

Schauplatz Archiv

Literatur und Archiv



Herausgegeben von
Petra-Maria Dallinger und Klaus Kastberger

Band 3

Schauplatz Archiv



Objekt – Narrativ – Performanz

Herausgegeben von
Klaus Kastberger, Stefan Maurer
und Christian Neuhuber

unter Mitarbeit von
Georg Hofer

DE GRUYTER

Herausgegeben am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität
Graz und am am Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/StifterHaus, Linz.

Mit freundlicher Unterstützung von Land Steiermark und Land Oberösterreich.



ISBN 978-3-11-065625-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-065672-5

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-065681-7



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2019934295

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2019 Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber;

publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Umschlagabbildung: Hofkammerarchiv (Wien) in der Johannesgasse: Grillparzers Arbeitsstätte als Archivdirektor 1832–56. © akg-images/Erich Lessing

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber

Vorwort — 7

Helmut Neundlinger

Knietief im Kuratieren oder Die Dauer ist auch nur eine Tochter der Zeit — 13

Heike Gfrereis

Wer spricht in einer Literaturousstellung?

Überlegungen zum dialogischen Möglichkeitsraum einer Gattung,
angestoßen von Helmut Neundlinger — 31

Bernhard Fetz

Das Archiv als Bühne

Fünf Szenen und ein Museum für österreichische Literatur — 41

Bettina Habsburg-Lothringen

Ein Waffenlager, ein Fotoarchiv, ein Schaudepot

Museen und die Masse der Dinge — 61

Georg Vogeler

Das Digitale Archiv

Der Computer als Mediator, Leser und Begriffsbildner — 75

Magnus Wieland

Aura – Von der Dignität zur Digitalität des Dokuments — 89

Rüdiger Nutt-Kofoth

Edition als Archiv?

Zur Frage der Konvergenz zweier Wissensformationen im analogen
und im digitalen Zeitalter — 107

Stefan Maurer

„Aufbewahrungssysteme“. Anordnungen des Wissens im Literaturarchiv — 125

Ulrike Spring

Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen — 141

Armin Schäfer

**Epistemologische, literarische und kritische Funktionen
des psychiatrischen Archivs — 157**

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren — 171

Abbildungsnachweis — 173

Vorwort

Im Jahr 1732 bedauert das *Zedler'sche Universal-Lexikon*, dass „insgemein die Archiven wie ein vergrabener Schatz verborgen liegen“ und begründete die mangelnde Außenwirksamkeit mit dem Misstrauen der Obrigkeit bzw. der Faulheit der Archivare. Knapp drei Jahrhunderte später hat sich innerhalb der modernen Wissensgesellschaft in vielen Archiven ein anderes Selbstverständnis etabliert. Dinge, die lange Zeit verborgen waren, von Kostbarkeiten bis zu Kuriosa, dringen verstärkt an eine breitere Öffentlichkeit, und auch der Forschung erschließen sich vielfach und nicht zuletzt durch die Digital Humanities neue Zugänge zu den verwahrten Materialien.

Der Band *Schauplatz Archiv. Objekt, Narrativ, Performanz* setzt als mittlerweile dritter Teil die Reihe *Literatur und Archiv* fort, in der das Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz und das Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/StifterHaus Linz miteinander kooperieren. Nach *Die Werkstatt des Dichters* (2017) und *Archive für Literatur* (2018) stehen nun Fragen der Zugänglichkeit, Repräsentation und Dissemination des institutionell verwahrten kulturellen Erbes im Zentrum. In einem übergreifenden Dialog zwischen Fachwissenschaften und Praxis, Theorie und Management des Archivs diskutieren die vorliegenden Beiträge Themen der Auswahl und Inszenierung des Archivguts sowie deren Reflexion vor allem auch vor dem Hintergrund spezifischer Problemstellungen literarischer Archive. Ästhetische, politische oder auch pragmatische Überlegungen führen dazu, dass aus einer Unzahl an Archivmaterial einzelne Objekt (her-)ausgehoben und im musealen Kontext präsentiert werden. Aber auch die Schaulust im Archiv selbst bildet ein strukturierendes Moment, das sich wie alle Kriterien der Auswahl im Laufe der Zeit stark gewandelt hat.

Der Band widmet sich der Frage, welche aus dem Archiv kommenden Objekte und Themen heute die Besucherinnen und Besucher von Ausstellungen besonders interessieren. Dabei wird auch der Loslösung des Einzelstückes aus seinen archivarischen Kontexten Aufmerksamkeit geschenkt. Beiträgerinnen und Beiträger hinterfragen die ursprünglichen Produktions- und Rezeptionsprozesse sowie die Kontexte, aus denen Archive gewachsen sind sowie die Effekte dieser Hintergrundformation auf Fragen der (Re-)Präsentation.

Problematisiert wird insbesondere das Verhältnis zwischen dem einzelnen Objekt und dem Narrativ seiner Präsentation im Kontext von Literatúrausstellungen, in die hinein das Objekt dann meist außerhalb seiner archivarischen Rahmung gestellt wird. Das Archiv wird hierbei selbst als ein performativer Raum thematisiert. Die Praktiken dieses Raums und die daran geknüpften theoretischen

Hintergründe und Formulierungen, die zu seiner Beschreibung zur Verfügung stehen, sollten in der Praxis der Ausstellung möglicherweise stärker Berücksichtigung finden.

Die Extraktion von Wissen aus dem Archiv ist ein Themenfeld, das sich als roter Faden durch die Beiträge des Bandes zieht. Insbesondere wird gefragt, in welches neue Verhältnis digitale Repräsentationen und reales Objekt auch durch das Potenzial und die neuen Paradigmen der Digital Humanities treten. Bleibt bei einer solch allgemeinen Verfügbarkeit am Ende überhaupt noch ein „Geheimnis des Archivs“?

Der titelgebende Begriff „Schauplatz Archiv“ oszilliert zwischen Phantasmagorie, Simulakrum und Inszenierung. Historische, epistemologische, materielle und institutionelle Voraussetzungen des Raumes Archiv werden in den Aufsätzen kritisch hinterfragt. Das literarische Objekt, von der Handschrift Franz Kafkas bis zu einem Kälberstrick aus dem Besitz Josef Winklers, tritt im Ausstellungskontext oft in Verbindung mit der Anekdote auf. Im performativen Raum des Museums ist der Begriff des „Narrativs“ aber auch weit darüber hinaus zentraler Dreh- und Angelpunkt der Inszenierung. Im Fall von Autorinnen und Autoren der Avantgarde, die in ihren Werken gegen die Narration arbeiten, müsste Erzählbarkeit wohl in besonderer Weise problematisiert werden.

*

Helmut Neundlinger eröffnet den Band mit dem Beitrag *Knietief im Kuratieren*, der die literarischen Dauerausstellungen im Literaturmuseum der Moderne in Marbach, dem Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek und der W. H. Auden-Gedenkstätte (Kirchstetten) mit dem Auge des Ethnografen analysiert. Ausgangspunkt ist, dass gerade die Form der Dauerausstellung ein paradoxales Unternehmen ist, denn einerseits sollen die Sammlungen bzw. Inhalte gültig repräsentiert werden, andererseits muss ein auswählend-vermittelnder, möglichst gegenwärtiger Zugriff auf die Bestände geleistet werden. Neundlinger zeichnet nach, dass der Versuch des Dingfest-Machens von Epochen, Zäsuren und Entwicklungen sich als stetes Pendeln zwischen dem Auratischen und dem Ephemeren, zwischen Weiterschreiben und Re-Konfiguration der Sammlungsgeschichte erweist. Damit hinterfragt er nicht nur die kuratorische Praxis, sondern auch das Verhältnis von Auswahl und Repräsentation, die hinsichtlich ihres temporalen Sonderstatus ein Rezeptionsdispositiv erzeugen.

An Neundlingers Überlegungen dialogisch anschließend hinterfragt Heike Gfrereis in *Wer spricht in einer Literatúrausstellung?* in zehn Thesen das Konzept und die Konstruktion von Literatúrausstellungen. Die Autorin plädiert für ein offen gehaltenes Konzept dieses Ausstellungstypus, das ein stetes Fort- und Wei-

terschreiben des unendlichen Prozesses erlauben soll, der, auch in seiner Widersprüchlichkeit, Literatur ist. Gfrereis akzentuiert für die kuratorische Praxis ein prozessuales Konzept der Literatúrausstellung, das von politischen, ästhetischen und theoretischen Prämissen geleitet, den Besucherinnen und Besuchern mittels Literalität und Literarizität Eindrücke, Gedanken, Ideen etc., aber auch soziale und politische Systeme selbst verhandelbar machen soll.

Mit *Das Archiv als Bühne* zeigt Bernhard Fetz, ausgehend von der Dauerausstellung des Literaturmuseums in Wien, in fünf Szenen, dass das Selbstverständnis von Archiven und Museen einem fundamentalen Wandel unterworfen ist. Mit dem Verlust historischen Wissens in der Realität sozialer Medien und Netzwerke konfrontiert, verlagern sich die Schwerpunkte von Vermittlung und wissenschaftlicher Erschließung in Literatúrausstellungen auf „Storytelling“. So verbindet sich mit kulturellen Artefakten eine wechselnde Zuschreibung historischer und gegenwärtiger Identität, die für die aktuelle Praxis des Sammelns und Zeigens von zentraler Bedeutung sind. Dem komplexen Austauschprozess zwischen Archiv und Museum folgt Fetz in zahlreichen Beispielen, die verdeutlichen, dass literarische Überlieferung nicht zur steten Befüllung eines „Schatzkästchens“ der Literatur verkommen darf.

Mit der Masse der Dinge im Museum setzt sich Bettina Habsburg-Lothringen in ihrem Beitrag *Ein Waffenlager, ein Fotoarchiv, ein Schaudepot* auseinander. Am Beispiel dreier Sammlungen des Universalmuseums Joanneum in Graz werden grundsätzliche museologische Fragen erörtert. Habsburg-Lothringen thematisiert nicht nur Differenzen zwischen musealen Sacharchiven und klassischen Archiven, sondern auch die Entwicklung des Depots im Laufe der Museumsge-schichte und sein Verhältnis zum Ausstellungsraum. Daran anschließend befragt die Autorin die Rezeptionsweisen und sozialen Praktiken der Besucherinnen und Besucher sowie die Zugänglichkeit und digitale Repräsentation von Depotbeständen im Museum in der aktuellen Diskussion. Der Beitrag verdeutlicht, dass die Herrschaftsarchitektur Ausstellung auch der Evidenz der Singularität des Objekts zu dienen hat.

Georg Vogeler widmet sich in *Das Digitale Archiv* jenem diffizil zu definierenden Themenbereich, der zwischen dem digitalisierten Papierarchiv und dem Archiv digitaler Daten changiert. Den kleinsten gemeinsamen Nenner findet Vogeler in seinem Beitrag in den archivalischen Praktiken der Bewahrung, Erschließung und Zugänglichmachung, die sich bedingt durch digitale Technologien verändert haben. Vogeler zeichnet die Veränderungen dieser Praktiken im Spannungsfeld der Digital Humanities nach.

Als Brücke zwischen dem Digitalen und dem Analogen fungiert der Beitrag von Magnus Wieland. Der Begriff „Aura“, der den Schauwert gegenüber dem Informationswert von Originaldokumenten betont, dient Wieland in *Aura – Von*

der Dignität zur Digitalität des Dokuments dazu, den Implikationen des terminologisch reichlich diffusen und von Walter Benjamin popularisierten „Aura“-Begriffs in Zeiten der fortschreitenden Digitalisierung zu diskutieren. Benjamins umstrittene These des Auraverlust durch reprografische Techniken hält Wieland eine Art ‚Aura 2.0‘ entgegen, die sich womöglich am Touchscreen des Museums-Tablets zeigt, wobei hier aber der Sprung von der Dignität zur Digitalität des Objekts von der konkreten Ausformung der technologischen Bedingtheit des Endgeräts festgelegt wird, inklusive enttäuschter Erwartungshaltung des Publikums gegenüber dem Original.

Rüdiger Nutt-Kofoths Beitrag *Edition als Archiv?* handelt davon, dass die zunehmende Ausstattung der Edition mit Faksimiles der überlieferten Textträger den archivalischen Aspekt innerhalb der Breite der editorischen Anliegen besonders verstärkt. Ausgehend davon geht der Autor der Frage der Konvergenzen dieser beiden Wissensformationen im analogen und digitalen Zeitalter nach, wobei er nachweist, dass die Edition wie ein Archiv als Wissensspeicher begriffen wurde, die nach ihrer je speziellen Aufgabe Wissen gestalten und die damit bestimmten Arten des Zugangs zu diesem Wissen formieren sollte.

Eine mikrostrukturelle Einheit der Archivierung versucht Stefan Maurer in seinem Beitrag über ‚*Aufbewahrungssysteme*‘ zu fassen. Maurer befasst sich entlang materieller Kontexte, unter Berücksichtigung des spezifischen Beispiels der Archivbox, mit den Anordnungen des Wissens im Literaturarchiv. Es geraten damit parallel zu archivarischen, bibliothekarischen und musealen Praxis verlaufende ‚*Aufbewahrungssysteme*‘ in den Fokus, die hinsichtlich ihrer materiellen Beschaffenheit eine bestimmte Formatierung erfahren haben und im Beitrag schlaglichtartig beleuchtet werden.

Auf ehemaligen Wohnungen oder Häusern von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die seit dem 19. Jahrhundert zu Museen umfunktioniert wurden, liegt der Fokus des Beitrags *Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen* von Ulrike Spring. Das Hauptaugenmerk der darin inszenierten Ausstellungen gilt üblicherweise dem *genius loci*, meist materialisiert durch persönliche Besitzstücke oder andere Gegenstände. Tatsächlich aber kann man hier von einem Zusammenspiel von Biografie und Literatur sprechen, in dem das Leben der Schriftstellerinnen und Schriftsteller in der Form eines Personenarchivs präsentiert wird, wobei der Beitrag dies anhand internationaler Fallstudien diskutiert.

Abschließend kommen im Beitrag von Armin Schäfer *Epistemologische, literarische und kritische Funktionen des psychiatrischen Archivs* zur Sprache. Schäfer zeichnet zunächst nach, wie seit dem späten 19. Jahrhundert das Archiv zu einem relevanten Faktor unter den Erkenntnisbedingungen der Psychiatrie geworden ist und dessen epistemologische Funktion ein literarisches Schreiben anleitet.

Die literarischen Beispiele entstammen überwiegend den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Der ‚Schauplatz Archiv‘ findet in dieser Figuration seine unmittelbarste Transformierung in Literatur. Solche Übersetzungsleistungen krankengeschichtlicher Akten, wie dies etwa in Rainald Goetz *Irre* (1983) der Fall ist, werden mit ihrer Dissemination als Narrative in ihrer Literarizität jedoch brüchig, zumindest erklärungsbedürftig.

*

Wir bedanken uns bei allen Trägerinnen und Trägern für die ausgezeichnete Zusammenarbeit sowie bei Gerhard Spring (Grafik) und Michaela Thoma-Stammler (Lektorat).

Graz, Februar 2019

Klaus Kastberger, Stefan Maurer, Christian Neuhuber

Helmut Neundlinger

Knietief im Kuratieren oder Die Dauer ist auch nur eine Tochter der Zeit

1 Über Dauer(n)

Im weiten Feld der Literatúrausstellungs-Betriebsamkeit verfügen Dauerausstellungen über einen Sonderstatus. Zeigen soll sich darin nicht weniger als das Ganze oder zumindest das Umfassende eines Lebens/Werks (im Fall von Autoren-Museen), einer Epoche, eines Archivs oder gar einer Nationalliteratur. „Sein Sach“ just auf Dauer zu stellen, hat den anmaßenden Gestus der Setzung, des Normativen, des gültigen Narrativs, an dem künftig alles gemessen werden soll. In der Setzung der Dauer verbirgt sich häufig, um es mit einem schönen Filmtitel Alexander Kluges zu sagen, der *Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (Kluge 1985).

Unter dem Deckmantel der Zeitlosigkeit wurde oft genug nicht mehr und nicht weniger als Geschichte umgeschrieben, zurechtgedeutet bzw. das jeweils Unpassende verdrängt. Allein an der Vereinnahmung der so genannten deutschen Klassiker im Lauf des 20. Jahrhunderts ließe sich wohl eine kleine Literaturgeschichte der politischen Systeme ableiten. Ausstellungsmacherei ist immer auch Erinnerungs- und Identitätspolitik, und vor diesem Hintergrund sind die mannigfaltigen Neufassungen und Überschreibungen im Bereich der jeweiligen Dauerausstellungen auch zu betrachten (vgl. Seibert 2011).

Im Katalog zur Neueinrichtung der Dauerausstellung im Schiller-Nationalmuseum in Marbach aus dem Jahr 2009 findet sich ein Hinweis darauf, dass bereits der Ursprung des Repräsentativen häufig vom Lapidarium der Kontingenz umwuchert wird. Als Archiv und Museum für „Schiller, Uhland und andere schwäb[ische] Dichter“ sei der Bau gedacht, vermerkte der Architekt Ludwig Eisenlohr auf den Plänen des 1903 errichteten Gebäudes (Kamzelak 2009, 15). Die Geburt der deutschen Klassik ausgerechnet aus jenem starken Dialekt, über den sich Schillers Zeitgenossen beim Vortrag seiner Stücke angeblich so herrlich amüsierten? Unterm Dach seines Marbacher Parnasses imaginierte Eisenlohr eine Art regionaler Dichter-Wohngemeinschaft, eine in den zeitlichen und räumlichen Winkeln der Provinz verstreute *multitude*, die es erst einzusammeln und in der Folge auszustellen galt. Nun lässt sich aus dem geografisch gar nicht eindeutigen Raum tatsächlich *eine* Geburtsstätte der neueren deutschen Literatur- und Geistesgeschichte basteln: Vom widerspenstigen Schubart, dessen Haft auf Hohenasperg Schiller zu den *Räubern* inspirierte, über Hölderlin, den Tübinger

Kreis und Mörike bis hinauf zur Canstatter Pastorentochter Gudrun Ensslin, deren Erweckungsauftritt beim Prozess nach dem Frankfurter Kaufhausbrand 1968 vom Zeithistoriker Gerd Koenen ein „sanft schwäbelnder“ Stimmton attestiert wurde (Koenen 2003, 176), reicht die Genealogie, deren Dokumente schließlich auch Eingang in die Sammlung des Archivs fanden.

Der Bau erscheint unter diesem Blickwinkel als ineinander greifende Parallelaktion, der Raum der Gedächtnis-Versammlung als Gründungsmonument eines „Archivs für Literatur“ im Sinne Wilhelm Diltheys. So wie das Gebäude selbst war auch sein Inhalt *under construction* und musste sich in der Folge erst buchstäblich zusammenreimen. Das anfangs noch reichlich unsortierte Nebeneinander einer schwäbischen *dead poets' society* spiegelt sich architektonisch in der aus heutiger Sicht kurios amalgamierenden räumlichen Struktur. Eisenlohr

nahm eine Vielzahl von unterschiedlichen Nutzungen auf: Garderobe, Bibliothek, Benutzer-
raum mit Handbibliothek und schließlich Ausstellungsraum. Im Souterrain fanden ein
Magazin – neben einem Kohlen- und Heizraum! –, eine Wohnung mit zwei Wohnzimmern,
einem Schlafzimmer und einer Küche Platz. Der Gartensaal schließlich sollte eine ‚Zuflucht
für Besucher‘ sein. (Kamzelak 2009, 15)

Hinter der Fassade des an der barocken Pracht des Schlosses Solitude orientierten Gebäudes baute sich die Dauer ein Nest, das sich an den Kategorien schwäbisch-lebensweltlicher Pragmatik auszurichten verstand.

Folgt man dem Germanisten Peter Seibert in seinem kurzen, aber profunden Abriss zur Geschichte des Mediums Literatúrausstellung, fällt der Bau auf der Schillerhöhe zeitlich in die Epoche einer entscheidenden funktionalen Differenzierung, nämlich der

räumliche[n] Trennung von Ausstellungsraum und Gedenkstätte [...]. Diese Ablösung bedingte und ermöglichte eine Veränderung der Arrangements und andere Ausstellungsprinzipien; vor allem beeinflusste und veränderte sie mit der Architektur der Ausstellungsräume die Tradierungsform des Wissens und das Rezeptionsdispositiv. (Seibert 2011, 21)

Der Umzug des Schiller-Gedenkens vom nahe am Stadtkern von Marbach gelegenen Geburtshaus in den Museumsbau auf der Schillerhöhe stellt einen Schritt aktiver Gedächtnispolitik dar. Seibert führt aus, dass die Herrschaftsarchitektur in ihrem Kontrast zum kleinbürgerlichen Geburtshaus die Aufstiegs-geschichte des schwäbischen Bürgertums widerspiegeln und für eine „durch die Reichsgründung bedrohte ‚württembergische‘ Identitätsbildung“ (Seibert 2011, 21) beansprucht werden sollte. Analog dazu verwendet Seibert den Begriff der „Referenzzeit“, auf die die Architektur etwa des Frankfurter Goethe-Museums verweise, die Zeit des jungen Goethe.

Gerade die ausgestellte Dauer etabliert einen raumzeitlichen Referenzrahmen, der die identitätspolitischen Motive solcher Gründungen erst in Gang setzt. Was überdauert, ist auf seine unvergleichliche Weise immer schon dagewesen und muss deshalb erst recht in ein entsprechendes Licht gesetzt werden.

Mit Seiberts Schwelle korrespondiert im Übrigen ein Apodiktum, das Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter in dem Essay *Die dritte Dimension* über ihre spektakulären Ausstellungen zu Ernst Jünger und W. G. Sebald formuliert haben. „Erst seit der Jahrtausendwende sind Literatúrausstellungen nicht mehr gleichzusetzen mit Archivausstellungen“ (Gfrereis und Strittmatter 2013, 26). Wollte man die in diesem Satz zusammengefasste Entwicklung mit einem Rückblick auf die von Seibert beschriebene Transformation in eine (sicherlich verkürzende) Formel bringen, so ließe sich etwa folgender Dreischritt festmachen: Vom Gedenken übers Ausstellen zum Kuratieren. Just die Dauerausstellung scheint jedoch auf komplexe Weise nach wie vor zwischen den Polen Gedenkstätte, Archiv und Kuratorium zu oszillieren.

2 Marbach I

Bei meinem Besuch der Literaturmuseen in Marbach Anfang März 2018 stellte die damalige Leiterin Ellen Strittmatter eine Neufassung der 2009 eingerichteten Dauerausstellung im Nationalmuseum (Abb. 1, 2) für die nächsten Jahre in Aussicht. Anhand dieser Ankündigung lässt sich erkennen, wie sehr die Halbwertszeit bezüglich Inhalt, Gestaltung und öffentlicher Aufmerksamkeit der Dauer zugesetzt hat. Damit ist überhaupt nicht gesagt, dass die auf die beiden Flügeltrakte des Museums verteilte Ausstellung mittlerweile alt aussieht, im Gegenteil. Mit Niklas Luhmann könnte man mutmaßen, dass es nicht zuletzt die sich in Institutionen mit öffentlichem Auftrag breitmachenden „Erwartungserwartungen“ sind, die ein „omnia semper reformanda“ als beständiges Menetekel auf die inneren Planungshorizonte projizieren.

Noch aber steht sie aufrecht da und regt mit ihrem gruppierend-thesenhaften Zugang nicht nur zur Auseinandersetzung mit Schiller und den Folgen, sondern auch mit der Frage nach der raumzeitlichen Erzählbarkeit von Literatur insgesamt an. In der Dauerausstellung als Form verschmelzen literaturwissenschaftliche mit museologischen Aspekten, und dem Erkenntnispotenzial dieser Fusion soll im Folgenden nachgegangen werden.

Mein Eindringen in den Schiller-Bereich ereignete sich unbeabsichtigterweise im 4. Kapitel und führte mich in den Raum der „Bilder“, dessen Hauptfront eine Assemblage aus Porträts und Zeichnungen Schillers von verschiedenen Künstlern und in verschiedenen Stilen zeigt. Zudem findet sich in diesem Raum



Abb. 1–2: Die Dauerausstellung „Unterm Parnass“ (DLA Marbach).

auch eine Vitrine, die die skulpturale Beschäftigung mit dem Autor zum Inhalt hat. Das zentrale Element des Raumes stellt in meiner Wahrnehmung jedoch nicht das Bildhafte dar, sondern jener Text, der sich unter dem Titel „Schillers Bilder. Beiwerk und Typus“ entfaltet. Der Untertitel markiert eine Relativierung („Beiwerk“), die gleichwohl wieder auf den Kern verweist („Typus“). Der Text selbst stellt klar, dass die Anordnung der Bilder einer Lesart entspringt, die letztlich über Schiller und „seine“ Bilder hinausreicht: Ohne die in ihm zum Ausdruck gebrachte Perspektive würde die sich im Raum entfaltende Bildergeschichte kaum einen Sinn ergeben: „Schillers Bilder zeigen, in der Reihe ihrer Entstehung gehängt, wie sich Eigenschaften und Attribute verändern, sich der offene Hemdkragen und die offenen Haare als Zeichen der Freiheit allmählich gegen den engen und hohen Jackenkragen und den Zopf durchsetzen usw.“ Vielleicht wäre mir der spezifische Sprachton, der die Ausstellung durchzieht, nicht so stark aufgefallen, wenn ich die Räumlichkeiten durch eine andere Tür betreten hätte. So aber befand ich mich von Beginn an in einem Dialog mit der Frage: „Wer spricht hier eigentlich?“ Zweifelsohne verhält sich der Text zu den Bildern diskursanalytisch, nicht nur indem er auf die Zeichenhaftigkeit des Habitus verweist, sondern auch auf eine Entwicklung, die sich an ebendieser Zeichenhaftigkeit festmachen lässt. Auf diese Weise war ich in einen Aufmerksamkeitsmodus versetzt, der mich in einer Art produktiven Reibung von Raum zu Raum trieb, gleichermaßen verführt und provoziert von einer Sprache, die in der Folge nicht bloß Schiller-Diskurse analysiert, sondern auf eigenwillige Weise erst errichtet, komponiert, im wörtlichen Sinn zusammenstellt und in Form von verschiedenen Sprachspielen organisiert.

Am deutlichsten zeigt sich diese Methode einer konstruierenden Rekonstruktion im Raum mit dem Titel „Schillers Horizont“. Der Raum besteht aus thematisch ausgerichteten Vitrinen, das Ordnungsprinzip lässt sich als kleines, im besten Sinn des Wortes eklektisches Lexikon beschreiben. Die Sprache „schillert“ geradezu zwischen aufklärerischem Ernst, subtiler Ironie und tieferer Bedeutung. Ich möchte es an einem Beispiel kurz entfalten. Zum Begriff „Muttersprache“ liest man folgenden Eintrag:

MUTTERSPRACHE, lat. ‚materna lingua‘, die Sprache des nicht literarisch gebildeten Volkes im Gegensatz zur Gelehrtensprache Latein, die Sprache, die man ohne Unterricht durch Hören in der Kindheit lernt. Wird um 1770 vor allem durch Johann Gottfried Herder zur Literatur prägenden Denkfigur. Volkslieder und Epen aus der ‚Kindheit der Menschheit‘ werden gesammelt, das ‚natürliche‘ Schreiben der Frauen wird, vor allem in Briefen und Romanen, zum Stilideal, die Dichtung imitiert Merkmale der mündlichen Rede. Eng verbunden ist damit die Herausbildung einer ‚Nationalliteratur‘. (Gfrereis und Raulff 2009, 203–204)

Als ideal korrespondierendes Objekt findet sich in der Vitrine ein von Schillers Mutter geschriebenes Quitten-Rezept – in einem von der Regelorthografie noch unbeleckten und reichlich schwäbelnden Duktus. Zwischen diesem Fundstück und dem oben zitierten Quasi-Lexem entfaltet sich ein Denkraum, der das Unterfangen der Dauerausstellung gleichsam in nuce widerspiegelt: Während die Sprache in ihrer Arbeit mit und am Begriff aufs Ganze geht, erfüllt das Objekt nicht bloß die Funktion des Beweisstücks, sondern stellt etwas dar, was man mit dem vergleichenden Literaturwissenschaftler Christian Benne (2015) „literarische Gegenständlichkeit“ nennen könnte und verweist damit nicht zuletzt auf den Ort des Archivs. Die Muttersprache liegt uns hier tatsächlich als Dokument vor Augen und beharrt auf ihrer Singularität, die erst im Kontext der ausgewählten Objekte in eine darüber hinausgehende assoziative Ordnung eingeht.

Vergleichbar verspielt nähert sich die Dauerausstellung auch im zweiten Flügeltrakt einer konstruierenden Rekonstruktion des Deutschen als Literatursprache – und zwar im Kapitel mit der Überschrift „Energie und Schrift“. Auch hier wieder eine zugleich apodiktische und federleichte Setzung, der man gut und gern hundertmal widersprechen könnte und die dennoch oder genau deshalb einen in dieser Form noch nicht begangenen Raum der Erkenntnis öffnet:

Die Arbeit an der Ausdrucks- und Poesiefähigkeit des Deutschen nimmt ihren Ausgang von den kleinsten Elementen der Schrift. Jedes Schrift-, Satz- und Sonderzeichen wird – quer zu allen Gattungen, in Briefen, Gedichten, Erzählungen, Romanen und Dramen – auf seine Musik und seine Bildkraft hin ausgelotet. (Gfrereis und Raulff 2009, 220)

In den dazugehörigen Vitrinen lagern dicht gestaffelt wahre Feuerwerke des vermeintlich Ephemereren: Pausen, Auslassungszeichen, Randnotizen, Klammern, Schriftwechsel etc. – Erneut taucht die Frage auf, wer hier spricht – weniger im Sinne eines kriminologischen „Whodunit?“, sondern vielmehr im Hinblick auf eine allmähliche Bestimmung der tatsächlichen Knetiefe des Kuratierens. Wie lange muss man über den Manuskripten und Dokumenten des Archivs meditiert haben, um ausgerechnet diesen oder jenen Zusammenhang zu erkennen? Oder ist es nicht eher ein bestimmter Erkenntnismodus, der einen schließlich wie von selbst auf derlei Funde stoßen lässt?

Meiner Ansicht nach ist die Form der Dauerausstellung im Nationalmuseum ein Beispiel für ein mit allen Wassern der Kulturwissenschaft gewaschenes, buchstäblich dichtes Kuratieren (wie Heike Gfrereis selbst es einmal und möglicherweise in Anlehnung an Clifford Geertz' *thick description* genannt hat; Gfrereis 2017, 38), dessen Fundament mitnichten archivarische Willkür, sondern eine Mischung aus archäologischer Tiefe und geistesgegenwärtigem Witz bildet. Einen unabdingbaren Bestandteil bilden schließlich die Texte, die der Katalog mit dem

Titel *Unterm Parnass* versammelt und die die Wand- und Vitrinentexte mehr als nur ergänzen. Diese Mikro-Expertisen setzen die Dynamik zwischen Close und Distant Reading fort, die sich durch die gesamte Ausstellung zieht.

3 Marbach II

Der historische Bau des Nationalmuseums ist mit dem Neubau des Literaturmuseums der Moderne durch einen unterirdischen Gang verbunden. Die architektonische Verknüpfung macht gleichermaßen Kontinuität wie Bruch oder zumindest den Übergang in eine andere Welt spürbar. Die 2015 neu eröffnete Dauerausstellung mit dem allumfassenden Titel *Die Seele* (Abb. 3, 4) ist in einem der Räume des seit 2006 bespielten Literaturmuseums, das von David Chipperfield und Alexander Schwarz in den Hügel der Schillerhöhe hinein oder vielmehr aus diesem heraus konzipiert wurde. Weitläufigkeit, Nüchternheit und an der Vorderfront ein intensives Zusammenspiel mit dem Außen prägen das Gebäude. Die Dauerausstellung hat sich dem unaufgeregten Dialog zwischen Monument und Pragmatik selbstbewusst eingefügt. Wer den Raum betritt, befindet sich in einem Glasvitri- nen-Parcours, der sich entlang der Zeitachse vom Ende des 19. in die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts entfaltet. Die Zeit fungiert hier als zugleich strenger wie betont lockerer Parameter: Die Aufteilung in eine Abfolge von Jahreszahlen verzichtet auf die inhaltliche Fixierung auf Epochen, Schwellen, Übergänge und andere sich gewohnheitsmäßig einschreibende Auffaltungen. Als ob so etwas im Zeitalter der hypertrophen Epochalisierung noch möglich wäre: die reine Chronologie der Jahreszahlen. Aber mit genau dieser Unmöglichkeit scheint die Ausstellung von Anfang an zu spielen: Scheinbar ansatzlos setzt die Geschichte der deutschen Literatur der Moderne ein, bis sie irgendwann am anderen Ende des Raumes vorübergehend ausläuft, nur um jenseits der Schwelle in Form von an die Wand getaggten QR-Codes ins scheinbar Unendliche weiterzulaufen.

Die Objekte entfalten sich weniger als Linie oder gar Narrativ, sondern als Ensemble nebeneinander liegender diskreter Punkte. Nicht die Literatur seit 1900 wird hier ausgestellt, sondern eine höchst konzentrierte Auswahl an ungefähr 300 Exponaten aus dem Marbacher Literaturarchiv. Keine Epochen mehr, nur mehr Dinge! Analog zum Nationalmuseum regiert auch hier das dichte Kuratieren, allerdings *the other way round*: radikale Konzentration auf die Gegenstände bzw., abermals auf Christian Bennes Theoriearbeit rekurrierend: auf die Gegenständlichkeit, im Vertrauen darauf, dass die Objekte und Exponate des Archivs hinter dem Reagenzglas der Vitrinen über die Zufälligkeit ihrer zeitlichen Nachbarschaft hinweg miteinander zu kommunizieren beginnen.

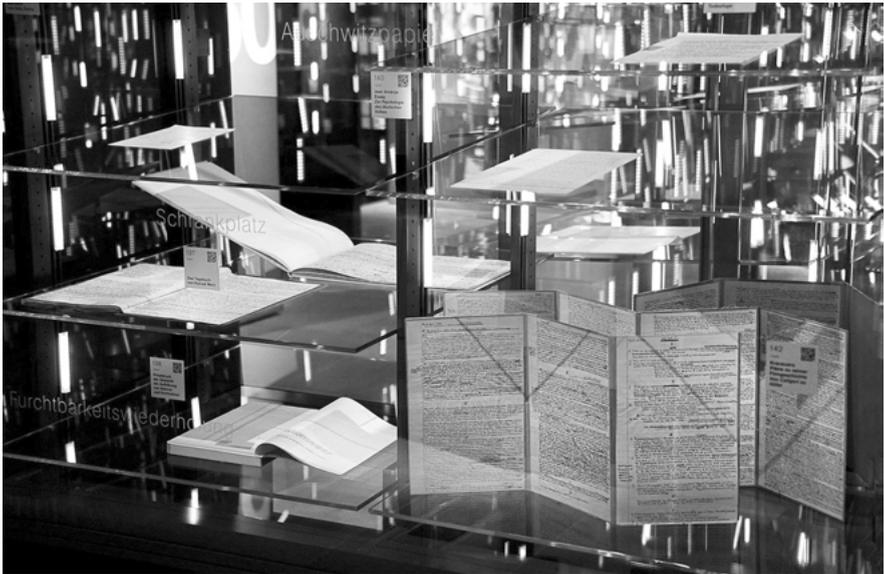


Abb. 3–4: Die Dauerausstellung „Die Seele“ (DLA Marbach).

