.³⁰ Die Frage, ob es sinnvoll ist, diese Interferenzmomente als wie immer stark paratextoide Kontexte zu begreifen, ist wohl zu kompliziert und auch zu weit vom Thema dieses Sammelbandes entfernt, um sie

28 Genette: Paratexte (1989), 15.

29 Pointiert bei Luft/Ott/Theis: Kontext (2015), 101: „Der Kontext selbst ist nie einfach gegeben; vielmehr wird er im Rahmen von Rezeptionsprozessen erzeugt.“

30 Siehe den Kommentar in Bernhard: Die Autobiographie (2004), 534–536; vgl. dazu auch Billenkamp: Thomas Bernhard (2008), 149.

hier extensiv zu diskutieren. Festzuhalten ist aber jedenfalls, dass Kontexte sicherlich auf bestimmte Weise mit Texten und Paratexten verbunden sind und mit ihnen interagieren. Wenn ein Titelblatt ‚Goethe‘ sagt, wird ein Bild aufgerufen werden – egal ob es sich dabei um eines der ebengenannten, eine Mischung daraus oder ein völlig anderes handelt. Diese Offenheit verweist auf eine Unsicherheit, die aus den Möglichkeiten des Eintrags von Autorschaft auf einem Kontinuum erwächst: Ist der Autornamen des Titelblattes nun Stellvertreter eines Menschen, eines Faktums, verweist er auf einen Kontext oder figuriert der Paratext als Einsatzpunkt für das Ausüben von Autorfunktionen?

Literaturwissenschaftler sind an dieser Stelle geneigt, leichthin mit den Achseln zu zucken und sich wieder ihrem Geschäft zu widmen, denn solche – interpretativ zu überbrückenden – Unsicherheiten sind ihnen nicht fremd. Dies zugegeben scheint mir dennoch das Kontextproblem die radikalste Ausprägung der im Epitext angelegten Tendenz zur Entgrenzung des Paratextes darzustellen, wodurch die Übergangszone als Teil einer problematischen Text-Kontext-Beziehung erkennbar wird und sich die Frage der historischen Pragmatik und Praxeologie von Texten in den Vordergrund schiebt.³¹ Alle Teile, die physisch mit dem Text assoziiert sind, können als wechselwirkend, einflussnehmend, jedenfalls und zumindest aber als kopräsent angenommen werden. Die räumliche Trennung von Text und Epitext führt indes zu gravierenden Schwierigkeiten, da nun bereits die Paratextualität, der Beiwerkcharakter selbst zur Debatte steht. Ein Epitext ist wohl stets nur divinatorsch oder konjunktural auf den Text zu beziehen.³² Die Frage ist daher, wie Texte ihre Bezugnahme – besser: ihr Bezogensein – auf andere Texte artikulieren, und ob solche Artikulationen auch von nichtdiskursiven (kontextuellen) Dingen vorgenommen werden können. In jedem Falle aber wird durch den Akt der Trennung das in ähnlicher Weise wie der Text selbst Geschlossenheit suggerierende *Beiwerk* zum *Epitext*, dessen Enden sich irgendwo außerhalb unserer Sichtweite verlieren.³³ Das ist wahrscheinlich bereits der Fall, wenn Biographisches – keine (geschriebene) Biographie! – zum Paratext wird und sich an geeigneten Stellen, wie dem Autornamen, dem Titel oder Ähnlichem, sedimentiert und anlagert. Wie hoch indes der Preis für die Argumentation einer tatsächlich textanalogen Behandlung solcher faktischer Kontexte ist, zeigt nicht zuletzt das Vorwort zu einem Sammelband, der sich der hier problematisierten Frage nach der *Lesbarkeit der Kultur*

31 Es gilt hier nicht nur wie bei Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (1992), 77, zu fragen: „Wo beginnt und wo endet ein Parergon?“, also nicht nur nach dem möglichen Werkcharakter des Beiwerks, sondern nach seiner Rolle als Anschlussstelle und Vermittler.

32 Zu diesem Modus vgl. Wirth: *Abduktion und Transkription* (2010), 391.

33 Genette: *Paratexte* (1989), 11, Fn. 5, gibt den Unterschied zwischen Text und Werk ohnehin bereits ganz am Anfang auf.

widmet: Es wird darin davon ausgegangen, dass sich die „kulturelle Wirklichkeit“ unter bestimmten Umständen „in der Tat als ein Text auffassen ließe, der in einem durch die Gesellschaft und ihre Mitglieder gebildeten Raum ein Gewebe ausmacht, das sich durch diese Gesamtheit herstellt und durch sie entzifferbar ist [...]“.³⁴ Konsequenterweise erscheint dieses „Bedeutungsgewebe“ denn auch nicht mehr als *Kontext*, sondern als „Kultur-Text“.³⁵ War der Kontextbegriff für das Konzept des Paratexts schon einigermaßen problematisch, werden damit nun ganz offensichtlich die Grenzen der Textualität im engeren Sinn überschritten: Der Text des Kontexts ist dann nicht mehr anders als metaphorologisch zu begreifen; er lässt sich nicht anders als im übertragenen Sinn und nur mehr mit Mühe als entzifferbares Gewebe bezeichnen. Das Lesen eines solchen ‚Kultur-Textes‘ möchte dann auch ein kaum weniger schwieriges Unterfangen darstellen, wie der Versuch, sich mithilfe des Lichts der Wahrheit,³⁶ im finsternen Stiegenhaus eines alten Universitätsgebäudes zurecht zu finden.

Dass – um noch einmal auf Genettes Paratexte-Buch als Objekt selbst zurück zu kommen – irgendwo eine Grenze überschritten worden sein muss, wird unübersehbar, wenn man sich vor Augen führt, dass es einen nicht mehr nur textuellen Unterschied macht, ob der Autor eines Textes dem Diskursbereich der Wissenschaften oder dem der Dichtung entstammt.³⁷ Jedes zuvor gewonnene Wissen um den kontextuellen Rahmen aber, das Wissen um den ‚faktischen Paratext‘ der wissenschaftlichen Tätigkeit und Reputation des Autors wird im Zuge der Lektüre wirksam; und zwar in einer Weise, die nicht nur wie das woher auch immer bezogene Wissen um Marcel Prousts Homosexualität zu einer anderen Interpretation des Textes, sondern auch zu einer Neubewertung der Paratexte selbst führt: Eine zunächst auch als literarische Kunstform lesbare, vielleicht subvertierende Inkongruenz der Untertitel (Parergon) wird durch die Einordnung des Werks (Ergon) in den wissenschaftlichen Zusammenhang zu einer Inkonsequenz, einem Fehler, ohne dass sich dabei an der Materialität der Paratexte etwas ändern müsste. Erst durch den Kontext, der als Rahmen wirkt und dem Ergon seinen virtuellen Ort im kulturellen Feld zuweist, wird die Titelei entweder zum nicht-essentiellen Paratext oder zum Teil eines poetischen Spiels mit den Bezügen – und damit zum

34 Neumann/Weigel: Literaturwissenschaften als Kulturwissenschaft (2000), 11.

35 Neumann/Weigel: Literaturwissenschaften als Kulturwissenschaft (2000), 11.

36 Vgl. Blumenberg: Licht als Metapher (1957).

37 Die Zeiten des ‚D. Martin Luther‘ sind weitgehend vorüber. Zwar gab es bis ins 20. Jahrhundert immer wieder Autoren, die mit vollen akademischen und nicht-akademischen Titeln auf dem Titelblatt erscheinen, gegenwärtig wird – mit vernachlässigbar geringen Ausnahmen – sowohl im Bereich der Literatur als auch in jenem der Wissenschaft der bürgerliche Name allein im Paratext als Autorname geführt.

konstitutiven Teil des Textes selbst. Wenn Kontexte auch keine eigentlichen Paratexte sein mögen, so kommt ihnen dennoch die unerhörte Fähigkeit zu, bisweilen die Grenzen des Werkes zu verschieben.

Gerade die rahmenden Elemente des Paratexts gefährden damit die strengen Umhiegungen des Werks. Diese Situation verschärft sich nicht nur durch die schleichende Entgrenzung des Kontexts zum Kultur-Text, sondern auch in der von Genette vorgenommenen Erweiterung der paratextuellen Bezugnehmepraktiken um die Klasse der Epitexte. Im Unterschied zu den ‚eigentlichen‘ Paratexten,³⁸ den Peritexten, können diese nur noch sehr indirekt zur Konstituierung eines Werks beitragen, indem sie jene Grenzziehung als konstitutiven Akt der Formgebung leisten, die Georg Simmel als zentrale Funktion des Bildrahmens herausgearbeitet hat.³⁹ Der Rahmen übt für ihn „die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluss nach innen in *einem* Akte aus [...]. Was der Rahmen dem Kunstwerk leistet, ist, daß er diese Doppelfunktion seiner Grenze symbolisiert und verstärkt.“⁴⁰ Der Rahmen soll in dieser Idealisierung die Trennung des Bildes vom Bereich der Umwelt zugleich visualisieren und vollziehen. So problematisch diese Vorstellung schon für den bildkünstlerischen Bereich ist, man wird dem Paratext eine solche werkkonstituierende Funktion noch weniger zumessen können: Zu unsicher ist seine Grenze zur ‚Umwelt‘, zu häufig findet er sich selbst als Werk(teil) wieder.

Man wird daher nicht von einer starren Rahmung von Werken durch Paratexte, sondern vielmehr von ubiquitären Interferenzmomenten zwischen Texten, Paratexten und faktischen Paratexten (Kontexten mithin) ausgehen müssen.⁴¹ Indem Paratextualität auf diese Weise an Dynamik gewinnt, wird ein aufschlussreiches hierarchisches Gefälle zwischen Peritext und faktischem Paratext sichtbar. Zwar ist der faktische Paratext prinzipiell kontingent und kann auch ganz einfach nicht gewusst werden, während sich die peritextuellen Elemente des Buches jeder Lektüre mitteilen, doch sind gerade die nicht-essentiellen Kontexte in der Lage, die Peritexte funktional zu verändern: Autornamen können als Pseudonyme entlarvt, Typographie als ästhetisches Programm wahrgenommen, Widmungen als Polemiken gelesen werden. Diese Interferenzen haben dann nicht nur Auswirkungen auf die Grenze zwischen Paratext und Wirklichkeit, sondern auch auf die Demarkationslinie,

38 Zunächst hat Genette unter Paratextualität vor allem die später als Peritexte konkretisierten Elemente verstanden. Vgl. Genette: *Palimpseste* (1993), 11–13.

39 Vgl. Wirth: *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel* (2013), 16.

40 Simmel: *Der Bildrahmen* (1995), 101.

41 Nach Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2010), 162, lässt sich der Paratext damit „nicht wie ein räumlicher Rahmen ‚am Rand‘ ansiedeln, er ist vielmehr als ‚Rahmenbedingung‘ ubiquitär gegenwärtig.“

die zwischen Text und Paratext verläuft. Wenn schon Genette einräumt, dass das Pseudonym „ganz offenkundig bereits eine dichterische Tätigkeit und so etwas wie ein Werk“⁴² sei, dann kann bisweilen die – paratextimmanent zumeist ungreifbare – Differenz von Onymität und Pseudonymität den Unterschied zwischen nichtliterarischem Text und Poesie ausmachen. Das führt zu einer interessanten Verunsicherung der Genette'schen Systematik, denn offenbar lassen sich die essentiellen, weil mit nicht übertragbaren Funktionen bedachten und zudem materiell mit dem Text verbundenen Peritexte ausgerechnet von akzidentiellen, weil im volatilen Bereich verfügbaren Wissens letztlich kontingent bleibenden Informationen verändern. Die aus sprachlichen wie nichtsprachlichen (Institutionen, Praktiken) Elementen zusammengesetzten Dispositive, die die Wahrnehmung nicht nur von Texten, sondern auch von deren Paratexten steuern, sind indes selbst variabel, sie lassen sich von bestimmten Text-Paratext-Komplexen verändern⁴³ – und es ergibt sich ein dynamisches System gegenseitiger Beeinflussung und Verschiebung. An die Stelle der Verhandlung paratextueller Tatsachen tritt daher zunächst die Frage danach, welche Elemente Paratexte sind, dann aber auch die vielleicht spannendere Frage danach, wann sie es sind und wie diese Verschiebungen ins Werk gesetzt werden.

3. Interferenzsysteme (II): Autorschaft und Autorschaften im Paratext

Insbesondere Epitexte bieten hier ein ergiebiges Feld, auf dem sich viele Fragen sammeln ließen, die indes vielfach zu komplex sind, um sie im gegenwärtigen Kontext befriedigend zu verhandeln. So wäre es sicher lohnenswert, genauer zu untersuchen, ob und mit welchen Folgen ein Text zugleich Epitext zweier Werke sein kann, was das für seine Beziehung zu den Werken bedeutet und was passiert, wenn sich ihm wiederum ein Epitext zweiter Stufe anlagert. Wenn Epitexte sich in Stufenfolgen anordnen können, wäre es auch denkbar, Paratextualität als ‚Verkettung‘⁴⁴ zu fassen. Es sollen diese spannenden Fragen im Folgenden aber nur am Rande berührt und vor allem die Einflüsse von Para- und insbesondere Epitextualität auf Autorschaft in den Blick genommen werden. Ausgehend von dem bisher vorgenommenen allgemeinen Problemaufriss, soll nun am historischen Material die These verfolgt werden, dass die Fakten der Paratexte tatsächlich *Tatsachen* sind,

42 Genette: Paratexte (1989), 56.

43 Es liegt auf der Hand, dass fiktionale wie faktuale Texte etwa in das eingreifen können, was verbreitet als biographisches Wissen zirkuliert.

44 Vgl. Deleuze/Parnet: Dialoge (1980), 76.

dass sie also erst durch die Peritexte selbst hergestellt und unter anderem über Epitexte (neu) verhandelt werden. In den Blick rückt dabei nicht zuletzt die Frage, ob Autorschaft – nicht der Autorname als Paratext – etwa als faktischer Paratext verstanden werden kann und in welchem Verhältnis dieses kontextuelle Faktum zu den materiellen Peri- und Epitexten steht.

Wie schwierig die paratextuelle Auszeichnung von Autorschaft bisweilen sein kann, möchte ich an einem für mich naheliegenden und durch seine Komplexität hoffentlich besonders geeigneten Beispiel zeigen. Es handelt sich dabei um eine ‚periodische Schriftt‘, nämlich um die von Goethe zwischen 1798 und 1800 in (man darf vielleicht sagen: nur) sechs Stücken herausgegebene Kunstzeitschrift *Propyläen*. Zeitschriften stellen, das wird deutlich werden, nicht nur die Rahmungen für Epitexte bereit, sie sind nicht nur Container für divergente Beiwerke, sondern sie können auch selbst als Werke erscheinen, die von Peritexten umlagert sowie von Epitexten flankiert werden. Die Gattungsbezeichnung ‚periodische Schriftt‘ erscheint im Untertitel recht selbstbewusst und behauptet eine generische Zugehörigkeit,⁴⁵ die sowohl in den internen Auseinandersetzungen der Mitarbeiter als auch in der Korrespondenz mit dem Verleger Cotta lange Zeit keineswegs so eindeutig war. Immerhin stammt ein guter Teil der Texte aus dem Zusammenhang eines gescheiterten Projekts zur kunsthistorischen und kulturräumlichen Beschreibung Italiens, das Goethe ab etwa 1795 mit dem schweizer Kunsthistoriker Johann Heinrich Meyer verfolgt hatte.⁴⁶ Meyer, den Goethe bereits 1786 zu Beginn seiner Italienreise kennengelernt hatte, war auch der fleißigste Mitarbeiter der *Propyläen*, wengleich er vor allem Beiträge beisteuerte, die ursprünglich für das Italienprojekt gedacht waren. Weitere Mitarbeiter waren Friedrich Schiller, der zwar erst spät eigene Texte lieferte, aber bereits an den ersten konzeptionellen Überlegungen maßgeblich beteiligt war, und zudem den wichtigen Kontakt mit Cotta herstellte.⁴⁷ Erst ab dem dritten Band beteiligt waren Wilhelm und Caroline von Humboldt, die in der Funktion von Korrespondenten aus Paris auftraten. Keiner dieser Mitarbeiter wurde im Peritext namentlich genannt; auch nicht in einem nachträglichen Verzeichnis wie bei Schillers *Horen*.⁴⁸

Die Paratexte halten sich also in Bezug auf die Autorschaft bedeckt: Sie betonen die projektierte Periodizität der Unternehmung, weisen auf einen damals noch wenig einflussreichen, aber aufstrebenden Verleger hin und verzeichnen – gattungstypisch – einen Herausgeber. Das ist für die Jahrzehnte um 1800 nicht außergewöhnlich,

45 Nach Genette: *Palimpseste* (1993), 13, handelt es sich dabei um einen architextuellen Bezug.

46 Vgl. Keller: *Die ungeschriebenen Propyläen* (2016).

47 Vgl. Brüning: *Glückliches Ereignis im Zeichen der Kunst* (2016).

48 Siehe dazu und zum Folgenden auch Ehrmann: „unser gemeinschaftliches Werk“ (2014).

und dennoch erscheint im bisher aufgemachten theoretischen Rahmen die Frage nach dem Autor der *Propyläen* als überraschend komplex gelagert. Komplexer jedenfalls, als es von den Rekonstruktionen der meisten einschlägigen Goetheausgaben suggeriert wird, in denen die einzelnen Texte des ‚Dichturfürsten‘ als schlichte Tatsachen präsentiert werden. Der durch diese editorische Situation notwendig gemachte Griff zum Erstdruck zeigt, dass die Goethe zugeschriebenen Texte erst nachträglich aus einem anonymisierenden Publikationskontext herauspräpariert werden mussten; die Zeitgenossen hingegen waren auf Spekulationen oder intimen Kontakt angewiesen. Anonymität oder gar Kollektivität als autorschaftliche Modi anzuerkennen, scheint keine Option gewesen zu sein, weshalb rasch Bemühungen einsetzten, die Texte einzelnen Urhebern zuzuordnen. Das paratextuelle Schweigen der Zeitschrift stieß damit eine nachträgliche, dem detektivischen Vermögen von Philologen anheimgestellte Identifizierung der einzelnen Autoren an. Dabei rückt zunächst das Verhältnis des namentlich bekannten Herausgebers zu den anonymen Autoren ins Zentrum des Interesses.⁴⁹ Schon das auf dem Titelblatt verwendete Markenprädikat ‚Goethe‘ erzeugt in diesem Kontext eine Präsumtion von stilistischer Einheitlichkeit, mithin qualitativer Kontinuität, die auch für die Texte der übrigen anonymen Autoren lektüreleitend wird. Bezeichnenderweise verweist auch die einzige Autornennung innerhalb der *Propyläen*, nämlich im Untertitel des Vorabdrucks *Einiger Szenen aus Mahomet* darauf, dass diese „von dem Herausgeber“ stammen.⁵⁰ Da aber nur ein einziger Text dezidiert mit Goethes Namen verbunden ist, obwohl das ‚Label‘⁵¹ des Herausgebers sämtliche Stücke der Zeitschrift eröffnet, wird die Autornennung an dieser Stelle als Reaktion auf ein damals aktuelles Problem lesbar: Weil sich die Zeitschrift schon seit dem ersten Stück nur sehr schleppend absetzen ließ und auch Cotta sich bereits über die ihm dadurch entstandenen hohen Kosten beschwert hatte,⁵² musste Goethe verstärkt auf Strategien der Popularisierung ‚seiner‘ *Propyläen* zurückgreifen. Vor dem Hintergrund der prekären merkantilen Position der Zeitschrift ist es naheliegend, dass der ausschnittsweise Vorabdruck eines Goethe-Dramas gerade dann nicht anonym erfolgen konnte, wenn auch ein weniger an Goethes theoretischen

49 Einen sehr anregenden Anlauf zur Theoretisierung der Funktion von fingierten und realen Herausgebern im Roman des 18. und 19. Jahrhunderts unternimmt Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion* (2008); vgl. auch Buschmeier: *Poesie und Philologie* (2008).

50 Teilabdruck der Szenen II,1 und II,5 des 1802 bei Cotta erschienenen *Mahomet* in Goethe: *Propyläen* (1798ff.), Bd. 3.1.

51 Vgl. Niefanger: *Der Autor und sein Label* (2002).

52 Vgl. J. F. Cotta an J. W. Goethe, 17.06.1799.

als vielmehr an seinen poetischen Arbeiten interessiertes Publikum für die Zeitschrift gewonnen werden sollte.

Die Frage nach der Autorschaft der *Propyläen* ist damit aber noch längst nicht geklärt. Es lässt sich philologisch anhand der erhaltenen Manuskripte nachweisen, dass Goethe zwar nicht alle Beiträge der ‚periodischen Schrift‘ selbst hervorgebracht, aber dennoch die meisten davon in unterschiedlichem Ausmaß beeinflusst, bisweilen sogar aktiv und weit mehr als nur redaktionell in die Texte eingegriffen hat.⁵³ Wenngleich Goethe damit noch nicht zu deren Urheber wird, bleibt es doch fraglich, wie die Eingriffe bewertet werden müssen, und ob sie dem Herausgeber oder dem Autor Goethe zuzurechnen sind. Es ist dabei festzuhalten, dass eine einzelne Person als Textproduzent unterschiedlich funktionalisierte Rollen einnehmen kann,⁵⁴ und dass diese Rollen auch den Grenzverlauf eines Textes beeinflussen können.⁵⁵ Die Markierung dieser Funktionen fällt den Texten aber bisweilen schwer – sie wird daher von Paratexten, nicht zuletzt auch Epitexten übernommen. Dem „Wunsch des Verlegers“ gemäß, wendet sich auch der Herausgeber der *Propyläen* am 29. April 1799 höchstselbst mit einer Anzeige an das Publikum; nicht unwichtig zu erwähnen, dass der Abdruck in Cottas hauseigener *Allgemeiner Zeitung* erfolgt:

Wenn der Dichter wohlthut, sein Werk ohne Vorrede aufzustellen, und ruhig abzuwarten, wie man es geniessen oder verschmähen, loben oder tadeln werde; so kan den Verfassern einer Schrift, die nicht sogleich ein Ganzes ausmacht, die, außer manchen Darstellungen auch Maximen, Meinungen und Urtheile enthalten soll, nicht gleichgültig seyn, was ihr für eine Aufnahme widerfährt, besonders wenn man seine Arbeiten stükweise und periodisch zu liefern gedenkt, und erst nach einer gewissen Zeit der Zweck, so wie die Legitimation der Mitarbeiter, klar vor Augen des Publikums liegen kann.⁵⁶

53 Dagegen nimmt Peter Sprengel für den Gegenstands-Aufsatz an, dass „[d]ie überlieferten Korrekturen Goethes [...] im wesentlichen stilistischer Natur“ seien (Sprengel: Johann Heinrich Meyer (1995), 628).

54 Zu denken ist hier vor allem an Autor- und Herausgeberfunktion, vgl. etwa Foucault: Was ist ein Autor? (2001), 1020.

55 Jede dieser Funktionen verfügt im Text über eine eigene ‚Stimme‘. Dazwischen verläuft die von Lotman angenommene Grenze, die „den künstlerischen Text von allem trennt, was Nicht-Text ist“ (Lotman: Die Struktur literarischer Texte (1972), 300). Die Anteile des Herausgebers wären damit außerhalb des poetischen und in Erweiterung dieses Konzepts auch des wissenschaftlichen Textes zu verorten.

56 Goethe: [Anzeige] Propyläen (1799), 512.

Deutlich wird hierin eine Skepsis gegenüber erklärenden Epitexten, jedenfalls insofern sie sich auf poetische ‚Werke‘ im Sinne der klassizistischen Autonomie-theorie beziehen. Die Notwendigkeit, einen solchen Text im Falle der *Propyläen* nachträglich einzuschalten, lässt sich indes mit der periodischen Erscheinungsweise und diese wiederum mit den Entstehungsumständen begründen. Die hier nur sukzessive dargebotenen Texte hätten – so heißt es weiter – eigentlich „in einer andern Gestalt und zu einem erfreulichen Ganzen [...] verarbeitet werden sollen“.⁵⁷ Darin steht der Epitext in auffälliger Weise vom Peritext ab: Denn das Titelblatt teilt von diesem Mangel nichts mit, sondern verweist nachgerade ostentativ auf die Periodizität und den Zeitschriftencharakter der *Propyläen*, während erst der nachträgliche Epitext diese Erscheinungsweise lediglich als Surrogat einer ursprünglich geschlossenen Form ausweist. Das ändert – könnte man sagen – alles; jedenfalls aber die Funktionsweise zentraler Paratexte. Denn handelt es sich um eine Zeitschrift, erscheint die Herausgeberfunktion – wenn auch um 1800 unter beständigem Fiktionalitätsverdacht⁵⁸ – als Normalfall; sie ist zudem in der Lage, mehrere Texte von unterschiedlichen anonymen Autoren unter dem eigenen Namen zu verzeichnen, ohne sie sich anzueignen, aber in einem Übertrag jener Autorfunktion, die ein bestimmtes Qualitätsniveau verbürgt.⁵⁹ Handelt es sich aber – wie es in der Anzeige nahegelegt wird – bei den *Propyläen* um ein (virtuell) geschlossenes Werk, das nur durch seine Publikationsform zerstückt wird, dann gerät ein Herausgeber ohne namentlich genannten Autor zum Problem – insbesondere dann, wenn sein breiter Schatten mehrere Autoren zu verdecken scheint. Denn ein ‚Werk‘ hat in den autonomietheoretischen Begründungsszenarien spätestens seit Karl Philipp Moritz nur *einen* Autor. Die potentielle oder reale Vervielfältigung dieser Funktion hat sich notgedrungen einigen gravierenden Problemen zu stellen – und Goethe tut das auch, indem er in der Anzeige auf die Beteiligung mehrerer Autoren verweist. Dass diese nicht namentlich genannt werden, liege nicht zuletzt an der fraglichen „Legitimation der Mitarbeiter“,⁶⁰ wobei er dabei wohl weniger an Schiller als vielmehr an seinen ‚Kunscht-Meyer‘⁶¹ gedacht haben wird.

Die potentielle und wahrscheinlich auch unausweichliche Inhomogenität des Mitarbeiterkollektivs ist unproblematisch in einem Periodikum, nicht aber in jenen *Propyläen*, die von der Anzeige entworfen werden. In Form eines nicht ganz wörtlichen Zitats der *Einleitung* wird dort darauf hingewiesen, „daß das *Werk* überhaupt

57 Goethe: [Anzeige] *Propyläen* (1799), 512.

58 Vgl. etwa Wirth: *Die Geburt des Autors* (2008).

59 Vgl. Foucault: *Was ist ein Autor?* (2001).

60 Goethe: [Anzeige] *Propyläen* (1799), 512.

61 Vgl. etwa Klauß: *Der ‚Kunschtmeyer‘* (2001).

Beobachtungen und Betrachtungen über Natur und Kunst enthalten soll, welche von einer Gesellschaft harmonisch gebildeter Freunde angestellt worden.“⁶² Bereits die *Propyläen* selbst hatten nicht von einer Zeitschrift, sondern von einem „Werk“⁶³ gesprochen, allerdings ging dieses dort noch auf „harmonisch verbundene[] Freunde“ zurück.⁶⁴ Dieser Wechsel ist keineswegs marginal: So erfordert die nachträgliche Verbindung mehrerer Autoren eine spezifische Harmonisierungsleistung, bei der widerständige Idiosynkrasien ausgemerzt werden müssen, während die harmonische Bildung automatisch ein Kollektiv entstehen lässt, dem ohne Verlust kein Mitglied entzogen werden kann und so zugleich selbst werkhafte Züge trägt.⁶⁵ Es sind nicht zuletzt solche feinen Verschiebungen, die es dem Herausgeber schwer machen, diese amikale Gruppe paratextuell als kollektiven Autor erscheinen zu lassen. Denn es spricht in der Anzeige zunächst der (als einziger namentlich bekannte) Herausgeber selbst, der aber bald schon als Repräsentant der Gruppe von Autoren, der er sich selbst zurechnet, die Position des „wir“ einnimmt.⁶⁶ Der Autor der Anzeige spricht direkt als Ich und referiert als Herausgeber nur indirekt die Position sämtlicher Autoren der *Propyläen*, wenn er „wir“ sagt. Im Verlauf der Anzeige vermischen sich die beiden Redeweisen und tendieren zum Zusammenfall in der Autorfigur Goethes. Denn wenn am Ende die postalische Ausgangsfloskel: „Womit wir uns den Künstlern und Kunstfreunden [...] bestens empfehlen“,⁶⁷ erscheint, dann sind hier dem persönlich schreibenden Herausgeber entweder weitere Hände in die Feder gefallen oder es wird das zuvor verwendete Autoren-Wir als ein nur unzureichend verdecktes Autor-Ich decouviert. Das peritextuelle Herausgeber-Label ‚Goethe‘ erhalte dann seinen Sinn als jener Ort, an dem das Autoren-Kollektiv aufgehoben wird und seine Pluralität in den Autor-Singular ‚Goethe‘ zusammenfällt.

Es ist interessant, dass diese Vereinnahmung indes nicht strikt beibehalten und Goethe nicht in erster Linie an die *Propyläen* gedacht haben wird, als er am Ende seines Lebens von sich als einem „*etre collectif*“ sprach.⁶⁸ Denn ab 1804 taucht

62 Goethe: [Anzeige] *Propyläen* (1799), 512; Hervorheb. D.E.

63 Goethe: *Propyläen* (1798ff.), Bd. I.1, IV.

64 Goethe: *Propyläen* (1798ff.), Bd. I.1, V.

65 Diese komplexe Unterscheidung kann in der hier gebotenen Kürze nicht ausreichend erläutert werden. Vgl. dazu ausführlicher die an der Universität Salzburg entstehende Dissertation des Verfassers zu Kollektiver Autorschaft um 1800.

66 So lässt er zunächst noch „[d]ie Verfasser der *Propyläen*“ sprechen; vgl. Goethe: [Anzeige] *Propyläen* (1799), 512.

67 Goethe: [Anzeige] *Propyläen* (1799), 514.

68 „Mon oeuvre est celle d' un *etre collectif* et elle porte le nom de *Goethe*.“ Vgl. Gespräch mit Frédéric Soret, 17.02.1832, in: Goethes Gespräche 1965ff., Bd. 3.2, 839, Nr. 6954; Hervorheb. im Original. Goethe dachte dabei wohl nicht zuletzt an die vielen fremden Texte, die

vor allem für die mit Meyer gemeinsam konzipierten oder verfassten Kritiken der Kollektivname ‚Weimarische Kunstfreunde‘ auf.⁶⁹ Dass damit eine erneute Transformation des zuvor bereits höchst wandlungsfreudigen „wir“ vollzogen wird, zeigt ein Blick in die Paratexte des 1805 ebenfalls bei Cotta erschienenen Gemeinschaftswerkes *Winckelmann und sein Jahrhundert*.⁷⁰ Das Titelblatt nimmt aber zunächst eine Radikalisierung der an den *Propyläen* veranschaulichten Tendenz vor: das „herausgegeben“ fällt nun so klein aus, dass man als Untertitel unwillkürlich ‚In Briefen und Aufsätzen von Goethe‘ lesen muss.⁷¹ Der Band versammelt aber keineswegs Goethes, sondern einige bis dahin ungedruckte Briefe Johann Joachim Winckelmanns sowie Aufsätze von Goethe, Johann Heinrich Meyer, Carl Ludwig Fernow und Friedrich August Wolf zu seinem Leben und seiner Zeit. Der frappierende Umschlag der Herausgeber- in die Autorfunktion wird vom Titelblatt nicht nur motiviert, sondern dort gleichsam peritextuell vollzogen. Das Label ‚Goethe‘ drängt sich typographisch in den Vordergrund – und zwar bis zur Vorrede, in der weitere Akteure auftauchen und jenes Kollektiv zumindest andeuten, aus dem das Werk tatsächlich hervorgegangen ist. Es spricht indes – wie könnte es auch anders sein – der Herausgeber:

Die in Weimar verbündeten und mehrere Jahre zusammen lebenden Kunstfreunde dürfen ihres Verhältnisses zu dem größeren Publicum wohl erwähnen, indem sie, worauf doch zuletzt alles ankommt, sich immer in gleichem Sinn und nach

er für seine Werkausgabe recht unproblematisch kassierte. Einen solchen Fall schildert etwa Dainat: Goethes *Natur* (2004).

- 69 Es handelt sich dabei um eine informelle Vereinigung von Mentoren klassizistischer Ästhetik, die – um Goethe gruppiert – in unterschiedlichen personellen Konstellationen unter dem Kürzel „W.K.F.“ als Autorenkollektiv in Erscheinung getreten ist. Ab 1800 spricht Goethe – wohl mit Blick vor allem auf Meyer und Schiller – von „den Kunstfreunden in unsrem Kreise“ (Goethe an Carl Ludwig Kaaz, 30.05.1800, Goethe: Goethes Werke (1887ff.), Abt. IV, Bd. 15, 73), und in den *Tag- und Jahreshften* für das folgende Jahr schreibt er erstmals von den „Weimarischen Kunstfreunden“ (Goethe: Sämtliche Werke (1985ff.), Bd. 14, 82), die indes erst ab 1804 als „W.K.F.“ auch an die Öffentlichkeit traten.
- 70 Das Titelblatt der Erstausgabe gibt folgende paratextuelle Informationen: ‚Winckelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. Tübingen, in der J. G. Cotta’schen Buchhandlung. 1805.‘
- 71 Dass man den Hinweis auf Goethes Herausgeberschaft zeitgenössisch häufig überlesen und jedenfalls stark nivelliert hat, zeigt auch eine Rezension in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, in der vom „Götheschen Werk“ die Rede ist (Anonymus: Sammelrezension (1806), Sp. 337). Bezeichnenderweise bezieht sich der anonyme Rezensent dabei aber ausgerechnet auf eine Stelle, die nicht von Goethe, sondern aus dem von Friedrich August Wolf beigegebenen Aufsatz über die altertumskundliche Ausbildung Winckelmanns stammt (vgl. Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert (1805), 454).

gleichen wohlerprobten Grundsätzen geäußert. [...] / Sie erinnern mit einem heitern Bewußtseyen an die Propyläen, an die nunmehr schon sechs Ausstellungen commentirenden Programme, an manche Aeufferungen in der Jenaischen Literaturzeitung, an die Bearbeitung der Cellinischen Lebensbeschreibung. / Wenn diese Schriften nicht zusammengedruckt und gebunden sind, wenn sie nicht Theile eines einzigen Werkes ausmachen, so sind sie doch aus demselben Geiste hervorgegangen.⁷²

Und dieser Geist ist nicht der eines Individuums, sondern der „gleichdenkende[r] Freunde“.⁷³ Es handelt sich allerdings nicht mehr um dieselben gleichdenkenden Freunde wie noch wenige Jahre zuvor, denn neben Goethe und Meyer sind nun der Kunsttheoretiker Carl Ludwig Fernow und der berühmte Altertumswissenschaftler Friedrich August Wolf beteiligt. In der Aufzählung der von den Kunstfreunden verantworteten Werke kommen Fernow und Wolf allerdings gar nicht vor, dafür die von Goethe alleine unternommene Cellini-Bearbeitung.⁷⁴ Dass das nun nicht mehr ausschließlich auf die *Propyläen* fixierte Kollektiv der Kunstfreunde aber durchaus Möglichkeiten für Anschluss und Erweiterung bot, zeigt ein Blick auf eine anonyme Rezension des Winkelmann-Buchs, die beinahe zeitgleich mit dem Band erschien und von Fernow selbst stammt. Auch er nimmt gleich zu Beginn Bezug auf den gleichbleibenden Geist, dem die Werke der Kunstfreunde entstammen und der „auch aus ihren in diesem Buche enthaltenen Aufsätzen“ spreche.⁷⁵ Mit einigem Nachdruck versucht Fernow auf diese Weise sicherzustellen, dass aus dem Chor der W.K.F. fortan auch seine Stimme herauszuhören sein wird. Er geht sogar noch weiter und lobt unter dem Deckmantel der gattungstypischen Anonymität insbesondere seinen eigenen Beitrag, wünscht ihm „recht viel aufmerksame Leser und ernstliche Beherzigung“ und gliedert sich so epitextuell fest in ein Kollektiv ein, das ihn in der Vorrede weder nennen noch haben wollte. Wer von den W.K.F. fortan ‚wir‘ sagt, wird auch ‚Fernow‘ sagen müssen.

72 Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert (1805), IX.

73 Goethe: Winkelmann und sein Jahrhundert (1805), XVI. Innerhalb des Buches scheint es ein zweites Kollektivwerk zu geben. Jedenfalls wird der ebenfalls unsignierte, aber gesondert betitelte Abschnitt „Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns“ einleitend als „von drey Freunden verfaßt“ ausgewiesen (ebd., 389).

74 Vgl. Goethe: Cellini (1803); das Titelblatt der Erstausgabe gibt folgende paratextuelle Informationen: „Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben. Uebersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Göthe. 2 Theile. Tübingen, in der J.G. Cotta'schen Buchhandlung 1803.“

75 Fernow: [Rezension] Winkelmann und sein Jahrhundert (1805), Sp. 410.

Der Epitext, der unabhängig von seinem Entstehungszeitpunkt immer aus einer Position *ex post* spricht, weil es ihn ohne ein vorgängiges Werk gar nicht geben kann,⁷⁶ spielt diesen Vorteil gegenüber dem Peritext häufig in dieser oder ähnlicher Weise aus. Es sollte hier deshalb von Textpolitik und nicht von Autorpolitik gesprochen, weil die Texte selbst hier als Akteure auftreten, die die Intentionen ihrer Urheber vielleicht so gut es geht, aber sicherlich sehr idiosynkratisch umsetzen. Autographe Epitexte haben die Autoren kaum, die allographen ohnehin nicht in der Hand und jeder Epitext wird an der Veränderung jener Kontexte mitarbeiten, die bestimmen, in welcher Form die wiederum auf ihr kümmerliches paratextuelles Dasein zurückgeworfenen Urheber erscheinen werden.⁷⁷ Goethes Einsätze und seine Versuche, eine ganz bestimmte Vorstellung jenes Kollektivs zu entwerfen, das auf die eine oder andere Art immer seinen Namen trägt, dürfen daher nicht isoliert betrachtet werden. Sie werden zugleich oder im Nachhinein von ganz unterschiedlichen Akteuren erwidert, gestützt und unterlaufen. Nicht nur Fernow, sondern auch außerhalb der W.K.F. stehende Akteure fordern diese Entwürfe durch ihre eigenen Inszenierungen heraus.

Während also Goethe um 1800 versucht, sich in mehreren Anläufen paratextuell ins Gravitationszentrum unterschiedlicher Kollektive zu setzen, verfolgt das zeitgleich zu den *Propyläen* erscheinende *Athenäum* wohl ohne böse Absicht⁷⁸ ein völlig anderes, zum Teil konfligierendes Programm.⁷⁹ In mehreren, unterschiedlich stark fiktional gebrochenen Kritiken wird Goethe gerade nicht als ‚etre collectif‘, sondern als exemplarisches Individuum vorgeführt. In dem von Marcus verlesenen „Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken“ etwa, der den Abschluss des *Gesprächs über die Poesie* bildet, wird anhand des schon damals prominenten Beispiels das methodische Programm der deutschen Philologie für die folgenden gut hundert Jahre formuliert: „[D]er Kenner aber, und wer zur Erkenntnis gelangen will, muß das Bestreben fühlen, den Dichter- selbst zu verstehen, d. h. die Geschichte seines Geistes, so weit dies möglich ist, zu ergründen.“⁸⁰

76 Selbst wenn das Werk erst hinterher veröffentlicht oder geschrieben werden sollte, kann ein Text immer erst nach dem Erscheinen eines Werkes als Epitext fungieren; zuvor kann es ihn gegeben haben, aber nicht in dieser Funktion.

77 Es muss hier noch einmal betont werden, dass Autoren insbesondere durch peri- und epitextuelle Inszenierungen in Erscheinung treten. Sie sind im Literatursystem daher weniger eine biologische Tatsache, als ein Textualitätseffekt.

78 Vgl. Wolf: Reinheit und Mischung der Künste (2015).

79 Es muss hier übergangen werden, dass auch das *Athenäum* ein ‚werkhaftes‘ Periodikum war, das unterschiedliche Formen von Kollektivität erprobt und verhandelt. Vgl. hierzu wiederum die im Entstehen begriffene Dissertation des Verfassers.

80 Schlegel: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe (1958ff.), Bd. I.2, 340.

An die Stelle des ‚gemeinschaftlichen Denkens und Wirkens‘⁸¹ rückt die Arbeit des individuellen Geists, des Genies. Ohne dass die *Propyläen* genannt werden, setzt sich der ‚Versuch über den verschiedenen Styl‘ in ein metatextuelles Verhältnis zu Goethes Zeitschrift sowie zum damit verbundenen Autorschaftsentwurf und gerät damit zu einem allographen Epitext.⁸²

Paratexte – seien sie autograph oder allograph – sprechen somit nicht immer mit einer Stimme; sie können sich vervielfältigen, sich widersprechen und so eine Dynamik von Anschlussoptionen und Semantiken freisetzen. Zu beachten ist dabei der zeitliche Index, der ihnen stets anhaftet. Denn die ein Buch eröffnenden Peritexte erzeugen die Erwartung eines noch unbekanntes Textes und werden in Präfiguration desselben gelesen – Vorworte und Einleitungen beziehen sich auf etwas, das dem Leser üblicherweise erst im Nachhinein bekannt wird, mit dem er allerdings rechnen kann. Indem Peritexte aber generisch sind und auch wesentliche Aspekte des Gattungsmäßigen ‚ihrer‘ Texte festlegen, folgen sie auch bestimmten Normen. Es gibt also eine Gleichzeitigkeit des Erzeugens von und Reagierens auf Erwartungen. Ähnlich, aber vielfältiger funktionieren Epitexte, die zwar viel stärker als sekundäre Formen erscheinen, dadurch aber auch in der Lage sind, in einem Rückkopplungseffekt sowohl Texte und Kontexte als auch Peritexte zu beeinflussen. So macht etwa die Einführung der ‚Weimarischen Kunstfreunde‘ in der Vorrede des Winkelmann-Buchs erst nachträglich das ‚herausgegeben von Goethe‘ als kollektivautorschaftliches Signet lesbar.

Wenn es stimmt, dass die paratextuelle Systemstelle für den Autor eines Werkes nur *eine* Position vorsieht, dann erfordert die Codierung des ‚Wir‘ immer zusätzlichen paratextuellen Aufwand. Allerdings kann selbst durch diesen Einsatz das Prekäre, das dem Plural anhaftet, nur bedingt aufgehoben werden, denn es tritt das ‚Wir‘ stets nur als ‚Ich‘ in Erscheinung – nicht allein deshalb, weil es meist durch Epitexte nur eines Autors eingeführt wird, sondern auch deshalb, weil Texte unabhängig von der Anzahl ihrer Urheber stets mit nur einer Stimme sprechen. Durch die mediale Disposition des Buches wird ein Autorenkollektiv daher als Chimäre erscheinen müssen, die viele Hände, aber nur einen Mund hat.

81 Goethe: *Propyläen* (1798ff.), Bd. I.1, VI.

82 Zum Konzept der Metatextualität vgl. Genette: *Palimpseste* (1993), 13.

Literatur

- [Anonymus:] [Sammelrezension zu zwei Werken über Johann Joachim Winckelmann]. In: Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 198–201, 19.–22.08.1806, Sp. 337–363.
- Bernhard, Thomas: Die Autobiographie. Bd. 10, hg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer. In: Ders.: Werke, hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003ff.
- Billenkamp, Michael: Thomas Bernhard. Narrativik und poetologische Praxis. Heidelberg: Winter 2008.
- Blumenberg, Hans: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: Studium Generale 10 (1957), S. 432–447.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.
- Brüning, Gerrit: Glückliches Ereignis im Zeichen der Kunst. Die *Propyläen* als Frucht der Zusammenarbeit Goethes und Schillers. In: Ehrmann, Daniel/Norbert Christian Wolf (Hg.): Klassizismus in Aktion. Goethes ‚Propyläen‘ und das Weimarer Kunstprogramm. Wien [u.a.]: Böhlau 2016, S. 371–385.
- Buschmeier, Matthias: Poesie und Philologie in der Goethe-Zeit. Studien zum Verhältnis der Literatur mit ihrer Wissenschaft. Tübingen: Niemeyer 2008.
- Dainat, Holger: Goethes *Natur* oder: *Was ist ein Autor?* In: Kreimeier, Klaus/Georg Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 101–116.
- Deleuze, Gilles/Gilles Parnet: Dialoge. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980.
- Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin, New York: de Gruyter 2007.
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1992.
- Ehrmann, Daniel: „unser gemeinschaftliches Werk“. Zu anonymer und kollektiver Autorschaft in den „Propyläen“. In: Goethe Jahrbuch 131 (2014), S. 30–38.
- [Fernow, Carl Ludwig:] [Rezension] Tübingen. B. Cotta: Winkelmann und sein Jahrhundert. In Briefen und Aufsätzen herausgegeben von Goethe. 1805. XVI u. 496 S. gr. 8. In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 128 u. 129, 30. u. 31.05.1805, Sp. 409–420.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? (Vortrag). In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et écrits, hg. v. Daniel Defert u. Francois Ewald unter Mitarbeit v. Jacques Lagrange. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001–2005, Bd. 1, S. 1003–1041.
- Gatterer, Johann Christoph: Allgemeine Uebersicht der ganzen teutschen Litteratur in den letzten 3 Jahren: zu mehrerer Erläuterung der am Ende beygefügtten 12 Tafeln. In: Historisches Journal 1 (1773), S. 266–301.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Genette, Gérard: Paratexte. [Das Buch vom Beiwerk des Buches.] Frankfurt/Main, New York: Campus 1989.

- Genette, Gérard: *Seuils*. Paris: Editions du Seuil 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit m. Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder u. Edith Zehm. München: Hanser 1985–1998.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. in 143. Weimar: Böhlau 1887–1919.
- Goethe, Johann Wolfgang (Hg.): *Winkelmann und sein Jahrhundert*. In *Briefen und Aufsätzen*. Tübingen: Cotta 1805.
- Goethe, Johann Wolfgang (Hg.): *Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben*. Übers. und mit einem Anhang. 2 Teile. Tübingen: Cotta 1803.
- Goethe, Johann Wolfgang: [Anzeige] *Propyläen*. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes und Zweites Stück, Zweiten Bandes Erstes Stück, Tübingen 1799 in der Cotta'schen Buchhandlung. In: *Allgemeine Zeitung* Nr. 119, 29.04.1799, S. 512–514.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Propyläen*. Eine periodische Schrift. Tübingen: Cotta 1798–1800.
- Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang, auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses v. Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hg. v. Wolfgang Herwig, 5 Bde., Bd. 1–3.2: Zürich u. Stuttgart, Bd. 4 u. 5: Zürich u. München 1965–1987.
- Greven, Jochen: Robert Walser. *Figur am Rande, in wechselndem Licht*. Frankfurt/Main: Fischer 1992.
- Jean Paul: *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1: *Hesperus oder 45 Hundsposttage*. Eine Biographie. Edition der Druckfassungen von 1795, 1798 und 1819 in synoptischer Darstellung, hg. v. Barbara Hunfeld. 3 Teilbände. Tübingen: Niemeyer 2009–2010.
- Keller, Claudia: *Die ungeschriebenen Propyläen – Klassizismus im Experiment*. In: Ehrmann, Daniel/Norbert Christian Wolf (Hg.): *Klassizismus in Aktion*. Goethes ‚Propyläen‘ und das Weimarer Kunstprogramm. Wien [u.a.]: Böhlau 2016, S. 387–405.
- Klauß, Jochen: *Der ‚Kunstmeyer‘*. Johann Heinrich Meyer: Freund und Orakel Goethes. Weimar: Böhlau 2001.
- Latour, Bruno: *The Force and the Reason of Experiment*. In: Le Grand, Homer E. (Hg.): *Experimental Inquiries*. Historical, Philosophical and Social Studies of Experimentation in Science. Dordrecht, Boston, London: Kluwer 1990, S. 48–79.
- Lotman, Jurij Mischailowitsch.: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1972.
- Luft, Daniela C./Michael R. Ott/Christoffer Theis: *Kontext*. In: Meier, Thomas/Michael R. Ott/Rebecca Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen*. Konzepte – Materialien – Praktiken. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2015, S. 101–112.
- Neumann, Gerhard/Sigrid Weigel: *Literaturwissenschaften als Kulturwissenschaft*. In: Dies. (Hg.): *Lesbarkeit der Kultur*. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Fink 2000, S. 9–16.

- Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur ‚fonction classificatoire‘ Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 521–539.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: Der ‚echte‘ Text und sein Autor. Ansätze zu einem funktionalen Authentizitätsbegriff vor dem Hintergrund der Begriffsgeschichte von ‚Autorisation‘ und ‚Authentizität‘ in der neugermanistischen Editionsphilologie. In: Bein, Thomas/Rüdiger Nutt-Kofoth/Bodo Plachta (Hg.): Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. bis 23. Februar 2002. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 51–63.
- Reuß, Roland: Kritische Textkritik. In: Martens, Gunter (Hg.): Editorische Begrifflichkeit. Überlegungen und Materialien zu einem „Wörterbuch der Editionsphilologie“. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013, S. 103–112.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Zur Historizität wissenschaftlichen Wissens: Ludwik Fleck, Edmund Husserl. In: Oexle, Otto Gerhard (Hg.): Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 359–373.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe. 35 Bde, hg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Paderborn [u. a.]: Schöningh 1958ff.
- Simmel, Georg: Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. In: Ders.: Gesamtausgabe, hg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989ff., Bd. 7, S. 101–108.
- Sprengel, Peter: [Kommentar] Johann Heinrich Meyer: Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: Klassik und Klassizismus, hg. v. Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel unter Mitarbeit v. Sabine Schneider u. Harald Tausch. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1995, S. 626–649.
- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Bd. 1. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2010, S. 157–200.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.
- Wirth, Uwe: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*. In: Ders. (Hg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Berlin: Kadmos 2013, S. 15–57.
- Wirth, Uwe: Abduktion und Transkription. Perspektiven der Editionsphilologie im Spannungsfeld von Konjektur und Krux. In: Bohnenkamp-Renken, Anne/Kai Bremer/Uwe Wirth/Irmgard Wirtz (Hg.): Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie. Göttingen: Wallstein 2010, S. 390–413.

- Wirth, Uwe: Paratext und Text als Übergangszone. In: Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript 2009, S. 167–177.
- Wirth, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann. München: Fink 2008.
- Wolf, Norbert Christian: Reinheit und Mischung der Künste. Goethes ‚klassische‘ Position und die frühromantische Poetik Friedrich Schlegels. In: Meier, Albert/Thorsten Valk (Hg.): Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Konstellationen. Göttingen: Wallstein 2015, S. 21–39.

Schillers *Horen*: klassischer Epitext

Volker C. Dörr

Aussagen des Typs „Ohne x hätte es y nicht gegeben“ sind genau besehen meist einigermaßen sinnfrei. Jedenfalls sind sie fern davon, wissenschaftlich valide zu sein, denn ohne die Möglichkeit erschöpfenden Reisens in Paralleluniversen lassen sie sich kaum falsifizieren. Und der etwas kleinmütige Zusatz „jedenfalls nicht in dieser Form“ macht die Sache nicht besser; denn ein solcherart erweiterter Satz kann meist deswegen nicht falsifiziert werden, weil er tautologisch ist: gehört doch das hypothetisch negierte x meist selbst zum Umfang des y, dann wäre also ohne x das y ein y ohne x und damit nicht das identische y, das es ohne x dann eben nicht gegeben hätte. Quod erat demonstrandum.

Und dennoch: Der Satz „Ohne Schillers Zeitschrift *Die Horen* hätte es die Weimarer Klassik nicht gegeben – jedenfalls nicht in dieser Form“ ist zwar offenkundig tautologisch, weil eine Weimarer Klassik ohne die *Horen* nicht die uns so vertraute Klassik gewesen wäre; aber seinen Sinn auszuloten, d. h. also zu zeigen, was genau die *Horen* zur Klassik beigetragen, wie sie deren Konstitution entscheidend befördert haben, ist womöglich doch ein sinnhaftes Unterfangen. Genau dies soll jedenfalls im Folgenden – freilich nur ansatzweise – (erneut) unternommen werden: für den Anfang, besonders für die Seiten III–X und 1–6 des ersten Stücks der Zeitschrift.

Schon im Oktober 1792, während Schiller gerade an einer Revitalisierung seiner nicht eben florierenden Zeitschrift *Thalia* unter dem Titel *Neue Thalia* arbeitet, versucht er, deren Verleger Georg Joachim Göschen für seine „alte[] Idee“ zu gewinnen, „ein großes vierzehntägiges Journal an dem dreißig oder vierzig der besten Schriftsteller Deutschlands arbeiteten, herauszugeben“.¹ Und auch wenn er dem Verleger ausführlich großen und langfristigen Profit verspricht: Göschen ließ sich für das Projekt nicht gewinnen, und dass er sich zu dem Vorschlag schlicht gar nicht erst äußerte, trieb den gekränkten Schiller geradezu in die Arme von Johann Friedrich

1 Schiller an Göschen, 14.10.1792, Schiller: Nationalausgabe (1943ff.), Bd. 26, 159.

Cotta,² der gut zwei Jahre später der Verleger der *Horen* wurde. Da träumte Schiller schon von nichts Geringerem als einem „Weltjournal“.³

An einem hatte sich in der Zwischenzeit nichts geändert: an dem Plan, nicht nur inhaltliche Qualität, sondern auch den Transfer symbolischen Kapitals auf das Konto der Zeitschrift dadurch sicherzustellen, dass die „besten“ (und wohl auch: namhaftesten) Schriftsteller für die Mitarbeit gewonnen wurden. Die Liste der Empfänger der *Einladung zur Mitarbeit* an den *Horen*, die Schiller gemeinsam mit Johann Gottlieb Fichte, Wilhelm von Humboldt und Karl Ludwig von Woltmann verfasst hatte und im Frühsommer 1794 versandte, liest sich wie ein *Who's Who* der Literatur und des geistigen Lebens im Deutschland der 1790er Jahre: Johann Gottlieb Fichte, Christian Garve, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Heinrich Jacobi, Immanuel Kant, ..., August Wilhelm Schlegel und viele andere erhielten die *Einladung*. Bis zum Erscheinen der ersten Stücke der *Horen* forderte Schiller etwa 40 Autorinnen und Autoren zur Mitarbeit auf; 24 davon nahmen die *Einladung* an.⁴ Kant etwa hingegen, bei dessen Gewinnungsversuch Fichte vermittelt hatte, bat zunächst um Geduld, lieferte aber nie etwas für die *Horen*.⁵

Schillers *Einladungs*-Text reagiert indirekt auf die notorische Partikularität, ja Disparatheit, die Deutschland im 18. Jahrhundert nicht nur im Politischen, sondern auch im Kulturellen prägt (wohl nicht zufällig ist „Duodez-Staat“ ja eine Metapher aus dem Bildbereich des Buchwesens) – mit der Idee, dass die Vereinigung der partikularen Publika der einzelnen beteiligten Schriftsteller *ein* (homogenes) Publikum zu schaffen vermöge:

Treten nun die vorzüglichsten Schriftsteller der Nation in eine literarische Assoziation zusammen, so vereinigen sie eben dadurch das vorher geteilt gewesene Publikum, und das Werk, an welchem alle Anteil nehmen, wird die ganze lesende Welt zu seinem Publikum haben.⁶

Dazu will die geplante Zeitschrift „sich über alles verbreiten, was mit Geschmack und philosophischem Geiste behandelt werden kann, und also sowohl philosophischen

2 Vgl. Fischer: Schiller und sein Verleger (2006), 505f.

3 Schiller an Fr. W. von Hoven, 22.11.1794, Schiller: Nationalausgabe (1943ff.), Bd. 27, 91.

4 Die vollständige Liste, eingeteilt in Generationen, bei Schulz: Schillers *Horen* (1960), 20f.; vgl. zur Geschichte der *Horen* auch Otto: Auseinandersetzung um Schillers *Horen* (1989).

5 Vgl. Otto: Auseinandersetzung um Schillers *Horen* (1989), 392f.

6 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 104.

Untersuchungen als historischen und poetischen Darstellungen offenstehen“.⁷ Und gezielt wird – das ist einerseits gegenüber den Zeitschriften der Frühaufklärung relativ neu, andererseits aber ganz auf der Höhe der Zeit der späteren Aufklärung und ihres Zugs zur Popularisierung, der hier ja noch durch ökonomische Erwägungen verstärkt wird – sowohl auf das akademische wie das interessierte nicht-akademische Publikum, genauer: auf die Schnittmenge⁸ der Interessenssphären beider Gruppen: „Alles, was entweder bloß den gelehrten Leser interessieren oder was bloß den nichtgelehrten befriedigen kann, wird davon ausgeschlossen sein“; und als sei das ein geradezu trivialer Schluss daraus, schließt der Text direkt an: „vorzüglich aber und unbedingt wird sie sich alles verbieten, was sich auf Staatsreligion und politische Verfassung bezieht“.⁹

Allerdings steht doch zu vermuten, dass „Staatsreligion und politische Verfassung“ im Zeitalter der Französischen Revolution besonders viele interessierte (gelehrte wie nicht-gelehrte) Leser angezogen hätten. Ökonomisch sei es, so Schiller, also durchaus „gewagt“, es sei aber zugleich „verdienstlich“,

[z]u einer Zeit, wo das nahe Geräusch des Kriegs das Vaterland ängstigt, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel erneuert und nur allzuoft Musen und Grazien daraus verscheucht, wo weder in den Gesprächen noch in den Schriften des Tages vor diesem allverfolgenden Dämon der Staatskritik Rettung ist, [...] den so sehr zerstreuten Leser zu einer Unterhaltung von ganz entgegengesetzter Art einzuladen.¹⁰

Dies reflektiert Schiller andernorts in noch größerer Öffentlichkeit: in der *Ankündigung* des Erscheinens der *Horen*, die er 1794 ins „Intelligenzblatt“ der *Allgemeinen Literaturzeitung* einrücken ließ und die von zahlreichen anderen Zeitschriften

7 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 103.

8 Zunächst scheint es ja, im Sinne der Maximierung der Zielgruppe, klüger zu sein, auf die Vereinigungsmenge der beiden Gruppen zu setzen. Aber ziemlich genau das hat Schiller in der Folge gemacht, was dann scheinbar paradoxerweise entscheidend zum Misserfolg des Projekts beigetragen hat (siehe unten).

9 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 103.

10 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 106. – Peter Weber hat allerdings darauf aufmerksam gemacht, dass die politische Enthaltksamkeit durchaus auch ökonomischer (und politischer) Vernunft geschuldet gewesen sein kann: weil sie ein – im Blick auf den zeitgeschichtlichen Kontext: nicht gänzlich unerwartbares – Verbot durch die Zensur verhinderte; auf diese Möglichkeit hatte Kant in seiner Antwort an Schiller hingewiesen (vgl. Weber: Schillers *Horen* (1987); Otto: Auseinandersetzung um Schillers *Horen* (1989), 393).

übernommen wurde – darunter auch von den *Horen* selbst, denn der Text eröffnete 1795 deren erstes Stück (Seiten III–X).¹¹ Im Ankündigungstext heißt es dann ökonomisch wenig verheißungsvoll weiter:

In der Tat scheinen die Zeitumstände einer Schrift wenig Glück zu versprechen, die sich über das Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen auferlegen und ihren Ruhm darin suchen wird, durch etwas anders zu gefallen, als wodurch jetzt alles gefällt.¹²

Wenn ökonomisches Kalkül die Strategie der Enthaltbarkeit gegenüber dem wohl interessantesten Thema der Zeit gerade nicht nahelegt, dann muss dahinter etwas anderes, ein höherer als ökonomischer Wert stehen – oder etwas weniger pathetisch formuliert: eine leitende Ideologie. Und in der Tat führt die *Ankündigung* der *Horen* direkt ins ideologische Zentrum sowohl von Schillers Ästhetik als auch dessen, was sich als Weimarer Klassik gerade konstituiert, genauer: derjenigen Diskursformation, die sich gerade formiert und die dann im 19. Jahrhundert als Deutsche Klassik kanonisiert wird.

Schillers *Ankündigungs*-Text bietet geradezu seine Ästhetik *in nuce*; vorbereitet wird damit nicht nur die Rezeption der *Horen* allgemein, sondern auch konkret seiner eigenen 1793 entstandenen *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, die er 1795 im ersten, zweiten und sechsten Stück des ersten *Horen*-Jahrgangs publizieren wird und die sein gewichtigster Beitrag zur Zeitschrift bleiben werden. Vor allem die polare Gegenüberstellung eines durch widerstreitende partikuläre Interessen gespannten Ist-Zustands mit dem erwünschten Moment der Vereinigung unter dem Banner der Freiheit ruft den Erwartungshorizont für die *Ästhetische Erziehung* auf, die gerade zur Erfüllung dieses Desiderats antreten wird:

Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was *rein menschlich* und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.¹³

11 Vgl. Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 381 (Kommentar).

12 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 106.

13 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 106; Hervorheb. im Original.

Hier ergibt sich, mit Gérard Genette gesprochen, eine nicht nur intertextuelle¹⁴ Beziehung zu einem Text aus der Feder desselben Autors; es handelt sich auch, freilich punktuell, um eine offiziell-auktorial epitextuelle Beziehung¹⁵ zwischen der *Horen*-Ankündigung und Schillers großer ästhetischer Programmschrift, insofern Schiller sich ja offen, wenn auch nur implizit (denn der Titel des Bezugstextes wird nicht genannt), in Form von (später als solchem zugeordneten) „Beiwerk“ zu den *Briefen* über diese äußert (PT, 10, 16f.).

Dass Schillers Projekt unter dem, wie es weiter heißt, „Ideale veredelter Menschheit [sic]“ steht,¹⁶ versteht sich bei einem Projekt Schillers nahezu von selbst; auch die Einschätzung, dass „alle wahre Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes“ „zuletzt“ vom „Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten [...] abhängt“, ist Schiller *at his best*. Was aber heißen soll, dass „dieses einzige Ziel“ von den „Horen“ „[s]owohl spielend als ernsthaft“ verfolgt werden soll,¹⁷ wird sich dem Leser wohl erst in der Lektüre der *Ästhetischen Briefe* und der Rezeption des spezifisch Schiller'schen Konzepts des Spiels erschließen (Schlüsselzitat: „[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*“¹⁸). An dem vollmundigen Anspruch aber, „die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen und durch die Wahrheit der Schönheit ein

14 Intertextuell nicht nur im üblichen Sprachgebrauch (also in dem Sinne, der bei Genette „transtextuell“ heißt), sondern auch im Sinne von Genettes autor- und produktionsorientiertem Begriffssystem: handelt es sich doch um offenbar vom Autor bewusst gesetzte ‚Anspielungen‘ auf seinen anderen Text (Genette: *Palimpseste* (1993), 10).

15 Die Verwendung der Prägung ‚epitextuelle Beziehung‘ soll dabei ein implizites (ich weiß) Plädoyer für eine etwas weitere, rezeptionsorientierte und vor allem funktionale Auffassung des relationalen Begriffs ‚Epitext‘ sein: Epitext ist wohl weniger eine Textsorte, als dass etwa prinzipiell Vertreter aller Textsorten in (auktorial-)epitextueller Funktion für Texte desselben Autors gesehen werden können; und für Texte der „Verbündeten“ des Autors (PT, 10) gilt Entsprechendes. Selbstverständlich gibt es Textsorten, die ihre epitextuelle Funktion so explizit ausstellen, dass man nichts zu verlieren scheint, wenn man behauptet, es *seien* Epitexte. Aber wenn man diese Texte wiederum als Objekte in den Blick nimmt, erweisen auch sie sich wieder als ‚eigentliche‘ Texte. Natürlich ‚ist‘ *Die Entstehung des Doktor Faustus* (ein Beispiel aus der Tagungsdiskussion) ein Epitext zum in seinem Titel genannten Roman; aber als Text geht jener ja nicht in dieser Funktion auf, sondern hat durchaus ästhetischen (und epistemischen) Eigenwert. Und dass *Die Entstehung des Doktor Faustus* ohne den *Doktor Faustus* nicht denkbar ist, liegt in der (metatextuellen) Natur des Kommentars. Der Name für diejenige Sorte Texte, die ohne andere Texte als ihre Voraussetzung nicht denkbar sind, lautet: Text.

16 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 106.

17 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 22, 107.

18 Schiller: Nationalausgabe, Bd. 20, 359; Hervorheb. im Original.

daurendes Fundament und eine höhere Würde zu geben“,¹⁹ kann eine Zeitschrift wohl nur scheitern, und das ist ja in der Folge auch geschehen.

Konkrete Gründe für dieses ökonomische Scheitern gibt es viele, nicht zuletzt die „Universalität der Themen“, die eben nicht jedem etwas, sondern den meisten Lesern überflüssige Nebensächlichkeiten bot, ist hier zu nennen.²⁰ Und was das „Lieblingsthema des Tages“, die Französische Revolution, betrifft: Hier lieferte die Zeitschrift zu wenig, um Publikum zu gewinnen – aber zugleich zu viel, um mit tatsächlicher Enthaltbarkeit die Kritik zu überzeugen; denn dass Wasser gepredigt und dann doch reichlich Wein serviert wurde, weil Schillers *Ästhetische Briefe* und Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* durchaus kein „strenges Stillschweigen“ über das „Lieblingsthema des Tages“ wahren, sondern sich vielmehr sehr wohl auf die Revolution in Frankreich und deren Folgen für Deutschland beziehen (lassen), ist der Kritik nicht verborgen geblieben.²¹

Ebenfalls nicht verborgen geblieben ist ein Winkelzug Schillers, der genauso auf die Mehrung ökonomischen wie symbolischen Kapitals zielte: Bereits zwei Wochen nach dem ersten Stück der *Horen* – und damit doch, gemessen an den Produktionsgeschwindigkeiten des späten 18. Jahrhunderts verdächtig früh – bringt die in Jena erscheinende *Allgemeine Literatur-Zeitung* (kurz: *ALZ*) geradezu eine Lobhudelei auf die *Horen*; sie stammt aus der Feder des *ALZ*-Herausgebers Christian Gottfried Schütz, d. h. eigentlich stammt sie gewissermaßen aus der Überfeder Schillers und dem Portemonnaie Cottas, denn jener hat sie geradezu bestellt und dieser hat Papier- und Druckkosten bezahlt.²² Dies führt dazu, dass Schütz die Ankunft der *Horen* mit „inniger patriotischer Freude“ begrüßen kann, obwohl sie doch angetreten sind, alle anderen Periodika (und damit auch die *ALZ*) zu verdrängen. Was Schütz weiter über einen Großteil der Konkurrenzblätter der *Horen*, aber auch der *ALZ*, sagt, wird aber in der Folge auf die *Horen* zurückfallen: dass sie „von ihren Herausgebern nach keinem wohlbestimmten Plane berechnet sind, und indem sie Allen durch ihr Allerley gefallen wollen, keinem verständigen Leser recht gefallen können“.²³ Dass diese nicht eben freundliche Charakterisierung auch auf die *Horen* anwendbar sein würde – spätestens dann, als Schiller die Zeitschrift innerlich aufgegeben hatte und nur noch mit in seinen Augen Minderwertigem füllte –, war angesichts des ersten Stücks mit den Beiträgen von Schiller, Goethe

19 Ankündigung, Schiller: Nationalausgabe (1943ff.), Bd. 22, 107.

20 Koopmann: Schillers *Horen* (2007), 227.

21 Vgl. etwa Schwarzbauer: *Die Xenien* (1993), 62f.

22 Schiller hatte mit Schütz verabredet, dass die *Horen* in der *ALZ* regelmäßig positiv besprochen werden sollten: durch *Horen*-Mitarbeiter selbst, die aber wenigstens im jeweils besprochenen Stück nicht vertreten sein sollten; vgl. Schulz: Schillers *Horen* (1960), 35f.

23 Zit. nach Misch: Schillers Zeitschriften (1998), 754.

und Fichte noch nicht zu sehen. Gesehen wurde aber, dass es sich bei Schütz' Rezension eigentlich um Werbung handelte, dass also der Metatext des *Horen*-Textes so allograph nicht war, wie er sich gab. Man wird sicher nicht so weit gehen, die Rezension mit Genettes Terminologie als „pseudo-allographen Apokryph“ (PT, 329) zu bezeichnen, denn geschrieben hat Schiller sie nicht – jedenfalls in Teilen nicht. In anderen Teilen aber paraphrasiert Schütz noch einmal Schillers Ankündigungstext, und „pseudo-allograph“ sind zumindest diese Passagen des *Horen*-Metatextes allemal, was ihn dann doch, mindestens in einem etwas weiteren Sinne, geradezu zum Epitext macht.

Mit dem Ärger über die *ALZ*-,Rezension' aber begann die in der Folge recht heftig werdende Auseinandersetzung um die *Horen*, die dann im *Xenien*-Kampf gipfelte,²⁴ als Goethe und Schiller den Streit auf eine andere Ebene (die der literarischen Form des polemischen Distichons) und an einen anderen Ort (Schillers dann neues Zeitschriften-Projekt der *Musen-Almanache*) verlagerten – mit dem Effekt, dass sich die beiden später als Klassiker Inthronisierten unter ihren Zeitgenossen vollständig ins Abseits manövierten.

An Schillers *Ankündigung* sieht man eines aber ebenfalls deutlich: Die *Horen* treten an als das – neben Wielands (*Teutschem*) *Mercur*²⁵ – schlechthinige Verlautbarungsorgan der Klassik *avant la lettre*. Notwendige Voraussetzung für deren Konstitution aber sind sie womöglich wegen eines mit ihnen verbundenen biographischen Zufalls. Unter den gut 40 zur Mitarbeit Eingeladenen fand sich auch der zweite der künftigen Dioskuren. Seitdem Schiller im Juli 1787 nach Weimar gegangen und Goethe knapp ein Jahr später, im Juni des Folgejahres aus Italien zurückgekehrt war, lebten beide in Weimar respektive Jena recht eigentlich nebeneinander her, wenn nicht aneinander vorbei – und das ist auch gar nicht verwunderlich: Schiller galt Goethe als Repräsentant einer Epoche, die er – auch in Auseinandersetzungen mit den Forderungen eines Lebens an einem Fürstenhof – für sich selbst als endgültig überwunden ansehen musste; Goethe war für Schiller offenbar zu alt für eine Begegnung auf Augenhöhe und als eine Art väterlicher Freund wiederum nicht interessant.²⁶

24 Vgl. Boas: Schiller und Goethe im Xenienkampf (1851); vgl. zu den *Xenien* vor allem Schwarzbauer: Die *Xenien* (1993) sowie auch Reed: *Ecclesia militans* (1984) und Dörr: Goethes und Schillers *Xenien* (2014).