Die *Seele* beruht also auf einem einzigen Kompositionsprinzip, nämlich dem des Auswählens, aus dem sich alle anderen Effekte ableiten: die unwillkürlichen ebenso wie die offensichtlichen Beziehungen und Bezüge, die Kontinuitäten und Brüche, die man ansonsten über ein aufwändiges System der Epochalisierung herstellen müsste. Auf der anderen Seite lässt sich bei aller Euphorie über das damit eingeläutete Zeitalter der posthierarchischen Literatúrausstellungen nicht übersehen, dass es im Grunde doch wieder Kategorien wie Prominenz, Signifikanz, Kuriosität und Attraktivität sind, die ein System unausgesprochener Hierarchie einziehen. Auch hier ein Spiel mit Erwartungserwartungen, und warum auch nicht: Wer kann schon an dem von Friedrich Kittler selbstgebauten Synthesizer vorbei, noch dazu garniert mit der Beschreibung von Klaus Theweleit, wie er dem Meister bei der Bedienung dieses Spielzeugs assistierte? Man stelle sich die Szene vor: zwei Superdenker, auf Knien Knöpfe drückend und drehend! Es gibt hier ein entschiedenes Moment der kindlichen Begeisterung, der Entdeckerlust oder schlicht: der auratischen Geilheit des Objekts, das sich in dieser strikt nicht-thematischen Schau entfalten darf.

Auf den Vitrinen findet sich ein Gestaltungselement, das diese Lust am Spiel mit Texten und Kontexten am Übergang zwischen Poesie und Vermittlung konsequent fortsetzt: Dabei handelt es sich um Ein-Wort-Kompositionen, die die jeweiligen Objekte mit Überschriften versehen. Mit einem Begriff des französischen Theoretikers Gérard Genette könnte man diese als *Paratexte* (Genette 2016) bezeichnen, ein zunächst oft beinahe übersehenes verbales „Beiwerk“, das den Blick auf den Text aber womöglich entscheidend mitbestimmt oder gar verändert. „Psst-Mann“ steht etwa über dem Manuskript-Blatt aus *Paare, Passanten* von Botho Strauß. „Denksprachen“, „Blumenzeit“, „LSD-Test“ versprechen weitere Erkenntnis-Abenteuer in konzentrierter Form. Mal nüchtern resümierend, dann wieder verspielt raunend, befeuern diese Wortspiele die mitunter eigentümlich poetische Atmosphäre, die über der Schau schwebt. Beinahe von selbst stößt man im Vitrinendickicht auf unwillkürliche Resonanzen: W. G. Sebalds „wildes Sammeln“, Hubert Fichtes Neigung zur enzyklopädischen Verknüpfung, Hans Ulrich Gumbrechts Lexikon-Roman über das Jahr 1926: allesamt einflussreiche Einflüsterer auf dem Weg zur *Seelen-Exhibition*? Wie auch immer: Machen, erschaffen muss man sich die *Seele* selbst wie einst Kittler seinen Synthesizer, und dann dreht man halt an den Knöpfen, bis der Resonanzraum in Schwingung versetzt wird.

4 Wien

Mit einem symbolischen Knalleffekt setzt das 2015 im Grillparzerhaus in der Wiener Innenstadt eröffnete österreichische Literaturmuseum ein: Im Eingangsbereich findet sich eine Assemblage an Gegenständen, aus der jener Revolver hervorsteht, mit dem der Schriftsteller Ferdinand von Saar seinem Leben ein Ende setzte, Seite an Seite mit dem Morgenmantel Heimito von Doderers, Ernst Jandls Transistorradio oder dem Krauthobel Adalbert Stifters (Abb. 5, 6). Bei der Meditation über dieses spektakuläre Ensemble an Alltagsgegenständen aus unterschiedlichsten Zeit- und Lebensläufen denkt man unwillkürlich an jene berühmte Definition des Surrealismus vom zufälligen Zusammentreffen eines Regenschirms mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch. Und vielleicht liegt gerade darin nicht der abwegigste Verweis auf jenes intrikate Gemenge von Aura und Gerümpel, mit dem Archive in der Regel konfrontiert sind. Die Wiener Dauerausstellung entwickelt auf zwei Stockwerken dennoch keine reine Archiv-Schau, sondern den thematisch vielschichtigen Abriss einer österreichischen Literaturgeschichte vom 18. Jahrhundert in die Gegenwart. Der tiefere Grund für diese Ausrichtung liegt nicht zuletzt im Gegenstand selbst begründet: Das Befragen und Bestimmen des genuin „Österreichischen“ innerhalb der deutschsprachigen Literatur ergibt sich einerseits aus der brüchigen Nationwerdung Österreichs im Verlauf der vergangenen zwei Jahrhunderte, andererseits aber auch aus der hartnäckigen und durchwegs ambivalenten Auseinandersetzung mit den Abgründen und Falltüren der eigenen Identität. Museumsdirektor Bernhard Fetz schreibt in seinem Vorwort zum Begleitkatalog:

Zu verfolgen ist, wie Bruchlinien zwischen Macht und Kunst entlang der politischen Geschichte verlaufen. Neben patriotischen Liedern im Gefolge der napoleonischen Befreiungskriege, neben dem auch mit den Mitteln der Literatur geführten Kampf um bürgerliche Rechte um 1848 steht die Indienststellung literarischer Texte für nationalistische Zwecke. Die literarische Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg oder die Bekenntnisse österreichischer Autoren zum „Führer“ 1938 sind hierfür nur zwei Belege. (Fetz 2015, 19)

Konsequenterweise spricht in der Ausstellung vom ersten Raum weg das Außerliterarische unentwegt mit, ja, es fällt den ausgestellten Text- und Literaturbeispielen geradezu ins Wort. Einem Menetekel gleich findet sich in einem der vorderen Räume ein Verdikt des deutschen Aufklärers Friedrich Nicolai, der dem österreichischen Beitrag zur deutschen Literatur zu Ende des 18. Jahrhunderts eine quasi uneinholbare Rückständigkeit und das gänzliche Fehlen guten Geschmacks attestierte. Über die Kränkung dieses Bannspruchs kann auch Thomas Manns von der Germanistin Konstanze Fliedl im Begleitkatalog zur Ausstellung zitierter Ritterschlag für die artistische und formale Überlegenheit der



Abb. 5–6: Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek.

österreichischen Literatur aus dem Jahr 1936 (vgl. Fliedl 2015, 34) nur halb hinwegtrösten. Im Vergleich zur Literaturgeschichte des großen Bruders sind wir Österreicher offenbar nie ganz das Cordoba-Syndrom losgeworden, und folglich entpuppt sich jeder noch so glanzvolle Triumph letztlich als sportlich wertlos.¹

Die Zusammenschau des Literaturmuseums unternimmt diesbezüglich eine ambitionierte Trauma-Therapie, indem sie den Blick auf die Entstehungsbedingungen und Kontexte literarischen Schaffens richtet. Dabei folgt sie einem markanten Pendelrhythmus zwischen Innenschau und Grenzerforschung. Zensur, Skandale und Rezeptionsschlachten werden ebenso verzeichnet wie die der österreichischen Literatur weit vor dem vielerlei Missverständnisse bergenden Etikett einer „Migrationsliteratur“ inhärenten Fluchtlinien. Und in der Provinz inkubierte immer schon die Welt – auch das macht die Schau mit ihren Verweisen auf Franz Michael Felder, Marie von Ebner-Eschenbach, Adalbert Stifter oder (neueren Datums) Werner Kofler und Bodo Hell deutlich.

Ein spezifischer Reiz der Schau geht vom architektonischen Setting aus, in das überdies bestimmende Facetten der österreichischen Institutionen- und Mentalitätsgeschichte eingeschrieben scheint: Das Museum befindet sich in den Räumlichkeiten des ehemaligen Hofkammerarchivs (der Finanzprokuratur der Monarchie), das der Schriftsteller Franz Grillparzer von 1832 bis 1856 leitete und das seit dem Revolutionsjahr 1848 in diesem Gebäude untergebracht war. „Der Archivcharakter im denkmalgeschützten Gebäude“, heißt es auf der Homepage der ausführenden Architekten, „wurde nicht nur sichtbar erhalten, er ist zugleich Teil des architektonischen Konzepts, indem die Exponate direkt in die hölzerne Regalstruktur integriert wurden“ (www.planet-architects.com). Quasi im Infrarotbereich der Schau setzt also sehr wohl wieder eine Auseinandersetzung bzw. ein Spiel mit dem Archiv und seiner Struktur ein, die die Atmosphäre des Museums wesentlich mitprägt. Im Vergleich zu den Dauerausstellungen in Marbach erwächst der Archivsimulation in Wien ein wesentlich labyrinthischerer Charakter, der durch die oft raumgreifende Präsenz akustischer und visueller Quellen zusätzlich verstärkt wird. Zudem greifen historische und thematische Module stärker ineinander, was nicht zuletzt dem Anspruch einer möglichst umfassenden Form der Darstellung geschuldet sein mag. Zuweilen scheint das genius-lokale Archivar-Über-Ich ein wenig ahnherrenhaft über der Szenerie zu schweben.

¹ Bei der Fußball-WM in Argentinien 1978 bezwang Österreich in der Zwischenrunde Deutschland mit 3:2. Das rotweißrote Team hatte zu diesem Zeitpunkt keine Chance mehr auf ein Weiterkommen, vereitelte aber immerhin die Finalträume des ewigen Nachbar-Rivalen.

Eine starke Stimme im Konzert der Erzählungen markieren die Autorinnen und Autoren, nicht nur als Objekte der Musealisierung, sondern als Mitgestaltende. Im Nachlass des 2008 verstorbenen Germanisten und ehemaligen Archivleiters Wendelin Schmidt-Dengler findet sich ein Konzeptpapier für ein Literaturmuseum aus dem Jahr 2004, das von einer Arbeitsgruppe entworfen wurde, der unter anderem der Autor Doron Rabinovici angehörte. Er ist auch im aktuellen Begleitkatalog mit einer Art *mission statement* zur Frage „Was ist Literatur?“ vertreten. Diese Form der Beteiligung scheint mir doch ein Spezifikum der österreichischen Literatur darzustellen, oder anders gesagt: eine jahrzehntlang erprobte und gelebte Praxis.

5 Kirchstetten

Einen Spezialfall im Bereich der Dauerausstellungen stellen die personalen Gedenkstätten dar. Angesiedelt in Gebäuden mit biografischem Bezug wie Geburtshäusern oder Dichterwohnungen, verströmen sie auch in heruntergekommenem Zustand häufig auratische Atmosphären. Die Ausgangslage zieht einen ungleich stärkeren Kampf mit räumlichen Gegebenheiten nach sich, als dies bei museal eingerichteten Sammlungen der Fall ist. Das daraus sich ableitende Arbeitsprinzip könnte man, in Abwandlung eines Bonmots des Soziologen Dirk Baecker, unter dem Titel „Mit der Aura gegen die Aura“² subsumieren.

Im Jahr 2015 fiel mir die Aufgabe zu, die Gedenkstätte in der ehemaligen Sommerresidenz des angloamerikanischen Dichters W. H. Auden im niederösterreichischen Ort Kirchstetten neu zu gestalten (Abb. 7, 8). Auden hatte das Haus 1957 erworben und benützte es bis zu seinem plötzlichen Tod Ende September 1973 immer zwischen April und Oktober als Rückzugs- und Arbeitsort. In dem Zyklus *Thanksgiving for a Habitat* (1958–64) widmete er jedem einzelnen Raum ein Gedicht und entwarf darin eine zutiefst persönliche Poetik des Hausens. Der konkrete Raum erfuhr auf diese Weise eine literarische Musealisierung, der die Funktionalitäten und Gebrauchsweisen gewissermaßen transzendierte.

Beinahe im Originalzustand erhalten blieb einzig jener Raum, dem Auden in seinem Zyklus den sprechenden Titel *The Cave of Making* verlieh und der auch heute noch das Zentrum der Gedenkstätte bildet. In diesen Arbeitsraum, der über eine außen am Gebäude befindliche Holzstiege erreichbar ist, zog sich Auden für die Arbeit an seinen Gedichten und Kritiken zurück. Unmittelbar daran angren-

² Baecker verwendet im Rahmen seiner systemischen Organisationstheorie einmal die Formulierung: „Mit der Hierarchie gegen die Hierarchie“ (Baecker 1999, 198).



Abb. 7–8: W. H. Auden-Gedenkstätte, Kirchstetten.

zend befindet sich ein länglicher Raum, der seit Mitte der 1990er-Jahre als Ausstellungsraum eingerichtet war, den die Dokumentationsstelle für Literatur des Landes Niederösterreich im Verbund mit der Gemeinde Kirchstetten entworfen und betrieben hatte. Im Haus verbliebene Materialien wie Publikationen und persönliche Dokumente bildeten ein kurioses Sammelsurium aus dem österreichischen Vermächtnis des Dichters (vgl. Neundlinger 2018).

In Zusammenarbeit mit dem auf Literatúrausstellungen spezialisierten Architekten und Bühnenbildner Peter Karlhuber entwickelte ich auf Basis von Recherchen zu Audens Leben und Schaffen ein Konzept, das einen konzentrierten und möglichst vielschichtigen Eindruck seiner dichterischen und persönlichen Entwicklung geben sollte. Ich würde unsere Herangehensweise als eine Mischung aus Strenge und Spiel beschreiben. Der begrenzte Platz unter dem Dach des Hauses verlangte gestalterische Disziplin, zugleich erlaubten uns gewisse Objekte und Elemente (wie etwa eine von einem polnischen Künstler im Jahr 1985 gestaltete Büste oder ein in Audens Nachlass aufgefundener sogenannter Weinheber), in eine (selbst-)ironische Kommunikation mit den zuweilen schrulligen Facetten des Dichters zu treten. Auch die Höhle des Schaffens wurde in dieses bühnenartige Spiel einbezogen, ohne jedoch massiv in die verbliebene Grundgestalt des Raumes einzugreifen.

Vieles von dem, was zu tun war, lag einerseits auf der Hand und entwickelte andererseits eine Eigendynamik, die dem Widerstreit zwischen Dokumentation und Komposition geschuldet war. Im Nachhinein betrachtet, würde ich die Art von kuratorischer Praxis, die ich im Austausch mit dem deutlich erfahreneren Gestalter Peter Karlhuber entwickelte, als einen Prozess kritischer Emergenz bezeichnen. Dass wir in den verwinkelten Räumlichkeiten überhaupt zu einer erzählerischen Stringenz fanden, war nicht zuletzt Peter Karlhubers bildnerischem Gespür für Räume aller Art zu verdanken.

Ein wichtiges Element in der Kooperation spielte ein von Karlhuber entworfenes und sich ständig veränderndes Miniatur-Modell (Abb. 9, 10), das er in seiner Werkstatt angelegt hatte. Sollte er es nach wie vor in seinem persönlichen Archiv verwahrt haben, so plädiere ich für eine spätere Übernahme dieses und aller anderen seiner Modelle zum Zwecke einer Ausstellung unter dem Titel: „Modelle literarischer Gegenständlichkeit. Karlhubers Gesammelte Werke“.



Abb. 9–10: Peter Karlhubers Miniatur-Modell der W. H. Auden-Gedenkstätte, Kirchstetten.

Literaturverzeichnis

- Baecker, Dirk. *Organisation als System. Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Benne, Christian. *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Fetz, Bernhard (Hg.). „Ein Museum für österreichische Literatur“. *Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten*. Hg. Bernhard Fetz. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2015. 14–22.
- Fliedl, Konstanze. „Da capo. Das Österreichische in der österreichischen Literatur“. *Das Literaturmuseum. 101 Objekte und Geschichten*. Hg. Bernhard Fetz. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2015. 34–43.
- Geertz, Clifford. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Gfrereis, Heike. „Immaterialität/Materialität“. *Das Immaterielle ausstellen. Zur Materialisierung von Literatur und Performativer Kunst*. Hg. Lis Hansen, Janneke Schoene und Levke Tessmann. Bielefeld: transcript, 2017. 35–64.
- Gfrereis, Heike, und Ellen Strittmatter. „Die dritte Dimension“. *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*. Hg. Katerina Kroucheva und Barbara Schaff. Bielefeld: transcript, 2013. 25–52.
- Kamzelak, Roland. „Das Schiller-Nationalmuseum nach der Innensanierung“. *Unterm Parnass. Das Schiller-Nationalmuseum*. Hg. Gfrereis Heike und Ulrich Raulff. Marbach, 2009. 15–17.
- Koenen, Gerd. *Vesper Ensslin Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2003.
- Neundlinger, Helmut (Hg.). *Thanksgiving für ein Habitat. W. H. Auden in Kirchstetten*. St. Pölten: Literaturedition NÖ, 2018.
- Seibert, Peter. „Literaturausstellungen und ihre Geschichte“. *Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literaturausstellungen*. Hg. Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath. Göttingen: Wallstein, 2011. 15–37.

Heike Gfrereis

Wer spricht in einer Literatúrausstellung?

Überlegungen zum dialogischen Möglichkeitsraum
einer Gattung, angestoßen von Helmut Neundlinger

„Wer spricht hier eigentlich?“ Was mich an dieser Frage umtreibt, die Helmut Neundlinger¹ mir als Kuratorin der Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum unerwartet direkt gestellt hat, das ist nicht: Wie wird ein ‚Ich‘ und gar mein ‚Ich‘ sichtbar – das lässt sich leicht durch eine Personalisierung der Texte leisten –, sondern: Was ergibt sich an Möglichkeiten, wenn man offensiv mit dieser Grundvoraussetzung von Ausstellungen umgeht: Hier sprechen Einzelne mit den Besuchern über Gegenstände? Was ergibt sich an Möglichkeiten, wenn man diese Grundvoraussetzung an das Ziel einer Ausstellung zurückbindet: Diese Einzelnen tun das, weil sie jedem einzelnen Besucher an ihren Gegenständen etwas zeigen und ihn dazu anstiften möchten, selbst und freiwillig mit diesen Gegenständen in einen Dialog zu treten. Die kuratorische Stimme ist nicht selbstbezüglich und singular, sondern an andere gerichtet, in all ihrer Eigenwilligkeit.

Die Frage nach dem, was eine Literatúrausstellung kann, ist umso virulenter, weil allmählich zwei andere Vorstellungen, die traditionellerweise zum Erwartungshorizont einer Literatúrausstellung gehören, durch das Internet und für alle zugängliche Online-Kataloge und -Lexika obsolet werden: die Vermittlung eines objektiven Wissens und das Zeigen von Originalen als Dokumente dieses Wissens. Warum daher nicht die bestehenden Vorstellungen der Besucher unterlaufen und das stärken, was die Stärken der Gattung ‚Ausstellung‘ sind – das Erfahren von eigenen, gedanklichen und emotionalen, aber auch körperlichen Singularitäten, von Abständen und Schwellen in einem öffentlichen, ästhetisch definierten Raum?

Brisant wird diese Frage in unserer gegenwärtigen politischen Situation, in der Menschen verallgemeinert und mit Kategorien wie ‚Gruppe‘, ‚Mehrheit‘, ‚Minderheit‘, ‚Leitkultur‘, ‚Andere‘, ‚Fremde‘ oder den vermeintlichen Gegenbegriffen ‚Bevölkerung‘, ‚Integration‘, ‚Inklusion‘ und ‚Beteiligung‘ operiert wird, wie sie auch im Kulturmanagementbereich sehr gern verwendet werden. Was geschieht, wenn wir in Literatúrausstellungen diese Kategorien schlicht auflösen und nur eines setzen: Es geht in ihnen wie in der Literatur um lauter Einzelne. „Wer sich mit dem Erzählen von Geschichten beschäftigt“, sagte Christoph Ransmayr 2014,

1 Siehe dazu den Beitrag von Helmut Neundlinger in diesem Band.

als er den Theodor-Fontane-Preis der Stadt Neuruppin erhielt, „der hat es immer nur mit dem Einzelnen zu tun“:

nie mit ganzen Stämmen, Völkern oder gar der jüngsten und dümmsten Perversion der Horde, der *Nation* ..., wer sich also mit dem Einzelnen, mit Namen und Anschrift beschäftigt, seinem Glück, Wahn oder Leiden, der wird im Leben der anderen, selbst im Schicksal seiner erfundenen Figuren immer auch etwas von seinem eigenen Leben zur Sprache und zum Schwingen bringen und er wird, in dem er den Spuren nachzugehen versucht, die unseresgleichen hinterlassen hat und hinterläßt, immer auch dem nachgehen, was ihn selbst und uns bewegt oder zumindest in Bewegung versetzen könnte. (Ransmayr 2018, 78)

Was passiert, wenn wir erkennen, dass die Realität (nicht nur einer Ausstellung) vor allem durch unsere gefühlte Wahrheit bestimmt wird und damit immer auch unser eigenes Konstrukt ist? „Wie alle Bücher ist auch das vorliegende Buch von dem Begehren angetrieben, etwas überleben zu lassen, Vergangenes zu vergegenwärtigen, Vergessenes zu beschwören, Verstummes zu Wort kommen zu lassen und Versäumtes zu betrauern“, schreibt Judith Schalansky in ihrem *Verzeichnis einiger Verluste*:

Nichts kann im Schreiben zurückgeholt, aber alles erfahrbar werden. So handelt dieser Band gleichermaßen vom Suchen wie vom Finden, vom Verlieren wie vom Gewinnen und lässt erahnen, dass der Unterschied zwischen An- und Abwesenheit womöglich marginal ist, solange es die Erinnerung gibt. Und für wenige kostbare Momente erschien mir während der langjährigen Arbeit an diesem Buch die Vorstellung, dass das Vergehen unvermeidlich ist, genauso tröstlich wie das Bild seiner in Regalen verstaubenden Exemplare. (Schalansky 2018, 26)

Meine Antworten möchte ich in zehn Thesen zuspitzen, die wiederum in einige Fragen münden, die vielleicht zu einer neuen Art führen könnten, Literatúrausstellungen zu denken und zu realisieren.

1

Die Vorstellung, Literatúrausstellungen wären Schaufenster eines Archivs, ist mit der digitalen Zugänglichkeit von Beständen ebenso überholt wie die Vorstellung, Literatúrausstellungen vermittelten Wissenszusammenhänge (wie z. B. eine Einführung in Leben und Werk, die für alle frei zugänglich im Internet lesbar sind). Es gibt nichts, was sozusagen jenseits der Archiv-, der Wissens- oder auch der Literatur-Schnittstelle ‚Ausstellung‘ schon selig in sich selbst scheint und durch die Ausstellung nur zum Vorschein gebracht wird. In Wahrheit ist es tendenziell andersherum: Die Sachen des Archivs bringen wie literarische Texte in uns etwas

zum Vorschein. Wir als Einzelne beschäftigen uns mit ihnen als Einzelne. Indem die Wissensvermittlung durch andere Medien abgenommen wird, können Ausstellungen Orte des offenen Denkens und der besonderen (Selbst-)Erfahrungen werden.

2

Georges Bataille bestimmte 1929 die „Räume und Kunstgegenstände in einem Museum“ als „Gefäß“: „Den Inhalt bilden die Besucher“ (Bataille 2005, 64). Kuratoren sind dann nichts anderes als erste Besucher; sie leiten an zum Hin- und Herdenken von und mit Gegenständen im Raum. Wobei alles ein Gegenstand sein kann: eine Archivalie ebenso wie ein gefakter Alltagsgegenstand, ein inszenierter Text, ein Raum, eine Idee, ein Ton, eine Lichterscheinung an der Wand ...

3

Wenn Kuratoren erste Besucher sind, dann dürfen und müssen sie ihre eigene Stimme haben. Sie müssen den Mut haben zu autorisieren, zu provozieren, zu reflektieren, aber auch zur Verantwortung gezogen zu werden und zu diskutieren, sich zu öffnen, weiter zu gehen, auch noch einmal anders zu denken. Alle wissen: Es ist nur die Stimme eines Einzelnen oder mehrerer Einzelner im Dialog, die just in diesem Augenblick der Ausstellung ihren Ton, ihre Linie, ihre Haltung und Rolle gefunden hat. Viele andere Stimmen sind denkbar und möglich. Kuratieren ist so immer auch eine spezielle Form der Kritik an der Ausstellung, die mit der Eröffnung nicht fertig ist, sondern erst ihr Eigenleben beginnt, und die schon vor der Eröffnung ihr Begleitprogramm in den Prozess der Ausstellungsentstehung verlegt.

4

Ausstellungen, die einen Autor haben, sind von vornherein klar gesetzt, sie sind relativ, nicht absolut, was heißt: Sie müssen diese Relativität nicht durch einen absoluten Gestaltungseffekt überstrahlen und hinter ihm verstecken. Ausstellungsgestaltung darf relativ sein, ironisch, minimal ... Sie darf Leerräume lassen. Sonst geht eine unmittelbare, für die Gattung ‚Ausstellung‘ wichtige Erfahrung verloren. Eine Ausstellung ist eine individuelle Setzung auf Zeit, ein Umgehen mit einem bestimmten Raumformat, dessen Form und Struktur dann am deut-

lichsten sind, wenn es leer ist. Ob es mehr Bühne ist oder mehr Luftraum oder mehr Raummaß oder Spielwiese, hängt vom Einzelfall ab. Dieses Raumformat ist an kein Museum gebunden, an keinen festen Ort. Es kann an allen Orten definiert werden. Mit dem einfachen Mittel, das die Straßenkünstler dafür haben: mit Kreide einen Kreis ziehen. Pop-Up-Ausstellungen kommen überall hin.²

5

Da Ausstellungen durch Abstände im Raum definiert werden, lassen sie unterschiedliche Stimmen zu: Meinungen können gegeneinanderstehen. Sie brauchen nicht zwingend den Kompromiss und sie dürfen sich entwickeln, dürfen freier und auch ein wenig verrückter werden. Aber sie können den Kompromiss auch thematisieren, als eine Ausstellung, die Probleme kollektiven Ausstellens sichtbar macht und damit auch die Probleme demokratischer Prozesse entdeckt, aufzeigt, benennt und reflektiert. Ausstellungen sind kein abgeschlossenes Kunstwerk. Und sie sind nicht die sinnliche Inszenierung eines Masternarrativs, das in einfacher und verkürzter Form in die Pressemitteilung übersetzt werden kann und in der Flut der unterschiedlichen Dinge, Wahrheiten und Welten beruhigt: Es gibt sie noch, die einfachen Wahrheiten ...³ Ausstellungen brauchen eigene und besondere, individuelle Sprachen. Ausstellungen dürfen dem, der sie macht, Spaß machen. Es geht um das Einzelne, persönlich Richtige, die Erfahrung von etwas, was man noch nicht kennt, und nicht um das richtige Allgemeine und das

² Zum Begriff „Pop Up Museum“, hinter dem mehr steckt als eine Instagram-Aktion vgl. Grant (2018).

³ Und so zu den immer selben Redewendungen führt, die Christian Demand am Beispiel von *Arsprototo*, dem Magazin der Kulturstiftung der Länder, beschreibt: „Der beflissen kennerschaftliche Duktus der Textbegleitung, die sich gern in Manufactum-Manier durch onkelhaften Renommierten (,erlesen‘, ,veritabel‘, ,unikal‘, ,gebührend‘, ,delikat‘, ,beredt‘) aufspreizt [...]. Worüber auch immer die Zeitschrift berichtet, man kann darauf wetten, es ist ,einzigartig‘ und / oder ,legendär‘: Einzigartig sind die Sammlungen, von denen die Rede ist, einzigartig ihre Qualität, einzigartig ihre Wirkung, einzigartig schließlich auch der Glücksfall, der die Erwerbung oder auch Instandsetzung möglich machte. Legendär sind Ausstellungen, Galeristen, Sammler, Kunsthistoriker. Exponate wiederum sind wenigstens ,hochkarätig‘ (,Fürstenkultur vom Feinsten‘). Werke ,strahlen‘ selbstverständlich, und sind, sofern sie nicht ohnehin als ,Meisterwerk‘, ,Hauptwerk‘, ,Schlüsselwerk‘, ,Rarissimum‘, ,Bravourstück‘, ,Prachtstück‘, ,Schmuckstück‘, ,Glanzstück‘, ,wahrhafter Schatz‘ und damit als ,erlesen‘ gelten können, doch praktisch immer ,herausragende Zeugnisse‘, ,außergewöhnlich‘, ,zentral‘, ,bedeutend‘, ,grandios‘, ,kostbar‘ oder zumindest ,wichtig‘, und spiegeln deshalb ,auf unnachahmliche Weise‘ den Geist ihrer Zeit wider“ (Demand 2018, 18–20).

Erfüllen einer Form. Wer eine Ausstellung kuratiert, der muss nicht durch eine benotete Prüfung, so wenig wie die Besucher nachher geprüft und benotet werden. Reizvoller wären am Ende diese Fragen: Was habt Ihr nicht verstanden? Was könnt Ihr nicht in Sprache übersetzen? Wo seid Ihr ganz anderer Meinung? Oder: Was blieb Euch in Erinnerung? Was werdet Ihr nicht vergessen? In welcher Stimmung seid ihr?

6

Eine Ausstellung zu denken und zu gestalten und zu vermitteln, heißt dann nicht: Inhalte zu formatieren und Brüche zu glätten, sondern sie profiliert in den Raum zu stellen und Besucher mit ihr zu konfrontieren. Von der ersten Idee bis zur letzten Führung ist Ausstellungenmachen für alle Beteiligten ein Dialog, ein Weiterentwickeln und Ändern, keine Übersetzung oder Umsetzung von Vorgaben. Um offen sein zu können, braucht es Planungs- und Finanzierungssicherheit. Gestaltung ist daher keine späte Zutat, sie schafft für dieses dialogische Vorgehen die Grundlagen. Von jedem Einzelnen fordert der Dialog, dass er sich einbringt, mit dem, was er besonders kann, und nicht mit dem, was alle können sollen – mit dem also, was sich durch die Sache, das gemeinsame inhaltliche Anliegen aller Beteiligten sowie ein Verständnis für die Bedingungen und Eigenheiten der Gattung ‚Ausstellung‘ motivieren lässt und nicht mit der Struktur einer Institution. Im idealen Fall werden dabei dann auch die Widerstände offen verhandelbar, auf die Ausstellungen bei ihrer Realisierung stoßen, die von der Form ihres Ablaufs und vom Einhalten von Formalia aus gedacht werden (die aber im öffentlichen Bewusstsein wie in der Literatúrausstellungskritik keine Rolle spielen, obwohl sie für die Gattung zentral sind, wie Geld z. B., Urheberrechtsfragen oder auch immer wieder neu gesetzte und verschärfte konservatorische Auflagen, die inzwischen die Erscheinung und Wirkung jeder Literatúrausstellung mit Originalen maßgeblich prägen – wenn die Mittel dafür vorhanden sind: Geld, Verdunklungs- und Klimatisierungsmöglichkeiten, und es ein Autor wie Günter Grass, der sich für seine Bilder und Skulpturen Tageslicht wünschte, nicht explizit anders verfügt hat).

7

Wenn der Inhalt einer Ausstellung die Besucher sind, dann sind diese immer auch deren Gegenstand und Teil. Was man ihnen deutlich sagen sollte und in was man sie aktiv einbeziehen kann, indem die Ausstellungen responsiver werden,

auf Besucher reagieren und ihnen etwas über sich erzählen, weil sie z. B. deren Reaktionen provozieren und sich durch sie verändern oder diese dann auch messen, dokumentieren, erfragen und evaluieren.

8

Pluralität ist heute längst nicht mehr nur eine ästhetische Qualität („je ne sais quoi“), sondern ein politischer, immer wieder aufs Neue zu erobernder Wert. Was bedeutet: Pluralität schmälert nicht das Diktat der Moderne, das mit der Singularität untrennbar verbunden ist – die Originalität des Einzelnen. Im Gegenteil: Pluralität lässt Originalität erst zu.

9

Literaturausstellungen sind unter diesen Umständen soziale Räume und Modelle für Denk- wie Aushandlungsprozesse in einer geschützten Zone. Sie sind keine Gattung mehr, die durch Kanon- und Gegenkanonkriterien orientierte Sammlungen, statische Narrative, feste Raumbilder und illustrative Übersetzungen geprägt ist, sondern der Schauplatz, an dem auf ästhetische Weise über Fantasien und Gefühle, Begriffe und Werte debattiert wird.

10

Das Grundprinzip des Ausstellens, d. i. das Prinzip der nicht-natürlichen Kombination von Gegenständen im Raum, für die bei allen Ähnlichkeiten Unterschiede konstitutiv sind, ist ein soziales Modell für ein gleichberechtigtes und dialogisches Nebeneinander von unterschiedlichen Perspektiven, ein soziales Modell für das gewaltfreie Umgehen mit Symmetrien und Asymmetrien: „Ein Dialog ohne semiotische Differenz ist sinnlos, wenn die Differenz jedoch ausschließlich und absolut wird, so ist kein Dialog mehr möglich. Asymmetrie setzt ein gewisses Maß an Invarianz voraus“ (Lotman 2010, 191). Eine Ausstellung ist der ideale Proberaum für eine Erfahrung, die mit der Literatur extrem verbunden ist: sich auf etwas einzulassen, was man nicht selber ist und was erst in dem Maß entsteht, in dem man sich darauf einlässt. Wobei die Vorzeichen immer klar sind, weil das Gegenüber dabei aus Schrift und Papier besteht: Man gibt sich selbst nicht auf, wenn man sich auf etwas anderes einlässt. Die reale Differenz bleibt trotz der ästhetischen Resonanz bestehen:

Eine pluralistische Diskussionskultur entsteht aus der blossen Vielzahl an Einstellungen nämlich erst dann, wenn diese einen gemeinsamen Resonanzraum haben, wenn sie sich nicht bloss voneinander abheben, sondern auch offen miteinander auseinandersetzen. Mit anderen Worten: wenn Meinungen irritierbar bleiben. Einen Mangel an divergierenden Standpunkten jedenfalls dürften derzeit die wenigsten konstatieren. Viel eher schon eine Vulgarisierung des Protests, eine tiefe Krise des Zuhörens und die aktive Selbstabschottung gegen jede bessere Einsicht. Wo aber der Einspruch gegen die abweichende Meinung lediglich die eigene verabsolutieren will, geschieht das Gegenteil von Kritik. Entgegen einem landläufigen Verständnis von Kritik als blossem (Negativ-)Urteil versteht sich Kritik in langer philosophischer Tradition als die Tätigkeit, durch die sich ein begründetes Urteil überhaupt erst bildet. Kritik ist also keine aggressive Ansage, sondern ein Prozess. Sie ist zunächst eine Praxis des Differenzierens und versagt sich das Voreilige ebenso wie das Endgültige – denn jedes ihrer Ergebnisse kann selbst wieder Gegenstand von Kritik werden. [...] Die Beschäftigung mit Literatur ist eine Vorzeigeschule im Umgang mit Mehrdeutigkeit und Kontingenz. Wenn ein Kernproblem unserer gegenwärtigen Diskussionskultur die ideologische ‚Vereindeutigung der Welt‘ ist [...], dann stellen die Ambivalenzerfahrung und das Rollenspiel der Literatur dazu ein Gegenmodell bereit. Was sich also für die Debattenkultur von der Literatur lernen liesse, ist nicht eben wenig: Anti-Dogmatismus zum Beispiel und Komplexitätstoleranz. Fantasie und Möglichkeitsdenken statt Alternativlosigkeit und Engstirnigkeit. (Graf 2018)

Daraus ergeben sich andere Fragen. Zum Beispiel: Wie kann Kritik Teil einer Ausstellung werden, treibendes Element eines Prozesses und eben nicht nur ein einmaliges Urteil über sie fällen? Was kann möglicherweise tatsächlich nur im Kunstraum einer Ausstellung gesehen und erfahren, gedacht, erforscht und gesagt werden, mit allen offenen Widersprüchen, Polyphonien und Ambivalenzen? Wie wirken ästhetische, literarisch-künstlerische oder philosophisch-theoretische Texte im öffentlich-ästhetischen Raum auf uns? Wie erweitern sich die Grenzen eines traditionellen, an die Schrift und das Buch gebundenen Textbegriffs, wenn man die Medien wechselt und statt von der Textualität und Materialität von ästhetisch-poetischen Erfahrungen und den realen, persönlichen, politischen und sozialen Wirkungen von Literatur ausgeht? Was geschieht, wenn Ausstellungen mit schnellen, offenen, auf kleine, erreichbare Ziele hin angelegten, hackathonähnlichen Erarbeitungsweisen von Anfang an als bewegliche Werkstatträume konzipiert und entworfen werden? Was, wenn sie von künstlerisch-forschenden Bespielungen wie empirisch-psychologischen Besucherforschungen begleitet und ihrerseits stimuliert werden? Wie halten Besucher Polyphonien und Widersprüche aus, die ihnen ja durchaus selbst Zeit und Aufmerksamkeit und Einsatz abverlangen? Lassen sich Erfahrungen von Negativität (wie z. B. Verneinungen, Enttäuschungen, Unverständlichkeit, Trauer und Schrecken) in einer Ausstellung als Teil einer ästhetischen Erfahrung positiv empfinden und kann

dieser positive Umgang mit Negativität z. B. durch empirische Einzelfall-Untersuchungen⁴ und Gespräche verstärkt und reflektiert werden?

Vorerst sind das Fragen. Gedankenspiele. Und sie sollten es in einer Hinsicht bleiben, selbst dann, wenn in Zukunft das eine oder andere Wirklichkeit wird, weil es mir das Beste an unserem Gegenstand, an unserer Sache – der Literatur im Raum, die dort anders als zu Hause auch mit dem Körper und in der Bewegung erfahren wird, nicht nur im Lesepakt, der zwischen Hand und Kopf besteht – zu sein scheint: Gedankenspiele, Sprachspiele eröffnen reale Möglichkeitsräume, in denen jede und jeder sprechen darf und es ein paar nur vormachen, wie man sprechen könnte, um den falschen Respekt vor der Kunst zu nehmen. Kunst ist nie Systemerfüllung, sondern immer auch Systemüberschreitung. Sie ist unter Bedingungen der Demokratie eine Möglichkeit, die eigene Wahrheit zu sagen oder zu zeigen und ebenso: frei, ohne Lüge und Peinlichkeit zu phantasieren. Agitation ist Kunst zwangsläufig nur unter anderen, nicht mehr demokratischen Bedingungen, die Bertolt Brecht 1938 im Pariser Exil benannt hat:

Wer heute die Lüge und Unwissenheit bekämpfen und die Wahrheit schreiben will, hat zumindest fünf Schwierigkeiten zu überwinden. Er muss den Mut haben, die Wahrheit zu schreiben, obwohl sie allenthalben unterdrückt wird; die Klugheit, sie zu erkennen, obwohl sie allenthalben verhüllt wird; die Kunst, sie handhabbar zu machen als eine Waffe; das Urteil, jene auszuwählen, in deren Händen sie wirksam wird; die List, sie unter diesen zu verbreiten. (Brecht 1990, 222)

Ausstellungen sind eine Gattung, in der sich etwas zeigt. Etwas, was nicht sichtbar war oder sonst nicht sichtbar wäre, wird enthüllt und noch mehr: Es wird so gezeigt, dass sich daran eine Vielzahl von Blickwinkeln eröffnen. Ausstellungen sind nicht, mit was sie aber oft verwechselt werden, ein Ort der Repräsentation, an dem sich in den Gegenständen etwas Drittes zeigt. Die Ausstellungssprache rührt auf eine Weise an die Gegenstände, dass sie sich zeigen, und nicht nur etwas repräsentieren. Ihre Grenzen zur Poesie sind ebenso fließend wie die zur gewöhnlichen Sprache. Je nachdem, wie es zu ihrem Gegenstand, ihrem Urheber und der Dialogszene passt. Denn letztlich zielt der Aushandlungsprozess dieser Dialogszene in einer Literatúrausstellung doch auf ein einziges Anliegen: Unter ästhetischen Bedingungen und mit den Möglichkeiten der Literalität und Literalität Eindrücke, Gedanken, Gefühle, Ideen, Werte, Verhaltens-, Denk-, Lebens- und Arbeitsweisen, soziale und politische System zu verhandeln und überhaupt erst verhandelbar zu machen, die sonst nicht verhandelt werden können. Dazu gehört auch: Widersprüche stehen lassen, der Sprache freien Lauf lassen, abbre-

⁴ Zur empirischen Untersuchung ästhetischer Negativität vgl. Menninghaus et al. (2017).

chen. Die Grundvoraussetzung dafür ist, dass Literatúrausstellungen nicht als Instrument des Kapitalismus verstanden und unter das Diktat der Masse (der Quote) gestellt werden. Eine Literatúrausstellung ist gerade kein Messestand von Mercedes.

Literaturverzeichnis

- Bataille, Georges. *Kritisches Wörterbuch*. Hg. Maria Kiesow und Henning Schmidgen. Berlin: Merve, 2005.
- Brecht, Bertolt. „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit“. *Gesammelte Werke*. Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. 222–239.
- Demand, Christian. „Kunst und Krempel“. *Merkur* 72.7 (2018): 18–32. https://volltext.merkur-zeitschrift.de/article/pdf/5b279843536f88a0388b456f/mr_2018_07_0018-0032_0018_01 (23.10.2018).
- Graf, Daniel. „Wir Rezensenten. Zum Verhältnis von Buchkritik und Debatte im Zeitalter der Polarisierung“. *Republik*, 20.10.2018. <https://www.republik.ch/2018/10/20/wir-rezensenten> (23.10.2018).
- Grant, Nora. *How to make a Pop Up Museum. An Organizers' Kit*. Hg. Nina Simon. Santa Cruz: Santa Cruz Museum of Art & History, 2013. <http://popupmuseum.org/wp-content/uploads/2013/09/Pop-Up-Museum-Edited.pdf> (23.10.2018).
- Lotman, Jurij M. *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Hg. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Aus dem Russ. übers. v. Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Menninghaus, Winfried, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassiliwizky, Thomas Jacobsen und Stefan Koelsch. „The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions in art reception“. *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017) doi: 10.1017/S0140525X17000309 (23.10.2018).
- Ransmayr, Christoph. „Das Wasserherz“. *text+kritik. Christoph Ransmayr* 220 (2018): 77–79.
- Schalansky, Judith. *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin: Suhrkamp, 2018.

Bernhard Fetz

Das Archiv als Bühne

Fünf Szenen und ein Museum für österreichische Literatur

Jenes historische Archiv, in dem bis vor einigen Jahren die habsburgischen Finanzakten geordnet nach Jahrgängen und Kronländern aufgestellt waren, bildet seit April 2015 die Bühne für das Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek. Franz Grillparzer, der bedeutendste österreichische Dramatiker des 19. Jahrhunderts, war zwischen 1832 und 1856 Direktor dieses „k.k. Hofkammerarchivs“. Vom ärarischen Verwaltungsarchiv führen biografische – aufgrund Grillparzers Doppelexistenz als Beamter und Schriftsteller – sowie historische Linien zu einer umfangreichen Schau österreichischer Literatur vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart (siehe die Coverabbildung des vorliegenden Bandes mit dem historischen Hofkammerarchiv Wien).

Das Literaturmuseum zeigt die Ambiguitäten einer Nationalliteratur, im speziellen Fall der *österreichischen Literatur* als Teil der deutschsprachigen und als Erbin der kulturellen Besonderheiten des Habsburgerreiches, wozu auch die Mehrsprachigkeit zählt; was wiederum den Begriff einer *deutschsprachigen Literatur* erweitert und modifiziert. Die geografischen, politischen, historischen und mentalen Bedingtheiten *österreichischer Literatur* im Rahmen eines Literaturmuseums darzustellen, reicht weit über eine bloße Illustration von Literaturgeschichte hinaus; es soll Besucherinnen und Besucher nicht nur auf die multilingualen und multidisziplinären Aspekte dieser Literatur hinweisen, sondern ebenso auf den postkolonialen Charakter von Texten und Objekten.

Dass das Literaturmuseum in die denkmalgeschützte Architektur eines historischen Archivgebäudes integriert und nicht von Grund auf neu entworfen und errichtet wurde, beeinflusst die Voraussetzungen des Ausstellens und Rezipierens in entscheidender Weise. In den 1840er-Jahren als Archiv für die Finanzakten der Monarchie erbaut, ist das in der Wiener Innenstadt gelegene Gebäude seit seinem Bezug im Revolutionsjahr 1848 raumgewordenes Sinnbild des Sammelns, Aufbewahrens und Verwaltens von Schriftgut. Das besondere Spannungsgefüge der heutigen Museumsräume verdankt sich der räumlichen wie strukturellen Überlagerung zweier Gedächtnisinstitutionen, dem Aufeinandertreffen von historischem Archiv und zeitgenössischem Museum. Die Objekte machen ein Netzwerk an Bezügen sichtbar, das sich aus einer unsichtbaren und unüberschaubaren Menge an kulturellen Hinterlassenschaften speist. Die alten Archivregale umfassen die zeitgenössische Ausstellungsarchitektur wie eine historische Klammer. Ein vormals der institutionellen Nutzung vorbehalten Ort wurde

öffentlich, ein Speicher zu einer Bühne – für einen Pausenfilm während des weltweit ausgestrahlten Neujahrskonzertes 2017/18, oder für eine Gruppe von Leuten, die im Rahmen eines sogenannten *Instawalks* Fotos posten. Wo früher der Wunsch nach Einsichtnahme in die Finanzakten einen kakanischen Bewilligungsparcours in Gang setzte, der in den Vorzimmern des Kaisers endete – Beispiele werden im Museum präsentiert –, unternehmen heute sehr unterschiedliche Besuchergruppen Erkundungsgänge durch die weitverzweigten Räumlichkeiten von Dauerausstellung und Sonderausstellungen.

Den ersten Eindruck im Museum vermittelt nicht ein Objekt, sondern die Aura eines Archivs, das durch die gestalterische Neudefinition als Literaturmuseum auch ein ungewöhnlicher Theaterraum sein könnte. Der Raumeindruck verdankt sich den labyrinthischen Gängen mit bis zur Decke reichenden Holzregalen, die ständig neue Durchblicke eröffnen; wo dies im Einklang mit der denkmalgeschützten Struktur möglich war, öffnen sich die Gangreihen zu Kojen und Lounge-Bereichen. Die Innenräume dieses Beispiels biedermeierlicher Zweckarchitektur mit der, von außen gesehen, Anmutung eines Innenstadtpalais wecken Reminiszenzen an Giovanni Battista Piranesi's *Carceri* oder Jorge Luis Borges' *Bibliothek von Babel*. Diese raumgewordene Archivfantasie provoziert geradezu inszenatorische Eingriffe, die in klassischen Museumsräumen nur durch aufwändige, den Räumen meist äußerlich bleibende Einbauten möglich sind. Das Bekenntnis zum Raum und davon ausgehend zur Integration szenografischer und multimedialer Elemente war die wohl wichtigste Prämisse bei der Umsetzung des Museums.

Der Funktionswandel, der sich vom (historischen) Archiv zum (neuen) Museum vollzog, wird am Beispiel des Grillparzerschen Direktionsbüros deutlich; es ist Teil der Ausstellung und befindet sich ganz in der Nähe des Eingangs zur Dauerausstellung. Die originalen Aktendeckel sind Teil einer Inszenierung, die den Zwiespalt Grillparzers zwischen Pflicht und Neigung, Beamtenzwängen und modernem Schriftstellerbewusstsein zeigt. Vor dem ehemaligen Direktionszimmer lehnt an einem der Regale eine Leiter, mit deren Hilfe Akten aus den oberen Regalebenen geholt wurden; sie wurde zum Medium eines von Grillparzer im Tagebuch beschriebenen Leitersturzes, der sich zwar noch im alten Archivgebäude ereignete, jedoch mit Blick auf die weit oben aufgestellten Akten sich jederzeit auch im 1848 bezogenen Gebäude hätte ereignen können. Die Lesezeit dieses Eintrags ist um ein Beträchtliches länger als Fall und Aufprall:

Gestern Mittags, wo ich allein im Archiv war, und ein Dokument aus einem Faszikel in der obersten Reihe der Akten fast am Plafond herausnehmen wollte, fiel ich, von der Schwere des beinahe fünfzig Pfund schweren, über meinem Kopf stehenden Faszikels aus dem Gleichgewichte gebracht, von der obersten Sprosse der Leiter und stürzte die ganze Höhe

des Archivsaales, also doch mindestens fünf Klafter hoch herunter [...]. Beim Falle und während desselben stellte ich die ruhigsten Betrachtungen an. Ich ließ den Aktenbündel los und dachte oder sagte vielmehr schon im Falle zu mir selbst: Nun, das kann gut werden! Darauf erinnerte ich mich der Höhe, die ich hinangestiegen, und die ich daher auch wieder herabfallen mußte. Währenddes fiel ich immer. (Grillparzer 2003, 106)



Abb. 1: Blick in den Gang mit Archivleiter vor Grillparzer-Arbeitszimmer.

Ausgehend von der Überlegung, dass der Raumeindruck sehr stark und die Erwartungshaltung der Besucherinnen und Besucher auch hinsichtlich des Formats *Literaturmuseum* unbestimmt ist, setzt die Dauerausstellung gleich zu Beginn mehrere Kontrapunkte: neben einem Hörraum mit Statements zum Begriff des *Österreichischen* von Ödön von Horváth bis Marlene Streeruwitz sowie einer digitalen Literaturlandkarte, ist es vor allem eine vierteilige Medieninstallation, die entlang pointierter Beispiele die Frage „Was ist Literatur?“ zur Diskussion stellt. Ein Video zum Entstehungsprozess des Gedichtes *Liebes-Werk* von Friederike Mayröcker ist zu sehen und weitere Beispiele für unterschiedlichste literarische Verfahrensweisen und Texte, darunter Franz Kafkas *Verwandlung*, umgesetzt in Gebärdensprache. Ausgehend von der Frage „Was heißt lesen?“ wird an diesem Beispiel die Medialität von Literatur anschaulich.



Abb. 2: Franz Kafkas *Verwandlung* in Gebärdensprache.

Eine Vitrine mit Fund- und Schaustücken ironisiert die Frage nach dem außerordentlichen Objekt und weist auf die selektiven, oft Zufällen geschuldeten Überlieferungsgeschichten hin. Die Auratisierung und Fetischisierung von Objekten, die man nicht sofort einer literarischen Überlieferung zuordnen würde, kann, aber muss nicht, selbst zum immateriellen Gegenstand der Ausstellung werden; wie die bei einem Arbeitsunfall von einer Motorsäge zerfetzte Arbeitshose Thomas Bernhards, ein von seinem Nachbarn und Vertrauten, dem Immobilienhändler Ignaz Hennetmair, für die Nachwelt *gerettetes* und durch Beschriftung und Ausschneiden der besonders lädierten Hosenstücke bereits vorab musealisiertes Schaustück. Durch Objekte wie Bernhards Arbeitshose, Adalbert Stifters Krauthobel, ein unförmiges Küchenutensil zur Zerkleinerung von Kraut, oder eine Maultrommel aus dem Besitz Peter Handkes wird die Literatur außerdem an die Lebenswelten ihrer Erzeuger rückgebunden, ohne dass der ephemere und okkasionelle Charakter der ausgestellten Stücke schnelle biografistische Kurzschlüsse zuließe.

Im Folgenden werden einige Archivfunktionen entlang historischer Archiv-Szenen nachgezeichnet, um am Beispiel von Ausstellungs-Szenarios im Literaturmuseum zumindest anzudeuten, inwieweit diese Funktionen in ein durch

mediales *Storytelling* geprägtes, von Kanon-Wissen zusehends befreites, andererseits bei älteren Besucherinnen und Besuchern durch Wiedererkennen befriedigtes literarisches Bewusstsein der Jetztzeit integrierbar sind.

Szene 1: Die Schatzsuche

Ferdinand Kürnberger, trotz seiner deutschnationalen Ausfälle einer der scharfsinnigsten Feuilletonisten, den die deutschsprachige Literatur hervorgebracht hat, verfasste wenige Tage nach Franz Grillparzers Tod im Jahr 1872 einen Nachruf. Kürnberger ahnte, was kommen würde. Unter dem Titel *Grillparzers Lebensmaske* warnte er vor der posthumen Vereinnahmung des Dichters:

Ach ja; sie werden die Plagen Schätze nennen; Schätze, welche Grillparzers Pult verbirgt und welche jetzt gehoben werden. Ganz recht; literarische Schätze! Als ein literarischer Schatz wird „ein Bruderzwist im Hause Habsburg“ figurieren [das Stück wurde 1872 aus dem Nachlass veröffentlicht, Anm. B. F.], wo sich eine ganze Handvoll Erzherzoge einander die merkwürdigsten Schandtaten vorwerfen; ein literarischer Schatz wird jenes fürchterliche Arsenal von Epigrammen heißen, womit Capuas Korruption in Grund und Boden gestampft wird und wo jeder seinen Strick bekommt inkl. den Herausgeber der literarischen Schätze, der zwar noch nicht bekannt ist, der aber kein Capuaner sein müsste, wenn er den Strick nicht verdient hätte. (Kürnberger 1967, 110)

Als „Capua der Geister“ bezeichnete Grillparzer in seinem Gedicht *Abschied von Wien* seine Heimatstadt. Hier müssen alle künstlerischen Kräfte erschlaffen, wie im antiken Capua Hannibals Kriegern die Kampfeslust abhandenkam. Die späteren Grillparzer-Herausgeber August Sauer und Reinhold Backmann haben den Strick definitiv nicht verdient.

Grillparzer selbst erzählt in seiner *Selbstbiographie* eine Schatzgeschichte ganz anderer Art. Als er 1826 bei Goethe zu Besuch ist, lässt dieser ihm „durch seinen Sohn mehrere Schaustücke von seinen Schätzen herbeibringen“:

Da war sein Briefwechsel mit Lord Byron; alles was sich auf seine Bekanntschaft mit der Kaiserin und dem Kaiser von Österreich in Karlsbad bezog; endlich das kaiserlich österreichische Privilegium gegen den Nachdruck für seine gesammelten Werke. [...] Diese Schätze waren, halb orientalisches, jedes Zusammengehörige einzeln in ein seidenes Tuch eingeschlagen und Göthe benahm sich ihnen gegenüber mit einer Art Ehrfurcht. Endlich wurde ich aufs liebevollste entlassen. (Grillparzer 2017, 180)

Dem emphatischen Anspruch auf lebendige Wahrheit über den Tod hinaus, wie sie Kürnberger vertritt, steht hier die Auratisierung von Archiv-Objekten gegenüber. Was wir mit dem Furor in den Gedichten Byrons verbinden mögen, es ist

eingehüllt in seidene Tücher; was als Vitrinenschatz konserviert wird, dem scheint der Stachel literarischer Widerständigkeit gezogen. Die literarische Überlieferung verkommt zum Schatzkästchen, was Kürnberger kommen sah:

Ein schönes Wort: literarische Schätze, für: Blitz, Donner, Hagel, Teufel und Teufelschwanz! [...] Und das ist die Lebensmaske Grillparzers: ausgesandt als ein flammendes Gewitter, um die Luft Österreichs zu reinigen, zieht er über Österreich hin als ein naßgraues Wölkchen, am Rande mit etwas Abendpurpur umsäumt. Und das Wölkchen geht unter! (Kürnberger 1967, 110–111)

Die „Schätze“ in den Bibliotheken und Archiven sind zwiespältige Geschenke an die Nachwelt; sie können Blitz und Donner aussenden, und sie können im milden Sonnenschein zu Museumsstücken einer Repräsentations-Kultur werden (was nicht das vordergründige Interesse des Autographensammlers Goethe war).

Anders als Goethe, anders als Shakespeare und anders als Kafka, der ihn sehr schätzte, hat Grillparzers Werk die Grenzen nationalkultureller Bedeutung nur selten überschritten. Aber zumindest einmal ist Grillparzer sehr prominent in das Werk eines globalen Gegenwartsautors eingegangen. In John Irvings Roman *The World According to Garp* gewinnt der Titelheld, ein angehender junger Autor, an Selbstbewusstsein, nachdem er in Wien zum Schluss gekommen ist, dass Grillparzer ein schlechter Schriftsteller ist. Diese Überzeugung „schien dem jungen Mann sein erstes wirkliches Selbstvertrauen als Künstler einzuflößen – noch ehe er etwas geschrieben hatte“ (Irving 1982, 184). Auch eine kritische Einführung zu Grillparzer vermag ihn nicht umzustimmen, in der es heißt, der Autor sei „sensibel, zerrissen, manchmal paranoid, oft deprimiert, exzentrisch und zutiefst niedergeschlagen gewesen; kurz, ein vielschichtiger und moderner Mensch“ (Irving 1982, 183–184) – und damit auch ein moderner Autor.

Grillparzer, der Melancholiker und Skeptiker, der die Verteilung von Macht wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen beschrieb – insbesondere zwischen Männern und Frauen wie in *Medea*, *König Ottokars Glück und Ende* oder *Libussa* –, der über Gewalt, Größenwahn und nationalistische Blindheit schrieb, wurde zum österreichischen Klassiker: von vielen gepriesen und wenigen gelesen; aus dem Kanon an österreichischen Schulen ist Grillparzer fast gänzlich verschwunden.

Was bedeutet dies für die museale Darstellung? Zunächst ging es um den Umgang mit dem denkmalgeschützten Arbeitszimmer des Dichters und Archivdirektors. Ein Comic des Zeichners und Autors Nicolas Mahler auf einem Touchscreen vor dem Grillparzerraum nimmt prägnante Einrichtungsgegenstände wie das Stehpult auf; es vermittelt unter Verwendung von Originalzitatens aus den Tagebüchern die permanenten Selbstzweifel Grillparzers und ironisiert das Bild des Dichterstürzen in Denkerpose.



Abb. 3: Grillparzers Arbeitszimmer, k.k.-Hofkammerarchiv.



Abb. 4: Grillparzer-Comic von Nicolas Mahler.

Ein weiteres Element ist eine Hörstation mit Nacherzählungen von Grillparzertexten durch Autorinnen, Autoren und Literaturwissenschaftler, die über einen Band zu Grillparzer als *Klassiker für die Gegenwart* auch als Download verfügbar sind (vgl. Fetz et al. 2016): Clemens Setz erzählt *Der arme Spielmann* nach, jene Erzählung, die noch am ehesten präsent ist; Anna Kim widmet sich der *Ahnfrau*: „Die *Ahnfrau* gehört zu den sogenannten Schicksalsdramen. Die Schicksalsdramen waren zwischen 1810 und 1825 im gesamten deutschsprachigen Raum extrem populär, so wie ungefähr die Hollywood-Blockbuster zur Zeit“ (vgl. den Link unter: bit.ly/Franz-Grillparzer).

Die Gegenüberstellung einer historischen Grillparzer-Inszenierung aus den 1960er-Jahren und einer modernen Inszenierung für die Salzburger Festspiele auf zwei Monitoren schafft ein Bewusstsein für die Rezeptionsgeschichte eines Nationaldichters; was auch an anderer Stelle thematisiert wird: Thomas Bernhards *Heldenplatz*-Uraufführung 1988 und die Aufführung von *König Ottokars Glück und Ende* 1955 zur Wiedereröffnung des Burgtheaters sind zwei kontroverse Beispiele für kulturelles *Nation Building* in der Zweiten österreichischen Republik nach 1945. Die konventionellen Exponate zeigen Grillparzer als Beamten, der um einen außergewöhnlich langen Urlaub ansucht, um nach Deutschland und zu Goethe fahren zu können, oder der Einsichtsbewilligungen in die von ihm verwalteten Akten erteilt, nachdem mehrere Hofstellen damit befasst waren; andererseits stellen sie den Dichter von Stücken wie *Libussa* vor, in dem die Seherin Libussa der Macht einer anbrechenden Männerherrschaft weicht.

Szene 2: Archiv und Psychoanalyse

Dass den Dichtern posthum der Stachel gezogen wird, das befürchtete sechzig Jahre nach Kürnberger auch der Schweizer Literaturwissenschaftler Walter Muschg. In seinem Essay *Dichtung als archaisches Erbe* rechnet Muschg wortgewaltig mit den bürgerlichen Verwaltern des literarischen Erbes ab, deren spießiger Ordnungssinn den Schrecken aller großen Dichtung – „Blut, Verbrechen, Wollust und Perversität“ – zwischen die Deckel von Literaturgeschichten bannt:

Wer diese nächtliche Seite an ihr [der Dichtung, Anm. B. F.] einmal gewahrt hat, fragt sich im Ernst, wie es möglich ist, daß ehrliche Männer seit langem mit Vorliebe solchen Greuel und Wahnsinn registrieren, ohne ihn ganz abnorm zu finden. Wer näher zusieht, bemerkt allerdings rasch, daß dieses Dunkel von der Geschichtsschreibung mit absichtlicher oder unbewußter Konsequenz an die Peripherie geräumt, in ästhetischen oder moralischen Bann getan oder verschwiegen wird. (Muschg 1933, 101)

Zieht man einen Faden aus den künstlich zusammengehaltenen Gebilden der Literaturgeschichte, dann steht man vor einem Scherbengericht aus Katastrophen und Schreckensszenarien. Bedeutende Teile dieses Scherbengerichtes liegen in den Archiven verstreut, in Form von nachgelassenen Fragmenten, nicht veröffentlichten Tagebüchern oder Aufzeichnungen, in Form von Briefen und Lebensdokumenten, die die Tagseite der Dichtung mit ihrer „nächtige[n] Seite“ (Muschg 1933, 101) konfrontieren.

Walter Muschgs Beschwörung einer Ästhetik archaischen Schreckens verbindet sich mit seiner unverhohlenen artikulierten Aversion gegen das Zeitalter der „Buchhalter“ (Muschg 1933, 109), das die Dichtung niemals als „ein Organon des Lebens“ (Muschg 1933, 110) begreifen wird. Muschg bedient sich psychoanalytischer Zentralbegriffe wie „unbewußt“ oder „Verdrängung“ (Muschg 1933, 104), jedoch nicht als hermeneutischer Werkzeuge, sondern als kulturkritischer Kampfvokabeln.

Ein Beispiel für den verdrängten Schrecken, der in Literatur verarbeitet wird, ist Josef Winklers Trilogie *Das wilde Kärnten*, vor allem sein erster Roman *Menschenkind*. Winklers Kindheit und Jugend spielten sich fast ausschließlich im Bauerndorf Kamering bei Paternion in Kärnten ab, gelegen zwischen Villach und dem Millstätter See im Drautal. Er hat sich in einem Akt, der in der Literaturgeschichte nur wenig Vergleichbares kennt, aus diesem Dorf, aus den patriarchalischen Verhältnissen, aus den psychischen Verwundungen eines Außenseiters, der ein manischer Frühleser in einer weitgehend bücherlosen Umwelt war und dessen labile geschlechtliche Identität mit den Regeln dieser Umwelt kollidierte, freigeschrieben. Losgekommen ist er bis heute nicht von Kamering und von dem, was damit verbunden ist; Winklers Heimatdorf findet sich wieder in den späteren Italien- und Indien-Büchern, in den Japan- und Mexiko-Texten. Die Bilder aus der bäuerlichen Kärntner Umwelt und der patriarchalen Familienstruktur sind in die fremden Bilderwelten eingeschrieben, übereinandergestapelt zu manchmal schwindelerregenden Satztürmen.

Wenige Schriftsteller sind so besessene Schreiber wie Josef Winkler, vor allem in seiner Anfangszeit; er hat sich buchstäblich die Finger wund geschrieben, um sich in der Sprache und durch die Sprache immer wieder neu zu finden und zu erfinden. Nach dem Selbstmord jener beiden 17-Jährigen in Kamering im Jahre 1976, der am Beginn des ersten Romans *Menschenkind* steht und die Urszene des Winklerschen Schreibens darstellt, „brach meine Sprache wie ein Geschwür auf“ (Winkler 1992, 48). Die Wiederholung und die leitmotivische Wiederkehr von Bildern und Sätzen, darunter immer wieder der kot- und blutbeschmierte Kälberstrick – Züchtigungsinstrument und jener Strick, an dem sich die beiden 17-Jährigen erhängten –, sind für dieses Schreiben bestimmend.

Josef Winkler legte den Kälberstrick, der am Anfang seiner Literatur steht, auf einen Schreibtisch im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Er liegt zusammen mit einer handschriftlichen Notiz Winklers, einer von seiner Hand autorisierten *Objekt*beschreibung, nunmehr im Literaturmuseum im Kapitel „Das Dorf“: „Ich bin froh, daß er außer Haus ist. Ich wollte ihn schon wegwerfen. Einen Tag nach dem Tod der beiden Buben bin ich von Klagenfurt ins Dorf gefahren und habe im Pfarrhofstadl an der Todesstelle diesen Rest gefunden.“ Dieses *Objekt* repräsentiert die Grenze des Ausstell- und Zeigbaren.

Was Dichtung als „Organon des Lebens“ im Kontext des Archivs auch bedeuten könnte, das sei an einer Kulturtechnik gezeigt, deren materielle Niederschläge sich in den Archiven noch lange finden lassen werden: der handschriftlichen Hinterlassenschaft.

Szene 3: Die Werkstatt der Dichter – Handschriften und Hypertexte

Während der gedruckte Text den materiellen Charakter jeder sprachlichen Äußerung, der schriftlichen wie der gesprochenen, tilgt, handelt die Handschrift nicht nur von ihrem Inhalt, sondern auch immer von der Weise ihrer Hervorbringung. Vom Schriftbild schließen wir auf den emotionalen Einsatz, der hinter der Handschrift steht, es gibt der Druckschrift angenäherte Handschriften und außer Rand und Band geratene. Ein Extrembeispiel stellt die Handschrift des Schriftstellers Gert Jonke dar. Sie ist eher als grafisch-visuelles Schrift-Bild rezipierbar denn als Bedeutung tragendes Zeichensystem; ganz im Gegensatz etwa zur Handschrift Stefan Zweigs oder Friedrich Dürrenmatts, oder auch der Handschrift Peter Handkes in den Reinschriften seiner großen Erzählungen.

Meist wissen wir nichts von der Existenz dessen, was dem gedruckten Text vorausging, den Notizen, Exzerpten, Entwürfen. Wo wir auf das Unbewusste – des Textes in Archiven, unseres psychischen Apparates z. B. in Traumresten – stoßen, verstehen wir es zunächst nicht; es wird einer Prozedur der Entzifferung, der Transkription und Übersetzung unterworfen. Handschriften, vor allem alte, nicht mehr geläufige, widersetzen sich unserem Verständnis. Mühsam müssen sie entziffert werden, wobei es Glaubenskriege geben kann bei der Interpretation eines Buchstabens oder eines Wortes. Fehllesungen werden von Philologen entlarvt und der Urtext in kritischen Ausgaben wiederhergestellt. Disparate Fragmente und Entwürfe werden einem übergeordneten, nur scheinbar fertigen Text zugeordnet und in den Schreibprozess integriert. Dies kann einen aufklärerischen Effekt haben, wenn die Ideologie eines Textes deutlich wird: Das Ausge-



Abb. 5: Gert Jonke, aus dem Manuskript zur Textsammlung *Stoffgewitter*.

geschlossen und nun Zugängliche kann unter Umständen den Preis benennen für die Konstituierung eines geschlossenen Ganzen.

Die Handschriften, als Teile literarischer Nachlässe in vielerlei Gestalt, liegen in den Archiven. Es war vor allem Wilhelm Dilthey, der dazu aufforderte, diesen *Schatz* zu heben. Erst die Existenz von Entwürfen und Briefen ließe dem „Zirkel in der hermeneutischen Operation“ (Dilthey 1889, 364) völlig entrinnen. Ohne diese Dokumente bliebe die Beziehung zwischen dem Kopf des Autors und seinen Werken ohne lebendigen Zusammenhang, Verstehen liefe Gefahr, zum sterilen Zirkelschluss zu werden. Es zeuge von „Mangel an Einsicht“, so Dilthey weiter, wenn der „Werth unserer Literatur in die Objectivität eines einzelnen Kunstwerks verlegt“ wird. Dem stehe das „lebendige“ Interesse der Leser von Briefen oder Biografien gegenüber, die anderes interessiere als die unvergängliche Größe des objektiven Kunstwerks (Dilthey 1889, 363). Die Literaturhistoriker wie die Ästhetiker profitieren von den Handschriften. Erstere, indem sie die kausalen Zusammenhänge der wirkenden Kräfte rekonstruieren, dabei kommt dann allerdings oft das heraus, was Walter Muschg an den Literaturgeschichten kritisierte beziehungsweise platte Biografik. Die Ästhetiker profitieren, indem sie „der Natur der Einbildungskraft“ auf die Schliche kommen. Die Ästhetiker müssten „in der Werkstatt“ (Dilthey 1889, 365) des Künstlers sitzen, um der Prozessualität des Schreibens gewahr zu werden. So lautet hundert Jahre später auch die Insinuation der französischen *critique génétique*, die aus dem Geist des Literaturarchivs entstanden ist.

Eines der faszinierendsten literarischen Projekte in der österreichischen Literatur nach 1945 stammt von Andreas Okopenko. Sein *Lexikon-Roman* zählt zu den Meilensteinen der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Im Literaturmuseum sind Ausschnitte aus seiner Werkstatt in einem Kapitel zu sehen, das sich „Schreibprozessen“ widmet. *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden: Roman* nennt sich mit vollem Titel dieses Buch aus dem Jahr 1970. Der Chemiker Okopenko schrieb seine Texte nach dem Muster einer experimentellen Versuchsanordnung. Die Arbeitsprozesse wurden genau gegliedert und in einzelne Arbeitsschritte unterteilt. Der *Lexikon-Roman*, der von einer Donauschiffsfahrt von Wien in die Wachau erzählt, ordnet sein Material nach der Logik der alphabetischen Ordnung von A bis Z. Als Ausgangspunkt des Schreibens dienten dem Autor konkrete Beobachtungen, die er durch entsprechende Zeitungsartikel, Buchzitate, Notizen von Gesprächen oder Werbematerialien ergänzte; daraus entstanden dann die einzelnen Lexikonartikel. Okopenko wollte den Roman nicht linear erzählen, sondern „in Worten etwas wie eine Landkarte entwerfen, die alles zugleich enthält und es dem Beschauer überläßt, die Blickrichtung und den Fortgang zu wählen“ (Okopenko 1979, o. S.). Der Roman weist mit seiner modularen Verweisstruktur auf spätere Hypertext-Modelle voraus.

Deshalb verwundert es nicht, dass der *Lexikon-Roman* eine multimediale Adaption erfuhr. Der *Elektronische Lexikon-Roman (ELEX)* ist eine interaktive Text-, Grafik- und Fotogalerie, umgesetzt vom Künstlerkollektiv *Libraries of the Mind* (<http://www.essl.at/bibliogr/elex.html>).