25 Vgl. Wolf: *Streitbare Ästhetik* (2001), 305.

26 Vgl. Schillers Brief an Körner vom 12. September 1788: „[...] ich zweifle, ob wir [sc. Goethe und er, V.D.] einander je sehr nahe rücken werden. Vieles was mir jezt noch interessant ist, was ich noch zu wünschen und zu hoffen habe, hat seine Epoche bei ihm durchlebt, er ist mir, (an Jahren weniger als an Lebenserfahrungen und Selbstentwicklung) so weit voraus, daß wir

Interessant hingegen war Goethe dann im Juli 1794 als eines der Zugpferde für die *Horen* – obwohl er zu diesem Zeitpunkt alles andere als ein Versprechen auf innovative literarische Produktion gewesen ist; vielmehr hatte er sich, produktiv eher stagnierend, von seinem Publikum ziemlich weit entfernt. Wohl deswegen, weil die *Horen* auch und vor allem für Goethe einen willkommenen neuen Impuls bedeuteten,²⁷ hat er in seinem 1817 entstandenen Text mit dem plakativen Titel *Glückliches Ereigniß*, der die realiter wohl ziemlich schrittweise vollzogene endgültige beiderseitige Annäherung auf „eine einzige eindrucksvolle Begegnung“ verdichtet,²⁸ betont, wie groß Schillers Interesse an ihm gewesen sei: Schiller habe ihn nicht nur aus „Lebensklugheit“, sondern auch „wegen der *Horen*, die er herauszugeben im Begriff stand, mehr anzuziehen als abzustoßen gedacht[]“.²⁹

Dass Goethe dann an den *Horen* aber auf nicht eigentlich kongeniale Weise mitgewirkt hat, ist von der Forschung schon mehrfach bemerkt worden. So hat bereits Bernd Bräutigam vor knapp 40 Jahren die entschiedene These vertreten, in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, die im ersten bis vierten Band der *Horen*, beginnend mit dem allerersten Stück, erschienen sind, werde das Scheitern von Schillers ästhetischer Erziehung vorgeführt.³⁰ Ulrich Gaier hat dann zehn Jahre später minutiös den intertextuellen Konnex zwischen Goethes *Unterhaltungen* und Schillers *Ästhetischen Briefen* nachgezeichnet und jene als „Gegenprogramm“ zu diesen: als Konzept einer nicht ästhetischen, sondern „sozialen Bildung“ gedeutet.³¹ Und auch Thorsten Valk hat vor einigen Jahren gezeigt, dass Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* durchaus als „kritische Replik“ auf Schillers *Horen*-Ankündigung gedeutet werden können: indem sie in einer Art literarischen Versuchsanordnung, um das Mindeste zu sagen, Goethes deutliche Reserviertheit gegenüber der Schiller'schen pädagogischen Wirkungsästhetik deutlich machen.³²

Gaier bemerkt zudem beiläufig, dass schon Goethes erster Beitrag für die *Horen*, sein Gedicht *Erste Epistel*, auch als „heiter ironische Infragestellung des

unterwegs nie mehr zusammen kommen werden [...]“ (Schiller: Nationalausgabe (1943ff.), Bd. 25, 107.)

27 Vgl. etwa Gaier: *Soziale Bildung* (1987), 214.

28 Gerhard: *Wahrheit und Dichtung* (1974), 23.

29 Goethe: *Goethes Werke*, II. Abt., Bd. 11, 18.

30 Vgl. Bräutigam: *Die ästhetische Erziehung* (1977).

31 Vgl. Gaier: *Soziale Bildung* (1987); Zitat: 212. Gaier zufolge zeige dieser Zusammenhang „nicht die oft beschworene Zweifelt im Einklang, sondern den trennenden Erddiameter der erkenntnistheoretischen, ästhetischen, geschichtsphilosophischen und politischen Positionen“. Dem soll hier ein weiterer, etwas anderer Aspekt hinzugefügt werden.

32 Vgl. Valk: *Ästhetische Bildung* (2007).

Horenprogramms und insbesondere seiner Abhandlung über die ästhetische Erziehung³³ gelesen werden kann. Ob Goethes Position aber wirklich so „heiter ironisch“ aufgefasst werden sollte oder ob sich nicht doch (bereits hier) eine ganz andere Auffassung von der Rolle der Dichtung in der Moderne manifestiert, als Schiller sie unter dem Rubrum der Ästhetischen Erziehung fasst, ist einigermaßen fraglich,³⁴ und fraglich ist bereits die ironische Qualität des Titels; denn Goethes *Erste Epistel* lässt sich durchaus als Sendschreiben lesen.³⁵ Dann aber stellt sie ein Programm vor, das mit Schillers spätaufklärerischem Habitus genau besehen wenig gemein hat.

Goethes Gedicht beginnt mit einer Charakterisierung seiner und Schillers Zeit als einer, in der die Rezeption des gedruckten Worts den meisten eigentlich nur noch als Impuls zur eigenen Produktion dienen soll:

Jetzt da jeglicher liest und viele Leser das Buch nur
 Ungeduldig durchblättern und, selbst die Feder ergreifend,
 Auf das Büchlein ein Buch mit seltner Fertigkeit pfpfen [...].³⁶

Und auch wenn natürlich weder das lyrische Ich Goethe ist noch das Du Schiller: die nächstliegende Lesart der Eingangsverse ist, dass hier Goethe auf die Einladung (oder doch: Zumutung) reagiert, sich zur Mehrung von Schillers Publikum (nicht seines eigenen) an diesem Spiel des exponentiellen Marktwachstums zu beteiligen:

[Jetzt ...] Soll auch ich, du willst es, mein Freund, dir über das Schreiben
 Schreibend die Menge vermehren und meine Meinung verkünden,
 Daß auch andere wieder darüber meinen und immer
 So in's Unendliche fort die schwankende Woge sich wälze.³⁷

33 Gaier: *Soziale Bildung* (1987), 207f.

34 Vgl. in diesem Sinne auch Bernd Witte, dem zufolge Goethes *Erste Epistel* „Schillers Programm einer ästhetischen Erziehung des Menschen mit einer Analyse des Leserverhaltens konterkariert“, die „von tiefer Skepsis über die mögliche Wirkung von Literatur geprägt“ sei. Die kontrastierte „erfahrungsgesättigte Ästhetik“ werde in den *Unterhaltungen* in die Praxis umgesetzt (Witte: *Paradoxien der klassischen Literatur* (2011), 85). Hier soll weitergehend nach den systematischen Voraussetzungen dieser Ästhetik gefragt werden.

35 Witte hingegen betont den Bezug auf Horaz' *Epistolae ad Pisones*, die unter dem Titel *De arte poetica* bekannt sind; vgl. Witte: *Paradoxien der klassischen Literatur* (2011), 94.

36 Goethe: *Goethes Werke*, I. Abt., Bd. 1, 297 (V. 1–3).

37 Goethe: *Goethes Werke*, I. Abt., Bd. 1, 297 (V. 4–7).

Die Behauptung, dass mit dem Du des Gedichts Schiller apostrophiert ist, soll nun keinesfalls einem platten Biographismus das Wort reden; gemeint ist auch weniger die empirische Person als vielmehr die Autor-Persona, nicht der empirische, sondern der Ideal-Autor Schiller, konkret der Autor der Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (die Goethe im Manuskript bereits kannte³⁸). Dieser Schiller aber ist unverkennbar angesprochen, wenn es im Weiteren heißt: „Edler Freund, du wünschest das Wohl des Menschengeschlechtes [...]“.³⁹ Dem wird eine Frage entgegengesetzt, durch die deutlich der Riss geht, der die deutsche Aufklärung etwa von der französischen unterscheidet und der Goethes politisches Denken, seit sein Weg ihn nach Weimar geführt hat, charakterisiert: „Was sollte man, oder was könnten / Biedere Männer vereint, was könnten die Herrscher bewirken?“⁴⁰ Die Verbesserung der Zustände erfordert eben für Goethe wie für viele deutsche Intellektuelle des Zeitalters der Französischen Revolution einen Eingriff der Herrschenden (nicht etwa deren Beseitigung), was – bis heute – zur stetigen Verwechslung von deren Moral mit Politik führt: eine Verwechslung, die letztlich wohl im Wirken Luthers ihren Grund hat.

Dass die genannte „ernst und wichtig“ erscheinende Frage dem „warmen heiteren Wetter“ und der entsprechenden „vergnügli[n] Stimmung“ des lyrischen Ichs kontrastiert wird,⁴¹ sollte aber nicht dazu verleiten, das Folgende als bloß „vergnügli[n]“ Schrulle abzutun; als zu gewichtig dafür wird sich späterhin das Epitheton „heiter“ im Dioskuren-Diskurs erweisen.⁴²

Der Haupteinwand, den Goethes Gedicht – selbstreferentiell bezogen auf seinen Erscheinungsort; metatextuell im Bezug auf Schillers *Ästhetische Briefe* – formuliert, erscheint einigermaßen illusionslos, was die (volks-)pädagogische Wirkung von Literatur und damit auch diejenige des Projekts Aufklärung angeht:

38 Schiller hatte Goethe die ersten neun Briefe am 20. Oktober 1794 zugeschickt. Vgl. Gaier: *Soziale Bildung* (1987), 222–224.

39 Goethe: *Goethes Werke*, I. Abt., Bd. 1, 297 (V. 11). Unter anderem ist ironischerweise Schiller deswegen deutlich identifizierbar, weil in der Rezeption der *Ästhetischen Briefe* diese immer wieder mit *Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts* bezeichnet werden. Der erste von vielen, die Schillers Titel und Lessings *Erziehung des Menschengeschlechts* kontaminieren, ist offenbar Hegel gewesen; vgl. seinen Brief an Schelling vom 16. April 1795. Briefe von und an Hegel (1969), 25.

40 Goethe: *Goethes Werke*, I. Abt., Bd. 1, 297 (V. 14f.).

41 Goethe: *Goethes Werke*, I. Abt., Bd. 1, 297 (V. 16f.).

42 Vgl. Oellers: *Die Heiterkeit der Kunst* (1991).

Reden schwanken so leicht herüber hinüber, wenn viele
 Sprechen und jeder nur sich im eigenen Worte, sogar auch
 Nur sich selbst im Worte vernimmt, das aber der andere sagte.
 Mit den Büchern ist es nicht anders. Liest doch nur jeder
 Aus dem Buch sich heraus, und ist er gewaltig, so liest er
 In das Buch sich hinein, amalgamirt sich das Fremde.
 Ganz vergebens strebst du daher durch Schriften des Menschen
 Schon entschiedenen Gang und seine Neigung zu wenden [...].⁴³

Worte, und damit die schöne Literatur ebenso wie die Publizistik, dienen letztlich nur der tautologischen Selbstbestätigung des Lesers; eine Wirkung im Sinne einer Bildung, so der Autor des gerade entstehenden Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hat nur das Leben:

Sag' ich, wie ich es denke, so scheint durchaus mir, es bildet
 Nur das Leben den Mann und wenig bedeuten die Worte.
 Denn zwar hören wir gern, was unsre Meinung bestätigt,
 Aber das Hören bestimmt nicht die Meinung [...].⁴⁴

(Beiläufig: Ist es allzu verwegen, hier eine Paronomasie hineinzulesen: ‚Aber die *Horen* bestimmen nicht die Meinung‘?)

Damit aber stellt sich dem Leser natürlich die Frage, was dann eigentlich noch die Aufgabe der Literatur sein kann, wenn Bildung es nicht ist. Zu ihrer Beantwortung erzählt der zweite Teil der *Ersten Epistel* von der Erzählung eines „Mährchen[s]“,⁴⁵ in dem, in Kontrafaktur zum reinen Nutzenkalkül der Dichtung, den Platon in der *Politeia* entwirft, die Rolle des Dichters in einer Gemeinschaft skizziert wird. (Dass der Entwurf Gegenstand eines Märchens ist, deutet dabei auf die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* voraus, die ebenfalls als kritische Auseinandersetzung mit dem Erziehungsprogramm der *Horen* im Gemeinschaftsentwurf eines Märchens gipfeln. Dass ein „Rhapsode[]“ das Märchen erzählt und damit selbst erhebliches konzeptuelles Gewicht erhält, mag als Vorausdeutung auf Goethes Selbstpositionierung im Text *Ueber epische und dramatische Dichtung* erscheinen, den Goethe

43 Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 298 (V. 28–35).

44 Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 298 (V. 38–41).

45 Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 299 (V. 58).

und Schiller Ende 1797 zwar gemeinsam verfassten – ohne jedoch wirklich eine gemeinsame Position zu formulieren.⁴⁶⁾

Das Märchen, in dem es um einen Schiffbruch und das Gastrecht auf der Insel „Utopien“⁴⁷ geht, kann seine intertextuelle Verwandtschaft mit Homers *Odyssee* durchaus nicht verleugnen und stellt sie sogar aus, indem „Ulysses“, wie die „Ilias“ im Vorfeld des Märchens explizit aufgerufen werden.⁴⁸ Der Richter, der den Streit zwischen dem Schiffbrüchigen und dem Wirt über die Zeche zu schlichten angerufen worden ist, formuliert nun in seinem Urteil zugleich, was es bedeutet, sich als Bewohner der Insel und Mitglied des Gemeinwesens „würdig [zu] beweisen“:⁴⁹

[...] du sollst dich
 Oben setzen zu Tisch, wenn sich die Gemeinde versammelt,
 Sollst im Rathe den Platz, den du verdienst, erhalten.
 Aber hüte dich wohl, daß nicht ein schändlicher Rückfall
 Dich zur Arbeit verleite, daß man nicht etwa das Grabscheit
 Oder das Ruder bei Dir im Hause finde, du wärest
 Gleich auf immer verloren und ohne Nahrung und Ehre.
 Aber auf dem Markte zu sitzen, die Arme geschlungen
 Über dem schwellenden Bauch, zu hören lustige Lieder
 Unserer Sänger, zu sehen die Tänze der Mädchen, der Knaben
 Spiele, das werde dir Pflicht, die du gelobest und schwörest.⁵⁰

Die Frage, warum der Erzähler dieser zwar als Märchen und damit als fiktional markierten, aber doch vorgeblich von ihm selbst erlebten Geschichte nicht mehr in den geschilderten paradisisch-utopischen Verhältnissen lebt, sondern „zerlumpt[]“⁵¹ in Venedig sitzt und Märchen erzählt, die Frage also, wie sich das Märchen zur aktuellen Realität seines Erzählers verhält, wird vom Gedichttext nicht explizit beantwortet. Nahegelegt wird aber, dass er gegen die auferlegte Handlungsanweisung, die eine Anweisung zum Nicht-Handeln ist, verstoßen hat und daraufhin in (oder aus) der Fiktion verstoßen worden ist; seinen Platz in Utopien hat er jedenfalls ganz offenbar nicht behalten. Wohl aber wird deutlich, welches die notwendigen Voraussetzungen seiner dortigen ebenso wie seiner jetzigen Existenz sind,

46 Vgl. Dörr: Über epische und dramatische Dichtung (2011).

47 Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 299 (V. 61).

48 Vgl. Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 299 (V. 51f.).

49 Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 300 (V. 88).

50 Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 301 (V. 93–103).

51 Goethe: Goethes Werke, I. Abt., Bd. 1, 299 (V. 59).

und diese Existenz ist diejenige eines Rhapsoden – denn davon, dass er in Venedig einer anderen, körperlichen Erwerbstätigkeit nachginge, ist nirgends die Rede. Es scheint also, als habe er aus seiner (womöglich fiktiven) Vertreibung gelernt. Um aber als Rhapsode tätig sein zu können, muss er etwas zu erzählen haben, und die Voraussetzung desjenigen, was er erzählt, ist das utopische Arbeitsverbot.

Wenn die Epistel, was sie tun sollte, um ihren Ehrentitel zu rechtfertigen, so etwas wie eine allgemeine Aussage macht, dann die, dass die Kunst der Narration, oder weitergehend, dass literarische Kunst die Enthaltung von nützlicher Tätigkeit voraussetzt. Oder noch allgemeiner formuliert: Bedingung der Existenz von Literatur ist ihre Autonomie gegenüber gesellschaftlichen Nutzerwartungen (was nicht dasselbe ist wie ihr Verzicht auf gesellschaftliche Funktion⁵²). Das Märchen, in dem Goethes Epistel gipfelt, formuliert (wenn auch wohl nur okkasionell und punktuell⁵³) eine poetische Autonomieästhetik und steht damit in denkbar schärfstem Gegensatz zu Schillers spätaufklärerischer Wirkungsästhetik, wie sie die Briefe über die ästhetische Erziehung oder deutlich konkreter die Schriften zum (Pathe-tisch-)Erhabenen proklamieren.⁵⁴

Weil es sich bei Schillers Ästhetik um eine Ästhetik der Autonomie handelt, besteht durchaus die Gefahr der Entdifferenzierung gegenüber einer Autonomie-ästhetik, wie sie Goethe, in Ansätzen, projiziert. (Dass diese Gefahr besteht, sieht man allein daran, wie oft man ihr in der Rezeption Schillers erlegen ist und noch

52 Zu diesem verbreiteten Missverständnis vgl. Luhmann: *Das Kunstwerk* (1986).

53 Freilich formuliert Goethe kein konsistentes Programm poetischer/ästhetischer Autonomie. (Er ist auch generell an konsistenter Theoriebildung deutlich weniger interessiert als sein Antipode.) Im Umfeld etwa der *Propyläen* prägt sich eher eine weitere Form von Heteronomie aus, die die Kunst in den Dienst der Naturerkenntnis stellt – was solange kein autonomes Programm für die Kunst ist, wie diese nicht zugleich eine spezifische, eben nicht etwa von Fachdiskursen ebenso valide auszuübende Erkenntnisfunktion hat. Aber auch damit steht Goethe in scharfem Kontrast zu Schiller, der an einer Erkenntnis der Natur nicht eben übermäßig interessiert ist. – Mit der poetischen Praxis der Autoren haben die Programme sowieso weniger zu tun: Weder sind Schillers klassische Dramen Lehrstücke des Erhabenen, die sich darin erschöpfen, der Freiheit ihrer Rezipienten vorzuarbeiten, noch halten sich Goethes literarische Texte an die Grenzen irgendwelcher programmatischen Heteronomien (und seien es von ihm selbst formulierte). Aber man wird doch sagen können, dass Goethe die Spielräume ästhetischer Autonomie viel radikaler ausreizt als Schiller; spätestens zum zweiten Teil des *Faust* lässt sich bei Schiller kein Äquivalent finden, und umgekehrt kann man den Eindruck gewinnen, dass gerade Goethes Spätwerk sich einer ‚Übersetzung‘ in Begriffssprache (noch) erfolgreicher widersetzt als Schillers Werk. Letztlich erscheint doch ausgerechnet bei Goethe der Mehrwert der Form größer als bei Schiller – eine schöne Pointe.

54 Die *Epistel* „verweigert sich“ also nicht nur „jeder pädagogischen Indienstnahe“ (Valk: *Ästhetische Bildung* (2007), 214), sondern formuliert, weit darüber hinausgehend, ein Programm solcher poetischen Verweigerung.

erliegt.) Darin, dass Schiller die Kunst weiterhin in Dienst nimmt – wenn auch für den wohl denkbar erhabensten Zweck: die Freiheit des Menschen –, zeigt sich aber, dass er das Projekt der Aufklärung weiterentwickelt, nicht, dass er es aufgibt.⁵⁵ Die Freiheit des Menschen ist ein hohes Gut; der Kunst aber ist sie ein fremder Zweck.⁵⁶ Kern einer Autonomieästhetik kann etwa das freie Spiel der Einbildungskraft sein, wie Goethes beide Märchen in den *Horen* es anregen;⁵⁷ wenn dieses freie Spiel Vorschein und Mittel zur Erreichung einer eigentlich gemeinten Freiheit ist, ist es kein Selbstzweck, ist es selbst nicht frei.

Dieser Widerspruch zwischen einer Autonomie des Ästhetischen und einer Ästhetik der Autonomie, zwischen der Freiheit der Kunst und einer Kunst zur Freiheit, ist, ebenso wie der Widerspruch zwischen Realismus und Idealismus, den Goethe selbst in *Glückliches Ereigniß* als den entscheidenden markiert hat⁵⁸ und dem als Metonymie sich der hier in Rede stehende Widerspruch ja subsumieren lässt, der Zusammenarbeit von Goethe und Schiller, durch die *Erste Epistel*, wenn nicht von Beginn an, so doch zu Beginn eingeschrieben.

Die *Horen* lassen sich also, mit etwas produktiver Ungenauigkeit, geradezu als ‚klassischer Epitext‘ lesen – oder etwas genauer: Die *Horen*-Texte Goethes und Schillers stehen im doppelten Sinne in epitextuellem Zusammenhang zur Literatur der Klassik: weil sie eine Binnendifferenz ausstellen, selbst aber deren Entdifferenzierung in der Rezeption entscheidend vorantreiben. Während Goethe sich, pointiert gesprochen, schon in seinem ersten Beitrag zu den *Horen* von Schillers Auffassung dessen, was später Weimarer respektive Deutsche Klassik heißen wird, distanziert, wird die – voraussehbare – negative Aufnahme der *Horen* die beiden späteren Klassiker dazu veranlassen, mit ihren *Xenien* gemeinsam, gewissermaßen als klassisches Kollektivsubjekt, aufzutreten und damit, für einmal und ein- für allemal, selbst als die Einheit zu handeln, als die sie fürderhin wahrgenommen werden. Wie gesagt: Ohne die *Horen* hätte es die Weimarer Klassik nicht gegeben – jedenfalls nicht in dieser Form.

55 Vgl. Dörr: Schiller und die Aufklärung (2013).

56 Vgl. dazu vom systemtheoretischen Standpunkt Plumpe: Epochen moderner Literatur (1995), 99: Der „Gedanke der ästhetischen Sozialversöhnung“, den Schiller nicht nur in den *Ästhetischen Briefen* verfolgt, erweist sich „als Import einer philosophischen Leistungserwartung durch das Literatursystem“, der „sachlich“ zudem eine „Überforderung“ der Literatur bedeutet.

57 Jutta Osinski hat das *Mährchen* am Ende der *Unterhaltungen* als Realisierung des in sich selbst vollendeten Schönen im Sinne von Karl Philipp Moritz gedeutet; vgl. Osinski: Goethes *Mährchen* (1984).

58 Vgl. Goethe: Glückliches Ereigniß, Goethes Werke (1887ff.), II. Abt., Bd. 11, 17f.

Literatur

- Boas, Eduard: Schiller und Goethe im Xenienkampf. 2 Teile. Stuttgart, Tübingen: Cotta 1851.
- Bräutigam, Bernd: Die ästhetische Erziehung der deutschen Ausgewanderten. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 96 (1977), S. 508–539.
- Briefe von und an Hegel. Bd. 1: 1785–1812, hg. v. Johannes Hoffmeister. Dritte, durchgesehene Auflage. Hamburg: Meiner 1969.
- Dörr, Volker C.: Goethes und Schillers *Xenien* – ein klassisches Werk? In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen 2014, S. 119–140.
- Dörr, Volker C.: Friedrich Schiller und die Aufklärung. In: Hofmann, Michael (Hg.): Aufklärung. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2013, S. 229–246.
- Dörr, Volker C.: Über epische und dramatische Dichtung von Goethe und Schiller In: Fischer, Bernhard/Norbert Oellers (Hg.): Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Berlin: Erich Schmidt 2011, S. 121–136.
- Fischer, Bernhard: Friedrich Schiller und sein Verleger Johann Friedrich Cotta. Zur Gründungsgeschichte der *Horen*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 125 (2006), S. 499–517.
- Gaier, Ulrich: Soziale Bildung gegen ästhetische Erziehung. Goethes Rahmen der *Unterhaltungen* als satirische Antithese zu Schillers *Ästhetischen Briefen* I–IX. In: Bachmaier, Helmut/Thomas Rentsch (Hg.): Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins. Stuttgart: Klett-Cotta 1987, S. 207–272.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- Koopmann, Helmut: Schillers *Horen* und das Ende der Kunstperiode. In: Heitz, Raymond/Roland Krebs (Hg.): Schiller publiciste/Schiller als Publizist. Bern: Peter Lang 2007, S. 219–230.
- Gerhard, Melitta: Wahrheit und Dichtung in der Überlieferung des Zusammentreffens von Goethe und Schiller im Juli 1794. Eine Klarstellung. In: Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts 1974, S. 17–24.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Böhlau 1887ff.
- Luhmann, Niklas: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 620–672.
- Misch, Manfred: Schillers Zeitschriften. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Kröner 1998, S. 743–757.
- Oellers, Norbert: Die Heiterkeit der Kunst. Goethe variiert Schiller. In: Martens, Gunter/Winfried Woesler (Hg.): Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Tübingen: Niemeyer 1991, S. 92–103.

- Osinski, Jutta: Goethes *Mährchen*. Noch eine Interpretation. In: Goethe. Neue Studien zu seinem Werk. Berlin: Erich Schmidt 1984, S. 38–64.
- Otto, Regine: Die Auseinandersetzung um Schillers *Horen*. In: Dahnke, Hans-Dietrich/Bernd Leistner (Hg.): Debatten und Kontroversen. Literarische Auseinandersetzungen in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Bd. 1. Berlin, Weimar: Aufbau 1989, S. 5–450.
- Plumpe, Gerhard: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
- Reed, T. J.: *Ecclesia militans*: Weimarer Klassik als Opposition. In: Barner, Wilfried/Eberhard Lämmert/Norbert Oellers (Hg.): *Unser Commercium*. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart: Metzler 1984, S. 37–54.
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe, hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1943ff.
- Schulz, Günter: Schillers *Horen*. Politik und Erziehung. Analyse einer deutschen Zeitschrift. Heidelberg: Quelle und Meyer 1960.
- Schwarzbauer, Franz: *Die Xenien*. Studien zur Vorgeschichte der Weimarer Klassik. Stuttgart [u. a.]: Metzler 1993.
- Valk, Thorsten: Ästhetische Bildung als politische Propädeutik? Goethes *Unterhaltungen* als kritische Replik auf Schillers *Horen*-Ankündigung. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 48 (2007), S. 189–214.
- Weber, Peter: Schillers *Horen* – ein zeitgerechtes Journal? Aspekte publizistischer Strategien im ausgehenden 18. Jahrhundert. In: Brandt, Helmut (Hg.): *Friedrich Schiller – Angebot und Diskurs*. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Berlin, Weimar: Aufbau 1987, S. 451–463.
- Witte, Bernd: Paradoxien der klassischen Literatur. Goethes frühe Mitarbeit an Schillers *Horen*. In: Fischer, Bernhard/Norbert Oellers (Hg.): *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Berlin: Erich Schmidt 2011, S. 85–100.
- Wolf, Norbert Christian: *Streitbare Ästhetik*. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771–1789. Tübingen: Niemeyer 2001.

„Jesaias, Dante und manchmal Shakespeare“: Joseph Görres und der *Rheinische Merkur*

Christoph Jürgensen

1.

Joseph Görres hat sich keineswegs als Autor im starken Sinn verstanden. So zeigte er sich etwa verwundert, dass Voss' Invektiven im sogenannten Sonettenkrieg,¹ der Heidelberg für eine kurze Zeit zum Kampfplatz zwischen Romantikern und Anti-Romantikern gemacht hatte, ausgerechnet gegen ihn gerichtet waren – sei er doch „kein Dichter“.² Und man mag Görres in diesem Selbstbild zustimmen, auch wenn er zwar dichtete, aber eben nur sporadisch. Aber was war er dann? Mit mehr oder minder jeder Idee seiner Zeit hat sich Görres beschäftigt, und dies in allen möglichen Textsorten und allen möglichen Handlungsrollen, die die Gelehrtenrepublik bot: mit Kunst und Literatur, Philosophie und Religion, Mathematik und Technik, in je nach Werkphase und beruflicher Stellung graduell unterschiedlichem Mischungsverhältnis. Entsprechend schwer fiel es schon seinen Zeitgenossen, den schreibenden Proteus zu fassen, weshalb ihn Jean Paul mit einer viel zitierten Formel „einen Mann, der aus Männern besteht“³ genannt hat. Und entsprechend schwierig ist ebenfalls, nun mit Blick auf das Thema des vorliegenden Bandes formuliert, im Fall von Görres zu bestimmen, was überhaupt Text und was Paratext ist. Vielleicht geht es so: Versteht man Autorschaft allgemein als Konfiguration, die je erst aus dem Zusammenspiel von Texten, Paratexten und weiteren Kontexten hervorgebracht wird und dabei immer wieder aktualisiert werden muss, und versteht man all diese Begriffe entsprechend nicht essentialistisch, sondern bestimmt sie relational, dann ist Görres ein typischer Fall für ein Autorschaftsmodell im Zeichen der Befreiungskriege. Das Konzept der Paratextualität

1 Ausführliche Darstellungen des ‚Sonettkrieges‘ finden sich etwa bei Welti: Geschichte des Sonettes (1884), 197–219 oder Schlütter: Sonett (1979), 15–19.

2 So Görres brieflich an Charles de Villers, 01.08.1808. In: Isler: Briefe an Charles de Villers (1883), 79.

3 Jean Paul an Görres, 16.08.1822. In: Binder: Freundesbriefe (1874), 23.

wird hier autorschaftszentriert verstanden, d. h.: Mit Genette gehe ich davon aus, dass das Primat des Autorstandpunktes „das implizite Credo und die spontane Ideologie des Paratextes ist“ (PT, 389).⁴ Genauer: Für gut zwei Jahre wird Görres durch die veränderten Rahmenbedingungen des Diskurses nicht nur ‚einfach‘ vom Gelehrten zum Autor mit einem zeittypischen Werk, sondern sogar geradezu zum Idealtypus eines Autors, von dem nun eine Abwendung von der Autonomieästhetik und eine Hinwendung zur Heteronomieästhetik verlangt wird, vorbildhaft für ‚klassische Autoren‘ wie Achim von Arnim, Clemens Brentano oder Joseph von Eichendorff – um nur drei zu nennen, die in dieser Zeit ebenfalls einen heteronomieästhetischen *turn* vollziehen. Denn im Selbstverständnis des ‚Gestaltwechslers‘ Görres (um ein wenig freundlich gemeintes Wort von Voss zu zitieren⁵) lässt sich durchaus ein archimedischer Punkt bestimmen, und zwar die Entschiedenheit, mit der er die zeitgenössische Leitdifferenz von ‚Wort und Tat‘ in das für ihn passende Verhältnis setzt – ja bei vielleicht keinem Schriftsteller der Zeit ist der ‚sense of ones place‘⁶ derart ausgeprägt wie bei Görres. Um diesen ‚archimedischen Punkt‘ herum angeordnet sind Konstanten in seinem Wollen, Wesen und Werk, die ihn zum Feder-Krieger gegen Napoleon prädestinieren: ein vehementer Patriotismus, eine unbedingte Bereitschaft zur öffentlichen Einmischung, die kaum je verhaltene Tendenz zur Kontroverse. Ausschließlicher hat kein Schreibender der Zeit seine Feder im Kampf gegen Napoleon geführt als Görres mit seinem *Rheinischen Merkur* – und alle Werk- und Lebensphasen vor Gründung dieser Zeitung wirken im Rückblick wie Vorbereitungen auf denjenigen Moment, in dem seine selbstgesetzte Bestimmung als ‚Zeit-Schriftsteller‘ zur vollen Entfaltung kommen konnte.

Wollte man diese Phasen rekonstruieren, dann müsste man u. a. zeigen, wie er sich 1797 in seiner an Kant angelehnten Schrift *Der allgemeine Friede* als ‚philosophischer Politiker‘ in Szene setzt. Man müsste erzählen, wie Görres an vorderster Front dabei ist, als die Koblenzer Cisrhenanier in erfundenen Uniformen

4 Zumindest ist nach Genette der Standpunkt des Autors ein Moment der Interpretation, das wahrgenommen werden sollte, wenn auch nur, um ihm fundiert widersprechen zu können: „Was man nicht ignorieren kann, soll man besser kennen, das heißt natürlich: wiedererkennen und erkennen, daß man es kennt.“ (PT, 390) Zu Genettes Konzeption und seinen intentionalistischen Konsequenzen siehe Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“ (2007); zu Stellung und Funktionalität des Paratextes im Zuge der Hervorbringung von Autorschaft siehe grundsätzlich Jürgensen/Kaiser: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken* (2011).

5 Voß: *Antisymbolik* (1826), 257. Voß ist es mit dieser Charakterisierung darum zu tun, Görres’ Wechsel vom „Schwärmer für jakobinische Pöbelherrschaft“ zum „Schwärmer für hildebrandische Priestergewalt“ zu inkriminieren. Die gesamte „Lebensgeschichte“ wolle er allerdings nicht liefern, da er (wendet er eine Formulierung von Görres gegen diesen selbst) „mit ihr das Würdige der öffentlichen Presse nicht misbrauchen und besudeln will.“ (Ebd., 257f.).

6 Goffman: *Symbols of Class Status* (1951), 297.

eine (ziemlich kurzlebige) Republik ausrufen.⁷ Vor allem aber wäre darzustellen, wie Görres sich erstmalig als eigenständige politische Instanz in Stellung bringt, indem er das *Rothe Blatt* herausgibt, eine mehr oder minder komplett von ihm selbst verfasste Zeitung, deren programmatisches Vorwort an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt:

Der Pfaffheit werden wir die Larve abziehen, Heuchler und Hypokriten verfolgen, gesunde Ideen in Umlauf zu setzen suchen, und so viel an uns ist, dem Republikanismus einen vollständigen Sieg über seine lichtscheuen Gegner erkämpfen helfen.⁸

Angetrieben wird dieser Kampf von der Überzeugung, dass ‚Publizität‘ das wirksamste Mittel für moralische Aufrüstung der Bevölkerung einerseits und sozusagen die Entwaffnung der „Blutsauger, Selbstsüchtler und Schleppenträger des Despotismus“⁹ andererseits ist – und von der offensiv artikulierten Überzeugung, dass Görres selbst diesen Kampf als „Zeit-Schriftsteller“¹⁰ führen muss. Alles in allem liest sich das *Rothe Blatt* damit *ex post* wie eine Vorschule zum *Rheinischen Merkur*; hier wird eingeübt, was unter geänderten politischen Verhältnissen zur Reife gelangen sollte. Die Geschichte des *Rothen Blattes* muss an anderer Stelle noch geschrieben werden, hier muss der Hinweis reichen, dass die politische Situation und namentlich die Zensur schnell wieder zur Einstellung des Blattes führten. Zu zeigen wäre dann, wie für den engagierten Publizisten in Sicht auf das Konzept der Einheit von Wort und Tat nun eine lange Latenz-Phase begann, die ihn an verschiedenen Orten und in verschiedenen Rollen sah, als Mythenforscher und Naturphilosophen, Religionswissenschaftler und Literarhistoriker – mit Hölderlins Formel aus der Ode *An die Deutschen* geurteilt, er ist nun „Thatenarm und gedankenvoll“.¹¹ Und schließlich erblickte eine solche Rekonstruktion Görres dabei, wie er für Friedrich Perthes *Vaterländisches Museum* grundlegende *Reflexionen über den Fall Teutschland und die Bedingungen seiner Wiedergeburt* anstellt und dabei vor allem wieder einmal die Bedeutung der öffentlichen Meinung für die ‚Wiedergeburt‘ der Nation proklamiert:

7 Siehe hierzu Fink-Lang: Joseph Görres (2013), 42–45.

8 Görres: Vorwort. Politische Schriften der Frühzeit (1928), 74.

9 Görres: Vorwort. Politische Schriften der Frühzeit (1928), 74.

10 Görres: Vorwort. Politische Schriften der Frühzeit (1928), 74.

11 Hölderlin: An die Deutschen. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe Bd. 1 (1992), 265.

Jeder, der in dieser Zeit nicht bedeutungslos gelebt und ein festes, sicheres Urteil sich erworben [...], hat den Beruf, zu sprechen in allen Angelegenheiten, die mit dem gemeinen Wesen zusammenhängen. Es ist nicht möglich, daß dem, der mit Mäßigung, aber ohne Scheu diesen Beruf ausübt, ein Leid widerfahre, wenn die ganze Nation und das Recht sich für ihn erklärt. [...] Darum zage Keiner, es gilt ein bedeutendes Gut: gelänge der der Nation, die bisher lautlos stumm geblieben, solche Sprache zu gewinnen, alles Unglück dieser Zeit wäre nur Vorbereitung zu ihrer Wiedergeburt gewesen.¹²

Kurz gesagt: Das *Vaterländische Museum* musste auf öffentlichen Druck schnell wieder eingestellt werden, Görres aber hatte sich sozusagen selbst angekündigt; denn die Gelegenheit, der stummen Nation eine Stimme zu geben, sollte ja bald darauf kommen.

2.

Der geschichtsträchtige 17. März 1813, an dem die Kriegserklärung Preußens an Frankreich erfolgte, ging am französisch besetzten Koblenz noch folgenlos vorüber, erst der folgende Jahreswechsel bringt das Ende der zwei Jahrzehnte andauernden Besetzungszeit und ändert die Bedingungen für publizistische Agitation kardinal: Der Zeitpunkt ist gekommen, ab dem Görres seiner hohen Meinung von einer engagierten Publizistik im Allgemeinen und seiner Berufung zum Publizisten im Besonderen gemäß agieren kann, und er ergreift diese Gelegenheit sofort und entschieden. Bereits gut drei Wochen nach dem Machtwechsel, am 23. Januar 1814, erscheint die erste Ausgabe des *Rheinischen Merkur*. Noch einmal in Sicht auf das Thema dieses Bandes gesagt: Aus dem Medium ‚Zeitung‘, das Görres bis dahin als eines unter vielen bedient hatte, das also eher Beiwerk als Hauptwerk war, wurde nun das zentrale Medium, d. h. es wurde gewissermaßen vom Paratext (oder genauer: vom Epitext) zum Haupttext umgewidmet – wodurch zugleich strukturlogisch alle anderen textlichen Äußerungen sowie der gesamte Lebensstil (den Genette als faktischen Paratext bezeichnen würde)¹³ zum Epitext der Zeitung werden. Anschaulich zeigt sich hier, dass es Autorschaft nicht *gibt*, sondern sie

12 Orion [Görres]: Reflexionen über den Fall Teutschlands und die Bedingungen seiner Wiedergeburt. In: Görres: Politische Schriften (1928), 131f.

13 Siehe hierzu PT, 14f.

sich je manifestieren muss (um Tomaševskij zu beleihen¹⁴) im Zusammenspiel der jeweiligen literarischen Konzeption mit der zugehörigen literarischen Konzeption des jeweiligen Dichterlebens, d. h. in der Konfiguration von Texten, Paratexten und Kontexten – und dass dementsprechend das Verhältnis zwischen Texten und ‚ihren‘ Paratexten nicht stabil, sondern dynamisch ist, eines kann je nach Wandel des Modells von Autorschaft ebenso gut plötzlich das andere sein.

Aber von dieser allgemeinen Überlegung dazu, dass Autorschaft das Ergebnis einer „Erzeugungsstrategie“¹⁵ ist, zurück zu Görres und seinen spezifischen (und reichlich dynamischen) autorschaftlichen Verwandlungen: Nur folgerichtig muss erscheinen, dass die Ausrichtung der Zeitung nach der ‚Vorschule‘ des *Rothen Blattes* nicht erst mühsam und über mehrere Ausgaben justiert werden muss, sondern Programm und Adressierung gewissermaßen von Beginn an ‚da‘ sind. Görres kann dem *Rheinischen Merkur* also ein programmatisches Vorwort vorausschicken, das zumindest bis zum Pariser Frieden vom 30. Mai 1814 seine Gültigkeit behalten wird:

Das teutsche Volk, durch Dünkel, Habsucht, Neid und Unverstand schon tausendfältig in sich selbst entzweit, durch Trägheit und Erschlaffung aufgelöset und darum einem übermütigen Feinde von der Vorsicht preisgegeben, der alle Gewalttätigkeiten seiner Revolution zu ihm hinübertrug; dies Volk, gedemütigt, gedrückt, unter die Füße getreten, verspottet und verhöhnt, entwaffnet oder gegen sich selbst zum Streite angehetzt, hat wie ein gebundener Riese sich erhoben, und alle Ketten sind wie eine böse Verblendung von ihm abgefallen, und die ihn plagten, sind vergangen wie üble Träume mit dem Lichte des Morgens.¹⁶

Angesichts dieser historischen Wendung möchte „die neue Redaktion“ (sprich: Görres selbst) ihr Blatt „zu mehr als einer gewöhnlichen Zeitung“ erheben. „[N]ach Ihrem Wunsche, und wenn die Mitbürger ihren Beistand nicht versagen, soll sie eine Stimme der Völkerschaften diesseits des Rheins werden.“¹⁷ Aber freilich will der *Rheinische Merkur* nicht einfach nur Stimme sein, vielmehr will er bzw. Görres zur Mobilmachung gegen Napoleon beitragen: „Dazu vorzüglich sind diese bestimmt, die Bewohner dieses Landes über jene Verhältnisse aufzuklären, damit sie ihre Zeit deutlich begreifen lernen und dann nach bestem Wissen ihre

14 Tomaševskij: *Literatur und Biographie* (2003), 49–61.

15 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen* (2004).

16 [Görres]: [Vorwort], In: *Rheinischer Merkur* Nr. 1, 23.01.1814. (Hier wie im Folgenden ohne Seitenzahl angegeben, weil die Zeitschrift nicht paginiert ist).

17 [Görres]: [Vorwort], In: *Rheinischer Merkur* Nr. 1, 23.01.1814

Partei ergreifen können.¹⁸ Und sowohl argumentationslogisch als auch wirkungspragmatisch sinnvoll ist es von diesem Ziel aus, nicht nur die Leser und potentiellen Kämpfer der Rheinländer anzusprechen, sondern letztlich alle ‚Deutschen‘ zu adressieren und dergestalt auf die einst verlorene und nun wiederzuerlangende Einheit hinzuwirken:

Aber auch dem jenseitigen Teutschland möchten diese Blätter gerne etwas werden. Denn [...] jetzt, wo mit dem Erwachen des Nationalgeistes der Körper sich wieder in allen seinen Gliedern fühlt und ein reges Interesse auch die fernsten Völkerschaften teutscher Zunge und teutschen Herzens in einem gemeinsamen Gefühle zusammenfaßt, können wir hoffen, daß auch von dieser Seite die Verhältnisse alter Landsmannschaft von neuem sich knüpfen werden, und daß man uns in derselben Gesinnung entgegenkomme, in der wir dem Bunde nahen.¹⁹

Dieser Programmatik entsprechend setzt Görres in den folgenden zwei Jahren das gesamte Kapital, das er bis dahin angesammelt hat, für seine Ziele ein, sei es kulturelles, soziales oder symbolisches. Mit gutem Gewissen in Sicht auf die patriotische Pflicht zum Kampf gegen Napoleon kann er daher im Februar 1814 an Wilhelm Grimm schreiben: „Der schlagenden Arme sind so viele, daß man wohl mit Ehren die seinen schreiben lassen kann“,²⁰ und mehr noch, den Breslauer Professor Heinrich Steffens kritisierte er sogar für seinen Einsatz als Kriegsfreiwilliger, wie sich dessen Lebenserinnerungen entnehmen lässt:

Ich war überrascht, als er mich tadelte, daß ich den Krieg mitmachte. ‚Der Gelehrte‘, meinte er, ‚wäre verpflichtet, sich für sein geistiges Werk zu erhalten.‘ Mir aber ward unsre Verschiedenheit eben durch diese Ansicht klar. Die Feder war seine Waffe, weniger die meinige [...].²¹

18 [Görres]: [Vorwort], In: Rheinischer Merkur Nr. 1, 23.01.1814

19 [Görres]: [Vorwort], In: Rheinischer Merkur Nr. 1, 23.01.1814

20 Görres an Grimm, 17.02.1814. In: Binder: Freundesbriefe (1874).

21 Steffens: Was ich erlebte (1843), 364. Ein anonymes Schreiben will gegen dieses Selbstbild als Federkrieger wissen, dass Görres zumindest an Waffenübungen teilgenommen hat: „Der Redacteur des Rheinischen Mercur, Herr Doctor Görres in Coblenz, feuert nicht nur durch seine kräftige deutsch-patriotische Sprache und Schrift die Bewohner der Rhein-Provinzen zum Kampf für die gute Sache an, sondern geht ihnen auch selbst mit dem besten Beispiele voran, indem er fast täglich an den Waffen-Uebungen Theil nimmt und einer der thätigsten unter den bewaffneten Bidermännern der Bürger-Miliz ist.“ (Schreiben vom Nieder-Rhein vom 03.05.1815. In: Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Cor-

Auf die Zeitgenossen wirkte er dabei einerseits gleichsam wie eine Ein-Feder-Privat-Armee, andererseits konnte er aber auf ein weitverzweigtes Netz an Beziehungen zurückgreifen, nicht nur im literarischen, sondern auch im politischen Feld. Einen deutlichen Hinweis auf die Kontakte zur politischen Klasse bietet dabei gleich der erste Satz des eben schon angeführten Vorworts: „Die gegenwärtigen Blätter, deren Erscheinung auf kurze Zeit unterbrochen war, sollen auf Anregung der höheren Behörden von neuem fortgesetzt werden.“²² Ein offizielles politisches Blatt war der *Rheinische Merkur* folglich zwar nicht, wie sie etwa von Kotzebue oder Ernst Moritz Arndt im Auftrag des Russischen Zaren herausgegeben wurden. Aber es wurde doch immerhin ‚angeregt‘ aus dem politischen Feld, womit hier konkret Justus Gruner gemeint ist, zum Kreis der preußischen Militärreformer um Heinrich Friedrich Karl vom und zum Stein und Karl August von Hardenberg gehörig, seit Ende 1813 Mitglied des Zentralverwaltungsrates und ab Februar 1814 dann als Gouverneur im Generalgouvernement Mittelrhein tätig. Dieser Gruner also machte Görres den Vorschlag, das ebenfalls halboffizielle, aber reichlich unpolitische Nachrichtenblatt *Mercure de Rhin* mit neuer Ausrichtung herauszugeben – ein Organ, das für Görres „nichts als der elende Nachhall elender Pariser Blätter“²³ darstellte und aus seiner Sicht entsprechend einen Programmwechsel gut gebrauchen konnte. Freundschaftlichen Verkehr pflegte Görres überdies mit Neidhardt von Gneisenau, und mit Stein arbeitete er für den *Rheinischen Merkur* phasenweise eng zusammen – nicht so eng zwar wie Arndt, als dessen Impresario Stein geradezu fungierte, aber doch so, dass es den Charakter seiner Zeitung prägte.

Diese Kooperation mit exponierten Protagonisten des politischen Feldes verdankt es Görres mithin zu einem großen Teil, dass der *Rheinische Merkur* vergleichsweise schnell und sicher mit Nachrichten ‚aus dem Feld‘ versorgt wird, dass er amtliche Kriegsberichte abdrucken und den Stand der Kampfhandlungen zeitlich außergewöhnlich nah an den Ereignissen rekapitulieren kann, wobei die Informationen aus preußischen Behörden zunehmend ergänzt werden durch die Nachrichten bezahlter Korrespondenten in Brüssel, Rom, Wien, Paris, den Niederlanden und der Schweiz. Um nur ein Beispiel für die Form der Kooperation zu geben, die der *Rheinische Merkur* mit den Militärinstanzen eingeht: So druckt er am 5. März 1814 die *Aufforderung an die Männer und Jünglinge des Mittel-Rheins zum freiwilligen Kampfe für das alte gemeinsame deutsche Vaterland* ab, ergänzt um eine *Bestimmung*

respondenten, Nr. 73., 09.05.1815, 6). Ansonsten sind solche Übungen der Forschung zu Görres aber nicht bekannt.

22 [Görres]: [Vorwort], In: *Rheinischer Merkur* (1928) Nr. 1, 23.01.1814.

23 Ebd. Zum *Mercure de Rhin* siehe Heuvel: *A German Life in the Age of Revolution* (2001), 181f.

für die Schaar der Freiwilligen von Rhein, der Mosel und Saar, beides von Justus Gruner unterzeichnet. Doch Görres belässt es nicht bei einem unkommentierten Abdruck, sondern unterstützt die Aufforderung nachdrücklich: „Jünglinge dieses Landes hört auf diese Rede, die ein wohlmeinender Mann aus voller bewegter Seele euch ins Herz gesprochen!“²⁴

Die faktuale antinapoleonische Rede wird immer wieder flankiert von literarischen Texten, die den selben politischen Impetus erkennen lassen und dabei dokumentieren, dass Görres auch das im literarischen Feld erworbene soziale Kapital einzusetzen weiß, ja kaum eine Verbindung bleibt ungenutzt: So kann er Gedichte von Max von Schenkendorf, Clemens Brentano oder Wilhelm Blomberg abdrucken (und ergänzt diese aktuellen Texte beispielsweise um Heinrich von Kleists *Kriegslied für die deutschen Jäger*), bringt Auszüge aus Briefen von Paul Wigand, Artikel von Arnim, Creuzer und Wilhelm und Jakob Grimm, und auch Arndt, der überall dabei ist, wo es gegen Napoleon geht, trägt wiederholt zum *Rheinischen Merkur* bei.

Den Kern der Zeitung bildeten aber weder diese gelegentlichen literarischen Einsprengsel noch die konstitutiven politischen Nachrichten und amtlichen Verlautbarungen, ebenso wenig wie sie dafür gedacht war, vorrangig ein Forum für andere Beiträger zu bieten. Denn *zum einen* ist Görres wieder in derjenigen Weise Hauptautor seiner Zeitung, wie er es schon als Herausgeber des *Rothen Blattes* eingeübt hatte. Präzise lässt sich das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Artikeln aus der Görres'schen Feder und Beiträgen von (literatur)politischen Verbündeten nicht angeben, da sie mehrheitlich anonym oder lediglich unter Angabe von Initialen veröffentlicht wurden. Diese Anonymität also macht es in einigen Fällen grundsätzlich schwierig, die Verfasserschaft zweifelsfrei zu klären, und noch schwerer wird diese Klärung dadurch, dass der *Rheinische Merkur* gewissermaßen mit *einer* Stimme spricht – oder anders gewendet, diese ‚Einstimmigkeit‘ ist auch der Grund dafür, dass die Frage nach der Zuordnung von einzelnen Artikeln unerheblich ist. Denn nahe „an Görres' Arbeitstisch befanden sich Papierkorb, Kleistertopf und Schere. Die vielen Einsendungen wurden ganz nach dem Gutdünken des verantwortlichen Redakteurs zu einem großen Guß zusammengeschweißt.“²⁵ Selbst arrivierte Figuren des öffentlichen Lebens wie Jakob Grimm mussten hinnehmen, dass Görres ihre Beiträge „durcheinander warf und zersetzte“,²⁶ damit sie sich ins Einheitsbild der Zeitung einfügten, und in anderen Fällen war ein solches Durcheinanderwerfen nicht einmal nötig, weil die Verfasser in vorauseilendem Gehorsam

24 Rheinischer Merkur, Nr. 22, 05.03.1814.

25 Siehe hierzu die Einführung in die Textwiedergabe und in die Verzeichnisse von Münster, in: Rheinischer Merkur (1928), 1. Bd., 17.

26 Zit. nach Münster: Einführung (1928), 17.

den Görres'schen Ton imitierten. In diesem Sinne gestand Paul Wigand, dass „Geist und Ton [ihn] so angesprochen habe, daß er in gleichem Geist wie der Herausgeber geschrieben, ja sogar dessen Form und Stil sich angeeignet habe“.²⁷ Damit präsentiert der *Rheinische Merkur* in seiner Gesamtheit ein intrikates Verhältnis von schwacher und starker Autorschaft: Auf der einen Seite artikuliert sich in der Anonymität ein Zurücktreten des jeweiligen Autor-Ichs hinter die gemeinsam betriebene Sache, ‚the message is the message‘, wenn man so will. Auf der anderen Seite dominiert Görres seine Zeitung derart, dass die Einzelstimmen letztlich nicht zu hören sind, sondern nur die Leitstimme, dass sozusagen eine Tonart und Tonlage dominiert – und unzweifelhaft ist ja den Zeitgenossen wie der späteren Forschung, wer für diesen Ton verantwortlich ist.

Zum anderen ist neben diesen autorschaftlichen Fragen für den *Rheinischen Merkur* in Sicht auf die Textsorten charakteristisch, dass er nicht vorrangig Nachrichtenorgan sein will, sondern Organ zur Bildung der öffentlichen Meinung: Und gebildet werden soll diese Meinung mittels politisch umfassend informierter, rhetorisch suggestiver und immer wieder geradezu ‚kunstvoller‘ politischer Leitartikel, die sich häufig über mehrere Nummern zu Artikel-Serien ausweiteten. Typisch für Görres' Leitartikel ist die Verbindung von historischer Retrospektive und mobilisierungsstrategischer Prospektive, d. h., er rekonstruiert ferne und nahe Geschichte, um Handlungsanweisungen für die gerade statthabende Gegenwart und die unmittelbar bevorstehende (bzw. erwünschte) Zukunft zu geben. Diese Kunst des Leitartikels kann hier freilich nicht erschöpfend gewürdigt werden. Zwei Beispiele sollen aber immerhin einen Eindruck von ihrer Argumentationslogik und Kunstfertigkeit vermitteln.

In typischer Weise ruft etwa die Artikelserie *Preußen und sein Heer*, erschienen von Anfang bis Mitte Februar 1814, die Welt- und Heilsgeschichte auf. Gegen den sachlich anmutenden Titel skizziert Görres hier nicht im Stile des professionellen Historikers die Geschichte des preußischen Heeres, sondern mobilisiert stattdessen seinen Hang zur Geschichtsdeutung in naturmetaphorischem Gewand und zu eher mythisch als historisch anmutender Analogiebildung. Die grundsätzliche Erklärung für die Genese von historischen Umbrüchen liest sich dann folgendermaßen:

27 Zit. nach Münster: Einführung (1928), 17.

Zu Zeiten begibt es sich, daß die Naturgeister sich im Innern der Erde gewaltig regen, daß ihre Oberfläche zitternd bebt; dann sehen wir die alten Berge wanken, die festen Felse reißen, der Menschen kleine Werke stürzen; alles wird anders allumher, so weit das Verderben sich verbreitet.²⁸

Ein solches Beben also sei von Frankreich bzw. von Napoleon ausgegangen, und Preußen sei „das erste Opfer“ dieser Naturgewalt geworden. Jedoch, ergänzt Görres seine naturmetaphorische Darstellung um eine Erklärung, die quasi eine Naturform der Geschichte behauptet: Preußen sei nicht zufällig Opfer geworden, vielmehr habe es sich in einem Zustand der sündhaften Schwachheit befunden, den jedes Volk bzw. jede Nation in zyklischem Verlauf immer wieder erreiche und der dazu führe, dass „fremde Völker [...] als Werkzeug der Rache über sie“ kämen:

So über Israel Babylon, über Babylon Assyrien, über Assyrien das Perservolk, über diese Alexander mit den Griechen, über alle dann das breite, scharfe Römerschwert, am Gefäße aber brachen die Germanen die schon vom Rost zerfressene Klinge ab. Darauf kam im Sturm das Frankenreich, später der Sarazenen und Türken wilde Macht, die Züge der Tartaren, die innere Glaubensgärung, endlich in unseren Tagen die Revolution. Das sind die großen Weltstürme in der Geschichte, Entspannung aller Federkräfte, Schlappeheit und dieses Sinken des geistigen Barometers ist ihnen vorangegangen, heilsame Erfrischung ihnen jedesmal gefolgt.²⁹

Mindestens zweierlei ist damit gesagt: zum einen, dass Preußen in die Ahnengalerie dieser geschichtsträchtigen Reiche gehört, und zum anderen, dass nach ‚Schlappeheit und Entspannung‘ nun die Phase der ‚Erfrischung‘ für das große Reich Preußen angebrochen sei. Geschichte wiederholt sich, und vor allem geht sie gut aus, kann der Leser beruhigt von Görres lernen, der augenscheinlich das geistige Barometer weiter steigen lassen will. Diese ahistorische bzw. zyklische Interpretation der Weltgeschichte ergänzt Görres dann noch um eine wesentlich spezifischere Einzelfall-Erklärung, um zu erläutern, warum Preußen den ersten Krieg gegen Napoleon noch verloren hat und erst im zweiten erfolgreich war – und diese Erklärung demonstriert, wie gut Görres den antinapoleonischen Diskurs kennt und wie eng sein Austausch etwa mit Stein war. Der erste Feldzug gegen Napoleon sei wegen einer aus der Zeit gefallen Form der Kriegsführung verloren worden:

28 [Görres]: Preußen und sein Heer. In: Rheinischer Merkur Nr. 8, 05.02.1814.

29 [Görres]: Preußen und sein Heer. In: Rheinischer Merkur Nr. 8, 05.02.1814.

Die Feldherrn [waren] noch aus der alten Schule, kundig ihrer Wissenschaft und wohl erfahren in der Kunst, aber mit zu beschränktem Blicke die neuen Verhältnisse erfassend und allzu schnell verschüchtert durch die revolutionäre Heftigkeit der neuen Kriegskunst, die sich damals schon zu bilden begann.³⁰

Mittlerweile habe die preußische Führung allerdings einen Paradigmenwechsel herbeigeführt, den Görres freilich so nicht nennen würde, und es sei daher aus dem „alten Preußen“ ein ‚neues Preußen‘ geworden, getragen nicht mehr von Partikularinteressen und einem Berufssoldatentum, sondern einem allgemeinen Willen zum Kampf: Zuerst habe General York „den Zauberkreis“ durchschritten, „in den durch Schwarzkunst die Kraft der Nazion hineingebannt“ war, dann habe Kleist „abgesagt dem bösen Feind“, und:

Die Nation, die nun einen Kern gefunden, an den sie sich anlegen konnte, gab willig ihre Kraft zum Werke; es folgte der Aufruf des Königs von Breslau aus, und nun war der letzte Damm geöffnet, der die Begeisterung ihn ihren Ufern hielt. Durch alle Stände ging der Wetteifer; selbst jene, die sonst in friedlicher Bestimmung den Krieg zu scheuen pflegten, drängten sich in freudiger Entsagung dem Dienste zu. Vor allem die Jugend, frohlockend vernahm sie den Ruf des Vaterlandes; [...].³¹

Dieser mobilisierungshistorischen Konkretheit unterlegt Görres dann aber letztlich wieder ein religiös-überzeitliches Modell, das bei ihm stärker als bei allen anderen Autoren des Diskurses die Geschichtsdeutung bestimmt:

So wenden sich die Zeiten, so hat die Geschichte scheinbar ihre rechtmäßigen und rückläufigen Bewegungen wie die Planeten am Sternenhimmel; aber alles geht im ewig-einfachen richtigen Lauf in Bahnen, wie sie der Finger Gottes vorzeichnet, und alle Verwirrung ist nur scheinbar und leere Täuschung durch irdische Beschränktheit.³²

Während im Fall anderer Federkrieger eher aus funktionalen Rücksichten auf die Größe ‚Gott‘ zurückgegriffen wird, kündigt sich bei Görres hier schon der öffentliche Katholik der späten Jahre an.

30 [Görres]: Preußen und sein Heer. In: Rheinischer Merkur Nr. 8, 05.02.1814.

31 [Görres]: Preußen und sein Heer. In: Rheinischer Merkur Nr. 9, 07.02.1814.

32 [Görres]: Preußen und sein Heer. In: Rheinischer Merkur Nr. 8, 05.02.1814.

Statt nun weitere Beispiele dieser ‚Baukunst‘, konkrete Zeitgeschichte in einen welt- und heilsgeschichtlichen Horizont zu rücken, anzuführen, soll auf einen Text verwiesen werden, in dem politische Absichten und literarische Gestalt dergestalt zusammenfallen, dass er zum gleichermaßen ästhetischen wie rezeptionsgeschichtlichen Gipfelpunkt des *Rheinischen Merkur* avancierte: *Napoleons Proklamation an die Völker Europas vor seinem Abzug auf die Insel Elba*. Für diese ‚Proklamation‘ nutzt Görres das literarische Muster der Ethopoeie:³³ Die Leser hielten den oratorisch gewaltigen und das Zentrum von gleich fünf Mai-Nummern des *Rheinischen Merkurs* bildenden Artikel für authentisch, wohl auch deshalb, weil eine Fußnote zum Text die vermeintliche Verfasserschaft Napoleons zu belegen vorgibt: „Das zunächst Folgende darf nur als Auszug aus der Urschrift betrachtet werden, da wir es nicht über uns gewinnen konnten, alle Invektiven im einzelnen und die Ausfälle auf ehrwürdige Gesamtheiten und Individuen diesen giftigen Blättern nachzuschreiben.“³⁴ Tatsächlich bietet die ‚Proklamation‘ allerdings eine fingierte Ansprache des gescheiterten Machtmenschen, dem hier eine Art politisches Glaubensbekenntnis bzw. Vermächtnis in den Mund gelegt wird: „Ich Napoleon Bonaparte, einst Kaiser der Franzosen, jetzt in das Privatleben zurückgekehrt, will der Welt ein Zeugnis zurücklassen über meine Gesinnungen und die Weise, wie ich gehandelt.“³⁵ Indem der fiktive Napoleon sein Programm skizziert, rechnet er gewissermaßen hinter seinem Rücken mit sich selber ab. So dekretiert er als zentrale, machiavellistische Maxime seines Handelns: „Rühmlich ist allein, was zur Sicherheit leitet, und alles ist erlaubt, was die Macht zu befestigen im Stande ist.“³⁶ Lediglich als taktisches Mittel haben ihm daher die „törigsten Ideen von Freiheit“³⁷ gedient, und überhaupt habe er nicht auf höhere Ideen, sondern auf instrumentelle Vernunft gebaut: „Der wird in sein sicheres Verderben gehen, der das was geschehen soll, und nicht was geschieht, zum Maaßstab seines Handelns macht; und wer in seiner Albernheit sich vorgenommen gut zu seyn, geht zugrunde unter denen die so klug sind, dem Bösen sich zuzuwenden.“³⁸ Und immer schon bewusst sei

33 Siehe hierzu Beßlich: *Der deutsche Napoleon-Mythos* (2007), 75ff.

34 [Görres]: Proklamation Napoleons an die Völker Europas. In: *Rheinischer Merkur* Nr. 54, 09.05.1814.

35 [Görres]: Proklamation Napoleons an die Völker Europas. In: *Rheinischer Merkur* Nr. 51, 03.05.1814.

36 [Görres]: Proklamation Napoleons an die Völker Europas. In: *Rheinischer Merkur* Nr. 51, 03.05.1814.

37 [Görres]: Proklamation Napoleons an die Völker Europas. In: *Rheinischer Merkur* Nr. 51, 03.05.1814.

38 [Görres]: Proklamation Napoleons an die Völker Europas. In: *Rheinischer Merkur* Nr. 51, 03.05.1814.

er sich gewesen, dass er prädestiniert für das Führerprinzip sei: „Für die Welt zu fallen, hat mich nie gelüstet. Daß die Menge für den Einen falle, hab ich als das Natürliche erkannt.“³⁹

Doch in dieser Abrechnung mit Napoleon mittels einer fingierten Selbstentblößung erschöpft sich die Proklamation nicht. Denn der Artikel lässt ein geschichtskritisches *doublebind* insofern erkennen, als er Napoleon neben der sozusagen unwillentlichen Selbstanklage auch Invektiven in den Mund legt, mit denen er direkt zum Sprachrohr Görres wird – und zwar heftige Invektiven gegen die Napoleon-Verehrer in Politik und Literatur:

Ein Volk ohne Vaterland, eine Verfassung ohne Einheit, Fürsten ohne Charakter und Gesinnung, ein Adel ohne Stolz und Kraft, das alles mußte leichte Beute mir versprechen. [...] Als ich sie mit Peitschen schlug und ihr Land zum Tummelplatz des ewigen Krieges gemacht, haben ihre Dichter als den Friedensstifter mich besungen. Ihr mäßig gelehrtes Volk hat all seine hohlen Gespinste in mich hineingetragen und bald als das ewige Schicksal, den Weltbeglückter, die sichtbar gewordene Idee, mich aus Herzensgrund verehrt. Lehrbücher haben sie auf mich gebaut und neue Weltsysteme.⁴⁰

Im Hinweis auf diejenigen Dichter, die Napoleon als ‚Friedensstifter‘ verehrten, mag man einen Angriff auf Goethe erkennen, der den Usurpator in einem Huldigungsgedicht für die französische Kaiserin Marie-Luise von 1812 als vorbildlichen Einheitsstifter gefeiert hatte („Was Tausende verwirren, löst der Eine“⁴¹ heißt es dort), und leicht erkennbar ist in der Nennung der ‚Weltsysteme‘ die Kritik an Hegels Erhebung von Napoleon zur „Weltseele“⁴² – und überhaupt kann sich hier eine Vielzahl von Autoren wiedererkannt haben.

39 [Görres]: Proklamation Napoleons an die Völker Europas. In: Rheinischer Merkur Nr. 61, 23.05.1814.

40 [Görres]: Proklamation Napoleons an die Völker Europas. In: Rheinischer Merkur Nr. 54, 09.05.1814.

41 Goethe: Gedichte 1800–1832 (1988), 440.

42 Hegel an Niethammer, 13.10.1806. In: Kleßmann: Deutschland unter Napoleon (1976), 128.

3.

Spätestens mit der *Proklamation* war Görres in der öffentlichen Wahrnehmung zum ‚vierten Alliierten‘ gegen Napoleon avanciert, und wohl vorrangig auf diesen literarisch hochstehenden Text war der enthusiastische Ausruf von Friedrich von Gentz in einem Brief vom Juni 1814 an Rahel Levin gemünzt:

Lesen Sie, um's Himmels Willen, eine Zeitung, die der *Rheinische Merkur* heißt, von No. 40 bis heute herab. In der finden Sie alles, was ich sagen könnte, tausendmal stärker und gröber, aber auch unendlich besser gesagt. Ueberdies hat nach Jesaisas, Dante und manchmal Shakespeare (denn Milton ist schon zu weich) nicht leicht jemand- erhabener, furchtbarer und teuflischer geschrieben als dieser Görres.⁴³

Ähnlich begeistert schrieb von Loeben an Eichendorff, „Görres würdest Du jetzt einen politischen Luther nennen“.⁴⁴ Und der spätere Historiker Franz Bernhard von Buchholtz freute sich gegenüber seiner Mutter über „das kühnste und genialste Blatt, was erscheint“.⁴⁵

Die Wirkung des *Rheinischen Merkur* beschränkte sich aber keineswegs auf das höhergebildete Publikum, d. h. auf die Gewissensbildung von Autoren, Akademikern, Klerikern und Offizieren. Schnell wurde die Zeitung nämlich auch von einem zwar tendenziell lesefähigen, aber ansonsten illiteraten Rezipientenkreis wahrgenommen. So wurde Görres, wie die *Deutschen Blätter* den weiten Resonanzgrad wohl nur leicht übersteigert zusammenfassten,

von Hoch und Nieder, Jung und Alt, Mann und Weib mit gleichem Eifer und gleicher Begeisterung gelesen, ja verschlungen. Der *Rheinische Merkur* wird in jedem Winkel Deutschlands gelesen, in der Wirtshausstube des Landmanns wie in den Palästen der Fürsten, in den Werkstätten und Läden der Handwerke, Künste und Gewerbe, wie in der Stube des Gelehrten.⁴⁶

43 Gentz an Levin, Wien, 10.6.1814. In: Schlesier: Briefe und vertraute Blätter von Friedrich von Gentz (1838), 174.

44 Loeben an Eichendorff, Rarmeritz bei Goerlitz, 22.08.1814. In: Eichendorff: Sämtliche Werke. Bd. XIII. (o. J.), 55.

45 Buchholtz an seine Mutter, 03.06.1814. In: Franken: Buchholtz bis zu seiner Übersiedelung nach Wien (1932), 42.

46 Zit. nach Mürmann: Die öffentliche Meinung (1910), 9.

Die genaue Größe dieser schichtenübergreifenden Leserschaft lässt sich freilich nicht angeben, es werden aber in jedem Fall viel mehr Leser als die Käufer der etwa 3000 Exemplare umfassenden Auflage gewesen sein,⁴⁷ weil die Zeitschrift dem Kommunikationssystem der Zeit gemäß sicher in Lesegemeinschaften geteilt und von Leser zu Leser weitergereicht wurde. Die ständig wachsende Nachfrage nach Görres' laufendem Kommentar zur Zeitgeschichte dokumentiert sich anschaulich in einer Information, mit der die Nr. 41 des *Rheinischen Merkur* überschrieben ist:

Da man verschiedentlich den Wunsch geäußert hat, mit dem 2ten Quartal des laufenden Jahres als Abonnent auf den rheinischen Merkur eintreten zu können, so benachrichtiget man das Publikum hierdurch, daß alle löblichen Postämter und Zeitungs-Expeditionen, die Vorausbezahlung auf die Monate April, May und Juny mit 1 Tl. und 45 Kr. rheinisch anzunehmen, angewiesen sind. Vom 1. July an findet jedoch nur noch eine halbjährige Pränumeration statt.⁴⁸

Mit dem Erfolg des *Rheinischen Merkurs* stieg naturgemäß auch der soziale Status seines Herausgebers und *vice versa*. Anders gewendet: Der Lebensstil von Görres und die Haltung seines Blattes spiegeln sich ineinander und sorgen so für weitere Verbreitung, durch die Legendenbildung einerseits und die praktische Netzwerkarbeit ‚vor Ort‘ andererseits. Denn Görres ist nun ökonomisch in der Lage, ein ‚offenes Haus‘ zu führen, was wohl grundsätzlich seinem Charakter entsprochen hat. Unabhängig von dieser psychologischen Dimension aber und in Sicht auf öffentliche Resonanzräume formuliert, artikuliert sich in dieser Lebensführung sein Rang als eine der führenden Geistesgrößen und wird durch sie sogar noch weiter verstärkt. So erinnert sich die Freifrau von Hoiningen-Huene:

Sein Haus war damals das bedeutendste, nicht nur im engen Umkreis seiner Vaterstadt, sondern fast am ganzen Rheinstrom. Es war gleichsam ein neutrales Gebiet, auf dem die Mitglieder der verschiedenen Confessionen und der entgegengesetzten politische Parteien zusammentrafen: von der einen Seite die alten Coblenzer Freunde und Verwandten [...], – von der anderen Seite fremd hingezogene Beamte, durchreisende Künstler und Gelehrte, vor Allen aber die nicht nur militärisch, sondern auch geistig bedeutenden preußischen Offiziere, welche damals in Coblenz standen, wie Gneisenau, Scharnhorst, Gröben und Andere. Da

47 Siehe zur Auflagenhöhe Koszyk: Deutsche Presse (1966), 29.

48 [Görres]. [o. T.]. In: Rheinischer Merkur Nr. 41, 13.04.1814.

wurden verschiedenartigste Szenen ausgetauscht, und es berührten sich Interessen, die einander bis dahin fern und fremd geblieben waren.⁴⁹

Als höchste Form der Nobilitierung sind im Sommer 1814 auch Stein und Goethe unter den Besuchern und bestätigen qua Anwesenheit Görres' Stellung. Im Sommer 1814 besuchen sie Koblenz, Görres arrangiert ein Frühstück in Maria Laach und ist mit den beiden Berühmtheiten nachmittags zum Tee in Steins Elternhaus Schloss Nassau zu Gast – und ebenfalls zwangsläufig erscheint, dass sich Görres zwar mit Stein versteht, mit Goethe aber so wenig, wie dies Arndt und Körner geschah: „Als die beiden Männer dann aber zusammen sprechen, finden sie keinen rechten Kontakt. Ihre Temperamente und Interessen sind zu verschieden.“⁵⁰

Im Augenblick dieses hohen Besuchs ist der Höhepunkt in der Wirkungsgeschichte des *Rheinischen Merkurs* aber bereits seit einigen Wochen passiert und, in der Sprache des Dramas gesagt, die fallende Handlung hat eingesetzt. Mit dem Pariser Frieden ist für Görres, noch ausschließlicher als für viele seiner Bündnisgenossen, ja nur das erste Ziel erreicht, und daher widmet er seinen publizistischen Kampf nun den Fragen der zukünftigen Verfassung Deutschlands. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem eine Artikelserie über *Die künftige deutsche Verfassung*, die in enger Zusammenarbeit mit Stein konzipiert wird. Gerechnet ist die Serie auf den Augenblick, genauer: auf den Wiener Kongress, an dessen Teilnehmer die Schrift in Form eines Sonderdrucks verteilt werden sollte, um sie grundsätzlich auf die „Verantwortlichkeit“ für „das Heil vieler kommender Geschlechter“ im Allgemeinen und auf Görres' bzw. Steins politische Visionen in Sonderheit einzustimmen: „Nachdem die Verhängnisse des Krieges in Erfüllung gegangen sind, rüsten sich jene, denen dazu der Beruf geworden, die Friedenslose über Teutschland auszuwerfen. Es hängt das Schicksal langer Zeiten an der Weise, wie sie fallen; [...]“⁵¹

Im Eintreten für eine neue Verfassung bzw. eine nationalstaatliche, ständisch organisierte Form des Reiches ist Görres freilich so erfolglos wie alle Federkrieger, die nicht restaurativ, sondern reformerisch gesinnt sind. In gewisser Weise kämpft Görres daher seit dem Fall Napoleons nur noch Rückzugsgefechte, deren Erfolglosigkeit bald absehbar gewesen sein musste. Zunächst gerät er in Frontstellung zu den Rheinbundstaaten, deren Partikularismus Görres ablehnt und immer wieder ungemildert geißelt, und schnell wird der Vertrieb des *Merkur* daher in Bayern,

49 [Hoiningen-Huene]: Erinnerungen an Amalie von Lassaulx. Gotha (1878), XXVII.

50 Vogt: Joseph Görres (1953), 78.

51 [Görres]: Die künftige deutsche Verfassung. In: Rheinischer Merkur Nr. 104, 18.08.1814.

Baden und Württemberg verboten und es werden Protestnoten an die preußische Regierung gesendet, den Redakteur für seine „tobenden Ausfälle“ und seine „zügellose Schreibart“⁵² zu bestrafen. In Preußen setzt sich derweilen allerdings Hardenberg weiter als Verbündeter für Görres ein, nicht zuletzt deshalb, weil der *Rheinische Merkur* ja in seinem Sinne argumentiert bzw. agitiert. Doch die Stellung der Reformer am Hof wird zunehmend prekärer, und damit einhergehend wird auch der Rückhalt für Görres immer schwächer, während die Zahl der Beschwerden ständig steigt.

Wie ein retardierendes Moment wirkt von hier aus Napoleons Rückkehr für die ‚Herrschaft der 100 Tage‘, die den *Rheinischen Merkur* noch einmal zur belizistischen Zeitung werden lässt. In *Napoleon in Frankreich* beispielsweise warnt Görres eindringlich:

Der erste Wurf des blutigen Spieles, das nun beginnen soll, ist ausgespielt, und Napoleon hat ihn gewonnen. Er steht wieder an der Spitze eines starken Heeres, da und dort und an vielen Orten bricht der Aufruhr aus, und über die Folgen soll sich niemand weiter eine Täuschung machen [...].⁵³

Aber wie es sich für ein retardierendes Moment gehört, hält es die ‚Katastrophe‘ nur kurz auf, mit Napoleons schneller Niederlage schwenkt der *Merkur* wieder um zur Anprangerung preußischer Missstände. Und da Kompromissfähigkeit in Sachen publizistischer Wahrheit nicht gerade zu Görres geistigem Profil gehört, antwortet er auf die Bitte des politisch selbst mittlerweile fast isolierten Hardenbergs, seinen Ton zu mäßigen und taktisch geschickter vorzugehen, entschieden:

Ew. Durchlaucht haben geruht, mir die Bedingungen mitzuteilen, unter denen die Fortdauer des Blatts möglich sey. Sollten diese nach der Strenge des Worts genommen werden, dann würde nichts als eine gewöhnliche Zeitung übrig bleiben. Wenn ich meine Laufbahn von Anfang her übersehe, dann muss ich wohl glauben, dass ich nicht umsonst, und ohne höhern Beruf am Orte sey, zu dem ich mich nicht gedrängt, und den ich aus keinerley Ehrgeiz oder sonstigen Absichten behauptete. [...] Nein, ich hab ein heiliges Amt zu vewalten, und ich muss es nach meinem Gewissen führen, oder völlig niederlegen.⁵⁴

52 Zit. nach Fink-Lang: Joseph Görres (2013), 156.

53 [Görres]: Napoleon in Frankreich. In: Rheinischer Merkur Nr. 210, 19.03.1815.

54 Görres an Hardenberg, 10.06.1815. Zit. nach Czygan: Tagesliteratur (1911), 343.

Am 3. Januar 1816 ist es dann soweit, der König dekretiert, den *Rheinischen Merkur* zu verbieten: „Der Herausgeber des ‚Rheinischen Merkur‘ zu Coblenz,“ heißt es in der offiziellen Begründung, „hat sich ganz gesetzwidrig und ohnerachtet der an ihn ergangenen Warnungen nicht entsagen können, durch zügellosen Tadel und offenbare Aufforderungen an das Volk die Unzufriedenheit desselben gegen die Regierung zu erregen.“⁵⁵ Am 12. Januar erscheint mit der 358. Nummer die letzte Ausgabe der Zeitung. Letztlich keine Rolle spielt, was unmittelbar den Ausschlag für dieses Verbot gegeben hat. Görres zumindest vermutet, dass seine heftigen Invektiven gegen Russland dafür verantwortlich sind: „Rußland hat die Unterdrückung gefordert, und Preußen hat gehorcht: nur die Herren haben wir nach allen Siegen und Anstrengungen gewechselt, und nachdem wir bei den Franzosen erst Lakayendienste versehen, sehen wir uns sogleich nach anderer Herrschaft um.“⁵⁶ Preußische Rücksichten gegenüber Russland mögen tatsächlich wesentlich für die Entscheidung gewesen sein, alles in allem war es aber eher die Umwidmung der Zeitung vom antinapoleonischen Kampfblatt zum Korruption und sonstige Missstände aufdeckenden Journalismus, die sein Scheitern angesichts der sich durchsetzenden Restauration bewirkte.

Görres Geschichte geht von dieser erneuten Enttäuschung aus noch einige Jahrzehnte weiter. Aber das ist eine andere Geschichte, in der, im Sinne der Frage nach paratextueller Politik bzw. der Politik des Paratextes formuliert, die Dynamik der Genese von Werk und Autorschaft wieder umschlägt, d. h. in der das Medium Zeitschrift für Görres wieder zum Paratext bzw. Epitext wird und er auch nicht mehr als Autor figuriert, sondern als Wissenschaftler – und diese Geschichte ist an anderer Stelle zu erzählen.

Literatur

Beßlich, Barbara: Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945.

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.

Binder, Franz (Hg.): Gesammelte Briefe. Bd. 3: Freundesbriefe (1822–1845). München: IN

Commission der literarisch-artistischen Anstalt 1874.

Czygan, Paul: Zur Geschichte der Tagesliteratur während der Freiheitskriege. Bd. 2. Leipzig: Duncker & Humblot 1911.

Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Werke. Bd. XIII. Briefe an J. v. Eichendorff, hg. v.

Wilhelm Kosch. Regensburg [o. J.]: J. Habel Verlag.

Fink-Lang, Monika: Joseph Görres. Die Biografie. Paderborn: Schöningh 2013.

55 So die Kabinetts-Ordre vom 03.01.1816. Zit. nach Czygan, Tagesliteratur (1911), 370.

56 Görres an Zeune, 10.02.1816. In: Binder, Freundesbriefe (1874).

- Franken, Paul: Franz Bernhard von Buchholtz bis zu seiner Übersiedelung nach Wien (1790–1818, Jugend und politische Wanderjahre). Düsseldorf: Nolte 1932.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang, Gedichte 1800–1832. in: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Abt. 1, Bd. 2, hg. v. Karl Eibl. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1988.
- Goffman: Symbols of Class Status. In: *The British Journal of Sociology*, Vol. 2, No. 4 (Dec.) 1951, S. 294–304.
- Görres, Joseph: Politische Schriften der Frühzeit (1795–1800), hg. v. Max Braubach. Köln: Gilde-Verlag 1928.
- Görres, Joseph: *Rheinischer Merkur*. 1. Bd., hg. v. Karl d’Ester, Hans A. Münster, Wilhelm Schellberg u. Paul Wentzke. In: Joseph Görres: Gesammelte Schriften, hg. im Auftrag der Görres-Gesellschaft von Wilhelm Schellberg. Bd. 6–8. Köln: Gilde-Verlag 1928.
- Hoiningen-Huene, Christine Freiin von: Erinnerungen an Amalie von Lasaulx, Schwester Augustine, Oberin der Barmherzigen Schwestern im St. Johannishospital zu Bonn. Gotha: Perthes ⁴1891.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1, hg. v. Michael Knaupp. München [u. a.]: Hanser 1992.
- Isler, Meyer (Hg.): Briefe an Charles de Villers, von Benjamin Constant, Görres, Goethe, Jacob Grimm u. a. Aus dem handschriftlichen Nachlasse des Ch. de Villers. 2. verm. Ausgabe. Hamburg: O. Meissner 1883.
- Jürgensen, Christoph: „Der Rahmen arbeitet“. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.
- Jürgensen, Christoph/Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011.
- Jürgensen, Christoph/Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011, S. 9–30.
- Kleßmann, Eckart (Hg.): Deutschland unter Napoleon in Augenzeugenberichten. München: DTV 1976.
- Koszyk, Kurt: Deutsche Presse im 19. Jahrhundert. Berlin: Kolloquium 1966.
- Mürmann, Adolf: Die öffentliche Meinung in Deutschland über das preußische Wehrgesetz von 1814. Berlin, Leipzig: W. Rothschild 1910.
- Schlesier, Gustav (Hg.): Briefe und vertraute Blätter von Friedrich von Gentz. Mannheim: Heinrich Hoff 1838.
- Schlütter, Hans-Jürgen: Sonett. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz W. Wittschier. Stuttgart: Metzler 1979.

- Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, Nr. 73, vom 09.05.1815.
- Steffens, Heinrich: Was ich erlebte. Aus der Erinnerung niedergeschrieben. 7. Bd. Breslau: Josef Max und Komp. 1843.
- Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft, hg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko. Stuttgart: Reclam 2003, S. 49–61.
- Vanden Heuvel, Jon: A German Life in the Age of Revolution: Joseph Görres (1776–1848). Washington D.C.: Catholic Univ of Amer Press 2001.
- Vogt, Klaus: Joseph Görres. Ein Journalist wird zum Gewissen der Nation. Berlin: Kongress-Verlag 1953.
- Voß, Johann Heinrich: Antisymbolik. Zweiter Theil. Stuttgart: Metzler 1826.
- Welti, Heinrich: Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform. Leipzig: Veit & Comp. 1884.

Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die *Geschichte Friedrichs des Grossen* im Epitext des *Pfennig-Magazins*

Andreas Beck

Im Juni 1840 bietet das *Pfennig-Magazin* zum Zweck der Reklame Auszüge aus der bei „J. J. Weber[]“ in „Leipzig“ verlegten und daselbst „von F. A. Brockhaus“ gedruckten *Geschichte Friedrichs des Grossen*, „[g]eschrieben von Franz Kugler. Gezeichnet von Adolph Menzel“¹ – es handelt sich um einen „verlegerischen Epitext“ mit „werbende[r] und ‚verkaufsfördernde[r]‘ Funktion“ (PT, 331), der als solcher nichts Besonderes darstellt und der, wie häufig, keine Spuren von Autorbeteiligung erkennen lässt.² Eine Paratextsorte also, auf die Gérard Genette in seiner berüchtigten Autororientierung „nicht [...] eingeh[t]“ (PT, 331), und auch die Forschung zur *Geschichte Friedrichs* hat, soweit ich sehe, jenen Epitext bislang ignoriert.

1 Kugler/Menzel: *Geschichte Friedrichs* (1840[–42]), Titelblatt und 626.

2 Bei jener Übernahme illustrierten Texts aus der *Geschichte Friedrichs* ins *Pfennig-Magazin* dürfte es sich um eine Gemeinschaftsaktion der Verleger bzw. Verlage Weber und Brockhaus handeln: Für Johann Jakob Weber lag es nahe, das *Pfennig-Magazin* in den Blick zu nehmen, das er als Leiter der Leipziger Niederlassung des französischen Verlegers Bossange 1833 mitbegründet sowie als Geschäftsführer, Chefredakteur und Verfasser zahlreicher Artikel bis 1834, bis er seinen eigenen Verlag etablierte, in wesentlichen Teilen bestritten hatte; vgl. Hanebutt-Benz: *Studien zum deutschen Holzstich* (1984), 695f.; Kaiser: *Das Pfennig-Magazin* (1985), [2]; Weber: *Johann Jakob Weber* (2003), 14–16. 1834 bekam das *Pfennig-Magazin* außerdem einen neuen Herausgeber und Verleger, Friedrich Brockhaus (vgl. *Pfennig-Magazin* 2 (1834), Nr. 79, 1. November, 625 und 632), dem man ein Interesse am Absatz der *Geschichte Friedrichs* unterstellen darf: Diese war weder das erste noch das letzte bei Weber verlegte illustrierte Buch, mit dessen Druck die Brockhaus'sche Offizin beauftragt wurde – und so war die *Geschichte Friedrichs* auch weder das erste noch das letzte derartige illustrierte Buch, das man im Rahmen eines grundsätzlich autorenunabhängigen Verlegerbündnisses im *Pfennig-Magazin* durch den Import illustrierten, mitunter variierten Texts bewarb; vgl. exemplarisch: *Pfennig-Magazin* 7 (1839), Nr. 302, 12. Januar, 16 (Empfehlung der bei Weber erscheinenden *Geschichte des Kaisers Napoleon* von Laurent/Vernet); *Pfennig-Magazin* N.F. 1 (1843), Nr. 1, 7. Januar, 4 (Empfehlung der bei Weber erscheinenden *Kleinen Leiden des menschlichen Lebens* von Plinius dem Jüngsten/J. J. Grandville).

Dabei sind besagte Auszüge in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert; nicht nur als Dokument zur Erscheinungs- und Rezeptionshistorie der *Geschichte Friedrichs*, sondern gerade auch als Fall einer ebenso virtuosen wie erhellenden epitextuellen Praxis. Paratextgeschichtlich können wir uns hier einer Form des Epitexts annähern, die aus der spezifischen drucktechnik- bzw. mediengeschichtlichen Situation des früheren 19. Jahrhunderts erwächst; hier zeigt sich, wie „[d]ie Wege und Mittel des Paratextes [...] sich ständig je nach den Epochen“ verändern (PT, 11) und daher in ihrer historischen Spezifik zu rekonstruieren sind. Zunächst ist im Hinblick auf das hier untersuchte paratextuelle Ensemble bezeichnend, dass sein Bezugspunkt kein buchförmiger ist: Als nämlich besagte Auszüge im *Pfennig-Magazin* erscheinen, liegt die *Geschichte Friedrichs*, die zeittypisch als Lieferungswerk publiziert wird (dazu gleich mehr), eben noch *nicht* als Buch vor. Mithin ist es dem Epitext in jenem Journal³ schlechterdings unmöglich, als paratextuelles Beiwerk eines Texts diesen ‚zum Buch werden‘ zu lassen (vgl. PT, 10); vielmehr kommt ihm die komplementäre Aufgabe zu, auf die problematische nicht-werkförmige Noch-Nicht-Buchförmigkeit ‚seines‘ Texts zu reagieren. In diesem Zusammenhang bieten die Übernahmen aus der *Geschichte Friedrichs* ins *Pfennig-Magazin* weiterhin ein markantes Beispiel dafür, wie das Semantisierungspotential druck- und satztechnischer Bedingtheiten eines neuen Medienformats rasch erkannt und für die epitextuelle Produktion genutzt werden kann – im vorliegenden Fall betrifft dies den Illustrationsdruck von Klischees im Rahmen ‚alternierenden Satzes‘ als Bedingung der Möglichkeit des illustrierten Journals (auch hierzu unten mehr).

In paratextsystematischer Hinsicht möchte ich mit meinem Beitrag, der an frühere Versuche anknüpft,⁴ abermals ein Forschungsfeld bestellen, das Genette zwar benennt (vgl. PT, 14), dann aber brachliegen lässt: Es geht mir darum, den paratextuellen Wert zu bedenken, der Illustrationen als bildlichen, nonverbalen Elementen zukommen kann.⁵ Zunächst erscheint es mir legitim (was auf unserer Innsbrucker Tagung wiederholt zur Debatte stand), auch nichttextuelle Elemente, wie eben Illustrationen, gegebenenfalls als ‚Paratexte‘ zu bezeichnen: denn ‚text‘ in

3 Die Bezeichnung der ‚Zeitschrift‘ *Pfennig-Magazin* als ‚Journal‘ orientiert sich am zeitgenössischen Sprachgebrauch, der in der Rede vom ‚Journal‘ terminologisch gerade nicht zwischen verschiedenen Typen periodischer Druckmedien unterscheidet; vgl. Meyer: Titel und Normen (1987), 40; Bohrmann: Zeitung und Zeitschrift (1999), 146; Stöber: Historische Zeitschriftenforschung (2002), 46; Vogel: Pressegeattungen (2002), 13.

4 Vgl. Beck: Seelenräume und Sympathieebenen (2014); ders.: Die ‚Gattung Grimm‘ wird zum ‚Volksmärchen‘ (2015).

5 Was zugleich bedeutet, dem ‚Funktionieren‘ von Textillustrationen nachzuspüren – und erneut zu zeigen, wie wenig solche Bilder sich in bloßer Visualisierung von im Text beschriebenen Gegenständen und Sachverhalten erschöpfen.

‚Paratext‘ zielt ja nicht auf den Paratext, sondern meint dessen Bezugspunkt; der ‚Paratext‘ heißt darum so, weil er Produktionen bezeichnet, von denen man nicht immer weiß, ob man sie dem *Text* zurechnen soll‘ (vgl. PT, 9).⁶ Indes rate ich aus einem anderen Grund bei der Klassifizierung von Illustrationen als ‚Paratext‘ zur Vorsicht: Im Fall illustrierter Texte, die als solche konzipiert wurden, wie etwa die *Geschichte Friedrichs*, ist die Kategorisierung der Illustrationen als ‚Paratext‘ wohl unangebracht; hier stellen die Illustrationen doch unstrittig ein integrales Moment des Gesamttexts dar. Bei sekundärer Textbebilderung hingegen scheint mir – wenn man die strikte Bindung des ‚Paratexts‘ an den „Autor[] und seine[] Verbündeten“ (PT, 10) aufgibt⁷ – die Rede vom ‚Paratext‘ im Hinblick auf Illustrationen durchaus möglich, da sich hier ja tatsächlich bei fragloser Textbezogenheit der Bilder die Frage nach deren Textzugehörigkeit stellt.⁸ Ein Gleiches gilt für Illustrationen, die in

6 Anders formuliert: Eher wäre zu fragen, ob bei textförmigen Äußerungen zu bildender Kunst von ‚Paratexten‘ gesprochen werden kann.

7 Wofür man Genette selbst als Gewährsmann ins Feld führen kann: Wenn er bemerkt, dass „in der Antike und im Mittelalter [...] das bloße Abschreiben [...] der Idealität des Textes eine schriftliche [...] Materialisierung“ verschafft, „die sich [...] paratextuell auswirken kann“ (PT, 11), dann bedeutet das doch eine Suspension der Rückbindung des Paratexts an den Autor. Und wenn Genette wenig später Reduktionen bzw. Streichungen von Titeln bzw. Vorworten „durch fremden Eingriff“, gerade auch durch die „Nachwelt“, als paratextuelle Phänomene gelten lässt (PT, 14), als einen gleichsam ‚negativen‘ Paratext – was spricht dann dagegen, komplementär hierzu zeitlich und/oder konzeptuell autorferne Hinzufügungen ebenfalls als Paratexte gelten zu lassen? Plausibler scheint es mir, den Begriff des Paratexts vom ‚Autor und seinen Verbündeten‘ zu lösen, um dafür eine häufige Tendenz zu so etwas wie ‚(quasi) auktorialer Besserwisseri‘ zu konstatieren – denn oft reklamieren die Produktionsinstanzen autorferner Paratextoide (z. B. von Titeländerungen, Vor- und Nachworten, Konjekturen) in dem Gestus, ‚besser‘ über einen Text Bescheid zu wissen, implizit eine quasiauktoriale Position. Ein derart herabgestimmtes auktoriales Moment dürfte tatsächlich zahlreiche Paratexte prägen – wohl aber nicht *den* Paratext; für die paratextuellen Verhältnisse im Journal etwa (siehe u.) gilt jenes Moment m. E. nicht durchgehend. Kurz: Ich sehe nicht, worin Genettes „definitionsgemäß[e]“ (PT, 11) Anbindung des ‚Paratexts‘ an den „Autor[] und seine[] Verbündeten“ (PT, 10) überzeugend gründet und was durch sie zu gewinnen steht; ich halte solche Anbindung für einen unnötigen terminologischen Hemmschuh und erlaube mir, in Anlehnung an PT, 9, an den auktorialitätsabstinenten Beginn von Genettes Ausführungen, heuristisch mit folgender Basisdefinition von ‚Paratext‘ zu arbeiten: *verbale oder auch nonverbale Produktionen, deren Zurechnung zu einem Text in Frage steht, die aber diesen Text umgeben und verlängern, um ihn in einem bestimmten Medienformat (Buch, Journal, Website etc.) rezeptibel zu machen.*

8 Entsprechend distanzieren derartige Illustrationen sich mitunter entschieden von ‚ihrem‘ Text und fungieren als ein *paratexte* in Analogie zu Bildungen wie *parachute*, *parasol*, *parapluie* oder *paravent*: als ein Instrument, um sich gegen einen Text zu wehren (was PT, 9, der Hinweis auf ‚para‘ als „[...] antithetische Vorsilbe [...]“ anklingen lässt); vgl. Beck: Seelenräume und

textexternen Epitexten reproduziert werden (wie z. B. im *Pfennig-Magazin*) sowie für Illustrationen, die nicht dem jeweiligen Bezugstext, sondern ihn flankierenden Texten angehören (etwa dem Anhang eines Buchs oder benachbarten Journaltexten).

Letzteres berührt einen Umstand, den nachfolgend das paratextuelle Gebaren insbesondere der untersuchten Illustrationen verdeutlichen soll: nämlich, dass sich der Epitext nach außen hin nicht abgrenzen lässt. Nicht in dem Sinn, dass er sich „immer mehr in der Gesamtheit des auktorialen Diskurses“ verliert (PT, 330) – sondern dahingehend, dass sich der Umriss konkret vorliegender Epitexte unscharf ausnimmt. Epitexte besitzen ihre eigene paratextuelle Entourage, so dass, wenn der jeweilige Epitext für eine ‚bessere Rezeption‘ und ‚relevantere Lektüre‘ seines Bezugstexts (vgl. PT, 10) von Belang ist, zugleich um einer besseren Rezeption und relevanteren Lektüre jenes Epitexts willen auch dessen Paratexte berücksichtigt werden müssen.

Ein analytischer Regress, der bei der Untersuchung von Epitexten in Journalen auf spezifische paratextuelle Verhältnisse in diesem Medienformat führt. Die Lektüre eines Journaltexts erscheint nicht nur durch paratextuelle Elemente wie Journaltitel, genaues Erscheinungsdatum oder Typographie gesteuert; eine Rezeptionslenkung erfolgt überdies durch Nachbartexte, mit denen der betreffende Text als Journaltext in einem wechselseitigen, changierenden paratextuellen Verhältnis steht: Haupttext,

‚zentral‘ ist [...] jeweils der Text, dem er [der Leser] in der [...] Lektüre aktuell den Vorzug gibt. Solange er diesen Text liest, sind im Verhältnis dazu die umgebenden Texte in derselben Zeitschrift(ennummer) dessen Paratexte; wechselt er [...] von diesem zu einem danebenstehenden Text, wird der zuvor gelesene Text in Relation dazu zum Paratext.⁹

Solche mutuelle Paratextualität meint nun nicht, dass Journaltexte lediglich in der zurückhaltend-devoten Grundbedeutung ‚à côté de‘, ‚neben‘ von französisch ‚para-‘/griechisch ‚παρά‘¹⁰ paratextuell fungierten und sich auf den Dienst neutraler gegenseitiger Präsentation beschränkten. Journaltexte tendieren als Paratexte vielmehr weitergehend dazu, auch den Zweitsinn ‚ressemblant‘/entsprechend, soviel

Sympathieebenen (2014), 175 und 186–193; ders.: Die ‚Gattung Grimm‘ wird zum ‚Volksmärchen‘ (2015).

9 Kaminski/Ramtke/Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß (2014), 36.

10 Vgl. Dictionnaire de l'Académie française informatisé; Gemoll: Griechisch-deutsches Wörterbuch (1908), 569.

wie¹¹ jener Vorsilbe¹¹ auszuagieren; d. h., dass bei ihnen stets damit zu rechnen ist (Beispiele folgen unten), dass sie die Grenze zu ihren Nachbartexten nicht respektieren,¹² sondern sich sinnerzeugend in deren vermeintlich innere Angelegenheit der Bedeutungskonstitution einmischen,¹³ als ‚Paratexte‘ also Teilhabe am momentanen Haupttext beanspruchen.¹⁴

11 Vgl. Dictionnaire de l'Académie française informatisé; Gemoll: Griechisch-deutsches Wörterbuch (1908), 569. – Genette hält diese Bedeutung von ‚para‘ zu Beginn von *Seuils* mit dem Hinweis auf „paramilitaire“ präsent (*Seuils*, 7); in der deutschen Übersetzung fehlt dieses Beispiel, vgl. PT, 9.

12 Die Inszenierung solcher Tendenz vom Nebeneinander zum Ineinander-Übergehen kopräsender Paratexte stand übrigens am Beginn des Nachdenkens der *communauté scientifique* über den ‚Paratext‘ – indem 1987 der Außendeckel der Erstausgabe von Genettes Überlegungen zum ‚Paratext‘ darüber Auskunft gab, dass das Buch „Seuils“ in dem von diesem Titel nur durch ein unhörbares ‚s‘ (un)unterschiedenen gleichlautenden Verlag „Seuil“ erschien.

13 Ähnlich Kaminski/Ramtke/Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriss (2014), 34f.: Sie konstatieren in ihren Ausführungen zur ‚Paratextualität‘ ein „räumliches Verhältnis“ des Nebeneinanders „von Text(einheit)en [...], deren Grenzen [...] als [...] durchlässig gedacht werden“ – etwa dahingehend, dass jene Texteinheiten „sich gegenseitig semantisieren“.

14 Vor dieser Folie vermag der Versuch einer Neufassung des Begriffs *Paratext*, wie er jüngst im Hinblick auf Journalliteratur unternommen wurde, kaum zu überzeugen. Kaminski/Ramtke/Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriss (2014), 35, bestimmen den Terminus allein von der „Grundbedeutung der griechischen Präposition παρά“ her, im Hinblick auf „ein räumliches ‚nahe bei, neben‘, ohne die Implikation hierarchischer Unterordnung“. Folglich bezeichnen sie „als *Paratexte* [...] prinzipiell ahierarchisch nebeneinandergestellte[] [...] Texte und Texteinheiten“ und verstehen unter „Paratextualität [...] das räumliche Verhältnis von Text(einheit)en zueinander“. Angesichts des eben Skizzierten dürfte solche Beschränkung des Begriffsumfangs als fragwürdige Reduktion kenntlich werden. Genettes Begriff des ‚Paratexts‘ bildet gerade darum ein vorzügliches terminologisches Instrument, weil er sich von der Mehrdeutigkeit der Vorsilbe ‚para‘ herschreibt (vgl. PT, 9): Derart vermag dieser *eine* Terminus der Vielschichtigkeit des von ihm Bezeichneten gerecht zu werden; dem Umstand, dass Paratexte sich wohl nur selten mit einem bloßen ‚neben‘ begnügen, dass sie womöglich fast stets überdies ein ‚soviel wie‘ reklamieren – wenn sie nicht gar, nach Maßgabe von ‚para‘/παρά im Sinn von ‚contre‘/gegen, wider‘, vgl. Dictionnaire de l'Académie française informatisé; Gemoll: Griechisch-deutsches Wörterbuch (1908), 569, die Autorität ihres Haupttexts verschiedentlich untergraben. Im Übrigen kosten Kaminski/Ramtke/Zelle solche Mehrdeutigkeit von ‚para‘ offenkundig selbst aus: Noch in dem Satz, der Paratextualität als bloßes Nebeneinander von Text(einheit)en postuliert, betonen sie, was παρά = ‚soviel wie‘ korrespondiert, das Ineinander-Übergehen solcher Texteinheiten aufgrund durchlässiger Grenzen – bevor im übernächsten Satz (siehe das in Anm. 9 nachgewiesene Zitat) παρά = ‚gegen‘ aufscheint, wenn *Paratext* unmissverständlich zur Benennung instabiler Hierarchien von Zentral- und Nebentext im Rahmen eines Konkurrenzverhältnisses von Text(einheit)en dient. Mithin erscheint besagte Neufassung des Begriffs umgehend

Soviel zu den allgemeinen Aspekten in Sachen Paratext, zu denen meine Ausführungen einen Beitrag leisten wollen; wenden wir uns nun konkreter paratextueller Praxis zu, der bei der Theoriebildung zum ‚Paratext‘ ja besonderes Gewicht zukommt.¹⁵

*

Fast einhundert Jahre nach der Erstausgabe der *Geschichte Friedrichs*¹⁶ liest sich deren Titelblatt in einer Neuedition wie folgt:

diskreditiert, indem dessen nähere Bestimmung und Verwendung von der Leistungsfähigkeit der Genette'schen Begriffsbildung zeugt. – Für die Bezeichnung eines nicht weiter bestimmten bloßen Nebeneinanders von Texten sollte ‚Paratext‘ also besser nicht verwendet werden; hier empfiehlt sich das Begriffspaar ‚Kotext‘/‚kotextuell‘, das innerhalb der DFG-Forscherguppe 1091 *Ästhetik und Praxis populärer Serialität* in dem von Claudia Stockinger und Stefan Scherer geleiteten Teilprojekt *Serielles Erzählen in populären deutschsprachigen Periodika zwischen 1850 und 1890* in Anschlag gebracht wurde.

- 15 Man kann über poetische Texte schreiben, ohne selbst zu dichten – wer sich aber über Paratexte äußert, kommt nicht umhin, hierbei selbst Paratexte zu produzieren: Folglich ist die eigene paratextuelle Praxis stets als Prüfstein metaparatextueller Überlegungen präsent bzw. Teil derselben. Genette scheint sich dessen bewusst gewesen zu sein – und dürfte daher wiederholt zentrale Aspekte seines Paratextbegriffs nicht explizit formuliert, sondern stattdessen in paratextueller Produktion praktisch vorgeführt haben: Weswegen sonst das in Anm. 12 erwähnte Spiel mit Buchtitel und Verlagsnamen auf dem Außendeckel von *Seuils* 1987, oder – vgl. Seuils, 7; PT, 9; Beck: *Seelenräume und Sympathieebenen* (2014), 175, Anm. 14 – die markante Handhabung der zweiten Fn. auf der ersten Seite der Einleitung, die die Hierarchie von Haupt- und Paratext in Frage stellt?
- 16 Von den zahlreichen kunsthistorischen Arbeiten zur *Geschichte Friedrichs* seien hier exemplarisch genannt: Entrup: *Menzels Illustrationen* (1995); Düwert: *Geschichte als Bildergeschichte* (1997); Busch: *Adolph Menzel* (2015), 60–85 und 266f. – Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zur *Geschichte Friedrichs* sind nicht eben häufig: Mit Fohrmann: *Versuch über das Illustrative* (1997) und Maurer: *Visualizing the Past* (2013), 118–145, seien zwei ambitionierte Studien erwähnt, die in ihrer material- bzw. editionsphilologischen Sorglosigkeit ein charakteristisches methodisches Problem kenntlich werden lassen. Fohrmann und Maurer arbeiten nicht mit der Erstausgabe, sondern, ohne dies zu reflektieren, mit späteren Editionen der *Geschichte Friedrichs*, so dass ihre Aussagen teils widersprüchlich bzw. unrichtig geraten: Maurer etwa bemerkt, dass Menzels „artistic initial letters“ dazu führten, dass „[t]he image infuses the text and pushes the text into the background“ – die zugehörige Abbildung jedoch, der Beginn des 24. Kapitels in einer Ausgabe des späteren 19. Jahrhunderts, führt das genaue Gegenteil vor Augen: Wir sehen eine Holzstich-Initiale, die gerade nicht als eine solche fungiert, da nämlich ihr zum Trotz der von ihr dargestellte Buchstabe zu Textbeginn in schnödem Bleisatz wiederholt wird; die Abbildung bietet also kein „typical example [...] how text and image merge“, sondern eines dafür, wie der Text ein Bild abzustoßen sucht; Maurer: *Visualizing the Past* (2013), 123f.; vgl. dagegen Kugler/Menzel: *Geschichte Friedrichs* (1840[–42]), 299. Fohrmann wiederum konstatiert angesichts einer Ausgabe aus den 1980ern, dass die *Geschichte Friedrichs* einen „Text ohne inneren wie äußeren Rahmen“ biete;

Franz Kugler | *Geschichte Friedrichs des Großen* | Mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel | [ein lichtumflossener Lorbeerkrantz (Symbol des Ruhms), dem eine Schlange (Haß und Neid) nichts anhaben kann] | Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs.¹⁷

Dieser Paratext inszeniert die *Geschichte Friedrichs* als überzeitlich, indem er eine neue Zeitrechnung etabliert: Nirgends nennen die Peritexte jener Ausgabe das Jahr 1936 nach Christus; als Erscheinungsdatum begegnet einzig 150 nach dem Tod Friedrichs. Er ersetzt in diesem illustrierten Buch den Erlöser, wodurch die *Geschichte Friedrichs* den wohl ewigen Ruhm dieses preußischen Messias leuchten lässt. So wird auch ihr Zeitenthabenheit zuteil; laut Epitext eines Verlagsprospekts ist sie „von amtlicher Stelle als das ‚unsterbliche Volksbuch über den großen König‘ anerkannt worden“.¹⁸

Die *Geschichte Friedrichs* lässt dessen zeitlose Glorie strahlen – und zwar primär, das macht die Titelvignette *sichtbar*, durch die „berühmten Holzschnitte [präziser: *Holzstiche* A.B.¹⁹] von Adolph Menzel“. Das Titelblatt jener späten Ausgabe inszeniert also die Zeitlosigkeit der *Geschichte Friedrichs* entschieden als eine, die sich

Forhrmann: Versuch über das Illustrative (1997), 147 – in der Erstausgabe aber ist der Text durch zwei dünne Linien in eine Doppelrahmung eingefasst.

17 Kugler/Menzel: *Geschichte Friedrichs des Großen* ([1935/36]), 5.

18 *Neue Bücher* (1937), [2].

19 Aus dem Holzschnitt entstand Ende des 18. Jahrhunderts die Illustrationstechnik des Holzstichs (Xylographie); sie kam in England auf, fand vor allem über Frankreich den Weg nach Deutschland, avancierte in den 1830er Jahren zum dominierenden Verfahren der Textbebilderung und blieb dies bis ca. 1890. Während für den Holzschnitt längs zur Faser geschnittenes Obstholz verwendet wurde, arbeitete man beim Holzstich mit quer zur Faser geschnittenem Buchsbaumholz. Dieses deutlich härtere Material wurde nicht, wie beim Holzschnitt, mit Messern bearbeitet, sondern, wie beim Kupferstich, mit Grabsticheln. Derart wurden gegenüber dem größeren Holzschnitt bei den xylographischen Druckstöcken sehr dünne Stege möglich, von denen sich feinste Schraffuren und Strichlagen mit nuancierten Toneffekten drucken ließen, wie man sie bislang nur vom Kupferstich kannte. Gegenüber letzterem (wie auch dem Stahlstich) bot der Holzstich (wie bereits der Holzschnitt) als Hochdruckverfahren den Vorteil, dass er zusammen mit dem Schriftsatz gedruckt werden konnte, also einen zweiten, teuren und fehleranfälligen Druckvorgang ersparte. Zudem konnten (auch dies eine Gemeinsamkeit von Holzstich und schnitt), anders als bei den Druckplatten für Kupfer- und Stahlstich, von den hölzernen Druckstöcken Klischees gefertigt werden, Kopien der hölzernen Druckstöcke u. a. aus Schriftmetall, die einen kostensparenden Simultandruck erlaubten und/oder an andere Verlage verkauft werden konnten. Und nicht zuletzt war der Holzstich schnellpressenkompatibel. – Zum Holzstich vgl. etwa Hanebutt-Benz: *Studien zum deutschen Holzstich* (1984); Buchanan-Brown: *Early Victorian Illustrated Books* (2005), 10–135.

Franz Kugler
Geschichte
Friedrichs des Großen

Mit den berühmten Holzschnitten

von

Adolph Menzel



Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs

Verlag C. A. Seemann Leipzig

dem von Menzel gezeichneten *Friedrich-Bild* als einer würdigen Behandlung des königlichen Sujets verdankt. Der Kranz vergebens angefochtenen Ruhms, den die Vignette zeigt, er scheint demnach auf zwei Köpfe zu gehören: auf den des Königs sowie, da der Holzstich selbst ‚berühmt‘ ist, auf das Haupt Menzels als Autor der (Bilder)*Geschichte Friedrichs*.

Die *Geschichte Friedrichs* als zeitenthoben, als gültiger Ausdruck eines Autor-subjekts (Franz Kugler hat Pech), weitergehend (das signalisiert die Buchform) als vollständig, ganz, geschlossen; kurz: die *Geschichte Friedrichs* als ‚Werk‘²⁰ – im Jahr 150 nach Friedrich mag das so selbstverständlich gewesen sein, wie es das zum Zeitpunkt, bzw. besser: im *Zeitraum* der Erstpublikation der *Geschichte Friedrichs* gerade *nicht* war. Mit deren Vollständigkeit und Geschlossenheit war es damals nicht weit her, denn die Erstausgabe wurde, wie um 1840 bei umfangreichen illustrierten Texten üblich, als subskriptionsfinanziertes Lieferungswerk auf den Markt gebracht:²¹

Die Geschichte Friedrichs des Großen von Franz Kugler, mit circa 500 in den Text eingedruckten Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Adolph Menzel, erscheint in 18–20 Lieferungen.

Monatlich erscheinen 1–2 Lieferungen, jede mit *circa* 20 in den Text gedruckten Abbildungen. Der Subscriptionspreis einer jeden Lieferung ist [...] 10 Sgr.²²

Solche sukzessive Ausgabe erinnert an den periodischen Erscheinungsmodus von Journalen und bietet den illustrierten Text interrupt dar. Das macht Produzenten wie Rezipienten zu schaffen.²³ „[E]s ist“, schreibt Franz Kugler seinem Verleger

20 Zu den ein ‚Werk‘ konstituierenden Momenten Zeitenthobenheit, Autorbezug und Abgeschlossenheit vgl. Thomé: *Werk* (2003), 832: „Im Kontext von Literatur und Literaturwissenschaft – für die bildende Kunst oder die Musik ist der Gebrauch analog – meint *Werk* [...] das fertige und abgeschlossene Ergebnis der literarischen Produktion, das einem Autor zugehört und in fixierter, die Zeit überdauernden Form vorliegt“.

21 Zum Lieferungswerk vgl. M[entzel]-R[euters]: *Lieferungswerk* (2003); Haug: *Der famose Ambassadeur* (2011).

22 *Geschichte Friedrichs*. *Prospectus* (1840), [2]; Hervorheb. im Original. Der *Prospekt*, dessen Text auf „April 1840“ datiert ist, erschien kurz nach der ersten Lieferung, die im „März“ (ebd.) ausgegeben worden war.

23 Potentielle Subskribenten mochten angesichts des *Prospectus* grundsätzlich an der ökonomischen Durchführbarkeit des Projekts zweifeln: Gegenüber einer früheren Annonce, die „*circa* 30 Lieferungen à [...] 5 Sgr.“ versprochen hatte (*Leipziger Allgemeine Zeitung für Buchhandel und Bücherkunde*, 2 [1839], Nr. 31, 12. März, 124), fällt bei jetzt „18–20 Lieferungen“ zu je „10 Sgr.“ eine verdächtige Verteuerung auf – würde das Publikationsvorhaben aufgrund

Johann Jakob Weber, „verdrießlich [...], so zerstückelt ins Publikum zu kommen“; ins Publikum, das „den Text [...] bei den einzelnen Heften [...] kaum genießen kann“.²⁴ Da spricht Autoreitelkeit²⁵ – aber die Textfragmentierung stört hier tatsächlich besonders, denn sie kann beim Lieferungswerk spürbar ärgerlicher ausfallen als bei Journalen: Journale erscheinen (meist) tatsächlich periodisch regelmäßig, so dass einem Textunterbruch die ‚heilende‘ Textfortsetzung (halbwegs) berechenbar zuverlässig folgt. Bei illustrierten Lieferungswerken indes ist dies eher nicht der Fall; so versprach der Verlag J. J. Weber zwar, die *Geschichte Friedrichs* monatlich, also journalartig verlässlich fortzusetzen – doch schon die für Februar²⁶ avisierte erste Lieferung erschien erst im März 1840,²⁷ und das Regelmäßige der Folgelieferungen war schier deren Verspätung: Wiederholt stockte der Erscheinungsverlauf der *Geschichte Friedrichs*, die erst im Dezember 1842, nach zweidreiviertel Jahren, vollständig vorlag²⁸ – und nicht nach knapp einem bis gut eineinhalb, wie einst avisiert.

Spät erst konnten also die Bruchstücke der losen Lieferungen, zum Buch gebunden, dem Medienformat nach als abgeschlossenes ‚Werk‘ auftreten. Damit aber nicht genug; hinzu kam, dass die Lieferungsgrenzen nicht schriftstellerischen und/oder illustratorischen, sondern drucktechnischen Kriterien folgten. Eine Lieferung umfasste mehrere Druckbögen, was zu spröden Abbruchkanten und misslichen Wiederaufnahmen führte: So endete (Abb. 2) der Text der ersten Lieferung der

finanzieller Fehlkalkulation womöglich nie abgeschlossen werden? Und dann: Wie sollen die verlockend fetten „500 [...] Holzschnitte“ bei maximal „20 Lieferungen [...] mit circa 20 [...] Abbildungen“ realisiert werden? Eine Annonce vom Dezember 1839 hatte noch richtig mit 500 Illustrationen in 20 Lieferungen à ca. 25 Abbildungen gerechnet; vgl. Leipziger Allgemeine Zeitung für Buchhandel und Bücherkunde, 2 (1839), Nr. 156, 30. Dezember, 624.

- 24 Franz Kugler an Johann Jakob Weber, 1. September 1840, zit. nach Entrup: *Menzels Illustrationen* (1995), 53.
- 25 Kugler wollte Weber zu einer raschen bildfreien Separatausgabe seines Texts bewegen, vgl. Entrup, 53f.
- 26 Den Erscheinungstermin „25. Februar“ nennt die Leipziger Allgemeine Zeitung für Buchhandel und Bücherkunde 2 (1839), Nr. 156, 30. Dezember, 624.
- 27 Deren frühester mir bekannter Nachweis findet sich in den Bibliographischen Blättern der Press-Zeitung 1840, Nr. 20, 9. März, 165. Das Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 376, 13. Juni, 185, nennt hingegen als Erscheinungsdatum den „15. März“, jener Verlagsprospekt wiederum den „20. März“; *Geschichte Friedrichs. Prospectus* (1840), [2]. Belegt ist die Rezeption der ersten Lieferung der *Geschichte Friedrichs* für den 14. März: Unter diesem Datum hat Johann Gottfried Schadow sie in seinem Schreibkalender kommentiert, vgl. Entrup: *Menzels Illustrationen* (1995), 98f.
- 28 Vgl. Düwert: *Geschichte als Bildergeschichte* (1997), 142, dort auch Daten zum genauen Erscheinungsverlauf; vgl. außerdem Entrup: *Menzels Illustrationen* (1995), 62 und 100.

Geschichte Friedrichs nach vier Quartbögen auf Seite 32²⁹ mitten im Satz – kurz vor einem Kapitelende, das die erste Lieferung stimmig beschlossen hätte, nun aber paradoxerweise die zweite eröffnete.

Noch in anderer Hinsicht verfehlte die journalähnlich publizierte *Geschichte Friedrichs* den Eindruck eines ‚Werks‘. Die später als Werke des Autors Menzel, als *Züge des Friedrich-Bilds* gefeierten Illustrationen erregten Anstoß;³⁰ so urteilte etwa „Dr. G. Schadow, Director d. K. Akad. d. Künste“, am 26. März 1840 in Berliner Zeitungen³¹ vernichtend über die erste Lieferung:

Sollten in Berlin nicht genugsam Künstler und Historiographen vorhanden seyn, um ein dem Ruhme unseres Königs Friedrich würdiges und angemessenes Souvenir oder Album zu Stande zu bringen? ich sollte meinen und auch ausführbar, wenn man sich nicht einfallen läßt, ein Entreprisesartiges Pfennig-Magazin zu liefern, sondern ein geschichtliches Souvenir. Der Ungeduld ist die Leichtfertigkeit willkommen; so freute man sich über die Lithographie, diese lieferte zuweilen nicht die hinreichende Zahl Drucke, und so kam man zurück auf den alten, beinahe vergessenen Holzschnitt. Schon haben Engländer und Franzosen in diesem Kunstzweige Gutes gegeben, bei uns Deutschen ist wenig dem an die Seite zu stellen, und schon sieht man solche Ausartungen, die man Griffonagen oder Krizeleien nennen kann.

Der letzte Punkt trifft empfindlich, denn die *Geschichte Friedrichs* war ja als Pendant zur *Histoire de l'empereur Napoléon* (1839) von Laurent de l'Ardèche, bebildert mit Holzstichen nach Vernet, konzipiert und avisiert worden.³² Der Vergleich mit

29 Zum seitengenaue Umfang der ersten Lieferung vgl. etwa Militair-Wochenblatt 25 (1840), Nr. 13, 28. März, 52; Literarische Zeitung 7 (1840), Nr. 15, 8. April, 289; Allgemeine Biographie für Deutschland 6 (1841), Nr. 1, 1. Januar, 5.

30 Und zwar vielfach, vgl. Düwert: *Geschichte als Bildergeschichte* (1997), 183–187.

31 Vgl. Entrup: *Menzels Illustrationen* (1995), 115; Düwert: *Geschichte als Bildergeschichte* (1997), 172f.; Schadow wird im Folgenden zitiert nach: Europa. Chronik der gebildeten Welt 2 (1840), 87 – nach einem Journal, das die Kritik an der *Geschichte Friedrichs* überregional bekanntmachte, so dass sich eine überregionale Reaktion, etwa mittels des *Pfennig-Magazins*, empfahl.

32 Vgl. jene Annonce in der Leipziger Allgemeine Zeitung für Buchhandel und Bücherkunde, 2 (1839), Nr. 31, 12. März, 124, die die *Geschichte Friedrichs* ankündigt als ein „in Format und künstlerischer Ausstattung der [...] **Geschichte Napoleon's von Laurent und Vernet** sich anschließende[s] Werk“; zur *Histoire de Napoléon* als Vorbild für die *Geschichte Friedrichs* vgl. etwa Entrup: *Menzels Illustrationen* (1995), 7–11, 26–31, 173–187 u. ö.; Düwert: *Geschichte als Bildergeschichte* (1997), 127–130 u. ö.; Busch: *Adolph Menzel* (2015), 61f.

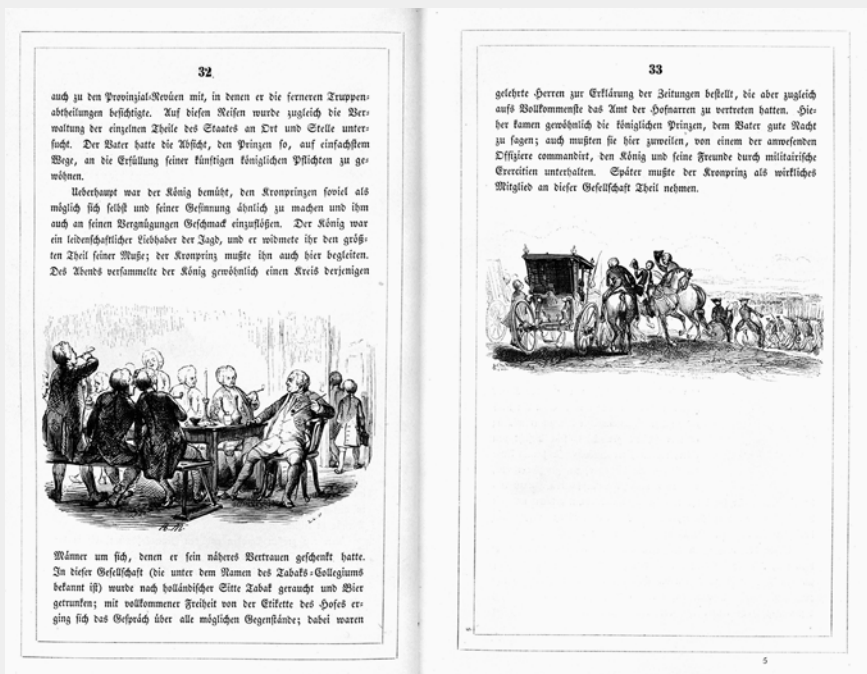


Abb. 2: Kugler/Menzel: Geschichte Friedrichs des Großen (1840[–42]), S. 32f. – Ende der ersten, Beginn der zweiten Lieferung.

dem *Pfennig-Magazin* wiederum betont zum einen den unangenehm journalartigen Charakter des illustrierten Lieferungswerks – und er unterstellt zum anderen, mit oberflächlich gearbeiteter massenhafter Bildproduktion das schnelle Tagesgeschäft zu verfolgen und so dem Dauernden, der Glorie Friedrichs, nicht gerecht zu werden.

Das rief wütenden Protest hervor; mein Thema ist nun nicht der „Zeitungsstreit Schadow-Menzel“,³³ sondern eine bislang unbeachtet gebliebene Replik. Dem Vergleich mit dem *Pfennig-Magazin* nämlich begegnete man dadurch, dass man ihn auf sich sitzen ließ: dadurch, dass illustrierter Text aus der kritisierten ersten Lieferung der *Geschichte Friedrichs* im *Pfennig-Magazin*, zu dem verlagsseitig enge Bindungen bestanden,³⁴ erneut publiziert wurde. Derartige Exporte illustrierten

33 Entrup: Menzels Illustrationen (1995), 115. – Zu Schadows Kritik an der *Geschichte Friedrichs* sowie zur folgenden Kontroverse vgl. u. a. Entrup 1995, 115, 118f. und 273f.; Düwert: *Geschichte als Bildergeschichte* (1997), 172–183.

34 siehe oben, Anm. 2.

Texts waren seit den frühen 1830er Jahren weit verbreitet, nachdem von Holzstichdruckstöcken Klischees von recht passabler Qualität angefertigt werden konnten – und nun nutzte die Verlagsseilschaft J. J. Weber/F. A. Brockhaus diese neue Technik der Bildreproduktion, im Zusammenspiel mit spezifischen Formatbedingungen des illustrierten Journals, für werkpolitische Propaganda: für eine werbende epitextuelle Inszenierung der *Geschichte Friedrichs* im *Pfennig-Magazin*. Hierbei operierte man trotz nicht zuletzt mit den von Schadow beanstandeten Mitteln; mithilfe eines Ensembles künstlerisch limitierter Holzstich-Illustrationen³⁵ demonstriert die in Frage stehende epitextuelle Inszenierung erstens: dass der momentane Fragmentcharakter der *Geschichte Friedrichs* als eines Lieferungswerks nichts vorschlägt; zweitens: dass die *Geschichte Friedrichs* ihrem Gegenstand angemessen ist, da sie den König als einen Nationalhelden sichtbar macht, in dem sich der zeitlose Ruhm deutscher Waffen gegen Frankreich konzentriert; und drittens: dass derart die holzstichillustrierte *Geschichte Friedrichs* ihr französisches Vorbild, die *Histoire de Napoléon*, aus dem Feld schlägt.

Machen wir uns, um jene Inszenierung wahrnehmen zu können, kurz mit dem *Pfennig-Magazin* vertraut.³⁶ Dieses Journal erschien seit 1833 wöchentlich mit dem Ziel, alle Felder menschlichen Wissens in Wort und Bild so verständlich wie preiswert zu bestellen. Illustrierte Artikel waren mit oft nur mäßig qualitätvollen Holzstichbildern versehen; diese wurden (vielleicht sämtlich) aus anderen Publikationen entlehnt, also von Klischees gedruckt. Drei Formatspezifika des *Pfennig-Magazins*

35 Der Klischee-Rahmen um das Porträt des Prinzen Eugen (Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 375, 6. Juni, 177, siehe Abb. 7), der andernorts (Nachweise siehe unten Anm. 39) im *Pfennig-Magazin* ostinat wiederkehrt, ist nicht sonderlich fein gearbeitet, und bei dem Feldherrn-Porträt selbst (*via* Klischee importiert aus dem Bilder-Conversations-Lexikon (1837), 701) handelt es sich um eine durchschnittliche Gebrauchsxylographie, deren etwas patziger Druck differenzierten Graustufen kaum eine Chance lässt. Die Holzstiche zu Londoner Brücken wiederum (Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 375, 6. Juni, 180, 181 und 184, siehe Abb. 5 und 9) sind ebenfalls wenig aufwendig gearbeitet: vergleichsweise weit voneinander liegende relativ starke parallele Schraffurlinien bei Vermeidung von Strichlagen (mit dem Resultat wenig nuancierter Tonwerte) machen sichtbar, dass diese Bilder auf Stereotypierbarkeit und unkomplizierten raschen Druck bei bescheidener Papierqualität hin berechnet wurden. Demgegenüber sind die übernommenen Menzel'schen Illustrationen (Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 376, 13. Juni, 185 und 192, siehe Abb. 5 und 6) zwar spürbar anspruchsvoller – aber auch hier hat man sich, gerade im Hinblick auf Schraffuren und Strichlagen, für vergleichsweise unkomplizierte, d. h. nicht zuletzt: klischeetaugliche Bilder entschieden. – Zum vergrößerten, schematisierten Stichbild der Illustrationen in ‚Pfennigzeitschriften‘ vgl. Hanebutt-Benz: Studien zum deutschen Holzstich (1984), 692f., außerdem 702f.

36 Zum *Pfennig-Magazin* vgl. Hanebutt-Benz: Studien zum deutschen Holzstich (1984), 689–707; Kaiser: Das *Pfennig-Magazin* (1985); Gebhardt: Pfennig-Magazine (1989); Graf/Pellatz: Familien- und Unterhaltungszeitschriften (2003), 478f.

scheinen mir nun für den Auftritt der *Geschichte Friedrichs* dort relevant. Erstens: Bei Buchpublikationen ist das genaue Erscheinungsdatum eher unwichtig; so musste etwa die Veröffentlichung der *Geschichte Friedrichs* 1840 beginnen, im Jahr des hundertjährigen Thronjubiläums³⁷ – das genaue Ausgabedatum der Lieferungen aber spielte wohl keine Rolle.³⁸ Der Ausgabetag einer Journalnummer hingegen ist oft, so auch im *Pfennig-Magazin*, zu deren Beginn vermerkt – so dass Journaltexte vor der Folie bedeutungsträchtiger Zeitausschnitte spielen können. Zweitens: Journale bilden meist ein spezielles visuelles Design aus. Die Titelseiten des *Pfennig-Magazins* etwa zeigen signifikant häufig Porträts in einem Zierrahmen (Abb. 3).³⁹

Und drittens: Bis mindestens in die späten 1860er prägt der ‚alternierende Satz‘ das Layout illustrierter Journale; während im illustrierten Buch prinzipiell jede (Doppel)Seite für eine Bebilderung in Frage kommt,⁴⁰ wechseln im illustrierten Journal grundsätzlich bebilderte und bildfreie Doppelseiten einander ab (Abb. 4).⁴¹

37 Vgl. Allgemeine Zeitung für Buchhandel und Bücherkunde 2 (1839), Nr. 156, 30. Dezember, 624.

38 Das legen etwa die divergierenden Angaben zum Erscheinungsdatum der ersten Lieferung seitens des Verlags und seines Umfelds nahe (siehe oben Anm. 27) – sowie der Umstand, dass zum 31. Mai, dem Jahrestag des Regierungsantritts Friedrichs II., keine Lieferung ausgegeben wurde (vgl. Düwert: *Geschichte als Bildergeschichte* (1997), 142), obwohl der Verlag diesen Jahrestag wiederholt als Anlass der *Geschichte Friedrichs* benennt; vgl. Allgemeine Zeitung für Buchhandel und Bücherkunde 2 (1839), Nr. 156, 30. Dezember, 624; *Geschichte Friedrichs. Prospectus* (1840), [2]. Zudem wurde, soweit mir bekannt, bei Lieferungswerken grundsätzlich das Erscheinungsdatum der Einzellieferungen nicht, etwa auf deren Umschlägen, vermerkt.

39 Vgl., im ersten Halbjahr 1840, bis zum Erscheinen der Auszüge aus der *Geschichte Friedrichs*: *Pfennig-Magazin* 8 (1840), 25, 41, 73, 97, 145, 177.

40 Entsprechend bietet die Erstausgabe der *Geschichte Friedrichs* erst mit S. 100f. eine illustrationsfreie Doppelseite; vorher ist jede Doppelseite mit wenigstens einer Vignette bestückt.

41 ‚Alternierender Satz‘ stellt einen terminologischen Vorschlag meinerseits dar; die französische Journalforschung bezeichnet das betreffende Phänomen als ‚*alternance des pages illustrées et non illustrées*‘, vgl. Aurenche: Édouard Charton (2002), 166 und 171; vgl. außerdem Gervais: *Illustration photographique* (2007), 64–66; im angloamerikanischen Bereich begegnet ‚*text-opening/image-opening cadence*‘, vgl. Gretton: *Pragmatics of Page Design* (2010), 688f.; vgl. außerdem Fyfe, *Great Exhibition of Printing* (2016), 9. – Der ‚alternierende Satz‘ ergibt sich infolge des Faltens und Aufschneidens von Druckbögen, bei denen (vgl. etwa *Illustrierte Zeitung* 39 (1862), 163f.) von der sogenannten ‚Bilderform‘ illustrierter Text auf die Bogenvorderseite, auf die -rückseite hingegen bildfreier Text von der sogenannten ‚Schriftform‘ gedruckt wurde. Grund für die Praxis des ‚alternierenden Satzes‘ ist zum einen das Bemühen um qualitätvollen Druck: So konnten unschöne optische Interferenzen von Bildern auf der Vorder- und Rückseite einer Seite vermieden werden; außerdem war die glattere Vorderseite des Maschinenpapiers besser für die Wiedergabe von Illustrationen geeignet; vgl. etwa Franke: *Buchdruckerkunst* (1904), 178; Aurenche: Édouard Charton (2002), 171; Gervais:

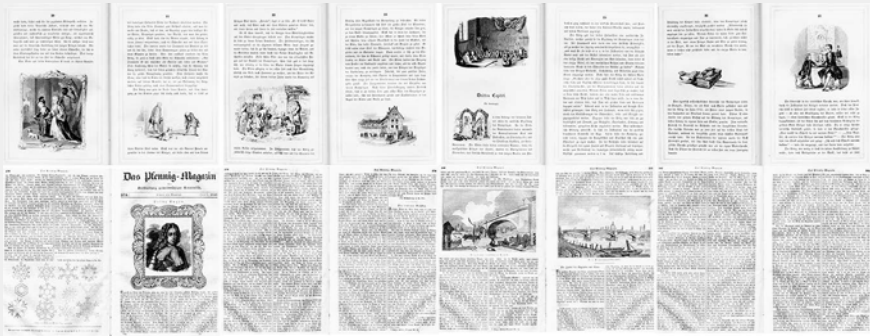


Abb. 4: Kugler/Menzel: *Geschichte Friedrichs* (1840[42]), S. 20–27 (oben) – demgegenüber lässt das *Pfennig-Magazin* 8 (1840), 176–183 (unten), den für illustrierte Journale charakteristischen ‚alternierenden Satz‘ erkennen.

Diese drei Formatspezifika des *Pfennig-Magazins* wurden nun eingesetzt, um bei der epitextuellen Übernahme von illustriertem Text aus der *Geschichte Friedrichs* auf deren Problemzonen zu reagieren.

Die von dort importierten Elemente (Abb. 5 und 6) wurden so ausgewählt und platziert, dass der Fragmentcharakter des bebilderten Lieferungswerks sich im verwandten Medienformat des illustrierten Journals durchaus positiv darstellt. Auf den zwei ersten Seiten der Journalnummer, die gezielt von „**Anekdoten aus dem Leben Friedrich’s des Großen**“ (PfM, 185⁴²) eröffnet wird, können nicht alle drei entlehnten Bilder stehen – die Titelseite bietet dafür zu wenig Raum, und die folgende Doppelseite ist nach Maßgabe des ‚alternierendem Satzes‘ der Schrift vorbehalten. Also sind zwei Bilder erst auf der letzten Seite der Journalnummer zu

Illustration photographique (2007), 64; Gretton: *Pragmatics of Page Design* (2010), 693. Allerdings konnte auch der Buchstabendruck der Gegenseite das Erscheinungsbild von Illustrationen merklich beeinträchtigen (vgl. *Magasin pittoresque* 2 (1834), 407), und gerade ambitionierte illustrierte Bücher folgen dem ‚alternierenden Satz‘ nicht; daher dürften für ihn, zum anderen, nicht zuletzt auch arbeitsökonomische Gründe verantwortlich sein: Der Satz und Druck illustrierten Texts ist aufwendiger als der bildfreier Seiten (vgl. etwa *Illustrierte Zeitung* 39 (1862), 163f.; Franke: *Buchdruckerkunst* (1862), 106f. und 129–131; Hanebutt-Benz: *Studien zum deutschen Holzstich* (1984), 762; Buchanan-Brown: *Early Victorian Illustrated Books* (2005), 26) – so dass sich bei der pressanten Herstellung wöchentlich erscheinender illustrierter Journale, die womöglich finanziell knapp kalkuliert waren, der zeit- und kostensparende ‚alternierende Satz‘ anbot, bei dem nicht jede, sondern nur jede zweite Druckform als eine bildhaltige besonderen Aufwand erforderte.

42 Alle Zitate aus dem *Pfennig-Magazin* 8 (1840) im Haupttext unter der Sigle PfM und Angabe der Seitenzahl.

schnitts aus der *Geschichte Friedrichs* mit dem Ende der Lektüre der Nummer des *Pfennig-Magazins* enggeführt – und beides folgerichtig angebahnt durch die bildliche Darstellung einer Lektüre, die gleich beendet wird. Diese performative Pointe führt uns dorthin, wo der illustrierte Text dann tatsächlich (zeitgenössisch metaphorisch formuliert⁴⁶) ‚abgeschnitten‘ wird – hin zu der unteren Illustration,⁴⁷ die solchen Schnitt in Szene setzt: Sie zeigt den jungen Friedrich, der unter ‚Thänen‘ auf väterlichen Befehl ‚sich zu der Frisur, die damals bei der preußischen Armee eingeführt war, bequemen‘ muss; da aber der anwesende königliche Vater ‚bald zerstreut wurde und andere Dinge vornahm‘ – er schaut aus dem Fenster – ‚schnitt‘ der mitleidige ‚Chirurg‘ ‚nicht mehr ab, als die [...] Nothwendigkeit erforderte‘ (PfM, 186).⁴⁸ Noch eine performative Wendung, die aber nicht nur darin besteht, dass der dargestellte Haarschnitt (siehe die Schere auf dem Konsoltisch) dem hier erfolgenden Schnitt durch den illustrierten Text verwandt ist – die Pointe des unteren Bilds liegt vielmehr darin, dass die Präsentation im *Pfennig-Magazin* einen weiteren Schnitt vornimmt, den die *Geschichte Friedrichs* nicht kennt. Einen, mit dem sich der gewaltsam, gefühllos abgeschnittene illustrierte Text der *Geschichte Friedrichs* respektive des *Pfennig-Magazins* am Urheber jenes Schnitts rächt. Auf dieser letzten Journalseite nämlich schneidet sich Friedrich Wilhelm I., da er Abschnitte auf verschiedenen Ebenen initiiert, zuletzt ins eigene Fleisch: Der König lehnt sich aus dem Fenster, wendet sich derart von ‚seiner‘ Journalnummer aus der nächsten zu, beugt sich über die Grenze zwischen beiden.⁴⁹ Diese Grenze aber stellt

(und eben keines Gelehrsamkeit avisierenden Folianten) – das sind Rokokosignale, die atmosphärisch nicht zur Erlernung des Lateinischen stimmen. Aber in der Erstausgabe der *Geschichte Friedrichs* beginnt unter diesem Holzstich, der von ‚seinem‘ Text separiert den Kopf der Folgeseite besetzt, jene Lateinunterricht-Anekdote – so dass man bei der Illustrationsauswahl für das *Pfennig-Magazin* offenbar einen inhaltlichen Zusammenhang annahm.

46 Vgl. Plinius der Jüngste/J. J. Grandville: Kleine Leiden (1843), 21.

47 Zu ihr, im Kontext der *Geschichte Friedrichs*, vgl. Maurer: Visualizing the Past (2013), 132f.

48 Vgl. Kugler/Menzel: Geschichte Friedrichs (1840[42]), 30.

49 Solcher Zug zur nächsten, im Jahresband des *Pfennig-Magazins* dann gegenüberliegenden Seite eignet der unteren Illustration *sichtbar*: Da sind zunächst die Augen des Chirurgus, mit denen dieser auffällig nach rechts, nach dem Fenster schießt – eine gerichtete Horizontale, die weiterhin durch die Sockelvertäfelung betont wird, die von links ins Bild hinein just auf den königlichen Steiß zuläuft (und außerdem von der Platte des Konsoltischs aufgenommen und zur Fensterlaibung weitergeleitet wird). All dem korrespondiert die Handhabung der Perspektive: Einer der Fluchtpunkte liegt außerhalb des Bilds rechts auf der ersten Seite der folgenden Journalnummer. Und schließlich erscheint solcher Horizontalzug auch durch den Kontrast zur oberen, entschieden vertikal komponierten Illustration markiert: Deren senkrechten Zug nimmt das untere Bild mit der Tür im Hintergrund, die dem Sekretär oben entspricht, auf – um ihn dann infolge jener Horizontalausrichtung zu brechen. Ein ‚Schnitt‘ im Rahmen der



Abb. 6: Pfennig-Magazin 8 (1840), 192f.



eine Schnittlinie dar durch den interrupt publizierten Text des *Pfennig-Magzins* – und so erscheint der König kopflos, sein Hals wird zur Schnittstelle, an der der illustrierte Text endet. Überinterpretationsverdächtig, diese Dekapitations-Lesart? Nun – immerhin erscheint der kopflose König *unten* in derber Weise durch den Schluss eines anderen Texts *oben* auf derselben Seite ‚komplettiert‘: Ein „Metzger [...] schneidet“ dort, am Ende des Artikels *Orientalische Justiz*, einem „Manne den Kopf ab“ und „erhält als Schlächterlohn den Kopf“ (PFM, 192).

Freilich kann ein Journal, dessen Text selbst immer wieder abbricht, das analoge Gebrechen eines illustrierten Lieferungswerks während dessen Erstpublikation nicht ganz heilen. Aber es kann den Abbruch übernommenen bebilderten Texts an erwartbarer, dafür vorgesehener medienformatspezifischer Scharnierstelle platzieren und gestalten. Und so verliert der Schnitt, der im *Pfennig Magazin* den

Bildkomposition, die auf diese Weise angesichts des anstehenden Schnitts durch den Journaltext auf die Folgennummer verweist.

illustrierten Text der *Geschichte Friedrichs* durchtrennt, das Störende, das ihm am Ende von deren erster Lieferung eignet. Dieser Schnitt, nun an passendem Ort aus dem illustrierten Text selbst heraus motiviert und so geschickt wie amüsant gehandhabt, er avanciert zu einem illustrierten Textereignis, das einer Fortsetzung vorerst entraten kann; außerdem verleiht er jenem Ausschnitt durch stimmige Gestaltung von dessen Ende so etwas wie Geschlossenheit. Als stringente Einheit, wenigstens im Kleinen, tritt das illustrierte Lieferungswerk hier auch dadurch auf, dass das ihm entnommene Material die erste und letzte Seite der Journalnummer besetzt,⁵⁰ folglich ein veritables Ende sowie einen ‚echten‘ Anfang besitzt. Und letzteren (Abb. 5) sollten wir uns genau ansehen.

Dieser Anfang zeugt erneut von geschickter Auswahl und Platzierung des entlehnten Bildmaterials. Oft beginnen, wie erwähnt, die Nummern des *Pfennig-Magazins* mit Porträts in Zierrahmen – ein serielles Schema, das die Übernahme der rokokogehauchten Darstellung des kleinen Friedrich und seiner Schwester Wilhelmine bedient. Diese Einpassung der *Geschichte Friedrichs* ins serielle Journaldesign fällt umso mehr ins Auge, als die vorherige Nummer mit dem Porträt des Prinzen Eugen (Abb. 7) eine analoge Overture bietet. So erfährt das Bruchstück der *Geschichte Friedrichs*, das im Kontext der Journalnummer als geschlossene Einheit modelliert wird, eine weitere, anders gelagerte Defragmentierung: Durch Einpassung ins serielle Journaldesign wird das importierte Material Teil eines größeren illustrierten Textzusammenhangs, der als distinkte Einheit, als *das* Journal namens *Pfennig-Magazin* greifbar ist; derart begegnet ein Ganzheitseffekt, der paradoxerweise auf die Unabgeschlossenheit steter Fortsetzung angewiesen ist, dem prekären Fragmentstatus des illustrierten Lieferungswerks.