Szene 4: Archiv und Performanz

Ernst Jandls Nachlass unterscheidet sich von anderen Nachlässen aufgrund der Vielfalt und Menge des überlieferten Materials und aufgrund seines multimedialen Charakters. Angesichts dieses Materials verdichtet sich der Eindruck von *Präsenz*; mehr als anderswo ist hier eine zentrale Archiverfahrung zu machen – die Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit. Ernst Jandl ist nicht nur anwesend in der Überlieferung von Stimme und Bild, er ist anwesend auch in den Transpositionen seiner Texte in Musik, in der Dynamik der handschriftlichen Aufzeichnungen, in seinen Zeichnungen und Schriftbildern, in den bewussten und unbewussten Transformationen und Aneignungen Jandlscher Sprechweisen im medialen Alltag wie in künstlerischen Gebilden anderer. Eine einzigartige biografische Quelle stellen Telefongespräche teils sehr privaten Charakters dar, die der von allen Aufnahmetechniken immer faszinierte Dichter ohne Wissen der Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner aufzeichnete, als er zum ersten Mal über einen Telefonanrufbeantworter mit Rekord-Funktion verfügte.

Die Stimme lebt fort in den von Stimmen und Instrumenten vibrierenden schriftlichen Dokumenten des Nachlasses. Die späten Gedichtentwürfe, Notizen und Szenarien sind gezeichnet von einer psychomotorischen Dynamik, die an der Verteilung der Wörter und grafischen Elemente auf dem Blatt ablesbar ist. Das Schriftbild lässt sie als wilde Partituren eines zunehmend von Krankheit und Depressionen begleiteten Alltags begreifen. Dabei schießen mediale und performative Aspekte in einer *konventionellen* Quelle zusammen: Viele der späten Gedichtentwürfe und fragmentarischen Szenarien sind poetische Reflexionen über das Verhältnis von Lebensäußerungen und Sprachäußerungen.

Diese intermedialen Aspekte, außerdem der religiöse Hintergrund der Jandlschen Sozialisation (die Herkunftsstimmen, die Anleihen an Litanei und Predigt), der Status als Performancekünstler (der Dichter als Popstar, die Zusammenarbeit mit Musikern) lassen sich mit explizit biografischen Konstellationen (Stimme und Körperwahrnehmung) und theoretischen Konzepten zu Stimme und Performanz verknüpfen. Die 2010 im Wien Museum gezeigte Ausstellung *Die Ernst Jandl Show* stellte den Zusammenhang von Nachlass und einem von medialen und performativen Elementen bestimmten Nachleben ins Zentrum (vgl. Fetzer und Schweiger 2010).

Die Schriftstellerin Friederike Mayröcker widmete dem Gefährten vieler Jahrzehnte ein Gedicht mit dem Titel *doppelte scene*. Die Gedichtzeilen überblenden eine eindrückliche, im Kopf der Schreibenden noch ganz gegenwärtige Szene mit einem poetischen „Erinnerungsbild“: „er / sitzt im Zimmer und schlägt / zu bers- / tender Platten- / musik den Rhythmus / mit Kopf und Armen, vor- / wärts und rück- / wärts, wie einstmals / auf schwingendem / Schaukelpferd, das / selige Kind“ (Mayröcker 2004, 366). Musik, Rhythmus, Körper, Kindheit und Dichtung – von ihrer glücklichen Symbiose im Moment des Versunkenseins spricht dieses Gedicht.

Die intime Gedicht-Szene hat ihr mächtiges Gegenbild im Bild des Dichters als Popstar, überliefert in zahlreichen Fotos, Filmdokumenten und Lesungsmitschnitten. Das gewonnene Eigenleben der Stimme war ein Akt der Austreibung: Jene Stimmen elterlicher, kirchlicher, staatlicher und militärischer Autorität, von denen Jandls Heranwachsen geprägt war, wurden zum Verschwinden gebracht und die Stimme war frei, hinzugehen, wo immer sie hinwollte. Und sie wollte vor allem hin zu Gedichten, die gesprochen sein wollten, laut und deutlich: „Mach den Mund auf! hieß es von Vater und Mutter, nicht wenn ich essen sollte, sondern um mich das deutliche Sprechen zu lehren, und so bin ich viele Jahre später zu den Sprechgedichten gelangt“ (Jandl 2016, 425).

Bereits bei Jandls erstem größeren Auftritt im Juni 1965, anlässlich einer legendären Beat Poetry-Session in der Londoner Royal Albert Hall, entpuppte sich der immer korrekt auftretende Lehrer und bis dahin nur in engeren Literaturkreisen bekannte Dichter als professioneller Performer. Dabei verdankte sich Jandls Wirkung ganz und gar nicht einem charismatischen Auftreten, wie es die Ikonen der Beat-Poetry, allen voran Allen Ginsberg, kultivierten. Das Pathos der Prediger und Propheten lag ihm fern, was nicht heißt, dass rituelle Momente nicht eine Rolle spielten. Jandls Geheimnis lag in der bis in die letzten Lautfiliationen aufrechterhaltenen Kontrolle über das eigene Sprechen. Seine Nüchternheit und Präzision in Verbindung mit dem genau kalkulierten Witz erzeugten einen Eindruck, dem sich Jandls Publikum weder entziehen konnte noch wollte.

Der Auftritt in der Royal Albert Hall war in seiner Dimension und Strahlkraft einmalig. Bei der als *Wholly Communion* angekündigten, spontan organisierten Beat-Veranstaltung trat Ernst Jandl neben Stars der internationalen Poesie wie Allen Ginsberg auf. Es sollte für den bislang kaum bekannten Autor aus Wien der vielleicht größte Triumph als Vortragskünstler werden. An einem kulturellen und politischen Kulminationspunkt des letzten Jahrhunderts, wenige Jahre vor 1968, gelangte vor siebentausend Zuhörern, unter denen sich etwa auch Indira Gandhi befand, eine einzigartige Mischung aus experimenteller und politischer Poesie zur Aufführung. Auf der Eintrittskarte stand der lapidare Satz: „New major unpublished poems by Ginsberg, Corso, Ferlinghetti, Fainlight, Horovitz, Jandl.“ Ginsbergs Biograf Michael Schumacher hebt das Einzigartige der Veranstaltung hervor:

Ernst Jandl las Gedichte, die Beifallsstürme auslösten. Die körperlose Stimme von William Burroughs warf über die Saallautsprecher einen unheimlichen Schatten auf das Ereignis. Harry Fainlight las psychedelische Lyrik, während Lawrence Ferlinghetti mit ‚To Fuck is To Love Again‘ ein politisches Manifest bot, das ganz im Sinne des Geistes internationaler Bruderschaft war, unter dem der Abend stand. Gregory Corso, der aus Paris gekommen war, las mit ‚Mutation of the Spirit‘ ein provokantes neues Werk. Allen, der als letzter drankam, lieferte eine lebhaftere Lesung von ‚Who Be Kind To‘ und ‚The Change‘, bevor er das Publikum eine Reihe von Mantras singen ließ. (Schumacher 1999, 394)

Der Dichter und Übersetzer Alexis Lykiard fand für die Wirkung, die Jandls Auftritt hervorrief, die folgenden Worte: „But one of the most impressive moments was when the Austrian Ernst Jandl read and the audience successively turned football crowd, Boy Scout rally, and wolfpack“ (Lykiard 1965, o. S.).

Ein Ausschnitt aus dem legendären Film zur Veranstaltung von Peter Whitehead ist Teil einer Reihe von Beispielen avantgardistischer Filmkunst im Kinoraum des Literaturmuseums. Zusammen mit den Beispielen von Kollaborationen mit den englischen Künstlern John Furnival und Ian Hamilton Finlay vermittelt der Ausschnitt einen Eindruck von der Internationalität und den performativen Qualitäten der österreichischen Literatur. Mit seinen rund 70 Hör- und Videostationen, mit Medieninstallationen, einem Hör- und einem Kinoraum ist das Literaturmuseum auch ein Museum der Töne, Stimmen und bewegten Bilder. Literaturgeschichte ist auch Mediengeschichte, Literatur, zumal die österreichische, ist geprägt von performativen Elementen.



Abb. 6: Ernst Jandl, *Devil Trap / Teufelsfalle*. Sprechtext nach Motiven einer rotierenden Textplastik von John Furnival.

Szene 5: Das Archiv als Ort von Autorität

Will man einen Begriff des Archivs neu ausarbeiten, schreibt Jacques Derrida in seiner Schrift *Dem Archiv verschrieben*, dann muss dies zugleich in einer „technischen und politischen, ethischen und juristischen Konfiguration“ geschehen. Fast immer ist das Archiv in die gewaltsame politische Geschichte verstrickt, es ist Grundlage für den Nachweis begangener Verbrechen, es dient als Legitimation von Macht, aber auch als Fundus politischer Verführung: „Niemals verzichtet man darauf [...] sich eine Macht über das Dokument, über seinen Besitz, seine Zurückhaltung oder seine Auslegung anzueignen.“ Doch wem kommt in letzter Instanz die Autorität über die Institution des Archivs zu? Die „conditio“ des Archivs ist die „Errichtung einer Instanz und eines Ortes von Autorität“ (Derrida 1997, 11). Derridas Kommentar zur Etymologie des Wortes „arché“ schreibt ihm die Doppelbedeutung von Anfang und Gebot, von Anfangsgrund und Autorität einer sozialen Ordnung zu (vgl. Derrida 1997, 9). Die „Archonten“ sind, in der historisch nicht korrekten Darstellung Derridas, die Bewahrer und Ausleger der Dokumente: „Sie haben die Macht, die Archive zu *interpretieren*“ (Derrida 1997, 11).¹ Das tun auch Ausstellungskuratorinnen und -kuratoren.

Im Nachlass des österreichischen Schriftstellers und Rechtsanwaltes Albert Drach findet sich ein zunächst wenig interessant anmutendes Dokument. Es ist ein sogenannter „Heimatschein“, eine Bestätigung des Magistrats der Gemeinde Wien, ausgestellt am 24. Jänner 1939; er sollte im prekären südfranzösischen Exil zu einem lebensentscheidenden Dokument werden. Um im französischen Anhaltelager nicht zu den an die Nazis Ausgelieferten zu gehören, geht Drach in die Offensive: Er sei, so argumentiert der Anwalt Drach nun in eigener Sache, nach französischem Recht kein Jude, weil er bereits 1939 zum Katholizismus konvertiert sei (es galt der 25. Juni 1940 als Stichtag). Als Beweis legt er dem Kommissar des Lagers eben jenen Heimatschein der Gemeinde Wien aus dem Jahre 1939 vor. Auf diesem findet sich die Abkürzung „I.K.G“ für „Israelitische Kultusgemeinde“, Drach übersetzt sie mit „Im Katholischen Glauben“. Die falsche Interpretation dieses Dokuments zusammen mit der Vorlage von Papieren der nichtjüdischen Mutter seiner Halbschwester, die beweisen sollen, dass Drach über ein nichtjüdisches Großelternpaar verfügt, führen zu seiner Entlassung aus dem Lager und dazu, dass Drach eine überlebenswichtige Bescheinigung erhält: ein „CERTIFI-

¹ „Der Zugriff auf die Überlieferung war im klassischen Athen gerade nicht exklusiv, sondern quasi demokratisiert, denn alle Dokumente, die die Polis betrafen, waren zumindest potentiell allen Bürgern im öffentlichen Raum zugänglich, sei es im ‚Metroon‘, sei es auf der Agora“ (Rebenich 2016, 34).

CAT DE NON-APPARTENANCE A LA RACE JUIVE“, das die Vichy-Behörden dem Juden Drach im April 1943 widerstrebend ausstellen müssen. Die verfälschende Auslegung des Heimatscheins und die Aneignung *falscher* Lebensdokumente wurden zur Bedingung des Überlebens. In diesem Fall besteht die fragile Autorität des Auslegers gegen die Instanz, die die Auslegung akzeptiert oder auch nicht.

Die Ausstellung der genannten Schriftstücke funktioniert auf zwei Ebenen: Einmal sind sie einfach nur historische Objekte in unterschiedlichen Formaten und Sprachen (französisch und deutsch); allerdings ergibt sich der Kontext aus der Umgebung, in die sie eingebettet sind, und der Überschrift des Kapitels: „Lebensläufe 1938–1945: Flucht, Vertreibung und Exil“. Auch der nur flüchtig über die verschiedenen Ausstellungs-Displays wandernde Blick erfasst eine Atmosphäre der Bedrohung und Ausgesetztheit, Situationen, in denen *Lebensdokumente* – Fotografien oder amtliche Bescheinigungen wie sie der Logik der Archivordnung gemäß rubriziert werden – eine nichtalltägliche Bedeutung gewinnen. Ohne die erklärenden Texte zu den Dokumenten, ohne das Erzählen der Drachschen Geschichte durch Guides oder das optionale Museumstablet bleiben sie Einzelstücke.

Die Geschichte einer aberwitzigen Flucht vor den Nazis und den mit ihnen kollaborierenden Vichy-Behörden ist vom Autor in einem grandiosen autofiktionalen Text vorgeformt, dem als „Bericht“ bezeichneten autobiografischen Roman mit dem auf den verehrten Lawrence Sterne anspielenden Titel *Unsentimentale Reise*; sentimental wie die Reise des Sternschen Erzählers und Alter Egos Yorick durch Frankreich und Italien war sie nicht, sie war lebensbedrohlich, absurd-komisch und unwahrscheinlich. Die ausgestellten Objekte, allesamt enthalten im Nachlass Albert Drachs, beglaubigen die literarische Darstellung. Erst die Erzählung verleiht ihnen Leben, eine Geschichte wird erfahrbar, die zwischen der tat-



Abb. 7: Albert Drach, Certificat de non-appartenance à la race juive.

sächlichen, durch Fakten verbürgten Biografie der von Drach autorisierten Version im literarisierten Emigrationsbericht und der Vorstellungskraft der Betrachterinnen und Betrachter oszilliert.

Ob im flüchtigen Vorbeigehen oder in der aufmerksamen Vertiefung, „Basis der Objekterschließung“ bleibt immer die „poetische Vorstellungskraft“, wie der erfolgreiche Ausstellungsmacher Neil MacGregor den geglückten Wahrnehmungsakt im Museum bezeichnet (vgl. Hansen et al. 2017, 8).

Das Selbstverständnis von Archiven wie die Zuschreibungen von außen, und dies gilt für alle Institutionen, die historische Artefakte sammeln, sind einem fundamentalen Wandel unterworfen: Zum einen sind Archive und Museen mit dem Verlust historischen Wissens in der Realität sozialer Medien und sozialer Netzwerke konfrontiert. Damit verändern sich auch die Bestimmungen kultureller Identität sehr viel schneller als in früheren medialen Umbruchzeiten. Mit kulturellen Artefakten verbindet sich eine wechselnde Zuschreibung historischer und gegenwärtiger Identitäten. An der österreichischen Literatur lassen sich diese Prozesse besonders gut zeigen. Hinzu kommt eine immer bestehende Spannung zwischen der Geschichtlichkeit von Objekten und den gegenwärtigen politischen, historischen und ästhetischen Kontexten. Literaturmuseen wie andere Museen auch machen die überlieferten Zeugnisse einer jeweils neuen *modernen* Literatur ebenso wie die Dokumente gesellschaftlicher und ästhetischer Avantgarden zu museologischen Objekten einer Erinnerungskultur. Kluge Inszenierungen und neue Kontexte vermögen diese Spannungen sichtbar zu machen. Darin besteht eine der Herausforderungen bei der Ausstellung des Immateriellen.

Macht es noch Sinn, mit einem verbindlichen Kanon literarischer und historischer Werke zu arbeiten? Was bedeutet der Begriff „Klassik“ und „Klassiker“ heute? Welche Konsequenzen besitzt die zunehmende Verlagerung der Schwerpunkte von klassischer Wissens-Vermittlung und wissenschaftlicher Erschließung zu *Storytelling* für Archive und Museen? Und was bedeutet dies alles für die aktuelle Praxis des Sammelns und Zeigens? Im Idealfall können ein bestimmtes Objekt, eine bestimmte Objektgruppe, größere Einheiten wie ein Nachlass oder eine Fotosammlung, zum Gegenstand unterschiedlicher Präsentationsformen werden – als digitalisierte, transkribierte und kommentierte Handschrift im Rahmen eines digitalen Editionsprojektes, als aussagekräftiges museales Originalobjekt im Rahmen einer Ausstellung, als digitalisiertes Bild-Objekt in einer virtuellen Ausstellung, als Flaschenpost in den sozialen Medien, als im Kontext eines Nachlasses zu erschließendes Objekt in der Praxis des Archivs.

Literaturverzeichnis

- Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann+Bose, 1997.
- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur“. *Deutsche Rundschau* 58 (1889): 360–375.
- Fetz, Bernhard, und Hannes Schweiger (Hg.). *Die Ernst Jandl Show*. St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag, 2010.
- Fetz, Bernhard, Michael Hansel und Hannes Schweiger (Hg.). *Franz Grillparzer. Ein Klassiker für die Gegenwart*. Wien: Zsolnay, 2016.
- Grillparzer, Franz. *Briefe und Tagebücher II*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2003.
- Grillparzer, Franz, *Selbstbiographie*. Hg. Arno Dusini, Kira Kaufmann und Felix Reinstadler. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2017.
- Hansen, Lis, Janneke Schoene und Levke Tessmann (Hg.). *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.
- Jandl, Ernst. „Autobiographische Ansätze“. *Mein Gedicht und sein Autor*. Werke, Bd. 6. München: Luchterhand, 2016. 424–429.
- Irving, John. *Garp und wie er die Welt sah*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1982 (Sonderausgabe März 2012).
- Kürnberger, Ferdinand. *Feuilletons*. Ausgewählt und eingeleitet von Karl Riha. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1967. 109–113.
- Lykiard, Alexis. „Introduction“. *Wholly Communion*. London: Villiers Publications Ltd, 1965.
- Mayröcker, Friederike. *Gesammelte Gedichte 1939–2003*. Hg. Marcel Beyer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Muschg, Walter. „Dichtung als archaisches Erbe“. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 19 (1933): 99–112.
- Okopenko, Andreas. *Nachträgliche Anmerkungen zum Manuskript des „Lexikon-Romans“*, 1979. Nachlass Andreas Okopenko, Österreichische Nationalbibliothek, Literaturarchiv, Sign. LIT 439/W3.
- Rebenich, Stefan. „Altertum“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 29–40.
- Schumacher, Michael. *Allen Ginsberg. Eine kritische Biographie*. Aus dem Amerikanischen von Bernhard Schmid. St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1999.
- Winkler, Josef. *Das Zöglingsheft des Jean Genet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.

Bettina Habsburg-Lothringen

Ein Waffenlager, ein Fotoarchiv, ein Schaudepot

Museen und die Masse der Dinge

Schauplatz Archiv. Objekt, Narrativ, Performanz. Von der Begriffsfolge, die den Gegenstand dieses Tagungsbandes umschreibt, ist der des Archivs in musealen Kontexten am wenigsten gebräuchlich: Von Archiv ist bestenfalls die Rede, wenn es um Dokumente und Belege zur Institutionengeschichte geht. Im „Sacharchiv“ (Groys 2005, 39) deutet sich zudem eine der zentralen gesellschaftlichen Funktionen der Institution an, die Überreste und Hinterlassenschaften vergangener Zeiten zu sammeln, zu erhalten und für Vergleiche zugänglich zu machen. Das Archiv des Museums im Sinne von „Lager“ und „nichtöffentlicher Schutzraum“ ist das Depot. Dieses hat in den musealen Debatten der letzten Jahre an Präsenz gewonnen. Als Zentrum hinter den Kulissen, als Herz der Institution war es Gegenstand alltagspraktischer Debatten rund um Ausstattung, Klima oder Sicherheitstechnische Standards. Nun wird das, was lang verborgen war, als potenziell zugänglicher Ort und Konzept diskutiert.

Wie steht es um das Verhältnis des historischen Museums zum Depot? Depots gibt es in den Museen nicht von Beginn an in der uns heute bekannten Form. Ihre Existenz verdankt sich der Entwicklung der Wissenschaften und der wandelnden institutionellen Identität im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Die Kunst- und Wunderkammern waren Schauraum und Lager, Sammlungs- und Präsentationsort in einem. Hier fand sich dicht gedrängt, was die Diversität der bekannten Wirklichkeit bestimmte und dem persönlichen Geschmack des Sammlers entsprach. Zur Sicherung einzelner Objekte dienten Schränke und Truhen, Regale und Kredenzen innerhalb der Kammern. Diese fanden sich auch in den frühen Museen, wo Räume und Säle mit dem Ziel angelegt wurden, die gesamte Natur und Kultur darin zu versammeln und die Welt gänzlich zu dokumentieren. Der repräsentative architektonische Rahmen für diese Gesamtschauen war als ein endgültiger und nicht auf Wechsel oder Expansion angelegt.

Im 19. Jahrhundert ließ der rasante Zuwachs an Wissen die Idee einer Aneignung der Welt in enzyklopädischer Form zur musealen Illusion verkommen. Immer neue Forschungserkenntnisse führten zur Ausdifferenzierung der Wissenschaften und in den Museen zu einer enormen Anhäufung von Belegen. Es entstanden Spezialgebiete mit neuen Fragestellungen und – so Hanno Möbius – mit ihnen der Zweifel an der Möglichkeit, die Welt in Sälen, seien diese noch so groß,

je fassen zu können (vgl. Möbius 2006, 14). Eine Folge der stetig wachsenden Sammlungen war die Abtrennung der Sammlungsdepots von den Ausstellungsräumen, mit Folgen für die Architektur und Raumausstattung: Anke te Heesen beschreibt, dass der klassische Sammlungs- und Präsentationsschrank des 18. Jahrhunderts im oberen Teil mit Glas versehen und im unteren Drittel mit einem durch Türen geschützten Stauraum ausgestattet war (vgl. Heesen 2001, 31). Im 19. Jahrhundert wurde daraus die Vitrine, die ausgewählte Stücke der Natur, der Geschichte, der Völkerkunde und des Kunstgewerbes in wissenschaftlich motivierter Ordnung und gut überblickbar für das Publikum präsentierte. Für einen Gutteil der Objekte entstanden Depots und Labore, deren Gestaltung – weil für das Publikum nicht zugänglich und so keinen didaktischen Forderungen unterworfen – neuen Ordnungen und Regeln folgten.

Mit dem Ausbau und der Diversifizierung des Museumswesens wurde der private Sammler zum Wissenschaftler im Museumshintergrund und der Staat zum Träger einer in mehrerlei Hinsicht „nützlichen“ Institution. Die Erforschung von Natur, Kunst und Geschichte sowie der fachliche Austausch darüber spielten sich von nun an hinter den Kulissen ab. Ziel der wissenschaftlichen Museumsarbeit war es, den Erkenntnisstand der Disziplinen voranzubringen und eine Grundlage für die Vermittlungsarbeit des Museums in Form von Ausstellungen oder Bildungsprogrammen zu schaffen. Die Staaten und weitere öffentliche Trägerinstitutionen wollten mehr: mit Geschichte, Kunst, Natur und Technik Identitäts- und Orientierungsangebote bereitstellen, instrumentelles Wissen zur positiven Entwicklung von Landwirtschaft, Handwerk und Industrie sowie Sachwissen zur Alltagsbewältigung anbieten. Sich selbst feiern: Wie Sharon McDonald ausführt, bezeugten die umfangreichen, wohlgeordneten Darstellungen, die properen Vitrinen- und Schubladenpräsentationen im prunkvollen architektonischen Rahmen eine kulturelle, moralische und technologische Überlegenheit der Museumsträger und die Fähigkeit der Museumsverantwortlichen, Kontrolle – gleich ob über Natur, Geschichte oder andere Völker – auszuüben (vgl. McDonald 2003, 3).

In welchem Verhältnis stehen nun Depot und Ausstellungsraum nach diesem Zerfall des Museums in eines vor und eines hinter den Kulissen? Das Depot ist von nun an Speicher und Vorratsraum. Es steht für das Ganze, die über Generationen gewachsene Fülle, aus der je nach Zeit, wissenschaftlichen Interessen und persönlichen Neigungen der Verantwortlichen einzelne Objekte herausgenommen und zur Veranschaulichung historischer Sachverhalte, kultureller Prozesse oder kunstgeschichtlicher Entwicklungen eingesetzt werden. In welchen Kontexten der Begriff Depot in der aktuellen Museumspraxis darüber hinaus noch Verwendung findet, zeigt exemplarisch der Blick auf ein Stück Grazer Museumsalltag und die Abteilung für Kulturgeschichte am Universalmuseum Joanneum, die neben dem Landeszeughaus und dem Volkskundemuseum auch das Museum für

Geschichte mit der Kulturhistorischen Sammlung und den Multimedialen Sammlungen umfasst. Depots prägen den Arbeitsalltag der Abteilung in mehrfacher und sehr unterschiedlicher Weise.

Einmal im Landeszeughaus. Die Anfänge des Landeszeughauses gehen auf das 17. Jahrhundert zurück: Die Zeit vom 15. bis zum 18. Jahrhundert war für die damals innerösterreichischen Länder durch kriegerische Auseinandersetzungen mit ungarischen Rebellen und dem Osmanischen Reich geprägt. Vor diesem Hintergrund veranlassten die steirischen Landstände Mitte des 17. Jahrhunderts den Bau des Zeughauses, das als Waffendepot die wichtigste „Ausrüstungs-Zentrale“ im Südosten des habsburgischen Reichs darstellte. Mit dem Rückgang der bewaffneten Konflikte im 18. Jahrhundert verlor das Zeughaus seine Funktion, und als Maria Theresia im Zuge einer Reform beschloss, das Zeughaus aufzulösen, erbaten die Landstände seine Erhaltung als Denkmal der Landesgeschichte. 1882 wurde das landschaftliche Zeughaus erstmals der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, 1892 in das von Erzherzog Johann gestiftete Joanneum eingegliedert.



Abb. 1: Älteste Aufnahme des landschaftlichen Zeughauses, 1845.

Die heute erhaltene Sammlung des Hauses umfasst gut 32.000 Harnische und Waffen, Kanonen und Pulverhörner, präsentiert auf vier Etagen und rund 2.000 Quadratmetern Fläche. Der Objektbestand stellt dabei lediglich einen Rest dar: Um 1700 erreichte die Zahl der beherbergten Kriegsgeräte mit beinahe 190.000 Stück ihren Höhepunkt.

Ein Depot anderer Form ist das Schaudapot der Kulturhistorischen Sammlung im Museum für Geschichte. Im späten 19. Jahrhundert mit dem Ziel begründet, die Kulturepochen des Landes und sein kunstgewerbliches Erbe zu dokumentieren, ist die Sammlung eine typische Zeitgeist-Erscheinung: Industrialisierung und Massenproduktion beförderten im späten 19. Jahrhundert überall in Europa das Bedürfnis, die Spuren einer verschwindenden Welt museal zu sichern, und führten zur Anlage entsprechender Sammlungen und Museen, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts im Regelfall entweder zu kulturhistorischen Spezialmuseen oder zu Designmuseen weiterentwickelten. Bedingt durch Umbauten und schließlich den Umzug der Kulturhistorischen Sammlung ins Palais Herberstein, war es in Graz ab den 1990er-Jahren nicht mehr möglich, einen umfassenderen Einblick in die rund 35.000 Objekte umfassende Sammlung zu erhalten. Seit 2017 ermöglicht dies ein Schaudapot, das die Bestände auf einer Fläche von rund 500 Quadratmetern repräsentativ als dichte Collage von rund 2.000 Objekten vorstellt.



Abb. 2: Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum, Eingang zur Schmiedeeisensammlung, 1895.

Dem klassischen Depot am nächsten kommt jenes der Multimedialen Sammlungen, die mit rund 2,5 Millionen Fotografien, Film- und Tondokumenten von gleichermaßen medienhistorischer, zeit- und regionalgeschichtlicher Relevanz sind. Die Anfänge der Sammlung, die als Bild- und Tonarchiv, Servicestelle und Ort der Produktion von Medienobjekten konzipiert wurde, gehen auf die späten 1950er-Jahre zurück. Bis zum Ende der 1980er-Jahre war die Sammlung bereits auf Hunderttausende Negative, Positivkopien auf Papier, Diapositive, Tonbänder, Kassetten, Filmkopien und Videokassetten angewachsen. Der Versuch, die große Zahl der so unterschiedlichen Objekte konservatorisch adäquat unterzubringen, führte zu gleich mehreren Umzügen innerhalb einer vergleichsweise kurzen Sammlungsgeschichte. Mit der schrittweisen Anerkennung von Fotografie, Film und Ton als vollwertige museale Objekte wurde aus dem Medienarchiv eine museale Sammlung, die heute im Museum für Geschichte auszugswise präsentiert wird, während ein Gutteil der Bestände in Klimadepots lagert.



Abb. 3: Film- und Tonarchiv.

Wodurch unterscheiden sich nun diese Depots, die sich in ihrer äußeren Erscheinung durchaus ähneln, voneinander? Das Landeszeughaus ist Relikt einer konfliktreichen Zeit und Teil des Landesgedächtnisses. Als historischer Ort ist es nicht Tat- oder Leidensort, nicht Gedenkstätte oder Mahnmal, wie viele der im 20. Jahrhundert im Rahmen des Opfergedenkens musealisierten Stätten und Einrichtungen der Gewalt und des Krieges. Es ist ein historisch gewachsenes Waffenlager mit geschlossener Sammlung, deren Aufstellung dem Schutz des Denkmalamtes unterliegt. Es kommt ohne Objektbeschriftungen und Vitrinen aus, ein

Umstand, der vom Publikum ein hohes Maß an Disziplin erfordert, aber den musealen Charakter der Einrichtung nicht zu mindern scheint: Der Gutteil der BesucherInnen nimmt das Landeszeughaus als Museum wahr, obwohl es das in entscheidenden Punkten nicht ist. Im Museum der Moderne finden sich absichtsvoll zusammengetragene Objekte, die bewahrt und beforscht werden, um mit ihrer Hilfe historische Ereignisse und Entwicklungen einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. Museale Sammlungsbestände zeichnen sich dadurch aus, dass sie, aus ihrem ursprünglichen Gebrauchskontext und Verwendungszusammenhang herausgenommen, im Museum stillgestellt werden und als Träger von Information und Bedeutung für etwas stehen, das außerhalb ihrer selbst liegt. So lassen sich beispielsweise an historischen Möbeln kunsthandwerkliche Techniken und die Moden einer Zeit ablesen, Wirtschafts- und Handelsbeziehungen nachvollziehen oder Erkenntnisse über die Praktiken der Nutzung und die Sozialgeschichte der Produktion gewinnen.

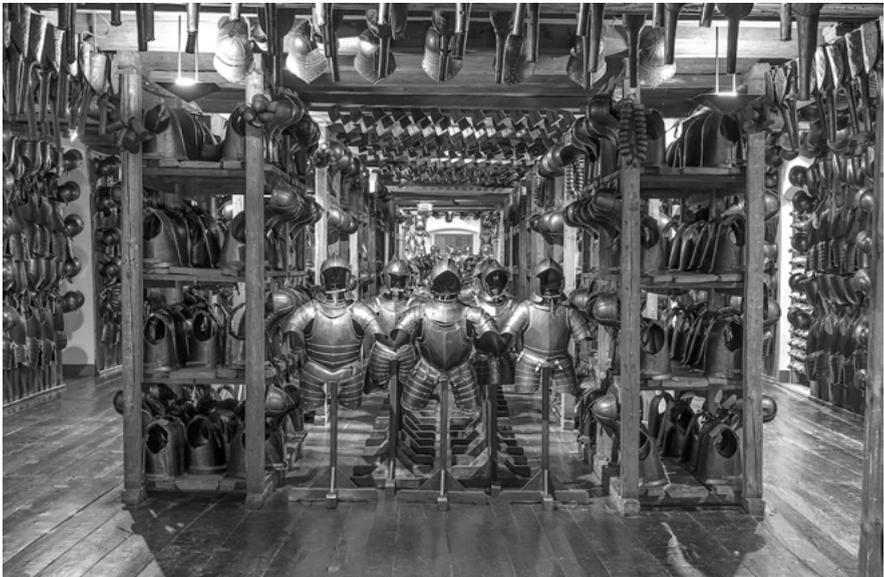


Abb. 4: Landeszeughaus.

Das Zeughaus ist durchaus ein Ort der absichtsvoll zusammengetragenen Dinge. Im Unterschied zu klassischen Museumsobjekten wurden seine Bestände aber nicht gesammelt, um sie zu beforschen oder um an ihrem Beispiel die Geschichte der Waffentechnik und Militärgeschichte zu studieren. Das Kriegsgerät wurde erworben und eingelagert, um im Kampf genutzt zu werden, um sich damit selbst



Abb. 5: Landeszeughaus.

zu schützen und um es gegen andere zu richten. Erst mit der Eingliederung des Zeughauses in das Joanneum im ausgehenden 19. Jahrhundert erhielt der Ort eine museale Rahmung: mit Eintrittskarten, Kassen- und Aufsichtspersonal, Berührungs- und Fotoverboten, Vorgaben bezüglich Wegführung und klar definierten Öffnungszeiten, die fortan die Verhaltensweisen des Publikums und die Wahrnehmung des Ortes als Museum bestimmten.

Im Gegensatz zu den Beständen des Zeughauses ist die Kulturhistorische Sammlung immer schon Herzstück und Basis eines klassischen Museums gewesen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts in wechselnder Form präsentiert, war es dem Publikum mit dem sukzessiven Abbau der Dauerausstellung ab den 1990er-Jahren aber nicht mehr möglich, einen Eindruck davon zu gewinnen, was diese Sammlung beinhaltet und ausmacht, mit Folgen für die institutionelle Identität des ursprünglichen „Culturhistorischen und Kunstgewerbemuseums“. Der Umzug der Sammlung wurde schließlich zum Startpunkt einer Neuprofilierung des Hauses unter neuem Namen. Mit der Reorganisation der Dauerausstellung in den Jahren 2016 und 2017 gelangte die Sammlung in Form eines Schaudepots zurück in die Ausstellungsräume.

Schaudepots zielen grundsätzlich darauf ab, einen möglichst repräsentativen und umfassenden Einblick in Sammlungen zu gewähren (vgl. Natter et al. 2010). Hinter den zahlreichen Gründungen der letzten Jahre im gesamten deutschsprachigen Raum steht nicht nur die Attraktivität eines vermeintlichen



Abb. 6: Ansicht Schaudepot, Museum für Geschichte.

Depoteinblicks für das Publikum. Museumsverantwortliche möchten in Zeiten einer stark nach außen orientierten Institution mit dem organisierten Blick auf die Masse der Dinge auch dafür sensibilisieren, dass „Museum“ mehr als „Ausstellungshalle“ bedeutet und die Erhaltung der eigentlich im Depot verwahrten Bestände zu den zentralen Aufgaben der Institution Museum zählt. Die Mode der Schaudepots speist sich darüber hinaus aus einem Wandel der Dauerausstellungen im kulturhistorischen Bereich, die heute vielfach im Stil der Sonderausstellungen einfach rezipierbaren Erzählungen folgen, während Schaudepots nah an dem sind, was Schausammlungen früher waren: mehrdimensional.