Um diesem Lieferungswerk aber den Weg zum ‚Werk‘ zu bahnen, genügt es nicht, seine Fragmenthaftigkeit zu glätten. Zeit ist hier nicht nur als heikle Phase interrupter Erstpublikation zu bewältigen; darüber hinaus gilt es, den überzeitlichen Gehalt der *Geschichte Friedrichs* zu profilieren – und das geschieht im Zusammenspiel der Journalnummer, die jene Ausklinkung aus der *Geschichte Friedrichs* bietet, mit ihren medienformatspezifischen Paratexten: mit Nachbartexten der vorhergehenden Journalnummer, die eben der Prinz Eugen eröffnet.

Nehmen wir letztere Journalnummer zur Hand, und zwar so, wie sie gewöhnlich verkauft wurde (Abb. 8), als gefalteten, unaufgeschnittenen Quartbogen.⁵¹ Wenn

50 Die beiden Illustrationen, die sich auf der letzten Seite der Journalnummer befinden, hätten ja auch auf deren ebenfalls illustrierte Mittelseiten gesetzt werden können.

51 Vgl., wenn auch mit Bezug auf das *Penny Magazine*, das britische Vorbild und Pendant des *Pfennig-Magazins*, Bulwer Lytton: Cheveley (1839), 314: „Der Alte Lee hielt noch das Pfennig-Magazin; aber die Blätter blieben unaufgeschnitten“; vgl. auch Gretton: *Pragmatics of*

Das Pfennig-Magazin

für
Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse.

375.]

Erscheint jeden Sonnabend.

[Juni 6, 1840.

Prinz Eugen.



Eugen Franz, Prinz von Savoyen, nicht nur einer der größten Feldherren der neuern Zeit, sondern auch als trefflicher Staatsmann und edler Mensch hohen Lobes würdig, wurde zu Paris am 18. Oct. 1663 geboren. Er stammte nicht aus der regierenden Linie des Hauses Savoyen, sondern aus der von seinem Großvater, Prinz Thomas Franz von Carignan, gestifteten Nebenlinie Savoyen-Carignan, die erst in der neuesten Zeit (1831) auf den Thron von Sardinien gelangt ist; sein Vater war Eugen Moriz, Graf von Soissons, General der im französischen Dienste stehenden Schweizertruppen, sowie Gouverneur von Champagne, und mit Olympia Mancini, einer Schwefertochter des berühmten Cardinals Mazarin, vermählt. Prinz Eugen verlebte seine erste Jugend in Frankreich und wurde als der jüngste von fünf Brüdern, auch wegen seines schwächlichen Körpers, von seinem Vater, der 1673 starb, anfangs für den geistlichen Stand bestimmt, mußte auch

VIII.

sehr frühzeitig geistliche Kleidung tragen; mit großem Eifer trieb er frühzeitig das Studium der alten Sprachen und König Ludwig XIV., der den Knaben zuweilen sah, nannte ihn im Scherz das Älftchen. Dieser Stand stimmte indeß mit den Neigungen des Prinzen zu wenig überein, als daß er bei demselben zu bleiben vermocht hätte; mit Gewalt entdugte er sich der Fesseln, die man ihm anlegen wollte, und bat den König von Frankreich, ihn in seine Kriegsdienste aufzunehmen und ihm ein Regiment zu geben. Da aber Ludwig XIV., entweder seiner Mutter Olympia halber oder auf Betrieb von Louvois, der der Familie des Prinzen persönlich abgeneigt war, nicht darauf eingehen wollte, verließ er Frankreich und ging 1683 nach dem Beispiele seines ältern Bruders Ludwig Julius, der ein Dragonerregiment in Diensten des Kaisers Leopold commandierte, zugleich mit mehreren misvergnügten französischen Offizieren an den kaiserlichen Hof, wo er um so besser

23

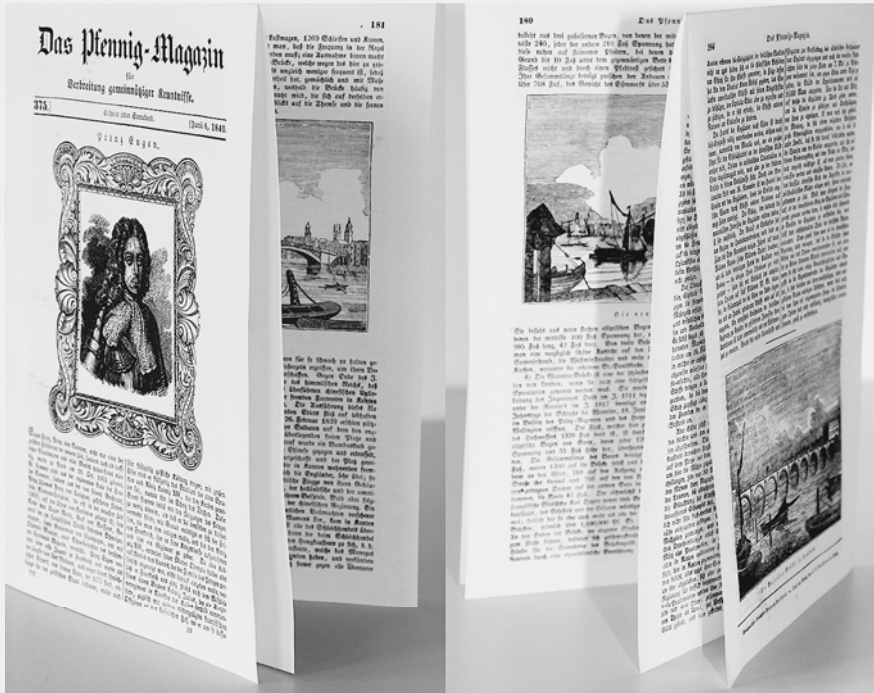


Abb. 8: Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 375, 6. Juni, 177–184 – Rekonstruktion der unaufgeschnittenen Journalnummer.

wir diesen nun, soweit möglich, durchblättern, dann begegnen uns, ein Werbeeffekt des ‚alternierenden Satzes‘,⁵² nur die illustrierten Seiten – als ein wohlkomponiertes Bildensemble (Abb. 9).

Auf das Eugen-Porträt folgen Brückendarstellungen; das typographische Dispositiv des illustrierten Journals wird genutzt, um das Lied *Prinz Eugen vor Belgrad* zu adaptieren:⁵³ Dort lässt „Prinz Eugenius, der edle Ritter, | [...] schlagen einen

Page Design (2010), 689. Womöglich waren die einzelnen Nummern, was hier vernachlässigt werden kann, zudem broschiert und geheftet.

52 Vgl. Franke: Buchdruckerkunst (1904), 178: „Wenn es angeht, werden die Bilder auf eine Form genommen, so daß die andere bloß Text enthält. [...] Auch wird es bei Zeitschriften und gehefteten Büchern vorgezogen, die Illustrationen auf den Aufschlagseiten (1., 4., 5., 8. Seite bei Quart [...]) zu haben, so daß sie bei oberflächlichem Beschauen schon in die Augen fallen.“

53 Titel nach Soltau: Volkslieder (1836), 527; ebd. nennt Soltau „[d]ieses Lied [...] ohne Zweifel das bekannteste und verbreitetste der vorl. Sammlung, zugleich das berühmteste der auf Prinz Eugen überhaupt gesungenen“.

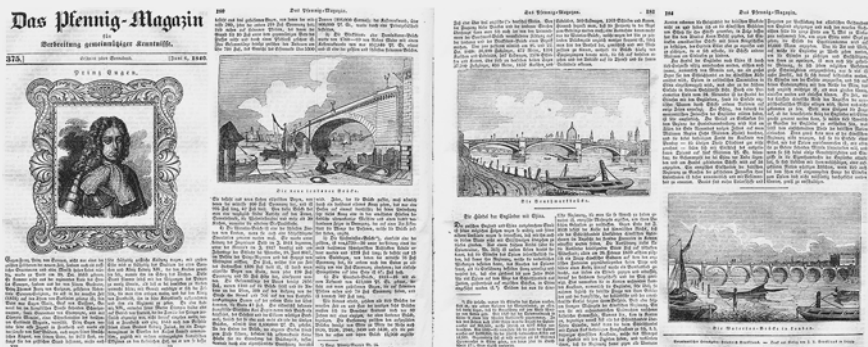


Abb. 9: Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 375, 6. Juni, 177, 180f. und 184 – die ‚Aufschlagseiten‘ der unaufgeschnittenen Journalnummer.

Brucken[], | Daß man kunt hinüber rucken“.⁵⁴ ‚Man‘, das ist hier im *Pfennig-Magazin* das Leserauge, das in der unaufgeschnittenen Nummer vom kaiserlichen Feldherrn aus, da diverse ‚Brucken‘ geschlagen werden, ‚hinüber ruckt‘ – aber worüber, wohin, und wozu?

Im Lied will Eugen die „Türken [...] verjagen“, „Belgrad“ einnehmen, die Brücke führt über den „Donaufluß“.⁵⁵ Der illustrative Brückenschlag im *Pfennig-Magazin* hat nun zwar nichts mit dem von den Osmanen gehaltenen Belgrad zu tun⁵⁶ – aber auch hier wird die Donau überbrückt. Beim Aufschlagen des unaufgeschnittenen Quartbogens nämlich werden zwei Textseiten überschlagen, die dadurch allerdings nicht einfach ‚nicht da‘ sind. Sie sind vielmehr als überschlagene Seiten präsent, wenn man beim Umblättern haptisch wahrnehmbar mehr als eine Seite erfasst oder sich der Bogen unten leicht öffnet und jene Seiten kurz aufscheinen. Mit andern Worten, da ja die erste und vierte Seite oben zusammenhängen und in einer Art Bogen die Textseiten zwischen ihnen überwölben: Diese Textseiten werden gleichsam überbrückt. Und da ist es doch wohl kein Zufall, dass es nun auf einer der besagten Textseiten heißt, als Höhe- und Schlusspunkt der Ausführungen über den Prinzen Eugen in dieser Journalnummer: dass mit seinem „Sieg bei Blindheim oder Hochstädt an der *Donau* [...] die Franzosen“ eine ihrer „größten Niederlage[n]“ erlitten hätten (PfM, 179; Hervorheb. A.B.).

54 Soltau: Volkslieder (1836), 528.
 55 Soltau: Volkslieder (1836), 528.
 56 Die Eroberung Belgrads von 1688 wird im Artikel über Prinz Eugen zwar erwähnt (vgl. PfM, 178) – doch von der Donau ist bei dieser Gelegenheit nicht die Rede; sie kommt in dieser Nummer des *Pfennig-Magazins* (siehe das Folgende) nur im Hinblick auf Blindheim und Höchstädt vor.

Das *Pfennig-Magazin* inszeniert den Prinzen Eugen als Franzosenbezwiner, indem es mit medienformatspezifischen Mitteln die Donau bei Höchstädt überbrückt – und zwar stimmig mithilfe der „neue[n] londoner Brücke“ (PfM, 180), die im Anschluss an das Porträt des Feldherrn auf der nächsten illustrierten Seite zu sehen ist: Eugen hatte ja bei Höchstädt zusammen mit seinem britischen Alliierten, „dem Herzog von Marlborough“ (PfM, 179), das Kommando geführt. Ausgehend von Eugen, dem mit den Briten verbündeten kaiserlich-,deutschen‘ Franzosensieger, ‚ruckt‘ also das Leserauge über „londoner Brücken“ (PfM, 179) ‚hinüber‘ ans Ende der Journalnummer – wo sich ihm zuletzt (Abb. 5) „[d]ie Waterloo-Brücke in London“ (PfM, 184) darstellt. Ein Rezeptionsfortschritt, der auch ein zeitliches Vorrücken meint; eines aber, das eine überzeitliche Konstante offenbart: *Nicht* fortbewegt haben wir uns als Leser nämlich insofern, als nicht nur 1704 bei Höchstädt, sondern auch 1815 bei Waterloo eine britisch-deutsche Allianz ein französisches Heer entscheidend schlug. Ein zeitloses deutschnationales Moment, das nicht umsonst just auf der letzten Seite der Journalnummer greifbar ist – wohin das Bild mit der Waterloo-Brücke, von ‚seinem‘ Text getrennt, unter Ausnutzung des ‚alternierenden Satzes‘ ausgelagert wurde.⁵⁷

Auf solche Trennung von Text und Bild im Rahmen medienformatspezifischer Layoutgepflogenheiten dürfte der Bericht über die Londoner Brücken kalkuliert sein; wenigstens wäre das Bild der Waterloo-Brücke unter zeitlichem Aspekt in der Nähe ‚seines‘ Texts deplatziert gewesen. Warum? „Die Waterloo-Brücke [...] wurde [...] am Jahrestage der Schlacht bei Waterloo, 18. Juni [...], [...] eröffnet“ (PfM, 180) – aber die Nummer des *Pfennig-Magazins*, in der diese Brücke textbildlich begegnet, erscheint gerade *nicht* zu diesem Jahrestag, sondern, eine Woche zu früh, am „Juni 6“ (PfM, 177). Auf diesen Missstand reagiert das Layout, die Illustration wird weitestmöglich nach hinten verschoben: an den Schluss der Journalnummer, wo die Waterloo-Brücke so nahe wie möglich an den Jahrestag der Schlacht herangerückt ist; dort führt sie hin zur nächsten Nummer des *Pfennig-Magazins*, die an sie anschließt und dieses bedeutungsträchtige Datum besetzt.

Folglich bezieht sich die Eröffnungssillustration des *Pfennig-Magazins* vom „Juni 13“ (PfM, 185) entschieden auf den Franzosensieger Eugen und ist, über die Sequenz Londoner Brücken, auf ihn hin zu ‚lesen‘.⁵⁸ Diese Eröffnungssillustration ist nun

57 Satztechnisch war dies womöglich nicht zwingend notwendig; die Illustration hätte, was ihre Größe angeht, auch weiter oben zusammen mit dem auf sie bezogenen Text auf einer Doppelseite Platz gefunden. Also erlaube ich mir die vorsichtige Annahme, dass das Bild unter Nutzung des Spielraums, den der ‚alternierende Satz‘ bietet, verschoben wurde – eine Vermutung, die ich künftig bei genauerer Untersuchung der typographischen Dispositive des *Pfennig-Magazins* überprüfen werde.

58 Ein markanter Beleg dafür, dass Journalleser schon früh gelernt haben dürften (wenigstens wurde mit dieser Kompetenz produktionsseitig offenbar gerechnet), räumlich und zeitlich

das Porträt des kleinen Friedrichs des Großen im Zierrahmen, das ja bereits als solches ein Pendant zum Bildnis jenes Prinzen abgibt. Eine strukturelle Parallele, deren nationalmythischer Gehalt sich nun benennen lässt. Das Bild zeigt den Moment, da sich in der *Geschichte Friedrichs* erstmals das „soldatische Talent des Knaben“ äußert; einen Marsch schlagend sagt er zu seiner Schwester: „Gut Trommeln ist mir nützlicher als Spielen und lieber als Blumen“ (PfM, 185).⁵⁹ Die erste Seite der Journalnummer bietet also die Genese des preußischen Feldherrn Friedrich⁶⁰ – deren Darstellung durch serielle Analogie in ihm den Prinzen Eugen als Sieger von Höchstädt wiederkehren lässt,⁶¹ und zwar im Anschluss an die Londoner Waterloo-Brücke, wodurch, pünktlich zum Jahrestag der Schlacht bei Waterloo,⁶² sich die britisch-preußische Allianz, der das napoleonische Frankreich bei jenem Ort unterlegen war, als ein Bündnis der Bilder erneuert. So modelliert das *Pfennig-Magazin* Friedrich den Großen als Integrationsfigur, in der sich der überzeitliche

nicht koprésente Text- und Bildmaterialien, die sich eben *nicht* ‚auf einen Blick‘ erfassen ließen, konstruktiv zusammenzusehen. Entsprechende Entwicklungen rekonstruiert Podewski: Mediengesteuerte Wandlungsprozesse (2016).

59 Vgl. Kugler/Menzel: *Geschichte Friedrichs* (1840[42]), 21.

60 Sie wird auch ikonographisch kommuniziert: Der kleine Friedrich hält den Trommelstock beinahe so, wie er nachmals als König und Feldherr den Marschallstab halten wird; vgl. exemplarisch das Porträt Friedrichs II. von Antoine Pesne (ca. 1743, Eremitage St. Petersburg) – von Pesne stammt ja auch, vgl. Kugler/Menzel: *Geschichte Friedrichs* (1840[42]), 21, die Vorlage für Menzels Illustration.

61 Zu dieser Lesart stimmt die aber- und letztmalige Übernahme illustrierten Texts aus der *Geschichte Friedrichs* an späterer Stelle im *Pfennig-Magazin* (vgl. PfM, 301f.; Kugler/Menzel: *Geschichte Friedrichs* (1840–[42]), 105–109): In der Nummer vom 19. September zeigt eine Illustration den herangewachsenen Kronprinzen Friedrich, der, da es 1734 wieder einmal gegen die Franzosen geht, im Feldlager den greisen Prinzen Eugen umarmt – der, als „ein[] [...] ausgezeichnete[r] Heerführer[]“, bei dieser Gelegenheit „versichert[] [...]“, daß der Prinz in Zukunft einer der größten Feldherren werden müsse“. Eine konsequente, intensivierende Weiterführung jener Inszenierung rund um den Jahrestag von Waterloo: Eugen und Friedrich, die einige Monate zuvor, in Porträts mit geschlossenem Rahmen gebannt, in getrennten Journalnummern zwar dem Leser, nicht aber einander begegneten, sie interagieren nun innig in rahmungsfreier bildlicher Darstellung und vollziehen so eine Art Wachablösung; der greise Eugen wird bald vom militärischen Schauplatz abtreten – auf dem der junge Friedrich die ruhmvolle franzosenfeindliche Rolle des Prinzen übernehmen wird.

62 Auch das Bild des jungen Friedrich erscheint, wie schon die Darstellung der Waterloo-Brücke, zeitlich gezielt deplatziert; der Leser wird fast dazu gedrängt, sich mit dem ‚falschen‘ Veröffentlichungszeitpunkt auseinanderzusetzen: In der Anmerkung zu den Anekdoten aus der *Geschichte Friedrichs* heißt es, dass diese „einen Beitrag [...] liefern“ solle „zur hundertjährigen Jubelfeier der Thronbesteigung [...], die am 31. Mai d. J. stattgefunden hat“ – was doch die Frage aufwirft, weswegen jene Anekdoten nicht schon zwei Wochen früher, in der Nummer vom 30. Mai gebracht wurden; die „erste [Lieferung]“ der *Geschichte Friedrichs*, der Bilder und Text entstammen, war ja bereits „am 15. März“ erschienen (PfM, 185).

antifranzösische Ruhm deutscher Waffen bündelt⁶³ – und es setzt damit epitextuell die *Geschichte Friedrichs* als privilegierten Ort in Szene, an dem dieser zeitlose Gehalt lesbar und insbesondere: *sichtbar* wird, denn vor allem in Menzels *Friedrich-Bild* gründet ja das gloriose Moment dieses Paratexts.

Schadows Einwände sind damit bedient. Ja, die *Geschichte Friedrichs* ist eine *Entreprise à la Pfennig-Magazin*, aber als solche ist sie nicht nur im fragmentierenden Modus ihres Erscheinens tendenziell geschlossen und erträglich – sondern wahrt zudem gerade in ihrer Affinität zu jenem Journal die Würde ihres Sujets, denn das *Pfennig-Magazin* ist ja der Ort, an dem die *Geschichte Friedrichs* durch ein geschicktes, über zwei Journalnummern geführtes illustriertes Textmanöver in der Tradition des Prinzen Eugen bei Waterloo immergrünen Lorbeer für ihren Helden sammelt. Und indem die *Geschichte Friedrichs* derart just bei Waterloo den Platz behauptet, erklärt das *Pfennig-Magazin* sie außerdem auf dem Schlachtfeld des neuen Medienformats ‚illustriertes Lieferungswerk‘ zur Siegerin: zur Siegerin über die *Histoire de Napoléon*, mit der die *Geschichte Friedrichs* wetteifert. Eine Proklamation, die insbesondere auf die entschiedene Aufwertung der Menzel’schen Illustrationen zielt, für diese internationales Niveau reklamiert; die Arbeit am ‚Autor‘ Menzel hat begonnen. Kurz: Über den Epitext des *Pfennig-Magazins* soll die *Geschichte Friedrichs* als ‚Werk‘ auf dem umkämpften Printmedienmarkt Posten fassen.

Hatte diese werkpolitische Strategie einer Allianz von Verleger(n), Redakteur(en) und Setzer(n) zeitgenössisch Erfolg? Ich weiß es nicht.⁶⁴ Aussichtsreich ist jene virtuose epitextuelle Inszenierung indes heutzutage für Literaturwissenschaftler, denn sie stellt keinen Einzelfall dar. Vielmehr bietet sie, soweit ich aktuell sehe,

63 Das ist freilich gewagt: Friedrich agierte in seinen kriegerischen Unternehmungen ja entweder an der Seite Frankreichs, um den Zusammenhalt des Reichs und die Instanz des Kaisers zu schwächen (Erster und Zweiter Schlesischer Krieg, 1740–45); oder er operierte gegen die Krone Frankreich als kaiserlichen Verbündeten (Siebenjähriger Krieg, 1756–63). – Die Kopplung von Prinz Eugen, friderizianischem Waffenruhm und den antinapoleonischen ‚Befreiungs‘-Kriegen scheint nicht unerhört gewesen zu sein: Im *Liederbuch für deutsche Landleute* von 1851 wenigstens folgt auf „Prinz Eugenius der edle Ritter“ „*Fridericus Rex*, unser König und Herr, der rief seine Soldaten all ins Gewehr“ (von Willibald Alexis) und dann, zur „Mel. Prinz Eugenius, der edle Ritter etc. | Friedrich Wilhelm sprach zu den Seinen: | Alle sollt Ihr Euch vereinen | Zu befrei’n das Vaterland. | Die Franzosen zu verjagen [...]“ (von Stellter); Möwing: *Liederbuch* ([1851]), 304, 307 und 309.

64 Bestenfalls bedingt; so bemerkt etwa die *Literarische Zeitung* in ihrer Anzeige der zweiten und dritten Lieferung der *Geschichte Friedrichs*, dass sich „beim Erscheinen des ersten Heftes nicht ohne Streit der Standpunkt ergeben hat, aus welchem dieses Werk betrachtet sein will, und man nicht mehr, von der Ankündigung verleitet, ein würdiges Ehrenkenmal des großen Königes erwarten wird, sondern eine populäre Schrift, nach Art der Pfennigmagazine“; *Literarische Zeitung* 7 (1840), Nr. 37, 9. September, 689.

ein signifikantes Beispiel dafür, wie in den 1830er und 40er Jahren illustrierte Journale unter gekonnter Handhabung ihrer spezifischen satz- und drucktechnischen Bedingungen als epitextuelle Instrumente im Hinblick auf illustrierte Lieferungswerke genutzt werden. Insbesondere ein Leipziger Netzwerk, das u. a. die Verlage J. J. Weber und F. A. Brockhaus umfasst, scheint sich seinerzeit hierauf spezialisiert zu haben: Laurent/Vernets *Geschichte des Kaisers Napoleon* (bei J. J. Weber, 1839f.), Dullers *Geschichte des deutschen Volkes* (bei Wigand, 1840), die *Kleinen Leiden des menschlichen Lebens* von Plinius dem Jüngsten / J. J. Grandville (bei J. J. Weber, 1842), die illustrierte Prachtausgabe von Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* (bei Mayer und Wigand, 1842f.) – all diese xylographisch illustrierten Lieferungswerke werden, wie die *Geschichte Friedrichs*, in Brockhaus' *Pfennig-Magazin* und/oder in der seit 1843 bei J. J. Weber verlegten, bei Brockhaus gedruckten *Illustrierten Zeitung* mit Epitexten in Wort und Bild bedacht, von denen nicht wenige bereits auf den ersten Blick ein beachtliches Raffinement erkennen lassen. Daher verstehe ich den vorliegenden Beitrag lediglich als einen ersten Schritt; ihm werden weitere Untersuchungen folgen, um die vielschichtigen Beziehungen zwischen dem illustrierten Lieferungswerk und seinen epitextuellen Begleiterscheinungen im illustrierten Journal um 1840 genauer auszuloten.

Literatur

- Allgemeine Bibliographie für Deutschland 6 (1841).
- Aurenche, Marie-Laure: Édouard Charton et l'invention du *Magasin pittoresque* (1833–1870). Paris: Champion 2002.
- Beck, Andreas: Die ‚Gattung Grimm‘ wird zum ‚Volksmärchen‘ – Ludwig Richters Illustrationen zu Johann Carl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen*. In: Brinker-von der Heyde, Claudia/Holger Ehrhardt/Hans-Heino Ewers/Annekatriin Inder (Hg.): Märchen, Mythen und Moderne. 200 Jahre *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Frankfurt/Main [u. a.]: Lang 2015, S. 271–286.
- Beck, Andreas: Seelenräume und Sympathieebenen statt skeptischer Erzählartistik – Ludwig Richter und Josef Hegenbarth als ‚empfindsame‘ Illustratoren von Johann Carl August Musäus' *Stummer Liebe*. In: Hillebrandt, Claudia/Elisabeth Kampmann (Hg.): Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2014, S. 168–202.
- Bibliographische Blätter der Press-Zeitung. Leipzig: Weber 1840.
- Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk [...]. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1837.
- Bohrmann, Hans: Theorien der Zeitung und Zeitschrift. In: Leonhard, Joachim-Felix/Hans-Werner Ludwig/Dietrich Schwarze/Erich Straßner (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 1. Teilband. Berlin [u. a.]: de Gruyter 1999, S. 143–148.

- Buchanan-Brown, John: *Early Victorian Illustrated Books. Britain, France and Germany 1820–1860*. London: British Library/New Castle (Del.): Oak Knoll Press 2005.
- Busch, Werner: *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*. München: Beck 2015.
- Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition. Version informatisée. <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm> (Zugriff 17.06.2016).
- Düwert, Viola: *Geschichte als Bildergeschichte? Napoleon und Friedrich der Große in der Buchillustration um 1840*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1997.
- Entrup, Dorothee: *Adolph Menzels Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Grossen*. Ein Beitrag zur stilistischen und historischen Bewertung der Kunst des jungen Menzel*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1995.
- Europa. *Chronik der gebildeten Welt 2 (1840)*.
- Fohrmann, Jürgen: *Versuch über das Illustrative (am Beispiel des 19. Jahrhunderts)*. In: Maeda, Ryozi/Teruaki Takahashi/Wilhelm Voßkamp (Hg.): *Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan*. München: Fink 2007, S. 133–148.
- Franke, Carl August: *Katechismus der Buchdruckerkunst*. Leipzig: J. J. Weber ²1862.
- Franke, Carl: *Die Buchdruckerkunst. Praktisches Handbuch für Setzer, Drucker, Korrektoren, Stereotypeure und Galvanoplastiker [...]*, hg. v. Max Müller. Leipzig: Voigt ⁶1904.
- Fyfe, Paul: *A Great Exhibition of Printing: The *Illustrated London News* Supplement Sheet (1851)*. In: *Cahiers victoriens et édouardiens (84) (2016)*, URL: <http://cve.revues.org/2928>; DOI: 10.4000/cve.28928 (Zugriff 22.08.2017).
- Gebhardt, Hartwig: *Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Brednich, Rolf Wilhelm/Andreas Hartmann (Hg.): *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für ethnologische Bildforschung Reinhausen bei Göttingen 1986*. Göttingen: Schmerser 1989, S. 19–41.
- Gemoll, Wilhelm: *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*. Wien: Tempsky/Leipzig: Freytag 1908.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Genette, Gérard: *Seuils*. Paris: Éditions du seuil 1987.
- Gervais, Thierry: *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843–1914)*. Phil. Diss. EHESS Paris 2007. Elektronische Publikation. <http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> (Zugriff 22.06.2016).
- Geschichte Friedrichs des Grossen von Franz Kugler*. Mit 500 Originalzeichnungen von Adolph Menzel. Prospectus. Leipzig: Weber 1840.
- Graf, Andreas/Susanne Pellatz: *Familien- und Unterhaltungszeitschriften*. In: Georg Jäger (Hg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*. Bd. 1: *Das Kaiserreich 1871–1918*. Teil 2. Frankfurt/Main: Marketing- und Verlagsservice des Buchhandels 2003, S. 409–522.

- Gretton, Tom: The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. In: *Art History*, Jg. 33 (2010), H. 4, S. 680–709.
- Hanebutt-Benz, Eva-Maria: Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung 1984.
- Haug, Christine: „Der famose Ambassadeur des künftigen freien Deutschlands“. Der Verleger Friedrich Gottlob Franckh zwischen spekulativem Unternehmertum und revolutionären Visionen. Das Stuttgarter Buch- und Verlagsgewerbe im Vormärz. In: Christian Liedtke (Hg.): *Literaturbetrieb und Verlagswesen im Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis 2011, S. 103–120.
- Illustrierte Zeitung* 39 (1862).
- Kaiser, Reinhart: Das *Pfennig-Magazin*. Ein Orbis xylographicus des 19. Jahrhunderts. In: Ders. (Hg.): *Das Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*. Bd. 1. Nördlingen: Greno 1985, o. S.
- Kaminski, Nicola/Nora Ramtke/Carsten Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur: Problemaufriß. In: Dies. (Hg.): *Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur*. Hannover: Wehrhahn 2014, S. 7–39.
- Kugler, Franz/Adolph Menzel: *Geschichte Friedrichs des Grossen*. Leipzig: J. J. Weber 1840[–42].
- Kugler, Franz/Adolph Menzel: *Geschichte Friedrichs des Großen* [...], Leipzig: Seemann [1935/36].
- Laurent de l’Ardèche, Paul-Mathieu / Horace Vernet: *Histoire de l’Empereur Napoléon*. Paris: J.J. Dubochet et C^e 1839.
- Leipziger Allgemeine Zeitung für Buchhandel und Bücherkunde* 2 (1839).
- Literarische Zeitung* 7 (1840).
- Bulwer Lytton, Rosina: *Cheveley oder der Mann von Ehre*. Bd. 1. Stuttgart: J. B. Metzler 1839.
- Magasin pittoresque* 2 (1834).
- Maurer, Kathrin: *Visualizing the Past. The Power of the Image in German Historicism*. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013.
- M[entzel]-R[euters], [Arno]: Art. ‚Lieferungswerk‘. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Buches*. Stuttgart: Reclam² 2003, S. 336.
- Meyer, Reinhart: *Novelle und Journal*. Erster Band: Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen. Stuttgart: Steiner 1987.
- Militair-Wochenblatt* 25 (1840).
- Möwing, J[ulius] H. (Hg.): *Liederbuch für deutsche Landleute*. Leipzig: Wigand [1851]. *Neue Bücher* 1937. Verlag E. A. Seemann Leipzig [Verlagsprospekt].
- Das Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse* 1 (1833/34) – 10 (1842).
- Das Pfennig-Magazin für Belehrung und Unterhaltung*. N. F. 1 (1843) – 10 (1852).

- Plinius der Jüngste/J. J. Grandville [= Oskar Bernhard Ludwig Wolff/Jean Ignace Isidore Gérard]: Die kleinen Leiden des menschlichen Lebens. Leipzig: J. J. Weber 1843.
- Podewski, Madleen: Mediengesteuerte Wandlungsprozesse: Zum Verhältnis zwischen Text und Bild in illustrierten Zeitschriften der Jahrhundertmitte. In: Mellmann, Katja/Reiling, Jesko (Hg.): Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2016.
- von Soltau, Fr[iedrich] Leopold: Ein Hundert Deutsche Historische Volkslieder [...]. Leipzig: J. J. Weber 1836.
- Stöber, Rudolf: Historische Zeitschriftenforschung heute. In: Vogel, Andreas/Christina Holtz-Bacha (Hg.): Zeitschriften und Zeitschriftenforschung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 42–59.
- Thomé, Horst: Art. ‚Werk‘. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft [...]. Bd. 3. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2003, S. 832–834.
- Vogel, Andreas: Pressegeattungen im Zeitschriftengewand. Warum die Wissenschaft eine Pressesystematik braucht. In: Ders./Christina Holtz-Bacha (Hg.): Zeitschriften und Zeitschriftenforschung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 11–27.
- Weber, Wolfgang: Johann Jakob Weber. Der Begründer der illustrierten Presse in Deutschland. Überarbeitete Ausgabe der zuerst 1928 unter dem Titel „Johann Jakob Weber. Ein Beitrag zur Familiengeschichte“ veröffentlichten Darstellung. Leipzig: Lehmann 2003.
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen: Niemeyer 2000.

„Zunächst sieht jeder nach, ob er selber drin steht“. Abbiaviaturen und Alphabete: Inszenierte Autorschaft in *Kürschners Deutschem Literatur-Kalender*

Michael Pilz

1. Zur Tradition des biobibliographischen Fragebogens

In seiner voluminösen Studie zur *Werkpolitik* definiert Steffen Martus den titelgebenden Begriff seiner Untersuchung in Bezug auf die beiden dominierenden Beobachtungsinstanzen im literarischen Feld der Moderne als ein „Schreiben unter Bedingungen der Kritik“¹ und als ein „Schreiben unter Bedingungen der Philologie“.² Für den vorliegenden Beitrag möchte ich diese Kategorien noch ergänzen um eine dritte, die bisweilen mit den beiden anderen in Beziehung steht, aber – wie gerade das Beispiel von *Kürschners Deutschem Literatur-Kalender* als einem ursprünglich standes- oder berufspolitisch motivierten Registermedium zeigt³ – nicht zwangsläufig stehen muss, sondern vielmehr einen eigenständigen, dabei grundlegenden (und daher oft und gerne übersehenen) Bereich absteckt, nämlich: das Schreiben unter den Bedingungen von *Bibliographie*; wobei mit „Bibliographie“ nicht nur das Endergebnis einer wie auch immer geordneten Auflistung von Titeln gemeint ist, sondern auch die Praxis der Verzeichnung selbst, also eine konkrete Tätigkeit literarischer Kommunikation.⁴

Lässt man noch im 18. Jahrhundert wurzelnde Personenlexika wie *Das gelehrte Teutschland* von Hamberger und Meusel sowie ihre diversen regionalen bis lokalen

1 Martus: *Werkpolitik* (2007), 9.

2 Martus: *Werkpolitik* (2007), 9.

3 Vgl. Balzer: *Aus den Anfängen schriftstellerischer Interessenverbände* (1977), 1521–1526.

4 Zur Praxis der Bibliographie als „soziale Erscheinung“ vgl. grundlegend Nestler: *Einführung in die Bibliographie* (2005), 25ff.

Derivate außer Acht,⁵ deren Kompilations-, Erhebungs- und Darstellungsleistungen noch deutlich von den Konzepten einer keineswegs auf belletristische Autoren fokussierten Litterärsgeschichte im Sinne der „*Historia literaria*“ bestimmt worden waren,⁶ und ignoriert man desweiteren auch die vielfältigen, primär merkantilen Interessen dienenden Registerwerke der buchhändlerischen Bibliographie vom Leipziger Messkatalog bis zu den periodisch fortgesetzten Bücherverzeichnissen von Heinsius, Kayser und Hinrichs, die ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Vorläufer der heutigen Nationalbibliographien fungierten und dementsprechend anderen Ordnungsmodellen folgten,⁷ so beginnt die autorenzentrierte, mithin *personalbibliographisch* motivierte und ergo für die hier zu stellende Frage nach der paratextuellen Inszenierung von Autorschaft besonders relevante Beobachtung und Erfassung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im 19. Jahrhundert erst wieder mit Karl Goedeke's Versuch, seinen zwischen 1857 und 1881 zunächst in drei Bänden erschienenen *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* bis auf die unmittelbare Gegenwart seiner Lebenszeit fortzuführen.⁸ Diesem monumentalen und von Goedeke selbst nicht mehr verwirklichten Unternehmen, das immerhin einen signifikanten Beleg für die schon recht früh erfolgte Ausdehnung germanistisch-literaturwissenschaftlicher Interessen auf die damalige Gegenwartsliteratur liefert, glaubte der Bearbeiter nur mehr unter Zuhilfenahme eines arbeitsteiligen Erhebungsverfahrens gewachsen zu sein. Er habe sich – so Goedeke im Vorwort des ersten Bandes seines *Grundrisses* – deshalb dazu entschlossen, „die Gegenwart selbst zur Mitarbeit [...] aufzurufen“,⁹ was er wie folgt präziserte: „Ich habe mich an die deutschen Dichter nah und fern gewandt und sie gebeten, mir das beizusteuern, was niemand besser geben kann als sie selbst“¹⁰ – nämlich biobibliographische Daten zu Person und Werk, die Goedeke erstmals unter Benutzung eines eigens dafür entworfenen Formular-Vordrucks einholte.¹¹ Diese zwischen Oktober 1858 und Mai 1859 durchgeführte „erste große

5 Vgl. Raabe: Meusels Schriftstellerlexikon (1984) sowie Friedrichs: Literarische Lokalgrößen (1967).

6 Vgl. etwa Zedelmaier: Bibliotheca universalis (1992) und Grunert/Vollhardt: Historia literaria (2007).

7 Vgl. Blum: Vor- und Frühgeschichte der nationalen Allgemeinbibliographie (1959); Seifert: Bibliographie und bürgerliche Nation (1985); Blum: Nationalbibliographie und Nationalbibliothek (1990).

8 Vgl. dazu Jacob: Die Anfänge bibliographischer Darstellung (2003).

9 Goedeke: Grundriss (1859), IX.

10 Goedeke: Grundriss (1859), IX.

11 Vgl. exemplarisch die Abbildung des von Eduard Mörike ausgefüllten Fragebogenformulars bei Rothe: Aus Karl Goedeke's Nachlass (1958), 342.

Fragebogenaktion der deutschen Literaturgeschichtsschreibung¹² – wie Herbert Jacob sie nannte – „erreichte über 700 damals lebende Autoren.“¹³ Ein Teil des Rücklaufs hatte sicherlich „mehr Autographen- als Auskunfts Wert. Aber gerade weniger beachtete Schriftsteller machten gar zu gern über sich ausführliche Angaben, und man konnte ihnen nicht nur biographische Daten, sondern auch Hinweise auf anonym oder pseudonym Veröffentlichtes entnehmen.“¹³

Mit der Methode des Fragebogenversands für die Bearbeitung biobibliographischer Zeitgenossenlexika war ein Modell der Datenerhebung etabliert, das nicht nur für folgende Unternehmungen vergleichbarer Art zum Standard werden sollte, sondern auch die damit erzielten Auswertungsergebnisse unter dem Aspekt auktorialer Paratextualität – konkret: als epitextuelle Selbstkommentare, deren Autorisierung durch den Dargestellten gegeben ist¹⁴ – beschreibbar macht. Schon das nächste größere biobibliographische Unternehmen zur Erfassung von Gegenwartsauteuren im literarische Feld des deutschsprachigen Raums, Franz Brümmers seit den 1870er Jahren in mehreren stetig anwachsenden Ausgaben erarbeitetes *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des 19. Jahrhunderts*, bediente sich desselben Verfahrens, wobei in den ersten Auflagen lediglich in den Vorworten des Herausgebers auf die buchstäblich ‚im Feld‘ erhobene Datengrundlage verwiesen wird.¹⁵ Demgegenüber ist in der letzten zu Brümmers Lebzeiten herausgekommenen Fassung – der bei Reclam in immerhin acht Bänden erschienenen 6. Auflage von 1913 – jeder einzelne Beitrag, der sich auf Eigenauskünfte des jeweils dargestellten Autors stützen konnte, durch einen vorangestellten Asterisk als autobiographisch fundierter Artikel markiert.¹⁶

2. Joseph Kürschners Kalender und seine Bearbeitungspraxis

Im Bestreben, möglichst wertfrei und vollständig alle Belletristen deutscher Zunge – unabhängig von ihrer Etablierung oder etwaigen Marginalisierung im literarischen Feld – lediglich ausgehend vom Faktum ihrer nachweisbaren Publikationstätigkeit

12 Jacob: Eine Bibliographie und ihre Verleger (1985), 60.

13 Jacob: Eine Bibliographie und ihre Verleger (1985), 60.

14 Noch konkreter wären sie nach der von Genette in PT, 335 f. getroffenen Unterscheidung öffentlicher auktorialer Epitexte in a) „selbständige“ und b) „vermittelte“ den letzteren zuzuordnen, zumal sie gleich den Selbstauskünften eines Autors in Interviews, Rundfragen oder Gesprächen „auf Veranlassung oder über Vermittlung eines Fragestellers“ zustande kommen.

15 Vgl. dazu im Überblick Jacob: Die Anfänge bibliographischer Darstellung (2003), 116–130.

16 Vgl. Brümmer: *Lexikon* (1913).

zu erfassen,¹⁷ stand Brümmers Autorenlexikon bereits in gewisser Konkurrenz zu Kürschners *Deutschem Literatur-Kalender*,¹⁸ dessen lexikalischer Hauptteil freilich im Gegensatz zu Brümmer anstelle ausführlicherer Charakterisierungen der Verzeichneten lediglich biobibliographische Kürzestinformationen samt Adressangaben bot, sowohl in seiner Erhebungsmethode via Fragebogen als auch in seinem Vollständigkeitsanspruch bezüglich der registrierten Anzahl von Namen aber durchaus ähnliche Bestrebungen verfolgte. Ein wesentlicher Unterschied bestand zumindest bis ins Jahr 1917 hinein noch in der Anwendung eines denkbar breiten Literaturbegriffs, der im *Kürschner* zunächst auch so genannte „Fachschriftsteller“¹⁹, also Publizisten und Wissenschaftler jeglicher Couleur integrierte, bevor letztere mit dem 40. Jahrgang von 1922 in einen eigenständigen *Gelehrten-Kalender* ausgelagert wurden und sich der *Literatur-Kalender* vorrangig auf Belletristinnen und Belletristen zu konzentrieren begann.²⁰

Der *Allgemeine Deutsche Litteratur-Kalender* war zunächst im Jahr 1879 von dem naturalistischen Brüderpaar Heinrich und Julius Hart gegründet und herausgegeben worden.²¹ Erst vier Jahre später wurde er von Joseph Kürschner übernommen und zu dem Nachschlagewerk ausgebaut, wie wir es heute im Wesentlichen noch

17 Vgl. dazu die Feststellung in einer zeitgenössischen Rezension zur 4. Auflage des *Brümmer*, zit. nach Jacob: *Die Anfänge bibliographischer Darstellung* (2003), 123: „Die guten und schlechten Schriftsteller sind mit gleicher Sorgfalt behandelt; der Lohnschreiber, der nur dem Bedürfnis des Tages dient, steht neben dem Schriftsteller, dem seine Aufgabe heilig ist.“ Der Bearbeiter Franz Brümmer argumentierte dagegen wie folgt (zit. nach ebd., 121f.): „Ich will gern zugeben, daß unter den Tausenden von Namen [...] sich mancher findet, dem nach dem Urteil Kundiger kein Platz im Reigen [...] gebührt. [...] Meine Aufgabe bestand [...] darin, zu sammeln und zu registrieren, was das 19. Jahrhundert auf dem Gebiete der schönen Literatur aufweist, und ich muß es den Litterarhistorikern überlassen, sich mit den einzelnen Dichtern über den Wert ihrer poetischen Schöpfungen auseinander zu setzen.“

18 Die genaue Titelgebung des Kalenders und ihre Schreibweise haben über die Jahre hinweg wiederholt gewechselt; der Einfachheit halber werden im Folgenden kurzerhand die Bezeichnungen *Kürschner* oder *Literaturkalender* unabhängig von der jeweiligen tatsächlichen Titelformulierung verwendet. Für bibliographische Nachweise in den Fußnoten dient die Sigle *DLK* als vereinheitlichte Titelabkürzung.

19 *DLK* Jg. 8 (1886), [III].

20 Die Entscheidung darüber, in welchem von beiden Kalendern ein Autor/eine Autorin verzeichnet werden sollte, wurde im Zweifelsfall übrigens zunächst einmal der Selbstzuschreibung der jeweiligen Person überlassen, vgl. *DLK* Jg. 40 (1922), VII: „Für die Einreihung der Autoren in den *Literatur-* oder *Gelehrten-Kalender* soll in erster Linie der Wunsch der Einsender selbst maßgebend sein.“

21 Vgl. Balzer: *Aus den Anfängen schriftstellerischer Interessenverbände* (1977), 1521–1523.

immer kennen.²² Unter den Harts hatte der anfänglich relativ schmale Kalender – der zunächst tatsächlich noch mit einem recht dominanten kalendarischen Anfangsteil versehen und insofern wie ein echter Taschenkalender aufgebaut war²³ – eher den Charakter eines jährlichen Almanachs getragen, der für den Berufsstand des freien Schriftstellers allerlei Wissenswertes und Nützliches bereithielt, also vorrangig Informationen zu Urheberrechtsfragen, Adressen von literarischen Institutionen und Vereinigungen usw. zum Nachschlagen anbot. Zumal der Kalender von Anfang an auf einen jährlichen Erscheinungsrhythmus hin konzipiert worden war, leiteten die Harts daraus in bester Almanach-Tradition den Anspruch ab, auch einen knappen Überblick über die wichtigsten Ereignisse im literarischen Feld des jeweils zurückliegenden Jahres liefern zu wollen, also z. B. über Todesfälle, Preisverleihungen oder auch über die wichtigsten Neuerscheinungen zu berichten.²⁴ Ein mit biobibliographischen Kurzinformationen angereichertes Namens- und Adressenverzeichnis deutschsprachiger Autoren war zwar auch schon enthalten, stand aber noch keineswegs im Mittelpunkt – während es unter Joseph Kürschner dann zum eigentlich dominanten Hauptteil eines jeden Bandes werden sollte, der seinen Wert als Nachschlagewerk bis heute definiert.

In einer im 14. Jahrgang für 1892 veröffentlichten Statistik zählte Kürschner für das „Schriftstellerlexikon“, wie er es selbst nannte, bereits 13.842 Artikel (darunter 898 Einträge für Frauen) nebst 1678 Pseudonymen-Verweisen bei einem Zuwachs von 2380 Nennungen gegenüber dem im Vorjahr erschienenen Kalender.²⁵ Da der Kalender unter den Brüdern Hart lediglich rund 1200 Schriftsteller-Namen pro Jahrgang nachgewiesen hatte,²⁶ bedeutet das, dass sich der Umfang des Autorenalphabets in den ersten eineinhalb Jahrzehnten seines Bestehens unter der Herausgeberschaft von Joseph Kürschner mehr als verzehnfacht hat – mit von Jahr zu Jahr weiter steigender Tendenz.²⁷ Im Vergleich dazu zählte Franz Brümmer Autorenlexikon in der letzten bei Reclam erschienenen Auflage von 1913 seinerseits

22 Vgl. die jüngst annoncierte Ausgabe: DLK Jg. 70 (2016/2017), die im August 2016 erschienen ist.

23 Vgl. Balzer: Aus den Anfängen schriftstellerischer Interessenverbände (1977), 1522.

24 Vgl. ebd., 1521: „Dieser Almanach [...] will [...] die Begebenheiten der literarischen Welt registrieren und zu einer Art Chronik zusammenstellen.“

25 Vgl. DLK Jg. 14 (1892), 1403f.

26 Laut Balzer: Aus den Anfängen schriftstellerischer Interessenverbände (1977), 1522f. waren im Jg. 2 (1880) 1182 Namen enthalten, im Jg. 4 (1882) 1260.

27 Vgl. zu dieser Tendenz bereits Kürschners Vorwort im DLK Jg. 6 (1884), III: „Aus den 1260 Adressen des vierten Jahrgangs sind 2541 im fünften und ca. 4150 im vorliegenden geworden.“ Im Vorwort zum DLK Jg. 14 (1892), VI schreibt Kürschner über den aktuellen Zuwachs gegenüber dem Vorjahr: „[...] das Buch ist um mehr als ein Drittel stärker geworden!“

ganze 9900 Personeneinträge, also knapp unter 10.000 Namen (notabene *nur* belletristischer Produktion).²⁸

Kürschners Arbeitsmethode, wie sie für die jährliche Erstellung des Kalenders zur Anwendung kam, lässt sich aus den diversen Vorworten, die der Herausgeber seinen Handbüchern mitgegeben hat, relativ klar rekonstruieren.²⁹ Demnach wurden jährlich an neu aufzunehmende Autorinnen und Autoren mit der Bitte um Retournerung standardisierte Fragebogenformulare verschickt, die zur Erhebung der biographischen und bibliographischen Basisdaten dienten; bereits im Kalender verzeichnete Schriftsteller erhielten darüber hinaus einen Ausschnitt ihres Eintrags aus dem im Vorjahr gedruckten Verzeichnis mit der Bitte um Korrektur und/oder Ergänzung übersandt, die wiederum standardisiert per Vordruck erfolgen konnten.³⁰ Für den Kalender-Benutzer wurde dazu ein System von Abkürzungen entwickelt, das dem Nachschlagenden eindeutig über den Status im Sinne von Qualität und Quellenlage der aufgenommenen Informationen in Kenntnis setzte, wobei diese Kennzeichnung über den Brümmer'schen Asterisk zur Markierung autobiographischer Aussagen hinausging und dem erhöhten Differenzierungsbedarf eines in Jahresabständen herausgegebenen Periodikums angepasst war, um die Vergleichbarkeit mit den vorausgegangenen Ausgaben zu gewährleisten.

Ein dem Eintrag nachgestelltes Sternchen * bedeutete im *Kürschner* demnach, dass es sich beim verzeichneten Namen um eine Neuaufnahme handelte und die enthaltenen Informationen über Person und Werk auf Eigenauskünften des jeweiligen Autors bzw. der jeweiligen Autorin beruhten; ein geklammertes Sternchen (*) markierte analog dazu einen neu aufgenommenen Namen, dessen Eintrag nicht auf Angaben des Bezeichneten selbst zurückgreifen konnte (etwa weil der Fragebogen nicht zurückgeschickt worden war), sondern durch Eigenrecherchen der *Kürschner*-Redaktion bzw. durch Informationen Dritter hinzugekommen war und mithin einer Autorisierung durch den Namensträger selbst entbehrte; eine leere Rundklammer () schließlich bezeichnete einen mindestens bereits im vorangegangenen Kalender enthaltenen Eintrag, für den die Redaktion gleichfalls ohne bestätigende oder korrigierende Rückmeldung seitens des kontaktierten Autors/der Autorin geblieben war. Fehlte eine dieser Kennzeichnungen, konnte bei Benutzung des

28 Vgl. Brümmer: *Lexikon* (1913), Bd. 1, 6.

29 Vgl. exemplarisch Joseph Kürschners Ausführungen „wie's gemacht wird“, nämlich der *Literaturkalender*“ im Vorwort zum DLK Jg. 11 (1889), 4–6, wo mit einer gehörigen Portion Selbstironie die Nöte und Leiden der Kalender-Redaktion und ihre praktischen Verfahrensweisen dargelegt werden.

30 Kürschner spricht im Vorwort zum DLK Jg. 11 (1889), 4 von den „bekanntem Formularen in drei Abstufungen: für neu angegebene Adressen, für alte, deren Inhaber löblicher Weise antworteten, und für alte, deren Inhaber unlöblicher Weise nicht antworteten.“

Kalenders davon ausgegangen werden, dass es sich um einen regelmäßigen Eintrag handelte, dessen Angaben vom jeweils Bezeichneten für zutreffend befunden, bei Bedarf selbständig durch Rückmeldung aktualisiert und/oder korrigiert, in jedem Falle also *autorisiert* worden waren.

Ausgangspunkt für die Adressierung und Aussendung der Formulare, sowohl für die Erstaufnahmen wie für die Pflege der Einträge, waren ausgiebige Recherchen seitens der Kalender-Redaktion, die ihre Namenslisten einerseits über Kontaktaufnahmen mit Buchverlagen und Zeitschriftenredaktionen, die Konsultierung der einschlägigen buchhändlerischen Allgemeinbibliographien und Neuerscheinungsverzeichnisse³¹ sowie weiterer lexikographischer Nachschlagewerke und Adressbücher generierten,³² andererseits aber auch auf Meldungen Dritter, insbesondere der aufgenommenen Autoren selbst zurückgriffen, die jeweils gebeten wurden, die Adressen weiterer relevanter bzw. ihnen bekannter Kolleginnen und Kollegen, die für eine Aufnahme in Frage kamen, mitzuteilen.³³ Voraussetzung für die Aufnahme eines Namens in den Kalender war dabei der Nachweis mindestens *einer* Buchpublikation.³⁴ „Nur-Essayisten“³⁵, Journalisten und Publizisten, die ausschließlich für Zeitungen und Zeitschriften schrieben, fielen damit ebenso aus dem Fokus des *Kürschner* heraus wie Theaterautoren, deren Stücke lediglich im Manuskript vervielfältigt worden waren, aber nicht als monographische Verfasserschriften auf dem Buchmarkt aufschienen. Die „Buchhaftigkeit des Werks“³⁶ bildete also die *conditio sine qua non*, um durch Registrierung im *Kürschner* als Autor des literarischen Feldes ernst genommen zu werden.

31 Kürschner selbst erwähnt u. a. das Hinrichs'sche Bücherverzeichnis, vgl. DLK Jg. 17 (1895), 7.

32 Laut Joseph Kürschners Vorwort zum DLK Jg. 14 (1892), 6, beruhten die Erhebungen auf „Adreßbüchern, Universitätskalendern, Bibliographien, Zeitschriften, Verzeichnissen etc.“, zu denen auch die konfessionell geprägte Konkurrenz gehörte: „Unter den zahlreichen benutzten Werken erwies sich besonders brauchbar [...] Keiters ‚Katholischer Litteratur-Kalender‘. Keiters Buch, dem ich für viele bibliographische Notizen und für mehrere hundert neuer Adressen verbunden bin, an die ich fast sämtlich noch rechtzeitig Formulare senden konnte, stellt *die* Autoren zusammen, die katholischer Konfession sind.“

33 Vgl. DLK Jg. 11 (1889), 4ff.: „Die neuen Adressen werden von Freunden des Buches angegeben, selbst aufgestöbert oder von befreundeten Redaktionen mitgeteilt – an alle diese Adressen gehen Formulare.“

34 Vgl. DLK Jg. 30 (1908), VI, sowie zuvor schon DLK Jg. 23 (1901), 4f., wo Kürschner sich dafür rechtfertigt, solche Autoren aus dem Kalender ausgeschieden zu haben, „die weder auf meine höfliche Anfrage antworteten, noch auch Bücher veröffentlicht hatten [...]“.

35 Scheichl: *Feuilleton – Essay – Aphorismus* (2008), 17.

36 Martus: *Werkpolitik* (2007), 50.

Joseph Kürschner, der als Publizist und Redakteur selbst fest im Zeitschriften- und Feuilletonjournalismus verankert war,³⁷ wollte mit dieser Einschränkung übrigens explizit keine Wertungsfrage verbunden sehen – er bedauerte im Gegenteil wiederholt die Einschränkung auf Buchautoren³⁸ –, sondern rechtfertigte sie lediglich mit den pragmatischen Argumenten des begrenzten Platzangebots im Kalender sowie mit arbeitsökonomischen Gründen.³⁹

3. Der Platz im Kürschner und die Ökonomie der Aufmerksamkeit

Trotz der ebenso aufwendigen wie kostenintensiven Erhebungs- und Adressierungsarbeit des Kalenders sah sich Joseph Kürschner offensichtlich immer wieder mit Protesten von Personen konfrontiert, die für sich selbst einen Anspruch auf Verzeichnung erhoben, aber dennoch im Verzeichnis fehlten. So skizziert Kürschner etwa im Vorwort zum 17. Jahrgang für 1895 den Fall der „verletzte[n] Eitelkeit eines Dozenten in einer kleinen süddeutschen Residenz.“⁴⁰ Letzterer habe gegenüber seinem Buchhändler den Kalender als „Machwerk“ bezeichnet und auch den Verlag darüber in Kenntnis gesetzt, weil seine Person darin „seit Jahren grundsätzlich ignoriert werde“ – eine Tatsache, die er entweder auf eine perfide Absicht der Redaktion oder aber auf deren „Bummelei“ zurückgeführt sehen wollte.⁴¹ Joseph Kürschners Kommentar dazu:

37 Vgl. Balzer: Aus den Anfängen schriftstellerischer Interessenverbände (1977).

38 Vgl. etwa DLK Jg. 24 (1902), 4: „Ich schätze die Arbeiten in der periodischen Litteratur viel zu sehr, um nicht zu bedauern, ihnen keine Aufnahme gewähren zu können [...]“

39 Vgl. DLK Jg. 23 (1901), 5: „Die Furcht vor der Überfülle zwang zu peinlichstem Vorgehen hinsichtlich der Bestimmung, nur solche Veröffentlichungen aufzunehmen, die in Buchform erschienen sind. Dagegen ist von mehreren Seiten Klage erhoben worden, der ich eine Berechtigung insofern nicht absprechen will, als gewiß mancher Arbeit in einer Zeitschrift ungleich mehr Wert innewohnen wird, als einem zufällig als Buch gedruckten schlechten Machwerk. Aber eine Grenze muß sein und zwar im vorliegenden Falle eine solche nicht nach dem inneren Werte, sondern nach der äußeren Form. Wer sollte über den Wert zu Gericht sitzen und wer wollte nicht einsehen, daß ein Dutzend von Bänden nötig wäre, wenn auch nur die Titel der größeren Arbeiten aus Zeitungen und Zeitschriften Aufnahme finden sollten? Es muß also dabei sein Bewenden haben, daß die Veröffentlichungs-Verzeichnisse nur solche Werke aufführen, die als Buch erschienen und in der Regel dem buchhändlerischen Verkehr übergeben sind.“

40 DLK Jg. 17 (1895), 7.

41 DLK Jg. 17 (1895), 7.

Natürlich war es weder ‚Absicht‘ noch ‚Bummelei‘, der Mann war der Redaktion einfach entgangen. In den letzten Jahrgängen des Hinrichs stand er nicht, in den benützten Lexika und sonstigen Hilfsmitteln auch nicht, auf den Formularen, die aus jener Stadt kamen, wo er seinen Beruf ausübt, war er nicht ‚vermißt‘ worden, folglich kam er nicht in den Kalender. Da es sich beim Kalender um ein Adreßbuch handelt [...], das der Allgemeinheit dienen soll, wäre dem Vergessenen keine Perle aus der Krone gefallen, wenn er eine Selbstanzeige bei mir gemacht hätte, statt den Autor beim Verleger zu denunzieren.⁴²

Es ist nicht das einzige Mal, dass Kürschner hier einen offensichtlich realen Fall aus den Alltagsmühen seiner Kalender-Redaktion herausgreift und zum Anlass nimmt, über intendierten Charakter und Funktion seines Handbuches Auskunft zu geben, das primär eben vor allem *Adressbuch* sein will, d. h. ein praktisches Handwerkszeug für die professionellen Akteure des Literaturbetriebs, denen ein möglichst vollständiges und wertneutrales Auskunfts- und Informationsmittel über die wuchernde Population des literarischen Feldes und ihre jeweilige Produktion an die Hand gegeben werden soll – und nicht etwa eine literaturkritische oder gar philologische Maschinerie zur Erzeugung symbolischer Kapitalbestände für die Verzeichneten selbst, die offenkundig nur allzu gern bereit waren (oder es auch noch immer sind), die Aufgaben des Kalenders mit denjenigen einer Literaturgeschichte oder vergleichbarer Konsekrationsmedien zu verwechseln.⁴³

Insofern mit der Aufnahme in den *Kürschner* seitens der Redaktion explizit *keine* Wertung über die literarische Bedeutung oder gar den Grad der Kanonizität respektive die Kanonfähigkeit der Verzeichneten verbunden war,⁴⁴ sondern lediglich das rein formale Faktum einer nachweisbaren Buchpublikation als entscheidendes Kriterium für die Aufnahme oder Nichtaufnahme in Anschlag gebracht wurde, bewegt sich der Datenbestand des Kalenders bestenfalls im Vorhof der Literaturgeschichte, indem er nämlich ein noch nicht weiter sortiertes Quellenreservoir an Namen für künftige potentielle Auswahlentscheidungen seitens der letzteren bereithält. Den Sprung zu schaffen aus den Spalten des Literaturkalenders auf die

42 DLK Jg. 17 (1895), 7.

43 Vgl. dazu auch Balzer: *Aus den Anfängen schriftstellerischer Interessenverbände* (1977), 1524 f.

44 Vgl. auch DLK Jg. 8 (1886), [III]: „Schande der Redaktion, welche die Aufnahme in den Literaturkalender einem litterarischen Ritterschlag gleich erachtet [...]“. Stattdessen würden die Kalender-Macher auch vor der „Aufnahme kleiner und kleinster Geister“ nicht zurückschrecken, zumal es selbst bei größter „Personalkennntnis der litterarischen Welt [...] unmöglich“ wäre, „mit kritischer Sichtung das Rechte zu treffen.“

Seiten der Literaturgeschichten, seien sie nun von Philologen oder von Kritikern verfasst, würde erst den eigentlichen Akt der Konsekration eines Autors/einer Autorin im Sinne Pierre Bourdieus darstellen,⁴⁵ um auf diese Weise als „epistemisches Objekt“⁴⁶ übergeordneter Beobachtungsinstanzen ins Spiel gebracht zu werden.

Hat ihn [den Autor, M.P.] einmal das Fieber ergriffen, daß er alle Jahre ein Buch oder ein Stück ‚herausbringen‘ will oder muß, um leben zu können, dann mag sein Platz im Literaturkalender noch so lang sein, in der Literaturgeschichte bekommt er wahrscheinlich keinen[.]

notierte etwa der Literaturkritiker Josef Hofmiller im Jahr 1914 mit skeptischem Blick auf den aktuellen *Kürschner*,⁴⁷ dessen überbordendes Autorenalphabet mit ausführlichen bibliographischen Listen selbst nachrangiger (aber umso produktiverer) Literaten ihm bestenfalls als Beleg für die verhasste ‚Betriebsamkeit‘ jenes alltäglichen Literaturgeschäfts erscheinen mochte, dessen Produkte es doch biteschön nicht mit ernst zu nehmender – d. h. lediglich an der Interesselosigkeit interessierter und keinesfalls auf die Akkumulation ökonomischer Kapitalbestände hin geschriebener – Literatur oder gar ‚Dichtung‘ zu verwechseln gelte.

Der *Kürschner* verzichtet aber nicht nur auf die Antizipation literaturkritischer oder literarhistorischer Einordnungen, sondern er löst bis zu einem gewissen Grad auch bestimmte Selbstzuschreibungen von Autorinnen und Autoren wie etwa die positionierungsrelevante Zuordnung zu bestimmten literarischen Gruppenzusammenhängen, Stilrichtungen oder Bewegungen in der egalitären Tendenz seiner alphabetischen Ordnung auf – also in der mechanisch nach den Buchstaben- und Wortfolgen der Eigennamen sortierten Listung eines als Nachschlagewerk konzipierten Autorenlexikons, das auf jedwede Vorsortierung durch Systematisierung verzichtet. Laut Robert Musil, der diesen Effekt in seinem Essay *Stilgeneration und Generationsstil* von 1922 unter konkreter Bezugnahme auf die diversen ‚-ismen‘ der Moderne beschrieben hat, muss dies freilich kein Schaden sein:

Um 1900 glaubte man, daß Naturalismus, Impressionismus, Dekadenz und heroischer Immoralismus verschiedene Seiten einer neuen Seele seien; um 1910 glaubte man bereits [...], daß diese Seele ein Loch war, von dem eben nichts als die Seiten wirklich sind; und heute sind von der ganzen Generationsseele nichts als ein paar

45 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst (2001).

46 Martus: Die Geistesgeschichte der Gegenwartsliteratur (2009), 49.

47 Hofmiller: Schweizer Erzähler (1914), 125.

Einzelseelen übrig geblieben, welche die alphabetische Ordnung im Kürschner [...] ganz gut vertragen.⁴⁸

Was die alphabetische Ordnung im *Kürschner* stiftet, ist aber nicht nur die Ausstellung von solipsistischen „Einzelseelen“ ohne die verbindenden Kontexte ihrer jeweiligen Feldposition. Die alphabetische Reihung stellt vielmehr auch völlig neue *synoptische* Verhältnisse her, die zu den etablierten Wissensordnungen und Klassifikationen des Feldes quer liegen, indem sie etwa neue und bisweilen unvermutete Nachbarschaften produziert. Um ein Beispiel aus den von Musil beleuchteten 1920er Jahren herauszugreifen, lässt sich dies etwa an der Person des expressionistischen Dramatikers Ernst Toller illustrieren, der als prominenter Autor längst in die zeitgenössische Literaturgeschichtsschreibung Eingang gefunden hatte und dort – wie z. B. in Albert Soergels *Dichtung und Dichter der Zeit* – als Vollender einer Entwicklungsreihe gefeiert wurde, die laut einer Kapitelüberschrift „Von Herbert Kranz zu Ernst Toller“ führte.⁴⁹ Statt neben Brecht und Zuckmayer als Vertreter einer Avantgardebewegung eingeordnet zu werden, die laut Oskar Walzels Darstellung „das Nachleben des Expressionismus“ verkörpere,⁵⁰ musste sich Toller dagegen im *Kürschner* des Jahres 1930 mit einem vom Zufall des Alphabets diktierten Platz zwischen „Tölle-Honekamp, Anne“ (Verfasserin der Anthologie *Zur Familienfeier*) und dem Verweis auf einen gewissen „Tom, der Schüttelreimer“ (Klarname: Pfeifer, Curt) begnügen⁵¹ – was als adäquate Beschreibung einer ihm angemessenen Feldposition natürlich keineswegs taugt.

Aufmerksamkeitsstrategische Ausbruchsmöglichkeiten aus diesem Korsett einer mechanischen Platzierung durch das Alphabet sind naturgemäß von vornherein begrenzt – wenngleich auch nicht gänzlich unmöglich, wie das Beispiel des Satirikers und Humoristen Alexander Roda Roda zeigt, über den Kurt Tucholsky in seiner Besprechung *Der neue Kürschner* in der *Weltbühne* vom 10. April 1928 berichtet:

Einst wurde Roda Roda von Freunden herausgefordert: er könne ja vieles erreichen, aber eines nicht. Nie, niemals würde er den ersten Platz im Kürschner einnehmen. Das Jahr ging zu Ende, der neue Kürschner erschien, und am Anfang stand:

Aaba Aaba, siehe Roda Roda.

48 Musil: Stilgeneration und Generationsstil (1922), 666.

49 Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge* (1925), 761.

50 Walzel: *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart* (1930), 361.

51 Vgl. DLK Jg. 45 (1930), 1268 f.

(Wobei besonders schön das fürsorgliche Doppel-A ist: damit auch ja nichts passieren kann.) Aaba Aaba aber steht auch heute noch an erster Stelle in „*Kürschners Literaturkalender*“.⁵²

Dass dieser anekdotische Bericht über einen Fall von Suchmaschinenoptimierung *avant la lettre* durchaus eine reale Basis hat, lässt sich mit einem raschen Blick in den *Kürschner* belegen: Tatsächlich findet sich dort im 28. Jahrgang für 1906 erstmals der von Tucholsky genannte Verweis „Aaba Aaba, s. Roda Roda“ an der Spitze der Autorenalphabets⁵³ – eine Positionierung im Kalender, die mit derjenigen ihres Urhebers im literarischen Feld als Vertreter einer spezifischen Form von Autorschaft aus dem Sektor des kabarettistischen Witzes und der Anekdote nicht einfach nur korrespondiert, sondern letztere im Kontext eines einschlägigen Referenzmediums auch geschickt zu inszenieren und folglich mit hervorzubringen versteht: Der obligatorische Eintrag des Anekdoten-Erzählers in den Literaturkalender wird durch einen performativen Akt der Ironisierung selbst in einen Anekdoten-Stoff verwandelt, der noch zwanzig Jahre später von Tucholsky tradiert werden kann.⁵⁴

Das ironische Spiel mit den aufmerksamkeitsökonomisch eher ungünstigen Ordnungskriterien des Alphabets ist damit freilich schon weitestgehend ausgeschöpft und für weitere Mitspieler auch kaum wiederholbar. Die eigentlichen Profiteure der lexikalischen Ordnung im Literaturkalender sind denn auch nicht unbedingt unter den bereits etablierten Akteuren des literarischen Feldes mit ihren hinlänglich großen Beständen an symbolischem Kapital zu suchen, sondern vielmehr in der kaum übersehbaren und summa summarum den *Kürschner* beherrschenden Masse all der Poeta Minores, also der zweit-, dritt- und weiter nachrangigen Buchproduzenten, über deren laufende Zunahme (und literarische Fruchtbarkeit) sich die Kalender-Redaktion in ihren Vorworten über die Jahre hinweg geradezu topisch beklagt,⁵⁵ ohne freilich von ihrem Grundprinzip abzurücken, auch und gerade solche Schriftstellerinnen und Schriftsteller um des intendierten Gesamtbildes und der einmal bezogenen Neutralität willen weiterhin gewissenhaft zu verzeichnen. Als symbolische Gewinner der Verzeichnungspraxis können sie wie kleine Monde

52 Tucholsky: *Der neue Kürschner* (1928), 149.

53 Vgl. DLK Jg. 28 (1906), 3.

54 Ein erster, freilich keineswegs anekdotisch zu lesender, sondern als Angriff gedachter Hinweis auf Roda Rodas Aktion findet sich bei Karl Kraus in der *Fackel*, Jg. XIV (1913), Nr. 367/369 vom 05.02.1913, 12.

55 Zum „Schreckgespenst der Übervölkerung“ des Kalenders vgl. etwa Joseph Kürschners Vorwort zum DLK Jg. 23 (1901), 4, sowie seine ironischen Ausführungen über die „litterarische Fruchtbarkeit“, die „unerschöpflich“ sei, im Vorwort zum DLK Jg. 22 (1900), 6.

vom abstrahlenden Glanz der großen Namen, in deren Gesellschaft sie buchstäblich aufscheinen, profitieren: Auch *sie* sind Schriftsteller, auch *sie* gehören mit ihrem Grundbucheintrag im *Kürschner* auf die eine oder andere Weise zu jenem verbindenden „Wir“ der Schreibenden, das Kurt Tucholsky in seiner *Kürschner*-Rezension von 1928 benennt, wenn er mit Blick auf die Zahl der enthaltenen Namen konstatiert:

Wir sind unsrer achttausendzweihundert – die ‚Gelehrten‘ nicht eingerechnet, die, zwanzigtausend Mann hoch, in einem besonderen ‚*Gelehrten-Kalender*‘ vereinigt sind. Achttausend ... ohne die Zerquetschten. [...] Zunächst sieht jeder nach, ob er selber drin steht.⁵⁶

Mit diesem prüfenden Blick in den Kalender ist für den Autor die Vergewisserung verbunden, als ein Angehöriger des literarischen Feldes ordnungsgemäß verbucht und folglich dazu legitimiert zu sein, als ebensolcher sprechen zu dürfen: Indem der Literaturkalender als das „Zivilstandsregister“ des literarischen Feldes fungiert, wie es Albrecht Fabri benennt,⁵⁷ stiftet er als maßgebliche Referenz gleichsam das grundlegende Minimum eines Bestands an symbolischem Kapital, das es freilich erst anderweitig – etwa im Umgang mit den Verlegern, der Kritik oder auch mit der Philologie – zu vermehren und zu verzinsen gilt. Und der Kalender dient natürlich dazu, die weiteren Erträge dieser Arbeit unter den Bedingungen der literarischen Aufmerksamkeitsökonomie durch anwachsende Eintragungen bibliographischer Art vor der nachschlagenden Öffentlichkeit auszustellen und damit sichtbar zu machen: Wer die einzelnen Bände des *Kürschner* einmal für einen einzelnen Autor oder eine einzelne Autorin über die Jahre hinweg durchblättert, kann gleichsam der sukzessiven Konstituierung eines Gesamtwerks folgen, das sich in bibliographischen Nachweisen und ihrer mitunter wechselnden biographischen Rahmung denotiert (immer vorausgesetzt natürlich, dass die Registrierung der entsprechenden Daten ordnungsgemäß erfolgt ist).

4. René Maria Cäsar Rilke, zum Beispiel

Als relativ wahllos herausgegriffenes Beispiel für einen solchen Nachvollzug einer literarischen Karriere in epitextuellen Kalendereinträgen soll im Folgenden René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke dienen, wie Rainer Maria Rilkes Taufname

⁵⁶ Tucholsky: *Der neue Kürschner* (1928), 150.

⁵⁷ Vgl. Fabri: *Kann man Dichter besuchen?* (1954), 207f.

vollständig lautet.⁵⁸ Als gerade einmal 19-Jähriger dürfte Rilke in den Jahren 1894/95 wohl kurz hintereinander Post von zwei unterschiedlichen Redaktionen aus dem Deutschen Reich erhalten haben, die jeweils per Formular um die Mitteilung biobibliographischer Daten baten. Anlass dafür, dass sowohl der eingangs schon erwähnte Franz Brümmer für die Kompilation der 4. Auflage seines Lexikons zeitgenössischer Dichter und Prosaisten von 1896 als auch Joseph Kürschner für die neue Ausgabe seines Literaturkalenders auf den noch völlig unbekanntem Abiturienten aufmerksam geworden sind, bildete das Erscheinen von dessen erster Buchpublikation, die eben 1894 im Umfang von gerade einmal 87 Seiten unter dem Titel *Leben und Lieder* in Kleinstauflage und auf Kosten des Verfassers im Straßburger „Jung-Deutschland“-Verlag von G. L. Kattentidt herausgekommen war, ohne freilich beim Publikum eine nennenswerte Beachtung gefunden zu haben.⁵⁹ Vergleichbare Broschürenbändchen voller neuromantischer Lyrik-Ergüsse dürften seinerzeit jährlich zu Dutzenden, wenn nicht zu Hunderten auf den deutschen Buchmarkt geschwemmt worden sein (als weiteres Beispiel sei nur auf das Lyrik-Debüt von Hermann Hesse verwiesen, das vier Jahre später unter dem Titel *Romantische Lieder* bei Pierson in Dresden herausgekommen ist⁶⁰ – also beim damaligen Marktführer unter den sogenannten Selbstzahler- oder „Herstellungskostenverlegern“, die als solche keineswegs eine Erscheinung unserer unmittelbaren Gegenwart sind).⁶¹

Dass auch Brümmer die meist jugendlichen Verfasser gerade solcher Publikationen in sein Dichterlexikon aufnahm und ihr Erscheinen – wie die prompte Reaktion auf Rilkes Erstling belegt – recht aufmerksam registriert hat, begründete er als Antwort auf zahlreiche kritische Stimmen gegenüber einer solchen Praxis mit dem Argument, dass man schließlich schwerlich mit Sicherheit behaupten könne,

58 Vgl. Freedman: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter (2001), 20.

59 Laut Heinz: Die frühen Gedichtsammlungen (2004), 187, war das Büchlein lediglich in der Zeitschrift *Deutsches Dichterheim* im Rahmen einer Sammelrezension sowie „in anderen Zeitschriften, denen R[ilke, M.P.] zumeist selbst als Mitarbeiter verbunden war“, besprochen worden: „Danach verschwand der Band so vollständig, daß R[ilke, M.P.] frohlockend im Jahr 1906 schreiben konnte, die restliche Publikation sei hoffentlich ‚eingestampft worden‘ (An z. B. Tichý, 7.1.1906 [...]).“

60 Vgl. Below: Hermann Hesse Bibliographie (2007), Bd. 1, 1531: „Die vom Januar 1897 bis zum Frühjahr 1898 in Tübingen entstandenen Gedichte erschienen in einer Auflage von 600 Exemplaren im Kommissionsverlag E. Pierson in Dresden und Leipzig im Herbst 1898. Die Gedichtsammlung, die auf Hesses eigene Kosten hergestellt wurde, gilt als seine erste Buchpublikation. Bis zum Januar 1900 wurden 54 Exemplare verkauft.“

61 Zu diesem Verlagstypus, deren Vertreter schon damals als „schwarze Schafe“ der Branche galten, und insbes. zu Pierson vgl. Kuhbandner: Unternehmer zwischen Markt und Moderne (2008), 212–217.

Ehrenbürgerrecht; auch wurde er 1862 von der neu konstituierten Synode in den Kirchenrat gewählt, dessen Mitglied er ohne Unterbrechung bis zu seinem Tode, am 4. April 1867, blieb. *S.*: *Hieb, oder: Das alte Leid im neuen Liede* (G.), 1843. - *Prebigen* in Pledern, 1851. - *Über Shakespeares religiöse und ethische Bedeutung*, 1853. - *Sozialistische Träume*, 1858.

**Riffert, Julius* Ehrenfried, geb. am 7. Dezbr. 1854 zu Halle a. d. Saale als der Sohn eines Kaufmanns, verwaiste sehr früh und kam im achten Jahre zu einem Onkel nach Gollnow in Pommern und mit diesem 1867 nach Berlin. Hier besuchte er das Luisenstädtische Realgymnasium bis 1875 und ging dann zur Universität in Berlin über, um sich dem Studium der neueren Sprachen, Geschichte und Kunstgeschichte zu widmen. Seit 1877 setzte er seine Studien in Leipzig und Tübingen fort, promovierte hier 1879, trat 1880 in Leipzig in die Redaktion der „Allgemeinen literarischen Korrespondenz“ ein, der er bis zum 1. Oktober 1881 angehörte, und war seit dieser Zeit Herausgeber der Bibliothek „Deutsche Humoristen aus aller und neuer Zeit“. Im Jahre 1883 wurde er Mitarbeiter und 1891 verantwortlicher Redakteur der „Leipziger Zeitung“ und deren „Wissenschaftlicher Beilage“ und blieb in dieser Stellung bis zu seiner Pensionierung 1911. *S.*: *Hänschen* (Sfp.), 1880. - *Kaiser Heinrich der Vierte* (Dramatische Trilogie); III, 1883 [Inhalt: *Die Sachsen* (Sfsp.). - *König Heinrich und Gregor* (Sfsp.). - *Kaiser Heinrichs Tod* (Tr.).] - *Elisabeth von der Pfalz* (Tr.), 1883. - *Alexander Borgia* (Tr.), 1889. - *Landgraf, werde hart!* (Sfsp.), 1889. - *Ein Trauerspiel im Heidelberger Schloß* (Sfsp.), 1892. - *Das Spiel vom Fürsten Bismarck, oder: Michels Erwachen* (Festspiel), 1893. *Neue*

Ausgabe 1903. - *Vaterland* (Sfsp.), 1894. - *Guttenß erste Tage* (Sfsp.), 1897. Dasselbe im Verein mit: *Luthers Abschied von der Wartburg* (2 dram. Ge.), 1905.

**Riggert, Wilhelm*, geb. am 18. März 1852 zu Stadorf bei Lilieburg, Hannover, besuchte die Handelsschule in Celle, wanderte 1873 nach Amerika aus, wo er sich erst in Mendöburg, Wisconsin, aufhielt, und lebt jetzt als Geschäftsführer in Wabasha, Minn. *S.*: *Stunden d. Dämmerung* (Deutsch-amerikan. Lyrik), 1879.

**Rilke, René Maria Cäsar*, entstammt einem uralten Kärntner Adelsgeschlecht u. wurde am 4. Dezbr. 1875 in Prag geboren. Mit zehn Jahren verließ er das von Zwietracht zersplitterte Elternhaus, brachte die folgenden fünf Jahre in einer Militärerziehungsanstalt zu u. durchlief dann bis zum Jahre 1894 die obersten Gymnasialklassen unter angestrengtester Arbeit, die für seine Gesundheit von bedenklichen Folgen war. Er lebte danach als Schriftsteller in Prag und leitete seit 1896 die Zeitschrift „Jung-Deutschland u. Jung-Osterreich“, ging aber bald darauf nach München, 1897 nach Berlin, wo er bis 1901 blieb, weilte dann längere Zeit in Westerbude b. Worpßwede (Bremen), bereiste Skandinavien, ließ sich 1905 in Meudon bei Paris nieder u. wohnt jetzt (1910) in Obermenland bei Bremen. *S.*: *Leben und Lieder* (Bilder und Tagebuchblätter), 1894. - *Larenopfer* (Ge.), 1896. - *Begwarten* (1. Heft: *Lieder*. - 2. Heft: *Zeit und in der Stunde des Absterbens* [Dr.]), 1896. - *Traumgekrönt* (Neue Ge.), 1897. - *Am Leben hin* (Nn. u. St.), 1898. - *Advent* (Ge.), 1898. - *Zwei Prager Geschichten*, 1899. - *Mir zur Feier* (Ge.), 1900. 2. u. d. T.: *Die frühen Gedichte*, 1909. - *Vom lieben Gott und anderes*, 1900. 3. u. 1908. - *Die Letzten* (3 Nn.: *Im Gespräch*. - *Der*

Abb. 1: Rilkes autobiographischer Eintrag in Franz Brümmers Schriftstellerlexikon, hier nach dem Abdruck in der 6. Auflage von 1913, S. 475, in der die vom Autor längst abgelegte Namensform „René Maria Cäsar Rilke“ stehen geblieben ist.

Rilke, René Maria Cäsar, F. Prag,
Wassergasse 15 B.I. (ebda.) B: Leben und
Lieber 94. *

Abb. 2: Ersteintrag Rilkes im Kürschner, Jg. 17 (1895).

„daß diese Schriftsteller niemals eine erfolgreiche Zukunft haben“⁶² oder sich nicht doch in absehbarer Zeit „einen ehrenvollen Platz in unserer Literatur“⁶³ erringen könnten – womit er nicht nur im Falle Rilkes und einiger anderer Autoren Recht behalten sollte, sondern auch ein Argument für die parallele Verzeichnungspraxis des *Kürschner* lieferte, mit dem er in dieser Hinsicht durchaus konkurrierte.⁶⁴

Für den jungen, auf die Konsekration im literarischen Feld spekulierenden Rilke jedenfalls fungierten die Formulare von Brümmer und Kürschner offenkundig als Biographiegeneratoren im Sinne Alois Hahns, d. h. als Dispositive für „institutionell erzwungene oder ermöglichte Selbstthematisierungen“,⁶⁵ wobei der autobiographische Entwurf eines entsprechenden Epitexts zugleich an die werkpolitische Inszenierung des eigenen Schreibens gekoppelt war, das von nun an unter personalbibliographischer Beobachtung stand.

Um die eigene Position gehörig abzustecken, stand Rilke im *Brümmer* ausführlicher Raum für die autobiographische Inszenierung zur Verfügung, zu der zu diesem Zeitpunkt nicht nur die Verwendung des durch keinen amtlichen Nachweis gedeckten Vornamens „Cäsar“ zählt, sondern u. a. auch der fiktive Verweis auf die vorgebliche Abstammung aus einem „uralten Kärntner Adelsgeschlecht“ (die bekanntlich ihrerseits einer tragfähigen Verankerung in der Realität entbehrt).⁶⁶ Im *Kürschner* verfügte er im Vergleich dazu über ein weitaus beschränkteres Platzangebot, das eine ausführliche Narration des eigenen Lebensentwurfs als Dichter ausschloss und stattdessen unter Rückgriff auf ein vorgeschriebenes System von Siglen und Symbolen eine kondensierte Positionsbestimmung in Abkürzungen vorsah.

62 Brümmer: Lexikon (1913), Bd. 1, 5.

63 Brümmer: Lexikon (1913), Bd. 1, 5.

64 Zur Konkurrenzsituation vgl. Brümmers Anspruch, sowohl in Hinblick auf die bibliographischen Angaben als auch in der Anzahl der berücksichtigten Belletristen einen höheren Vollständigkeitsgrad als der *Kürschner* anzustreben, indem er in seinem eigenen Lexikon vor allem „dem dichterischen Nachwuchs [...] einen Platz einräumen“ und zudem mehr geben wolle als „kurze Daten, wie sie der ‚Allgemeine deutsche Litteraturkalender‘“ bot: „Der Kürschner’sche Litteraturkalender, der zwar seit 1889 von Jahr zu Jahr eine stetig sich steigende Vollkommenheit anstrebte [...] und daher bei allen Ausgaben des Lexikons eine höchst wichtige Quelle für die Erhebung *autobiographischer Angaben* war, ließ dennoch viele Hunderte der neueren Schriftsteller vermissen“, zit. nach Jacob: Die Anfänge bibliographischer Darstellung (2003), 125; Hervorheb. M.P.

65 Hahn: Konstruktionen des Selbst (2000), 59.

66 Vgl. Brümmer: Lexikon (1913), 475f.

Rilke, René Maria Cäsar, ♀, Nov., ♂,
 Psychodrama, ♀, ♂, Red. d. Zeitschr.
 „Jung Deutschland u. Jung Oesterreich“.
 Prag, Wassergasse 15 B I. (ebda.) ♀: Le-
 ben und Lieder 94; Larenopfer 95; Weg-
 warten 96.

Abb. 3: Eintrag Rilkes im Kürschner, Jg. 18 (1896).

1895 erfolgt der Ersteintrag durch Mitteilung eigener Angaben, wie die Kennzeichnung des Datensatzes mit einem nachgestellten Sternchen belegt. Wie im *Brümmner* firmiert Rilke unter den Vornamen „René Maria Cäsar“ und stellt sich zudem unter Benutzung des dafür vorgesehenen Symbols – einer Lyra – als Lyriker vor. Es folgt die Prager Adresse und die Angabe des Geburtsortes (in Klammer) mit „ebda.“. Unter Veröffentlichungen („V:“) ist bislang nur der Erstling *Leben und Lieder* von 1894 angegeben.

Schon im Folgejahrgang des *Kürschner* für 1896 ist Rilkes Eigenmeldung erheblich ausgebaut: außer seiner Profession als Lyriker gibt er nun auch an, Novellist („Nov.“) zu sein und weist sich darüber hinaus durch Verwendung des Masken-Symbols als Dramatiker aus – mit der präzisierenden Zusatzangabe, „Psychodrama“ zu treiben (was immer man sich darunter vorzustellen hatte). Außerdem befasse er sich in seinen Schriften inhaltlich mit Philosophie (wie das Zeichen der drei übereinanderstehenden Sternchen signalisiert) und auch mit bildender Kunst (repräsentiert durch den griechischen Helm). Darüber hinaus führt er sich als Redakteur der Zeitschrift *Jung Deutschland und Jung Österreich* ein, bei der es sich freilich lediglich um eine Sondernummer der von Rilkes Verleger Kattentidt in Straßburg herausgegebenen Zeitschrift *Jung Deutschland und Jung-Elsaß* handelte, der kein weiterer Erfolg beschieden war. Hier erweckt Rilke also bereits aufgrund eines zwar hoffnungsfrohen, aber letztlich gescheiterten Projekts einen Eindruck an Bedeutung, den er gar nicht halten kann – weshalb die Redakteurstätigkeit denn auch im folgenden Jahrgang des *Kürschner* schon wieder fehlt bzw. durch den Verweis auf das gleichfalls nur kurzlebige Projekt der *Wegwarten* ersetzt ist, die Rilke selbst als Einmannprojekt herausgibt und die für 1896 noch als einzelne Lyrikveröffentlichung im Kalender annonciert war.

Rilke, René Maria Cäsar, ♀♀, ♀,
 Nov., ♂, Psychodrama, ♀, ♂, ♀: und
 Redakteur der „Wegwarten“. München,
 Brienerstr. 48 R10. (Prag.) ♀: Leben u.
 Lieder 94; Larenopfer 95; Jetzt und in der
 Stunde unſ. Absterbens, Dr. 96; Traum-
 gekrönt, Geb. 97; Im Frühfrost, Dr. 97;
 Novellen und Skizzen 97.

Abb. 4: Eintrag Rilkes im Kürschner, Jg. 19 (1897).

Rilke, Rainer Maria (René), WB, 8,
 Nov., O. Berlin = Bilmersdorf, im
 Rheingau VIII. (Prag). B: Leben u. Lieber
 94; Latenopfer 95; Jetzt u. in der Stunde
 unj. Absterbens, Dr. 96; Traumgekrönt 97;
 Frühfrost, Dr. 97; Am Leben hin, Nov. 98;
 Advent, G. 98; Ohne Gegenwart, Dr. 98.

Abb. 5: Eintrag Rilkes im Kürschner, Jg. 20 (1898).

Rilke arbeitet im *Kürschner* also schon von Anfang an recht eifrig an seinem bibliographischen Werkverzeichnis, das Jahr für Jahr anwächst, und er ergänzt ebenso gewissenhaft die Veränderungen im biographischen Teil wie die wechselnden Adressen oder die neu hinzugekommene Mitgliedschaft im Deutschen Schriftstellerverband („VB“) ab 1897. Im darauffolgenden Jahr dann dokumentiert er im Kalender den offiziellen Namenswechsel von René Maria Cäsar zu Rainer Maria Rilke (freilich nicht ohne zunächst den Taufnamen „René“ noch in Klammerung mit anzugeben).

Bis einschließlich Jahrgang 1902, für den Rilke noch selbständig den bibliographischen Nachweis für das *Buch der Bilder* ergänzt, scheint der Autor den regelmäßigen Aktualisierungsaufforderungen des *Kürschner* nachgekommen zu sein. Schon im Jahr darauf findet sich dann allerdings ein unveränderter Abdruck seines alten Eintrags vom Vorjahr mit nachgestellter leerer Rundklammer, was signalisiert, dass die Anfrage der Redaktion um Ergänzung und Korrektur von Rilke unbeantwortet geblieben war.

? Rilke, Rainer Maria (René), 8, Nov.,

Abb. 6: Beginn von Rilkes Eintrag im Kürschner, Jg. 26 (1904) mit vorangestelltem Fragezeichen wegen Unerreichbarkeit.

Im Jahrgang 1904 wird sein Name sogar mit einem vorangestellten Fragezeichen indiziert – Kürschners Formulare hatten ihn also postalisch nicht mehr erreicht, was bei wiederholten Fällen von Nichterreichbarkeit zu einer Streichung aus dem Kalender hätte führen können.⁶⁷ Dazu ist es freilich nicht gekommen, im Gegenteil: Der Kalender für 1905 führt Rilke nicht nur weiter auf, sondern bietet sogar

⁶⁷ Im selben Jahr, in dem Rilkes Eintrag buchstäblich fraglich wird, heißt es im redaktionellen Vorwort zum DLK Jg. 26 (1904), [V]: „[...] gänzlich gestrichen sind Namen, deren Träger es nicht der Mühe für wert gehalten haben, zu antworten, und über die die Redaktion nichts in Erfahrung bringen konnte.“ – Das Thema des Ausscheidens von Namen aus dem Adressverzeichnis wird in den Vorworten zum *Kürschner* wiederholt verhandelt, Joseph Kürschner selbst spricht etwa im Vorwort zum DLK Jg. 14 (1892), 6, vom „eisernen Besen“, den er freilich nur „mit milder Hand regiert“ sehen wollte.

einen erheblich detaillierteren Eintrag als zuvor an, der nun z. B. auch das präzise Geburtsdatum des Dichters angibt (dessen geforderte Nennung von Letzterem bislang konsequent unterblieben war).⁶⁸ Die diesem Eintrag nachgestellte leere Rundklammer lässt allerdings in Kenntnis der beschriebenen Bearbeitungs- und Kennzeichnungspraxis des *Kürschner* nur einen Schluss zu: dass nämlich die vervollständigten Daten – einschließlich des Hinweises auf den aktuellen Aufenthalt Rilkes in Schweden – nicht von ihm selbst vorgenommen wurden, sondern von der Redaktion selbständig recherchiert und nachgetragen worden sind.

Rilke, Rainer Maria (Rene), ⚭, Nov.,
 D. Fladie, Prov. Skåne, Schweden.
 (Prag 4/12 75.) W: Leben u. Lieber 94; La:

Abb. 7: Beginn von Rilkes Eintrag im *Kürschner*, Jg. 27 (1905).

In der Folgezeit wird diese Praxis von der *Kürschner*-Redaktion beibehalten werden, zumal sich die Kennzeichnung durch die leere Rundklammer als stehendes Merkmal durch alle weiteren Kalender-Einträge zu Rilke ziehen wird. Nur 1908 trägt der Dichter noch einmal selber in der Bibliographie das *Stundenbuch* von 1906 nach und zeigt mit dem *Cornet* und den *Neuen Gedichten* seine beiden wichtigsten Neuerscheinungen des Jahres 1907 an – alles Weitere, einschließlich der Aufnahme des *Malte* in den Kalender von 1910, überlässt er dann aber den gewissenhaften Recherchen der Redaktion, die früher schon die Monographien über Worpswede und Rodin aus den Jahren 1902 und 1903 samt ihren Neuauflagen eigenständig nachgetragen hat. Diese Praxis ist wohl Indikator genug dafür, dass Rilke längst einen Grad an Prominenz im literarischen Feld erreicht hat, der es rechtfertigt, dass nicht mehr er selbst, sondern Dritte in Gestalt der feldinternen Beobachtungsinstanzen die biobibliographische Registerarbeit für ihn übernehmen: Der Sprung in die Literaturgeschichte ist nun buchstäblich vollzogen, wie nicht nur Rilkes mehrere Seiten füllende und reich bebilderte Präsenz in Albert Soergels literarhistorischem Bestseller *Dichtung und Dichter der Zeit* ab 1911 belegt.⁶⁹ Formulare wie die von *Kürschner* auszufüllen, kann er von jetzt an getrost ignorieren, da es sich nun umgekehrt der Literaturkalender längst schon nicht mehr leisten kann, unvollständige Einträge zu einem Namen wie Rilke vorzulegen oder gar auf ihn zu verzichten, ohne sich in der Konkurrenz philologischer, literaturkritischer

68 Zur Angabe von genauen Geburtsdaten vgl. DLK Jg. 26 (1904), VI: „Eine ganze Reihe von Schriftstellerinnen wünschte, daß ihr Geburtsjahr nicht angegeben werde. Dem konnte aber nicht stattgegeben werden, da ja durch die Fortlassung des Geburtsjahres der betreffende Artikel unvollständig würde; das Bestreben der Redaktion ging vielmehr dahin, ein möglichst genaues Geburtsjahr auch dort einzusetzen, wo es bisher gefehlt hat.“

69 Vgl. Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit* (1911), 685–694.

oder literarhistorischer Informationsmedien der Kritik gröblicher Unzuverlässigkeit und Unvollständigkeit auszusetzen: Rilke war inzwischen zu einem Namen geworden, den man im Falle eines fehlenden Eintrags zweifellos im *Kürschner* vermissen würde. Das symbolische Kapital eines renommierten Dichternamens wie Rilke ist damit auch zu einer Verpflichtung für das Registermedium geworden, das seine eigene Bedeutung im literarischen Feld an dessen akribischer Beobachtung messen lassen muss.

Literatur

- Balzer, Rudolf Wilhelm: Aus den Anfängen schriftstellerischer Interessenverbände. Joseph Kürschner: Autor – Funktionär – Verleger. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens Jg. XVI (1977), Sp. 1457–1648.
- Below, Jürgen: Hermann Hesse Bibliographie. Sekundärliteratur 1899–2007. Berlin: de Gruyter 2007.
- Blum, Rudolf: Nationalbibliographie und Nationalbibliothek. Die Verzeichnung und Sammlung der nationalen Buchproduktion, besonders der deutschen, von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens Jg. 35 (1990), S. 11–290.
- Blum, Rudolf: Vor- und Frühgeschichte der nationalen Allgemeinbibliographie. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens Jg. II (1959), S. 233–303.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Brümmer, Franz: Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6., völlig neu bearb. u. stark vermehrte Auflage. Stuttgart: Reclam 1913.
- Freedman, Ralph: Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter, 1875 bis 1906. Frankfurt/Main: Insel-Verlag 2001.
- Friedrichs, Elisabeth: Literarische Lokalgrößen. Verzeichnis der in regionalen Lexika und Sammelwerken aufgeführten Schriftsteller 1700–1900. Stuttgart: Metzler 1967.
- Fabri, Albrecht: Kann man Dichter besuchen? (1954). In: Ders.: Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften, hg. v. Ingeborg Fabri u. Martin Weinmann. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 2000, S. 207–212.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Goedeke, Karl: Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Erster Band. Hannover: Ehlermann 1859.
- Grunert, Frank/Friedrich Vollhardt (Hg.): Historia literaria. Neuordnungen des Wissens im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag 2007.
- Hahn, Alois: Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

- Heinz, Jutta: Die frühen Gedichtsammlungen. In: Engel, Manfred (Hg.): Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2004, S. 182–209.
- Hofmiller, Josef: Schweizer Erzähler (1914). In: Ders.: Eine Auswahl aus dem Werk, hg. v. Michael Pilz. Rosenheim: Historischer Verein [2008], S. 121–125.
- Jacob, Herbert: Eine Bibliographie und ihre Verleger. Goedekes Grundriss. In: Buchhandelsgeschichte Jg. 1985, H. 1, S. 54–68.
- Jacob, Marianne: Die Anfänge bibliographischer Darstellung der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Vorgeschichte des „Deutschen Schriftsteller-Lexikons 1830–1880“. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität 2003. <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/jacob-marianne-2003-07-03/PDF/Jacob.pdf> (Zugriff: 01.08.2017).
- Kuhbandner, Birgit: Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Harrassowitz 2008.
- Martus, Steffen: Die Geistesgeschichte der Gegenwartsliteratur. Wissenschaftliche Aufmerksamkeit für Thomas Mann zwischen 1900 und 1933. In: Ansel, Michael/Hans-Edwin Friedrich/Gerhard Lauer (Hg.): Die Erfindung des Schriftstellers Thomas Mann. Berlin: de Gruyter 2009, S. 47–84.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin: de Gruyter 2007.
- Musil, Robert: Stilgeneration und Generationsstil (1922). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik, hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 664–667.
- Nestler, Friedrich: Einführung in die Bibliographie. Stuttgart: Hiersemann 2005.
- Raabe, Paul: Johann Georg Meusels Schriftstellerlexikon. In: Ders.: Bücherlust und Lesefreuden. Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1984, S. 117–140.
- Rothe, Eva: Aus Karl Goedekes Nachlass. Mit unbekanntem Autographen von Mörike und Storm. In: Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur. Festgabe für Leopold Magon zum 70. Geburtstag, 3. April 1957. Berlin: Akademie Verlag 1958, S. 340–347.
- Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Feuilleton – Essay – Aphorismus. Nicht-fiktionale Prosa in Österreich. Innsbruck: University Press 2008.
- Seifert, Siegfried: Bibliographie und bürgerliche Nation. Zur Entstehung der registrierenden Allgemeinbibliographie in Deutschland um 1800. In: Bibliographie aktuell Jg. 1985, H. 2, S. 17–42.
- Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Leipzig: Voigtländer 1911.
- Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. Leipzig: Voigtländer 1925.

Tucholsky, Kurt: Der neue Kürschner (1928). In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 10: Texte 1928, hg. v. Ute Maack. Reinbek: Rowohlt 2001, S. 149–151.

Walzel, Oskar: Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Bd. II. Potsdam: Athenaion 1930.

Zedelmaier, Helmut: Bibliotheca universalis und Bibliotheca selecta. Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit. Köln: Böhlau 1992.

Marcel Prousts epitextuelle Recherchen nach Autorschaft im Prozess der Werkgenese: Memoiren, Imitation und der Autor im literarischen Feld

Fabian Schmitz

Bei Marcel Proust sind Autor- und Werkgenese auf das Engste miteinander verwoben. Nicht zuletzt wird in seinem Roman *À la recherche du temps perdu – Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* die ästhetische Bildungsgeschichte des autodiegetischen Erzählers nachvollzogen, der in der rekursiven¹ Pointe am Schluss des Romans zu dessen Autor wird. Die Frage aber nach den Möglichkeiten von Autorschaft und das persönliche Streben danach durchziehen von Beginn an sein Werk. Für die Betrachtung paratextueller Dynamiken der Genese von Werk und Autorschaft sind Prousts textgenetische Vortexte zur *Recherche*, die *Carnets* und *Esquisses* prädestiniert. In seinem Schreibprozess an der *Recherche*, der als ein vielschichtiges tentatives Verfahren charakterisiert werden kann, spielen diese Vorarbeiten ab 1908 eine wichtige Rolle. Die *Carnets* umfassen vier Notizbücher, von denen das erste eine Sammlung vorbereitender Notizen ist und damit als eine Keimzelle der *Recherche* betrachtet wird, wohingegen die *Carnets* zwei bis vier bereits Motiv- und Handlungsentwicklungen enthalten. Proust hat neben den *Carnets* in über 70 Moleskineheften, den sogenannten *Cahiers*, Passagen immer wieder neu entworfen, bis sie in die Endfassung der *Recherche* eingegangen sind oder ganz verworfen wurden. So bieten diese privaten Epitexte (PT, 376–384) in ihrem objektiven Dokumentstatus einen Einblick in die textgenetische Tiefenschichtung der Genese des Proust'schen Autorschaftsdiskurses, der hier anhand der Auseinandersetzung mit dem Genre der Memoiren, dem stilistisch mimetischen Verfahren der Imitation und seinem Bewusstsein um Dynamiken des literarischen Feldes² analysiert werden soll. Diese textgenetischen Vorstufen führen insofern ins Zentrum der intellektuell literarischen Genese seiner Autorschaft sowie in diejenige des Textes, die beide zeitgleich

1 Karlheinz Stierle prägt den Begriff der Rekursivität für die *Recherche* in: Stierle: Zeit und Werk (2008).

2 Vgl. Bourdieu: Les règles de l'art (1992).

in diesen Paratexten *in actu* beobachtet werden können. Unter der Bezeichnung der *Esquisses* ist dieser private Epitext von Entwürfen, Skizzen und differierenden Versionen von einer erstarkten textgenetischen Proust-Forschung in der maßgeblichen Textedition der *Pleiade* wesentlich erschlossen und ediert worden.

Aufgrund ihrer Herkunft und ihres Charakters der Textwerkstatt geht den *Esquisses* und *Carnets* die direkte strategisch politische wie kommunikative Dimension im Kontext einer selbstinszenierten *posture*³ und Positionierung des Autors im literarischen Feld ab. Im Gegenzug wird die autororientierte Prozessualität der Autorschafts- und Textgenese nachvollziehbar. Deshalb soll hier, ohne den „Kult der literarischen Ursuppe“ (PT, 383) zu betreiben, die Praxis eines von Proust unternommenen Autorschaftsdiskurses als eine Suche nach den sich ihm stellenden Möglichkeiten von Autorschaft in diesen textgenetischen Epitexten analysiert werden. Insofern erfüllt diese spezielle Form des Paratextes die Funktion eines privaten Raumes der poetisch literarischen Reflexion und parallelen Genese von Autorschaft und Text. Thematisiert die *Recherche* anhand ihres Erzählers und Protagonisten bereits diese Suche, so lässt sie sich anhand Prousts eigener Schreibpraxis und den in den *Esquisses* und *Carnets* nachvollziehbaren Etappen der Werkgenese aufzeigen. In seinem literarischen Unternehmen war er sich längst nicht sicher: „Soll man daraus einen Roman, eine philosophische Studie machen, bin ich ein Romanautor?“⁴ fragt Proust sich in seinem ersten *Carnet*. Anhand von drei Aspekten soll im Folgenden diese Suche nach Autorschaft in den Stadien der Werkgenese beleuchtet werden: Der erste ist Prousts literaturgeschichtliche Genrereflexion der Memoiren, in der er sich mit der Autorschaft und den Möglichkeiten autobiographischen Erzählens auseinandersetzt. Als zweiten Aspekt wird Prousts Diskussion der von ihm selbst ausgiebig betriebenen literarischen Praxis der Stil-Imitation in den *Esquisses* verfolgt, die auf intrikate Weise das spielerische Maskenspiel der Autorschaft hinterfragt. Als letzten Punkt wird u. a. im Spiegel der Autorfigur Bergotte Prousts Bewusstsein um die notwendige Politik und Strategien des Autors im literarischen Feld in den textgenetisch privaten Epitexten analysiert.

3 Vgl. Meizoz: *Postures littéraires* (2007), 15–32. Meizoz entwickelt den von Alain Viala stammenden Begriff der *posture* theoretisch zu einem Konzept weiter, um die Praktiken literarisch auktorialer Selbstinszenierung zu analysieren. Er definiert die *posture* wie folgt: „La ‚posture‘ est la manière singulière d’occuper une ‚position‘ dans le champ littéraire“ (18): Die *posture* [Pose] ist die einzigartige Art und Weise, eine ‚Position‘ im Feld zu besetzen. Siehe auch: Viala: *Éléments de sociopoétique* (1993), 137–220.

4 Übersetzungen, deren Ursprung nicht weiter gekennzeichnet sind, stammen vom Verfasser. „Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier?“ Proust: *Carnets* (2002), 50.

1. Proust und das Genre der Memoiren

Die Memoiren als autobiographisches Genre vereinen die für Proust zentralen Fragen nach dem Bezug des Subjekts auf die Zeit, Geschichte und Gesellschaft und seiner Verortung wie Selbstermächtigung im Rahmen dieser existenziellen Parameter. Haben sie sich in der Autobiographik des 17. Jahrhunderts u. a. mit den *Memoiren* Saint-Simons mustergültig etabliert, erlebt das Genre in der französischen Restauration von 1815 bis 1830 einen erneuten Produktions- wie Publikationshöhepunkt.⁵ Stellt das 17. Jahrhundert auf den ersten Blick keine primäre literarische Bezugsgröße für Proust dar, so sind doch u. a. die *Memoiren* Saint-Simons wie diejenigen der Gräfin de Boigne aus dem 19. Jahrhundert für Proust nicht nur wegen ihres mondänen Inhalts oder stilistisch formal von Interesse⁶ – vielmehr fokussiert Proust sie und damit dieses Genre hinsichtlich der Frage von Autorschaft und der Möglichkeit, erinnertes Leben zu literarisieren. Aspekte wie der plauderhafte Tonfall, die assoziative strukturelle Freiheit des Erzählens sich aneinanderreihender Anekdoten, Porträts, etc. und die damit verknüpfte potentiell voyeuristische Zeitzeugenschaft von politischer Geschichte, aristokratischer Genealogie und Salonkultur sind dabei Merkmale des Genres, an die Proust einen übergeordneten Autorschaftsdiskurs knüpft. Dessen epitextuelle Implikationen und für die *Recherche* textgenetisch relevante diskursive Filiationen werden folgend analysiert.

Eine erste schriftlich reflektierende Auseinandersetzung mit dem Genre der Memoiren entsteht in der Folge von Prousts Lektüre der posthum 1907–08 publizierten *Récits d'une tante. Mémoires de la comtesse de Boigne, née d'Osmond*, zu denen er 1907 den Artikel *Journées de lecture – Tage des Lesens* für *Le Figaro* verfasst. Der unter diesem Titel publizierte öffentliche Epitext bedient aufgrund seiner thematisch ausschweifend assoziativen Argumentation ausgehend von krankheitsbedingt ausbleibenden Besuchen über das kompensatorische Medium des Telefons hin zu Lektüreempfehlungen, in denen das Lesen der Memoiren der de Boigne eine melancholische wie historisch dimensionierte Substitution der eingangs vermissten Besuche darstellt, so vorrangig Prousts auktoriale Selbstinszenierung in

5 Vgl. zur Entstehungsgeschichte und zu Merkmalen des Genres: Fumaroli: *Les Mémoires du XVII^e siècle* (1971), 7–37. Ders.: *Les Mémoires ou l'historiographie royale* (1994), 217–246. Zu den Memoiren der Restauration: Zanone: *Écrire son temps* (2006), 21–59 u., zur näheren Bestimmung dieses ‚amphibischen‘ Genres, 61–103.

6 Vgl. Landes-Ferrali: *Proust et le Grand Siècle* (2004), 248–276. Sie resümiert gut die bisherige Forschung zu den literarischen Bezügen Prousts auf Saint-Simon, die sich bisher in stilistisch formalen wie inhaltlich mondänen Aspekten erschöpft, und der Literatur des 17. Jahrhunderts insgesamt.

der *posture des homme de lettres*.⁷ Der hingegen von der Redaktion des *Le Figaro* zensierte Abschnitt beinhaltet Prousts eigentliche, teilweise ironisch bissige Genereflexion, die um zwei wesentliche Aspekte kreist: das erinnernd im Erzählen festgehaltene Leben und das diesem inhärente Potenzial der Selbstinszenierung des erzählenden Ich.

Ausgehend von den in den Memoiren dargestellten Lebenserinnerungen beklagt Proust inhaltlich die Form einer zu detaillierten Darstellung der „absolut unnützen Details, [...] der] geistlosesten Vergnügungen des Lebens“ in den „immensen Katakomben der Vergangenheit, wo die Menschheit ihr Leben Stunde um Stunde erzählt“. ⁸ Das dem natürlichen Vergessen der Menschheit eigentlich vorbehaltenen alltäglichen Leben findet seine Verstetigung in der erinnernden Verschriftlichung. Anhand dieser Kritik wird deutlich, dass Proust die Fragen nach dem Inhalt und Form und Zweck des Erzählens umtreiben. Eine rein mimetisch abbildende Literatur der erlebten Geschichte der Memorialistin ist ihm zuwider, vielmehr sucht er nach Verfahren relevanter inhaltlicher Selektion und stilistisch formaler Transformation, die seine idealistische Poetik der *essence des choses* – Essenz der Dinge in der *Recherche* bereits andeutet.

In diesem „immensen Überleben von all dem, was auf der Oberfläche der Welt erschien“⁹ detektiert Proust einen allgegenwärtigen Snobismus. Dieser ist nicht nur, wie zu erwarten, bei der erzählenden Memorialistin anzutreffen, sondern affiziert auch das Erzählte wie die Erzählung selbst – sogar dem Interesse des Publikums an der dargestellten aristokratischen Salonkultur und ihren Akteuren ist er inhärent. So kommentiert Proust am Ende offensiv ironisch, dass er anstatt der von den Memoiren der de Boigne inspirierten Reflexionen einen Artikel mit dem entsprechenden Titel „Snobismus und Nachwelt“¹⁰ habe schreiben wollen. Indes hat er dies tatsächlich getan, beginnen seine Überlegungen zu den Memoiren der de Boigne doch mit folgender Fragestellung:

[...] ich fragte mich, wer zu ihren Lebzeiten normalerweise diese Autorinnen von Memoiren, in denen sie die frivole Nachwelt mit dem Getöse ihrer Eleganz betäubten, gewesen sein konnten, und ich fragte mich auch, welche von unseren Zeitgenossinnen, den Frauen, mit denen wir jeden Abend speisen, diejenigen sind,

7 Vgl. Schmitz: Marcel Proust (2017).

8 Die „plus oiseaux détails, les plus vains plaisirs de la vie“ und „immenses catacombes du passé où l’humanité raconte sa vie heure par heure“. Proust: *Contre Sainte-Beuve* (1971), 925.

9 „[...] immense survie de tout ce qui parut à la surface de la terre“. Proust: *Contre Sainte-Beuve* (1971), 926.

10 Proust: *Essays* (2003), 313. „Le Snobisme et la Postérité“. Proust: *Contre Sainte-Beuve* (1971), 532.

die das Glück haben werden, von sich selbst den kommenden Generationen ein genauso glanzvolles Bild zu geben.¹¹

Sie beinhaltet bereits die angesprochenen und in der Folge ausgeführten Aspekte: Die Faktizität der Darstellung des mondänen Lebens der gealterten Salondamen, ihres gesellschaftlichen Wissens und Agierens sowie ihrer damaligen gesellschaftlichen Stellung und Rolle wird in Frage gestellt. Proust nimmt ihre Memoiren als den für sie möglichen Ort ihrer ‚lautstarken‘ Selbstinszenierung, des Festschreibens eines Images dieser *femmes auteurs* für die Nachwelt an, sie „machen so die Figur von ‚Königinnen‘ der Eleganz“.¹² Sieht er ihn in den Memoiren der de Boigne so nicht verwirklicht, besteht doch immer die inszenatorische Möglichkeit eines „bluff posthume et littéraire“.¹³ Das spätere Publikum ist in seinem voyeuristisch frivolen Interesse nicht minder daran beteiligt, wie Proust als Autor selbst: Stellt er doch in der Frage nach den gegenwärtigen Salondamen, bei denen er diniert, implizit diejenige nach seiner Rolle, die er in ihrem prächtigen Bild spielen wird.

Der Zweifel an der Wahrhaftigkeit der Selbstdarstellung rührt von der Grundannahme Prousts her, welche die Fähigkeit zur Autorschaft der Memorialistin in einem intellektuell gebildeten *esprit* verortet:

Da sie, die eine wie die andere, sehr intelligent waren, sie viel Zeit hatten, weil man sie selten einlud und man selten sie besuchen kam, konnten sie viel lesen und schreiben und die Originalität des Geistes, die sie hinderte, in der Welt Erfolg zu haben, wird ihren Memoiren zu Erfolg verhelfen.¹⁴

Dieser wiederum literarisch produktive *esprit* aber verhindert die eigentliche gesellschaftliche Mondänität, welche u. a. diejenigen Salondamen innehaben, wie die

11 „[...] je me demandais ce qu’avaient pu, en général, être, de leur vivant, ces femmes auteurs de Mémoires où elles étourdissent la postérité frivole du fracas de leur élégance, et je me demandais aussi quelles sont celles de nos contemporaines, des femmes avec qui nous dînons tous les soirs, qui ont chance de donner d’elles-mêmes aux âges à venir une aussi fastueuse image.“ Proust: Contre Sainte-Beuve (1971), 924f.

12 „[...] font ainsi figure de ‚reines‘ de l’élégance“. Proust: Contre Sainte-Beuve (1971), 926.

13 Proust: Contre Sainte-Beuve (1971), 927.

14 „Comme elles étaient l’une et l’autre très intelligentes, qu’elles avaient beaucoup de temps parce qu’on les invitait peu, et qu’on ne venait pas beaucoup les voir, elles ont pu beaucoup lire et beaucoup écrire, et l’originalité d’esprit qui les empêcha de réussir dans le monde, fera réussir leurs Mémoires.“ Proust: Contre Sainte-Beuve (1971), 928f.

„Américaine snob“,¹⁵ die aus snobistischem Streben in höhere Gesellschaftskreise emporgekommen sind, aber die entsprechend spezifische Bildung nicht vorweisen können. Ihnen gegenüber aber hat die Memorialistin einen zusätzlich entscheidenden Trumpf: „Diejenige, die uns dort den Eindruck der Eleganz geben kann, das ist die Kaiserin, es ist nicht die Amerikanerin. [...] die Eleganz ist die ‚Geburt‘, die royale oder beinahe royale Herkunft“.¹⁶ In einem umgekehrten, herablassend snobistischen Gestus kann sie ihre adlige Herkunft oder auch die ihres Umfelds literarisch geltend machen, die entscheidend für die Eleganz als von der Nachwelt angesehenes Kriterium der Mondänität ist. Der eigentlich zeitgleich gefragteren Salondame bleibt hingegen die entscheidende Herkunft, das literarische Talent, der *esprit* und allein die freie Zeit dazu versagt, so dass sie sich nicht in Memoiren verewigen kann. An der Memorialistin manifestiert sich die Opposition von Literatur und Mondänität, die Proust in seinem *Contre Sainte-Beuve* theoretisch ausarbeitet, die aber gerade im Genre der Memoiren ambivalent konfiguriert. Dieses komplexe Bedingungsverhältnis von Snobismus, Mondänität, Autorschaft und Selbstinszenierung reflektiert Proust auf einer sozialen sowie rezeptionsästhetischen Ebene anhand der Memoiren der Gräfin de Boigne und sieht in ihm das reale wie thematische Substrat des literarischen Genres der Memoiren. Poetologische Überlegungen beziehen sich dabei lediglich auf den zeitgeschichtlichen Bezug der Memoiren und dessen rezeptionsästhetischen Effekt beim daran interessierten Leser:

[...] all das webt ein Muster von Frivolitäten, poetisch indessen, weil es im Stoff endet, daraus die Träume sind, eine leichte Brücke von der Gegenwart zu einer schon fernen Vergangenheit, die, um die Geschichte lebendiger und das Leben fast historisch zu machen, Leben und Geschichte vereint.¹⁷

15 Proust: *Contre Sainte-Beuve* (1971), 928f.

16 „Ce qui pourra nous y donner l'impression d'élégance c'est l'Impératrice, ce n'est pas l'Américaine. [...] l'élégance c'est la ‚naissance‘, l'extraction royale ou quasi royale“. Proust: *À la recherche* (1987, Bd. 2), 1613. Der zensierte Abschnitt des Artikels *Journées de lecture* ist im Kommentarteil der Ausgabe der Artikel von Clarac und Sandre nur in einer gekürzten Version abgedruckt. Die Kürzungen zurücknehmend, aber wiederum den Beginn mit der historischen Reflexion weglassend, ist der Text im Kommentar des zweiten Bandes der *Recherche* zu *Le Côté de Guermantes, I* auf den Seiten 1610–1614 abgedruckt.

17 Proust: *Essays* (2003), 313. „[...] tout cela tissait une trame de frivolités, poétiques pourtant, parce qu'elle finit en étoffe de songe, pont léger jeté du présent jusqu'à un passé déjà lointain, et qui unit, pour rendre plus vivante l'histoire, et presque historique la vie, la vie à l'histoire.“ Proust: *Contre Sainte-Beuve* (1971), 532.

Für Proust liegt die Poetizität der Memoiren hier in dem engen referentiellen Gewebe von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, der Verlebendigung von Geschichte und Geschichtlichkeit von persönlichem Leben im historischen wie narrativen Sinne.

Diese grundlegenden Überlegungen zum Genre der Memoiren weglassend, konzentriert sich Proust thematisch in der ca. 1910 entstandenen *Esquisse* zum Salonleben der adligen Mme de Villeparisis auf die Autorschaft der Memorialistin und den sozial-mondänen Bedingungskontext ihrer Memoiren. Die Figur der Mme de Villeparisis ist dabei ein idealisiertes Beispiel einer potentiellen Memoiren-Autorin, die sich vor allem durch ihre Intelligenz auszeichnet, „durch eine Intelligenz, einen überragenden Geist, ein wahres Talent der Konversation, des Stils“.¹⁸ So zieht sie durchaus den Verdacht auf sich, ein *bas-bleu*, ein Blaustrumpf, also eine Frau gewesen zu sein, die zugunsten der geistigen Beschäftigung ihre vermeintlich ‚weiblichen‘ Eigenschaften vernachlässige. Diese „façons bas-bleu“ zeigt sich aber gerade darin, wie sie ihren Salon führt und ihre Gäste unterhält: „Mme de Villeparisis langweilte sie, indem sie sie zur Politik befragte. Aber das lieferte ihren Memoiren mehr als ein pikantes Kapitel.“¹⁹ Ist ihr Intellekt in dieser Hinsicht produktiv für ihre zukünftigen Memoiren, so bedingt er ebenso ihren Niedergang in der mondänen Salonkultur:

[...] dasselbe, das der Grund für ihren mondänen Niedergang gewesen war, war gerade ihre Intelligenz, mehr als die einer begabten Frau war sie eine Intelligenz einer Schriftstellerin. Ohne Zweifel war sie eine Intelligenz, der das Genie eines Chateaubriand, eines Hugo, eines Flaubert verschlossen blieb und über das sie sich nur mit einem spirituellen Unverständnis lustig zu machen wusste. Aber wenn eine Intelligenz selbst dieser Art auf ein Niveau gebracht wurde, wie sie es bei Mme de Villeparisis war, bewiesen dies ihre nach ihrem Tod erschienenen Memoiren, in denen sie sich mit einem wahren Talent schmückte – die Anmut, mit der sie es weiß, einen großen Künstler zu verkennen, ist selbst eine künstlerische Qualität und diese Intelligenz ist die eines Künstlers.²⁰

18 „[...] par une intelligence, un esprit supérieur, un véritable talent de conversation, du style“. Proust: *À la recherche*. Bd. 2 (1987), 1174.

19 „Mme de Villeparisis les ennuyait en les interrogeant sur la politique. Mais cela a fourni plus d'un chapitre piquant à ses Mémoires.“ Beide Zitate Proust: *A la recherche*. Bd. 2 (1987), 1179.

20 „[...] ce qui même [...] avait été la cause unique de sa déchéance mondaine, c'était précisément son intelligence plus que de femme douée, une intelligence d'écrivain. Sans doute cette intelligence était de celles à qui reste fermé le génie d'un Chateaubriand, d'un Hugo, d'un Flaubert qu'elle ne sut que railler avec une spirituelle incompréhension. Mais quand une in-

Wird hier Mme de Villeparisis das intellektuelle Potenzial einer ernstzunehmenden Autorschaft zugesprochen, so wird dies zugleich mit dem süffisanten Verweis auf das Genie eines Chateaubriands, Hugos oder Flauberts sowie mit ihrem Talent, diese zu verkennen, konterkariert. Ironisch kann dies nur durch ihre Anmut, in die sie ihre literarische Ignoranz sprachlich kleidet, entschuldigt werden. Und dennoch wird repetitiv wie ambivalent auf ihre künstlerische Intelligenz insistiert, die ihr wiederum die mondäne Anerkennung verwehrt. Es ist deutlich, dass der Erzähler hier nicht die ambivalente Spannung seiner Darstellung einer Memoiren-Autorin zwischen dem Image einer „oberflächlichen Schriftstellerin“²¹ und literarisch anspruchsvoller Kunstfertigkeit und damit die Opposition von Literatur und Mondänität aufzulösen weiß. Es bleibt unklar, inwiefern ihr ‚talent de conversation, du style‘ nun eigentlich zu einer (literarischen) Kunstform führen soll.

Wesentlich eindeutiger werden hingegen an der antagonistischen Figur der bürgerlichen aber gesellschaftlich gefragteren Mme Leroi die relevanten sozialen Kriterien der Autorschaft einer Memorialistin ausgestaltet. Sie, die sich ganz den sozialen Konventionen verschrieben hat, um in der ersten Liga der Mondänität mitzuspielen, wird im Gegenzug keine geschichtliche Tiefendimension haben, insofern der Welt des Mondänen die flüchtige Gegenwärtigkeit eingeschrieben ist: „Die exklusive Eleganz einer Frau wie Mme Leroi dauert nur ein Leben lang, sie hinterlässt keine Rückstände in den Memoiren [...]“²² Trotz Mme Lerois ironischerweise sprechenden Namens („der König“) ist es genau diese im Namen ererbte geschichtliche Dimension, die sich über die aristokratische Genealogie tradiert, die es wiederum Mme de Villeparisis ermöglicht, trotz Ermangelung wirklicher Mondänität über Mme Leroi in ihren Memoiren zu triumphieren:

Die Unterschiede der mondänen Situation [...] sind nicht wahrnehmbar in den Memoiren [...], da nur eine kleine Anzahl an Personen dort auftreten kann und

telligence même de ce genre est portée au degré, comme elle l'était chez Mme de Villeparisis, ses Mémoires parus après sa mort l'ont prouvé, où elle se pare d'un véritable talent – la grâce même qu'elle sait mettre à méconnaître un grand artiste, est elle-même une qualité artistique, et cette intelligence est une intelligence d'artiste.“ Proust: A la recherche. Bd. 2 (1987), 1175.

21 „écrivain léger“. Proust: A la recherche. Bd. 2 (1987), 1176.

22 „L'élégance exclusive d'une femme comme Mme Leroi est toute viagère, elle ne donnerait aucun résidu dans les Mémoires [...]“. Proust: A la recherche. Bd. 2 (1987), 1919. Es handelt sich hierbei um eine von Proust bereits durchgestrichene Textpassage, die im entsprechenden Kommentar zu der Esquisse abgedruckt ist.

wenn dies royale Personen, große Männer sind, dann wird der größtmögliche Eindruck von Eleganz erreicht, den Memoiren geben können.²³

Bieten die Memoiren nur einen beschränkten Raum zur Darstellung des mondänen Lebens, so sind es ausschließlich diejenigen Personen, an die sich ein nachträgliches historisches Interesse knüpft, um die sich dann eine nachträgliche Mondanität literarisch generieren lässt. Literarische Selbstinszenierung im mondänen Kontext bedarf somit sozialhistorisch relevanter Figuren, um der eigenen Mondanität eine Historizität zu entlehnen, mit der sie narrativ entgegen ihrer inhärenten flüchtigen Gegenwärtigkeit auf Dauer gestellt wird.

Aus diesen textgenetisch epitextuellen Vorüberlegungen zum Genre der Memoiren gehen einige Aspekte wie beispielsweise ihre letztskizzierten sozialen Modalitäten kaum verändert in die *Recherche* ein. Die unklar ambivalente Frage nach der Autorschaft der Memorialistin aber erfährt eine präzisere Bewertung, die in zwei Perspektiven aufgespaltet wird. Mme de Villeparisis' in der *Esquisse* noch artistischer Intellekt wird hier vonseiten der Gesellschaft definitiv zu einer „Intelligenz einer beinahe Schriftstellerin zweiten Ranges“²⁴ abgewertet, die nicht einmal mehr einen literarisch relevanten Status hat. Mit dem Ansinnen, also ihren bloßen „literarischen Anlagen“ Memoiren zu schreiben, verfolge Mme de Villeparisis eine prätentöse „literarische Karriere“.²⁵ Aus künstlerischer Perspektive wird ihre Autorschaft dennoch weiterhin anerkannt. Die entscheidende Wendung aber ist die Abschwächung der Opposition von Mondanität und Literatur über die Engführung mit der schlechthin mondänen Praxis der Konversation. Gerade in Bezug auf den für die Memoiren bereits genannten charakteristischen Aspekt der *frivolité*, für den es einer gewissen intellektuellen Ernsthaftigkeit bedürfe, schleicht sich dieser argumentative Zug beiläufig ein: „[...] um in einem Buch oder einer Plauderei, die davon nur geringfügig verschieden ist, den vollendeten Eindruck der Frivolität zu geben [...]“.²⁶ Mme de Villeparisis' sprachliche Begabung, deren zwei Dimensionen, die performative wie die literarische, bereits in der *Esquisse* in der

23 „Les différences de situation mondaine [...] ne sont pas perceptibles dans des Mémoires [...] car un petit nombre de personnages peuvent y figurer, et que si ce sont des personnages royaux, des grands hommes la plus grande impression d'élégance que peuvent donner des Mémoires est atteinte.“ Proust: A la recherche. Bd. 2 (1987), 1179.

24 „intelligence presque d'écrivain de second ordre“. Proust: A la recherche. Bd. 2 (1987), 482.

25 „dispositions littéraires“ und „carrière des lettres“. Proust: A la recherche. Bd. 2 (1987), 493.

26 „[...] pour donner dans un livre, ou dans une causerie qui en diffère peu, l'impression achevée de la frivolité [...]“. Proust: A la recherche. Bd. 2 (1987), 483.

Formulierung „Talent der Konversation, des Stils“²⁷ nebeneinanderstehen, werden im Mondänen zusammengeführt: „Dennoch zeigte Mme de Villeparisis in ihrer Konversation, und es verhält sich ebenso in ihren Memoiren, die man seitdem publiziert hat, eine nur vollkommen mondäne Anmut.“²⁸ Die intrinsische Nähe von Memoiren und Konversation wird performativ regelrecht ausbuchstabiert, wenn der Erzähler eine Passage direkt zitierter Konversation Mme de Villeparisis' mit Salongästen wie folgt kommentiert:

Gewiss, wenn Mme de Villeparisis am Morgen die erzählerische Zusammenstellung ihrer Memoiren durchgesehen hatte, erprobte sie in diesem Moment unwissentlich diesen Mechanismus und Zauber an einem durchschnittlichen Publikum, das für dasjenige repräsentativ war, aus dem sich eines Tages ihre Leser rekrutierten.²⁹

Gerade aufgrund ihrer unreflektierten natürlichen Praxis der Konversationskultur im Mündlichen wie Schriftlichen hat sie kein Verständnis für ihre eigene konversationelle Ästhetik, ‚le mécanisme et le sortilège‘, und ist deshalb auch keine Künstlerin, keine Schriftstellerin im eigentlichen Sinne. Das Genre der Memoiren zeigt sich hier tief in der aristokratischen Salonkultur und damit in der Konversationskultur verankert.³⁰ Verfolgt man die epitextuell textgenetische Auseinandersetzung Prousts mit dem Genre der Memoiren, wird erkennbar, dass die breit angelegte Diskussion in dem Artikel *Journées de lecture* eine Konzentration auf die Autorschaft in der *Esquisse* erfährt, die wiederum einer Verortung der Memoiren in der *Recherche* weicht: Sie sind dort als wichtiger Intertext immer noch präsent, aber kein Modell mehr für Prousts eigene Autorschaft und die Narrativierung von Leben. Dennoch entlehnt Proust in der diskursiven Beschäftigung mit dem Genre der Memoiren erzählerische Verfahren und entwickelt so eine konversationelle Poetik der Mündlichkeit, die sich der idealistischen Poetik der *Recherche* als gegenstrebig erweist.³¹

27 „talent de conversation, du style“. Proust: *A la recherche*. Bd. 2 (1987), 1174.

28 „Pourtant dans sa conversation, et il en est de même des Mémoires d'elle qu'on a publiés depuis, Mme de Villeparisis ne montrait qu'une sorte de grâce tout à fait mondaine.“ Proust: *A la recherche*. Bd. 2 (1987), 483.

29 „Certes, si le matin Mme de Villeparisis avait compulsé avec l'archiviste la documentation de ses Mémoires, en ce moment elle en essayait à son insu le mécanisme et le sortilège sur un public moyen, représentatif de celui où se recruteraient un jour ses lecteurs.“ Proust: *A la recherche*. Bd. 2 (1987), 491.

30 Vgl. Fumaroli: *Le genre des genres* (1992). Fumaroli zeigt, wie stark in umgekehrter Richtung die Konversation ein charakteristisches Element für die ganze französische Literatur ist.

31 Vgl. Sprenger: *Stimme und Schrift* (1995).

Insofern sind die Memoiren als Genre nicht nur ein in die Darstellung der *Recherche* eingegangener Bestandteil aristokratischer Salon- und Konversationskultur, sondern auch eines ihrer literarisch ästhetischen Reflexionsmedien geworden.

2. Proust und die literarische Imitation

War Proust im Salonleben um die Jahrhundertwende bekannt für seine spielerisch performativen Nachahmungen von Zeitgenossen, so war die Imitation als poetische Praxis eine vielfältig produktive Auseinandersetzung mit seinen literarischen Vorbildern. Beispielsweise pastichierte Proust gleich in mehreren Texten Saint-Simon und seine *Memoiren*, so dass insbesondere im Genre des Pastiche auf pointierte Weise sozial mondäne wie ästhetische Praxis amalgamieren und zugleich in diesem ‚Maskenspiel‘ Konzepte der Autorschaft hinterfragt werden.³² Für Proust ist die literarische Imitation von Vorbildern ebenso hinsichtlich des Stils eine entscheidende Praxis zur Entwicklung seines eigenen künstlerischen Ausdrucks.³³ Er sieht sich dabei in einer genuin literarischen Tradition, wenn er öfter in seinen *Carnets* fragmentarisch darauf verweist: „Virgile imitant Homère“.³⁴ Entscheidend aber für den Vorgang der Imitation ist für ihn die Überwindung der Mittelmäßigkeit des eigenen schreibenden Ich, die in der forcierten Imitation, im Hineinversetzen in einen anderen Autor durch die Erkenntnis seiner Verfahren die eigenen befördert: „Diese Mittelmäßigkeit des Ich verhindert es, sich in den Zustand zu versetzen, in dem sich der Schriftsteller befand, also ihn zu verstehen – sie verhindert auch zu schreiben“.³⁵

Ist Mme de Villeparisis die Reflexionsfigur des Genres der Memoiren, so exemplifiziert Proust das Verfahren literarischer Imitation in den *Esquisses* an Mme de Guermentes, die es in unnachahmlicher Weise versteht, ihre Zeitgenossen zu imitieren: „Mme de Guermentes, die das Talent hatte, das zu tun, was man Nachahmungen nennt, amüsierte sich, so wie die Prinzessin von Parma oder der Herzog von Limoges zu sprechen [...]“.³⁶ Dieses imitatorische Vermögen entspringt dem

32 Vgl. Chihai: Marcel Proust (2014), 184–188. Zur Transtextualität dieses Genres, mit der sich auch der Autorschaftsdiskurs verknüpft vgl. Genette: *Palimpsestes* (1982), 105–147.

33 Vgl. Milly: *L’Affaire Lemoine* (1994), 36–42.

34 Proust: *Carnets* (2002), 70.

35 „Cette médiocrité du moi empêche de se replacer ds l’état où était l’écrivain donc de le comprendre, – elle empêche aussi d’écrire“. Proust: *Carnets* (2002), 70.

36 „[...] Mme de Guermentes qui avait le talent de faire ce qu’on appelle des imitations, s’amusait à parler comme la Princesse de Parme ou comme le duc de Limoges [...]“. Proust: *A la recherche*. Bd. 2 (1987), 1290.

„esprit des Guermites“,³⁷ der das entscheidende intellektuelle Distinktionsmerkmal der Guermites gegenüber ihren Verwandten und der sie umgebenden Salongesellschaft ist. Er kommt in einer Szene zum Tragen, in der Mme de Guermites ihr Talent unter Beweis stellt, der Erzähler aber interessanterweise die direkte Darstellung verweigert und die Szene nur indirekt über die bejubelnden oder unverständigen Reaktionen des mondänen Publikums in direkt zitierter Rede spiegelt. Hieran knüpft er eine Reflexion, die den ‚esprit des Guermites‘ und das imitatorische Talent literarisch aufwertet:

Die Art der Anlage, die aus einem Amateur der Literatur im Gegenteil einen Literaten macht, macht im Gegenzug unendlich sensibel für diese besonderen Formen der Gedanken und des Sprachgebrauchs, in denen ein Literat mit Charme und Witz oder Ungerechtigkeit seine Theorien formuliert.³⁸

Die Besonderheit ihrer sprachlichen Fähigkeit liegt in der gelungenen Verknüpfung von Form und Gedanken, worum es gerade im Verfahren der Imitation geht: die treffende wie sensible Anverwandlung einer charakteristischen sprachlichen Form, eines Stils der sprachlichen Praxis, in den wiederum eigene Gedanken gekleidet werden können. Die feine Differenzierung zwischen einem literarischen Amateur und einem Literaten, einem tendenziell pejorativ konnotierten ‚littérateur‘, eröffnet hingegen einen ambivalenten Bedeutungsraum: Einerseits wird das literarische Talent gewürdigt, andererseits zugleich in seiner schriftstellerischen Ambition beschränkt, so dass sich hier wie schon bei Mme de Villeparisis die Frage ‚wahrer‘ Autorschaft stellt:

Wenn übrigens die besondere Sensibilität, die es einem oder zwei Schriftstellern ermöglicht, zu erfinden, sieben oder acht mit Vielfalt zu imitieren und tausenden eintönig zu reproduzieren, diese Art von Verfahren, von verbalen Gemeinplätzen ist literarischen Qualitäten, der originellen Kreation und Imitation ähnlich, so sind sie Ticks wie das Talent der Konversation, die mit diesem zusammenfallen kann, das dennoch von wahren Talent verschieden bleibt.³⁹

37 Proust: *À la recherche*. Bd. 2 (1987), 1290.

38 „Le genre de disposition qui fait au contraire un amateur de littérature, un littérateur, rendait au contraire infiniment sensible à ces formes particulières de la pensée et du langage où un littérateur formule avec charme ou esprit, ou injustice, ses théories.“ Ebd.

39 „Si d’ailleurs la sensibilité particulière qui fait inventer à un ou deux écrivains, imiter avec variété à sept ou huit et à reproduire uniformément à des milliers, ce genre de procédé, de cliché verbal, est apparentée aux qualités littéraires, de création originale et d’imitation, ils en sont

Dieser selbst von den Herausgebern als ‚holprig‘ kommentierte Satz stuft die aus der sprachlichen Sensibilität hervorgehenden literarischen Fähigkeiten ab. Zwischen schriftstellerischer Innovation und unbedeutend reproduzierendem Sprachgebrauch ist es die variierende Imitation sprachlicher Topoi, wie sie Mme de Guermantes praktiziert, die literarische Qualität erreichen kann. Zudem wird sie als unkontrollierbarer, quasi nervöser ‚Tick‘ pathologisiert, so dass auch ihr ein gewisses Maß ästhetischer Bewusstheit abgesprochen wird, die aber dem wahrhaften Talent zu eigen sei. Die zuvor um sie aufgebaute Ambiguität wird hier wieder über ihre Ähnlichkeit zur Kunstfertigkeit der mondänen Konversation aufgelöst, deren Literarizität wie zuvor in der *Esquisse* bei Mme de Villeparisis nicht zwangsläufig damit einhergeht. Hieran schließen sich weitere Überlegungen zur Konversation und der nicht zwingenden Interdependenz zu einem literarischen Talent an. Ebenso sei es möglich, in der Imitation eines mittelmäßigen Schriftstellers über diesen hinauszuwachsen. Diese diskursive Fortsetzung um die ästhetisch qualitative Einschätzung von Autoren und ihren Praktiken von Imitation und Konversation belegt, wie virulent dieses Thema und Prousts Suche nach einer für ihn adäquaten Autorschaft in den textgenetischen Epitexten ist. Dieses Mal endet die Reflexion aber nicht mit einer Poetik der Imitation, wie es hinsichtlich der Memoiren der Fall war, sondern auf ihrer pragmatisch strategischen Verwendung:

[...] als ob diese ehrerbietige Abhängigkeit der Stimme, des Redeflusses, der Formulierungen eines genialen Mannes von derjenigen eines schlechteren Schriftstellers nur ein Symbol wäre, eine unbewusste Form der Ehrerbietung, in der das Genie, wenn es die menschliche Perspektive einnimmt, das bedeutet eine Perspektive, die ihm nicht mehr gebührt, für einen als es selbst schlechteren Schriftsteller, der aber eine bessere Stellung innehat, der es in seinen Kritiken feiern kann, der ihm helfen kann, für die Akademie ernannt zu werden, etc.⁴⁰

Wird hier noch versucht, über die Unbewusstheit des Genies seine Imitation eines mittelmäßigen Schriftstellers zu legitimieren, ist die Fallhöhe in die euphemistisch

des tics, comme le talent de conversation, qui peut coïncider avec lui, peut cependant rester distinct du talent véritable.“ Ebd.

40 „[...] comme si cette dépendance déferente de la voix, du débit, des formules d’un homme de génie pour celles d’un moindre écrivain n’était qu’un symbole, qu’une forme inconsciente de cette déférence où le génie, quand il se place au point de vue humain, c’est-à-dire à un point de vue qui ne s’applique plus à lui, pour un écrivain moindre que lui mais qui a une plus grande situation, qui peut le célébrer dans ses critiques, le faire nommer à l’Académie, etc.“ Ebd. 1291.

‚menschlichen‘ Niederungen des literarischen Feldes und den Kampf um das symbolische Kapital zu offensichtlich. Der ehrerbietige Charakter einer Imitation wird in diesem Kontext zu einem die Selbsterniedrigung in Kauf nehmenden, heuchlerisch ökonomischen Kalkül des Genies entzaubert, das ebenso wenig ohne öffentliche Aufmerksamkeit und Anerkennung auskommt. Proust war sich sehr wohl des Ineinandergreifens literarischer Poetik und ihrer ökonomischen Funktionalisierung bewusst, wie die nicht zufällig im ‚etc.‘ abbrechende Pointe anhand der Praxis literarischer Imitation verdeutlicht.