Die Ordnung der Dinge im Schaudepot kann in ganz unterschiedlicher Weise, etwa nach Sammlungsbereichen, Materialien und Farben oder entlang der Buchstaben des Alphabets erfolgen. Im Sinne der BesucherInnenorientierung findet sich die Kulturhistorische Sammlung des Joanneums nach funktionalen Gesichtspunkten gegliedert, wobei die insgesamt neun Themenfelder jeweils ein bis zwei Sammlungen schwerpunktmäßig vorstellen. So werden etwa im Abschnitt „Essen & Trinken“ exemplarisch die Bestände aus Glas, Keramik und Porzellan präsentiert. Unter „Reisen & Fortbewegen“ findet sich ein Teil der Sammlung historischer Fahrzeuge wieder. Der Abschnitt „Arbeiten & Produzieren“ zeigt Auszüge aus dem Fundus zum Handwerk oder jener zu „Forschen & Wissen“ die neuzeitlichen Globen und Messinstrumente.

Während das Schaudepot der Kulturhistorischen Sammlung das Innerste des Museums nach außen kehrt, sind das Depot und die Bestände der Multimedialen Sammlungen für die Öffentlichkeit im doppelten Sinn unzugänglich. Zum einen hat die große Zahl an prinzipiell leicht verfügbaren, massenhaft hergestellten und beliebig vervielfältigbaren Fotografien bereits seit den 1960er-Jahren zur Anhäufung von enormen Objektmengen geführt. Nachdem mit einem neuerlichen Umzug die zeitgemäße Verwahrung und Sicherung der Fotos, Film- und Tondokumente begonnen wurde, wird die inhaltliche Erfassung, Beschreibung und damit Zugänglichmachung dieser selbst bei konsequenter Arbeit weitere Jahre in Anspruch nehmen, während sich vor dem Hintergrund wechselnder Rahmenbedingungen – Stichworte wären etwa Digitalisierung oder Bildrechte – laufend neue Fragen ergeben. Die Unzugänglichkeit von Depot und Sammlung ergibt sich zum anderen aus den hohen konservatorischen Ansprüchen von Foto, Film und Ton, was sowohl die Lagerung als auch die Präsentation betrifft. Obwohl die Bestände mittlerweile bei 4 und 17 °C im Klimadepot untergebracht sind, kämpfen die Verantwortlichen mit der geringen Halbwertszeit mancher Objekttypen, mit materialbedingten Unvereinbarkeiten einzelner Objektgruppen oder ihrer leichten Entflammbarkeit. Was die historischen Tonaufnahmen und Filme angeht, ist die Zugänglichkeit selbst für das Team der Sammlung an die Verfügbarkeit entsprechender technischer Ausstattung und die Anwesenheit kompetenter MitarbeiterInnen gebunden.

An der skizzierten Unzugänglichkeit zeigt sich, wie sehr sich die drei genannten Depots neben ihrer Geschichte und historischen Funktion in ihrem Verhältnis zur Öffentlichkeit unterscheiden. Die Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit waren private Orte, der Zutritt für Außenstehende konnte nur auf eine Einladung hin erfolgen. Gleich ob nun politischer Repräsentant, Gelehrter oder Bildungsreisender – die Gäste wurden vom Sammler persönlich oder einem fachkompetenten Vertreter begrüßt und durch die Räumlichkeiten geführt. Die Befassung mit den ausgestellten Dingen erfolgte in Form von Gesprächen und auf Augenhöhe, unter Wissenden und Experten, die im Austausch die Sammlungen qualitativ weiterentwickelten.

Dagegen stand das Museum der Moderne grundsätzlich allen offen. Dies stimmte bedingt: Zwar vergrößerte sich die Zahl jener, die Museen besuchten, weite Teile der Bevölkerung blieben aber aufgrund von Eintrittsgeldern, beschränkten Öffnungszeiten und Bekleidungs Vorschriften außen vor. Mit Erfindung des Museums änderte sich auch die Praxis des Besuchs: Wie Sharon McDonald ausführt, war im modernen Museum nicht das Gespräch, sondern das Sehen zentral, um Wissen über die Objekte zu erlangen (vgl. McDonald 2003, 3–4). Die gläsernen Schaumöbel gaben ihr Inneres ohne Einschränkungen preis und machten sichtbar. Sie hielten die BetrachterInnen aber gleichzeitig auf Distanz,



Abb. 7–8: Depot Multimediale Sammlungen.

wenn diese von außen oder oben auf eine geordnete Welt blickten. Die klare Gliederung der Objekte objektivierte – so McDonald – die wissenschaftlichen Erkenntnisse für das Publikum, machte sie glaubwürdig, zwingend wahr, nicht hinterfragbar. Wissenschaftler und Publikum begegneten sich im Museum nicht mehr auf Augenhöhe, sondern in einer hierarchischen Situation.

Das Landeszeughaus war nie für die Öffentlichkeit bestimmt, sondern als geheimer Ort lediglich für einen kleinen Kreis ausgewählter Personen einsehbar. Öffentlichkeit, eben das, was Museum seit seinen Anfängen ausmacht, war dort, um Spionage zu verhindern, strikt untersagt! Die Multimedialen Sammlungen unterliegen keiner Geheimhaltung, hier wird die Öffentlichkeit aber aus Gründen des Objektschutzes ausgesperrt – die winterlichen Temperaturen in den Klimadepots leisten einen Beitrag zur Akzeptanz der Regelung. Auch ist eine dauerhafte Zurschaustellung der Bestände undenkbar: Die Möglichkeit einer Präsentation historischer Fotografien ist auf kurze Zeitfenster beschränkt, die konservatorischen Auflagen machen es kompliziert. Diese radikale Beschränkung der Zugänglichkeit betrifft auch Forschende: Ein Stöbern und Suchen gestaltet sich angesichts der Objektmengen und der Temperaturen in den Klimadepots als schwierig. Eine Komplett-Digitalisierung ist angesichts der Kosten und der entstehenden Datenberge unrealistisch, eine projektorientierte, punktuelle Erschließung, Digitalisierung und Veröffentlichung laufendes Programm. Im Schaudepot der Kulturhistorischen Sammlung schließlich steht die Entscheidung für eine größtmögliche Öffentlichkeit und Zugänglichkeit in Spannung zu den konservatorischen Vorgaben und den Ansprüchen der Objektsicherung. Zugänglichkeit bedeutet im Fall des Schaudepots aber mehr als die Befreiung der Objekte aus den Engen des Depots. Sie zeigt sich im Verzicht auf Vitrinen und Glaswände sowie der Entscheidung für eine möglichst zeitgemäße Gestaltung, die Schleifkannen und Lichtputzscheren in einer Weise rahmt, dass Menschen von heute mit ihren spezifischen Wahrnehmungsgewohnheiten Lust haben, ihnen Aufmerksamkeit zu schenken.

Wie reagiert nun das Publikum konkret? Wie steht es um die Praxis des Besuchs, vergleicht man das Landeszeughaus mit dem Schaudepot im Museum für Geschichte? Wie die Erfahrung zeigt, wird ganz generell die offene Präsentation möglichst vieler Objekte von den Besucherinnen und Besuchern als attraktiv und ansprechend empfunden. Dahinter steht der Reiz, vermeintlich Zugang zu in der Regel unzugänglichen Dingen zu erhalten, ein gewisser „Dachbodeneffekt“, der auf Überraschungen hoffen lässt, die Idee von Exklusivität ob der Möglichkeit, aus einer Fülle nach Belieben selbst auswählen zu können, die Attraktivität des Seriellen oder an einem Ort konzentriert zu sehen, wie sich Geschichte seit Jahrhunderten materialisiert, schließlich die Vorstellung, Objekte in einem nur scheinbar vor-kuratorischen Moment anzuschauen. Schaudepots entsprechen auch einer aktuellen Praxis des Konsums, dem Shoppen und Zappen, einer

Lebenshaltung, nach der man auf alles zugreifen, über alles verfügen, alles potenziell mit allem zusammenbringen kann.

Eine Beschriftung der Objekte gibt es im Schaudepot der Kulturhistorischen Sammlung aufgrund der hohen Objektzahl nicht. Eine inhaltliche Orientierung und Beschreibung erfolgt in einem knappen Gesamtverzeichnis aller Objekte, in einer kostenfrei zugänglichen Begleitbroschüre sowie in Form von Überblicks- und Themenführungen. Die Annahme, dass sich Menschen ohne Ablenkungen durch Texte, begleitende Filme etc. intensiv den Objekten widmen würden, trifft nur für einen Teil des Publikums zu. Auf der anderen Seite stehen die Neugierigen, Wissbegierigen und schließlich Verunsicherten, die sich von Datierung und Herkunftsangaben als bekannte museale Kategorien eine Hilfestellung erhoffen, um sich von einem Gegenstand überhaupt einen Begriff machen zu können. Bemerkenswert ist zudem, dass – nachdem die letzte Dauerausstellung lediglich rund 200 Objekte umfasste – nun die Masse der Dinge den Wunsch nach noch mehr Dingen provoziert und immer wieder der Verbleib einmal gesehener Sammlungsstücke nachgefragt wird.

Im Zeughaus ist das Publikumsverhalten ein anderes. Viele kommen ohne konkrete Erwartungshaltung an den Ort, der mehr oder weniger fixer Bestandteil eines touristischen Graz-Besuchs ist, und sind dann überwältigt. Einmal eingetreten, geraten die Gäste innerhalb kurzer Zeit in ein Staunen und Taumeln, aus dem sie sich dann über vier Etagen nur schwer befreien können. Warum ist das so? Das Zeughaus ist ein immersiver, stark vereinnahmender Stimmungs- und Atmosphärenraum. Was in kommerziellen Erlebnis- und Einkaufswelten planvoll inszeniert wird, findet sich im Zeughaus unbeabsichtigt umgesetzt: die Größe der Anlage, die Geschlossenheit der Räume, die mit dem Tages- und Jahreslauf korrespondierende Lichtsituation und Temperatur, die Materialität und Farbigkeit der massenhaft in Reih und Glied bereitgestellten Waffen, der Geruch des Holzes, das Knarren der Böden – all diese Elemente tragen dazu bei, dass das Publikum in den Raum eintaucht und sich im Gang durch die Etagen verliert.

Dies wäre nun weniger problematisch, würde das Zeughaus nicht eine heikle Sammlung beherbergen. In Museumskontexten hat sich in den letzten Jahren der Begriff der „sensiblen Sammlung“ (Berner et al. 2011) zur Beschreibung menschlicher Überreste in archäologischen oder medizinhistorischen Sammlungen (wie Knochen, Schädel etc.) sowie Objekten aus sogenannten Unrechtskontexten (Raubgut aus Kolonialgeschichte, Kriegshandlungen u. ä.) durchgesetzt. Obwohl nun die Bestände des Landzeughauses dieser Definition im engeren Sinn nicht entsprechen, scheint der Begriff doch insofern brauchbar, als es sich bei den versammelten Objekten zu einem beachtlichen Teil um Tötungsinstrumente handelt, deren eigentliche Bestimmung hinter ihrer ästhetischen Wirkung allzu leicht verblasst. Dies bewusst zu machen ist wesentliche Aufgabe des BesucherInnen-

service. Auch weil in die architektonischen Gegebenheiten und die Aufstellung der Sammlung aus Gründen des Denkmalschutzes nicht eingegriffen werden kann, liegt es an den Vermittlerinnen und Vermittlern, den Blick auf die Bestände zu organisieren, bestimmte Perspektiven, neues Wissen, Haltung einzubringen. Begleitbroschüren, Medienstationen und Audioguides unterstützen dabei, den Blick auf das Dargebotene zu diversifizieren und seinen militärhistorischen, sozialgeschichtlichen, restauratorischen oder museologischen Gehalt aufzuschließen.

Literaturverzeichnis

- Berner, Margit, Anette Hoffmann und Britta Lange. *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011.
- Groys, Boris. „Archiv der Zukunft. Das Museum nach seinem Tod“. *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*. Hg. Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter und Jörn Rösen. Bielefeld: transcript, 2005. 39–79.
- Heesen, Anke te. „Geschlossene und transparente Ordnungen. Sammlungsmöbel und ihre Wahrnehmung in der Aufklärungszeit“. *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Hg. Gabriele Dürbeck, Bettina Gockel, Susanne B. Keller, Monika Renneberg, Jutta Schickore und Gerhard Wiesenfeldt. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 2001. 19–34.
- McDonald, Sharon. „Museums, national, postnational and transcultural identities“. *Museum and Society* 1.1 (2003): 1–16.
- Möbius, Hanno. „Konturen des Museums im 19. Jahrhundert (1789–1918)“. *Zur Geschichte der deutschen Museen im 19. Jahrhundert 1789–1918*. Hg. Bernhard Graf und Hanno Möbius. Berlin: G-und-H-Verlag, 2006. 11–22.
- Natter, Tobias, Michael Fehr und Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.). *Das Schaudepot. Zwischen offenem Magazin und Inszenierung*. Bielefeld: transcript, 2010.

Georg Vogeler

Das Digitale Archiv

Der Computer als Mediator, Leser und Begriffsbildner

Das Digitale Archiv gibt es nicht. Dieser Satz benutzt natürlich eine Unschärfe im Bedeutungshorizont des Wortes „geben“: Es kann eine physische Existenz ebenso wie eine gedachte meinen. Bevor ich im folgenden Essay den „Schauplatz Digitales Archiv“ verhandle, möchte ich einen Versuch unternehmen, das Digitale Archiv zu definieren. Dabei möchte ich mit der gedachten Bedeutung des Einleitungssatzes beginnen, also mit dem Diskurs über den Begriff „Digitales Archiv“. Die Archivfachleute verweigern nämlich dem Lemma „Digitales Archiv“, in terminologische Verzeichnisse aufgenommen zu werden: Weder die von 2012 bis 2015 von den ReferendarInnen der deutschen Archivschule in Marburg erstellte archivwissenschaftliche Terminologie (Archivschule Marburg 2012–2015) noch das 2005 von Richard Pearce-Moses erstellte Glossar der Society of American Archivists (Pearce-Moses 2005) oder die vom „Interpares Trust“ erstellte und 2012 vom International Council of Archives übernommene mehrsprachige Terminologie (International Council on Archives 2012) haben einen Eintrag „digital archive“ bzw. „digitales Archiv“. Im erst jüngst erschienenen *Handbuch Archiv* (Lepper und Raulf 2016) widmet Heinz Werner Kramski digitalen Dokumenten einen eigenen Abschnitt, in dem auch von digitalen Archiven die Rede ist. Aber auch er sieht keinen Anlass, das „Digitale Archiv“ als festen Terminus einzuführen (vgl. Kramski 2016, 178–197). Wir können uns also nicht auf die Expertise der Archivfachleute verlassen, wenn wir nach einer Definition des „Digitalen Archivs“ suchen.

Die Praxis hat es da einfacher: Wenn Kramski über die Archivierung digitaler Dokumente schreibt, dann ist ihr Aufbewahrungsort selbstverständlich ein digitales Archiv (vgl. Kramski 2016, 191). Das Digitale Archiv ist damit also die Einrichtung zur Bewahrung von digitalen Dokumenten („Digitale Langzeitarchivierung“). Das Digitale Archiv kann mit den vielen Bedeutungen des Wortes „Archiv“ aber auch interpretiert werden als die digitale Repräsentation der Inhalte einer Institution zur Bewahrung von Dokumenten von historisch relevanter Tätigkeit, z. B. von Institutionen, oder schließlich als eine online verfügbare Ressource zur dokumentarischen Information über ein historisch relevantes Thema. Für die digitale Repräsentation eines Archivs könnte man also von einem „digitalisierten Archiv“ sprechen. Die digitale Ressource dokumentarischer Informationen würde auch als „Digitales Dossier“ bezeichnet werden können. Man sieht, dass in allen drei Definitionsvorschlägen die kulturwissenschaftliche Deutung von „Archiv“

als kulturelle Praxis der Bewahrung bzw. als Oberbegriff für Wissensspeicher durchscheint (vgl. Stingelin 2016, 21–27). Man könnte sich deshalb vielleicht auf folgende Definition zu einigen versuchen: Ein Digitales Archiv ist die Praxis, eine Auswahl von Dokumenten zu späterem Gebrauch mit Hilfe von digitalen Technologien langfristig zu speichern. Diese bewusst allgemein gehaltene Definition steht im Hintergrund der folgenden Überlegungen über die Auswirkungen dieser Praxis auf die Wahrnehmung von Archiv und Archivgut im späteren Gebrauch. Die digitalen Technologien stehen dabei im Zentrum der Aufmerksamkeit, denn es geht darum, wie diese Technologien die Wahrnehmung der Dokumente verändern.

Der einleitende Satz dieses Beitrags lässt neben seiner ideellen Interpretation aber auch eine physische zu. Hier ist es weniger leicht, die „Nicht-Existenz“ des Digitalen Archivs zu verdeutlichen. Natürlich braucht auch ein digitales Archiv eine physische Form: Magnetbänder, Festplatten, optische Datenträger, mit Strom versorgte Computer etc. Diese Form weicht deutlich von der eines „klassischen“, „analogen“, „nicht-digitalen“, „Papier“-Archivs ab, denn Menschen können die gespeicherte Information nicht unmittelbar von ihrem Träger ablesen, worauf Harry Pross mit seiner Unterscheidung zwischen sekundären und tertiären Medien hingewiesen hat (vgl. Pross 1970, 129). Das Papierarchiv kann durch eine wohlwollende Vernachlässigung der originalen Informationsträger erhalten werden, und die späteren BenutzerInnen können unmittelbar mit den originalen Informationsträgern interagieren. Im Digitalen Archiv sind die Informationsträger dagegen selbst nicht mehr „original“ in dem Sinne, dass physisches Objekt und Informationsträger zusammenfallen. Digitale Forensiker wie Matthew Kirschenbaum weisen darauf hin, dass auch die physische Grundlage digitaler Medien Einfluss auf die Information nimmt. Gleichzeitig weist Kirschenbaum auch darauf hin, dass archivierte Objekte auch formal identisch sein können, wenn sie sich bei der Übertragung nicht verändern (vgl. Kirschenbaum 2012, 133). Die Erfahrung im Umgang mit digitalen Dokumenten ist nämlich, dass sich diese Information als eine Menge von binären Zuständen darstellt, die auf beliebigen Datenträgern gespeichert werden kann. Die Infrastruktur des Papierarchivs beschränkte sich also darauf, das „Wohlwollen“ in der Vernachlässigung zu beweisen: günstige klimatische Bedingungen, Verpackungen der Archivalien, die dem Beschreibstoff nicht schaden, Vorkehrungen, um Elementarereignisse wie Feuer- oder Wasserschaden weniger wahrscheinlich zu machen, Zugriffskontrollen zur Verringerung der Gefahr von Diebstahl. In einem digitalen Archiv erweitert sich der Aufgabenbereich der Infrastruktur: Zum Erhalt der Information ist ein regelmäßiger Test notwendig, ob der Kopiervorgang noch identische Dokumente erzeugen kann. Das Digitale Archiv besteht damit nicht mehr nur aus physischen Datenträgern, sondern aus Datenstrukturen, d. h. einer Anordnung der als Zeichen interpretierbaren Bits. Es entstehen damit logische Objekte (vgl. Kirsch-

enbaum 2012, 3), die von den BenutzerInnen als „Dokumente“ wahrgenommen werden.

1 Mediator

Während Wolfgang Ernst auf die Ähnlichkeit von digitalen Medien und Archiven hinweist, da digitale Objekte kontinuierlich gespeichert werden (vgl. Ernst 2012, 451), betont die Praxis digitaler Archive eher die Unterscheidung zwischen alltäglicher Speicherung, die vielleicht in der traditionellen Archivsprache als „Registratur“ bezeichnet werden könnte, und der auf lange Zeit angelegten Archivierung. Für diese „Langzeitarchivierung“ – die Anführungszeichen stehen als Hinweis auf den aus archivischer Sicht enthaltenen Pleonasmus – ist theoretisch am besten vom Open Archival Information Systems Referenzmodell (OAIS) beschrieben, das sich inzwischen als Standard der digitalen Archivierung etabliert hat – und auch ein vom ISO empfohlener Standard ist (ISO 14721:2012).¹ Das Modell beschreibt die logischen Komponenten, die in einem digitalen Archivsystem notwendig sind, um dauerhafte Aufbewahrung und Zugänglichkeit sicherzustellen. Im Kern steht das Archivpaket, das neben den eigentlichen Daten auch Informationen zur Bearbeitungsgeschichte im Archiv und Angaben enthält, die Integrität und Authentizität gewährleisten können. Um die Kontrolle des Archivpakets sicherzustellen, ist es konzeptionell von den zu archivierenden Daten ebenso klar getrennt wie von der Form, in der die BenutzerInnen es zur Verfügung gestellt bekommen. Die „Submission“ in das Archiv ist ein in sich geschlossener Vorgang, der sicherstellt, dass das aufgenommene Datenpaket mit den notwendigen Informationen versehen ist, die daraus ein „Archival Information Package“ machen. Im „Ingest“-Vorgang werden die archivisch relevanten Informationen angelegt und das archivierte Paket für die langfristige Aufbewahrung und Verfügbarkeit aufbereitet. Aus dem „Submission Information Package“ wird ein „Archival Information Package“. Das Archivpaket kann dann auf der „anderen“ Seite über definierte Zugriffsweisen abgerufen werden. Aus dem „Archival Information Package“ wird ein „Dissemination Information Package“. Das Archivpaket ist also weder identisch mit dem Datenpaket, das vor der Archivierung erzeugt und bearbeitet wurde, noch mit dem Datenpaket, das die Benutzerin/der Benutzer bei sich auf den Rechner kopiert erhält. In der Benutzungspraxis von digitalen Archiven fällt das nicht auf, denn das Benutzerinterface realisiert die definierten Zugriffsweisen. Benutzungseinschränkungen, notwendige Formattransformationen, Versionen

1 Zu diesem Modell existiert eine deutschsprachige Einführung (Brübach 2012).

oder die Auswahlmöglichkeiten für Teile des archivierten Datenpakets sind Teil dieser Benutzungsoberfläche.

Eine Konsequenz der maschinellen Vermittlung zwischen Daten und Benutzern ist, dass die Organisation der Daten ihre Benutzbarkeit festlegt. Man muss also die Datenmodelle verstehen, um den Daten Sinn zu geben. So unterscheidet das OAIS auch zwischen den reinen Bitströmen und der Repräsentationsinformation, die im Archivinformationspaket zusammengefasst sind. Erst mit der Information, ob man eine PDF/A-Datei oder ein JPG-Bild im Archiv abgelegt hat, wird der Datenstrom sinnvoll benutzbar. Das Archivobjekt ist also kein Gegenstand oder eine bestimmte physische Konfiguration auf einem Datenträger, sondern eine abstrakte Datenstruktur, deren Logik in einem menschenlesbaren Modell beschrieben ist.

Als Beispiel für eine praktische Implementation kann das „Geisteswissenschaftliche Asset Management System“ (GAMS) dienen, das an der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz für die Realisierung von digitalen Forschungsressourcen verwendet wird (Steiner und Stigler 2014–2017; Stigler und Steiner 2018). Es ist ein System, in dem das Digitale Archiv eine zentrale Komponente ist. Das System ist um eine Software gruppiert, die als Speichersystem an vielen Universitäten in Gebrauch ist: das FEDORA Commons Repositorium. GAMS hat z. B. mit dem Cirilo-Client verschiedene Workflows etabliert, die von GeisteswissenschaftlerInnen erzeugte Forschungsdaten in unterschiedlichen Formaten in Archivobjekte umwandeln. Diese Workflows münden in sogenannte „Content Models“ für die Archivobjekte. Das Archiv geht z. B. davon aus, dass sich Textdaten gut als XML-Dokumente nach den Richtlinien der Text Encoding Initiative (TEI) archivieren lassen, die inhaltliche Strukturen des Textes ebenso abbilden kann wie die Beziehung zwischen digitalem Volltext und Repräsentation des Textes in digitalen Bildern. Eine MS-Word-Datei wird deshalb in dieses Format umgewandelt. Was in der Word-Datei in Layoutelementen kodiert ist, ist in der archivierten XML-Datei in eine formale Datenstruktur überführt, die nach den Regeln der TEI bestimmte Textphänomene beschreibt und damit abstrahiert. Eine Fußnote mit einer alternativen Lesart kann so z. B. zu einem Code werden, der beide Lesarten gleichwertig macht: `<app><rdg>Lesart</rdg><rdg>Lesart</rdg></app>`. Das Archiv kennt darüber hinaus Datenmodelle für die Repräsentation von Museumsobjekten, deren Metadaten nach dem für Museen entwickelten Datenaustauschstandard LIDO (= Lightweight Information Describing Objects; <http://network.icom.museum/cidoc/working-groups/lido>) erfasst werden (vgl. Coburn et al. 2010). Reine Datenobjekte werden nach dem W3C-Standard des Semantic Web, im Resource Description Framework RDF, gespeichert. Beim Ingest müssen also die Ausgangsdaten – Word-Dokumente, Excel-Tabellen, Bilder in Ordnern im Dateisystem etc. – in die Archivformate umgewandelt werden.

Diese Archivformate wurden gewählt, weil die Forschung über digitale Archivierung ihnen die größten Chancen zuschreiben, dass zukünftige Computersysteme sie ohne unnötigen Informationsverlust wieder einlesen können.

Zu den Content Models der Archivobjekte beschreibt GAMS nun Zugriffswege, auf denen die Archivobjekte den BenutzerInnen angezeigt werden. Diese können von Projekt zu Projekt unterschiedlich sein. Das Cantus-Netzwerk-Projekt erzeugt z. B. aus mehreren XML/TEI-Dateien einzelner Transkriptionen eine gemeinsame Ansicht (vgl. Praßl 2015–2019; s. Abb. 1). Natürlich ist auch die einfache Anzeige des archivierten Datenstroms in seinem Ursprungsformat möglich. Die konkrete Anzeige ist also nur je ein Angebot, wie die Daten den BenutzerInnen präsentiert werden können, nicht notwendige Voraussetzung, die Daten zu nutzen. Die existierenden Zugriffswege sind als „Dissemination Packages“ auch im Archivsystem dokumentiert.

The screenshot shows the Cantus Network website interface. At the top, the title 'Cantus Network libri ordinarii of the Salzburg metropolitan province (Beta-Version)' is displayed. Below the title is a navigation bar with links for 'Home', 'Projekt', 'Editionen', 'Addendum', 'Erweiterte Suche', and 'Volltextsuche'. A search bar is located to the right of the navigation bar. The main content area is divided into two columns. The left column contains the text of the manuscript, starting with 'Incipit ordo sive breviarum de ecclesiasticis observationibus, quid legendum sit vel cantandum per circulum anni secundum Pataviensem ecclesiam.' and 'IN ADVENTU DOMINI'. The right column contains metadata, including the location '(Pflanz des Prämonstratenserklosters St. Salvator (Niederbayern), 1. Viertel 15. Jahrhundert)', the library 'Nationalbibliothek, Cod. 4712 (St. Stephan Wien, 4. Viertel 14. Jahrhundert)', and information about the transcription and edition by Robert Klugeder. A 'Feedback' button is visible on the left side of the main content area.

Abb. 1: Screenshot aus der *Liber ordinarius Pataviensis*.

Eine Archivale ist also nicht mehr das Original, das in einer ihm wohlgesonnenen Umgebung darauf wartet, wieder gelesen zu werden, sondern eine Datenstruktur, die für die Archivierung nicht nur ausgewählt, sondern auch angemessen vorbereitet wurde. Sie kann dabei so verändert werden, dass sie gut archivierbar ist. Zusätzlich gibt es Angaben zu den Benutzungsweisen des digitalen Archivals. Als Datenstruktur ist das digitale Archivaler reicher an Informationen über sich selbst als eine mechanische Kopie eines Papierarchivals, denn viele Eigenschaften sind explizit gemacht, so dass sie und ihnen inhärente Funktionalitäten von Maschinen verarbeitet werden können. Der Computer ist also nicht nur das Instrument, das zwischen Bitstrom und Mensch vermittelt, er vermittelt auch zwischen einem „Original“-Dokument aus der Praxis vor der Archivierung und der Benut-

zerin/dem Benutzer des Archivals, indem er vom Ausgangsdokument eine eigenständige Archivdatenstruktur erzeugt, die über ihr eingeschriebene Methoden benutzt wird.

Die Geschichtswissenschaft hat aufbauend auf den Forschungsergebnissen von Hayden White darauf hingewiesen,² dass die wissenschaftliche Erforschung von Vergangenheit, also auch die Nutzung von Archivmaterial, mit der Konstruktion von Narrationen vonstattengeht (White 1973; White 1987). Damit stellt sich die Frage, wie diese Narrative konfiguriert sind, wenn die digitalen Archivalien sich den BenutzerInnen nicht mehr als „unberührtes“ Relikt der Vergangenheit präsentieren, sondern als abstrahierter Informationsspeicher. Es sind also nicht mehr nur Überlieferungszufall und -chance (vgl. Esch 1985) oder die archivische Selektion,³ die dazu führen, dass ein Informationsträger als Quelle wissenschaftlicher Forschung dienen kann, sondern es sind Algorithmen und formale Datenmodelle, mit denen aus einem elektronischen Dokument im praktischen Gebrauch ein Archivobjekt wird und mit denen die ForscherInnen auf diese Archivobjekte zugreifen.

2 Leser

Das GAMS definiert unterschiedliche Zugriffswege zu den digitalen Archivalien. Wie aber schon immer in der Archivierung können die möglichen Zugriffswege nicht vorhergesagt werden. Ein gutes Beispiel für die Änderungen des Zugriffs auf die digital abstrahierten Archivalien ist die automatische Handschriftenentzifferung. Sie hat in den letzten Jahren nennenswerte Fortschritte gemacht. Dazu haben insbesondere die Archive beigetragen, in denen offensichtlich ist, dass eine zunehmende Bilddigitalisierung die Benutzung nur bedingt erleichtert, denn ein digitales Faksimile reproduziert nur den Informationsgehalt des visuellen Eindrucks. Die ForscherInnen müssen die Bilder erst in „Text“ oder gar „Information“ umwandeln; sie müssen sie lesen.

Das hat unter anderem dazu geführt, dass unter ArchivarInnen lange das Postulat galt, dass kein Archivale digitalisiert werden sollte, das nicht nach archivischen Standards ausreichend erschlossen ist, damit das Digitalisat ebenfalls auffindbar wird. ArchivarInnen wissen jedoch um die Schwächen ihrer Erschlie-

² Grundlegende theoretische Überlegungen zum historischen Erzählen auch von Jörn Rüsen (1985).

³ Zur archivischen Bewertungslehre vgl. Kretzschmar (1999), Schellenberg (1990) sowie Bischoff und Kretzschmar (2005).

ßung: Einen Archivbestand gegen die von den ArchivarInnen angelegten Erschließungsstrukturen zu benutzen, ist nur unter erheblichem Zeitaufwand möglich. Große serielle Bestände sind dafür besonders ungünstig: Eine summarische Beschreibung „Rechnungen 1489–1804, 400 Bde.“ ist für eine inhaltliche und formale Kategorisierung ausreichend: Der Aufbau jedes Bandes ist den übrigen so ähnlich, dass eine Einleitung zum Findbuch die zu erwartenden Inhalte gut beschreiben kann. Ungünstig wird es, wenn es um individuelle Informationen geht – und in seriellen Quellen sind es oft diese Erwähnungen einer Person, eines Ereignisses, die für die Forschung von Interesse sind. Ein digitales Faksimile ändert damit nichts an der grundsätzlichen Benutzungsweise „Lesen“.

Angesichts des Umfangs der Akten in den Archiven erscheint es jedoch sinnvoll, die BenutzerInnen dabei zu unterstützen. Das französische HIMANIS-Projekt (<https://himanis.org>) hat nun an der Serie der königlichen Kanzleiregister von 1302 bis 1483 vorgeführt, wie eine solche Unterstützung durch den Computer aussehen könnte: Die Pixelstrukturen der digitalen Faksimiles der Bilder können mit Hilfe von „Computer Vision“ als Repräsentanten von Text verstanden werden. Statistische Methoden auf Basis von bereits existierenden Transkriptionen – im Fall von HIMANIS sind das die Editionen von Guérin und Celier (1881–1958) – erlauben es dann, algorithmisch Vorschläge zu erzeugen, wie das Textbild in Einzelbuchstaben übertragen aussehen könnte (vgl. Bluche et al. 2017).

Das in unserem Kontext Interessante an der Methode ist nun nicht so sehr die Möglichkeit, den Bestand nach Stichwörtern überhaupt durchsuchen zu können, sondern wie sich dieses Suchen von jenem interessierter und/oder forschender BenutzerInnen unterscheidet. Für das Verständnis des digitalen Archivs führt dabei nicht so sehr die Geschwindigkeit weiter, mit der die über 400 Bände „gelesen“ werden können, sondern wie das „Lesen“ selbst aussieht: Die Maschine „liest“ nämlich in einem Raum von numerisch bestimmten Möglichkeiten. Im Modell der angewendeten Handritten Text Recognition (HTR) gibt es keine eindeutige Entscheidung, welches Wort an welcher Stelle steht, sondern nur Wahrscheinlichkeitswerte für die Deutung. Diese beruhen auf Training mit bekanntem Material und integrieren so auch Wissen über die in den Texten verwendete Sprache. Das Ergebnis ist damit einem menschlichen Lesevorgang einerseits sehr ähnlich – andererseits auch vollkommen unähnlich, denn statt Sinnbildung durch Verstehen wird ein Wahrscheinlichkeitsgrad für jede Lesung angegeben. Das hat zur Folge, dass mit der Veränderung der „vertrauenswürdigen“ Wahrscheinlichkeitsstufe das Stichwort „Bawarie“ nicht nur einmal, sondern zweimal gefunden wird, sich der Text also für die BenutzerInnen verändert. Das Digitale Archiv ist damit – auf die Spitze getrieben – eine prozentuale Wahrscheinlichkeit von vergangener Existenz. Der Computer ist als Leser digitalisierter Archivalien ein mathematischer.

Diese Eigenschaft wird auch erkennbar, wenn man den Zugriff auf die Archivalien in den Erschließungsinstrumenten beschränkt, also nur Metadaten betrachtet. Das gilt schon mit den geläufigen Angaben einer Zusammenfassung mit „3 Treffer“. Das gilt aber noch viel mehr, wenn man sich ansieht, wie Archiverschließungsinformationen visualisiert werden können. Mitchell Whitelaw hat hierfür mit seinen Arbeiten zum Australischen Nationalarchiv ein besonders augenfälliges Beispiel geschaffen (vgl. Abb. 2).

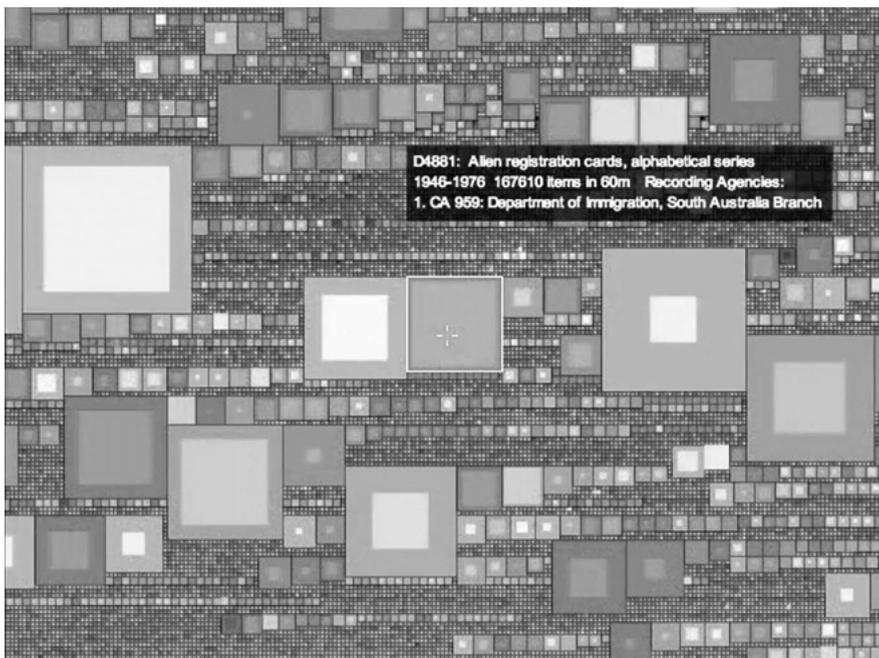


Abb. 2: Mitchell Whitelaw, Screenshot aus The Visible Archive, 2009.