Ein Ausblick auf die *Recherche* zeigt, dass Mme de Guermentes dort nicht mehr unter den ‚Verdacht‘ literarischer Qualitäten gerät – ist sie dafür zu sehr das vom Protagonisten bewunderte Zentrum des dargestellten Salonlebens und Inbegriff der Konversationskultur. Die Darstellung der Imitation als produktives literarisches Verfahren und Fähigkeit eines potentiellen Autors wird in der *Recherche* hingegen auf andere Figuren wie beispielsweise die des Dienstmädchens Céleste verlagert, die sich in einer Sequenz als Angestellte einer adligen Dame im gleichen Hotel befindet wie der Erzähler. Aufgrund ihrer sozialen Stellung und Herkunft ist sie eben nicht von einer Konversationskultur und den salonären Gesellschaftsspielen ‚kontaminiert‘. Ihre sprachlich imitative sowie körperlich mimetische Fähigkeit sind tief verankert in ihrer Natur, die sich über ihre ländliche Herkunft erklärt. Dies rückt sie aber wieder nah an Mme de Guermentes heran, da Proust diesen Rückbezug insbesondere bei ihr und über ihre genealogische Verwurzelung im ländlichen Gebiet rund um Guermentes und Combray leistet, die sich wiederum im sprachlichen *style*, in rustikal ländlichen Ausdrücken, der Mme de Guermentes widerspiegelt. Céleste wird sprachlich wie körperlich in einer für ihre Herkunft charakteristischen Wasser-, Fluss- und Strom-Metaphorik dargestellt, die ihre Fähigkeit umschreibt:

Ihr Gesicht hatte so viel von der feuchten Formbarkeit des Lehms ihrer Flüsse behalten, daß Céleste und Marie, sobald man von einem Fremden sprach, der das Hotel besuchte, und sie wiederholen wollten, was er gesagt hatte, ihr Gesicht zu dem seinen umgestalteten: Ihr Mund wurde dann sein Mund, ihre Augen wurden zu seinen Augen, so daß man gern diese bewundernswerten Theatermasken aufbewahrt hätte. Céleste schob sogar, wenn sie scheinbar nur wiederberichtete, was der Direktor oder einer meiner Freunde gesagt hatte, in ihren kleinen Erzählungen fiktive Reden ein, in denen auf boshaft treffende Art alle Fehler Blochs oder des Gerichtspräsidenten oder von wem es auch sei sinnfällig wurden, ohne daß sie sich dessen bewußt zu sein schien. Sie schuf in der Form des Berichts

über eine einfache Bestellung, die sie freundlicherweise übernommen hatte, ein unnachahmliches Portrait.⁴¹

Im Vergleich mit ihrer Schwester, die nur die theatralische Imitation beherrscht, kann Céleste für die porträtierte Person charakteristische sprachliche Elemente in ihre Darbietung und Erzählung einbinden. Ihre Aneignung eines fremden Stils erschöpft sich nicht nur im sprachlichen Gestus, sondern wird in ihrer unreflektierten Identifikation zu einem originalen und daher nicht imitierbaren Kunststück. Da in dieser Passage, anders als in der Szene mit Mme de Guermantes, Célestes Imitationen auch vom Text abgebildet werden, eröffnet sich eine selbstreflexive Metaebene, welche die eigene Poetik als eine vom Mündlichen ins Schriftliche transponierte Sprachlichkeit präsentiert, die hier nun nicht mehr von einem konversationellen Kontext abhängig ist.⁴² Sie ist hingegen ein produktives Spiel mit diesem Sprachgebrauch und fremden Stilen, hinter dem der eigentliche Sprecher undurchsichtig wird. Was bedeutet dies aber für die Frage nach der Autorschaft, wenn Céleste den Protagonisten und damit zugleich den zukünftigen Erzähler porträtiert? Zu Beginn der Passage und direkt nach der Beschreibung der sprachlichen Körperlichkeit Célestes kommentiert der Erzähler dies wie folgt:

Ich habe niemals Menschen gekannt, die so freimütig unwissend gewesen wären und absolut nichts in der Schule gelernt hatten, deren Sprache aber gleichwohl so literarisch wirkte, daß man ohne die fast ungebärdige Natürlichkeit ihres Tones ihre Worte für affektiert hätte halten können.⁴³

41 Proust: *Auf der Suche* (1999), 367. „Leur figure avait tellement gardé l’humidité de la glaise malléable de leurs rivières, que dès qu’on parlait d’un étranger qui était dans l’hôtel, pour répéter ce qu’il avait dit, Céleste et Marie appliquaient sur leurs figures sa figure, leur bouche devenait sa bouche, leurs yeux ses yeux, on voulait garder ces admirables masques de théâtre. Céleste même, en faisant semblant de ne redire ce qu’avait dit le directeur, ou tel de mes amis, insérait dans son petit récit des propos feints où étaient peints malicieusement tous les défauts de Bloch, ou du premier président, etc., sans en avoir l’air. C’était, sous la forme de compte rendu d’une simple commission dont elle s’était obligeamment chargée, un portrait inimitable.“ Proust: *À la recherche* (1988, Bd. 3), 243.

42 Vgl. Sprenger: *Stimme und Schrift* (1995).

43 Proust: *Auf der Suche* (1999), 363. „Je n’ai jamais connu de personnes aussi volontairement ignorantes, qui n’avaient absolument rien appris à l’école, et dont le langage eût pourtant quelque chose de si littéraire que sans le naturel presque sauvage de leur ton, on aurait cru leurs paroles affectées“ (III, 240). Proust: *A la recherche*. Bd. 3 (1988), 240.

Der letzte Rest an Materialität der gesprochenen Sprache, ihr ‚*ton sauvage*‘ macht ihre Originalität und damit ihre poetische Qualität aus. Die selbständige Verschriftlichung ihrer poetischen Oralität – wäre sie dazu intellektuell in der Lage – würde aber zur Folge haben, dass sie wie jeder andere Snob nur ‚*paroles affectées*‘ von sich gäbe, womit ihr die Autorschaft nicht nur prinzipiell verwehrt bleibt. Steht diese Passage ganz im Zeichen von mimetischer Sprachlichkeit, exemplifiziert und reflektiert sie diese an der Figur der Céleste, so ist sie eine eindeutige metapoetologische Reflexion auf die *Recherche*, ihre *style-* wie *langage-*Diskurse⁴⁴ sowie Passagen und damit der virtuos spielerischen Fähigkeiten eines Autor-Ich, das selbst aber wiederum durch die Perspektivierung der rein sprachlichen Figur wie Céleste hier ein opakes Moment verbleibt.

3. Der Autor im literarischen Feld

Dass Proust in der Figur der Céleste zugleich seine eigene Haushälterin Céleste Albaret literarisch porträtiert hat, eröffnet den Blick auf einen Aspekt seines Agierens im zeitgenössischen literarischen Feld. Waren die Schlüssellektüre und das Rätseln um literarisch porträtierte Zeitgenossen gängige salonäre Praxis, so bediente Proust diese mit Andeutungen und vermeintlich indiskreten Informationen. War insofern Céleste Albaret in diesem Beispiel von relativ geringem Interesse für die damalige Salongesellschaft, so war sich Proust dieser Praxis wohl bewusst, um als Autor mit seinem entstehenden Werk die notwendige Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Entsprechend notiert Proust in seinem vierten *Carnet*: „Für die Leute (der Art von Bidou, die im Stil des 17. Jh. schreiben) hat er schöne Romane geschrieben, deren erster Verdienst es ist, niemanden zu interessieren (will sagen, dass es darin keine Schlüssel, keine Persönlichkeiten gibt)“.⁴⁵ Verbleibt die Referenz auf den Autor/die Autorfigur dieses kontextlosen Kommentars im Unklaren, so liegt der Grund des Misserfolgs in der Unfähigkeit, die potentiellen Leser für seinen/ihren Roman zu interessieren. Gerade in dieser Engführung wird deutlich, dass für die Schreibweise des 17. Jahrhunderts die Erkennbarkeit von Persönlichkeiten des öffentlichen Interesses in Romanfiguren charakteristisch war. Die in der Salonkultur desselben Jahrhunderts geprägte gesellschaftliche Lektürepraxis ist demnach in der ausgehenden

44 Vgl. Genette: Proust et le langage indirect (1969).

45 „Pour le gens (genre Bidou qui écrivent genre 17^e siècle) il a ~~faisait~~ fait de jolis ~~vers~~ ‚romans‘ dont le premier mérite est de n’intéresser personne (pour dire qu’il n’y a pas de clefs, pas de personnalités)“ . Proust: Carnets (2002), 348.

Belle Époque um 1900 immer noch aktuell gewesen. Sie zu bedienen, ist eine Strategie der Vermarktung des eigenen Werkes, die Proust für sich genutzt hat.⁴⁶

Wird die Autorfigur Bergotte zumeist hinsichtlich der an sie in der *Recherche* geknüpften ästhetischen und poetologischen Diskurse und in ihrer Bedeutung für die literarische Entwicklung des Protagonisten zum Autor betrachtet, so erweitert dies ein Blick in die textgenetischen Epitexte um die sozioökonomische Dimension des literarischen Feldes. Ist er während seiner kreativsten Zeit ein Geheimtipp unter Kennern, so wird er ironischerweise erst berühmt, als er in die Niederungen des Feuilletons hinabsteigt, um sich journalistisch zu betätigen: „Wenn einige Jahre später, einen Teil seines Talentes verloren habend, er ein berühmter Schriftsteller geworden war, fragten mich viele Männer und Frauen, um ihn zu treffen, den sie für so viele Zeitschriftenartikel bewunderten (...).“⁴⁷ Es ist genau diese spannungsvolle Doppelrolle des *homme de lettres*, in die sich der Schriftsteller begibt, wenn er sich auch journalistisch betätigt. In einer Skizze des ersten *Carnet* zu Eigenschaften Alfred de Mussets, die teilweise in die Charakterisierung der Figur Bergottes eingehen, wird die vielfältige Schreibfähigkeit thematisiert: „[...] Autor Zeitschrift *Deux mondes*, Kunstkritiker, akademische Rede – diese Seite Mann Künstler gut über hohe Sujets schreibend Fromentin, Halévy. [...] in Verbindung zu bringen mit Baudelaire, der nach der Akademie strebt ,etc.‘ [...]“⁴⁸ Bezogen auf Baudelaires Verlangen nach institutioneller Anerkennung im literarischen Feld, wird sie aufgrund ihrer Ausrichtung auf das Publikum und ihrer Flüchtigkeit kritisch betrachtet. Und dennoch sieht auch Proust, dass diese zwei Seiten des Schriftstellers untrennbar miteinander verbunden sind, wenn er lakonisch wiederum im ersten *Carnet* notiert: „Ich versichere dir, dass ich mir sein Leben im Gegenteil mit Sympathie vorstelle / alles Äußere die Politik betreffend / den Stil betreffend / Die zwei Adern des Schriftstellers“⁴⁹.

Ebenso ergeht es dem Erzähler, der in einer weiteren *Esquisse* erst nach der Veröffentlichung eines Artikels in einer Revue eine Einladung zum Salon der Mme de Villeparisis erhält. Das gesellschaftliche Reüssieren steht damit in Opposition zum eigentlichen literarischen Werk des Autors, wie es auch die Überlegung des

46 Vgl. Schmitz: Marcel Proust (2017).

47 „Quand quelques années plus tard, ayant perdu une partie de son talent, il devient un écrivain illustre, beaucoup d’hommes et de femmes me demandèrent à rencontrer celui dont ils admiraient tant les articles de revue [...]“ Proust: *À la recherche* (1987, Bd. 1), 785.

48 „[...] écrivain revue des 2 mondes, critique d’art, discours d’académie – ce côté *homme* artiste écrivant bien sur les sujets élevé Fromentin, Halévy. [...] à rapprocher de Baudelaire désireux de l’Académie ,etc.‘ [...]“ Proust: *Carnets* (2002), 111.

49 „Je t’assure que je me représente au contraire avec sympathie sa vie / à propos de tout extérieur la politique / à propos du style / Les deux veines de l’écrivain“ Ebd. 69.

folgenden Zitats einer *Esquisse* zeigt: „[...] der Schriftsteller, der, anstatt sich in seinem Elfenbeinturm einzuschließen, einen Gast empfängt, akzeptiert eine öffentliche Funktion etc. [...]“.⁵⁰ In diesem Spannungsfeld entwickelt Proust in seinen editorisch zum *Contre Sainte-Beuve* zusammengefassten Vortexten der *Recherche* seine theoretische Dichotomie des *moi profond*, aus dem der Autor sein Werk schöpft, und des *moi social*, das den gesellschaftlichen Implikationen des literarischen Feldes zu genügen hat. Sie findet insbesondere Eingang in die idealistische Poetik der ersten Bände der *Recherche*. Die textgenetischen Epitexte der *Esquisses* und *Carnets* hingegen akzentuieren stärker die Bedingtheiten literarischen Schaffens im Kontext des literarischen Feldes, wie es sich an der Selbsterkenntnis des Erzählers im Angesicht Bergottes zeigt:

Lebte ich nicht auf diese Weise in einem genauso schockierenden Widerspruch, wie in demjenigen, der mich bei Bergotte schockierte, als ich ihn sah, zugleich nicht an die Realität der äußeren Welt glaubend und die Akademie suchend? [...] So ist die dem Menschen zugeteilte Lage, und besonders die des Künstlers, zugleich auf zwei Ebenen zu leben, ohne eine mögliche Freude, weil jede von beiden, auf der man sich der Reihe nach zum Objekt macht, auf den gleichen Schlag, die Realität der anderen unterdrückt.⁵¹

Schließen sich hier für Proust melancholisch die beiden Realitäten des Autors, das Werk und der Markt, gegenseitig aus, so sind sie doch auch untrennbar miteinander verbunden und nur im so stets erlittenen Wechsel zu leben.

Entbehren die textgenetisch privaten Epitexte Prousts jeglicher aktiven Politik im zeitgenössischen literarischen Feld,⁵² so legen sie doch eine diskursive Praxis der Autorschaftssuche und -konstitution offen. Sei es in der Auseinandersetzung mit

50 „[...] l'écrivain qui au lieu de s'enfermer dans 'sa tour d'ivoire' reçoit un visiteur, accepte une fonction publique etc. [...]“ Proust: *À la recherche* (1989, Bd. 4), 942.

51 „Est-ce que je ne vivais pas par là dans une contradiction aussi choquante que celle qui me choquait chez Bergotte quand je le voyais à la fois ne pas croire à la réalité du monde extérieur et rechercher l'Académie ? [...] Telle est la condition assignée à l'homme, et surtout à l'artiste, de vivre à la fois sur deux plans, et sans joie possible, parce que chacun des deux où l'on s'objective tour à tour supprime au fait, du même coup, la réalité de l'autre.“ Ebd. 987.

52 Eine kleine Bemerkung zur Edition dieser textgenetischen Epitexte sei erlaubt: Folgen die *Esquisse* in der Edition der *Pleiade* direkt auf den eigentlichen Primärtext und sind in gleicher Weise wie dieser mit einem Kommentaranhang versehen, so ist der editorisch bedingte Statuswandel zu einem als textgenetisch markierten Peritext faktisch diskutabel. Nur stellt sich die Frage, ob damit auch eine relevante Funktions- und Aussageänderung der so edierten textgenetischen Texte einhergeht oder ob sich darin nicht vielmehr das Prestige der zeitge-

dem Genre der Memoiren, die erst im öffentlichen Epitext journalistisch diskutiert, dann beispielhaft an der Figur Mme de Villeparisis textgenetisch entwickelt wird und schlussendlich derart in der *Recherche* nicht mehr auftritt. Oder sei es auch die Frage nach dem Verfahren literarischer Imitation, das in den *Esquisses* noch theoretisch, in der *Recherche* wiederum artistisch betrieben wird. Dies spiegelt sich ebenso in der Autorfigur Bergotte, so dass eine generelle Tendenz deutlich wird: Das literarische Feld und ähnliche soziale Bedingtheiten von Literatur betreffende Reflexionen werden zugunsten der Ästhetik und Poetik der *Recherche* aufgegeben, aber in ihr zur Darstellung gebracht. Der textgenetische Epitext ist damit bei Marcel Proust der zentrale Ort, wo die intellektuell diskursive Genese seiner Autorschaft mit der poetisch literarischen des Textes der *Recherche* ineinander fallen.

Literatur

- Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art*. Paris: Seuil 1992.
- Chihaia, Matei: Marcel Proust, auteur des *Mémoires de Saint-Simon*? In: *Comparatio: Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* (2014), H. 6, S. 179–193.
- Fumaroli, Marc: *Le genre des genres littéraires français: la conversation*. Oxford: Clarendon Press 1992.
- Fumaroli, Marc: *Les Mémoires du XVIIe siècle au carrefour des genres en prose*. In: *Le XVIIe siècle* (1971), Nr. 94–95, S. 7–37.
- Fumaroli, Marc: *Les Mémoires ou l'historiographie royale en procès*. In: Ders.: *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*. Paris: Hermann 1994, S. 217–246.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes*. Paris: Seuil 1982.
- Genette, Gérard: *Proust et le langage indirect*. In: Ders.: *Figures II*. Paris: Seuil 1969, S. 223–294.
- Landes-Ferrali, Sylvaine: *Proust et le Grand Siècle. Formes et significations de la référence*. Tübingen: Narr 2004.
- Meizoz, Jérôme: *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genf: Slatkine Érudition 2007.
- Milly, Jean: *L'Affaire Lemoine. Pastiches. Edition génétique et critique*. Genf: Slatkine Reprints 1994.
- Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu*, hg. v. Jean Yves Tadié. Paris: Gallimard 1987–1989.
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd. 4, *Sodom und Gomorrha*, hg. v. Luzius Keller, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

nössischen textgenetischen Forschung und auch deren Suche, genauer Sehnsucht nach dem ‚realen‘ Autor im Schreibprozess der Textgenese artikulieren?

- Proust, Marcel: *Carnets*, hg. v. Florence Callu u. Antoine Compagnon. Paris: Gallimard 2002.
- Proust, Marcel: *Contre Sainte-Beuve*, hg. v. Pierre Clarac u. Yves Sandre. Paris: Gallimard 1971.
- Proust, Marcel: *Essays, Chroniken und andere Schriften*, hg. v. Luzius Keller. Frankfurt/Main: Suhrkamp² 2003.
- Schmitz, Fabian: Marcel Proust: Author, Journalist and Marketing Strategist. In: Burnautzki, Sarah/Frederik Kiparski, Raphaël Thierry/Maria Zannini (Hg.): *Dealing with Authorship. Authors between Texts, Editors and public Discourses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2017.
- Sprenger, Ulrike: *Stimme und Schrift. Inszenierte Mündlichkeit in Prousts *À la recherche du temps perdu**. Tübingen: Narr 1995.
- Stierle, Karlheinz: *Zeit und Werk. Prousts *À la Recherche du Temps perdu* und Dantes *Commedia**. München: Hanser 2008.
- Viala, Alain: *Éléments de sociopoétique*. In: *Approches de la réception*, hg. v. Georges Molinié u. Alain Viala. Paris: Presses Universitaires de France (PUF) 1993, S. 137–220.
- Zanone, Damien: *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon (PUL) 2006.

Das Buch, die Zeitung und das Kaffeehaus. Zur epitextuellen Poetik in Arthur Schnitzlers Erzählung *Später Ruhm*

Natalie Binczek

1. Die Zeitung/Zeitschrift als literarisches Medium

Die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist auf das Engste mit dem Medium der Zeitschrift bzw. Zeitung verbunden,¹ womit nicht ausschließlich deren Funktion als *Erstpublikationsort* angesprochen ist. In den allermeisten Fällen bilden Periodika vielmehr den *einzigsten* Publikationsort literarischer Texte, weshalb Rudolf Helmstetter im Umkehrschluss die Unwahrscheinlichkeit des Buchs für den Literaturbetrieb der Zeit konstatierte.² Literatur findet im 19. Jahrhundert mithin vor allem in der Zeitung bzw. Zeitschrift statt, was nicht nur konstitutiv ist für ihre textuelle Einrichtung, sondern auch für ihr poetologisches Selbstverständnis. Bezüglich der Frage nach paratextuellen Usancen der Zeit müssen somit die für Periodika und Journale typischen Strategien der Rahmung, der typographischen Differenzierung sowie Layoutgestaltung stärker in den Fokus gerückt und von den für das Buchmedium charakteristischen Paratexten unterschieden werden. Von Interesse sind hierbei nicht zuletzt die Verschiebungen und Ersetzungen, die im Zuge der Remedialisierung³ von der Zeitschrift zum Buch erfolgen und die nicht selten dazu dienen, die mediale Grundlegung von Literatur auszublenden. Insofern es nämlich als das unserem Literaturkonzept inhärente mediale Apriori gilt, welches den Standard literarischer Textveröffentlichung kennzeichnet, erzeugt das Buch den paradoxen medialen Effekt, den Medienbezug von Literatur gleichsam zu invisibilisieren.

1 Siehe dazu u. a. Günter: *Im Vorhof der Kunst* (2008), 137ff. sowie Pompe: *Zeitung/Zeitschrift* (2013), insbes. 304–308.

2 Helmstetter: *Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes* (1997).

3 Bolter/Grusin: *Remediation* (1999).

Bei der Übertragung eines zunächst in einer Zeitung veröffentlichten Textes ins Buch lassen sich entscheidende, stets auch peritextuell sichtbare Modifikationen beobachten, welche den Text in seiner Gesamtheit betreffen. Eine Zeitung hat einen starken, im Erscheinungsdatum einer jeden Ausgabe nachweisbaren Aktualitätsbezug, aus dem im Gegenzug die Kurzlebigkeit ihrer Inhalte resultiert. Sie besteht aus verschiedenen, im Layout entsprechend markierten Rubriken, zu deren heterogener Struktur auch von Anbeginn die Literatur gehört, sei es, dass sie in einer Beilage, sei es, dass sie unter dem Strich des Feuilletons erscheint. Mit der Veröffentlichung eines Textes im Buch werden diese Bezüge unterbunden. So ist das Erscheinungsdatum nicht mehr auf einen bestimmten Tag, eine bestimmte Woche festgelegt. Im Impressum wird es nur noch auf eine Jahresangabe reduziert und nicht selten aus dem unmittelbaren Relevanzzusammenhang des Textinhaltes gelöst. Mehr noch trägt das Buch dazu bei, die aus den Zeitungsspalten und -rubriken hervorgehende textuelle Vielfalt auf einen Text oder eine homogene Textgruppe einzugrenzen. Mit diesen als Reinigung beschreibbaren Modifikationen, durch welche ein Text in ein Werk verwandelt und als Literatur im emphatischen Sinne lesbar gemacht wird, verschwinden zugleich jedoch diejenigen Bezüge, die den heteronomen Kontext der Literatur bestimmen.⁴

Die Wirkung der Paratexte beschränkt sich nicht nur, wenn überhaupt, auf den Rahmen im Sinne einer das Außen des Textes betreffenden Kategorie. Veränderungen der typographischen Gestaltung,⁵ wie sie unterschiedliche Schrifttypen, aber auch die Anordnung auf einer Zeitungs- bzw. Buchseite hervorrufen, bilden nicht nur das textuelle Umfeld, sondern greifen in die literarische Textur selbst ein, weshalb sie nicht im Sinne eines ablösbaren, abkömmlichen Bei- und Nebenwerks zu verharmlosen sind. Mit dem Medien- sowie dem diesem jeweils korrespondierenden Peritextwechsel geht vielmehr die Konstitution unterschiedlicher Texte, zumindest aber unterschiedlich les- und deutbarer Textvarianten einher. In einigen Fällen lassen sich sogar gravierende Einschnitte beobachten, wenn neue Titel eingeführt oder der Autornamen verändert, z. B. Pseudonyme entschlüsselt oder durch andere ersetzt werden, oder aber, wenn einem Text Illustrationen⁶ beigegeben bzw. entzogen werden. Dies in Rechnung gestellt, können Paratexte als mit ihrem jeweiligen Medium eng interagierende Agenten der jeweiligen textuellen Materialisation und Werkkonstitution beschrieben werden.⁷

4 Hahn: *Heteronomieästhetik der Moderne* (2013).

5 Siehe dazu grundlegend Wehde: *Typographische Kultur* (2000) sowie die Beiträge des Sammelbandes Falk/Rahn: *Literatur & Typographie* (2016).

6 Vgl. zur Interaktion von Illustration und Text in der Zeitung: Beck: *Bau auf, Bau auf!* (2014).

7 Zur medientheoretischen Reflexion des Paratextbegriffs siehe: Stanitzek: *Texte, Paratexte, in Medien* (2004).

Seit einigen Jahren lässt sich ein zunehmendes, wenn auch punktuelles Interesse der Literaturwissenschaft an der medienhistorischen Entwicklung von Literatur in Journalen feststellen.⁸ Eine Fülle von Material wird ans Tageslicht gefördert, die das Feld literarischer Produktion insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts buchstäblich neu zu vermessen, d. h. im Sinne eines ‚distant reading‘⁹ zu quantifizieren, jedoch auch und zuvörderst strukturell zu analysieren auffordert. Dazu gehören Untersuchungen der narrativen Fortsetzungsorganisation, der heterogenen thematisch-formalen Nachbarschaften, wie sie etwa die Familienzeitschriften, radikaler noch die vielfältigen Rubriken einer Tageszeitung erzeugen. Vor allem in dieser Hinsicht ist eine Konzentration auf die peritextuellen Strukturen, in einigen Fällen auch ohne Bezugnahme auf Genettes Terminologie, ebenso produktiv wie verbreitet. Nicht zuletzt gehören zu diesem Forschungsfeld die Arbeiten zum Feuilleton als spezifische Sparte und als journalistisch-literarische Schreibweise, die sich prinzipiell in allen Sparten einer Zeitung ausbreiten kann.¹⁰

Vor dem Hintergrund dieser knappen Skizze versucht die nachfolgende Darstellung der Frage nachzugehen, in welcher Weise Zeitschriften, mehr noch: Zeitungen an dem Literaturbegriff selbst mitgearbeitet, ihn gewissermaßen mitgeprägt haben und welchen Stellenwert in diesem Kontext die Paratexte einnehmen. Im Zentrum steht hier das veränderte Selbstverständnis von Literatur unter dem Primat der periodischen Presse als literarisches Leitmedium im späten 19. Jahrhundert, wobei der in dem Zusammenhang relevante Aspekt der „Mannigfaltigkeit der Praktiken und Mitteilungen“ (PT, 19) besondere Berücksichtigung finden soll. Die Erforschung paratextueller Strukturen verweist nämlich unmittelbar auf die pragmatisch-funktionale, auf die praxeologische Dimension von Literatur.

2. Schnitzlers „Später Ruhm“

Welche Interdependenzen sich zwischen der Zeitung/Zeitschrift und Literatur im 19. Jahrhundert nachweisen lassen, soll im Folgenden anhand eines Textes dargestellt werden, der selbst an den Formatbedingungen des Journals gescheitert und deshalb erst aus dem Nachlass mit großer Verspätung 2014 veröffentlicht worden ist. Arthur Schnitzlers Erzählung *Später Ruhm*, die ursprünglich für die von Hermann Bahr

8 Siehe dazu u. a. Graevenitz: Wissen und Sehen (2000); Kaminski/Ramtke/Zelle: Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur (2014).

9 Moretti: Distant Reading (2013).

10 Kauffmann: „Es ist nur Wien (1994); Frank/Scherer: Zur Funktionsgeschichte und zum generischen Ort der Feuilletons (2012); Kernmeyer: Sprachspiel nach besonderen Regeln (2012).

mitherausgegebene Zeitschrift *Die Zeit* verfasst und 1895 fertig gestellt worden ist, stützt nachgerade den Befund, dass Literatur im 19. Jahrhundert in einer Zeitschrift oder Zeitung publiziert bzw. (erst)publiziert werden musste, um überhaupt rezipierbar zu sein. Die Veröffentlichung von Schnitzlers Text kommt nicht zustande, weil er mit den Erscheinungsintervallen des Periodikums – so die Diagnose – nicht kompatibel sei.¹¹ Von Hermann Bahr wird ihm attestiert, „die Zerstückelung in etwa acht Partien, mit Pausen von acht Tagen, [...] [würde ihn] schädigen“.¹²

In bemerkenswerter Korrespondenz dazu ist festzuhalten, dass der Text sich thematisch mit den Funktionsbedingungen von Literatur unter der Vorherrschaft der Presse befasst und damit seine eigenen Rahmenbedingungen reflektiert. Denn *Später Ruhm* ist eine satirische Darstellung des zeitgenössischen Literaturbetriebs,¹³ zu dessen zentralen Produktions- und Distributionsinstrumenten die Zeitung gehört, präziser: die Zeitung im Kontext der Kaffeehauskultur.¹⁴ So scheint die Annahme nahe zu liegen, die Veröffentlichung der Erzählung scheitere an denjenigen Bedingungen, die sie selbst kritisch verhandelt, als sei letztlich eben diese Kritik der Grund für die Ablehnung ihres Drucks. Jedoch bildet die Kritik am zeitgenössischen ‚Establishment‘, ja an den insbesondere durch die Zeitungen und Zeitschriften etablierten kulturellen Werten und Praktiken eines der zentralen Themen vor allem der Feuilletons. Zumal das Wiener Feuilleton der Jahrhundertwende hochgradig selbstreferentiell und -kritisch ist. Auf das Schärfste betreibt es Feuilletonkritik. Überdies gilt es zu bedenken, dass sich Hermann Bahrs Kommentar auf die formale Konstitution von Schnitzlers Text – und nicht auf seinen Inhalt – richtet. Seine Zerstückelung in Einzelteile und narrative Zerdehnung der im einwöchigen Takt erfolgenden Einzelteile wird als Problem benannt. Impliziert die Aussage in letzter Konsequenz, dass Schnitzlers Erzählung nur im Buchmedium angemessen funktioniert? Damit würde ihr aber unterstellt, sie ergreife im Zuge ihrer Kritik am zeitgenössischen Literaturbetrieb Partei für das Buch; eine Unterstellung, die im Folgenden einer Prüfung unterzogen und letztlich widerlegt werden soll.

11 Grundsätzliches zu Schnitzler dem Buch- und Zeitschriftenmarkt seiner Zeit siehe Podewski: Schnitzler und der Buch- und Zeitschriftenmarkt (2014).

12 Schnitzler: *Später Ruhm* (2014), Nachwort, 146. (Im Folgenden wird auf die Erzählung mit der Sigle SR im Text Bezug genommen.)

13 Das in der Novelle entfaltete Spannungsverhältnis der „Konstruktion und Dekonstruktion von Autorschaft“ steht im Zentrum der Studie von Groß-Elixmann: *Poetologie und Epistemologie* (2016), 256, die sich stark an der Figur Eduard Saxberger orientiert.

14 Zur engen Beziehung der Zeitschriften/Zeitungen und der Einrichtung des Kaffeehauses im 19. Jahrhundert siehe insbesondere Bunzel: *Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende* (2000); Binczek: *Kaffeehaus/Café* (2013), 595–596.

Von einem in Vergessenheit geratenen, bei einem „Antiquar“ (SR, 10) zufällig entdeckten Gedichtband mit dem Titel *Wanderungen* wird die Erzählung gewissermaßen angestoßen. Aber mit diesem Anstoß und ihrem Agenten, dem Publikationsmedium ‚Gedichtband‘, ist kein für sie geltender poetologischer Maßstab formuliert, sondern nur auf ein Literaturverständnis verwiesen, dessen Anschlussfähigkeit gerade in Frage steht. Bei dem Werk *Wanderungen* handelt es sich um ein Jugendwerk und das einzige Buch des Protagonisten, Eduard Saxberger, der seit über dreißig Jahren nichts mehr geschrieben hat. Wird in Schnitzlers Text insbesondere zu Beginn ein Spannungsverhältnis zwischen den Medien Buch und der periodischen Presse aufgebaut, so muss es vor dem Hintergrund der medienhistorischen Konstellation allerdings relativiert werden. Eine einfache Gegenüberstellung zwischen dem Buch und der Zeitung bzw. Zeitschrift lässt sich für das 19. Jahrhundert keineswegs behaupten. Erstens, weil Zeitungen und Zeitschriften zwar unter dem Stichwort „Journal“, wie von Reinhard Meyer vorgeschlagen,¹⁵ zu einem Genre zusammengefasst werden können, jedoch letztlich sehr unterschiedliche Formate herausbilden. Die Zeitschrift orientiert sich z. B. in Bezug auf das Layout und die es charakterisierenden Paratexte stark am Buch.¹⁶ Ferner wird sie etwa in der nachträglichen Veröffentlichung von Jahresbänden mit Registern und Inhaltsverzeichnissen versehen, die sie noch deutlicher dem Buch anverwandeln. Umgekehrt lässt das Buch Annäherungen an die Journalstruktur erkennen, etwa im Hybridformat des Taschenbuchs, später aber auch in der Etablierung von Buchreihen, die eine Art von buchmedialer Periodizität konstituieren. Indes stehen nicht diese Übergängigkeiten, diese Interdependenzen zwischen den Medienformaten im Zentrum von Schnitzlers Erzählung, sondern die Inszenierung ihres Konkurrenzverhältnisses.

Nachdem Eduard Saxbergers Buch von Meier, einem jungen Schriftsteller, in einem Antiquariat zufällig entdeckt worden ist, betritt es als ein Erinnerungsbild die Erzählung. Denn Saxberger selbst „stellte sich die ‚Wanderungen‘ so vor, wie sie, eben erschienen, im Auslagenfenster einiger Buchhändler gepirngt hatten. Ein dunkelgrünes, schlankes Bändchen, auf dessen Einbanddeckel in hellen, großen, aber dünnen Buchstaben der Titel zu lesen stand.“ (SR, 18) Hier, als imaginäres, als nurmehr erinnertes Bild, befindet sich das Buch im Schaufenster einer Buchhandlung und damit noch am Anfang einer vielleicht aussichtsreichen Karriere. Zuhause aber muss Saxberger es in seinem Bücherschrank erst suchen. Dabei muss er sich bücken, denn: „In dem untersten Fach unter alten Zeitschriften und Broschüren“ lagen immerhin noch „sechs Exemplare“ (SR, 18) seines Gedichtbandes.

15 Meyer: *Novelle und Roman* (1987).

16 Zum Layout als Paratext siehe: Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2010).

Während das zufällig im Antiquariat erworbene Exemplar mit dem Versprechen verbunden ist, die *Wanderungen* mit einer Verzögerung von über dreißig Jahren im Literaturbetrieb endlich wahrnehmbar werden zu lassen, sie sozusagen aus der langjährigen Stillstellung – die so gar nicht zum Titel des Bandes passen will – wieder zu mobilisieren, liegen mehrere Exemplare dieses Werks in Saxbergers Bibliothek unter den „Zeitschriften und Broschüren“ verschüttet. Vergessen und zugedeckt, weisen sie sogar erste Anzeichen der Zersetzung auf, wenn es anschließend heißt, dass sie staubig geworden sind (SR, 18). Verwiesen ist mit diesem Bild zugleich auf eine zeitdiagnostisch übergreifende Perspektive, die das Medium Buch insgesamt betrifft, das nicht zufällig unter den „Zeitschriften und Broschüren“ liegt und damit unter Medien,¹⁷ die eine enge Beziehung zur Aktualität unterhalten, mehr noch: diese selbst als Periodikum erzeugen und organisieren. Aktuell ist nämlich, was in der jeweiligen Ausgabe einer Zeitung erscheint.¹⁸

Für Meier und den jungen Literatenzirkel, dem dieser angehört, besteht die Bedeutung von Saxbergers Buch nicht etwa in seiner besonderen literarischen Schreibweise – die meisten der Mitglieder dieses Zirkels haben es, worin die bitterböse Schlusspointe der Erzählung liegt, nicht einmal gelesen. Sie besteht vielmehr in seiner paratextuellen Zirkulationsfähigkeit. Es wird aus der antiquarischen Versenkung gehoben und über den Titel und Autornamen in Umlauf gebracht. Obgleich der Text selbst den jungen Literaten nicht bekannt ist, wird es dennoch für sie, wie die folgende, von einer überspannten Rhetorik getragene Textstelle deutlich macht, zum Referenzpunkt einer eigenen, erst noch zu konstituierenden poetologischen Selbstverortung. „Du hast der Nation ein Kunstwerk geschenkt, sie hat es nicht beachtet“, so Meier an Saxberger. Und er fährt fort, indem er den Literatenzirkel zum Förderer und Distributor der *Wanderungen* bestimmt: „Wir aber wollen der Nation sagen, wer Du bist, wir werden sie zwingen, uns zu hören!“ (SR, 52) Nicht unerheblich ist hier die Verwendung der ersten Person Plural, mit welcher der Redner auch den Rest der Gruppe in seine Rede als Mitsprecher einschließt, also auch diejenigen, die das Buch nicht kennen. Zudem verrät die gewählte Formulierung „uns zu hören“, dass der Sprecher *sich* und nicht den *Wanderungen* Gehör verschaffen will. Die Betonung liegt auf dem „wir“ und damit auf den Entdeckern und Vermittlern des Werks.

Die *Wanderungen*: Ein zu Unrecht vergessenes, vom Literaturbetrieb übergangenes Werk? Da die Erzählung *Später Ruhm* nichts über Saxbergers Gedichtsammlung als Werk aussagt, lässt sich diese Frage nicht beantworten. Sie wird von der

17 Vgl. dazu Bandel/Stanitaek: Broschüren (2015).

18 Vgl. dazu Luhmann: Die Realität der Massenmedien (1996). Zur Beziehung von Literatur und Zeitung/Zeitschrift als Medium der Aktualisierung auch Pompe: Famas Medium (2012).

Erzählung jedoch erst gar nicht gestellt. Ihr Interesse gilt nämlich der Beschreibung derjenigen Mechanismen, die poetologische Positionen generieren und Werte konstruieren. Das Wenige, was über Saxbergers Buch bekannt ist, lässt sich auf einige seiner peritextuellen Markierungen – Autorname, Titel, Gattung –, auf ein ungefähres Erscheinungsjahr sowie – und das ist entscheidend – auf sein mediales Format reduzieren: Es ist ein Buch und eben keine Zeitschriftenpublikation, was sich wiederum in der Deskription der buchtypischen Peritexte niederschlägt, wie anhand des erwähnten, übrigens nicht ganz korrekten Erinnerungsbildes nachvollziehbar: „Ein dunkelgrünes, schlankes Bändchen, auf dessen Einbanddeckel in hellen, großen, aber dünnen Buchstaben der Titel zu lesen stand.“ Hervorzuheben ist also, wie Schnitzlers Erzählung in unterschiedlichen Varianten vorführt, dass für die Zirkulation eines Werkes im Literaturbetrieb zunächst einmal ausschließlich seine Peritexte ausreichen bzw. diese als wichtige Voraussetzung seiner Zirkulationsfähigkeit anzusehen sind.¹⁹ Auch Genette konzidiert, in der Literaturgeschichte gäbe es Werke, die nur in Form eines Titels als „Paratexte ohne Text“ (PT, II) überliefert sind. Für Texte ohne Paratext kann er hingegen und folgerichtig kein Beispiel nennen.

3. Der Medienbetrieb der Literatur

Indem sich der Literatenzirkel in die Position von Literaturvermittlern und Förderern aufschwingt, versucht er sich selbst im Literaturbetrieb bekannt zu machen und als eine wahrnehmbare Adresse zu installieren. Denn, so Staufner, ein anderes Mitglied der Gruppe: „Kein Mensch weiß was von uns, keine Seele kümmert sich um uns. [...] Wer kennt den Christian? Niemand! Wer kennt den Meier? Niemand! Wer kennt den Blink? Niemand! Wer kennt mich? Niemand!“ (SR, 29) Wie aber können diese im Literaturbetrieb unbekannteren Akteure einem seinerseits unbekannteren Werk zur Sichtbarkeit, gar zum Renommee verhelfen? Eine Frage, die nicht nur auf eine unauflösbare Zirkularität, sondern zugleich auch auf die

19 Immer wieder wird der Novelle attestiert, sie sei ästhetisch schwach und deswegen nicht früher erschienen, so exemplarisch bei Anderson (2015), 566: „The novella contains sections that reveal the talents of the great writer, but the piece as a whole presents a rather superficial portrait of an aging former poet among a group of self-absorbed younger aesthetes. While of literary historical significance for the picture it gives of Schnitzler's developing literary prowess, the novella does not rise to the artistic level of most of Schnitzler's works. It is easy to see why he kept it in the drawer.“ Demgegenüber möchte die vorliegende Analyse die medienreferenzielle Dimension der Erzählung, die insbesondere in der Fokussierung auf die literaturbetrieblichen Funktionen von Paratexten liegt, beschreiben.

Problematik der *Vermittlung* hindeutet, die, so die hier vertretene These, das zentrale Moment der in diesem Text verhandelten Poetik bildet. Vermittlungen nämlich, als Mittel zum Zweck bzw. als „Zwischenglied“, vor allem aber in der Funktion als „Mittler“²⁰ – um eine Unterscheidung von Bruno Latour anzuführen –, spielen in *Später Ruhm* eine tragende Rolle. Dabei wird das Konzept der Vermittlung als „Zwischenglied“ in der Erzählung einer Demontage unterzogen und dem Konzept des „Mittlers“ angenähert.

Unter einem Zwischenglied versteht Latour „etwas, das Bedeutung oder Kraft ohne Transformation transportiert: Mit seinem Input ist auch sein Output definiert.“²¹ In diesem Sinn versucht der Literatenzirkel Saxbergers Buch *Wanderungen* für seine Zwecke in den Dienst zu nehmen. Es soll als ein Mittel zum Zweck der Sichtbarmachung der Gruppe instrumentalisiert werden. So versuchen sich die jungen Schriftsteller einer Tradition einzuschreiben, die sie damit aber überhaupt erst herstellen müssen. Dieser Versuch misslingt, weil sich das Buch nicht als Mittel zum Zweck verwenden lässt. Es verweigert sich einer Verwendung im Literaturbetrieb grundsätzlich. „Gedichtband“ mag als Gattungsmarkierung einen traditionell valorisierten poetischen Wert aufrufen, im zeitgenössischen Literaturbetrieb aber setzen sich andere literarische Schreibweisen durch.

„Ich hab Aussichten! [...] Einen Roman soll ich schreiben für eine Volkszeitung. Einen Titel haben s'mir schon gegeben“ (SR, 87), vertraut Linsmann, ein weiteres Mitglied der Gruppe, Saxberger an. Vor die Alternative gestellt, „Schundromane schreiben statt [...] gar nichts zu tun“ (SR, 87), trifft Linsmann eine aus der Perspektive des Literatenzirkels ‚verächtliche‘ Entscheidung, die er deshalb für sich behält. ‚Verächtlich‘ ist sie vor allem, weil sie Literatur in den Funktionsrahmen erwerbstätiger ‚Arbeit‘ rückt. Allerdings schließt sich die Erzählung dieser Wertung nicht an, sondern konterkariert sie mit der Perspektive ihres Protagonisten: „Saxberger konnte sich's nicht verhehlen, dass ihm das ein wenig imponierte. Ein Roman war ja immerhin ein Stück Arbeit und davor hatte er Respekt.“ (SR, 87) In Bezug auf den Zirkel der jungen Literaten heißt es ein paar Zeilen weiter indes: „Da war ja gewiss ungeheuer viel Talent, gearbeitet wurde aber eigentlich recht wenig.“ (SR, 87)

Wird das Medium Buch in Schnitzlers Erzählung als etwas aus der literaturbetrieblichen Zirkulation Ausgeschiedenes beschrieben, das gewissermaßen erst wiederbelebt werden müsste, so generiert die Presse demgegenüber Literatur als vergütete Arbeit, deren Produkte mit einem Gebrauchswert versehen und so zirkulationsfähig

20 Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* (2010), 70.

21 Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* (2010), 70.

und wahrnehmbar gemacht werden.²² – Mehr noch: Will sich die auf das Buch orientierte Poetik, wie sie vom jungen Literatenzirkel vertreten wird und für die Saxbergers Buch gewissermaßen einsteht, im Literaturbetrieb positionieren, bedarf sie dazu der Mithilfe der Zeitung. Mit anderen Worten: Sie ist auf seine Vermittlung zunächst auch im Sinne einer epitextuellen Ausweitung angewiesen.²³ Schnitzlers Erzählung stellt die Presse jedoch nicht als bloße Erweiterung der Literatur dar, sondern sie bestimmt sie grundlegender: als Möglichkeitsbedingung von Literatur überhaupt. Dabei figuriert sie selbst als ein Exempel dieser Möglichkeitsbedingung, weshalb sie bis 2014 gleichsam inexistent war.

Das Dilemma, dem sich die jungen Literaten ausgesetzt sehen, besteht darin, dass sie eine Literatur jenseits und unabhängig von der Presse einfordern, jedoch ohne diese nicht auskommen. An Meier gewandt, der gerade einen Gedichtband veröffentlicht hat, hält Staufner fest: „Was nützt das Veröffentlichen? Jetzt sind Deine Gedichte heraus – wer schert sich darum?“ (SR, 29) Literatur, die von den Zeitungen nicht bemerkt wird, kommt folglich ebenso wenig vor, wie Literatur, die in Zeitungen nicht (erst)veröffentlicht wird. „Man muss was von uns erfahren, man muss was von uns wissen. Kein Mensch weiß was von uns. Die Zeitungen nehmen keine Notiz von uns.“ (SR, 29) Zwar macht Schnitzlers Erzählung deutlich, dass an der Zeitung als Medium der Literatur kein Weg vorbeiführt, als Medium der Literaturvermittlung wird sie letztlich jedoch in Frage gestellt. Zeitungen vermitteln Literatur nicht mithilfe von Sekundärdiskursen, sondern sie gelten selbst als Medien der Literatur, in deren Folge noch Sekundärdiskurse in den Bereich der Literatur einbezogen werden können. So kann die Zeitung als Medium und Adresse literarischer Produktion dienen. Als epitextuelles Instrument der Vermittlung wird sie nach dem Schema eines Mittels zum Zweck gedacht. In diesem Sinne soll sie beispielsweise der Bekanntmachung oder Bewerbung literarischer Texte dienen,²⁴ die – und das ist entscheidend – eine davon unabhängige Referenzeinheit bilden. Dieser Auffassung nach funktioniert die Presse als „Zwischenglied“, insofern sie Literatur lediglich supplementiert, mithin ihren Wirkungsraum erweitert. Der Literatenzirkel, der einen Vortragsabend zu veranstalten beschließt, um so die Aufmerksamkeit der Presse auf sich zu ziehen, setzt zwar exakt dieses Verständnis voraus.²⁵

22 Zum vielschichtigen Verhältnis von Ästhetik und Arbeit mit Blick auf die Aporien der ästhetizistischen Literatur um 1900 siehe Hahn/Jaekel: Die Schwere der hässlichen Wörter und die Grenzen der Wahrheit (2014).

23 „Ein Epitext ist jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert, in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum.“ (PT, 328).

24 Siehe dazu auch Krajewski: Der Diener (2010), 156–164.

25 „Also wir müssen was veranstalten. Vortragsabende müssen wir veranstalten.“ (SR, 29).

Die Erzählung jedoch hebt es aus, indem sie die Zeitung in der Funktion eines Mittlers darstellt. „*Mittler* [...]“, so Bruno Latour, „übersetzen, entstellen, modifizieren und transformieren die Bedeutung oder die Elemente, die sie transportieren sollen. [...] Aus ihrem Input lässt sich ihr Output nie richtig vorhersagen“. ²⁶

4. Literatur und ihre Mittler

Was zunächst als bloßes ‚Zwischenglied‘ im Prozess der Bewerbung bereits bestehender literarischer Werke und Werte geplant wurde, was sich zunächst als eine Maßnahme zu erkennen gab, die vom Literatenzirkel vertretene literarische Position – aber welche eigentlich? – einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, bringt schließlich selbst spezifische, nur der Zeitung eigene Formen textueller Praxis hervor. Dazu gehören zunächst die Erstellung eines Programms sowie die Ankündigung der Veranstaltung. Mit diesen Praktiken aber ist das Feld bezeichnet, welches nach der üblichen Einteilung dem Bereich der Epitextualität zugehört und damit eine gewisse Entfernung zum buchförmig gedachten Werk aufweist:²⁷ „Saxberger las: Vereinsnachricht – der literarische Verein ‚Begeisterung‘ wird demnächst eine Akademie veranstalten. Unter anderem hat auch der greise Dichter Eduard Saxberger seine freundliche Mitwirkung zugesagt.“ (SR, 69) Über solche Presstexte hinaus werden von den Literaten für den Vortragsabend selbst, der ja seinerseits vor allem als eine für die Presse bestimmte Veranstaltung konzipiert ist, zum Teil programmatisch-poetologische Texte verfasst und Saxberger der Auftrag erteilt, ein neues Gedicht zu schreiben, was ihm jedoch nicht gelingen wird. Obwohl die Produktion der ‚eigentlichen‘ Werke wenig ertragreich ist und nicht nur bei Saxberger ins Stocken kommt, erscheint die Arbeit an den Epitexten jedoch nicht beeinträchtigt.

An keiner Stelle dieser Erzählung wird ein Einblick in die im engeren Sinne literarische, in die auf das buchförmig konzipierte Werk ausgerichtete Praxis gewährt. Überhaupt kommt das, was aus der Perspektive des Literatenzirkels als Literatur vorausgesetzt und postuliert wird, selbst nicht zu Wort. Weder werden die *Wanderungen* inhaltlich und formanalytisch in Szene gesetzt, noch erfahren wir etwas über die literarischen Arbeiten des Literatenzirkels. Stattdessen verschafft sich die Zeitung Gehör. Neben der erwähnten kurzen Ankündigung werden vor allem die Nachbesprechungen des Vortragsabends in aller Ausführlichkeit von der Erzählung zitiert. Es sind ebendiese Vermittlungsprozesse, diese Mittler, die hier zum

²⁶ Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* (2010), 70.

²⁷ „Der Ort des Epitextes ist also *anywhere out of* [sic] *the book*“ (PT, 328).

eigentlichen textuellen Akteur avancieren. Was aber bedeutet es für die Paratexttheorie, wenn sie mit diesem Konzept der Vermittlung zusammengedacht wird? Was bedeutet es für die Beschreibung der Epitexte, wenn sie sich derart gegenüber der „Zwischenglied“-Funktion verselbständigen, dass sie als Transformatoren dessen, worauf sie sich beziehen, nämlich des Referenzwerks, in Erscheinung treten und damit zu Mittlern werden?

Am nächsten Tag „trieb es“ Saxberger „ins Kaffeehaus, und auf dem Weg kam eine heftige Neugier über ihn, was in den Zeitungen stehen mochte.“ (SR, 219) Allerdings erfährt diese Neugier zunächst einen Dämpfer, denn: „In den Morgenblättern stand nichts, auch in den bisher erschienenen Abendblättern war nichts zu finden.“ (SR, 219) Ein paar Zeilen weiter heißt es jedoch: „In diesem Augenblick legte der Kellner ein neues Abendblatt auf den Tisch, und Staufner unterbrach sich sofort: ‚Vielleicht steht da was drin‘, er nahm es in die Hand. Sofort hatte sein Blick eine Notiz entdeckt. ‚Da steht was‘, sagte er.“ (SR, 120) Die kollektiv in einem Kaffeehaus²⁸ praktizierte Zeitungslektüre ist – das macht diese Leseszene deutlich – durch gesteigerte Selektivität gekennzeichnet. Die Einteilung in unterschiedliche Sparten und die Rubrizierung der Seiten ermöglichen einen gezielten Zugriff auf bestimmte Informationen bzw. auch die zügige Feststellung, dass diese fehlen. Die Zeitungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rechneten in Anbetracht der Vielzahl konkurrierender Blätter, die nicht nur täglich, sondern zum Teil auch mehrmals täglich erschienen, mit einer hochselektiven Lesetechnik. Dabei ist dieses ökonomische Lektüerverfahren unmittelbar auf die entsprechenden peritextuellen Einrichtungen der Zeitung angewiesen. Das nicht nur in Bezug auf die Verbreitung von Literatur epitextuelle Medium par excellence, die Zeitung, setzt eigene Peritexte ein, um ein schnelles und selektives Lesen zu ermöglichen. So findet Staufner sofort, was er sucht. Allerdings handelt es sich bei dieser Besprechung um einen Verriss, der die Veranstaltung als ein „harmloses Vergnügen“ und die einzelnen Beiträge als „Unbeträchtlichkeiten“ (SR, 120) abkanzelt. Aber dies sollte nicht die einzige Resonanz bleiben: „Der Kellner kam in diesem Moment und brachte wieder ein Abendblatt. Es war eine der weniger verbreiteten Zeitungen, die sie sonst nie lasen.“ (SR, 125) Und auch hier fand sich eine kurze Notiz, die zwar weniger scharf formuliert, aber letztlich ebenso beleidigend ausfällt: „Die jungen Dichter [...] berechtigten zweifellos zu schönen Hoffnungen, wenn auch noch nicht in allen der gärende Most zum kräftigen Wein geworden ist.“ (SR, 125–126) Pikant ist diese Notiz, weil sie, wie sich bald herausstellt, ausgerechnet von Meier, dem

28 Leyh: Geräusch, Gerücht, Gerede (2016), 169-175: betont die Bedeutung der Geschwätzigkeit in Schnitzlers Werk, die sie in unmittelbarem Zusammenhang mit den Kommunikationsformen der für die Wiener Jahrhundertwende wichtigen Kaffeehäuser setzt.

Entdecker der *Wanderungen* und seit Neuestem Mitarbeiter dieser eben zitierten Zeitung, verantwortet wird. Der Versuch des Literatenzirkels, die Presse instrumentell, also als Mittel zum Zweck in Anspruch zu nehmen, misslingt, obwohl Linsmann wie Meier, aber auch Blink – der sich als ‚Kritiker‘ bezeichnet – in unterschiedlichen Formen für Zeitungen tätig sind oder tätig zu werden beginnen. Zum Vorschein kommt daran nicht nur, dass diese zunächst am Buch orientierten Literaten zunehmend in das Fach von Zeitungsliteraten wechseln, dass sie also von der Werk- auf die der Epitextproduktion umstellen, sondern auch, dass die Zeitung sich eben nicht einfach zweckgerichtet gebrauchen lässt. Das hängt zum einen mit den in mehrfacher Hinsicht bestehenden hierarchischen Arbeitsstrukturen einer Redaktion zusammen. Ein Redakteur kann demnach nicht eigenmächtig schreiben und veröffentlichen, sondern bedarf stets des Auftrags, zumindest aber der Zustimmung einer höheren Organisationseinheit. Zum zweiten aber ist es die spezifische Kommunikationsform, die die Zeitung als einen ‚Mittler‘ zum Vorschein kommen lässt, insofern sie ‚transformiert‘ und ‚modifiziert‘, indem sie überträgt. In dieser Übertragung bzw. Vermittlung bringt sie nämlich etwas Eigenes hervor: Die Epitexte erweitern den Wirkungsraum und Bekanntheitsgrad der Werke, die sie besprechen oder ankündigen, nicht nur, sie nehmen vielmehr ihren Platz ein, indem sie selbst zu Werken werden.²⁹ Die Zeitung ist ein produktives Medium, wie an den Volkszeitungsromanen, Programmtexten, Ankündigungen und Rezensionen nachvollziehbar, die sowohl auf die Eigengesetzlichkeit der Zeitung als auch auf das Funktionieren von Literatur hindeuten. Die Vermittlung – das scheint mir die wesentliche Pointe in Schnitzlers Erzählung zu sein – ersetzt hier eine mit dem Medium Buch assoziierte Werkpoetik. Mit anderen Worten: Poetik heißt in Schnitzlers Erzählung Vermittlung, insbesondere Vermittlung qua Presse und mithin Arbeit am Epitext.

Die Bedeutung der Zeitung für die Literatur des späten 19. Jahrhunderts wird auch in anderen Texten der Zeit reflektiert. So schreibt Ferdinand Kürnberger 1873 in der „Glosse zum Wiener Zeitungswesen“:

Der größere Theil der literarischen Production wird längst nicht mehr vom Buchhandel, sondern vom Zeitungshandel repräsentirt. Den größern Posten im literarischen Budget des laufenden Publicums beziffern bei weitem nicht mehr die Bücher, sondern die Zeitungen.³⁰

29 Epitexte werden üblicherweise als „Mittel der Buchwerbung“ verstanden, wie beispielsweise bei Oster nachzulesen: *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung* (2014), 119.

30 Kürnberger: *Glosse zum Wiener Zeitungswesen* (1873).

Dabei zeigt er eine enge Beziehung zwischen der Zeitung und der Institution des Kaffeehauses auf: Sie werden als ein mediales Ensemble gedacht, wenn es im unmittelbaren Anschluss heißt: „Jedes Kaffeehaus ist eine Leihbibliothek, fast jeder größere Cafétier gibt zwey= bis dreitausend Gulden für seine Zeitungen aus.“³¹ Eine Art Leihbibliothek für Zeitungen, bedingt das Kaffeehaus auch die Herausbildung einer spezifischen Lesepraxis. In Abgrenzung zu der in einsamer Versenkung konzipierten Buchlektüre wird die Rezeption einer Zeitung im Kaffeehaus als selektives Blättern in einer sowie über mehrere, zum Teil kontingent zusammengesetzte Hefte hinweg beschrieben. Eine historische Form des ‚distant reading‘? Edmund Wengraf bringt dies 1891 unter dem Titel „Kaffeehaus und Literatur“ wie folgt auf den Punkt:

Der Kaffeehausleser gelangt dahin, jeden Artikel, jedes Feuilleton, alles, was mehr als hundert Zeilen lang ist, ungenießbar zu finden. Er hört überhaupt auf zu lesen, er blättert nur mehr. Zerstreuten Blickes durchfliegt er die Zeitungen – ein Dutzend in einer Viertelstunde – und nur das Unterstrichene, das Großgedruckte, nur gesperrte Lettern vermögen sein Auge noch ein Weilchen zu fesseln.³²

Was heißt das aber für die in Zeitungen abgedruckte und in der Betriebsamkeit der Kaffeehäuser gelesene Literatur? Muss auch sie solchen, auf Selektivität und ‚distant reading‘ angelegten Lektüretechniken standhalten? Ja, aber sie verlangt dem Leser auch eine konzentrierte Betrachtung der Zerstreuung ab. „Ich bin *nur* Kritiker“, warf Blink ein, der noch immer die Zeitung in der Hand hielt und überhaupt den Eindruck machte, als würde er, sobald ihm irgendetwas in der Unterhaltung nicht passte, sich sofort wieder in seine Lektüre vertiefen.“ (SR, 27) Dass Blink sich trotz seiner gleichzeitigen Partizipation am Gespräch in die Zeitungslektüre ‚vertieft‘, macht vor dem Hintergrund der historischen Typologien des zerstreuten Blätterns³³ deutlich, dass hier Zerstreuung und Vertiefung keinen Gegensatz bilden, sondern sich zu einer operativen Einheit verknüpfen.

31 Kürnberger: Glosse zum Wiener Zeitungswesen (1873).

32 Wengraf: Kaffeehaus und Literatur (1891).

33 Maye: Blättern (2015), 137: „Die Operation des Blätterns ist der Zeitung eingeschrieben, es ist der ihr adäquate Mediengebrauch.“

Literatur

- Anderson, Susan C.: Schnitzler, Arthur. *Später Ruhm*. In: *The German Quarterly* 88,4 (2015), S. 565–567.
- Bandel, Jan-Frederik/Georg Stanitzek: Broschüren. Zur Legende vom ‚Tod der Literatur‘. In: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft* 5: Hirschi, Casper/Carlos Spoerhase (Hg.): *Bleiwüste und Bilderflut. Geschichten über das geisteswissenschaftliche Buch* (2015), S. 59–90.
- Beck, Andreas: Bau auf, Bau auf! Poetische Ingenieurskunst in Theodor Fontanes „Die Brück’ am Tay“. In: *Angermion Jg. 7* (2014), S. 127–156.
- Binczek, Natalie: Kaffeehaus/Café. In: Binczek, Natalie/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 594–596.
- Bolter, Jay David/Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/Mass. [u. a.]: MIT Press 1999.
- Bunzel, Wolfgang: Kaffeehaus und Literatur im Wien der Jahrhundertwende. In: *Mix, York-Gothart* (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 7: *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. 1890–1918*. München [u. a.]: Carl Hanser 2000, S. 287–299.
- Falk, Rainer/Thomas Rahn(Hg.): *Literatur & Typographie*. Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld 2016.
- Frank, Gustav/Stefan Scherer: Zur Funktionsgeschichte und zum generischen Ort der Feuilletons. In: *Zeitschrift für Germanistik*, Jg. 22 (2012), H. 3, S. 524–539.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992.
- Graevenitz, Gerhart von: Wissen und Sehen. Anthropologie und Perspektivismus in der Zeitschriftenpresse des 19. Jahrhunderts. *Zu Stifters *Bunten Steinen* und Kellers *Sinngedicht**. In: Danneberg, Lutz/Friedrich Vollhardt (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen [u. a.]: de Gruyter 2000, S. 147–189.
- Groß-Elixmann, Klara: Poetologie und Epistemologie. Schreibstrategien und Autorschaftskonzepte in Arthur Schnitzlers medizinischen Texten. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Günter, Manuela: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript 2008.
- Hahn, Marcus: Heteronomieästhetik der Moderne. Eine Skizze. In: Ghanbari, Nacim/Marcus Hahn (Hg.): *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* (2013), H. 1, S. 23–36.
- Hahn, Torsten/Charlotte Jaekel: Die Schwere der hässlichen Wörter und die Grenzen der Wahrheit: Die Unverständlichkeit der Arbeit in *Das Märchen der 672. Nacht* und *Der Tod Georgs*. In: Lemke, Anja/Alexander Weinstock (Hg.): *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Paderborn: Fink 2014, S. 189–207.

- Helmstetter, Rudolf: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. München: Fink 1997.
- Kaminski, Nicola/Nora Ramtke/Carsten Zelle (Hg.): Zeitschriftenliteratur/Fortsetzungsliteratur. Hannover: Wehrhahn 2014.
- Kauffmann, Kai: „Es ist nur Wien!“ Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik. Wien [u. a.]: Böhlau 1994.
- Kernmeyer, Hildegard: Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons. In: Zeitschrift für Germanistik, Jg. 22 (2012), H. 3, S. 509–523.
- Krajewski, Markus: Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient. Frankfurt/Main: S. Fischer 2010.
- Kürnberger, Ferdinand: Glosse zum Wiener Zeitungswesen. In: Deutsche Zeitung: Morgenblatt, vom 10.05.1873, S. 1.
- Leyh, Valérie: Geräusch, Gerücht, Gerede. Formen und Funktionen der Fama in Erzähltexten Theodor Storms und Arthur Schnitzlers. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2016.
- Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2010.
- Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien. 2. erweiterte Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.
- Maye, Harun: Blättern. In: Christians, Heiko/Matthias Bickenbach/Nikolaus Wegmann (Hg.): Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2015, S. 135–148.
- Meyer, Reinhart: Novelle und Roman. Erster Band: Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden 1987.
- Moretti, Franco: Distant Reading. London [u. a.]: Verso 2013.
- Oster, Sandra: Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Berlin/Boston: de Gruyter 2014.
- Podewski, Madleen: Schnitzler und der Buch- und Zeitschriftenmarkt. In: Jürgensen, Christoph/Wolfgang Lukas/Michael Scheffel (Hg.): Schnitzler Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 52–56.
- Pompe, Hedwig: Famas Medium: Zur Theorie der Zeitung in Deutschland zwischen dem 17. und dem mittleren 19. Jahrhundert. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2012.
- Pompe, Hedwig: Zeitung/Zeitschrift. In: Binczek, Natalie/Till Dembeck/Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2013, S. 294–310.
- Schnitzler, Arthur: Später Ruhm. Wien: Zsolnay 2014.
- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Bd. 1. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2010, S. 157–200.

Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.

Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen [u. a.]: de Gruyter 2000.

Wengraf, Edmund: Kaffeehaus und Literatur. In: Wiener Literatur-Zeitung, vom 15.05.1891, S. 1–2.

Peter Handkes epitextuelle Werkpolitik

Harald Gschwandtner

1.

Ohne Zweifel hat Peter Handke das literarische Feld des deutschsprachigen Raums ab Mitte der 1960er Jahre wie wenige andere Schriftstellerinnen und Schriftsteller nachhaltig geprägt. Er setzte dabei nicht nur – formal-ästhetisch – entscheidende Impulse für die Herausbildung avancierter literarischer Verfahren, sondern es gelang ihm darüber hinaus, sich als *rising star* einer neuen Autorengeneration, als „Idol seiner Altersgenossen“ und „Skandalon für ältere Generationen“,¹ „einen Namen zu machen“.² Aufgrund seiner spezifischen *posture*, seiner „besonderen Art, *den Ton anzugeben*“,³ wurde Handke sowohl im Feuilleton als auch in einer breiteren Öffentlichkeit eine mediale Aufmerksamkeit zuteil, die sich mit dem Hinweis auf die ästhetische Qualität seiner Texte *allein* kaum hinreichend erklären, sondern nur als Kombination verschiedener Aspekte beschreiben lässt. Das große Interesse für Werk und Person des jungen Autors ist im Besonderen als Effekt seiner überaus wirkungsvollen Positionierung als ‚häretischer‘ Neuling im literarischen Feld zu begreifen.⁴ Auf seinen Debütroman *Die Hornissen*, der im März 1966 im Suhrkamp Verlag erschien, folgte bereits im April sein vielbeachteter Auftritt bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton und schließlich am 8. Juni die Uraufführung der *Publikumsbeschimpfung* im Frankfurter Theater am Turm. Medial war der

1 Gottwald/Freinschlag: Peter Handke (2009), 92.

2 Vgl. Bourdieu: Das literarische Feld (2015), 391. Vgl. dazu etwa Siegfried Unselds Brief an Thomas Bernhard vom 09.05.1966, in dem der Verleger seinem Autor von Handkes Auftritt in Princeton berichtet und Bernhard eine ‚PR-Strategie‘ nach Handke’schem Vorbild ans Herz legt: „Ihren Brief [...] las ich nach meiner Amerika-Reise, bei der ich mich [...] fragte, warum Sie eigentlich nicht Teilnehmer solcher Tagungen sind, aber vielleicht ist in der Tat der Wert für Sie zu gering. Peter Handke hat sich glänzend geschlagen und sich noch einen Namen gemacht.“ (Bernhard/Unseld: Der Briefwechsel (2009), 40f.)

3 Meizoz: Die *posture* und das literarische Feld (2005), 188.

4 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst (1999), 370.

erst 23-jährige Autor damit innerhalb kurzer Zeit überaus präsent geworden; sein öffentliches Agieren brachte ihm sowohl den „Ruf als erster Popstar der deutschen Literatur“⁵ als auch, in konservativeren Kreisen, jenen des „Bürgerschrecks“⁶ ein. Zahlreiche Literaturkritiker kommentierten in ihren Rezensionen der *Hornissen* und des zweiten Romans *Der Hausierer* allererst das Image des Autors, sein Erscheinungsbild sowie die Altersstruktur seines Publikums, während die spezifisch *literarische* Ambition Handkes in vielen Fällen in den Hintergrund trat. Mit Blick auf den mitunter präntiösen Gestus seiner Auftritte wurde gar der Vorwurf laut, dass die Lektüre seiner Texte eine eminente „Kluft zwischen Ruf und Leistung“ offenbare.⁷

Nicht zuletzt auf solchen Tadel reagierte Handke in diesen Jahren mit der offensiven Propagierung seines literarischen Innovationsanspruchs, etwa wenn er in der Zeitschrift *Akzente* auf Jakov Linds kritische Rezension der *Hornissen* schlagfertig antwortete: „Was Jakov Lind sagt, sagt er halt. Den Fortgang der Literatur wird er nicht aufhalten.“⁸ Demonstrativ verweist Handke den 15 Jahre älteren, bereits etablierten Autor Lind und dessen Vorstellung von Literatur „in die Vergangenheit“,⁹ um im gleichen Atemzug das eigene Schreibprojekt als progressiv zu positionieren. Die folgenden Überlegungen gehen von dem Befund aus, dass Handke sein wiederholt formuliertes Pensum, so zu schreiben, wie „noch niemand geschrieben“ hat,¹⁰ nicht nur in seinem erzählerischen, lyrischen und dramatischen Œuvre einzulösen versuchte. Vielmehr sind es gerade Texte aus dem von Gérard Genette beschriebenen „Begleitschutz“ (PT, 9), die Handke im Laufe seiner schriftstellerischen *trajectoire* zur publizistischen Bekräftigung einer dezidiert innovatorischen Poetik in Stellung gebracht hat. Es steht also die Frage im Zentrum, auf welche Weise und in welchen medialen Kontexten Handke sein „Beharren auf Innovation“¹¹ artikulierte – und welche Bedeutung dafür dem Einsatz paratextueller Elemente, ja dem Konzept einer „paratextuelle[n] Lektüresteuerng“¹² für die Durchsetzung seiner avancierten Poetik zukam. In den Fokus gerät damit das Phänomen einer

5 Bartmann: Die Mitteilung der Scheu (2006), 216.

6 Ude: Gefährliche Wirklichkeiten (1967).

7 Haller: Eine bürgerliche Publikumsbelustigung (1967).

8 Handke: Wenn ich schreibe (1966), 467.

9 Bourdieu: Die Regeln der Kunst (1999), 254. Vgl. dazu Lorenz: Pro domo (1990), 400: „[S]treitbare Veröffentlichungen, die Differenz zu Vorgängern und Mitkonkurrenten kenntlich machen, haben die Aufgabe, für das inhaltlich und formal Neue zu votieren, Partei zu ergreifen in eigener Sache.“

10 Hage/Schreiber: „Gelassen wär' ich gern“ (1994), 176; die Aussage bezieht sich an dieser Stelle auf den 1994 erschienenen Band *Mein Jahr in der Niemandsbucht*.

11 Kiesel: Geschichte der literarischen Moderne (2004), 460.

12 Bosse: Paratextuelle, medienpezifische Lektüresteuerng (2010), 234.

auktorialen ‚Werkpolitik‘, die Steffen Martus in seiner einschlägigen Studie u. a. als Form der ‚Aushandlung[] von Mächtigkeit‘ charakterisiert hat.¹³ Der Begriff der ‚Aushandlung‘ soll in der Folge so verstanden werden, dass werkpolitisches Agieren ganz wesentlich bedeutet, mithilfe von „Kundgebungen der Differenz“¹⁴ zu anderen Positionen die je eigene Schreibweise als Einsatz im literarischen Feld zu plausibilisieren.

Prozesse ästhetischer Innovation lassen sich, zumal im Fall Handkes, nicht auf die „Ebene der Werke“ reduzieren,¹⁵ sondern werden in einem komplexen Zusammenspiel verschiedener Genres auktorialer Artikulation vorangetrieben.¹⁶ Die basale Einsicht von Boris Groys’ Kulturökonomie, wonach „[j]edes Neue“ zwangsläufig „danach bestimmt“ wird, „inwieweit es sich im historischen Vergleich [...] vom Alten unterscheidet“,¹⁷ soll im vorliegenden Beitrag gemeinsam mit Genettes Konzept des Paratextes für die Beschreibung von Peter Handkes werkpolitischem Agieren fruchtbar gemacht werden. Dabei ist zu zeigen, welche Rolle Formen „paratextuelle[r] Praxis“ (PT, 389) für die distinktive Positionierung im literarischen Feld zukommt, entfalten die entsprechenden Diskurse ihre Wirkung doch gerade dort, wo sie die Einführung des *Neuen* im Kontext innovatorischer Ambitionen affirmativ flankieren und literaturtheoretisch stützen. Geht man von Genettes interner Differenzierung des Paratextbegriffs aus, konzentrieren sich die Überlegungen auf das Gebiet des *Epitextes*,¹⁸ obschon sich Handke – wie die Korrespondenz mit seinem Verleger Siegfried Unseld zeigt – seit dem Beginn seiner Karriere auch durch eine hohe Sensibilität für Elemente *peritextueller* Präsentation hervorgetan hat. Nicht nur verlegerische Epitexte wie Verlagsvorschauen¹⁹ und Werbeeinschaltungen in

13 Martus: Werkpolitik (2007), 13.

14 Bourdieu: Das literarische Feld (2015), 391.

15 Bourdieu: Das intellektuelle Feld (1992), 159.

16 Auf „nicht-diskursive“ Praktiken, die Meizoz: *Die posture* und das literarische Feld (2005), 178, als zweite zentrale Dimension schriftstellerischer *posture* profiliert, wird im Folgenden weniger stark eingegangen, um stattdessen die „diskursive Dimension“ genauer in den Blick zu nehmen. Vgl. zu nicht-diskursiven Anteilen der *posture* Handkes etwa die Darstellung von Bartmann: *Die Mitteilung der Scheu* (2006).

17 Groys: *Über das Neue* (1992), 35.

18 Vgl. PT, 13: „*Paratext* = *Peritext* + *Epitext*.“ Eine prägnante Definition des *Epitextes* findet sich in Stanitzek: *Texte, Paratexte, in Medien* (2004), 7: „Als *Epitexte* [...] werden jene Paratexte bezeichnet, die des tatsächlichen ‚Eingebundenseins‘ in ein buchförmiges Einzelwerk ermangeln: autonome Verlags-Strategien und PR-Entscheidungen, Interviews, Debatten, spätere Selbstkommentare, sei es in Briefwechseln, Tagebüchern oder welchem anderen Genre oder Medium auch immer.“

19 Vgl. etwa Peter Handkes Brief zur Ankündigung von *Mein Jahr in der Niemandsbucht* an Siegfried Unseld, 08.06.1994. In: Handke/Unseld: *Der Briefwechsel* (2012), 632: „Die ganze

Zeitungen wurden von ihm kritisch inspiziert und kommentiert, auch Entscheidungen zu Peritexten – Titel, Klappentexte, Buchformate, Typographie etc. –, die ebenso als Aspekte werkpolitischer Handelns zu verstehen sind, waren immer wieder Anlass für atmosphärische Friktionen zwischen Autor und Verlag.

Nach Genette besteht die zentrale Funktion des Paratextes darin, dem Text „ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt“ (PT, 388). Geht man von dieser intentionalen Bestimmung aus, geraten *zum einen* poetologische Standortbestimmungen in den Blick, die das eigene Schreiben theoretisch fundieren und angesichts von Tradition und Zeitgenossenschaft offensiv als neue Schreibweise legitimieren. *Zum anderen* ist aber auch an jene „*nachträglichen* Paratext[e]“ (PT, 13) zu denken, die im „Dienst einer besseren Rezeption des Textes“ (PT, 10) Reaktionen auf literaturkritische oder von konkurrierenden Akteuren vorgebrachte Einwände vorstellen. Bei beiden Varianten – der aktiven Propagierung und der reaktiven Verteidigung – handelt es sich um Beispiele einer strategischen Intervention, die ich am Beispiel von Handkes früherer Publikationspraxis versuchsweise als Aspekte einer *epitextuellen Werkpolitik* beschreiben möchte. Sie zeigen den Autor selbst als „Strategie[n] im Literaturkampf“,²⁰ der im Sinne einer „relevanteren Lektüre“ seiner Texte interveniert (PT, 10), um insbesondere deren ästhetisches Potential hervorzuheben.²¹

2.

Peter Handkes Etablierung als Autor, die etwa im Vergleich mit jener Thomas Bernhards beeindruckend rasch verläuft,²² zeichnet sich Mitte der 1960er Jahre durch eine intensive Verschränkung von literarischen Texten und paratextuellen Kommentaren aus. Er versuchte den innovatorischen Anspruch seiner Prosa und seiner Stücke nicht nur auf der Ebene der Texte einzulösen, sondern thematisierte darüber hinaus in verschiedenen Genres poetologischer Reflexion deren literarische Faktur – und dabei vornehmlich die Differenz zu konventionellen bzw.

Vorschau soll in diesen Tagen erscheinen, und was zu meinem Buch da steht, ist, wie es aussieht, nicht mehr rückgängig zu machen.“

20 Benjamin: Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen (1972), 108.

21 Vgl. Perram: Peter Handke (1992), 247: „If an author produces theoretical material on literature one can assume that he is primarily concerned that his readers and critics will make use of this information to assist them in understanding and appreciating his literary creations.“

22 Zwischen Bernhards ersten Publikationen vor allem in Salzburger Zeitungen (ab 1950) und seinem im Insel Verlag veröffentlichten Debütroman *Frost* (1963) liegt immerhin mehr als ein Dezennium.

traditionellen Schreibverfahren. Handkes literarische Arbeiten dieser Zeit sind der Suche nach dezidiert *neuen* Formen des Erzählens sowie einer performativen *Neu-*interpretation des Theaterdispositivs verpflichtet²³ und betreiben eine analytische Auseinandersetzung mit etablierten Gattungsmustern, um das automatisierte „genrehafte[] Schauen“²⁴ der Rezipienten zu unterlaufen. Parallel dazu – und mitunter bereits im Vorgriff auf im Entstehen begriffene Projekte – lancierte er in Essays, (Selbst-)Kommentaren, Rezensionen, Interviews und (offenen) Briefen grundlegende Prinzipien seines Schreibens. Indem Handke diverse Genres und Medien für seine geschickte „Öffentlichkeitsarbeit“²⁵ bediente, folgte er im Grunde jener „Technik des Kombinatorischen“, die Thomas Wegmann als Charakteristikum schon der Werkpolitik des jungen Friedrich Schiller profiliert hat.²⁶ Es ist gerade die „vielgestaltige[] Menge von Praktiken und Diskursen“ (PT, 10), die Handkes Werkpolitik der 1960er Jahre zu einem – auch im Sinne einer Aufmerksamkeitsökonomie – gelungenen Unternehmen machte. Freilich zeigt die Lektüre zeitgenössischer Berichte von Handke-Lesungen oder ein Blick auf den Umschlag des ikonischen ‚Handke-Readers‘ von 1969,²⁷ dass für die Etablierung seines individuellen „Erkennungszeichen[s]“²⁸ keineswegs nur textuelle Parameter verantwortlich sind, sondern auch Habitus, vestimentärer Style und bildliche, vor allem fotografische Repräsentationen des Autors sowie deren mediale Tradierungen entscheidend daran mitwirken. Der Fokus des Beitrags liegt im Folgenden gleichwohl auf Handkes *paratextueller* Praxis, um im Speziellen die Bedeutung poetologischer (Selbst-)Kommentare für die Durchsetzung einer avancierten Schreibweise herauszuarbeiten.

Ende 1964 – also noch während Handkes Grazer Jura-Studiums – bot sein Förderer Alfred Holzinger dem jungen Autor an, für die Sendung „Bücherecke“ des steiermärkischen Lokalradios als Feuilletonist und Rezensent zu arbeiten: „In fünfzehn Viertelstundensendungen besprach Handke vor allem zeitgenössische Literatur, deutsche und fremdsprachige, wobei ihm das System der Aneinanderreihung mehrerer Novitäten ermöglichte, allgemeine Exkurse einzuschleiben.“²⁹ Für ihn ergab sich damit die Gelegenheit, in einem zeitlich eng umrissenen Rezensionsformat

23 Vgl. Lorenz: *Die Öffentlichkeit der Literatur* (1998), 187.

24 Handke: *Probleme werden im Film zu einem Genre* (1972), 86.

25 Bartmann: *Die Mitteilung der Scheu* (2006), 218.

26 Wegmann: *Der Dichter als „Letzterkrämer“?* (2012), 242. Die Handke-Forschung hat bisher vor allem partielle „Ähnlichkeiten zwischen der literarischen Strategie des jungen Handke und der des jungen Goethe“ herausgearbeitet (Wolf: *Der „Meister des sachlichen Sagens“* (2006), 182).

27 Vgl. Handke: *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze* (1969).

28 Bourdieu: *Das literarische Feld* (2015), 392.

29 Holzinger: *Handkes literarische Anfänge* (1985), 18.

Neuerscheinungen aus den Bereichen Literatur, Philosophie, Wissenschaft etc. kritisch zu kommentieren. In diesen Radioessays, die als Versuchsstätte für spätere Arbeiten gelten können, artikuliert Handke wiederholt Vorbehalte gegen die „Verbrauchtheit der sprachlichen Mittel“³⁰ in weiten Teilen der zeitgenössischen Erzählliteratur, die sich – so sein Vorwurf – „in der Sprache der Vergangenheit [...] über die Gegenwart gleichsam hermache[]“³¹ und dabei ihre Verfahren nicht ausreichend reflektiere. Im Gegenzug interessiert sich Handke, der zu diesem Zeitpunkt bereits erste Texte in Literaturzeitschriften veröffentlicht hat, für „neue Möglichkeiten der Prosa“,³² von denen er allererst *formale* Neuerungen einfordert, die sich – so die Besprechung von Konrad Bayers *der kopf des vitus bering* – „von der unbekümmerten Fiktionswut des traditionellen Geschichtenerzählers“ abheben.³³ Als Herausforderung für eine Literatur, die als Erbe der ästhetischen Moderne den Glauben an die einfache Erzählbarkeit der Welt verabschiedet hat, sieht Handke im Frühjahr 1965 in seiner Rezension von Ror Wolfs *Fortsetzung des Berichts* die Aufgabe, „schreibend und beschreibend die vertrauten, abgestumpften, tagtäglich sich wiederholenden Vorgänge in eine die Aufmerksamkeit schärfende Sprache“ zu fassen.³⁴

Mit diesem Verweis auf die Notwendigkeit einer ‚Schärfung‘ der sprachlichen Ausdrucksmittel für die Beschreibung des Alltäglichen ist ein zentraler Aspekt von Handkes Auseinandersetzung mit der spezifisch *literarischen* Funktion von Sprache benannt: Als er im Oktober 1965 – die *Hornissen* wurden mittlerweile von Suhrkamp zur Publikation angenommen – einen Band des russischen Literaturtheoretikers Boris Eichenbaum für die „Bücherecke“ rezensiert, führt er diesen als „Entdeckung für unsere Literatur“ ein: „Mit Roman Jakobson [sic] und Viktor Schklovskij ist er der bedeutendste Vertreter der literaturwissenschaftlichen Richtung des Formalismus.“³⁵ Liest man Handkes überaus wertschätzende Charakterisierung von Eichenbaums theoretischen Arbeiten, so wird rasch deutlich, warum der junge Autor sich – gerade im Kontext seiner eigenen Schreibvorhaben – für die Methoden der Formalisten begeistern kann: „Dies ist eins [sic] der wichtigsten

30 Handke: Tage und Werke (2015 [18.01.1965]), 203.

31 Handke: Tage und Werke (2015 [29.03.1965]), 204.

32 Handke: Tage und Werke (2015 [11.10.1965]), 247.

33 Handke: Tage und Werke (2015 [12.09.1966]), 13.

34 Handke: Tage und Werke (2015 [26.04.1965]), 211.

35 Handke: Tage und Werke (2015 [11.10.1965]), 243. Im Jahr zuvor, 1964, war Victor Erlichs für die Rezeption des Formalismus wegweisende Studie *Russian Formalism* (1955) in deutscher Übersetzung erschienen. In der Folge wurden zahlreiche deutschsprachige Ausgaben mit Texten der Formalisten publiziert, darunter 1966 der Šklovskij-Auswahlband *Theorie der Prosa*.

Erkenntnisse des Formalismus: daß sprachliche Elemente Eigenwert haben.³⁶ Für Handkes Poetik, die er in den kommenden Jahren in programmatischen Essays wie *Die Literatur ist romantisch* (1966) und *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967) entwickeln sollte, ist diese Einsicht von entscheidender Bedeutung. Das Konzept literarischer Evolution, das Eichenbaum mit Bezug auf Šklovskij skizziert, spielt Handkes eigener Ambition gewissermaßen in die Hände: „Die neue Form tritt nicht auf, um einen neuen Inhalt auszudrücken, sondern um die alte verbrauchte Form abzulösen.“³⁷

Handke findet in den Ansätzen des Formalismus, die sich der durch Kunst ermöglichten Befreiung vom „Automatismus der Wahrnehmung“³⁸ und dem Eigenwert „dichterische[r] Sprache“³⁹ widmen, Problemstellungen formuliert, die auch seine eigene theoretische wie praktische Beschäftigung mit zeitgemäßen literarischen Ausdrucksformen – etwa im Kontext spezifischer Gattungstraditionen – prägen.⁴⁰ Die von Šklovskij 1916 entworfene Vorstellung von Kunst als „Verfahren der erschwerten Form [...], das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert“, rückt das Moment künstlerischer Verfremdung in den Fokus, bei der die Perception eines geschilderten Gegenstandes oder Vorgangs „als Sehen, nicht als Wiedererkennen“ intendiert wird.⁴¹ Die Schilderung des Alltäglichen, als „etwas Seltsames dargeboten“,⁴² kann nur durch die *formale* Anstrengung des Schriftstellers genuin literarischen Wert erlangen: ein ästhetisches Prinzip, dem Handkes frühe Texte ausdrücklich verpflichtet sind und dem er im Grunde „durch die

36 Handke: *Tage und Werke* (2015 [11.10.1965]), 244.

37 Handke: *Tage und Werke* (2015 [11.10.1965]), 244. Der von Handke wiedergegebene Satz findet sich in Eichenbaum: *Die Theorie der formalen Methode* (1965), 27, und wird dort wiederum aus Šklovskijs Aufsatz *Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujeztfügung und den allgemeinen Stilverfahren* (1916) zitiert. Vgl. die lediglich aufgrund der Übersetzung leicht abweichende Passage in Šklovskij: *Die Beziehungen* (1966), 35, bzw. Šklovskij: *Der Zusammenhang* (1988), 51.

38 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1988), 15. Vgl. zum Konzept der Entautomatisierung Erlich: *Russischer Formalismus* (1964), 281f.

39 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1988), 31.

40 Vgl. etwa die schon von Eichenbaum: *Auf der Suche nach der Gattung* (1965), 80f., konstatierte „Krise der Prosagattungen“ – „Wir zehrten von den überlieferten Gattungen und hatten das Problem vergessen“ –, die mit Handkes Diagnose zur literarischen Situation der 1960er Jahre durchaus kompatibel ist. Auch die Idee einer Überwindung von „Automatismen der Darstellung“ ist bei Handke sowohl terminologisch als auch konzeptionell äußerst präsent (Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967), 28).

41 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1988), 15. – In einer früheren Übersetzung des Textes ist von einer „Komplizierung der Form“ die Rede, die dazu diene, „die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern“ (Šklovskij: *Kunst als Kunstgriff* (1966), 14).

42 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1988), 21.

unterschiedlichsten Werkphasen hindurch mit wechselnden ästhetischen Mitteln treu zu bleiben versucht“.⁴³ Seine im Anschluss an die Princeton Tagung formulierte Kritik an einem Schreibverfahren, das verschleierte, „daß die Literatur mit der Sprache gemacht wird und nicht mit den Dingen, die mit der Sprache beschrieben werden“,⁴⁴ steht paradigmatisch für seine diesbezügliche Positionierung im literarischen Feld: Seine ausdrücklich *formale* Bestimmung realistischen Schreibens brachte ihn in der Folge zwangsläufig in Konflikt mit jenen Autorinnen und Autoren, die das Pensum eines literarischen Realismus jedenfalls *auch* inhaltlich definiert wissen wollten und mit der Forderung nach schriftstellerischem ‚Engagement‘ verknüpften.

Von den Formalisten als „Bremsung“ und „Verzögerung“⁴⁵ konzipiert – und von Handke als „Widerstand“ der literarischen „Methode“⁴⁶ aufgegriffen –, zeigt sich diese konzeptionelle Verfremdung alltäglicher Vorgänge, die Eichenbaum und Šklovskij u. a. an Tolstoi und Gogol vorgeführt haben, etwa in den *Hornissen* an zahlreichen Stellen:⁴⁷

Er ist aufgestanden und hat die Hose hinaufgezogen. Er hat sie zugeknöpft. Er hat den Gürtel durch die Schnalle gesteckt. Er hat den Gürtel festgeschnallt. Er hat mit dem Daumen den Stachel der Schnalle durch das gewohnte, im Vergleich mit den andern erweiterte Loch geschoben. Er hat das Ende des Gürtels nach und nach durch die Laschen gesteckt.⁴⁸

Im Januar 1966 bespricht Handke in der „Bücherecke“ mit Šklovskijs *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* auch einen poetischen Text des Formalisten und stellt ein weiteres Mal einen engen Bezug zu den Problemstellungen seiner (Schreib-) Gegenwart her: „Hier sind die Theoreme der Formalisten gleichsam in die Tat

43 Wolf: *High and Low* (2010), 93. Zu Handkes Verhältnis zum russischen Formalismus vgl. ebd., 91–93. Schon Perram: *Peter Handke* (1992), 66, hat die literaturtheoretischen Arbeiten Šklovskijs als „a very real influence on Handke“ bezeichnet. Vgl. ebd., 80, 113, 115f., 129, 249–254.

44 Handke: *Beschreibungsimpotenz* (1966), 32. Vgl. Perram: *Peter Handke* (1992), 134: „Handke was insistent in his theoretical writings on literature that the *artificiality* of a literary text should be clear to the reader.“ (Hervorheb. im Original)

45 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1988), 35. – Vgl. auch Šklovskij: *Kunst als Kunstgriff* (1966), 26, wo die Passage mit „Hemmen und Retardieren“ übersetzt wird.

46 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), 21.

47 Vgl. dazu Bartmann: *Suche nach Zusammenhang* (1984), 63–66, der u. a. zeigt, dass „die narrative Abwicklung einer Szene“ in den *Hornissen* oft „überdurchschnittlich viel Zeit benötigt“ (ebd., 66).

48 Handke: *Die Hornissen* (1966), 66.

umgesetzt: Authentizität der Erzählung, Abgehen von der Fiktion, Herstellung von innersprachlichen Bedeutungen. Man findet hier Metaphern, die nicht die Popart vorwegnehmen, sondern die Popart *sind*, Synthese der Theorie mit der Praxis.⁴⁹ Handke hat sich in den folgenden Jahren nur noch vereinzelt explizit zu den Konzepten des russischen Formalismus geäußert; 1969 erklärte er ihn im Fernsehgespräch mit Friedrich Luft zur „wichtigste[n], methodisch-literarische[n] Schule, die am Anfang des 20. Jahrhunderts überhaupt entstanden ist“.⁵⁰ Die grundlegende Idee einer allererst formalen Bestimmung literarischer Innovation, die die narrative Struktur eines Textes stets vor dem „Hintergrund anderer Werke“ wahrnimmt,⁵¹ prägte Handkes Poetik und deren paratextuelle Propagierung jedoch nachhaltig. So antwortete er, im Juni 1966 in einem Interview mit der *Münchener Abend-Zeitung* darauf angesprochen, ob er mit der kurz zuvor uraufgeführten *Publikumsbeschimpfung* „Aktualität“ für sich beanspruche, da das Stück doch „das heutige Publikum zum Gegenstand“ habe, mit dem Hinweis, dass der Neuigkeitswert von Literatur – mit Tzvetan Todorov – nicht an der darin präsentierten *histoire*, sondern nur am *discours* bemessen werden könne: „[N]icht der Gegenstand bestimmt die Aktualität, sondern die formalen Mittel. Ich kann zum Beispiel einen Zigarettenstummel beschreiben und aktuell sein, das hängt eben von der Beschreibung ab.“⁵²

In den Rundfunkessays macht Handke sein *eigenes* Schreiben freilich noch nicht explizit zum Thema, weshalb sich deren paratextuelle Funktion lediglich indirekt erschließen lässt. Für die Zeitspanne von Dezember 1964 bis September 1966, in der die Sendungen ausgestrahlt wurden und Handke vom Studenten mit literarischen Ambitionen zum Suhrkamp-Autor avancierte, stellen sie gleichwohl ein zentrales Reflexionsmedium für den jungen Autor dar, in dem theoretische Positionen vorformuliert und erprobt werden.⁵³ Parallel zu ersten Vorabdrucken aus den *Hornissen* in verschiedenen Literaturzeitschriften⁵⁴ kommt den Rundfunkessays, die sich

49 Handke: *Tage und Werke* (2015 [17.01.1966]), 264.

50 Handke: Gespräch mit Friedrich Luft (1969), 11:42–11:49.

51 Eichenbaum: *Die Theorie der formalen Methode* (1965), 28.

52 Dornbacher: *Absage an das Publikum* (1966). Vgl. dazu auch Handke: *Beschreibungsimpotenz* (1966), 33: „Die Namensnennung und Beschreibung eines Computers genügt nicht, um auf der Höhe der Zeit zu sein. Für alle diese Dinge gibt es Lexika. Ich meine damit nicht, daß es ein Unding ist, einen Computer zu beschreiben, sondern nur, daß es ein Unding ist, einen Computer zu beschreiben, wenn er auf die gleiche Weise schon im Lexikon beschrieben wird. Die Beschreibung eines Computers, wenn sie schon geschieht, wird in der Syntax der Kompliziertheit eines Computers angepaßt sein müssen und nicht einfach im Stil eines Populärwissenschaftlers die Bestandteile aufzählen können.“

53 Vgl. Holzinger: *Handkes literarische Anfänge* (1985), 18.

54 Vgl. *manuskripte* (1964, H. 12); *Wort in der Zeit* (1965, H. 3); *Akzente* (1966, H. 1–2). Auch zum *Hausierer* erschienen Vorabdrucke in mehreren Literaturzeitschriften, vgl. *Akzente*

vorderhand nur mit Texten *anderer* Schriftsteller beschäftigen, die Funktion einer impliziten Vorbereitung zukünftiger Buchpublikationen zu: Im Oktober 1965 etwa attestiert der 22-jährige Handke in seiner Besprechung eines Sammelbandes mit Beiträgen junger Schweizer Autoren manchen der Texte „eine gewisse sprachliche Manier“, die – so der konziliante Nachsatz – „überall dort“ auftrete, „wo jemand nach einem sogenannten eigenen Stil sucht“.⁵⁵ Damit wird nicht nur Goethes kanonische Differenzierung von *Manier* und *Styl* aufgerufen, sondern auch jenes Schreibpensum formuliert, dem Handke selbst in seinen literarischen Arbeiten gerecht zu werden versuchte – und dessen mehr oder weniger gelungene Realisierung er bei anderen Autoren kritisch kommentierte: Es ist die Suche nach *neuen* und *eigenständigen* narrativen Formen, die weder hinter den Reflexionsstand der literarischen Moderne zurückfallen noch sich in jenem „sprachlichen Manierismus“⁵⁶ der etablierten Avantgarde erschöpfen, den er in seiner letzten Rezension für das Radio Steiermark dem „harmlose[n]“ H. C. Artmann zum Vorwurf machte.⁵⁷

Fast genau zwei Monate vor seiner Besprechung des Schweizer Bandes, am 10. August 1965, hatte Siegfried Unseld Handke die Annahme seines Debütromans im Suhrkamp Verlag brieflich bestätigt: „Ich glaube“, so Unseld, „daß sich Ihre Arbeit neben denen von Peter Weiss und Ror Wolf gut ausnehmen und die Perspektive dieser Autoren weiterführen wird.“⁵⁸ Unseld rückt Handkes Roman damit in die Nähe zweier Autoren, deren Texte dieser sowohl im Radio Steiermark als auch in der Zeitschrift *Wort in der Zeit* als beachtenswerte und erzähltechnisch anspruchsvolle Beispiele der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gewürdigt hatte.⁵⁹ Im März des folgenden Jahres schließlich lag, nach intensiver ‚paratextueller

(1966, H. 5); *Literatur und Kritik* (1966, H. 4); *manuskripte* (1966, H. 17).

55 Handke: *Tage und Werke* (2015 [11.10.1965]), 247.

56 Handke: *Tage und Werke* (2015 [12.09.1966]), 13.

57 Handke: *Tage und Werke* (2015 [12.09.1966]), 281f.

58 Siegfried Unseld an Peter Handke, 10.08.1965. In: Handke/Unseld: *Der Briefwechsel* (2012), 9. Laut Alker: *Das Andere* (2007), 111, hatte Handke im Frühjahr 1965 – *Die Hornissen* waren noch in Begutachtung – Gerhard Fritsch gebeten, seine in *Wort in der Zeit* erschienene Rezension zu Ror Wolfs Suhrkamp-Band *Fortsetzung des Berichts* an den Verlag zu schicken, um auf sein auch theoretisches Interesse an rezenten Strömungen der deutschen Literatur aufmerksam zu machen.

59 Vgl. Handke: *Tage und Werke* (2015 [26.04.1965]), 211–213; Handke: Ror Wolf: *Fortsetzung des Berichts* (1965), 59. Die Charakterisierung von Wolfs Buch, in der Handke auch einige Kritikpunkte an dessen Erzähltechnik formuliert – „so daß dem Lesenden zum Mitdenken zu wenig an Spielraum bleibt und er durch die unnütze Erklärung sozusagen befangen wird“ (ebd., 59f.) –, könnte in manchen Passagen ebenso als Kommentar zum Schreibverfahren der *Hornissen* fungieren. Vgl. dazu Estermann: Handkes ‚realistic turn‘ (2014), 127, Anm. 49: „Das wechselseitige Interesse an ähnlichen Positionen der Vertreter einer experimentellen Pro-

Präparierung⁶⁰, mit *Die Hornissen* endlich Handkes konkreter „buchförmige[r]“⁶⁰ Einsatz in der Suche nach dem ‚neuen Roman‘ vor,⁶¹ der wiederum von „*nachträglichen*“ Paratexten (PT, 13) zur Sicherstellung einer „besseren Rezeption“ (PT, 10) flankiert wurde.

3.

Eine vergleichbare Praxis, in der werkpolitische Einsätze in verschiedenen Genres lanciert werden, lässt sich zu Beginn von Handkes schriftstellerischer Karriere auch für den Bereich des Theaters ausmachen. Dem Bericht über die Fertigstellung seines ersten Stücks *Publikumsbeschimpfung* an Unseld vom 21. Oktober 1965 folgte ein Monat darauf zum einen ein ausführlicher Brief an den Verlag, in dem er – im *privaten* Epitext (vgl. PT, 355–366) – grundlegende Positionen seiner Theaterästhetik formulierte.⁶² Zum anderen widmete er sich Ende November auch in einer „Bücherecke“-Sendung ausführlich Tendenzen des Theaters im 20. Jahrhundert: „Das moderne Drama besteht aus Ausbruchversuchen. Es versucht auszubrechen aus der Welt des Theaters, in die es jahrzehntelange Konvention eingekapselt hat.“⁶³ Zwar erwähnt Handke im folgenden historischen Abriss, der cursorisch auf August Strindberg, Anton Tschechow, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Thornton Wilder, Eugène Ionesco, Tennessee Williams und Peter Hacks eingeht, seinen eigenen Ehrgeiz in diesem Feld mit keinem Wort; seine Skizzierung eines anzustrebenden Stücks zeitgemäßer Dramatik, in dem „das Theater [...] wieder ein Teil der Welt der Zuschauer“ und in der Folge „die Anwesenheit des Publikums [...] offen in das Spiel einbezogen“ wird,⁶⁴ hat jedoch beinahe den Charakter einer

sa Mitte der 1960er Jahre spiegelt sich in deren Rezensionspraxis wider, boten die Texte über Texte von anderen doch die Möglichkeit, eigene programmatische Punkte darzulegen und die eigene ästhetische Position zu festigen.“ – Zu Peter Weiss ist indes anzumerken, dass sich Unselds Einordnung und Handkes Sympathie allererst auf die Prosatexte der frühen 1960er Jahre beziehen (vor allem *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 1960); Weiss' *turn* zur politischen, ‚engagierten‘ Literatur Mitte der 60er Jahre wurde von Handke negativ aufgenommen: „Deswegen hat auch ein politisches Theater eines Vietnam Diskurses [sic] von Peter Weiss [...] einfach keinen Agitationscharakter. Die Politik wird ästhetisiert, anstatt daß die Ästhetik politisiert wird, was meine Absicht ist.“ (t.d.: Das Interview (1969), 41f.)

60 Stanitzek: *Texte, Paratexte, in Medien* (2004), 7.

61 Vgl. Baecker: *Hilfe, ich bin ein Text!* (2004), 48: „Texte müssen sein, sonst verkümmern die Paratexte zu reinen Medieneffekten.“

62 Vgl. Handke/Unseld: *Der Briefwechsel* (2012), 17 u. 23–25.

63 Handke: *Tage und Werke* (2015 [29.11.1965]), 249.

64 Handke: *Tage und Werke* (2015 [29.11.1965]), 249.

programmatischen Ankündigung der im Juni 1966 in Frankfurt uraufgeführtem *Publikumsbeschimpfung*.⁶⁵

Am Beispiel dieses Sprechstücks lässt sich die „Komposition“ (PT, 19) textueller und paratextueller Elemente besonders anschaulich zeigen,⁶⁶ zumal Handke die Absetzung seiner Theaterästhetik von jener Bertolt Brechts sowohl im Stück selbst als auch in verschiedenen flankierenden Textsorten artikuliert hat. Zusammengenommen ergeben diese ein ganzes Ensemble werkpolitischer Einsätze, die den spezifischen Neuigkeitswert seiner Sprechstücke gegenüber Brechts epischem Theater akzentuieren. Den Anfang macht die bereits erwähnte „Bücherecke“-Sendung vom 29. November 1965, in der der Autor Brechts Konzept der „Verfremdung“ den Status eines bloßen „Anhängsels an das traditionelle Theater“ zuweist: „Geändert hat Brecht die Wirkungsweise des Theaters nicht. Er hat nur das konventionelle Theater für seine Zwecke gebraucht.“⁶⁷ Die innovative, Gattungsgrenzen suspendierende Leistung, die nicht zuletzt die Literaturwissenschaft Brechts Theater zuschreibe,⁶⁸ stellt Handke demonstrativ in Abrede: „Sein Theater ist nicht episch, sondern dramatisch wie alle traditionellen Stücke.“ Die pointierte Formulierung, wonach „Brecht ja eine Illusion nötig“ habe, „um desillusionieren zu können“,⁶⁹ sollte Handke in der Folge wiederholt zur Positionierung seiner eigenen, dramaturgisch radikaleren Theaterkonzeption ins Treffen führen: Nicht nur in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967) wendet sich Handke gegen die „Brechtsche Desillusionierung, die zum Desillusionieren immer Illusion nötig hatte“, und bezeichnet sie als „faule[n] Zauber“,⁷⁰ sondern schon die Sprecher der *Publikumsbeschimpfung* selbst artikulieren in ihrem performativen Theatermanifest – allerdings ohne explizite Nennung Brechts – diesen Vorbehalt: „Das ist kein Spiel. Wir treten aus keinem Spiel heraus, um uns an Sie zu wenden. Wir haben keine Illusionen nötig, um Sie desillusionieren zu können.“⁷¹ Schließlich hat Handke

65 Vgl. Handke: *Tage und Werke* (2015 [29.11.1965]), 250: Es bestehe, so Handke, „nicht mehr die Notwendigkeit, die Akteure auf der Bühne immerfort agieren zu lassen. Sie brauchen nicht immerzu Gestik und Mimik zu betreiben, um dem Publikum eine Handlung zu erklären. Weder müssen sie fortwährend handeln noch müssen sie fortwährend ihre inneren Zustände durch Sprechen dem nur stillschweigend vorausgesetzten Publikum explizieren.“

66 Vgl. etwa auch Handkes Brief an die Zeitschrift *Theater heute*, der u. a. auf die Entstehung der *Publikumsbeschimpfung* Bezug nimmt: Handke: *Briefe über Theater* (1) (1967), 37.

67 Handke: *Tage und Werke* (2015 [29.11.1965]), 252.

68 Handke: *Tage und Werke* (2015 [29.11.1965]), 251, geht hier von der Lektüre der „Bildbiographie Brechts von Kurt Fassmann, Kindler-Taschenbücherei, Allgemeine Reihe“ aus.

69 Handke: *Tage und Werke* (2015 [29.11.1965]), 252.

70 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), 27.

71 Handke: *Publikumsbeschimpfung* (1966), 17. Indem die Sprecher den Zuschauern das Stück als „Vorrede zu Ihren künftigen Theaterbesuchen“ (ebd., 42) präsentieren, bringen sie es ge-

1968 als Antwort auf eine Umfrage von *Theater heute* zu Brechts 70. Geburtstag seinen Einwand gegen das Konzept des epischen Theaters erneut verschärft, wobei er seine Polemik wiederum explizit mit dem eigenen Schaffen in Beziehung setzt; scheinen ihm Brechts „Denkmodelle“ doch gerade dann als „vereinfacht“, wenn er sie mit der „Kompliziertheit meines eigenen Bewußtseins“⁷² – und damit auch seiner Theaterästhetik – kontrastiert:

Brecht ist, verglichen mit Autoren seiner Zeit, etwa William Faulkner und Samuel Beckett, sicherlich ein Trivialautor. [...] Seine Arbeiten sind Idyllen. Meine Wirklichkeit verhöhnt sie in jedem Augenblick. Meine Welt ist nicht mehr in satzweisen Weisheiten klarstellbar, nicht mehr in Slogans von der Freundlichkeit, nicht mehr in der Lüge seiner Stücke, die Illusionen immer wieder nötig haben, um Desillusionen zu ermöglichen, und die diese Desillusionen als die große Illusion benützen: die Desillusion ist eine einzige Illusion, und gefährlicher noch als die naive Illusion!⁷³

Handkes fundamentale Kritik an Brecht, die dessen Stücke der Trivialität und ästhetischen Konventionalität bezichtigt, geht Hand in Hand mit einem Hinweis auf die theatergeschichtliche Bedeutung Ödön von Horváths, dessen „Unordnung und unstilisierte Sentimentalität“ er im Vergleich mit Brechts „ergreifenden Weihnachtsmärchen“ vorziehe: „Die verwirrten Sätze seiner Personen erschrecken mich, die Modelle der Börsartigkeit, der Hilflosigkeit, der Verwirrungen in einer bestimmten Gesellschaft werden bei Horváth viel deutlicher.“⁷⁴ Der ostentativen Distanzierung von Brecht als kanonisierte Instanz – und damit auch von den Brecht-Epigonon und -Apologeten in Handkes Schreibgegenwart – steht die affirmative Bezugnahme auf Horváths Stücke gegenüber. In *Kaspar* (1968) hat Handke dem österreichischen Dramatiker mit einem adaptierten Zitat aus *Glaube Liebe Hoffnung* Reverenz erwiesen,⁷⁵ Anfang 1970 verfasste er für die Neuausgabe der

radezu selbst als Paratext zu *anderen* Stücken in Stellung. Vgl. dazu auch die Formulierung in Handke: *Bemerkungen zu meinen Sprechstücken* (1966/1967): „Sprechstücke sind verselbständigte Vorreden der alten Stücke.“

72 Handke: *Horváth ist besser* (1968), 28.

73 Handke: *Horváth ist besser* (1968), 28.

74 Handke: *Horváth ist besser* (1968), 28. Zu Handkes Horváth-Rezeption vgl. Gabriel: *Handke und Österreich* (1983), 85–96; zur Opposition Brecht/Horváth bei Handke vgl. Bartmann: *Suche nach Zusammenhang* (1984), 37–41.

75 Vgl. Handke: *Kaspar* (1968), 56: „Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?“ – Horváth: *Glaube Liebe Hoffnung* (2001), 68: „[*Elisabeth:*] Na! Da fliegen lauter so schwarze

Geschichten aus dem Wiener Wald in der Bibliothek Suhrkamp auf Anregung Unselds ein Nachwort als wertschätzende „Beschreibung der Dramaturgie des Stücks“,⁷⁶ die als *Totenstille beim Heurigen* auch in den Band *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) aufgenommen wurde. Nimmt man die Gesamtheit werkpolitischer Bausteine im Kontext der *Publikumsbeschimpfung* und anderer früher Sprechstücke in den Blick, so zeigt sich, dass Handke sowohl inner- als auch außerhalb des Theatertextes nicht nur die Einzigartigkeit seiner Theaterästhetik im zeitgenössischen literarischen Feld betont, sondern außerdem eine literaturgeschichtliche Genealogie seines Schreibens andeutet, die – aller Abweichungen zum Trotz – sein Theater in eine spezifisch *österreichische* Tradition einreicht. Später werden affirmative Bezugnahmen auf Ferdinand Raimund, Johann Nepomuk Nestroy oder auch Ludwig Anzengruber diese Genealogie des österreichischen ‚Volkstheaters‘ ergänzen und ins 19. Jahrhundert zurück verlängern.

4.

Am Beispiel von Handkes mehrstimmiger Polemik gegen Brechts Theaterästhetik wird ein weiteres Mal deutlich, dass einer Aussage ein etwaiger paratextueller Status nie *per se*, sondern stets nur im Verweis auf einen anderen Text oder im Kontext eines Werkzusammenhangs zukommt. Konkret als Epitexte fungierende Äußerungen, die sich direkt auf die *Publikumsbeschimpfung* beziehen, sind – wie auch in anderen Fällen von Handkes früher Werkpolitik – kaum sinnvoll von allgemeineren poetologischen Reflexionen zu trennen, zumal die jeweiligen Argumentationsstrukturen eng verzahnt sind. So schließt Handkes Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, der sich mit zeitgenössischen „Spielart[en] des Realismus“⁷⁷ auseinandersetzt und im Zuge dessen ein Modell fortwährender ästhetischer Revolution profiliert, explizit mit dem Hinweis auf „den Roman, an dem ich jetzt gearbeitet habe“, welcher unschwer als *Der Hausierer* zu erkennen ist.⁷⁸ Handke nutzte zum

Würmer herum – *Sie stirbt sanft*.“ Auf ein Horváth-Zitat in Handkes *Der Ritt über den Bodensee* (1971) verweist Gabriel: Handke und Österreich (1983), 94f.

76 Peter Handke an Siegfried Unseld, 08.02.1970. In: Handke/Unseld: *Der Briefwechsel* (2012), 163.

77 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), 20.

78 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), 28. Neben dieser und der bereits zitierten Passage, die sich auf die *Publikumsbeschimpfung* bezieht, verweist eine weitere Stelle des Essays deutlich auf das literarische Verfahren eines konkreten Handke-Textes: „Ich nenne mich als Beispiel, wie mir eine Methode zur Manier geworden ist. Vor einigen Jahren fand ich in einem Strafgesetzbuch das Gesetz über das Standrecht. [...] Ich schrieb damals einen Text,

einen die Dynamik des Princeton „Mediencoup[s]“⁷⁹ für die Ankündigung seines zweiten Romans, indem er etwa die Publikation von „Sätze[n] zum Kriminalroman *Der Hausierer*“ in den *manuskripten* mit dem Label „Gelesen auf der Tagung der ‚Gruppe 47‘ in Princeton, USA“⁸⁰ versah. Zum anderen bezieht Handke nun im *Elfenbeinturm*-Essay die Polemik gegen die intellektuellen Defizite des ‚neuen Realismus‘ am Ende produktiv auf seine Arbeit am *Hausierer*, womit er den von ihm verfolgten Schreibansatz als Überwindung der skizzierten Mängel profiliert:

Ich habe keine Geschichte *erfunden*, ich habe eine Geschichte *gefunden*. Ich fand einen äußeren Handlungsablauf, der schon fertig war, das Handlungsschema des Kriminalromans, mit seinen Darstellungsklischees des Mordens, des Sterbens, des Schreckens, der Angst, der Verfolgung, der Folterung. [...] Ich erkannte, daß diese Automatismen der Darstellung einmal aus der Wirklichkeit entstanden waren, daß sie einmal eine realistische Methode gewesen waren. Würde ich also nur mir diese Schemata des Sterbens, des Schreckens, des Schmerzes usw. bewußt machen, so könnte ich mit Hilfe der reflektierten Schemata den wirklichen Schrecken, den wirklichen Schmerz zeigen. [...] So wählte ich die Methode, auf unbewußte literarische Schemata aufmerksam zu machen, damit die Schemata wieder unliterarisch und bewußt würden.⁸¹

Mit dem letzten Satz seines Essays greift Handke – als Perspektive für sein zukünftiges Schreiben – erneut die Idee einer permanenten Revolutionierung der literarischen Ausdrucksmittel auf:⁸² „Bei der nächsten Arbeit freilich wird eine andere

der die Methode des Gesetzestextes in die Literatur übernahm, ja, der in einigen Sätzen sogar aus dem authentischen Gesetzestext bestand.“ (Ebd., 22f.) Der Text *Das Standrecht*, dessen narratives Konzept hier skizziert wird, erschien 1967 in Handkes erstem Residenz-Band *Die Begrüßung des Aufsichtsrats*.

79 Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur* (2015), 133.

80 Handke: *Sätze zum Kriminalroman Der Hausierer* (1966), 7.

81 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), 28; Hervorheb. im Original. Eine ganz ähnliche Formulierung findet sich in einem konkret auf den Roman abzielenden Selbstkommentar: „Aber die Geschichte habe ich nicht *erfunden*; es ist eine *gefundene* Geschichte, und zwar im großen und ganzen die übliche Geschichte in einem Kriminalroman. Dieses Geschichtenschema ist das Modell für die Darstellung von Furcht, Angst, Schrecken, Verfolgung, Folterung, Beklemmung, Schmerz gewesen.“ (Handke: *Über meinen neuen Roman Der Hausierer* (1985), 36)

82 Vgl. dazu Bourdieu: *Das intellektuelle Feld* (1992), 158, der das literarische Feld allgemein als „Stätte einer permanenten Revolution“ charakterisiert.

Methode nötig sein.⁸³ Die „schwierige, erschwerte, gebremste Sprache“⁸⁴ der Dichtung ist, das weiß Handke aus seiner Beschäftigung mit den Theoriebeständen des Formalismus, beständig der Gefahr unproduktiver Wiederholung ausgesetzt, weil – so Šklovskij – eine erzähltechnische Neuerung, sobald sie „in den Kanon eingeht“, ihre „Wirkung als erschwerendes Verfahren“ verliert.⁸⁵ Handke hat seinen Anspruch einer analytischen Sezierung des Kriminalroman-Genres, die dessen Narrativ formalisiert⁸⁶ und bewusst auf die Enttäuschung von Lesererwartungen setzt,⁸⁷ darüber hinaus auch in anderen paratextuellen Kommentaren artikuliert, etwa in einem Beitrag für die Suhrkamp-Zeitschrift *Dichten und Trachten*, in dem er die im *Hausierer* verfolgte Absicht festhält, „ein Darstellungsschema aus der ‚Triivialliteratur‘ wieder *wirklich* [zu] machen“.⁸⁸ Schließlich ist auch der Klappentext der Erstausgabe, der das Buch als „sprachlich, nicht inhaltlich reflexive[n] Roman“ ausweist,⁸⁹ Teil jener paratextuellen (in diesem Fall *peritextuellen*) Rahmung, die im Sinne eines „Flankenschutz[es]“⁹⁰ das innovatorische Pensum des Romans stützt und bekräftigt.

83 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), 28.

84 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1988), 33.

85 Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren* (1988), 35.

86 Vgl. exemplarisch eine Stelle aus dem den einzelnen Kapiteln des *Hausierers* vorangestellten metanarrativen Kommentar: „Es ist aber schon an der Art der Beschreibung zu erkennen, ob man den, den man als vermeintlich Lebenden aufsucht, als Toten auffinden wird. Verläßt man etwa den Betreffenden, um die Gegenleistung für die von ihm in Aussicht gestellte Mitteilung herbeizuholen, so ist es gewiß, daß der Betreffende bei der Rückkehr keine Möglichkeit mehr zu der versprochenen Mitteilung haben wird. Er ist inzwischen zu einem Opfer geworden.“ (Handke: *Der Hausierer* (1967), 144)

87 Vgl. DeMeritt: *Handkes Antigeschichten* (1993), 189 u. 200.

88 Handke: *Über meinen neuen Roman Der Hausierer* (1985), 36; Hervorheb. im Original; zu Handkes Auseinandersetzung mit trivialen Kunstformen vgl. ausführlich Wolf: *High and Low* (2010).

89 Handke: *Der Hausierer* (1967), vorderer Klappentext.

90 Lorenz: *Die Öffentlichkeit der Literatur* (1998), 161.

5.

Seine Poetik hat Peter Handke auch in der Folge stets in „Frontstellung gegen andere Schreibweisen“⁹¹ bestimmt und in kritischer Distanz zu seinen Zeitgenossen jeweils neu kalibriert. Neben zahlreichen Essays, Reden,⁹² Interviews und umfangreichen Gesprächen,⁹³ in denen er sein Schreiben und seine Lektüre anderer Autorinnen und Autoren ausführlich thematisiert, nehmen dabei seit Mitte der 1970er Jahre Handkes ‚Notatbände‘ eine zentrale Rolle ein: Beginnend mit dem 1977 im Residenz Verlag erschienenen Band *Das Gewicht der Welt* präsentieren diese sich als offenes Genre der Reflexion, für das – so Handkes Vorbemerkung – „das Erlebnis der Befreiung von gegebenen literarischen Formen“ von konstitutiver Bedeutung ist.⁹⁴ Die Suche nach der „ideale[n] Haltung eines Schriftstellers“⁹⁵ zieht sich ebenso als roter Faden durch die chronologisch gereihten Notate wie die Frage nach der Legitimation von Autorschaft angesichts einer vorbildlichen literarischen Tradition – mit dem beständigen Ziel, „[e]twas“ zu schreiben, „das es noch nie gegeben hat, und doch die Tradition zeigt, aber nicht als Zitat“.⁹⁶ Handke erhebt in den generisch heterogenen Notatbänden nicht den Anspruch, eine „auch nur annähernd geschlossene Erzähltheorie“ zu liefern,⁹⁷ sondern entwirft ab Mitte der 1970er Jahre in unsystematischen poetologischen Fragmenten die Idee, „[d]ie vorsichtig schönen Lebensformen der alten Literatur wieder[zufinden“,“⁹⁸ ohne in einen unproduktiven und unkritischen ‚Klassizismus‘⁹⁹ zu verfallen. Der werkpolitische Status des Notats ist – an der Schnittstelle zwischen narrativer Skizze, diaristischer Notiz

91 Lorenz: Die Öffentlichkeit der Literatur (1998), 171.

92 Handkes literaturkritische Essays, Laudationes, Preisreden und Nach- bzw. Vorworte liegen zu großen Teilen in den Bänden *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972), *Als das Wünschen noch geholfen hat* (1974), *Das Ende des Flanierens* (1980), *Langsam im Schatten* (1992) und *Mündliches und Schriftliches* (2002) gesammelt vor; *Meine Ortstafeln – Meine Zeittafeln* (2007) wiederum fasst viele dieser Beiträge zusammen. Nach *Tage und Werke* (2015) hat Suhrkamp nun für Anfang 2018 zwei Bände mit *Aufsätzen* im Rahmen einer großangelegten „Handke-Bibliothek“ annonciert.

93 Hier sind neben den weit über 100 Interviews in Tageszeitungen und Zeitschriften sowie etlichen Fernseh- und Radiointerviews etwa die Gesprächsbände *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen* (1987, mit Herbert Gamper), *Es leben die Illusionen* (2006, mit Peter Hamm) und *Nebeneingang oder Haupteingang?* (2014, mit Thomas Oberender) zu nennen.

94 Handke: *Das Gewicht der Welt* (1977), 5.

95 Handke: *Das Gewicht der Welt* (1977), 136.

96 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), 246.

97 Hage: *Episches Lebensgefühl* (1991), 121; vgl. ebd., 126.

98 Handke: *Das Gewicht der Welt* (1977), 150.

99 Vgl. Handke: *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), 20.

und polemischer Volte – darüber hinaus der eines flexiblen und generisch avancierten Mediums, in dem nicht zuletzt „Akte des paratextuellen Dazuschreibens“¹⁰⁰ Entstehung und Rezeption der „literarische[n] Arbeit“¹⁰¹ begleiten. Sie dokumentieren Handkes beharrliche Kartierung auf langen Fußmärschen erkundeter Stadt- und Naturräume; ihre paratextuelle Funktion liegt aber allererst in ihrem spezifischen ‚Aufschreibesystem‘ begründet, das neben kritischer Selbstanalyse auch eine insistierende wie elaborierte Distanzierung von konkurrierenden Schreibverfahren ermöglicht. Entsprechend notiert Handke im Band *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), dessen Einträge in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre die wohl radikalste „Umstellung einer Schreibregel“¹⁰² in seinem Œuvre – die Niederschrift der Erzählung *Langsame Heimkehr* (1979) – begleiten: „Habe ich nicht seit jeher erst *gegen* die anderen gewußt, wer ich bin?“¹⁰³

Bis heute wird Handkes „*innerhalb* der Poesie geleistete[] poetologische[] Selbstreflexion“,¹⁰⁴ die Peter Pütz schon 1982 als grundlegendes Charakteristikum seiner fiktionalen Texte beschrieben hat, von einer Vielzahl literarischer Genres ergänzt, die eigenes und fremdes Schreiben im Sinne einer werkpolitischen Positionierung kommentieren – und dabei konkret paratextuelle „Funktionen“ (PT, 19) erfüllen können. Nach einer ersten, im vorliegenden Beitrag skizzierten Werkphase, die sich sowohl durch eine hohe Publikationsfrequenz als auch durch starke mediale Präsenz auszeichnete, fand Handke in der Folgezeit auch für seine *paratextuelle Praxis* innovative und im zeitgenössischen Kontext hochgradig idiosynkratische Formen auktorialer Selbstvergewisserung und „Selbstaufklärung“:¹⁰⁵ In der *Lehre der Sainte-Victoire* (1980), den seit 1989 veröffentlichten *Versuchen* oder dem peritextuell als „Märchen“ ausgewiesenen, in der Erstausgabe mehr als 1000 Seiten umfassenden Band *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) entwickelt Handke eine „metafiktionale[] Schreibweise“,¹⁰⁶ mit der er die Trennung zwischen Erzählung, poetologischer Essayistik und polemischer Replik demonstrativ unterläuft. Er hat damit nicht zuletzt eine komplexe interne Vernetzung seines Œuvres etabliert, deren Analyse die Frage nach dem wechselseitigen „Verweisungszusammenhang“¹⁰⁷ von Text und Paratext noch einmal neu aufwerfen könnte. Die „Selbstprofilierung

100 Wirth: Paratext und Text als Übergangzone (2009), 170.

101 Handke: *Das Gewicht der Welt* (1977), 7.

102 Wagner: Handkes Arbeit am 19. Jahrhundert (2008), 411.

103 Handke: *Die Geschichte des Bleistifts* (1982), 156; Hervorheb. im Original.

104 Pütz: Peter Handke (1982), 79; Hervorheb. H.G.

105 Bartmann: *Suche nach Zusammenhang* (1984), 120.

106 Viele: *Poetologische Fiktion* (2010), 202.

107 Kleinschmidt: *Gradationen der Autorschaft* (2008), 5. Baecker: *Hilfe, ich bin ein Text!* (2004), 49, spricht in diesem Zusammenhang von den „Netzwerkqualitäten“ von Paratexten,

durch Widerspruch“,¹⁰⁸ die Otto Lorenz für die werkpolitische Praxis des jungen Handke ausgemacht hat, ist indes auch in diesen, auf ganz andere Weise innovativen (Para-)Texten nur zu deutlich präsent.

Literatur

- Alker, Stefan: Das Andere nicht zu kurz kommen lassen. Werk und Wirken von Gerhard Fritsch. Wien: Braumüller 2007.
- Baecker, Dirk: Hilfe, ich bin ein Text! In: Stanitzek, Georg/Klaus Kreimeier (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 43–52.
- Bartmann, Christoph: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien: Braumüller 1984.
- Bartmann, Christoph: Die Mitteilung der Scheu. Peter Handke auf Bildern. In: Amann, Klaus/Fabjan Hafner/Karl Wagner (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien [u. a.]: Böhlau 2006, S. 215–227.
- Benjamin, Walter: Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen. [1928] In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Bd. IV.1, hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 108–109.
- Bernhard, Thomas/Siegfried Unseld: Der Briefwechsel, hg. v. Raimund Fellingner, Martin Huber u. Julia Ketterer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2009.
- Bosse, Anke: Paratextuelle, medienspezifische Lektüresteuern und Konjektur. In: Bohnenkamp, Anne/Kai Bremer/Uwe Wirth/Irmgard M. Wirtz (Hg.): Konjektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie. Göttingen: Wallstein 2010, S. 233–251.
- Bourdieu, Pierre: Das intellektuelle Feld: Eine Welt für sich. [1985] In: Ders.: Rede und Antwort. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 155–166.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. [1992] Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.
- Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. [1991] In: Ders.: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie 4, hg. v. Franz Schultheis u. Stephan Egger. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 339–447.
- DeMeritt, Linda C.: Handkes Antigeschichten. Der Kriminalroman als Subtext in *Der Hausierer* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. In: Düsing, Wolfgang (Hg.): Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main [u. a.]: Lang 1993, S. 185–203.

was am Beispiel Handkes insbesondere im Hinblick auf die Idee eines ‚Gesamtwerks‘ ausführlicher diskutiert werden könnte.

108 Lorenz: Die Öffentlichkeit der Literatur (1998), 167.

- Dornbacher, Rolf: Absage an das Publikum. AZ-Gespräch mit dem Schriftsteller Peter Handke. In: Münchner Abend-Zeitung vom 25./26.06.1966.
- Eichenbaum, Boris: Auf der Suche nach der Gattung. [1924] In: Ders.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965, S. 79–84.
- Eichenbaum, Boris: Die Theorie der formalen Methode. [1925] In: Ders.: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1965, S. 7–52.
- Erlich, Victor: Russischer Formalismus. Mit einem Geleitwort v. René Wellek. München: Hanser 1964.
- Estermann, Anna: Vom „bloß sprachlichen“ zu einem „allumfassenden Realismus“. Handkes ‚realistic turn‘ um 1970. In: Dies./Hans Höller (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung. Wien: Passagen 2014, S. 97–134.
- Gabriel, Norbert: Peter Handke und Österreich. Bonn: Bouvier 1983.
- Gottwald, Herwig/Andreas Freinschlag: Peter Handke. Wien [u. a.]: Böhlau 2009.
- Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München [u. a.]: Hanser 1992.
- Hage, Volker: Episches Lebensgefühl. Peter Handkes Notatbücher. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 117–130.
- Hage, Volker/Mathias Schreiber: „Gelassen wär' ich gern“. Der Schriftsteller Peter Handke über sein neues Werk, über Sprache, Politik und Erotik. In: Der Spiegel, Nr. 49, vom 05.12.1994, S. 170–176.
- Haller, Bernt: Eine bürgerliche Publikumsbelustigung. Peter Handke liest im Hamburger „Neuen Kunstzentrum Literatur“. In: Süddeutsche Zeitung vom 24./25.5.1967.
- Handke, Peter: Ror Wolf: *Fortsetzung des Berichts*. In: Wort in der Zeit, Jg. 11 (1965), S. 59–60.
- Handke, Peter: Beschreibungsimpotenz. Zur Tagung der Gruppe 47 in USA. In: konkret (1966), H. 6, S. 32–33.
- Handke, Peter: Die Hornissen. Roman. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1966.
- Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1966.
- Handke, Peter: Sätze zum Kriminalroman *Der Hausierer*. In: manuskripte (1966), H. 17, S. 7–11.
- Handke, Peter: Wenn ich schreibe. In: Akzente, Jg. 13 (1966), H. 5, S. 467.
- Handke, Peter: Bemerkungen zu meinen Sprechstücken. In: Programmheft der Städtischen Bühnen Oberhausen, Spielzeit 1966/1967, [unpag.].
- Handke, Peter: Briefe über Theater (1). In: Theater heute (1967), H. 2, S. 37.
- Handke, Peter: Der Hausierer. Roman. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967.
- Handke, Peter: Horváth ist besser. In: Theater heute (1968), H. 3, S. 28.
- Handke, Peter: Kaspar. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1968.
- Handke, Peter: Gespräch mit Friedrich Luft. [1969] https://www.youtube.com/watch?v=fMPWoom_gZc (Zugriff: 09.06.2016).

- Handke, Peter: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1969.
- Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. [1967] In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 19–28.
- Handke, Peter: Probleme werden im Film zu einem Genre. [1968] In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 83–87.
- Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975–März 1977). Salzburg: Residenz 1977.
- Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Salzburg [u. a.]: Residenz 1982.
- Handke, Peter: Über meinen neuen Roman *Der Hausierer*. [1967] In: Fellingner, Raimund (Hg.): Peter Handke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 36–37.
- Handke, Peter: Tage und Werke. Begleitschreiben. Berlin: Suhrkamp 2015.
- Handke, Peter/Siegfried Unsel: Der Briefwechsel, hg. v. Raimund Fellingner u. Katharina Pektor. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Holzinger, Alfred: Peter Handkes literarische Anfänge in Graz. In: Fellingner, Raimund (Hg.): Peter Handke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 11–24.
- Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, hg. v. Traugott Krischke unter Mitarb. v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 6: Glaube Liebe Hoffnung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache – Ästhetik – Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert. München: Beck 2004.
- Kleinschmidt, Erich: Gradationen der Autorschaft. Zu einer Theorie paratextueller Intensität. In: Ammon, Frieder von/Herfried Vögel (Hg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin: LIT 2008, S. 1–17.
- Lorenz, Otto: Pro domo – Der Schriftsteller als Kritiker. Zu Peter Handkes Anfängen. In: Barner, Wilfried (Hg.): Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Stuttgart: Metzler 1990, S. 399–414.
- Lorenz, Otto: Die Öffentlichkeit der Literatur. Fallstudien zu Produktionskontexten und Publikationsstrategien: Wolfgang Koeppen – Peter Handke – Horst-Eberhard Richter. Tübingen: Niemeyer 1998.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2007.
- Meizoz, Jérôme: Die *posture* und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq. In: Joch, Markus/Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen: Niemeyer 2005, S. 177–188.
- Perram, Garvin H. C.: Peter Handke. The Dynamics of the Poetics and the Early Narrative Prose. Frankfurt/Main [u. a.]: Lang 1992.
- Pütz, Peter: Peter Handke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.

- Šklovskij, Viktor: Die Beziehungen zwischen den Kunstgriffen des Handlungsaufbaus und den allgemeinen stilistischen Kunstgriffen. [1916] In: Ders.: *Theorie der Prosa*, hg. v. Gisela Drohla. Frankfurt/Main: Fischer 1966, S. 28–61.
- Šklovskij, Viktor: Kunst als Kunstgriff. [1916] In: Ders.: *Theorie der Prosa*, hg. v. Gisela Drohla. Frankfurt/Main: Fischer 1966, S. 7–27.
- Šklovskij, Viktor: Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren. [1916] In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter. München: Fink ⁴1988, S. 37–121.
- Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren. [1916] In: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. v. Jurij Striedter. München: Fink ⁴1988, S. 3–35.
- Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Ders./Klaus Kreimeier (Hg.): *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Unter Mitarbeit v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 3–19.
- t.d.: Das Interview [mit Peter Handke]. In: *Sonnenuhr* (1969), H. 11, S. 41–43.
- Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin [u. a.]: de Gruyter 2015.
- Ude, Karl: Gefährliche Wirklichkeiten. Peter Handke las in der Jungen Akademie. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 06.07.1967.
- Wagner, Karl: Handkes Arbeit am 19. Jahrhundert: Roman- und Realismuskritik. In: Schneider, Sabine/Barbara Hunfeld (Hg.): *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 403–412.
- Wegmann, Thomas: Der Dichter als „Letternkrämer“? Zur Funktion von Paratexten für die Organisation von Aufmerksamkeit und Distinktion im literarischen Feld. In: *Das achtzehnte Jahrhundert*, Jg. 36 (2012), H. 2, S. 238–249.
- Wiele, Jan: *Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2010.
- Wirth, Uwe: Paratext und Text als Übergangszone. In: Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 167–177.
- Wolf, Norbert Christian: Der „Meister des sachlichen Sagens“ und sein Schüler. Zu Handkes Auseinandersetzung mit Goethe in der Filmerzählung *Falsche Bewegung*. In: Amann, Klaus/Fabjan Hafner/Karl Wagner (Hg.): *Peter Handke. Poesie der Ränder*. Wien [u. a.]: Böhlau 2006, S. 181–199.
- Wolf, Norbert Christian: High and Low. Mediale Dominanzbildungen bei Peter Handke. In: Ders./Uta Degner (Hg.): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld: Transcript 2010, S. 77–97.

„Und außerdem ist es mir egal, was meine Bücher bedeuten.“ Inszenierung von Werk und Autorschaft am Beispiel von Thomas Glavinic

Ursula Klungenböck

„Herr Glawienik [...], [i]st es ein bewusstes Spiel mit der Öffentlichkeit, das Sie da spielen [...]?“¹ ist nur *eine* der Fragen, die ein zunächst namenloser Interviewer an Herrn Glaschnik, Glawnik, Glavnic, Glawinik oder eben auch Glawienik richtet,² um den LeserInnen seiner Kolumne³ ein Bild seines Schriftsteller-Gegenübers zu vermitteln. Über die variierenden Formen der Anrede setzt er den Namen als (eindeutiges) „Korrelat einer biographischen Entität“⁴ außer Kraft und stellt nicht nur die Relation von Zeichen und Bezeichnetem im Allgemeinen, sondern auch wesentliche Momente traditioneller Konzepte von Autor und Werk (z. B. die Ineinssetzung von Name und [auch empirischem] Autorsubjekt, die Deutungsmacht des Autors über den Text, das klassifikatorische Potenzial des Autornamens sowie seine rechtliche und ökonomische Funktionalisierung als Marke⁵) zur Disposition, die – abseits neuerer Theoriebildung – aktuelles *doing authorship* kennzeichnen.

Das Beispiel stammt aus Thomas Glavinics *Was andere denken*, einem fiktiven Interview in der Funktion der Poetikvorlesung (gehalten am 10. Juli 2012 an der Universität Bamberg). Mit dem Autorinterview als Exempel journalistischer Praxis und der Poetikvorlesung als Beispiel akademischer Rede wählt Glavinic zwei hybride Textsorten, für die – und das ist für die folgenden Überlegungen relevant – ein (wie auch immer zu denkender) Autor als Fluchtpunkt fungiert. Ihre

1 Glavinic: *Meine Schreibmaschine* (2014), 103.

2 *Meine Schreibmaschine* kennt insgesamt acht Namensvariationen; das Motiv findet sich auch in Glavinics Roman *Das bin doch ich* (2007; mittlerweile: ⁴2014), vgl. dazu auch Assmann: *Das bin nicht ich* (2012), 130.

3 Mit dem Titel *Schirnhuber denkt...* des als „Blatt mit eher wertkonservativem Publikum“ vorgestellten *Volksboten*, vgl. Glavinic: *Meine Schreibmaschine* (2014), 93.

4 Ruchatz: *Interview-Authentizität* (2014), 55.

5 Zum Autor(namen) als Label vgl. – mit Bezug auf Genettes Theorem vom Paratext – Niefanger: *Der Autor und sein Label* (2002), 521–539.

experimentelle Synthese ironisiert und subvertiert institutionalisierte Diskurse, vor allem aber eröffnet sie einen paratextuellen Verhandlungsraum für Konzepte von Werk und Autorschaft.

1. Vorbemerkungen

Nach elf Romanen – drei von ihnen wurden für die Bühne adaptiert, zwei wurden verfilmt⁶, der letzte ist unter dem Titel *Der Jonas-Komplex* am 10. März 2016 erschienen –, nach einigen Buchpreisen und mehreren Nominierungen⁷ steht der österreichische Autor Thomas Glavinic auch im Interesse literaturwissenschaftlicher und -didaktischer Forschung: Allein in den vergangenen zwei Jahren sind eine Monographie⁸, zwei Sammelbände⁹ und eine dementsprechend große Anzahl an Aufsätzen erschienen. Seine Bücher werden in den namhaften Tages- und Wochenzeitungen des deutschsprachigen Raumes angekündigt und besprochen. Darüber hinaus ist Glavinic auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt: durch Beiträge in Feuilleton und Chronik diverser Tages- und Wochenzeitungen, in Magazinen (*autorevue*) und Fachzeitschriften (*Psychologie heute*), durch Postings auf Facebook (kurzfristig samt Nackfoto), Twitter, Instagram und YouTube; als Kommentator des gesellschaftlichen und politischen Lebens in Österreich, als Interviewpartner für (fast) alles, als Gast in Radio- und Fernsehshows,¹⁰ vielleicht auch als Testimonial einer österreichischen Bergschuhfirma und Rapid-Mitglied.

Wenn dieser Beitrag die Frage nach paratextuellen Inszenierungen von Werk und Autorschaft am Beispiel von Thomas Glavinic stellt, begibt er sich auf unsicheres Terrain: denn die Aufmerksamkeit gilt weder Glavinics literarischen Texten

6 Am Wiener Rabenhof Theater wurde nach dem *Kameramörder* und *Lisa* zuletzt *Das bin doch ich* gespielt; darüber hinaus finden Glavinics Österreich-Buchpräsentationen im Rabenhof statt. <http://www.rabenhoftheater.com/archiv-saison-2013-2014/literatursalon-im-gemeindebau/thomas-glavinic/> (Zugriff: 10.03.2016); Verfilmungen: Pejo, Robert Adrian: *Der Kameramörder* (2012); Schalko, David: *Wie man leben soll* (2011).

7 Friedrich-Glauser-Preis, Österreichischer Förderungspreis für Literatur, Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar, Literaturpreis des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft; *Das bin doch ich* stand auf der Shortlist des Deutschen Buchpreises, *Das Leben der Wünsche* und *Das größere Wunder* jeweils auf der Longlist; *Das Leben der Wünsche* war für den Wilhelm-Raabe-Literaturpreis nominiert.

8 Boeckl: *Wirklichkeit als Versuchsanordnung* (2015).

9 Bartl: *Zwischen Alptraum und Glück* (2014); Standke: *Die Romane Thomas Glavinics* (2014).

10 Zum Beispiel Claudia Stöckls *Frühstück bei mir* 2013. Sein Auftritt in *Willkommen Österreich* am 22.10.2013 bringt ihm übrigens den Titel „Helene Fischer des Buchmarkts“ ein.

(insbesondere der 2007 erschienene Roman *Das bin doch ich* wurde mehrfach unter dieser Perspektive untersucht)¹¹ noch den poetologischen Texten wie dem Essay (oder besser: der Punktation) zum Roman von 2008,¹² dem auch das Titelzitat entnommen ist, oder, wie es die wenigen Impulse zu Werk und Autorschaft von vorhin vielleicht vermuten haben lassen, den 2014 unter dem Titel *Meine Schreibmaschine und ich* publizierten Bamberger Poetik-Vorlesungen. Im Fokus der folgenden Überlegungen und das Thema paratextueller Politik und Praxis perspektivierend, stehen Autorporträt, Social-Media-Blog und Buchtrailer als Formen paratextueller, genauer: epitextueller Inszenierung von Werk und Autorschaft. Sie interessieren sowohl als digitale Einzelformate als auch in ihrer Organisation durch die bzw. zur Autorenhompage, die am Ende selbst auf ihren Status als paratextuelles Format zu befragen ist.

2. Methodische Grundlagen

Durchaus im Bewusstsein der damit verbundenen Problematiken¹³ soll am Terminus der Inszenierung, wie er in der überwiegenden Zahl aktueller themenrelevanter Publikationen¹⁴ verwendet wird, festgehalten werden. Aufgrund des Frageinteresses des Bandes bietet sich die Definition von Jürgensen/Kaiser (2011) an, die allerdings in dreierlei Hinsicht modifiziert werden soll. Zum einen soll der dominante Modus der Selbstinszenierung um jenen der Fremdinszenierung erweitert werden: Inszenierungspraktiken von Werk und Autorschaft sind demnach „textuelle[], paratextuelle[] und habituelle[] Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen [oder anderen Personen des Literaturbetriebs / inklusive RezipientInnen; Ergänz. u. Hervorheb. U.K.], in oder mit denen sie [/diese] öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person [bzw. die Person des Schriftstellers / der Schriftstellerin], für ihre

11 Sehr überzeugend Assmann: *Das bin nicht ich* (2012); ferner Keck: *Das ist doch er* (2014), Catani: *Glavinic 2.0* (2014) u. a.

12 Glavinic: *Über das Handwerk des Romans* (2008), vgl. dazu die Untersuchung von Hillebrandt: *Atmosphärenmagie* (2014).

13 Zum Beispiel die Dichotomie zwischen Inszenierung und ihrem anzunehmenden Gegenteil (Authentizität), vgl. dazu bereits Fischer-Lichte/Pflug: *Inszenierung von Authentizität* (2000), 20f. u. ö.; zu Autorschaft und Intention vgl. den Vorschlag von Krnekin: *Poetiken des Selbst* (2013), 32, anstatt von Inszenierung/en von Prozessen von Ein- und Fortschreibungen zu sprechen.

14 U. a. Künzel/Schönert: *Autorinszenierungen* (2007); Grimm/Schärf: *Schriftsteller-Inszenierungen* (2008); Jürgensen/Kaiser: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken* (2011); Schaffrick: *In der Gesellschaft des Autors* (2014).

[*bzw. deren*] Tätigkeit und/oder für ihre [*bzw. deren*] Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“.¹⁵ Zum zweiten sollen habituelle und performative Inszenierungen nicht primär als eigene „Typen“¹⁶ der Inszenierung, sondern – einen weiten Textbegriff voraussetzend – durchaus als Qualitäten von Paratexten betrachtet werden. Zum dritten soll nicht davon ausgegangen werden, dass epitextuelle Inszenierungen notwendigerweise „sprachlicher Natur“ sind und von „nicht sprachgebundenen Phänomenen“ lediglich „begleitet“¹⁷ werden können.

Mit dem Untersuchungsgegenstand Autorporträt, Social-Media-Blog und Buchtrailer geraten Zeichensysteme visueller (schriftlicher, graphischer, ikonischer, körpersprachlicher) und auditiver Qualität (Sprache, Töne, insbesondere Musik) bzw. eine Kombination aus beiden in den Blick. Den folgenden Ausführungen liegt daher ein erweitertes Paratextkonzept zugrunde, wie es durch medienwissenschaftliche, vor allem filmwissenschaftliche Arbeiten mit einer Präferenz für Titelsequenz und Filmtrailer,¹⁸ modelliert wurde und für das Georg Stanitzek „a moment of readability and hence textuality – in the broader sense“¹⁹ als notwendige Bedingung formuliert hat.

Wie aktuelle filmwissenschaftliche Arbeiten zeigen, scheint für eine Ausweitung des Theorems vom Paratext weniger die mediale Transgression, also der Perspektivwechsel vom (visuellen) Buch zum (audiovisuellen) Film problematisch, als *erstens* der *Shift* vom analogen zum digitalen Format, also vom physischen Text im Buch bzw. vom Film auf der Rolle zum Digitalisat, und *zweitens* der *Shift* von Texten im Netz zu Netztexten,²⁰ wie der Social-Media-Blog oder die Autorenhompage es sind. Der bibliometrischen Studie von Fredrik Åström zufolge machen digitale Formate einen verschwindend geringen Anteil der paratextologischen Debatte aus;²¹ die wenigen Arbeiten nehmen fast ausschließlich Digitalisate von gedruckten Quellen auf digitalen Speichermedien in den Blick.²² Dennoch erweisen sie sich als anschlussfähig: die Arbeit von Birke/Christ, indem sie in einem sehr allgemeinen

15 Jürgensen/Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken (2011), 10.

16 Neben der textuellen und paratextuellen Inszenierung, vgl. Jürgensen/Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken (2011), 11–14, insbes. 12f.