Die Grafik symbolisiert jeden Archivbestand als Quadrat. Der Umfang der Archivbestände bestimmt die Größe der Quadrate, dabei stellt der äußere Rand den Umfang in Regalmetern und das innere Quadrat die Anzahl von archivalischen Einheiten. Die Quadrate sind in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Die Farbe der Quadrate repräsentiert die Identifikationsnummer der ca. 9.000 Bestandsbildner, d. h. niedrige Nummern sind mit roten Quadraten dargestellt, während für die Bestände von Bestandsbildnern mit höheren Nummern blaue oder violette Farbe verwendet wird. Orange, Gelb und Grün liegen dazwischen (vgl. Whitelaw 2009). Auch diese Darstellung beruht auf numerischen und mathematischen Eigenschaften der Archivbestände: Umfang, Datierung, Num-

merierung der Bestandsbildner. Führen diese numerischen Eigenschaften zu numerischen Narrativen?

3 Begriffsbildner

Der Computer führt eine weitere Perspektive auf die in den Archivalien überlieferten Informationen ein. Wenn ArchivarInnen die ihnen anvertrauten Bestände zunehmend mit elektronischen Hilfsmitteln beschreiben, dann wirken die digitalen Systeme, mit denen sie arbeiten, auch auf die Beschreibungen zurück. Für die Erschließung hat z. B. der internationale Archivverband ISAD am Ende des letzten Jahrtausends Kategorien entwickelt: ISAD(G) (International Council on Archives 2000). Zu den Kernkategorien gehören die Signatur, ein Titel, die Provenienzstelle, die Laufzeit, der Umfang und die Verzeichnungsstufe. Mit letzterem ist eine Angabe gemeint, welche Art von Aggregation der Schriftstücke beschrieben ist: ganze Registraturen, freie Sammlungen, sachliche Aufteilungen, Aktenfaszikel/Dossiers oder Einzelstücke. Diese Formen der Aggregation werden als Hierarchie verstanden. Die digitale Umsetzung von ISAD(G), der von der Society of American Archivists gepflegte Standard „Encoded Archival Description“ (EAD; vgl. Technical Subcommittee for Encoded Archival Standards of the Society of American Archivists 2018) nimmt darauf Rücksicht und erwartet, dass jede Beschreibungseinheit ein Attribut besitzt, das die Verzeichnungsstufe (@LEVEL) benennt. Der Vorstellung, dass Archivalien hierarchisch zu organisieren sind, kommt das XML-Datenformat entgegen, in dem die EAD-Daten gespeichert und ausgetauscht werden: XML ist eine formale Sprache, in der die Beschreibungselemente strikt ineinander verschachtelt sein müssen (vgl. Bray et al. 2008). Die digitale Repräsentation von Archivgut in EAD legt also eine Vorstellung fest, in der jedes Aktenstück genau einem Aktenheft, jedes Aktenheft genau einer Sachgruppe in genau einer Behördenregistratur zugeordnet werden kann. Im Verständnis vieler ArchivarInnen und in den meisten online verfügbaren Archivinformationssystemen ist diese Hierarchie ein dominierendes Mittel zur Organisation der Archivbeschreibungen. In der archivfachlichen Diskussion wird diese Form der Wissensorganisation als Mittel verstanden, den zum Verständnis der archivischen Einheiten notwendigen Kontext herzustellen (vgl. Riley und Shepherd 2009).⁴ Das ist auch schlüssig, denn natürlich sind Einzelstücke als Teil des Vorgangs, zu dem sie vom Sachbearbeiter oder der Registratur zugeord-

⁴ Menne-Haritz (2016, 210) geht noch selbstverständlich von einer hierarchisch organisierten Erschließung aus.

net wurden, besser verständlich. Aktentitel wie „Generalia“ sind äußerst informationsarm, wenn sie nicht als Teil einer Behördenregistratur erkennbar sind, aus der sich der Aufgabenbereich der Behörde und damit die möglichen „generellen“ Themen ableiten lassen.

Diese Annahme einer strikten Hierarchie als bestes archivistisches Ordnungsprinzip ist schon länger theoretisch angezweifelt worden, insbesondere wenn die Instabilität von Behördenstrukturen dazu führt, dass Akten ihren Kontext verändern (z. B. Yeo 2014). Einen technischen Niederschlag hat diese Diskussion erst vor kurzem gefunden. In den letzten zehn Jahren wird XML als Basistechnologie der Modellierung von Metadaten zunehmend vom Resource Description Framework (RDF) verdrängt. RDF ist, wie XML, ein vom W3C vorgeschlagenes Format zum Datenaustausch über das Internet. Es ist der Grundbaustein des sogenannten „Semantic Web“, in dem Informationen über Objekte als Verweise auf andere Informationen ausgedrückt werden, also ein Netz an Informationen entsteht (vgl. Schreiber und Raimond 2003–2014). Diese Entwicklung haben ArchivarInnen aufgegriffen und einen neuen Vorschlag für die digitale Formalisierung von Archivbeschreibungen gemacht: „Records in Context“ (RiC) (vgl. International Council on Archives, Expert Group on Archival Description 2016). Die Bezeichnung des Datenmodells ist insofern besonders aussagekräftig, als es eine gänzlich neue Vorstellung von „Kontext“ erzeugt: Während mit EAD Kontext entsteht, in dem eine archivistische Einheit durch die ihr benachbarten und ihr übergeordneten Verzeichnungseinheiten besser verständlich wird, wird in RiC eine archivistische Einheit („record“) nicht mehr über „Nachbarschaft“ und „Überordnung“, sondern durch Verweise auf Informationsknoten beschrieben, die wiederum mit anderen „records“ und Informationsknoten in Verbindung stehen können: Die Akteure („agents“), ihre Aufgaben („functions“) und Zuständigkeiten („mandate“) bestimmen die Dokumente ebenso wie betroffene Gegenstände, Ereignisse, abstrakte Begriffe und Orte. So kann die Autorisierung einer Handlung in einem anderen Archivbestand verwahrt werden als die Dokumente der Handlung selbst. Personen können Funktionen in einer Organisation innehaben, die eine von den Personen unabhängige Registratur führt, eine Registratur, die aber natürlich auch die Handlungen dieser Person dokumentiert. In RiC ist also der Begriff „Kontext“ nicht eine Hierarchie von Aggregationsformen, sondern das Netz an Akteuren, Handlungen und Themen, die in den Archivalien dokumentiert sind.

Die digitale Form der Archivbeschreibungen unterstützt das eine oder andere Verständnis von „Kontext“. Die auf diesen Beschreibungsstandards aufbauenden Archivinformationssysteme konfigurieren das aus den Archiven extrahierbare Wissen unterschiedlich. Der Computer scheint die Begriffe vorzuformen, mit denen die digitalen Archivalien verstanden werden.

Aus der Perspektive des interpretativen Narrativs, das eine zentrale Operation historischer Interpretation der Dokumente ist, stellt sich also abschließend die Frage, ob das Digitale Archiv als Vermittler zwischen Entstehungszusammenhang und forschender Benutzung nicht die Anschauung vom Archivgut substantiell verändert. Paul Ricœur hatte den HistorikerInnen noch einen spontanen „Realismus“ unterstellen können, die in ihrem Selektions-, Lese- und Schreibvorgang gewissermaßen die Entstehung der Akten nachvollzogen (Ricœur 1985, 183–184). Das Digitale Archiv hebt diese Analogie nun entweder auf, denn die Vorgänge, mit denen das Digitale Archivalie als Transformation in eine abstrakte Datenstruktur entsteht und durch formalisierte Algorithmen und numerische Operationen den ForscherInnen bereitgestellt wird, entsprechen nicht den Handlungsmustern der ForscherInnen. Oder die Arbeit mit digitalen Archivalien lässt sich mit formalen Algorithmen, numerischen Operationen und Begriffssystemen erzählen, die denen der Digitalen Archive vergleichbar sind – einem digitalen Schauplatz Archiv.

Literaturverzeichnis

- Archivschule Marburg. *Terminologie der Archivwissenschaft*. 2012–2015. <http://www.archivschule.de/uploads/Forschung/ArchivwissenschaftlicheTerminologie/Terminologie.html> (24.10.2018).
- Bischoff, Frank M., und Robert Kretzschmar (Hg.). *Neue Perspektiven archivischer Bewertung. Beiträge zu einem Workshop an der Archivschule Marburg, 15. November 2004*. Marburg: Archivschule Marburg, 2005.
- Bluche, Théodore et al. „Preparatory KWS Experiments for Large-Scale Indexing of a Vast Medieval Manuscript Collection in the HIMANIS Project“. *14th IAPR International Conference on Document Analysis and Recognition (ICDAR)*, 1 (2017) 311–316. DOI: 10.1109/ICDAR.2017.59.
- Bray, Tim, Jean Paoli, C. M. Sperberg-McQueen, Eve Maler und François Yergeau (Hg.). *Extensible Markup Language (XML) 1.0 (Fifth Edition), W3C Recommendation, 26 November 2008*. World Wide Web Consortium, 2008. <https://www.w3.org/TR/2008/REC-xml-20081126/> (23.10.2018).
- Brübach, Nils. „OAIS. Das ‚Open Archival Information System‘. Ein Referenzmodell zur Organisation und Abwicklung der Archivierung digitaler Unterlagen“. *6. Tagung des Arbeitskreises „Archivierung von Unterlagen aus digitalen Systemen“ am 5.–6. März 2002*. Dresden. 2002. https://www.staatsarchiv.sg.ch/home/auds/06/_jcr_content/Par/downloadlist_0/DownloadListPar/download_9.ocFile/Text%20Bruebach.pdf (23.10.2018).
- Coburn, Erin, Richard Light, Gordon McKenna, Regine Stein und Axel Vitzthum. *LIDO – Lightweight Information Describing Objects Version 1.0*. Hg. International Council of Museums/Conseil International des Musees. November 2010. <http://www.lido-schema.org/schema/v1.0/lido-v1.0-specification.pdf> (23.10.2018).

- Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archives*. Hg. Jussi Parikka. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2012.
- Esch, Arnold. „Überlieferungschance und Überlieferungszufall als methodisches Problem des Historikers“. *Historische Zeitschrift* 240.3 (1985): 529–570.
- Guérin, Paul, und Leonce Celier (Hg.). *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la chancellerie de France*. 14 Bde. Poitiers: Société des archives historiques du Poitou, 1881–1958.
- International Council on Archives (Hg.). *ISAD(G): General International Standard Archival Description*. Second Ed. Adopted by the Committee on Descriptive Standards of the International Council on Archives, Stockholm, Sweden, 19–22 September 1999. Ottawa 2000. [https://www.ica.org/sites/default/files/CBPS_2000_Guidelines_ISAD\(G\)_Second-edition_EN.pdf](https://www.ica.org/sites/default/files/CBPS_2000_Guidelines_ISAD(G)_Second-edition_EN.pdf) (23.10.2018).
- International Council on Archives. Multilingual Archival Terminology. 2012. <http://www.ciscra.org/mat/> (24.10.2018).
- International Council on Archives, Expert Group on Archival Description (Hg.). *Records in Context. A Conceptual Model for Archival Description, Consultation Draft v0.1, September 2016*. International Council on Archives, 2016. URL: <https://www.ica.org/sites/default/files/RiC-CM-0.1.pdf> (23.10.2018).
- Kirschenbaum, Matthew G. *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge/ Mass., London: MIT Press 2012.
- Kramski, Heinz Werner. „Digitale Dokumente im Archiv“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 178–197.
- Kretzschmar, Robert. „Die ‚neue archivistische Bewertungsdiskussion‘ und ihre Fußnoten. Zur Standortbestimmung einer fast zehnjährigen Kontroverse“. *Archivalische Zeitschrift* 82.1 (1999): 7–40.
- Lepper, Marcel, und Ulrich Raulff (Hg.). *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Menne-Haritz, Angelika. „Erschließung“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 207–217.
- Pearce-Moses, Richard. *A Glossary of Archival and Records Terminology*. Chicago: The Society of American Archivists, 2005. <http://files.archivists.org/pubs/free/SAA-Glossary-2005.pdf> (24.10.2018).
- Praßl, Franz Karl (Hg.). *Cantus Network. Libri ordinarii of the Salzburg metropolitan province*. Graz: Zentrum für Informationsmodellierung, 2015–2019. <http://gams.uni-graz.at/cantus> (23.10.2018).
- Pross, Harry. *Publizistik: Thesen zu einem Grundcolloquium*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1970.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*. Bd. 3: *Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- Riley, Jenn, und Kelcy Shepherd. „A Brave New World: Archivists and Shareable Descriptive Metadata“. *American Archivist* 72.1 (2009): 91–112.
- Rüsen, Jörn. „Die vier Typen des historischen Erzählens“. *Formen der Geschichtsschreibung*. Hg. Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen. München: dtv, 1982. 514–605.
- Schellenberg, Theodore R. *Die Bewertung modernen Verwaltungsschriftguts*. Hg. u. übers. Angelika Menne-Haritz. Marburg: Archivschule Marburg, 1990.
- Schreiber, Guus, und Yves Raimond (Hg.). *RDF 1.1-Primer, W3C Working Group Note 23 June 2014*. 2003–2014. <https://www.w3.org/TR/rdf11-primer> (23.10.2018).

- Steiner, Elisabeth, und Johannes Stigler. *GAMS and Cirilo Client. Policies, documentation and tutorial*. Graz 2014–2017. <http://gams.uni-graz.at/docs> (23.10.2018).
- Stigler, Johannes, und Elisabeth Steiner. „GAMS – an Infrastructure for the Long-Term Preservation and Publication of Research Data from the Humanities“. *Mitteilungen der VÖB* 71.1 (2018): 207–216.
- Stingelin, Martin. „Archivmetapher“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 21–27.
- Technical Subcommittee for Encoded Archival Standards of the Society of American Archivists (Hg.). *Encoded Archival Description. Tag Library Version EAD3, 1.1.0, Ed. 2018*. Chicago: Society of American Archivists, 2018. https://www.loc.gov/ead/EAD3taglib/tl_ead3.pdf (23.10.2018).
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- White, Hayden. „Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie“. *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*. Hg. Pietro Rossi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987. 57–106.
- Whitelaw, Mitchell. *The Visible Archive*. 2009. <http://mtchl.net/folio/the-visible-archive/> (23.10.2018).
- Yeo, Geoffrey. „Contexts, Original Orders, and Item-Level Orientation. Responding Creatively to Users’ Needs and Technological Change“. *Journal of Archival Organization* 12.3-4 (2014): 170–185.

Magnus Wieland

Aura – Von der Dignität zur Digitalität des Dokuments

You can't touch this
You can't touch this
You can't touch this (oh-oh oh oh oh-oh-oh)
You can't touch this (oh-oh oh oh oh-oh-oh)
(MC Hammer)

1 Informationswert und Schauwert

Archive, speziell Literaturarchive, sind poly-topologische Orte. Sie vereinen verschiedene Bereiche in sich: Neben Speicherplätzen im Magazin und Arbeitsplätzen im Lesesaal gehören auch Schauplätze wie Kabinette, Vitrinen oder ganze Ausstellungsflächen dazu. Entsprechend unterschiedlich gestaltet sich auch der Umgang mit den archivierten Dokumenten, die je nach Ort eher als historische Quelle, bloßer Informationsträger oder als Zimelie und Schauobjekt fungieren. Ernst Beutler, der frühere Direktor des Freien Deutschen Hochstifts mit dem daran angegliederten Goethe-Museum, sieht diese Besonderheit von Literaturarchiven im antiken Musenkult begründet, der kulturelle Tradierung mit rituellen Bräuchen verband. So wurden am berühmten Musenheiligtum am Helikon etwa auch Hesiods Schriften aufbewahrt (vgl. Erbse 1990). Spuren einer solchen Weihstätte haben nach Beutler noch moderne Literaturarchive bewahrt:

[N]ur zum Teil sind diese Institute in den Dienst der reinen Wissenschaft gestellt. Schon daß das bedeutendste von ihnen den Namen eines ‚Goethe-National-Museums‘ trägt, deutet an, wie sehr das Schwergewicht ihres Seins und Wesens darauf beruht, daß sie ihre Bedeutung rein als ‚Stätte‘ haben, daß sie irgendwie ‚Bezirk der Weihe‘ sind [...]. Der Sinn des alten ΜΟΥΣΕΙΟΥ, in dem ortgebundenes Heiligtum und Wissenschaft verknüpft waren, lebt in ihnen fort, so sehr sich auch Art und Träger der Verehrung gewandelt haben. So gravitieren sie letzten Endes vielleicht mehr in das [sic!] Bereich des Gefühls- und Empfindungsmäßigen als der Forschung [...]. (Beutler 1930, 227)

Beutler unterscheidet hier zwei Funktions- und damit auch zwei Zugangsweisen zum Archiv und den darin verwahrten Dokumenten. Einerseits einen wissenschaftlich-rationalen Zugang, der in erster Linie am historischen Informationswert der Archivalien interessiert ist, andererseits einen eher sinnlich-admirativen Zugang, der sich mehr vom Schauwert der Dokumente affizieren lässt. Lothar Müller, der eine vergleichbare Unterscheidung trifft, spricht hinsichtlich des Schauwerts vom „intrinsic value“ (Müller 2016, 61) eines Dokuments, der über

dessen Informationswert hinausgehe. Ähnlich unterscheidet auch der amerikanische Archivwissenschaftler James O'Toole zwischen dem „practical value“ und dem „symbolical value“ (O'Toole 1993, 249) eines Dokuments, der dann besonders zum Ausdruck komme, wenn Dokumente in rituelle, zeremonielle oder museale Kontexte eingebunden sind. In solchen Fällen dominiert weniger ihre Funktion als Informationsträger, vielmehr gewinnt das Dokument in seiner Materialität als literarischer Gegenstand oder historisches Objekt an Evidenz.

Indem Beutler diese – seither notorische – Doppelfunktion des archivalischen Dokuments zwischen Informations- und Schauwert bzw. die Doppelfunktion des Archivs als Semiotop *und* Schauplatz benennt, trifft er zugleich eine Diagnose und eine Prognose. Die Diagnose besagt, dass sich „Art und Verehrung“ der Textträger im Laufe der Zeiten wandeln; die Prognose wiederum geht davon aus, dass sich die Verehrungs- gegenüber der Forschungstendenz verstärken wird. Während sich die Diagnose im heutigen digitalen Zeitalter, wo sich der Schauplatz des Archivs zusehends auf digitale Inhalte in den virtuellen Schaufenstern des Internets ausdehnt, zweifelsohne bestätigt, dürfte die Prognose indes nicht unbestritten sein. Nicht allein deshalb, weil sie einer seither erkennbaren Philologisierung des Literaturarchivs widerspricht, sondern auch aus dem Grund, weil gerade der Prozess der Digitalisierung Beutlers Vorstellung von der besonderen Würde der Handschrift unterläuft: der digitalen Kopie wird gemeinhin nicht dieselbe Dignität attestiert wie dem Original.¹

Freilich konnte Beutler von Digitalisierung noch nichts wissen; vielmehr stand ihm wohl ein Verständnis von literarischen Manuskripten vor Augen, wie es Stefan Zweig ungefähr zeitgleich in verschiedenen Beiträgen exponierte. Zweig war ein leidenschaftlicher Autographensammler, bei dem philologisches Interesse und nahezu sakrale Ehrfurcht Hand in Hand gingen. So legte er einerseits Wert auf ein wissenschaftliches Studium, weshalb er sich von reinen „Autogramm-Jägern“ distanzierte und – lange vor der *critique génétique* – ein textgenetisches Interesse an den Schaffensspuren geltend machte; andererseits besaß er ein stark animistisches Verhältnis zu den Handschriften, die für ihn sowohl Untersuchungsobjekt als auch „Reliquie“ waren, wenn er etwa vom „Gefühl fast spektraler Gegenwart“ beim Betrachten der Blätter spricht: von einer „rätselhaft[e(n)] Ausstrahlung“, einer Art „Emanation“, die „unsichtbar und doch unverminderbar wie die des Radiums“ (Zweig 1996, 23) sei. Zweig geht also von einer wenn nicht sichtbaren, so doch spürbaren Ausstrahlung aus, um die besondere Anziehungskraft von Originalhandschriften zu erklären.

1 Dignität hier verstanden als „absolute[r] Eigenwert (*dignitas*)“ (Gfrereis und Raulff 2014, 6).

Im Archiv- und Museumsbereich wird diese Art der Ausstrahlung oft als ‚Aura‘ bezeichnet, um den spezifischen Schauwert von Originalen gegenüber Kopien hervorzukehren. Eine zentrale Rolle für die museale Begriffsprägung spielte dabei der Volkskundler Gottfried Korff, der in den 1980er-Jahren das Konzept einer „Aura des authentischen Objekts“ zur „Bürge“ und „Stütze der Kunstandacht“ erklärte und damit als „Ansatzpunkt jeglicher Museumsarbeit“ etablierte (Korff 1984, 84–85; zu Korff siehe auch Stoessel und Eggert 2014, 178–179).²

2 Was ist eigentlich Aura?

Was aber ist unter dieser vielbeschworenen Aura genau zu verstehen? Wer heute im Alltag von ‚Aura‘ oder gar von der ‚Aura des Originals‘ spricht, ist sich vermutlich nicht zwingend bewusst, dass er indirekt Walter Benjamin zitiert, der den esoterisch vorbelasteten Begriff der Aura in ein ästhetisches Konzept transponierte und ihn dabei mit einer kulturkritischen Note versah, die in der zentralen, aber oft verkürzt wiedergegebenen These vom Verfall der Originalaura durch moderne Reproduktionstechniken kulminiert. Zugespitzt führt Benjamin dieses Argument in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aus dem Jahr 1935 an.³ Doch sein Interesse an der Aura reicht zeitlich weiter zurück, nachweislich bis zu den Haschisch-Experimenten zu Beginn der 1930er-Jahre, die Benjamin den Horizont für eine auratische Wahrnehmungsqualität eröffneten, die er bspw. in den späten Bildern van Goghs realisiert sieht, wo die Aura immer schon mitgemalt sei (vgl. Benjamin 1985, 588). Vermutlich hatte Benjamin Gemälde wie das Selbstporträt von 1887/88 oder 1889 vor Augen, wo sich die Atmosphäre im Hintergrund zu fließenden Wellenlinien verdichtet. Sie visualisieren, was Benjamin die „ornamentale Umzirkung“ (Benjamin 1985, 588) als typisches Charakteristikum der Aura nennt. Während Zweig

² Auf der Kehrseite zeigt sich die Dominanz des auratisch verstandenen Originals in der Verschwiegenheit, mit der Ausstellungskopien (i. e. Rekonstruktionen verloreener oder zerstörter Originalobjekte) bis heute behandelt werden: „Über Ausstellungskopien spricht man nicht. Zwar sind sie in Museen, öffentlichen Sammlungen und Kunsthallen vorhanden, doch stehen sie im Verdacht, mangelhafte Derivate zu sein, die Verluste kompensieren, weshalb sie nicht eigens thematisiert werden“ (Tietenberg 2015, 7).

³ Von diesem Aufsatz existieren mehrere Fassungen, darunter auch eine für Benjamin unbefriedigende französische Druckfassung, die vom Autor später stark revidiert und überarbeitet wurde. Als Zitatgrundlage dient hier die letzte autorisierte Fassung aus dem Jahr 1939, die auch in die *Gesammelten Werke* aufgenommen wurde.

von einer Art radialen Ausstrahlung des Originals ausgeht, führt Benjamin stattdessen ein Konzept der auratischen Atmosphäre ein, die das Objekt umgibt, ohne aber von ihm selbst auszugehen. Damit führt Benjamins Verständnis näher an die Etymologie des Wortes ‚Aura‘ heran, das im Griechischen so viel wie ‚Windhauch‘, ‚Luft‘ oder ‚Morgenbrise‘ bedeutete, also auf die Erfahrung einer elementaren, aber unsichtbaren Präsenz bezogen war, die den Menschen umweht. Vor diesem Hintergrund wendet sich Benjamin dezidiert gegen den „geleckte[n] spiritualistische[n] Strahlenzauber“ (Benjamin 1985, 588) in Religion und Esoterik, der die Aura – auch etymologisch irrtümlich – mit einer Aureole gleichsetzt.⁴ In der religiösen Ikonografie dient ein solcher Strahlzauber zur Darstellung der Heiligkeit von Personen oder Schriften, wie bspw. beim Empfang der Gesetzestafeln durch Moses: „Das ihn umgebende Licht erstrahlte so hell, daß die Kinder Israels seinen Anblick nicht ertragen konnten“ (Snellgrove 1998, 22).

Zu einem Werbesignet (fünfsackiger roter Stern) stilisiert, findet sich ein solcher Strahlenkranz noch auf dem Logo der Mineralwassermarke San Pellegrino, und soll dort vermutlich die im Markennamen enthaltene Heiligkeit („San“) visualisieren. Benjamin hatte somit stets vor Augen, wogegen er anscrieb, zumal etliche Aufzeichnungen zur Aura auf Kneipenzetteln mit dem Signet entstanden, wo der große rote Stern die Flasche „wie eine strahlende sternförmige Aura“ (Gölz 2008, 214) umgibt. Zugleich weckt das Signet unweigerlich auch Assoziationen an den Sowjetstern als Symbol für eine sozialistisch-kommunistische Weltanschauung, was Benjamin kaum entgangen sein dürfte (vgl. Gölz 2008, 214). Im Werbesignet vermengen sich somit auf widersprüchliche Weise nicht nur Warenästhetik und Kapitalismuskritik, sondern auch Strahlenzauber und Aurakonzep-tion – was insgesamt signifikant ist für Benjamins komplexe dialektische Denkbewegungen. Hinzu kommt, dass Benjamins Überlegungen zur Aura sich aus mehreren Dutzend Belegstellen seines verzettelten Werks zusammensetzen, die – selbst wenn sie hier integral berücksichtigt werden könnten – keine kohärente Theorie der Aura liefern, sondern je nach Äußerungskontext verschiedene Nuancen setzen. Die Benjamin-Forschung bemüht sich zwar darum, die Unschärfe des Aura-Konzepts zu relativieren (Fürnkäs 2000, 95), doch lässt sich nicht von der Hand weisen, dass es sich im Sinne von Mieke Bal um ein *traveling concept* handelt. Insbesondere ist eine deutliche Veränderung oder mehr noch: Verengung des Aura-Begriffs von frühen Aufzeichnungen hin zum *Kunstwerk-*

⁴ So etwa fälschlicherweise Snellgrove (1998, 23): „Aureole (ist von dem lateinischen Wort ‚Aura‘ abgeleitet).“ Die Aura hat mit der – von lat. *aurum* für Gold abgeleiteten – Aureole wortgeschichtlich nichts zu tun, auch wenn der Begriff oft als Synonym für einen Strahlenkranz verwendet wird.

Aufsatz zu registrieren. Während Benjamin die Aura zunächst als Kategorie der Wahrnehmung, der Reziprozität des Blicks und somit also als Medium der Perception etabliert, reduziert sich der Begriff im *Kunstwerk*-Aufsatz zu einer Chiffre für die medientechnische *differentia specifica* zwischen Original und Kopie (Hansen 2007, 342). Das ist (wie noch zu zeigen sein wird) nicht ganz unproblematisch, weil sich damit der Akzent von einer eher phänomenologischen zu einer ontologischen Ebene verschiebt und einem essentialistischen Verständnis von Aura Vorschub leistet, das in der Konsequenz dann zur Defizittheorie vom Verfall der Aura führt.

Da die heutige Begriffsverwendung hauptsächlich auf der Rezeptionsgeschichte des *Kunstwerk*-Aufsatzes beruht, soll hier zunächst aber diese prominente Theoretisierung der Aura exponiert werden, um sie im Rückgriff auf frühere Aussagen zur Aura wieder etwas aufzufächern. Benjamin führt im besagten Aufsatz sein Konzept der Aura quasi als nostalgischen Gegenbegriff zur umgreifenden, massenhaften Vervielfältigungstechnologie an: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“ Wobei er unter dem Begriff „Aura“ folgende „Merkmale“ zusammenfasst:

Präsenz	„Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt <i>eines</i> aus:
Anwesenheit	das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein, an dem Ort an dem es sich befindet.“ (Benjamin 1974, 475)
Unikalität	„Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines
Einmaligkeit	einmaligen Vorkommens sein massenweises.“ (Benjamin 1974, 477)
Authentizität	„Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus[.]“
Echtheit	(Benjamin 1974, 467)
Tradition	„An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich
Geschichtlichkeit	die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.“ (Benjamin 1974, 475)
Distanz	„[E]inmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag[.]“
Unnahbarkeit	(Benjamin 1974, 479)

Benjamin besitzt also ein durchaus archivarisches Verständnis von Aura, wenn er die Provenienz eines Originals mit einbezieht: also nicht von einer abstrakten, sondern einer geschichtlich gewachsenen Größe ausgeht. Ich möchte hier aber vor allem auf die letztgenannte, paradoxal konstruierte Definition eingehen, die sich auch schon auf dem St. Pellegrino-Entwurf vorfindet und die häufig Anlass für Missverständnisse gibt, was das Verhältnis von Nähe und Ferne angeht. Es bietet sich zunächst an, die Ferne auf die historische Distanz des Dokuments zu

beziehen, mithin auf seinen Ursprung, der etymologisch (abgeleitet von lat. *origo*) das Originale anklingen lässt. Die Aura ergibt sich diesem Verständnis nach aus der räumlichen Präsenz von Gegenwart des Betrachters und Vergangenheit des Dokuments, die jener – so nah ihm das Dokument physisch auch ist – niemals einholen wird. So plausibel diese Erklärung zunächst klingt, trifft sie nicht ganz, was Benjamin damit gemeint hat, wenn er als Gegenbeispiel zur Erfahrung der Aura das moderne Bedürfnis anführt, „den Gegenstand aus nächster Nähe, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion“ (Benjamin 1974, 479) zu betrachten. Die Aura eines Gegenstandes wahrnehmen, würde umgekehrt also bedeuten, ihn *nicht* „aus nächster Nähe“ zu betrachten, sondern ihn auf Distanz zu halten oder zumindest eine distanzierte Haltung ihm gegenüber zu bewahren, selbst wo er dicht vor Augen ist: Die Erfahrung der Aura setzt ein „Vermögen der Distanz“ (Didi-Huberman 1999) voraus. Ohne dass Benjamin die Unterscheidung explizit trifft, scheint er zwei Zugangsweisen gegeneinander auszuspielen: eine kontemplativ-betrachtende, welche die Aura des Gegenstandes erfährt, und eine haptisch-besitzergreifende, welche die Aura zerstört. Die Erzeugung der Aura läge somit nicht substanziell im Gegenstand selbst, sie wäre in der Konsequenz auch nicht abhängig von Original oder Kopie, vielmehr wäre es eine Frage der „Wahrnehmung“ – wie Benjamin auch *expressis verbis* davon ausgeht, dass der „Verfall der Aura“ aufgrund von „Veränderungen im Medium der Wahrnehmung“ (Benjamin 1974, 479) erfolge. Kopien wären diesem Verständnis nach bloß ein Medium, das eine nicht-auratische Art der Wahrnehmung begünstigt, während das Original ein Medium ist, das eine solche Erfahrung konditioniert, gerade weil es nicht massenhaft verfügbar ist wie die Kopie.

Ausgehend von solchen Überlegungen entwickelt Boris Groys ein topologisches Konzept der Aura, um der Gefahr ihrer Ontologisierung zu entgehen: „Die Unterscheidung zwischen Original und Kopie ist für Benjamin ausschließlich eine topologische Unterscheidung – und als solche vom materiellen Bestand des Werks völlig unabhängig“ (Groys 2003, 36). Auch die Provenienz (z. B. die direkte Herkunft aus der Hand des Dichters) spielt gemäß Groys keine entscheidende Rolle, allein die stationäre Aufbewahrung an genau einem, nicht jederzeit zugänglichen Ort bewirkt die Auratisierung des Originals. Anders ausgedrückt: Das isolierte Original zwingt einen, zu ihm hinzukommen, seine Präsenz zu erfahren, während die Kopie dagegen ein Medium ist, das sich leichterding überall mitnehmen lässt.⁵ Insofern sich die Aura in diesem Sinne als ein topologischer Effekt erweist, stellt sich im Zusammenhang mit literarischen Dokumen-

⁵ Noch pointierter formuliert es Groys (2003, 37): „Wenn man sich zu einem Kunstwerk begibt, ist es ein Original. Wenn man das Kunstwerk zwingt, zu einem zu kommen – ist es eine Kopie.“

ten die Frage nach dem spezifischen Topos des Schauplatzes Archiv (Abs. 3) und schließlich auch nach seiner topologischen Veränderung, wenn er sich weltweit ins ortslose Internet verlagert (Abs. 4). Die folgenden Ausführungen spannen also den relativ weiten Bogen von der Dignität (der Aura des Originals) hin zur Digitalität des Dokuments, um bei der Frage zu landen: „can a digital manuscript have an ‚aura““ (van Hulle 2014, 237)? Die Argumentation verläuft dahingehend, dass ein Umgang mit Originalen nicht zwingend auratisch sein muss, während digitale Präsentationsformen durchaus auratische Wirkung entfalten können.

3 Auratisierung im Archiv

Wie bereits aus dem Titel von Benjamins Studie hervorgeht, bezieht er sich in erster Linie auf Kunst und auf Kunstwerke. Von literarischen Manuskripten oder archivalischen Dokumenten ist bei ihm keine Rede. Dennoch ist der Aurabegriff gerade im archivarischen Bereich auf eine große Resonanz gestoßen, weil das Archiv nicht zuletzt eben auch ein Ort oder Schauplatz von Originalen ist. Literarische Handschriften eignen sich als Beispiel für Auratisierungsprozesse deshalb besonders gut, weil sie anders als Kunstwerke, außer für professionell deformierte Philologen, in der Regel keine besondere Attraktivität besitzen: Es handelt sich um beschriebenes Papier, das eine prekäre Nähe zum Abfall besitzt, wenn es nicht im einschlägigen archivarischen Kontext aufbewahrt wird. Jedenfalls kann ein frei herumliegendes Manuskript schneller im Papierkorb landen, als eine Fettecke von Joseph Beuys weggewischt wird. In ihrem ambivalenten Status zwischen Abfall und Wert sind sich Avantgardekunst und Archivmaterialien nicht ganz unähnlich, insofern „an den Dingen selbst nicht sichtbar“ ist, was ihnen als Aura attestiert wird: „[V]ielmehr können erst aufgrund von Kontextwissen oder anhand von konkreten ‚Ritualen‘, in denen die Objekte ‚fundiert‘ [sind], Echtheit und Einzigkeit der Dinge bezeugt werden“ (Beil et al. 2014, 20).