17 Jürgensen/Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken (2011), 12.

18 Wegweisend Stanitzek: *Texts and Paratexts in Media* (2005), Stanitzek: *Reading the Title Sequence* (2009), Gray: *Show sold seperately* (2010); Forschungsbericht bei Klecker: *The other kind of film frames* (2015).

19 Stanitzek: *Texts and Paratexts in Media* (2005), 30.

20 Beides als Analogbildung zu Literatur im Netz / Netzliteratur und im Sinn von Texten, die im / mithilfe des /für das Internet geschaffen wurden.

21 Vgl. Åström: *The Context of Paratext* (2014).

22 Wie z. B. Birke/Christ: *Paratext and Digitized Narrative* (2013) und McCracken: *Expanding Genette's Epitext/Peritext Model* (2013).

Sinn das Theorem vom Paratext vor dem Dispositiv von Mediendifferenz und Medienwandel als ein produktives Instrument konsolidiert; die Untersuchung von Ellen McCracken, indem sie es modifiziert und anstatt einer binären Unterscheidung von Peritext und Epitext zentrifugale bzw. zentripetale Kräfte postuliert, die den Rezipienten/die Rezipientin aus dem Text hinaus bzw. in den Text hinein führen. Sie forciert damit ein Moment der Bewegung, das z. B. in der Bestimmung des Paratexts als „Zone des Übergangs“ und „der Transaktion“ (PT, 13) bereits Genettes Entwurf implizit ist, das etablierte medienwissenschaftliche Konzepte – vgl. dazu Stanitzeks Beschreibung des Paratexts als „a sphere of mobile, fragile, unstable, improbable relationships, a place of contacts and contracts and communication“²³ – kennzeichnet und das auch in aktuellen Überlegungen zu Paratexten im Internet – hier als Diffusion und damit als Text-Kontext-Problem – angedeutet wird: Birke/Christ zufolge würden Position und Abgrenzung des Textes in einem *hyperlinked universe* neu verhandelt.²⁴

Viele der Arbeiten zur Autorinszenierung – auch jene zu Glavinic – nehmen auf Bourdieus Feldtheorie und die unterschiedlichen darin verhandelten Arten von Kapital Bezug.²⁵ Dieser (zweifellos naheliegende) Zugang soll hier nicht weiter forciert werden und interessiert nur insofern, als (s)eine Funktionalisierung für die Frage nach der paratextuellen Inszenierung von Autorschaft und Werk bei Thomas Glavinic relevant wird.

3. Beispiele paratextueller Inszenierung bei Thomas Glavinic

Der Fokus der folgenden Überlegungen liegt auf unterschiedlichen paratextuellen Formaten, die auch oder ausschließlich digital und über das World Wide Web distribuiert und rezipiert werden. Für die aktuelle Fragestellung erfordert dies eine Modifikation des Theorems in *einem* seiner Konstitutiva: der Materialität des Text-Paratext-Gefüges, wie sie bei Genette am Beispiel des Buchobjekts grundgelegt ist und wie sie auch der allergrößte Teil an Nachfolgestudien voraus- oder zumindest nicht außer Kraft setzt. Wenn an die experimentelle Lektüre von Paratexten im Netz / von Netzparatexten ein stark abstrahiertes Verständnis von Materialität und Form angelegt wird, nimmt es weniger bei McCrackens Paratextologie elektronischer

23 Stanitzek: *Texts and Paratexts in Media* (2005), 34.

24 Vgl. Birke/Christ: *Paratext and Digitized Narrative* (2013), 78.

25 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst* (1999); allgemein Jürgensen/Kaiser: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken* (2011), für Glavinic zuletzt Boeckl: *Wirklichkeit als Versuchsanordnung* (2015).

Literatur Anleihe, welche die Digitalisierung gedruckter Texte am Beispiel von E-Book-Reader, Tablet-PC u. Ä. als substanzielle Transformation beschreibt und für diese eine neue Materialität postuliert: Weder scheinen die ins Treffen geführten Merkmale (Endgeräte, welche die Texte rahmen und mit der Textdarstellung auch die Rezeption beeinflussen; über den Text hinaus führende Zusatzangebote; Fluidität; Transition) für eine hinreichende Bestimmung einer neuen Materialität geeignet, noch überzeugen sie als Disktinktionsmerkmal gegenüber Texten im Internet/Internet-Texten, die sie als „a series of disembodied digital codes in cyberspace“²⁶ definiert. Was diese charakterisiert, ist, dass sie nur im Arbeitsspeicher des Rechners, der sie anzeigt, gespeichert sind, eigentlich aber auf weit entfernten Serversystemen liegen. Stattdessen soll versucht werden, Niklas Luhmanns systemtheoretische Überlegungen, wie er sie in seiner Schrift *Das Medium der Kunst* entwickelt, für die Frage nach der Materialität – und damit nach der Applizierbarkeit des Theorems vom Paratext – von Texten im Netz / von Netztexten zu funktionalisieren. Luhmanns Unterscheidung von Form und Medium wurde bereits von Stanitzek²⁷ für paratexttheoretische Überlegungen fruchtbar gemacht – allerdings mit Fokus auf ein materiales Objekt: die Form *Buch* im Medium des Buches. Mit Blick auf Luhmanns Beschreibung des Mediums als relativ lose Verknüpfung von Elementen,²⁸ vor allem aber der *Form* als „Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, also [...] Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet“,²⁹ und deren Koordination zu mehr oder weniger strengen und – im Gegensatz zum Medium selbst – wahrnehmbaren Kopplungen, scheint ein Formbegriff auch abseits von Materialität denkbar und operabel.

Anders als Stephanie Catani, die ihre Untersuchung nach Inszenierungsverfahren bzw. -typen strukturiert,³⁰ gehen die folgenden Überlegungen von der Qualität der paratextuellen Formate aus, die zunächst als Einzelformen, daran an- und abschließend in ihrer Organisation über die bzw. zur Autorenhomepage interessieren.

26 McCracken: *Expanding Genette's Epitext/Peritext Model* (2013), 109.

27 Vgl. Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2013).

28 Vgl. Luhmann: *Das Medium der Kunst* (2011), 199.

29 Luhmann: *Das Medium der Kunst* (2011), 200.

30 Vgl. Catani: *Glavinic 2.0*. (2014).

3.1. Autorporträt

Das aktuelle und offizielle Autorenporträt (Abb. 1)³¹ ist ein nahezu quadratisches und leicht nach links gedrehtes, im oberen Bereich schiefwinkeliges Schwarz-Weiß-Foto im *close up*: Ein Brustbild im Halbprofil³² vor technischem Hintergrund, der Ausschnitt ist dezentral (modern) gewählt. T-Shirt und dunkles Sakko, die linke Schulter abfallend, vermitteln Lässigkeit; durch den gesenkten Kopf wirkt der direkt in die Optik gerichtete Blick finster, verschlagen, bedrohlich, aber auch raffiniert, kokett – selbstironisch?³³ Aus intertextueller/-piktoraler Sicht schreibt Gersters Porträt bereits zirkulierende Bilder Thomas Glavinics (auf Buchcovern, in Zeitungen/Zeitschriften, auf Plakaten und natürlich im Netz), die im allgemeinen Diskurs wirksam geworden sind, fort. Im inhaltlichen und strukturellen Zitat konsolidiert es das *öffentliche Gesicht* als Bestandteil eines kollektiven Autorbildes – nach Martina Wagner-Egelhaaf verstanden als rhetorische Kippfigur zwischen *pictura* (also dem Bild, der Fotografie) und *figura* (der abstrakten Vorstellung oder Instanz des Autors, wie sie in den Text eingeschrieben ist).³⁴ Die Konstanten der offiziellen Fotos sind auch insofern von Bedeutung, als dem Autorbild (in funktionaler Ähnlichkeit zum Autornamen) die Aufgabe der Werkrepräsentanz zukommt.³⁵ Mit anderen Worten: Durch den Paratext (hier: Epitext) *Autorenfoto* wird nicht nur der Schriftsteller, sondern auch das/sein Werk in Szene gesetzt und vermarktet.³⁶

Explizit thematisiert wird die Dichotomie von Autorsubjekt und Autorfigur bzw. -figuren durch ein am 10.10.2013 auf Glavinics Facebookseite gepostetes Foto. In experimenteller Abwandlung eines Tripleporträts³⁷ zeigt die Farbaufnahme mehrere Versionen ein und derselben Person in einem Bild. Thomas Glavinic küsst eine übergroße Schwarz-Weiß-Abbildung seiner selbst, die als offizielles Autorplakat der Buchmesse in Frankfurt 2013 fungiert, und auf die sein Schatten fällt. Über ein Bild-im-Bild-artiges Verfahren und den Schattenriss werden weitere Bildebenen

31 Zum Autorporträt vgl. grundlegend Bickenbach: Das Autorenfoto (2010).

32 Was die Suggestion von Nähe und die visuelle Simulation des Dialogs im Vergleich zu *en face* abschwächt, vgl. Bickenbach: Das Autorenfoto (2010), 269.

33 Die Aufnahme stammt von Gabi Gerster, einer Fotografin aus Frankfurt/Main, die u. a. für die *Vogue*, das *Time Magazine*, den *Spiegel*, *Die Zeit*, *Cosmopolitan* fotografiert und für den Bereich des (Künstler)Porträts und insbesondere des Autorenporträts (u. a. John Irving, Donna Leon, Judith Hermann, Martin Suter, Peter Stamm, Cecilia Ahern, T.C. Boyle, Nele Neuhaus) ausgewiesen ist.

34 Vgl. Wagner-Egelhaaf: Ikonoklasmus (2011), 350.

35 Zur Symbolqualität des Autorbildes vgl. Bickenbach: Das Autorenfoto (2010), 382.

36 Vgl. Sorg: Pose und Phantom (2013), 127; Bickenbach: Das Autorenfoto (2010), 269 u. ö.

37 Das Bild wurde mittlerweile von der Facebookseite Glavinics gelöscht.



Abb. 1: Das offizielle Autorporträt.

eingeführt, die auf die unterschiedlichen Entitäten der dargestellten Personen hinweisen. Das Foto kann, wie die dazugehörigen Postings auf Facebook zeigen, als Ausdruck der Selbstverliebtheit, aber auch als beobachtbare Selbstreflexion gelesen werden. Zumindest im zweiten Fall befördert es das kollektive Autorbild Glavinics mit sozial wertigen Eigenschaften wie Humor und Selbstironie.

3.2. Social-Media-Blog / Facebook

Thomas Glavinics Präsenz über Social Media wie Facebook, Twitter und Instagram eröffnet für die paratextuelle Inszenierung von Werk und Autorschaft neue Dimensionen: Zum einen erzeugen die nach Qualität und Funktion unterschiedlichen Einträge einer Vielzahl von PartizipatorInnen ein multiperspektivisches Autorbild, zum anderen wird dieses durch die Vernetzung in einem Web 2.0 basierten Online-Medium multipliziert. Auf Glavinics öffentlicher Facebook-Seite kommunizieren der Verlag, selten und unter dem Hashtag „#tg“ Thomas Glavinic – wobei die diskursive Praxis zeigt, dass auch die Informationsvergabe durch den Administrator-Agenten dem Autor-Akteur Glavinic zugeschrieben wird. Vor allem kommunizieren auf Facebook Fans einer öffentlichen Autorfigur, die sie über die Like- und Kommentarfunktion, aber auch in eigenen Beiträgen selbst mit- und fortschreiben. Der polyphonen Fremdotszenierung über eine kollaborative Autorschaft stehen vergleichsweise wenige selbstinszenatorische Aktivitäten Glavinics gegenüber.

Facebook verbindet die Merkmale der Interessens- und Erfahrungsgemeinschaft mit jenen eines Transaktionsnetzwerkes: Das zeigt sich auch in der Gewichtung von Werk und Autorschaft in der Chronik. Als Profilbild und damit als optische Identifikationsfigur fungierte seit 09.01.2016, 9:48 nicht mehr ein Porträt des Autors, sondern das Cover des neuen Romans. Interessant für die Inszenierung von Werk und Autorschaft ist nicht nur die Funktionalisierung des Coverbildes als Avatar an sich, sondern auch die Wahl des Ausschnitts: im rechten oberen Viertel der gattungssetzende Untertitel „Roman“ (als Substitut des üblicherweise durch den Titel repräsentierten Werkes), im linken unteren Viertel und durch den Bildrand beschnitten der Vorname „Thomas“ (als metonymisches Repräsentat des Autors). Die gegenläufigen Strategien von Ausstellen und Verbergen, die an diesem Beispiel deutlich werden, sind ein wiederkehrendes Moment einer mit *suspense* arbeitenden Inszenierungspolitik der Chronik: Sie soll am Beispiel von Schreibszenen und Werkgenese skizziert werden.

Am 27.10.2015 findet sich der Eintrag: „ACHTUNG: Der neue Roman von Thomas Glavinic erscheint am 10.03.2016 beim Verlag S. Fischer“, der nicht nur ein neues Buch des Autors ankündigt, sondern auch den Verlagswechsel offiziell macht. Weitere Informationen zum Buch, darunter auch der Titel, sind ausschließlich *off*

site über die (direkt verlinkte) Verlagshomepage abrufbar. Der Steuerungseffekt zeigt sich in User-Kommentaren der (Vor)Freude, der Neugier und der Ungeduld, die Einträge bedienen sich wertender Verfahren,³⁸ und sie bewerben das Buch, indem sie Kauf- und Leseabsicht äußern. Der Titel *Der Jonas-Komplex* – Jonas ist der Name des Protagonisten der *Arbeit der Nacht*, des *Lebens der Wünsche*, des *Größeren Wunders* – evoziert auch Vermutungen zum Werkzusammenhang, wie „klingt nach Fortsetzung“ oder, terminologisch exakter: „Jonas – Tetralogie?“³⁹, die vom Autor weder bestätigt noch negiert werden.³⁹ Sich als lektürerelevante Instanz aus dem paratextuellen Diskurs herauszunehmen, ist eine Konstante von Glavinics Inszenierungspraxis: Er begründet sie – zusammen mit dem Vorbehalt gegenüber einem zum Telos stilisierten (literarischen) Verstehen im Allgemeinen – mit fehlender Deutungskompetenz über das eigene Werk („Ich bin allerdings ganz schlecht, wenn es darum geht, meine Romane zu verstehen“,⁴⁰ oder: „Ich habe noch bei keinem meiner Bücher erklären können, was sie sind“,⁴¹ oder: „Meine eigenen Bücher zu interpretieren ist erstens nicht meine Aufgabe, und zweitens unmöglich. Ich verstehe sie ja selbst nicht vollständig“,⁴² oder – zum *Jonas-Komplex* und gleichsam als Summe alles Bisherigen – „Diesmal war alles ein Rätsel“⁴³), aber auch mit mangelndem Deutungswillen („Und außerdem ist es mir egal, was meine Bücher bedeuten“,⁴⁴ oder: „Ich verstehe sowieso nicht, warum Bücher immer etwas sein müssen“⁴⁵). Der Abneigung gegen eine Festlegung seiner Texte entspricht auf Ebene der Autorschaft ein Changieren zwischen schwachen und starken, zwischen intentionalistischen und antiintentionalistischen, zwischen inspirierten und handwerklichen Autorschaftsmodellen,⁴⁶ die zitiert und – durchaus widersprüchlich – kurz darauf dementiert werden, um homogenen Konstruktionen von Werk und Autorschaft gezielt entgegenzuarbeiten.

Am 11.12.2015, knapp drei Wochen nach der Ankündigung des „furiose[n] neue[n] Roman[s] von Thomas Glavinic“ für den 10.03.2016, erscheint ein neues Posting:

38 Etwa, indem sie den zu erwartenden Text einerseits aufgrund der Kenntnis von Autor und Werk, andererseits aufgrund des nachgesuchten Titels – die Strategie der Verlinkung geht also auf – als vielversprechend einstufen.

39 Die lapidare Antwort lautet: „#TG: abwarten!“.

40 Glavinic: „Es sind meine Ängste“ (2016).

41 Glavinic: *Meine Schreibmaschine* (2014), 95.

42 Glavinic: „Wie soll jemand über Abgründe schreiben?“ (2015).

43 Ott: „Ich finde mich ganz normal“ (2016).

44 Glavinic: *Über das Handwerk des Romans* (2008), 308.

45 Glavinic: *Meine Schreibmaschine* (2014), 95.

46 Zu verschiedenen Konzepten von Autorschaft vgl. grundlegend die Beiträge in den Sammelbänden Jannidis: *Texte zur Theorie der Autorschaft* (2012), Detering: *Autorschaft* (2002) sowie Jannidis: *Rückkehr des Autors* (1999/2008; Online-Version).

Es ist eines von mehreren Bildern in der Facebook-Chronik, die den Prozess des Schreibens, seine materiellen Bedingungen sowie Aspekte der Schreibdisziplin thematisieren und Autorschaft kulturell codieren. Das Foto eines wie eben erst verlassenem Schreibtisches⁴⁷ (der Drehsessel scheint noch in Bewegung, der Laptop ist noch an), auf dem sich neben Manuskriptseiten, Schreibgeräten und Büchern auch Tabletten, Flaschen, Kaffeebecher und Gläser befinden, nützt die Merkmale spontaner, privater Fotografie und sucht damit nicht nur auf Ebene des Dargestellten Authentizität zu vermitteln.⁴⁸ In beiden Bildern wird der Autor als Abwesender inszeniert. Die Fanpostings kommentieren Popkultur-erprobt mit „Buchstaben-Rockstar“ oder Lektüre-erfahren mit „Die Arbeit der Nacht“, lesen die ins Bild gesetzte Unordnung als Identifikationsangebot (z. B. „Künstlerbruder“) und – in diesem Zusammenhang interessanter – korrelieren die Schreibszene mit einem öffentlichen Autorbild Glavinics, das sich aus literarischen und poetologischen Texten bzw. dem Feedback von Text und allographem, nicht autorisiertem Epitext speist. So rekurriert die Frage „Wo steht die Schreibmaschine?“ auf einen ritualisierten Schreibprozess, wie ihn Glavinic in den Poetikvorlesungen sowie in Interviews entwickelt⁴⁹, die Frage nach Alkohol und Tabletten nimmt auf Eigenschaften seiner literarischen Autorfiguren (z. B. den durch exzessiven Breitband-Drogenmissbrauch charakterisierten Ich-Erzähler in *Lisa* oder den bechernden Ich-Erzähler in *Das bin doch ich* oder den – und spätestens jetzt drängt sich ein *schon wieder* auf – trinkenden Schriftsteller im *Jonas-Komplex*) Bezug, die – auch gegen anderslautende Darstellungen Glavinics⁵⁰ – zu einem Stereotyp des öffentlichen Autorbildes geworden sind, und verfestigen dieses. Im Zweifelsfall ist für die Konstruktion ‚des Autors‘ das (wenn auch fiktive) Skandalon eben doch das attraktivere Moment.

Gut zwei Monate vor dem geplanten Erscheinungstermin des neuen Romans, am Silvestertag 2015, meldet sich Glavinic – verbunden mit der datumsbedingten gesellschaftlichen Konvention des Wünschens und Dankens – in der Ankündigung, am folgenden Tag seinen neuen Roman fertig schreiben zu wollen, zu Wort und rückt damit sowohl sich in der Rolle des akkuraten, disziplinierten und verantwortungsvollen Stipendiaten des *Tagewerks* als auch den neuen Text als „Roman

47 <https://www.facebook.com/glavinic.thomas/photos/a.344497681566.161742.101906086566/10153095313326567/?type=3&theater> (Zugriff: 04.09.2017)

48 Vgl. für das Autorenporträt Blumenkamp: Typologie des ‚Als Ob‘ (2011), 367.

49 Seinen Schreib-Tag schildert Glavinic u. a. in *Meine Schreibmaschine* (2014), 56ff.: „täglich zwei Seiten schreiben an der Schreibmaschine, einer alten Olivetti Lettera 32, dann mitten im Satz abbrechen; beim dritten Überarbeitungsprozess wird der Text in den Computer übertragen“; ähnlich, wenn auch weniger detailliert: Glavinic: „Es sind meine Ängste“ (2016).

50 Etwa Glavinic: *Meine Schreibmaschine* (2014), 59.

eines Jahres“ ins Bild.⁵¹ In den folgenden Wochen werden stationenhaft die Produktion des Buches und Maßnahmen für seine Distribution in Form eines Tickers dokumentiert: Am 04.02.2016 kommt die Nachricht, dass *Der Jonas-Komplex* im Druck sei, der 22. Februar informiert zur Buchpremiere in Berlin sowie zu geplanten Lesungen in Deutschland und Österreich, am 26.02.2016 wird ein zum offenen Fenster hinausfotografiertes Bild des Buches gepostet, verbunden mit dem Dank an UnterstützerInnen/LeserInnen und der (hier weniger toposhaften als ökonomischen Interessen folgenden) Bitte um Wohlwollen. Am 07.03. stellt der Verlag eine Leseprobe bereit und Glavinic – ja, diesmal ist es Glavinic – lädt launig zur Buchpräsentation, der Eintrag vom 08.03. ist via ORF-TVthek verlinkt mit dem (ersten Fernseh-)Bericht am Vortag, am 10.03. heißt es: „Heute ist der Jonas-Komplex erschienen.“

3.3. Buchtrailer

Buchtrailer können als kurze filmische Formen unterschiedlicher Komplexität beschrieben werden, die ein Buch im Sinne einer Text-Peritext-Konfiguration (re) präsentieren. Seit 2002 bekannt, sind sie erst in den letzten Jahren zum Gegenstand wissenschaftlichen Interesses geworden, das wesentlich auf den Forschungen zum Filmtrailer beruht und den Buchtrailer vor allem in seiner Qualität / in seiner Funktion als Marketinginstrument untersucht.⁵² Für paratextuelle Überlegungen sind Buchtrailer in zweifacher Hinsicht von Interesse: als Travestie einer Text-Peritext-Konfiguration, auf die hier nur kurz eingegangen werden soll, und als epitextuelles Format.

Trailer unterscheiden sich von Formen mit text-peritextueller Konfiguration vor allem durch ihre abweichende Referenz: Titel, Autor und Angaben zur Verfügbarkeit beziehen sich nicht auf den vorausgehenden Film (als Produkt), sondern auf das durch ihn (Re)Präsentierte. Sein eigener Werkcharakter und seine (kollektive) Autorschaft sind nicht Gegenstand der Verhandlung. Mit anderen Worten und jetzt mit Blick auf das Buch: Trailer sind (filmische) Repräsentationen von (literarischen) Repräsentationen und führen eine Text-Peritext-orientierte Lektüre an ihre Grenzen.

51 Das ist insofern relevant, als Glavinic den *Jonas-Komplex* als TAGEWERK-Stipendiat der Guntram und Irene Rinke-Stiftung verfasst – mit der Auflage, „das Lebensgefühl des jeweiligen Jahres“ zu schildern. <http://www.rinke-stiftung.de/projekte.html#stipendium> (Zugriff: 10.03.2016).

52 Überblick bei Voigt: *Becoming Trivial* (2013); für Versuche einer Typisierung des Buchtrailers nach produktionstheoretischen Erwägungen bzw. nach ihrer Komplexität bzw. den Verfahren ihrer Darstellung vgl. Grøn: *Literary experience* (2014) sowie Voigt: *Becoming Trivial* (2013).

Buchtrailer können für drei von Thomas Glavinics Romanen – *Unterwegs im Namen des Herrn*, *Das Leben der Wünsche*, *Das größere Wunder* – über das Videoportal YouTube sowie über die Autoren-Homepage (dort mittlerweile einheitlich als „Video“,⁵³ in früheren Versionen und stärker epitextuell markiert als „Der Film zum Buch“ bezeichnet) abgerufen werden. Zwischen knapp einer und vier Minuten lang, sind die Filme sehr unterschiedlich gestaltet: *Das Leben der Wünsche* wird über eine vor allem um deskriptive Passagen, aber auch in den Dialogen gekürzte Dramatisierung des Romananfangs (nämlich Jonas' Begegnung im Park) in Szene gesetzt; *Unterwegs im Namen des Herrn* reiht in sehr schnellen und harten Schnitten, begleitet von kirchlichen Gesängen und Heavy-Metal, eine Vielzahl von Einzelbildern, Zeitraffer-Zooms und Kürzest-Filmausschnitten aneinander, die lose auf Ort und inhaltliche Aspekte des Romans referieren, aber keine Handlung generieren. Der Film zum *Größeren Wunder* zeigt Thomas Glavinic in einem Fauteuil auf einem Hotelgang, s/eine aus dem Off eingespielte Stimme monologisiert über Autorschaft und Werk. Bis auf jenen zum *Größeren Wunder*, der das Autorsubjekt lanciert und als Selbstkommentar gelesen werden kann, setzen die Buchtrailer vor allem das Werk in Szene: zum einen durch identifikatorische Signale wie die Angabe bibliographischer Daten bzw. deren Verdichtung und Visualisierung in der Metonymie des Buch-Bildzitats,⁵⁴ zum anderen durch audiovisuelle Repräsentationen des literarischen Textes, die nach Grøn über ein metaphorisches Verhältnis zu beschreiben sind.⁵⁵ So vermitteln auch die diegetischen von Glavinics Buchtrailern keine *Storylines*, sondern inhaltliche, strukturelle oder raum-zeitliche Momente, die auf die eine oder andere Art (als Strukturmerkmal, als atmosphärische Qualität) für den Roman repräsentativ sein sollen. Für *Unterwegs im Namen des Herrn* ist das z. B. das Moment des Kontrasts/der Brechung, für *Das Leben der Wünsche* ein Unheimliches, das die RezipientInnen zu Vermutungen über den Text sowie über erwartbare Leseerfahrungen veranlasst. Wie für andere paratextuelle Genres gilt auch für den Buchtrailer, dass er die literarischen Codes des Quelltextes in rhetorisch-persuasive Codes⁵⁶ transformiert.

53 Und mit einem einleitenden/erklärenden Satz versehen: „Sehen Sie hier den Anfang von Jonas Geschichte und seinem Leben der Wünsche“ oder: „Thomas Glavinic über das größere Wunder“.

54 Wobei mit dem Cover seinerseits ein paratextuelles, primär peritextuelles Format importiert und durch ein epitextuelles Arrangement neu kontextualisiert und funktionalisiert wird.

55 Grøn: *Literary experience* (2014), 91.

56 Kernan (2004), zit. nach Grøn: *Literary experience* (2014), 96.

4. Die Autorenhompage als Paratext/als Super-Epitext?

Obwohl Homepages auch für die Inszenierung von Text und Autorschaft eine immer größere Rolle spielen, steht eine eingehende paratextologische Auseinandersetzung noch aus. Erste Ansätze, eine Website als intermedialen Paratext zu verstehen, fokussieren auf den Supplementcharakter der Homepage, die bereitstellt, was die Buchpublikation nicht kann oder will. Ein Beispiel wären Audiodateien, auf die sich eine Buchpublikation bezieht.⁵⁷

Die folgende Lektüre von www.thomas-glavinic.de aus paratextueller Perspektive ist zum einen durch die aktuelle kulturelle Praxis *Autorenhompage* motiviert, zum anderen durch die Homepage als Form/Funktion. Als lesbares Gewebe von unterschiedlichen (visuellen, verbalen/schriftlichen, auditiven) Zeichen verfügt sie über textuelle Merkmale und referiert in ihrer Tiefenstruktur und ihrer Terminologie auf das Formalobjekt Buch, genauer: auf das Konzept von Text und Peritext. Ein *body* wird von einem *wrapper* umschlossen.⁵⁸ Aber auch auf der Oberfläche nimmt sie – wie Stanitzek für den Film und immersive Medien im Allgemeinen festgehalten hat⁵⁹ – Anleihen aus biblionomischen Konzepten: Die Seite ist mit einem *Header* aus dem Porträt und dem logo-artigen Namens-Schriftzug des Autors – beide stehen zueinander in tautologischer Beziehung und fungieren als Signatur – überschrieben. Die linke Spalte (Navigation/Menü) entspricht dem Inhaltsverzeichnis und spiegelt die Makrostruktur der Homepage, fokussiert auf Werk wie Autor und erfüllt mit den Menüpunkten „Datenschutz“ und „Impressum“ primär buchspezifische Konventionen. Die Hauptspalte stellt quasi das erste Kapitel („Bücher“) heraus; als umfassende Bibliographie inszeniert sie nicht nur das Gesamtwerk, das sie aus zehn der elf Romane und den Bamberger Poetik-Vorlesungen erst generiert,⁶⁰ sondern – indem dieses zum Zeugnis von sozialem und kommerziellem Erfolg wird – auch dessen Autor. Nicht zuletzt ist die Homepage Titelblatt, indem sie den ersten Kontakt mit dem Publikaat herstellt. Einer weitgehenden funktionalen Äquivalenz bzw. der durch das neue Medium erst möglich gemachten Übererfüllung der buchperitextuellen Konventionen stehen formalästhetische Modifikationen gegenüber, wie die dem Prinzip des Hypertexts zumindest äußerlich widersprechende Tendenz zur Synchronisierung, z. B. versammelt die Startseite (im Vergleich zum linear

57 Vgl. z. B. für die Musikwissenschaften Deaville: *The Companion Website* (2015).

58 Ferner wurde das Verfahren des Hypertexts unter Rekurs auf die Fußnote gelesen, Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2013), 166.

59 Stanitzek: *Buch: Medium und Form* (2013), 166.

60 Weggelassen wird der nicht lieferbare und von Autor und Kritik wenig geschätzte Roman *Herr Susi*.

organisierten Formalobjekt *Buch* – egal, ob material oder digital) räumlich und zeitlich disparate Paratexte in einem flächigen Tableau.

Selbst eine Text-Peritext-Konfiguration, stellt die Autorenhomepage mit Inhaltsangaben, biographischen Notizen, bibliographischen Angaben, poetologischen Texten, Podcasts, Autorporträts, Coverabbildungen oder perspektivischen Abbildungen von Büchern, Social-Media-Blogs, Buchtrailern, Autorinterviews etc. unterschiedlichste Paratexte bereit. Wenn diese – und das scheint hinreichend begründet – als Epitexte gelesen werden können, dann ist es naheliegend, diese Lektüre auf die Autorenhomepage auszuweiten, die die Einzelformate zusammenzieht und über selegierende und kombinatorische Strategien neu kontextualisiert: in einem Großformat, das hier Super-Epitext genannt werden soll.

Als Herausforderung erweist sich dabei der fluide Charakter des Internets, der sowohl für die Homepage (als virtuelle Form) selbst als auch für ihre Relation zu einer Netz-Umgebung wirksam wird. Zum einen können Elemente der Homepage gelöscht, ergänzt, ersetzt, in sich modifiziert oder neu kombiniert werden⁶¹ – die Homepage trägt damit Züge des unfesten Textes. Zum anderen performiert sie als Summe der durch sie zusammengefassten/der über sie bzw. diese erreichbaren Websites (die dann ihrerseits auf ihre [Text]Referenz/auf ihre epitextuelle Qualität zu befragen wären) neben einer Diffusion von Text und Paratext,⁶² von Peritext und Epitext⁶³ auch eine Entgrenzung von Paratext (hier: Epitext) und Kontext. Auf diese dem Medium zugeschriebenen Schwierigkeiten wurde (wenn auch nicht in dieser Konkrettheit) mehrfach hingewiesen – am ausführlichsten und unter Rückgriff auf Genettes frühe Bedenken gegen eine (unreflektierte) Ausweitung des Theorems, die alles zum Paratext werden lasse (vgl. PT, 388), bei Birke/Christ.⁶⁴ Einige dieser Phänomene sind auch aus der Buchpraxis bekannt. Tatsächlich medienpezifisch sind dagegen die Geschwindigkeit, mit der dies stattfindet, und eine neue Qualität von Nähe und Ferne.⁶⁵ Das Transitorische des Internets macht die Grenzen zwischen Text und Kontext, aber auch zwischen Text als Prozess

61 Für Glavinic zuletzt geschehen anlässlich des Erscheinens seines neuen Romans und durch den Verlagswechsel.

62 So stellt sich z. B. die Frage nach dem Status von Leseproben aus Romanen auf der Homepage.

63 Ein Autorenfoto, ursprünglich Cover-Abbildung und damit Peritext, wird in der Dissoziation der Homepage zum Epitext.

64 Birke/Christ: *Paratext and Digitized Narrative* (2013).

65 Für die wenigen Arbeiten zu online-basierten Texten, deren Fokus auf fiktionalen narrativen Texten liegt, wurde *Nähe* über „in file“ bzw. „on site paratextual elements“ beschrieben und der Nicht-Nähe von „off site-paratexts“ – Stewart, zit. nach Birke/Christ: *Paratexts and Digitized Narrative* (2013), 80 – gegenübergestellt.

und Text als Produkt immer schwieriger isolier- und identifizierbar.⁶⁶ Für die paratextuelle Inszenierung von Werk und Autorschaft bedeutet das eine Tendenz zu polyphonen, im Feedback aufeinander bezogenen und medial multiplizierten Konstruktionen, deren Bedingungen von Glavinic immer wieder selbstironisch in den Blick genommen werden. Wenn er also anlässlich des druckfrischen Erst-Exemplars seines *Jonas-Komplexes* bemerkt: „Ohne euch gäbe es dieses Buch nicht, ohne euch gäbe es mich so nicht [...]“;⁶⁷ dann ist das nicht nur eine Hommage an das Publikum, sondern auch ein Statement zur aktuellen Inszenierungspraxis von Werk und Autorschaft. Mit Berensmeyer/Buelens/Demoor kann diese als „a set of performances [that depend] on a certain configuration of society, a certain medialisation of literary activities, certain technological developments, and certain discursive features like the increasingly relevant distinction between private and public domains of existence“⁶⁸ beschrieben werden.

Literatur

- Assmann, David-Christopher: Das bin nicht ich. Thomas Glavinics Literaturbetriebs-Szene. In: Wegmann, Thomas/Norbert Christian Wolf (Hg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin: de Gruyter 2012, S. 121–140.
- Åström, Fredrik: The Context of Paratext: A Bibliometric Study of the Citation Contexts of Gérard Genette's Texts. In: Desrochers, Nadine/Daniel Apollon (Hg.): Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture. Hershey: IGI Global 2014, S. 1–23. Online unter: https://nytuan.files.wordpress.com/2015/02/nacher-chap_desrochers-book.pdf (Zugriff: 04.09.2017).
- Bartl, Andrea/Jörn Glasenapp/Iris Hermann (Hg.): Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014.
- Berensmeyer, Ingo/Gert Buelens/Marysa Demoor (Hg.): Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies. In: ZAA 60 (2012), H. 1, S. 5–29.
- Bickenbach, Matthias: Das Autorenfoto in der Medienrevolution. Anachronie einer Norm. München: Fink 2010.
- Birke, Dorothee/Birte Christ: Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. In: Narrative 21 (2013), H. 1, S. 65–87.

66 Birke/Christ: Paratexts and Digitized Narrative (2013), 84; Berensmeyer/Buelens/Demoor: Authorship as Cultural Performance (2012), 23.

67 Facebook-Chronik 26.06.2016.

68 Berensmeyer/Buelens/Demoor: Authorship as Cultural Performance (2012), 23.

- Blumenkamp, Katrin: Typologie des ‚Als ob‘. Praktiken der Autorinszenierung um die Jahrtausendwende. In: Jürgensen, Christoph/Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011, S. 363–382.
- Boeckl, Nora: Wirklichkeit als Versuchsanordnung. Postavantgardistisches Schreiben in der österreichischen Gegenwartsliteratur des Postmillenniums am Beispiel von Thomas Glavinic. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1999.
- Catani, Stephanie: Glavinic 2.0. Autorschaft zwischen Prosum, paratextueller und multi-medialer (Selbst-)Inszenierung. In: Bartl, Andrea/Jörn Glasenapp/Iris Hermann (Hg.): Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessung der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014, S. 267–284.
- Deaville, James: The Companion Website: An Intermedial Paratext as Supplement. Gastvortrag 18. Dezember 2015, Universität Wien.
- Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002.
- Fischer-Lichte, Erika/Isabel Pflug (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel: Franke 2000.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.
- Glavinic, Thomas: Der Jonas-Komplex. Frankfurt/Main: S. Fischer 2016.
- Glavinic, Thomas: „Wie soll jemand über Abgründe schreiben, wenn er selbst keine hat?“ Interview mit Markus Brandstetter (16.01.2015). <http://www.rollingstone.de/wie-soll-jemand-ueber-abgruende-schreiben-wenn-er-selbst-keine-hat-schriftsteller-thomas-glavinic-im-gespraech-375644/> (Zugriff: 10.03.2016).
- Glavinic, Thomas: „Ich bin selten einsam, ich bin allein.“ Interview mit Thomas Trenkler. <http://www.thomastrenkler.at/interviews/ich-bin-selten-einsam-ich-bin-allein/> (Zugriff: 10.03.2016).
- Glavinic, Thomas: Meine Schreibmaschine und ich. Bamberger Vorlesungen. Mit einem Vorwort von John Burnside. München: Hanser 2014.
- Glavinic, Thomas: „Es sind meine Ängste“. Interview mit Klaus Nüchtern. <http://www.thomas-glavinic.de/der-autor-thomas-glavinic/interview/> (Zugriff: 10.03.2016).
- Glavinic, Thomas: Über das Handwerk des Romans. In: Akzente 55 (2008), H. 4, S. 308–316. Online unter: <http://www.thomas-glavinic.de/2009/06/der-roman/> (Zugriff: 10.03.2016).
- Gray, Jonathan: Show sold separately. Promos, spoilers and other media paratexts. New York: University Press 2010.
- Grimm, Gunter E./Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis 2008.
- Grøn, Rasmus: Literary experience and the book trailer as intermedial paratext. In: Sound-Effects 4 (2014), H. 1, S. 91–107.

- Guntram und Irene Rinke-Stiftung. <http://www.rinke-stiftung.de/projekte.html#stipendium> (Zugriff: 10.03.2016).
- Hillebrandt, Claudia: Atmosphärenmagie. Autorbild, Wirkungsästhetik und Werkverständnis in Thomas Glavinics poetologischen Texten. In: Standke, Jan (Hg.): Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven. Frankfurt/Main: Lang 2014, S. 79–100.
- Jannidis, Fotis (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999 (Online-Version 2008).
- Jannidis, Fotis (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2012.
- Jürgensen, Christoph/Gerhard Kaiser (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg: Winter 2011.
- Keck, Annette: Das ist doch er. Zur Inszenierung von „Autor“ und „Werk“ bei Thomas Glavinic. In: Bartl, Andrea/Jörn Glasenapp/Iris Hermann (Hg.): Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014, S. 238–249.
- Klecker, Cornelia: The Other Kind of Film Frames: A Research Report on Paratexts in Film. In: *World and Image* 31 (2015), H. 4, S. 402–413.
- Künzel, Christine/Jörg Schöner (Hg.): Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst. In: Ders.: Aufsätze und Reden, hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2011, S. 198–217.
- McCracken, Ellen: Expanding Genette's Epitext/Peritext Model for Transitional Electronic Literature. Centrifugal and Centripetal Vectors on Kindles and iPads. In: *Narrative* 21 (2013), H. 1, S. 105–124.
- Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft: Positionen und Revisionen. Stuttgart: Metzler 2002, S. 521–539.
- Ott, Clara: Thomas Glavinic. „Ich finde mich ganz normal“. In: *Die Welt*, vom 14.03.2016. Online unter: <http://www.welt.de/themen/thomas-glavinic/> (Zugriff: 14.03.2016).
- Ruchatz, Jens: Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews. In: Hoffmann, Torsten/Gerhard Kaiser (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn: Fink 2014, S. 45–61.
- Schaffrick, Matthias: In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft. Heidelberg: Winter 2014.
- Schöll, Julia: Entwürfe des auktorialen Subjekts im 21. Jahrhundert. Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic. In: Schöll, Julia/Johanna Bohley (Hg.): Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 279–292.

- Sorg, Reto: Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts. In: Ders./Lucas Marco Gisi/Urs Meyer/ (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-) Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Fink 2013, S. 107–130.
- Standke, Jan (Hg.): Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven. Frankfurt/Main: Lang 2014.
- Stanitzek, Georg: Texts and Paratexts in Media. In: *Critical Inquiry* 32 (2005), H. 1, S. 27–42.
- Stanitzek, Georg: Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique). In: *Cinema Journal* 48 (2009), H. 4, S. 44–58.
- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Rautenberg, Ursula (Hg.): *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch*. Bd. 1. Berlin: de Gruyter 2013, S. 157–200.
- Voigt, Kati: Becoming Trivial: The Book Trailer. In: *Culture Unbound* 5 (2013), S. 671–689.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Ikonoklasmus. Autorschaft und Bilderstreit. In: Meyer, Christel/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Autorschaft. Ikonen – Stile – Institutionen*. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 347–363.

BeiträgerInnen

David-Christopher Assmann, Studium der Germanistik, Sozialwissenschaften und Erziehungswissenschaft an den Universitäten Bielefeld und Basilicata. Promotion 2013 am Deutsch-Italienischen Promotionskolleg Bonn/Florenz mit einer Arbeit zu *Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler* (de Gruyter 2014). Seit 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt. Zuletzt erschienen: *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*, hg. mit Norbert Otto Eke u. Eva Geulen (2014) sowie *Literaturbetrieb made in Austria (Walter Grond in Graz)*. In: Text + Kritik (9/2015).

Dr. David-Christopher Assmann
Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik
Goethe-Universität Frankfurt
Norbert-Wollheim-Platz 1
60629 Frankfurt am Main
dc.assmann@em.uni-frankfurt.de

Andreas Beck, Studium der Neueren deutschen Literatur, Älteren deutschen Literatur und Philosophie in Tübingen, Magister, Promotion im Fach Neuere deutscher Literatur (2006), *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann* (Winter 2008). Habilitation im Fach Neuere deutsche Literatur an der Ruhr-Universität Bochum (2012), *Die ‚Straßburger Eide‘ in der Frühen Neuzeit. Modellstudie zu vor- und frühgermanistischen Diskursstrategien* (Harrassowitz 2014). Akademischer Rat a. Z. an der Ruhr-Universität Bochum. Publikationen zur Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts (u. a. Emblematik, Textillustration, Märchen, *Parnassus Boicus*, Fontane). Zuletzt erschienen: *Mönche, Mauern und Embleme. Architekturemblematik im Kreuzgang des Klosters Wettenhausen (1680/90)*, in: *Perspektivwechsel. Oder: Die Wiederentdeckung der Philologie*, Bd. 2, hg. von Nina Bartsch und Simone Schultz-Balluff (Erich Schmidt 2016).

PD Dr. Andreas Beck
Akademischer Rat a. Z.
Ruhr-Universität Bochum
Germanistisches Institut – GB 3/31
Universitätsstraße. 150

44780 Bochum
andreas.beck@rub.de

Natalie Binczek, Studium der Germanistik, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie Philosophie in Köln, Bochum und Jerusalem, 1995–97 im Graduiertenkolleg *Intermedialität* an der Universität Siegen, Promotion 1997, 1998–2000 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt *Ängste und Visionen der Jahrhundertwende* an der Universität Siegen, 2000–2004 Wissenschaftliche Assistentin mit dem Schwerpunkt Medientheorie an der Universität Siegen, Habilitation 2004, 2004–2009 Wissenschaftliche Oberassistentin, Vertretungsprofessuren an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg und an der Universität Duisburg-Essen, Forschungsstipendium des Fritz-Thyssen-Stipendienprogramms der Franckeschen Stiftungen zu Halle, seit 2010 Professur für Neugermanistik, insbesondere Theorie und Geschichte literarischer Kommunikation und ihrer Medien an der Ruhr-Universität Bochum, 2014 Visiting Fellow am German Department der Princeton University. Zuletzt erschienen: *Praxeologie der Vorlesung: Einige Fallgeschichten*. In: Aschauer/Gruner/Gutmann (Hg.): *Fallgeschichten* (2015).

Prof. Dr. Natalie Binczek
Ruhr-Universität Bochum
Germanistisches Institut – GB 4/162
Universitätsstraße 150
44780 Bochum
natalie.binczek@rub.de

Volker C. Dörr, Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn, M.A. (1994), Promotion in Deutscher Philologie (1997), „*Reminiscenzen*“. *Goethe und Karl Philipp Moritz in intertextuellen Lektüren* (1999), Habilitation (2002), *Mythomimesis. Mythische Geschichtsbilder in der westdeutschen (Erzähl) Literatur der frühen Nachkriegszeit (1945-1952)* (Erich Schmidt 2004). Seit April 2010 Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seit Oktober 2010 Inhaber eines Lehrstuhls für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Publikationen zur deutschen Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts (u. a. zu Lessing, Goethe, Schiller, Heine, zum Bürgerlichen Realismus sowie zur deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur). Zuletzt erschienen: *Die zweifache Geburt der deutschen Klassik aus dem Geiste der Ordnung*. In: *Klassik als Norm – Norm als Klassik*, hg. v. Tobias Leuker und Christian Pietsch (2016).

Univ.-Prof. Dr. Volker C. Dörr
Steinfelder Gasse 32
D-50670 Köln
doerr@phil.hhu.de

Daniel Ehrmann, Studium der Germanistik und Geschichte in Salzburg. Jänner 2011 bis Dezember 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter im FWF-Projekt *Kommentierte Neuedition von Goethes Kunstzeitschrift ‚Propyläen‘*; als Bandherausgeber beteiligt an der historisch-kritischen Ausgabe der Werke und Briefe Adalbert Stifters, seit Oktober 2014 DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg mit einem Promotionsprojekt zu Formen literarischer Kollektivität um 1800. Publikationen zu Theorie und Geschichte der Literatur insbesondere des 18. und 19. Jahrhunderts. Zuletzt erschienen: *Klassizismus in Aktion. Goethes ‚Propyläen‘ und das Weimarer Kunstprogramm*, hg. mit Norbert Christian Wolf (2016).

Univ. Ass. Mag. Daniel Ehrmann
Universität Salzburg
Fachbereich Germanistik
Erzabt-Klotz Str. 1
A-5020 Salzburg
Daniel.Ehrmann@sbg.ac.at

Martin Gerstenbräun-Krug, Studium der Germanistik an den Universitäten Innsbruck und Göteborg, Abschluss mit einer Arbeit zu Metafiktionalität. 2012–2014 Mitarbeiter am FWF-Projekt *Ernst Toller: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, seit 2013 Mitarbeiter der Hybrid-Edition *Kommentierte Ausgabe der Briefe Ernst Tollers*, seit 2014 Doktorand im Rahmen des FWF-Projekts *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft*. Dissertation: *„Dichter haben mit dem Publikum nichts zu schaffen.“ Zu Autorschaft und Paratext. Schriftstellerrundfragen 1900–33.* (2018). Lehrtätigkeit im Bereich der NDJ. Mitherausgeber von *Ernst Toller. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* sowie der *IGEL* (Innsbrucker Germanistische Elektronische Lektüren). Publikationen und Vorträge zu: Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Narratologie, Metafiktionalität, Autorschaft, Intermedialität, Film. Zuletzt erschienen: *„Ich bin ein schlechter Journalist, der schlechteste von allen, zum Glück.“ Die Subversion des Reiseberichts durch den „Besuchsschriftsteller“ Christian Kracht.* In: Diekmannshenke/Neuhaus/Schaffers (Hg.): (Off) Dissertation: The Beaten Track? Normierungen und Kanonisierungen des Reisens. (2018)

Mag. Martin Gerstenbräun-Krug
Jahnstraße 14
A-6020 Innsbruck
gerstenbraeunkrug@gmail.com

Johannes Görbert, Studium der Germanistik, Geschichte und Anglistik in Jena, Oxford und Berkeley. M.A. Friedrich-Schiller-Universität Jena (2008), Promotion in Neuerer Deutscher Literatur an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien (2013), Freie Universität Berlin. 2013–2015 Leitung des Informationszentrums des Deutschen Akademischen Austauschdiensts und Dozentur für Germanistik an der Chulalongkorn University in Bangkok. Seit 2015 Post-Doc an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule Berlin, Einstein-Projekt *Transpacifica*. Publikationen zur Reiseliteratur vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, zu Literatur u. Naturwissenschaften, zur interkulturellen Literaturwissenschaft (Asien-Pazifik-Region). Zuletzt erschienen (mit Anna Busch): „*Rezensiert und zurechtgeknetet*“. *Chamisso's Briefe von seiner Weltreise*. In: Berbig (Hg.): *Phantastik und Skepsis*. (2016).

Dr. Johannes Görbert
Johannisbergerstraße 5
D-14197 Berlin
johannes.goerbert@fu-berlin.de

Harald Gschwandtner, Studium der Germanistik und Geschichtswissenschaft in Salzburg; seit 2010 Redakteur der Zeitschrift *Musil-Forum*, seit 2013 Universitätsassistent für Neuere deutsche Literatur an der Universität Salzburg. Forschungsschwerpunkte und Publikationen in den Bereichen Literatursoziologie, Geschichte der literarischen Polemik und österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts (Robert Musil, Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Erwin Eininger u. a.). Monographie: *Ekstatisches Erleben. Neomystische Konstellationen bei Robert Musil* (2013).

Harald Gschwandtner, M.A.
Universität Salzburg
Fachbereich Germanistik
Erzabt-Klotz-Str. 1
5020 Salzburg
harald.gschwandtner@sbg.ac.at

Christoph Jürgensen, Studium der Germanistik und Philosophie in Kiel, M.A. 2001, Promotion in Neuerer deutscher Literatur (2005) mit „*Der Rahmen arbeitet*“ – *Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts* (2007). Von 2005 bis 2009 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, 2010–2011 am Seminar für Deutsche Philologie der Georg-August-Universität Göttingen, seit 2011 Akademischer Rat a. Z. für Allgemeine Literaturwissenschaft/Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal. Publikationen zu Fragen der Autorschaft, Literatursoziologie, Medialisierungsgeschichte des Krieges, Goethezeit, Gegenwartsliteratur. Zuletzt erschienen: *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. mit Wolfgang Lukas u. Michael Scheffel (2014).

PD Dr. Christoph Jürgensen
Urbanstraße 65
10967 Berlin
juergens@uni-wuppertal.de

Ursula Klingenböck, Studium der Deutschen Philologie, Philosophie, Psychologie und Pädagogik an der Universität Wien, Sponson (1991), Doktoratsstudium der Deutschen Philologie, Promotion (1994). Seit 1993 Projektmitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Wien, seit 1995 wissenschaftliche Mitarbeiterin, Assistenzprofessorin im Bereich Neuere Deutsche Literatur. Publikationen zur Neueren und Neuesten deutschsprachigen Literatur (u. a. Evelyn Grill, Rainald Goetz, Thomas Glavinic, Erich Hackl, Ludwig Laher, Waltraud Seidlhofer), Graphic Narratives sowie deren Vermittlung. Zuletzt erschienen: *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*, hg. mit Susanne Hochreiter (2014); *Metaphern des Erinnerns am Beispiel von 9/11*. In: *ide* 39 (2015); *ZUHANDEN – VORHANDEN – ABHANDEN. Die Metamorphose der Dinge am Beispiel von Evelyn Grills ‚Der Sammler‘*. In: *ZfdPh* 133 (2014); *Text-Packungen. Überlegungen zum Paratext und seiner Funktion*. In: *Haut und Hülle. Hülle und Haut*, hg. v. Ute Seiderer u. Michael Fisch (2014).

Ass.-Prof. Mag. Dr. Ursula Klingenböck
Neuere deutsche Literatur
Institut für Germanistik
Universitätsring 1
A-1010 Wien
ursula.klingenboeck@univie.ac.at

Michael Pilz, Dipl.-Bibl. (FH), Studium der Bibliotheks- und Informationswissenschaft in Leipzig und der Deutschen Philologie in Innsbruck; 2011 Sponson mit einer Arbeit über Konservative Literaturkritik und ihre Rezeption in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (2012); 2013 Promotion über *Ernst Toller und die Medien. Performativität und Autorinszenierung in der Zwischenkriegszeit*. Seit April 2014 Universitätsassistent am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck und Leiter des Innsbrucker Zeitungsarchivs zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur (IZA). Laufendes Habilitationsprojekt unter dem Arbeitstitel *Praktiken der Verzeichnung 1750–1950 über Registermedien im literarischen Feld*. Mitherausgeber von *Ernst Toller: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe* (2015) und zweiter Vorsitzender der Ernst-Toller-Gesellschaft (Neuburg/Donau).

Ass.-Prof. Dr. Michael Pilz
 Institut für Germanistik / Innsbrucker Zeitungsarchiv (IZA)
 Innrain 52 a
 A-6020 Innsbruck
 Michael.Pilz@uibk.ac.at

Maria Piok, Dipl. -Ing., Studium der Germanistik und Anglistik/Amerikanistik an der Universität Innsbruck, Diplomarbeit *Gesprochene Sprache und literarischer Text. Helmut Qualtinger liest Horvath, Soyfer, Kraus und Kuh* (LIT 2011). Promotion in Germanistik (2016), Dissertation *Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen*. Seit November 2015 Mitarbeiterin am Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck (Projekt Nord-, Ost- und Südtiroler Literatur der Gegenwart). Publikationen zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, insbesondere zu französisch-österreichischen Kulturbeziehungen und literarischen Vermittlungs- und Transferprozessen.

Dr. Maria Piok
 Innerkofferstraße 26/4/8
 A-6020 Innsbruck
 maria.piok@uibk.ac.at

Nadja Reinhard, Dipl. -Ing., Studium der Philosophie, der Neueren und Älteren dt. Philologie in Köln und Düsseldorf, M.A., Erstes Staatsexamen, Promotion in Germanistik (2011), *Moral und Ironie bei Gottlieb Wilhelm Rabener. Paratext und Palimpsest in den ‚Satyrischen Schriften‘* (Wallstein 2013). 2010–2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2014–2016 im FWF-Projekt *Zur Funktion auktorialer Paratexte für die*

Inszenierung von Autorschaft an der Universität Innsbruck. Seit 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) im Sonderforschungsbereich *Medien der Kooperation*, Teilprojekt Bo1: *Literarische Öffentlichkeiten im deutschsprachigen 18. Jahrhundert. Medienpraktiken von Patronage und Freundschaft* an der Universität Siegen. Zuletzt erschienen: *Thematisierung von Anonymität und Autorschaft als Strategie der Selbst- und Werkpolitik in faktischen, fingierten und modifizierten Briefen*. In: *Cahiers d'Etudes Germaniques* 70 (2016).

Dr. Nadja Reinhard
SFB 1187 >Medien der Kooperation< Bo1
Universität Siegen
Herrengarten 3
D-57072 Siegen
naja.reinhard@uni-siegen.de

Matthias Schaffrick, Studium der Fächer Deutsche Philologie, Psychologie und Kultur, Kommunikation & Management in Münster. M.A. (2008); Promotion (2012) mit der Arbeit *In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft* (2014). 2009–2012 Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Graduiertenschule des Exzellenzclusters *Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und Moderne* der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Seit 2013 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Germanistischen Seminar der Universität Siegen. Publikationen zur Geschichte und Theorie der Autorschaft, zur Gegenwartsliteratur (u. a. Wolf Haas, Elfriede Jelinek, Martin Mosebach) und zu Populären Kulturen. Zuletzt erschienen: *Listen als populäre Paradigmen. Zur Unterscheidung von Pop und Populärkultur*. In: *KulturPoetik* 16 (2016).

Dr. Matthias Schaffrick
Universität Siegen
Germanistisches Seminar
Neuere deutsche Literaturwissenschaft I
Adolf-Reichwein-Str. 2
D-57068 Siegen
schaffrick@germanistik.uni-siegen.de

Fabian Schmitz, Studium der dt. Philologie, rom. Philologie und Philosophie in Göttingen, Neuchâtel und Lissabon. Seit April 2013 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Graduiertenkolleg „Das Reale in der Kultur der Moderne“ der Universität Konstanz. Seit April 2016 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Exzellenzcluster

„Kulturelle Grundlagen von Integration“ der Universität Konstanz. Publikationen zur frz. Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts, zum dt.-frz. Kulturaustausch um 1800, zur Briefkultur und Autorschaft (u. a. zu Marcel Proust, Voltaire und Charles de Villers). Zuletzt erschienen: *Unter dem Mikroskop des ‚Micromégas‘ – Voltaires Science-Fiction der Aufklärung*. In: *Erzählende und erzählte Aufklärung*, hg. v. Frauke Berndt und Daniel Fulda (Meiner 2016).

Fabian Schmitz, M.A.
Neuhauser Str. 10
D-78464 Konstanz
fabian.schmitz@uni-konstanz.de

Thomas Wegmann, Studium der Germanistik, Anglistik und Philosophie in Essen, Dublin und Berlin, Promotion 2000 (*Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*, 2002), Habilitation 2007 mit dem Titel *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850–2000* (2011). Seit 2011 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Arbeitsschwerpunkte: Theorie, Geschichte und Inszenierungen von Autorschaft; Literatur und Ökonomie; Kulturtechniken des Schreibens und der Schrift; Literatur und Medien; Gottfried Benn: Poetik, Werk und Autorschaft; Autofiktion: Zwischen faktuaalem und fiktionalem Erzählen. – Zuletzt erschienen: *Fallgeschichte(n) als Narrativ zwischen Literatur und Wissen* (2016).

Univ.-Prof. Dr. Thomas Wegmann
Institut für Germanistik
Innrain 52
A-6020 Innsbruck
thomas.wegmann@uibk.ac.at

Abbildungsverzeichnis

Friedrich der Große schlägt Napoleon bei Waterloo – die *Geschichte Friedrichs des Grossen* im Epitext des *Pfennig-Magazins*

- Abb. 1: Kugler/Menzel: Geschichte Friedrichs des Großen ([1935/36]), S. 5.
Abb. 2: Kugler/Menzel: Geschichte Friedrichs des Großen (1840[–42]), S. 32f.
Abb. 3: Titelseiten des *Pfennig-Magazins*, erstes Halbjahr 1840.
Abb. 4: Kugler/Menzel: Geschichte Friedrichs (1840[42]), S. 20–27 (oben);
Pfennig-Magazin 8 (1840), 176–183 (unten).
Abb. 5: Pfennig-Magazin 8 (1840), 184f.
Abb. 6: Pfennig-Magazin 8 (1840), 192f.
Abb. 7: Pfennig-Magazin 8 (1840), 177.
Abb. 8: Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 375, 6. Juni, 177–184.
Abb. 9: Pfennig-Magazin 8 (1840), Nr. 375, 6. Juni, 177, 180f. und 184.

„Zunächst sieht jeder nach, ob er selber drin steht“. Abkürzungen und Alphabete: Inszenierte Autorschaft in *Kürschners Deutschem Literatur-Kalender*

- Abb. 1: Brümmer, Franz: Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6., völlig neu bearb. u. stark vermehrte Auflage. Stuttgart: Reclam 1913, S. 475.
Abb. 2: Eintrag „Rilke“ in *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, Jg. 17 (1895).
Abb. 3: Eintrag „Rilke“ in *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, Jg. 18 (1896).
Abb. 4: Eintrag „Rilke“ in *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, Jg. 19 (1897).
Abb. 5: Eintrag „Rilke“ in *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, Jg. 20 (1898).
Abb. 7: Eintrag „Rilke“ in *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, Jg. 27 (1905).
Abb. 6: Eintrag „Rilke“ in *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender*, Jg. 26 (1904).

„Und außerdem ist es mir egal, was meine Bücher bedeuten.“ Inszenierung von Werk und Autorschaft am Beispiel von Thomas Glavinic

- Abb. 1: Offizielles Autorenporträt. Zur Verfügung gestellt von Gaby Gerster.

Sachregister

(Kursive Seitenzahlen verweisen auf den Abschnitt „BeiträgerInnen“.)

- Ästhetik: 32, 67, 139, 150, 154f., 159f., 164, 244, 253, 263, 281ff., 317
- Archiv: 60, 318
- Aufmerksamkeit: 11, 13, 21, 27f., 31, 60, 65f., 102, 112, 140, 220, 223ff., 248, 250, 271, 275f., 294, 296
- Autorschaft: 9ff., 13f., 18ff., 23, 27–31, 34ff., 53, 64–67, 74, 76f., 77, 85f., 95, 101ff., 124f., 130, 133–136, 142, 163f., 166f., 171, 180, 213f., 235ff., 239–247, 249–253, 258, 287, 293ff., 297, 301–306, 308f., 315, 317, 319ff.
- Autorisation: 15f., 19f., 22, 30, 36, 46, 65, 71f., 76, 86, 124, 145, 218f., 303
- Auturname (Autorinnenname): 17, 28, 39, 42, 44, 53, 84, 125f., 130ff., 134, 256, 260f., 293, 299
- Authentizität: 61, 66, 97, 174, 279, 285, 295, 303
- Avantgarde: 223, 280
- Barock: 31, 101–105, 111, 116–120
- Brief: 13, 32, 35, 39, 57ff., 66, 128, 139, 150–154, 156, 159–163, 170, 176, 271, 273, 275, 278, 281f., 315f., 319f.
- Buch: 9, 11f., 14–20, 31, 34ff., 38f., 43–46, 48, 51, 54, 56f., 63, 71ff., 77–84, 87, 91ff., 98, 110, 124ff., 129, 131f., 140, 142, 148, 155, 157, 183–189, 191ff., 196, 217, 219–226, 230–233, 243f., 255f., 258, 260, 262, 264, 266, 273f., 280f., 286, 294–299, 301–308
- Desiderat: 150
- Diegese: 59, 63
- Diskurs: 10f., 18, 23, 29, 35, 40, 43f., 48, 54, 56, 59f., 85, 92, 95, 104, 108, 118ff., 130f., 150, 156, 159, 164, 172f., 186, 235ff., 244ff., 250–253, 263, 273, 275, 281, 294, 299, 302, 313
- Dispositiv: 63, 133, 199, 206, 228, 275, 297
- Distinktion: 11, 28, 64, 66f., 102, 246
- Drama: 97, 135, 157, 178, 223, 229, 272, 281–284, 305
- Epitext: 14–17, 19f., 27, 30–36, 38f., 45–51, 54f., 57–60, 62, 64–67, 73, 82, 85, 94, 101, 129f., 132ff., 136f., 140ff., 147, 151, 153, 160, 166, 180, 183f., 186, 189, 195, 198, 208f., 215, 225, 228, 235ff., 239, 243f., 247, 249, 251ff., 255, 263–266, 271, 273f., 281, 284, 295ff., 299, 303–307
- Erzählung: 35, 119, 157, 238, 249, 255, 257–264, 266, 279, 288
- faktischer Paratext: 16, 28, 30, 54, 58, 61, 67, 72f., 127f., 130ff., 134, 166, 252
- Feld (literarisches): 10f., 14, 27, 29ff., 33f., 67, 71, 75, 87, 103ff., 117, 169f., 213, 215, 217, 219, 221, 223ff., 228, 231f., 235f., 248, 250–253, 256f., 271, 273, 278, 284, 318, 320
- Figur: 34, 73, 107, 120, 125, 239, 241ff., 248, 250f., 253, 258
- Film: 13, 59, 64, 66, 294, 296, 304ff., 314f.
- Fiktion/Fiktionalität: 30f., 41, 57, 62f., 84, 91, 93, 95, 96–99, 133, 158, 276, 279, 307
- Form: 19, 29f., 32f., 37, 41, 43–51, 58, 62, 66, 71, 73, 83, 86, 94, 98, 105, 112f., 115, 123, 126, 131f., 137, 141f., 147, 151, 153, 160, 171, 178, 184, 191, 204, 220, 224, 236, 238, 246, 267f., 273, 275, 287f., 293, 295, 304, 306, 315

- Gattung (Text): 17, 20ff., 58, 96, 107, 118, 134, 140, 142, 199, 261f., 275, 277, 282, 301
- Gedicht: 31f., 79, 101ff., 105–109, 111f., 114–117, 119, 154ff., 158, 170, 175, 231, 259f., 262ff.
- Gegenwartsliteratur: 75, 83, 118, 214f., 280, 314, 317, 319
- Habitus: 28, 57, 155, 275
- Hermeneutik: 93, 112
- Innovation: 247, 272f., 279
- Inszenierung: 10f., 13, 21, 23, 27f., 30f., 34, 36, 65f., 73, 85, 95, 98, 102, 107, 112, 116, 123, 128, 141, 187, 189, 195, 207f., 213f., 224, 228, 236–240, 243, 259, 293–298, 301ff., 306, 308, 315, 318ff.
- Intertextualität: 13, 32, 56, 58, 151, 154, 158, 244, 299, 314
- Intermedialität: 55, 306, 314f.
- Internet: 13, 36, 66, 296ff., 307
- Interpretation: 23, 35, 58, 65, 73f., 93f., 96f., 114, 116, 130f., 164, 172, 201, 275, 302
- Kanon (literarischer): 27f., 80f., 83, 102, 105, 118f., 150, 221, 280, 283, 286, 315
- Kapital (ökonomisches/symbolisches): 11, 28, 32, 65f., 108, 148, 152, 168, 170, 221f., 224f., 232, 248, 297
- Kollektiv: 10, 28, 32, 35, 123, 129, 135, 137–142, 160, 265, 299, 301, 304, 315
- Kontext: 9, 29f., 32, 38ff., 42, 44, 46, 61, 73, 94, 96, 108, 124, 127–135, 141f., 149, 163, 167, 191, 200, 202, 223f., 236, 241, 243, 248ff., 252, 256ff., 272f., 276f., 284, 288, 297, 305, 307
- Kontingenzt: 29, 37, 41, 43, 49, 82
- Leser (Leserin): 13f., 16, 21ff., 31, 33, 38, 65, 75, 77, 80f., 93f., 96ff., 114, 119, 125, 129, 140, 142, 149, 151f., 155, 157, 168, 172, 174, 177, 186, 205ff., 240, 244, 250, 267, 286, 293, 304
- Lyrik: 101–104, 107, 113, 116f., 226, 229
- Manuskript: 136, 156, 219, 303
- Markt: 9, 11, 32, 50, 71, 77, 80, 82, 87, 155, 158, 191, 208, 219, 226, 252, 258, 294
- Medium: 9, 14ff., 18–22, 27, 30, 33, 35, 39, 43–46, 56, 58, 60, 64, 80, 83, 95, 166, 180, 213, 232, 237, 255–260, 264–266, 279, 288, 298, 301, 306f.
- Metafiktion: 57
- Metapher: 96, 112, 279, 317
- Metatext: 13, 29, 57f., 94, 96, 142, 151, 153, 156
- Mimesis: 235, 238, 248, 250, 314
- Moderne: 14, 27, 53, 64–67, 76, 119, 128, 155, 213, 222, 276, 280f., 319
- Multiplikator: 66, 84, 308
- Paratextualität: 12–21, 29f., 39, 53, 56, 60, 67, 91, 123f., 130, 132f., 163, 186f., 215
- Parergon: 9, 12f., 18f., 22, 27, 29f., 41, 53, 60ff., 72, 123, 130f.
- Peritext: 14–17, 19–22, 30, 35f., 39ff., 44ff., 54–57, 59, 62f., 73, 86, 93f., 96, 101, 125, 129, 132ff., 137ff., 141f., 189, 252, 256f., 261, 265, 273f., 286, 297, 304–307
- periodische Presse (Zeitung, Zeitschrift, Magazin, Journal): 10f., 14, 27, 29, 32, 35, 47f., 60, 66, 71, 81, 88, 134, 136f., 140, 149, 152, 164–171, 176f., 179f., 183–209, 219f., 255–260, 262–267, 274, 279, 287, 294, 299, 318
- Politik: 9, 13f., 27, 32f., 35f., 49, 64, 67, 71, 79, 103, 108, 120, 141, 156, 164, 175, 180, 213, 236, 241, 251f., 271, 273ff., 281, 284, 295, 301, 319
- Populärkultur: 71–74, 80, 83f., 86ff., 102, 319
- Positionierung: 10f., 27ff., 82, 102, 112, 222, 224, 236, 263, 271ff., 278, 282
- Poststrukturalismus: 55, 58
- Prestige: 66, 86, 105, 107, 252
- Prominenz: 66, 231
- Realismus: 160, 278, 284f., 314
- Realität: 30, 41, 93, 158, 228, 252

- Rezension: 32, 50, 57f., 97, 105, 125f., 139f.,
 153, 216, 225f., 266, 272, 275f., 280f.
 Rezeption: 10, 13, 20, 30ff., 34f., 38f., 41f., 54,
 57, 59, 65, 67, 73, 87, 104, 112, 118ff., 122,
 129, 150f., 155f., 159f., 174, 184, 186, 192, 206,
 240, 267, 274, 276, 281, 283, 288, 298, 318
 Rhetorik: 103, 109, 117, 171, 260, 299, 305
 Roman: 59, 74, 87, 135, 151, 157, 235f.,
 350, 262, 266, 271f., 274, 280f.,
 284ff., 293ff., 301ff., 305ff.
 Romantik: 119, 128, 163, 226, 277
 Semantik: 29, 32, 76f., 93f.,
 113, 129, 142, 184, 187
 Signal: 9, 16, 20, 63, 191, 200, 229, 305
 Strukturalismus: 39f., 57
 Subskription: 33, 191
 Systemtheorie: 29f., 43, 47, 160, 298
 Textgenese: 22, 93, 235f., 239, 243, 249, 253, 301
 Titel: 11, 17, 27, 30, 39, 42, 45, 53f., 63, 71,
 74f., 77ff., 82f., 87, 91f., 94ff., 109, 113f.,
 124–127, 130f., 134f., 137, 139f., 147, 151,
 154ff., 171, 185–189, 196ff., 204, 213, 216,
 220, 226, 237f., 256, 259–262, 267, 274,
 293–296, 301f., 304, 306, 318, 320
 Typographie: 12f., 16f., 19ff., 30, 33,
 35, 39f., 44, 53, 62–65, 128, 132, 139,
 186, 199, 204, 206, 255f., 274
 Übersetzung: 11, 58, 91, 115, 124,
 159, 187, 236, 264, 276ff.
 Urheber (Urheberin): 58, 62, 67, 124f.,
 127, 135f., 141f., 200, 217, 224
 Verbalsprachlichkeit: 21, 28, 38, 53,
 56f., 63, 73, 127, 184f., 246, 306
 Verlag: 16, 35f., 62, 78, 82, 153, 183, 187f.,
 189, 192, 194ff., 209, 219f., 226, 271,
 273f., 280f., 287, 301f., 304, 307
 Vorwort: 11, 15, 17, 27, 39–42, 53ff., 63, 65,
 92f., 96f., 114, 123, 126, 130, 142, 165,
 167, 169, 214f., 217–220, 224, 230, 287
 Werk (Opus/Œuvre): 9–24, 27–38, 45–
 72, 74ff., 79, 84f., 92–96, 98f., 101–
 104, 112, 114f., 117f., 120, 123f., 126,
 128, 132, 136, 138, 140, 142, 148, 163f.,
 168, 172f., 180, 191, 193, 218, 225, 229,
 235, 250, 252, 256, 259ff., 264ff., 271,
 273f., 278, 282, 284, 287f., 293ff., 297,
 299, 301f., 304ff., 308, 315, 317–320