Die Notwendigkeit aber, die Echtheit von Dingen zu bezeugen, entsteht erst, wo diese durch Kopien bedroht wird. So ist in Benjamins These vom Auraverlust im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit dialektisch die Antithese eingeschrieben, dass ein Bedürfnis nach auratischer Erfahrung des Originals überhaupt erst durch die massenweise Vervielfältigung entsteht. Die Aura ist also keineswegs eine Qualität, die dem Original ursprünglich zukommt, es zeigt sich vielmehr eine „Nachträglichkeit der Aura“ (Schrey 2017, 135). Im Grunde genommen ist gerade das Gegenteil vom „Verlust der Aura“ der Fall, was sich in der Konjunktur des Begriffs entsprechend niederschlägt: Eine emphatische Beschwörung der Aura zeichnet sich erst unter technologischen Bedingungen ab, die eine Beschleunigung und Optimierung von Reproduktionsverfahren in die Wege leiten:

„Erst die Kopien definieren also das Original als solches; Authentizität, Echtheit und ‚Hier und Jetzt‘ sind demnach Nebenprodukte der Reproduktion“ (Schrey 2017, 140; ähnlich argumentiert auch Locher 2008).

Medienhistorisch lässt sich an literarischen Handschriften dieser reproduktionsbedingte Auraeffekt gut nachvollziehen: Die kultische, fast reliquiare Verehrung von Dichterhandschriften, wie sie sich etwa exemplarisch bei Stefan Zweig artikuliert, wurde erst seit der massenhaften Verbreitung des Buchdrucks akut. Als Texte in den mittelalterlichen Skriptorien noch von Hand kopiert wurden, war jede Abschrift ein neues Original und deshalb eine Unterscheidung zwischen Original und Kopie gegenstandslos. Erst durch die Druckerpresse, die Texte mechanisch beliebig und relativ identisch vervielfältigte, entstand ein „neuer Typ von Manuskriptkultur“ (Müller 2012, 124), welche die Aufmerksamkeit auf den singulären Status der Handschrift lenkte, die somit in den Augen der Betrachter an auratischer Qualität gewann. Verstärkt setzte dieser Prozess in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein, wo ein „zunehmend emphatischer Begriff von Literatur an die Existenz von autographen Handschriften bzw. Autorenmanuskripten“ (Benne 2015, 31) gebunden wurde.

Am Umgang mit Friedrich Schillers Autographen lässt sich diese Veränderung ablesen. Schiller selbst besaß wie viele seiner Zeitgenossen noch kein ausgeprägtes Bewusstsein für den Wert seiner Manuskripte: Für ihn stellten sie lediglich Arbeitsmaterialien dar, die nach der Drucklegung entsorgt werden konnten (vgl. Knopf 2006, 3). Deshalb sind von Schiller mehrheitlich Handschriften aus der letzten Schaffensphase, von nicht abgeschlossenen Projekten überliefert. Für die fragmentarische Überlieferung ist noch ein weiterer Umstand ausschlaggebend; und der steht nun im Zusammenhang mit dem erwachenden Autographenkult um 1800: Schillers Verehrer zögerten nämlich nicht, sich einzelne Papierschnipsel quasi als Dichterreliquie anzueignen, indem sie Manuskripte und Briefe in einzelne Streifen zerschnitten, häufig auch bloß der Signatur des Autors wegen (vgl. Zeller 1974, 6). So hat etwa Hans Christian Andersen von seiner Reise nach Jena im Jahr 1846 einen Ausschnitt aus Schillers Manuskript zum *Wilhelm Tell* mit nach Hause gebracht. An dieses Souvenir war kein philologisches Interesse gebunden, da der Ausschnitt ohne Rücksicht auf die Integrität des Textes erfolgte, sondern allein das Bedürfnis, im Sinne einer Devotionalie ein Stück aus des Dichters Hand zu besitzen. Hier droht die auratische Ausstrahlung des Originals in einen quasi-religiösen Reliquienkult zu kippen. Für den Autographensammler Karl Preusker war ein solcher Schiller-Schnipsel denn auch eine „Reliquie von besonderem Reiz“ (zit. n. Knopf 2006, 3–4).

Strukturell entspricht dieses Bedürfnis nach materieller Aneignung der Dichterhandschrift kaum mehr Benjamins Auraverständnis der distanzierten Betrachtung, das sich überdies von jeder religiösen Konnotation lossagt. Viel-

mehr erinnert die autographe Aneignungspraktik an das von Benjamin kritisierte Verhalten, sich der Dinge direkt habhaft zu werden; ein Verhalten, das er nicht zuletzt durch massenhaft verbreitete Reproduktionen stimuliert sieht, welche Ursache für die Verkümmern der Aura seien. Wie die Kopie, die man als Ersatz für ein unerreichbares Original zuhause aufhängt, kann auch das Original in den Händen von Sammlern zum Fetisch werden, was Benjamin zufolge aber bedeutet, dass es seine Aura verliert, da dem Original nicht mehr jene Dignität entgegengebracht wird, die den Betrachter auf Distanz halten würde. Solange ein Original in Privatbesitz und somit in greifbarer Nähe zum Besitzer – oder wie man auch sagt: in privaten Händen – ist, fehlt es offenbar an auratischer Distanz, die topologisch nur durch ein Archiv mit Zugangsregelung und strengen Benutzungsvorschriften gegeben ist, die bis dahin führen können, dass das Original nicht mehr (oder nur mit Samthandschuhen) angefasst werden darf. Das alte Arkanum des Archivs, das heißt seine relative Unzugänglichkeit, wirkt sich heute vornehmlich in der Erzeugung einer Aura aus, die von der Maxime einer potenziellen Unberührbarkeit des Dokuments getragen wird. Dass eine physische Distanz zum Original in privater Hand oft noch fehlt, macht sich bspw. dort bemerkbar, wo private Besitzer und Forscher unbekümmert Bearbeitungsspuren an Originaldokumenten hinterlassen, was nach heutigen archivarischen Richtlinien undenkbar, ja unzulässig wäre, aber gerade in Institutionen an der Schwelle von der traditionellen Bibliothek zum spezifischen Literaturarchiv noch praktiziert worden ist.

Als beliebiges Beispiel wäre der Nachlass des Schweizer Literaturnobelpreisträgers Carl Spitteler zu nennen, der Jahrzehnte vor der Gründung des Schweizerischen Literaturarchivs in die damalige Landesbibliothek zu Bern gelangte und dort auch für die Herausgabe der *Gesammelten Werke* bearbeitet worden ist. Nicht nur hat die Landesbibliothek jedes einzelne Blatt im Nachlass gestempelt, wo nötig mit Bleistift paginiert und mit einer Signatur versehen; darüber hinaus finden sich auch weitere Angaben, wie Datierungen oder Kontextinformationen, teilweise von verschiedener Hand, falls spätere Bearbeiter Korrekturen anbrachten. So steht – nota bene auf einem Original (Abb. 1) – ausgerechnet der handschriftlich hinzugefügte Vermerk: „zu Faksimile am besten geeignet“.⁶

Dem Original wird seine Reproduzierbarkeit also buchstäblich eingeschrieben. Die Autographen werden sichtlich als Arbeitsunterlagen verwendet und mit einer Selbstverständlichkeit pragmatisch beschriftet. Auch wenn das aus heutiger Sicht undenkbar wäre, auf diese übergreifige Weise mit Originaldokumenten

⁶ Quelle: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Carl Spitteler. Sign.: SLA-CS-B-1-KLIN-83.

bracht hat. Auch Benjamins Pellegrino-Blättchen mit den Skizzen zur Aura sind durchnummeriert und tragen den Stempel der Bibliothèque Nationale sowie des Theodor W. Adorno Archivs. Das sind allesamt Spuren einer offensichtlich nicht-auratischen Zugangsweise. Ähnlich wie die Zerstückelung von Schiller-Autographen beweisen diese Umgangsformen wenig Distanz zum Original als auratische Erscheinung, vielmehr wird der institutionelle Besitz sichtbar in das Material eingeschrieben.

Dass dieser pragmatische Umgang mit Manuskripten im heutigen Literaturarchiv eher einem Ideal der potenziellen Unberührbarkeit weicht, steht zweifelsohne im Zusammenhang mit der Herausbildung und Professionalisierung des Schauplatzes Archiv, der die zuvor frei zirkulierenden Autographen an einen festen Ort bindet und eben deshalb – aus diesem topologischen Grund – den Zugang zu ihnen auch auratisiert. Das Archiv konditioniert einen auratischen Umgang mit Originalen, allerdings gibt es auch dort nochmals Binnenunterschiede. Es gibt archivarische Orte wie den Lesesaal, die eher entauratisierend wirken, und solche wie das Kabinett, in denen die Archivalien auratisch aufgeladen werden. So führen mitunter auch die Umschläge und Mappen, in denen die Dokumente aufbewahrt werden, zu einer – die besondere Dignität akzentuierenden – Auratisierung, die sich erst dann wieder verliert, wenn die Dokumente aus ihrem Umschlag entfernt und in die Hand genommen werden. Walter Benjamin zufolge zumindest führt die „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle“ unweigerlich zur „Zertrümmerung der Aura“ (Benjamin 1977a, 379). Nichts anderes geschieht, wenn die Dokumente im Lesesaal gänzlich enthüllt vor die Augen der Benutzenden treten und sich in direkter Griffnähe befinden.

Aus demselben Grund konstatiert Benjamin auch, dass Dinge aus Glas keine Aura haben, weil sie komplett durchsichtig sind und dadurch überhaupt nicht geheimnisvoll wirken (vgl. Benjamin 1977b, 217). Hingegen, so müsste man ergänzen, haben Dinge *hinter Glas* sehr wohl eine Aura. Das heißt: Die Präsentationsweise eines Dokuments hinter den Scheiben einer Vitrine schafft bereits eine erste Form der Unnahbarkeit, wie sie in Benjamins Formel von der „Ferne, so nah sie sein mag“, zum Ausdruck kommt: Das Dokument scheint zwar zum Greifen nahe, bleibt aber unerreichbar für den Betrachter. Hinzu tritt – im Unterschied zur massenhaften Aufbewahrung im Magazin – die Vereinzelnung des Originals in der Vitrine, welche das Einmaligkeitserlebnis zusätzlich unterstreicht (Lange-Greve 1995, 100). Tritt noch eine geschickte Lichtregie hinzu, welche die Vitrine fast sakral ausleuchtet, dann lässt sich der Eindruck einer gleichsam auratischen Ausstrahlung – die aber vielmehr einer Bestrahlung gleichkommt – künstlich noch verstärken, wie beispielweise in der Ausstellung *Franz Kafka – Der ganze Prozess* (2017 im Berliner Gropius-Bau). Mit Benjamin müsste man wohl von einem falschen Strahlenzauber sprechen. Durch den kuratorischen Kontext wird

jedenfalls eine Atmosphäre erzeugt, welche die Wahrnehmung der Originaldokumente als besonders auratische Erscheinung zusätzlich unterstreicht.

4 Aura 2.0: Digitale Aura

Nun sind diesem falschen oder zumindest künstlich erzeugten Strahlenzauber im digitalen Zeitalter alle Dokumente ausgesetzt, die auf unseren Endgeräten mit ihren leuchtenden Displays und Bildschirmen erscheinen.⁷ Zudem erscheinen sie dort auch hinter Glas oder einer vergleichbar durchsichtigen Membran, die den Betrachter vom gezeigten Dokument trennt. So nah der Betrachter dem digitalisierten Dokument auch kommen will, am Ende kann er sich nur die Finger am Display plattdrücken, haptisch habhaft wird er dem Dokument nie, bloß dem Apparat. Der Begriff *touch screen* ist in diesem Sinn sprechend: Berührt wird nur der Bildschirm, nicht aber die Sache selbst. Es scheint vorderhand also so, als schaffe die Digitaltechnologie ein Dispositiv, das auratische Erfahrungsmodalitäten einer Ferne, so nah sie auch sein mag, besonders begünstigt. Jedenfalls ist von dieser Beobachtung aus die einschlägige These vom Verfall der Aura im Hinblick auf die Digitalisierung nochmals zu hinterfragen. Die Entwicklungslinie von der Dignität zur Digitalität des Dokuments – das heißt: von seiner archivischen Präsenz *in situ* zu seinem virtuellen Erscheinen *online* – führt am Ende weniger zu einem Verfall der Aura als vielmehr zu einer Potenzierung des Originals im Digitalisat.

Im Zeitalter seiner digitalen Reproduzierbarkeit geschieht, wie Bruno Latour festgestellt hat, etwas Merkwürdiges mit dem Original: Es wird zu einer schwachen Kopie seiner selbst (vgl. Latour und Lowe 2011, 276). Nicht nur zirkulieren qualitativ optimierte Images von Originalen, sie prägen sich durch ihre mediale Präsenz zudem viel stärker ins kulturelle Gedächtnis ein, als es Originale aufgrund ihrer Gebundenheit an einen lokalen Schauplatz können. Mit anderen Worten: Die digitale Kopie vermittelt überhaupt ein Bild vom Original, und häufig sind es solche Bilder, welche dem Original eine ikonische Präsenz verleihen, die es für sich nicht unbedingt ausstrahlt: „So wird, was immer ein Original ist oder war, durch die Vielfalt seiner medialen Transformationen (Reproduktionen) kontinuierlich überdeckt“ (Locher 2008, 47).

⁷ Vgl. in anderem Zusammenhang: „es ist nicht zufällig, daß heute Menschen vor dem Computer im Dunkeln sitzen, wie damals ein Heiliger in einer dunklen Kammer vor einer leuchtenden Ikone stand und glaubte, gerade in dieser Einsamkeit an der Unendlichkeit der göttlichen Information teilzunehmen“ (Groys 1998, 11).

Ich habe diese Erfahrung selbst anlässlich der Ausstellung *DADA original* (2016) im Schweizerischen Literaturarchiv gemacht, die – wie der Titel plakativ hervorkehrt – die Emphase ganz auf die überlieferten Originaldokumente aus der Zürcher Dada-Zeit des Gründerpaares Hugo Ball und Emmy Hennings legte. Da die Überlieferungslage relativ spärlich ist, waren fast ausschließlich bekannte Dokumente zu sehen, bekannt vor allem aus den zahlreichen Katalogen zum Dadaismus. Viel Neues konnte die Ausstellung also nicht bieten, die weltweite Exklusivität sollte allein in der auratischen Präsenz der Originale bestehen. Auch wenn diese Begegnung mit den historischen Zeugen durchaus seinen Reiz besitzt, so zeigten sich doch einige Besucher enttäuscht über die relativ unspektakulären Papiere, die sie von den Abbildungen aus den Katalogen in satten Farben und gestochen scharfer Auflösung kannten, welche die blassen und über den Weg der Tradierung reichlich abgenutzten Originale nicht aufbieten konnten, obwohl sie in den Vitrinen nach allen Regeln der Kunst optisch ausgeleuchtet waren. Besonders flagrant war dieser Effekt bei der Manuskriptseite zum „Ersten dadaistischen Manifest“, das um das Dreifache vergrößert das Ausstellungsplakat zierte und aufgrund der professionellen Aufnahme viel plastischer wirkte. Im Original war dieses Manuskript für manche Besucher kaum wiederzuerkennen – zu gewöhnlich sah der Typoskript-Durchschlag aus, wenn man die Reproduktion auf dem Plakat vor Augen hatte.

Ähnliche Effekte beschreibt der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich für die Begegnung mit Originalkunstwerken im Museum:

Anders als auf der Abbildung kann Kunst im Original auch unfertig oder, noch eher, verlebt erscheinen. Während die photographische Reproduktion ein Flair von Jungfräulichkeit ausstrahlt, fällt das Original ziemlich derb ins Auge. Die vielen Varianten einer Desillusionierung kommen darin überein, daß den Betrachter vor den Originalen das ungute Gefühl beschleicht, der Kunst zu nahe gerückt zu sein. [...] Was aus der Ferne magisch glänzte oder besonders kräftig wirkte, erweist sich auf einmal nur als Pappmaché. (Ullrich 2009, 8–9)

Ob absichtlich oder rein zufällig, ist diesen Zeilen eine Reformulierung von Benjamins zentraler Auradefinition von der einmaligen Erscheinung einer Ferne eingeschrieben – bloß unter verkehrten Vorzeichen: Nicht mehr das Original ermöglicht die auratische oder magische Erfahrung, sondern die visuell optimierte Reproduktion. Ullrich spricht diesbezüglich auch von der Fotogenität, womit er die „ästhetische Qualität von Sujets in der Abbildung und Reproduktion“ (Ullrich 2008, 64) bezeichnet; das heißt: fotogen ist ein Dokument, wenn es erst durch seine Reproduktion die bestmögliche Wirkung auf den Betrachter entfalten kann. Es handelt sich, anders ausgedrückt, um eine virtuelle Verstärkung des Originals.

Diese Leistung moderner Reproduktionstechnik registrierte in Ansätzen bereits Benjamin, damals freilich noch auf analoger Basis, wenn er schreibt, dass

sie „Ansichten des Originals hervorheben“ könne, „die nur der verstellbaren und ihren Blickpunkt willkürlich wählbaren Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind“ (Benjamin 1974, 12). Nicht von ungefähr vergleicht Benjamin den Kameramann mit einem „Chirurgen“ (Benjamin 1974, 495), da er einen fast anatomischen Blick auf das Original richtet. Mehr noch müsste man angesichts der erzielten Fotogenität sogar von *plastischer* Chirurgie sprechen, zumal die Reproduktion das Dokument viel attraktiver als im Original erscheinen lässt. Was sich in der virtuellen Präsentation von Originaldokumenten somit ergibt, ist eine neue Form der Aura, die man Aura 2.0 nennen könnte, da sie die herkömmliche Dichotomie zwischen Original und Kopie in zweierlei Hinsicht aushebelt: Zum einen widerspricht sie der implizit immer mitgeführten Defizittheorie, dass Kopien qualitativ gegenüber dem Original abfallen. Das Gegenteil ist oft der Fall: Digitale Reproduktionen erlauben oft nicht nur bessere, sondern auch verschiedene Ansichten des Originals, welche die „aura of originality“ (Huyssen 2000, 30) sogar unterstützen (vgl. dazu auch Schweibenz 2012, 53). Zum anderen zeigt sich in der Qualitätsfrage auch, dass Kopien entgegen einer ebenfalls oft mitgeführten Implikation keineswegs immer identisch sein müssen – weder unter sich noch in Bezug auf das Original –, sondern durchaus Abweichungen aufweisen können, die sie streng genommen wieder zu Unikaten machen.

Im digitalen Bereich tritt als zusätzliche Ebene außerdem eine Trennung zwischen Speicher- und Anzeigeformat hinzu: Was auf dem Bildschirm erscheint, ist nur die jeweils einmalige Realisierung dessen, was als binärer Code auf einem Server irgendwo abgespeichert ist, wobei diese Anzeige je nach Frontend bzw. Interface auch wieder variieren kann. Mit Benjamin formuliert, sind wir am Computer fortlaufend mit einmaligen, weil dynamisch generierten Erscheinungen konfrontiert, die weniger als Kopie denn als Aktualisierung der Original-Datei in einem bestimmten historischen Moment aufgefasst werden müssen (vgl. Barwell 2005, 422). Noch deutlicher zeigt sich dieser auratische Effekt bei software-abhängigen born-digital-Dokumenten. Eine zehn Jahre alte Word-Datei lässt sich mit heutigen Programmen kaum mehr öffnen und erscheint bestenfalls in stark verfremdeter Form. Um einen authentischen Zugriff zu ermöglichen, muss die ursprüngliche Software-Umgebung emuliert, das heißt technisch nachgebildet werden, um die Datei im originalen Erscheinungsbild zu zeigen. Was die Atmosphäre im analogen Bereich, ist für die digitale Aura die technologische Umgebung, welche Zugriffe ermöglichen, aber auch verwehren kann. Diese Feststellung korrespondiert mit der hier vertretenen These, dass die Aura nicht vom Dokument, sondern von seiner Präsentationsform abhängig ist, die wiederum topologischen Bedingungen untersteht. Im Begriff der Präsentation steckt semantisch nicht von ungefähr die Präsenz: Die Aura entsteht immer im Zuge einer lokalen Vergegenwärtigung.

So zeigt sich letztlich auch am digitalen Dispositiv ein topologischer Aura-Effekt, insofern die Präsentation abhängig vom jeweiligen Display und der technologischen Infrastruktur ist. Der semi-öffentliche Schauplatz Archiv in seinem Zusammenspiel von Konservieren und Präsentieren, von Aufbewahren und Ausstellen, von Verbergen und Zeigen, von Präsenz und Distanz begünstigt eine auratische Erfahrung, die Boris Groys als „Spiel der Entortung und Reterritorialisierung, der Entauratisierung und Reauratisierung“ (Groys 2003, 40) versteht. Dieses Spiel setzt sich im digitalen Bereich fort, auch wenn dort prinzipiell die Möglichkeit besteht, Dokumente ortsunabhängig – also: überall – anzusehen. Doch das gilt nur in topografischer, nicht aber topologischer Hinsicht.⁸ Die Aura 2.0 mag zwar nicht an einen spezifischen Ort gebunden sein, dafür ist sie geräteabhängig. Um das Erscheinen von digitalen Dokumenten zu ermöglichen, sind lokale Endgeräte notwendig, die – ähnlich wie ein Archiv – über eine topologische Aufteilung von Speicher- und Schauplatz organisiert sind, ja diese Aufteilung durch eine technologische Trennung zwischen Speicher- und Anzeigeformat sogar noch fixieren. Das Anzeigeformat, unterstützt durch die Präsentationsform im lumineszierenden Display, fungiert gewissermaßen als virtuelle Vitrine, hinter der das Dokument in unnahbarer Nähe aufscheint. „Die neuen Medien ‚radieren‘“ entgegen allen Erwartungen „Handschrift eben nicht aus, entauratisieren sie auch nicht“, sondern lassen uns „Benjamins Aura als jenes ‚sonderbare Gespinst von Raum und Zeit: [als] einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (Neef 2008, 171) erfahren.

Um abschließend auf Ernst Beutlers Prognose zurückzukommen, dass sich die Verehrung von Dokumenten künftig verstärken wird: Löst man sich von einer nostalgischen Vorstellung von der papier- resp. materialgebundenen Aura des Originals und zieht in Betracht, dass spätestens im Zuge der Digitalisierung die Reproduktion eine qualitative Aufwertung erfährt, die zum Original in Konkurrenz treten kann, dann ist die Vermutung nicht ganz unplausibel, dass das digitale Dispositiv – entgegen Benjamins These vom Auraverfall – keineswegs eine Verminderung auratischer Erfahrung bewirkt. Tatsächlich erklärt sich das anhaltende Digitalisierungsbestreben im archivarischen und editorischen Bereich nur zum Teil aus konservatorischen oder philologischen Gründen. Im Hintergrund steht immer auch der Schauwert des Dokuments selbst, der mit digitalen Mitteln zusätzlich optimiert und die Attraktivität des Originals entsprechend gesteigert

⁸ Zu dieser Differenzierung: „Nicht mehr ortsgebunden, befinden sich im Internet viele auf ein kulturelles Gedächtnis bezogene Adressen, die aber nur noch mathematisch und topologisch, nicht mehr topographisch einen Ort haben“ (Ernst 2007, 26). In diesem Sinne ist die *topologische* Definition der Aura bei Groys eben keine *topografische*.

werden kann. Die Gefahr besteht hier aber ebenso wie früher im analogen Bereich darin, dass die Aura des Digitalen zum Fetisch werden kann und eine Maximierung der Bildauflösung das digitale Dokument am Ende selbst zur Auflösung bringt.

Literaturverzeichnis

- Barwell, Graham. „Original, Authentic, Copy. Conceptual Issues in Digital Texts“. *Literary and Linguistic Computing* 20.4 (2005): 415–424.
- Beil, Ulrich Johannes, Cornelia Herberichs und Marcus Sandl. „Benjamins Aura-Konzept und die historische Mediologie. Ansätze, Kontexte, Perspektiven“. *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*. Hg. Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs und Marcus Sandl. Zürich: Chronos, 2014. 11–32.
- Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. 471–508.
- Benjamin, Walter. „Kleine Geschichte der Photographie“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977a. 368–385.
- Benjamin, Walter. „Erfahrung und Armut“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977b. 213–219.
- Benjamin, Walter. „Protokolle zu Drogenversuchen“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. VI. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. 558–618.
- Benne, Christian. *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Beutler, Ernst. „Die literaturhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzung, Geschichte und Bedeutung“. *Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele*. Hg. Ludolph Brauer, A. M. Bartholdy und Adolf Meyer. Bd. 1. Hamburg: Paul Hartung, 1930. 227–259.
- Erbse, Hartmut. „Museion“. *Lexikon der Alten Welt*. Bd. 2. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 1990. Sp. 2005.
- Ernst, Wolfgang. *Das Gesetz des Gedächtnisses. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*. Berlin: Kadmos, 2007.
- Fürnkäs, Josef. „Aura“. *Benjamins Begriffe*. Hg. Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. 95–146.
- Gfrereis, Heike, und Ulrich Raulff. „Vorwort“. *Wert des Originals*. Hg. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2014. 5–8.
- Gölz, Sabine I. „Aura di San Pellegrino. Anmerkungen zu Benjamin-Archiv Ms 931“. *Benjamin-Studien* 1 (2008): 209–228.
- Groys, Boris. „Die Zukunft der Archive“. *Archiv X. Ermittlungen der Gegenwartskunst*. Hg. Centrum für Gegenwartskunst. Linz: Offenes Kulturhaus des Landes Oberösterreich, 1998. 9–13.
- Groys, Boris. „Die Topologie der Aura“. *Topologie der Kunst*. München, Wien: Hanser, 2003. 33–46.

- Hansen, Miriam Bratu. „Benjamin’s Aura“. *Critical Inquiry* 34.2 (2008): 336–375.
- van Hulle, Dirk. *Modern Manuscripts. The Extended Mind and the Creative Undoing from Darwin to Beckett and beyond*. London: Bloomsbury Academic, 2014.
- Huysen, Andreas. „Present Pasts: Media, Politics, Amnesia“. *Public Culture* 12.1 (2000): 21–38.
- Knopf, Sabine. „Reliquien von besonderem Reiz: Über Schiller-Autographen, andere ‚Schilleriana‘ und deren Sammler“. *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 49.1 (2006): 2–41.
- Korff, Gottfried. „Objekt und Information im Widerstreit“. *Museumskunde* 49.2 (1984): 83–93.
- Lange-Greve, Susanne. *Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen. Konzepte, Analysen und Wirkungen literaturmusealer Präsentation*. Hildesheim, Zürich: Olms, 1995.
- Latour, Bruno, und Adam Lowe: „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimile“. *Switching Codes. Thinking Through New Technologies in the Humanities and Arts*. Hg. Roederick Coover. The University of Chicago Press, 2011. 275–297.
- Locher, Hubert. „Reproduktionen. Erfindung und Entmachtung des Originals im Medienzeitalter“. *Modernisierung des Sehens. Sehweisen zwischen Künsten und Medien*. Hg. Matthias Bruhn und Kai-Uwe Hemken. Bielefeld: transcript, 2008. 39–53.
- Müller, Lothar. „Don Quijote im Sortenlager. Der Pakt des Archivs mit dem Papier“. *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*. Hg. Deutsches Literaturarchiv Marbach. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2006. 51–62.
- Müller, Lothar. *Weiß Magie. Die Epoche des Papiers*. München: Hanser, 2012.
- Neef, Sonja. *Abdruck und Spur. Handschriften im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Berlin: Kadmos, 2008.
- O’Toole, James M. „The Symbolic Significance of Archives“. *American Archivist* 56.2 (1993): 234–255.
- Schrey, Dominik. *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Berlin: Kadmos, 2017.
- Schweibenz, Werner. „Das Museumsobjekt im Zeitalter seiner digitalen Repräsentierbarkeit“. *Museum multimedial. Audiovisuelle Traditionen in aktuellen Kontexten*. Hg. Elke Murlastis und Gunther Reisinger. Wien, Berlin: Lit, 2012. 47–71.
- Snellgrove, Brian. *Bilder der Aura. Das Praxisbuch zur Kirlian-Fotografie*. Übers. Diane von Weltzien. München: Goldmann, 1998.
- Stoessel, Marleen, und Manfred K.H. Eggert. „Aura“. *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*. Hg. Stefanie Samida, Manfred K. H. Eggert und Hans Peter Hahn. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2014. 174–180.
- Tietenberg, Annette. „Die Ausstellungskopie im Kontext intermedialer Austauschprozesse“. *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*. Hg. Annette Tietenberg. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2015. 7–22.
- Ullrich, Wolfgang. *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*. Berlin: Wagenbach, 2009.
- Zeller, Bernhard. *Archive für Literatur*. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1974.
- Zweig, Stefan. „Die Welt der Autographen“ [1923]. *Stefan Zweigs Welt der Autographen*. Hg. Martin Bircher. Zürich: Museum Strauhof, 1996. 22–25.

Rüdiger Nutt-Kofoth

Edition als Archiv?

Zur Frage der Konvergenz zweier Wissensformationen im analogen und im digitalen Zeitalter

Wie es um das Verhältnis von Archiv und Edition bestellt sein müsste, scheint auf den ersten Blick klar zu sein: Das Archiv sammelt und verwahrt die Dokumente in ihrer physischen Materialität. Die Edition wertet die Dokumente aus und erarbeitet Präsentationsformen der in diesen Dokumenten beinhalteten Medieninhalte. Und wenn wir in unserem spezifischen Zusammenhang, nämlich dem der Literatur, diese Medieninhalte betrachten, so handelt es sich dabei in der Regel um schriftliche Texte. Folglich präsentiert die Edition den Text der Dokumente, während das Archiv den physischen Träger mitsamt der originalen Niederschrift in seiner ursprünglichen Materialität verwahrt und bewahrt, also schützend lagert und somit seine Erhaltung und Benutzung gewährleistet. Insofern handelt es sich bei Archiv und Edition um unterschiedliche Wissensformationen – also unterschiedliches Wissen produzierende und inkarnierende Instanzen,¹ wobei der Formationsbegriff durchaus an Michel Foucaults Vorstellung der „*diskursiven Formation*“ anschließen kann, nämlich für den „Fall, in dem man bei den Objekten, den Typen der Äußerung, den Begriffen, den thematischen Entscheidungen eine Regelmäßigkeit (eine Ordnung, Korrelationen, Positionen und Abläufe, Transformationen) definieren könnte“ (Foucault 1973, 58).

Ganz jenseits metaphorischer Archivbegriffe, wie sie als Zeitschriftentitel auftauchen – zuerst übrigens im Zusammenhang des geschichtswissenschaftlichen Editionsprojekts der *Monumenta Germaniae Historica* die ab 1820 erscheinende Zeitschrift *Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellschriften deutscher Geschichten des Mittelalters* (vgl. Lütteken 2016, 51) – oder im diskursanalytischen Zugriff auf Textmengen genutzt werden,² geht es im Folgenden allein um die lebensweltliche Instanz des gegenständlichen Archivs. Dieses Archiv ist zunächst eine Sammlungsstätte, also ein Gebäude oder eine Räumlichkeit, in der Material verwahrt

¹ Zum Konzept vgl. Klinkert (2011, 136) im Anschluss an Joseph Vogl.

² Siehe etwa Baßler (2005, 176–205; Abschnitt IV „Das Archiv“ und bes. 196: „Als *Archiv* bezeichnen wir [...] die Summe aller Texte einer Kultur, die einer Untersuchung zur Verfügung stehen. Im Archiv sind diese Texte einander gleich- und nebengeordnet zugänglich. Das Archiv ist ein Textkorpus.“)

wird, und zugleich eine in der strukturellen Ordnungsfunktion damit verbundene staatliche oder private Institution; schließlich sind mit ‚Archiv‘ dann metonymisch auch die Bestände, das gesammelte Material selbst gemeint. Gelagertes Material stellt aber noch kein Wissen dar. Die primäre Formierung des Wissens über das im Archiv Gelagerte erfolgt nun über die Erschließung der Bestände, des Materials. Die Verfahrensweisen dafür sind festgelegt in den *Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen*, den RNA, die zuerst 1997 vorgelegt wurden und deren aktuelle Version von 2010 stammt (vgl. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz und Österreichische Nationalbibliothek Wien 2010/15).³ Bei dieser archivalischen Erschließung handelt es sich um die Zuweisung von Metadaten. Deren Funktion ist, die Auffindbarkeit des überlieferten Materials vor dem Hintergrund eines bestimmten Suchinteresses zu ermöglichen. Auch wenn das Archiv dafür spezielle Datenbanken entwickelt, überschreitet es damit m. E. noch nicht die Grenze zur Wissensformation Edition.⁴ Dagegen hat die Edition eine andere Aufgabe, nämlich die „wissenschaftlich gesicherte Herstellung, Erschließung und Repräsentation von Texten zum Zwecke ihrer kulturellen Überlieferung“ (Zentrale Studienberatung der Universität Wuppertal 2018), wie z. B. der Flyer des Wuppertaler Master-Studiengangs „Editions- und Dokumentwissenschaft“⁵ formuliert. Neben der nach wissenschaftlichen Kriterien betriebenen Textkonstitution und der dem Editionsanliegen gemäßen Wiedergabeform des Textes taucht auch hier wie beim Archiv das Verfahren der Erschließung auf. Doch handelt es sich bei der Wissensformation Edition nur zu einem geringeren Teil um die Anreicherung mit Metadaten, hauptsächlich im Kapitel Überlieferungsbeschreibung. Die wesentlichen Elemente der Erschließung bilden andere Wissensfelder der Edition, nämlich etwa die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte und dann vor allem die Überblicks- und Einzelstellenkommentierung. Und selbst die Varianten- bzw. Textgenesedarstellung weist durch die sie begleitende Editorrede, also die erläuternden Zusätze des Herausgebers, ebenfalls erschließenden Charakter auf. Das gilt dann ganz eigentlich schon für die Art und Weise der textgenetischen Präsentation – etwa in Bezug auf die verwendeten Modelle der Variantendarstellung – und gleichfalls für die Art der Wiedergabe von Voll- oder Lesetexten, also der oder des konstituierten Texts, auch Edierter Text genannt.

³ Die RNA werden aktuell mit dem bibliothekarischen Standardisierungsvorhaben RDA (Resource Description Access) zusammengeführt.

⁴ Auswirkungen auf das Verhältnis von Archiv und Edition durch solche archivalischen Arbeiten sieht Wizisla (2000, 416–417).

⁵ https://www.zsb.uni-wuppertal.de/fileadmin/zsb/Studieninfo/Master/Fk01_MA_Editions-UDokumentwissenschaft.pdf.

Nun zeigt schon der Blick in die Geschichte von Literaturarchiv und Literatur-edition, dass diese klare strukturelle Trennung nicht so eindeutig ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Schon in der Anfangszeit tun sich Verschränkungen der beiden Wissensformationen auf. Als Wilhelm Dilthey in seinem wirkungsmächtigen Vortrag von 1889 zur Gründung von „Archive[n] für Literatur“ aufrief (vgl. Dilthey 1970, 1–16), war die neugermanistische historisch-kritische Ausgabe mit ihren ersten Modellen gerade auf den Weg gebracht. Nach dem Vorläufer von Karl Lachmanns Lessing-Ausgabe von 1838 bis 1840, die der textkritische Innovator von Editionen antiker, theologischer und mittelalterlicher Texte als einzige Ausgabe zu einem neueren Autor vorgelegt hatte, hatte Karl Goedeke mit seiner Schiller-Ausgabe 1867 bis 1876 ein neues Verfahren von Anordnung und Zielsetzung der Edition vorgestellt. Die chronologisch gegliederte Ausgabe sollte nicht nur Schillers Entwicklung im Ganzen, sondern dort, wo (in den wenigen Fällen) Manuskripte erhalten waren – nämlich vor allem bei den dramatischen Fragmenten –, auch Schillers Arbeitsverfahren als Blick in die Werkstatt des Autors vermitteln.⁶ Für die Gänze der Ausgabe war aber allein schon wegen der geringen Manuskript-Überlieferung von Schillers Texten nicht das Archiv die Hauptfolie, sondern – wenn schon, dann – die Bibliothek, denn die Erstdrucke von Schillers Texten dienten im Regelfall als Grundlage für die Textkonstitution.

Anders sah das im Falle der anderen Größe der Weimarer Klassik aus, die im Jahrzehnt nach Beendigung von Goedeke's Schiller-Ausgabe nun editorisch erschlossen wurde, nämlich Goethe. Mit der Weimarer Goethe-Ausgabe wurde von 1887 bis 1919 nicht nur ein wirkungsmächtiges Muster für historisch-kritisches Edieren in der Neugermanistik entwickelt, sondern sie hatte sich aufgrund der Überlieferungslage der Goethe'schen Texte nun sowohl der Folie Bibliothek als auch der Folie Archiv zu stellen, da zu Goethe nicht nur eine große Breite an autorisierten Drucken vorlag, sondern eben auch eine reichhaltige Manuskriptüberlieferung. Während die Goethe'sche Drucküberlieferung schon zwei Jahrzehnte zuvor durch Michael Bernays kritisch ins Auge gefasst wurde (vgl. Bernays 1866), waren Goethes Manuskripte nun allerdings erst einmal zu sichten und zu ordnen. Eine Konvergenz von Archiv und Edition ist an diesem Kristallisationspunkt der neugermanistischen Editions-geschichte (vgl. Nutt-Kofoth 2017) allerdings in besonderem, doppeltem Maße zu beobachten. Zum einen betrifft das die Selbstverständlichkeit, dass das Manuskriptmaterial überhaupt erst vorliegen muss, um eine historisch-kritische Ausgabe zu realisieren. Insofern war die Initial-

⁶ In diesem Sinne ist diese Ausgabe unter Goedeke's Stichwort der „Gedankenwerkstatt“ Schillers beschrieben bei Plachta (2005, 391–394; in der Abschnittsüberschrift 391). – Zum ‚Werkstatt‘-Thema vgl. jetzt auch Kastberger und Maurer (2017).

zündung für die Weimarer Ausgabe, dass nach dem Tod des letzten Goethe-Enkels Walther von Goethe das Familienarchiv 1885 per testamentarischem Beschluss zugänglich wurde. Von Vorteil war natürlich, dass schon Goethe selbst ein Archiv hatte anlegen lassen, also sich um die Sammlung und Verwaltung seiner Handschriften gekümmert hatte (vgl. Goethe 1903, 25–38). Dennoch mussten die Editoren der Weimarer Ausgabe den Nachlass neu sichten, verzeichnen und ordnen. Und hier kommt in einem ganz besonderen Maße das zweite Moment der Konvergenz von Archiv und Edition in der Geschichte dieser beiden Wissensformationen ins Spiel. Denn die Weimarer Editoren initiierten für ihre Ausgabe nicht nur die Gründung eines öffentlichen Goethe-Archivs, das seit dem Zufluss des Schiller-Nachlasses 1889 Goethe- und Schiller-Archiv benannt ist, sondern sie stellten eine der Edition gemäße Ordnung der Materialien her, nämlich nach den Inhalten der projektierten einzelnen Bände der Weimarer Goethe-Ausgabe. Das erste bedeutende deutsche Literaturarchiv für die Texte neuerer Autoren wurde also nicht nur von Editoren auf den Weg gebracht, sondern auch nach den Interessen der Editoren strukturiert – eine Struktur, die noch bis heute im Wesentlichen so bestehen geblieben ist (vgl. Stiftung Weimarer Klassik 2000, XL–XLI).⁷ Das heißt, das Literaturarchiv tritt – kurz vor Diltheys Forderung – unter den Prämissen der Edition in die kulturelle Landschaft, quasi als institutionalisierte Vorform der Edition. Die Wissensformation Edition prägt also zumindest in diesem bedeutenden Fall die Wissensformation Archiv, strukturiert sie nach ihren Bedürfnissen.

Ein Jahrzehnt zuvor war die Edition an einer markanten Stelle noch einen Schritt weitergegangen. In den Bänden zu den Dramenfragmenten Schillers erprobt Karl Goedeke 1876, wie die handschriftliche Überlieferung nicht nur in der Edition wiedergegeben, sondern quasi durch sie aufgehoben werden könnte. Zunächst war sein Ziel, durch spezifische Zeichen und typografische Differenzierung den Zustand von Schillers Manuskripten zu veranschaulichen und so einen Einblick in den „Process seines Schaffens“ zu gewähren. Doch war ihm bewusst, dass dieses Verfahren seine Grenzen schnell erreicht, und er bemerkt: „Nur eine photographische Wiedergabe könnte einen Begriff gewähren, was dem Dichter während der Arbeit der Aufzeichnung bedürftig erschien. Aber auch nur in der Photographie würde die Art seines eigentlichen Schaffens deutlich werden. Dazu reichen gestrichne Lettern und Schriftsorten verschiedenster Art nicht aus“ (beide Zitate: Goedeke 1876, VI; wiederabgedruckt in Nutt-Kofoth 2005, 31). Bemerkenswert ist allerdings, welchen Effekt Goedeke seiner auf Faksimiles ja ganz verzichtenden, allein typografisch gestützten editorischen Darstellung zu-

⁷ Zur Geschichte des Goethe- und Schiller-Archivs vgl. Golz (1996), zur archivalischen Ordnung vgl. Schmid (1996).

misst, wenn er schließlich formuliert: „Die Hauptsache ist geschehen: das Vorhandene ist vor dem Untergange geborgen“ (Goedeke 1876, VII; Nutt-Kofoth 2005, 31). Wenn die Edition in den Augen Goedes also zum Bewahrer der Überlieferung wird, erfüllt sie genuine Aufgaben des Archivs, eines Archivs, das es als Institution, und das darf man bei der Bewertung von Goedes editorischer Zielvorstellung nicht vergessen, zu diesem Zeitpunkt für Schiller noch nicht gibt. Hier formiert die Edition also nicht das Archiv, wie es am Fall der Weimarer Goethe-Ausgabe sichtbar wird, sondern sie ersetzt es quasi. Die Edition generiert sich selbst zum und als Archiv.

Mit der Entstehung von Literaturarchiven ab dem späten 19. Jahrhundert war allerdings eine Aufgabenteilung zwischen Edition und Archiv eingetreten, die den genuinen Anliegen der jeweiligen Wissensformation adäquater zu sein scheint. Die Edition musste sich die archivalische Aufgabe also auch schon aus Gründen der zunehmend institutionalisierten Archivpraxis nicht mehr aneignen. Die je spezifischen Wissensformationen Archiv und Edition konnten sich somit im 20. Jahrhundert unabhängig voneinander ausdifferenzieren. Schon die Weimarer Goethe-Ausgabe hatte – wenn auch in der Überstülpung der editorischen Wissensformation auf diejenige des Archivs – beide Wissensformationen dennoch als getrennte verstanden, ja die Aufgabe der Organisation des Archivs als eine die Edition vorbereitende mit aller Kraft in Angriff genommen. Die Ausgabe selbst wurde dann auch institutionell aus dem Archiv heraus erarbeitet; die offizielle Auftraggeberin Großherzogin Sophie von Sachsen war zugleich die Erbin des Goethe-Nachlasses, für den die neue Institution eines Literaturarchivs geschaffen wurde.

Gute 100 Jahre später, am Ende des 20. Jahrhunderts, gibt es von einer Seite der Editions-wissenschaft nun allerdings einen Versuch, an das von Goedeke begründete Paradigma der Aufhebung des Archivs durch die Edition neu anzuknüpfen. Roland Reuß formuliert 1995 in den Begründungen für das Verfahren seiner Kafka-Ausgabe (1995ff.) vor den Katastrophenerfahrungen des letzten Jahrhunderts den „minimalen Anspruch, den man am Ende des 20. Jahrhunderts an eine kritische Edition haben kann: den der einfachen Sicherung des Überlieferten“ (Reuß 1995a, 126). Die Kafka-Ausgabe bei Stroemfeld bietet daher auch allein Faksimiles und – mit wenigen chronologischen Auszeichnungen versehene – raumpositional-mimetische Transkriptionen der fragmentarischen Texte Kafkas. Ganz eigentlich geht die Edition hier über ihre Funktion der Ersetzung und Aufhebung des Archivs noch hinaus. Das Archiv verwahrt ja das unikale Dokument, die Edition aber vervielfältigt dieses Dokument nun durch die Menge ihrer Buchexemplare. Die Sicherung der Überlieferung gelingt der Edition hier also durch die Multiplikation des Archivbestands – allerdings natürlich nicht der Originale, sondern ihrer fotografischen Abbildungen. Die Maxime, die Reuß seinem Verfah-

ren unterlegt, spiegelt letztlich diese Ersatzfunktion, wenn es heißt: „Ediere so, als erlösche mit Deinem Blick aufs Manuskript die Schrift. Motiv der Rettung“ (Reuß 1995a, 126). In dieser Vorstellung ist das Manuskript allein als visuelles Objekt verstanden; so kann dann die ‚Rettung‘ als Foto-Reproduktion funktionieren – unter Vernachlässigung der anderen Sinnesorgane, über die das physische Objekt Handschrift ergänzend wahrgenommen werden kann, nämlich in Hinblick auf den Trägerstoff Papier o. ä. die haptische Komponente, aber etwa auch die olfaktorische Ebene. Mag Letzteres eine bloße Nebenrolle spielen, so ist allerdings beim Faksimile auch schon hinsichtlich des Visuellen nicht gesichert, ob Aspekte wie Größe oder Farbigkeit dem Original entsprechen (vgl. Urchueguía 2000). Die materiale Ordnung als Doppelseitigkeit des Papierblatts oder Zusammenordnung zu Lagen, Bündeln oder Heften ist auch im Faksimile in aller Regel nicht eins zu eins reproduziert. Erdmut Wizisla hat schon vor knapp zwei Jahrzehnten mit folgendem Vergleich die Problematik benannt: „Autograph und Edition des Textes verhalten sich wie Original und Reproduktion in der bildenden Kunst, auch wenn dieser Umstand nicht im gleichen Maß im Bewußtsein ist“ (Wizisla 2000, 407).

Reuß’ Revokation einer Aufhebung der Wissensformation Archiv in derjenigen der Edition ist jedoch nicht vom Himmel gefallen. Sie wurde vorbereitet durch die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelnden Editionsverfahren, deren Zielrichtung allerdings vielfach eine andere war, obwohl sie an bestimmten Stellen mit der Wissensformation Archiv konvergierten. Ein erster, später wieder aufgegebener Schritt zu einer solchen Konvergenz ist von Hans Zeller vorgenommen worden. Als er die Lyrikbände in der C.-F.-Meyer-Ausgabe (1958–1996) vorbereitete, reagierte er mit seinem neu eingeführten Modell des synoptischen Apparats für die Verzeichnung der Textgenese auf die vielen Ungenauigkeiten bzw. Informationsreduktionen, die Friedrich Beißners epochemachendes Modell des (Treppen-)Stufenapparats für dessen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe (1943–1985) in sich barg. Beißner hatte sie für sein Prinzip der Lesbar- und damit der leserseitigen Benutzbarkeit der Variantendarstellung in Kauf genommen (vgl. schon den Titel von Beißner 1964). Zeller integrierte in seine textgenetische Darstellung mittels diakritischer Zeichen nun aber auch Angaben, die dem Benutzer mitteilten, an welcher Stelle im Manuskript sich eine Variante befand, also über, unter, rechts oder links neben dem ursprünglich niedergeschriebenen Text oder etwa am Rand. Diese Angaben zielten also gar nicht auf genetische Prozesse, sondern auf das Aussehen der Handschrift, auf die Verteilung von Text im Raum der Manuskriptseite, also auf die je spezifischen materiellen Ausprägungen der Verbindung von Schrift und Schrifträger, folglich auf das Original selbst – und somit schließlich auf seinen unikaligen Zustand. Erschlossen wurden damit also durch die Edition nicht mehr allein die rekonstruierbaren Elemente der Text-

genese, sondern auch Aspekte der Schriftmaterialität. Dies zielt aber auf das materiale Objekt und damit auf die Wissensformation Archiv. Zeller begründete sein Verfahren 1958 mit dem Anliegen, dass „sich der Leser von der H[and]s[chrift] ein Bild machen kann. Mir [d. i. Zeller] wenigstens ist ein Bedürfnis, die gedruckte Wiedergabe in die H[and]s[chrift] zurückzuübersetzen.“ Durch das Verfahren „kann man sich die H[and]s[chrift] vorstellen oder sie auf dem Papier rekonstruieren“ (Zeller 1958, 362/Nutt-Kofoth 2005, 200). Damit schloss Zeller an die von Reinhold Backmann selbst nicht umgesetzte, aber programmatisch erhobene Forderung von 1924 nach der „Wiederherstellbarkeit der Manuskripte durch den Benutzer des Apparates“ (Backmann 1924, 653/Nutt-Kofoth 2005, 128; vgl. Zeller 1958, 358/Nutt-Kofoth 2005, 196) an, die auch schon bei Goedeke 1876 auftaucht.⁸ Zeller gab dieses Ziel nach der umgehenden Kritik der Fachkollegen⁹ allerdings schon für den Herausgeberbericht im ersten Apparatband der Meyer-Ausgabe 1964 wieder auf.¹⁰ In dem editionsgeschichtlich wegweisenden Aufsatz *Befund und Deutung* von 1971 betont Zeller nachdrücklich die nunmehrige Zielsetzung der deskriptiven Angaben zum Handschriftenbefund in der textgenetischen Darstellung der Meyer-Ausgabe, nämlich „in erster Linie die Deutung der Handschrift, in zweiter Linie die Möglichkeit einer gewissen Kontrolle mittels der deskriptiven Angaben“ (Zeller 1971, 80). Damit war ihre Funktion auf den Kern der Wissensformation Edition zurückgeführt, diese selber wiederum von Elementen der Wissensformation Archiv wieder freier gehalten worden.

Diese erneut erzeugte Trennung der Wissensformationen zu einem Zeitpunkt, als sich eine Vermischung von editorischer Seite anzudeuten schien, wurde auch dort zum intentionalen Kern, wo die Überblendung der editorischen Wissensformation mit derjenigen des Archivs im Verfahren angelegt zu sein schien, nämlich in der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe (1975–2008). Diese Ausgabe steht für einen methodischen Shift in der Editionswissenschaft ein. Denn mit ihrem Verfahren, Textleseangebote nicht nur von textgenetischen Darstellungen,

8 Goedeke (1876, VII; Nutt-Kofoth 2005, 31): „Um den Druck an die Stelle der Handschrift treten zu lassen, habe ich mit kritischen Zeichen zu helfen gesucht, die für diejenigen, welche auf diese Dinge Werth legen – es sind wohl nur Wenige! – die Möglichkeit bieten, die Handschrift des Dichters sich selbst nachzubilden.“

9 Z. B. Killy (1959, 380–418, hier 408): „Die Forderung nach Rekonstruierbarkeit der Handschrift gehört in das Gebiet eines wissenschaftlichen Perfektionismus, der utopisch bleiben muß. Auch das differenzierteste Zeichensystem (und je differenzierter, umso unanschaulicher wird es sein) sieht sich genötigt, die Individualität der Handschrift auf typische Fälle zu normieren und damit aufzuheben“; Teilabdruck in Nutt-Kofoth (2005, 215–219, Zitat 216–217).

10 Dort ist angeführt, dass die „graphischen Gegebenheiten der H[and]s[chrift]“ zur „Begründung und Kontrolle der [editorischen] Interpretation“ wiedergeben werden (Meyer 1964, 110).

sondern auch von zusätzlichen vorgeschalteten Faksimiles und wortpositionsmetrischen Transkriptionen begleiten zu lassen, entledigte sie sich der Frage, mit welchen typografischen oder diakritischen Mitteln der editorische Befund der Originale in der Ausgabe mitzuteilen sei, durch die einfachste Lösung, die schon Goedeke im 19. Jahrhundert angedacht hatte, aber aus technischen und ökonomischen Gründen nicht hatte umsetzen können: nämlich durch die fotografische Abbildung der Handschriftenseite. Dabei ging es dem Herausgeber D. E. Sattler keineswegs um die Befundsdokumentation als Teil der Wissensformation Archiv, sondern um die Absicherung der editorischen Entscheidungen und deren Nachvollziehbarkeit durch den Benutzer der Ausgabe. Denn hierin lag ja auch der Impetus, der Sattler überhaupt die neue Hölderlin-Ausgabe hat beginnen lassen, nämlich als Reaktion auf die Mängel hinsichtlich der Offenlegung editorischer Entscheidungsgrundlagen in der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe Beißners: „Die Wiedergabe der problematischen Handschriften im Faksimile ermöglicht die Überprüfung des Wortlauts, der Textentstehung und des Textzusammenhangs“ (Hölderlin 1975–2008, Bd.: Einleitung. 1975, 18; vgl. auch Groddeck und Sattler 1977, 7). Sattlers Anliegen war also eines, das genuin die Wissensformation Edition betraf und auf das Archivalische zur Begründung der editorischen Ergebnisse zurückgriff.

Dieser Impetus lag auch jenem gestaffelten Editionsmodell zugrunde, das Klaus Kanzog fünf Jahre vor Beginn der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe als Vorschlag unterbreitete und bei dem der historisch-kritischen Ausgabe eine sogenannte ‚Archiv-Ausgabe‘ vorgeschaltet ist. Ihre Aufgabe beschreibt Kanzog als „die archivalische Erfassung aller Textzeugen und damit aller Entstehungs- und Überlieferungsvarianten“ (Kanzog 1970, 17; Nutt-Kofoth 2005, 336) und resümiert: „Erst eine Archiv-Ausgabe gibt jedem späteren Herausgeber die Sicherheit, nicht erneut Text-Grundlagenforschung betreiben zu müssen“ (Kanzog 1970, 23/Nutt-Kofoth 2005, 340). Dieser Vorschlag eines gestaffelten Editionsverfahrens ist lange nicht aufgegriffen worden. Erst knapp 30 Jahre später, 1998, zu einem Zeitpunkt als Ausgaben mit Faksimiles häufiger vorgelegt wurden – etwa die Kafka-Ausgabe bei Stroemfeld (1995ff.), die Innsbrucker Trakl-Ausgabe (1995–2014), die kurz darauf zu erscheinen beginnende Marburger Büchner-Ausgabe (2000–2013) –, hat Hans Zeller Kanzogs Konzept der ‚Archiv-Ausgabe‘ auf die nun technisch und ökonomisch erweiterten Faksimilierungsmöglichkeiten übertragen und die „Faksimile-Ausgabe als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik“ vorgeschlagen (Zeller 1998). Das Modell dafür lag in Buchform seit 1981 vor: die in Faksimiles in lagen- und größengetreuer Lose-Blatt-Form einschließlich einer auf separaten Blättern befindlichen Transkription aus dem Goethe- und Schiller-Archiv herausgegebene *Woyzeck*-Ausgabe Gerhard Schmidts (Büchner 1981; vgl. dazu auch Kanzog 1984).

War das Modell der Archiv-Ausgabe bei Kanzog bzw. das der Faksimileausgabe als „Grundlagenedition“ bei Zeller immer im Sinne einer Vorstufe zur eigentlichen historisch-kritischen Ausgabe angelegt, so führt die Kafka-Ausgabe bei Stroemfeld diese beiden Editionstypen zusammen und beschränkt die historisch-kritische Ausgabe auf den Faksimile und Transkription anbietenden Teil. Dies geschieht zum einen unter der neuen texttheoretischen Prämisse, die Entwürfen wegen ihrer Nichtlinearität keinen Textcharakter zuweist. Zum anderen – und das ist für die vorliegende Betrachtung wichtig – wird ein editorisches Modell annonciert, das die Edition auf das Verfahren der reinen Dokumentation reduziert und traditionelle editorische Aufgaben wie die Darstellung der Textgenese (vgl. Reuß 1999, 25) oder die Textkonstitution als inadäquat versteht, ja die Textkonstitution sogar unter Ideologieverdacht stellt. Roland Reuß hat das so formuliert:

Zugleich damit [also durch die spezifische Editionsform der neuen Kafka-Ausgabe; Anm. R. N.-K.] wird der ideologische Zug einer [bisherigen] germanistischen und verlegerischen Praxis deutlich werden, die statt in eine adäquate Darstellung der Materialien und eine damit immer einhergehende Kritik der Filter und kulturellen Zensurinstanzen ihren Ehrgeiz vor allem in eine neuerliche autoritäre Textkonstituierung setzt [...]. (Reuß 1995b, 16–17)

Damit wurde für diese Richtung der jüngeren Editionswissenschaft die Befundsdokumentation im Sinne einer Befundsreproduktion zum alleinigen Ziel der Edition. Und diese Reproduktion zielt ganz eigentlich auf die fotografische Verdoppelung des Archivs. Im Zentrum steht die Abbildung der Handschrift, der die Transkription hilfsweise an die Seite tritt, nämlich im Prinzip nur noch als Brücke für diejenigen Leser, die die originale Handschrift in der Fotografie nicht entziffern können. Klaus Hurlebusch hatte das mit seinem textgenetischen Interesse so ausgedrückt: „Das *Ziel* der textgenetischen Darstellung sollte die Lektüre und Interpretation der textgenetischen Handschriften selbst sein und das *Erläuterungsmittel* hierzu ihre Transkription“ (Hurlebusch 1998, 49). Wenn bei Reuß nun aber auch die Textgenese aus seinem editorischen Fokus herausfällt und er deren Rekonstruktion zugunsten alleinig die Faksimiles ergänzender Transkriptionen „den Lesern und Interpreten des Textes überlassen“ (Reuß 1999, 25) will, ist die Wissensformation Edition gänzlich auf die des Archivs zurückgeführt, gliedert sich quasi in sie ein.

Das Ringen um das Verhältnis der Wissensformation Edition zu der des Archivs ist in den anderthalb Jahrhunderten der neugermanistischen Edition für den Bereich der analogen, der Buchedition aus texttheoretischen und methodischen Gründen wie erläutert unterschiedlich akzentuiert worden. Hans Zeller hat bei seinem Vorschlag der „Faksimile-Edition als Grundlagenedition“ „neben der Ausgabe auf Papier die elektronische Speicherung“ als „das praktische Medium“ hervorgehoben (Zeller 1998, 89). Und tatsächlich findet sich im digitalen Medium

eine ganze Reihe an Angeboten, die Werktext-Materialien versammeln. Sie firmieren nun vielfach unter dem Namen ‚Archiv‘, insbesondere im angloamerikanischen Raum, so etwa *Shakespeare Electronic Archive*, *Blake Archive*, *Rossetti Archive*, *Dickinson Electronic Archives*, *Shelley Godwin Archive*, *Beckett Archive*. In der Regel stellen sie Materialien aus und verbinden dies mit Textpräsentationen. Der Anspruch einer kritischen Edition, gar im historisch-kritischen Format, ist damit aber nicht verbunden. Genuine Interessen an Manuskriptbefunden und Textgenese lassen sich in Einzelfällen aber durchaus mit den Anliegen der französischen Handschriftenforschung, der *critique génétique* (vgl. Grésillon 1999), zusammenführen. Dies ist beim *Beckett Archive* der Fall, das allemal den Namen ‚archive‘ nur in der URL-Adresse trägt, im Volltitel aber *Samuel Beckett Digital Manuscript Project* heißt.

Dass es in der Tat noch keine Kriterien für die Benennung der digitalen Projekte, die in den Rahmen des Editorischen fallen, gibt, zeigt sich auch am Beispiel von *Nietzsche Source*. Unter dem Namen „Source“ („Quelle“) dient diese Website laut Eigenausweis folgendem Zweck: „Nietzsche Source ist eine Website zur Veröffentlichung wissenschaftlicher Inhalte zu Werk und Leben Friedrich Nietzsches“.¹¹ Was sich hier noch recht unbestimmt anhört, erweist sich auf der Website selbst als eine primär archiv- und editionsgestützte Gemengelage. Neben dem Forschungsorgan *Studia Nietzscheana* beinhaltet die Website die elektronische Fassung der wissenschaftlichen analogen Referenzausgabe von Colli und Montinari einschließlich der dort an anderer Stelle ausgewiesenen Fehlerkorrekturen (über 6.600) sowie einen separaten Teil mit Manuskript-, Erstdruck- und weiteren Dokumenten-Faksimiles. Dieser Teil ist „Digitale Faksimile-Gesamtausgabe“ benannt, doch bleibt fraglich, ob die Bezeichnung ‚Ausgabe‘ tatsächlich angemessen ist. Es werden Faksimiles der Textträger einschließlich Textträgerbeschreibung geboten, hinzu kommt eine icon-gestützte Übersicht auf einer Zeitleiste. Das aber sind letztlich eher zur Wissensformation Archiv gehörende erschließende Informationen, sie referenzieren nahezu nur auf den Rahmen des physischen Originalobjekts und bieten Zugangsinformationen zur Beschäftigung mit dem, was diese Originalobjekte ganz eigentlich interessant macht, nämlich mit dem Text oder der Schrift auf dem Trägerstoff.

Was so innerhalb von *Nietzsche Source* als eigenständige Ausgabe auftritt, findet sich in anderen historisch-kritischen retrodigitalisierten oder Born-Digital-Ausgaben als möglichst vollständige Faksimilierung der dann genetisch und textkritisch aufgearbeiteten Überlieferung, etwa im Heinrich-Heine-Portal, das die Düsseldorfer (1973–1997) und die Weimarer Heine-Ausgabe (1970ff.) retrodigitali-

¹¹ <http://doc.nietzschesource.org.de> (18.10.2018).

siert zusammenführt und um Faksimiles ergänzt, oder in der Digitalen Historisch-kritischen *Faust*-Ausgabe. Solche Ausgaben – seien sie in umfangreichere digitale Plattformen integriert, wie im Fall Nietzsche, oder treten sie als zusammengeführte oder selbstständige Editionen auf, wie im Fall von Heine oder Goethes *Faust* – präsentieren ihre Abbildungen der Überlieferung nun als eine Zusammenführung der an einem oder an unterschiedlichen Orten gelagerten und verwahrten Manuskripte (oder auch Drucke). Sie erscheinen damit separat oder integriert als ‚Virtuelles Archiv‘ (vgl. dazu Shillingsburg 2014), das die Manuskripte und Drucke im Digitalen auf Klickweite zusammenstellt – wenn auch natürlich nur in Abbildung. Solche Konvergenzen zwischen Archiv und Edition hat die Forschung für den Bereich der Digitalen Edition bzw. der Digitalen Plattformen durchaus bemerkt (vgl. Lukas 2013, 38; Sahle 2007).

Der Schauplatz Archiv – um dem Titel dieses Bandes wörtlich zu folgen – wird damit anverwandelt und in den Schauplatz Edition visualisierend integriert. Die digitale Edition oder die sie integrierenden oder an sie angelehnten digitalen Plattformen nutzen damit auch die Möglichkeiten des digitalen Mediums, Abbildungen in unbeschränkter Zahl in die Edition aufzunehmen, ein Moment, das die Buchedition immer nur bis zu einer bestimmten praktikablen Grenze bedienen konnte, falls sie es überhaupt tat. Eine digitale historisch-kritische Ausgabe wird allerdings keine Wahlmöglichkeiten mehr haben, weil der Anspruch an sie es nicht mehr erlauben würde, hier Verzicht zu üben. Das hat auch mit den Entwicklungen des Textbegriffs zu tun, der in den letzten zwei Jahrzehnten zunehmend vom abstrakten, linguistischen Verständnis hin zu den materialen und medialen Ausprägungen und Rahmen von Textualität erweitert wurde – und zwar gerade innerhalb der editorischen Diskussion (vgl. Schubert 2010; Bohnenkamp 2013; Lukas et al. 2014). Die Ermöglichung der Wahrnehmung solcher textuellen Ausprägungen und Rahmen hat sich damit zu einer weiteren Aufgabe der Edition entwickelt. Materialität und Medialität sind nun aber genuin mit den originalen Objekten verbunden, die den Text, die Schrift oder eben auch das Bild tragen. Damit überlagern sich die Wissensformationen von Archiv und Edition aber unabdingbar. War oder ist das Archiv eigentlich eine die Originale verwahrende Institution, die der Editor nutzte, um den Text und seine Genese aus den Originalen zu gewinnen und in der Edition durch textkonstituierende Aufbereitungen und textgenetische Rekonstruktionen neu zu präsentieren, so reproduzieren digitale editorische bzw. editionsähnliche Plattformen das Archiv und entscheiden dann, ob sie dazu eine Aufbereitung anbieten. Anstelle von oder zusätzlich zu Konstitution und Rekonstruktion tritt nun als immer wichtigeres Moment die Reproduktion. Gerade in die digitale Visualisierung der transkriptiven Erschließung der Abbildung mit verschiedenen technischen Verfahren (z. B. Überblendung oder Mouse-Over) wird viel Arbeit investiert. Dies aber sind erst einmal nur

Hilfestellungen zum Lesen der Originale und zum Verstehen ihrer Materialität, und sie können dann als Grundlage aller weiteren editorischen Arbeitsschritte dienen. Als Hilfestellungen mit Rückbezug auf die Originale gehören sie aber ganz eigentlich noch zur Wissensformation Archiv, haben aus editorischer Sicht einen *retrospektiven*, auf das Archiv zurückverweisenden Charakter; sie sind nicht zuletzt auf die spatiale, die räumliche Gegebenheit und damit die Materialität des Originals hin orientiert. Die eigentlich *prospektiven* editorischen Arbeitsschritte bilden dann die textgenetische, temporal orientierte Rekonstruktion und die eigenständige, Emendation und Konjekturen bedenkende Textkonstitution als neuartiges, durch editorische Arbeit erzeugtes Angebot an die Rezipienten. Als Ausdruck eines fließenden Übergangs zwischen Digitalem Archiv und Digitaler Edition ist von Dirk Van Hulle schon 2009 die Integration von Kollationstools verstanden worden, weil ihr Einsatz in der Umgebung eines Digitalen Archivs Letzteres für vom *Benutzer* initiierte editorische Arbeitsschritte und Ergebnisse öffnet (vgl. Van Hulle 2009, 163, 177). Dann allerdings wäre das *technische Instrument* der Übergangsschritt, nicht die *intellektuelle Leistung* etwa des herausgeberischen Iudiciums.

Die Verschränkung der Wissensformationen von Archiv und Edition, die die Geschichte der Editorik in unterschiedlichen Maßen erprobt hat und die – nachdem sie für die Buchedition in verschiedensten Facetten schon durchexerziert wurde – im digitalen Medium in größerer Intensität auftritt, sollte allerdings nicht die Grenzen der jeweiligen Wissensformationen verwischen. So wie das originale Objekt in der Edition oder sonstiger digitaler Darstellung immer nur in beschreibender und abbildender Annäherung vermittelt werden kann, so bleibt dem Archiv die Ausstellbarkeit des Originals in all seinen physikalischen Eigenschaften als Alleinstellungsmerkmal. Die Wissensformation Archiv kann auf dieser Ebene gerade nicht durch diejenige der Edition aufgehoben werden. Die Edition wiederum kann neues Wissen in ihren genuin editorischen Arbeitsschritten und Präsentationsformen erzeugen, die unabhängig von denen des Archivs sind.

Die Verschränkung der Wissensformationen ist daher erstens nur eine teilweise und zweitens in ihrer ganzen Breite auch nur eine vermeintliche; eine vermeintliche auch deswegen, weil sie einem Verständnis von Archiv zu unterliegen droht, das den Archiv-Begriff kulturtheoretisch transformiert und als abstrakten Ort innerhalb der Inventars von Wissensordnungen ansiedelt – so etwa vor dem Hintergrund der metaphorischen Rede vom ‚Archiv‘ als der zwischen ‚Sprache‘ und ‚Korpus‘ angesiedelten Ebene des „*allgemeine[n] System[s] der Formation und der Transformation der Aussagen*“ in Michel Foucaults *Archäologie des Wissens*:

Das Archiv ist auch nicht das, was den Staub der wieder unbeweglich gewordenen Aussagen aufammelt und das eventuelle Wunder ihrer Auferstehung gestattet; es ist das, was den Aktualitätsmodus der Aussage als Sache definiert: es ist das *System des Funktionierens*.

[...] [E]s [ist] das, was *die* Diskurse in ihrer vielfachen Existenz differenziert und sie in ihrer genauen Dauer spezifiziert. (Foucault 1973, 188)

Das ‚System des Funktionierens‘ gilt es natürlich für jene praxeologischen Verfahren des konkreten Texte-Edierens und Objekte-Archivierens vor dem je historischen Hintergrund systematisch zu beschreiben. Aus diesen konkreten praxeologischen Verfahren des Archivierens und Edierens haben sich die methodisch und theoretisch gespeisten Wissensformationen Archiv und Edition gebildet. Sie gilt es als Modi je spezifischer Präsentationsinteressen zu verstehen.

Jede dieser beiden Wissensformationen sollte sich dabei auf ihre ureigenen Aufgaben und Stärken besinnen und klare Konturen ihrer Präsentationsformate präferieren. Die wissenschaftliche Edition hat dazu ein Spektrum an methodisch und theoretisch gestützten Praktiken erarbeitet, die keineswegs auf ein medienabbildendes technisches Verfahren reduziert werden sollten, wie es aber Wolf Kittler und Gerhard Neumann einmal vorgeschlagen haben.¹² Und für das Archiv kann gelten, was Marcel Lepper und Ulrich Raulff im *Handbuch Archiv* (2016, 8) formuliert haben: „Die Aufgabe öffentlicher Archive besteht weder allein darin, ihre Bestände digital weltweit verfügbar zu machen, noch allein darin, sie digital zu schützen, sondern in erster Linie darin, das Material und seine Reproduktionen zu beglaubigen.“¹³ In diesem Sinne bleiben der Schauplatz Archiv und der Schauplatz Edition auch im digitalen Medium eigenständige Ausdrucksformen von Wissensvermittlung, die gerade dann besonders viel erreichen können, wenn ihre Rahmen als je spezifische Wissensformation klar gesteckt und damit auch verlässliche Standards dem Rezipienten sichtbar bleiben. Die Differenzierung der „Formationsregeln“ von Archiv und Edition als je eigener „Existenzbedingungen“ und ihre Prüfung vor den ebenfalls immer bestehenden „Bedingungen der Koexistenz, der Aufrechterhaltung, der Modifizierung und des Verschwindens“ (Foucault 1973, 58) – um das Foucault’sche Spektrum der Optionen ins Spiel zu bringen – bleibt natürlich auch in Zukunft eine Aufgabe – eine Aufgabe,¹⁴ für die

12 „Erst wenn sie aufhört abzuschreiben und nur noch Abbilder, Faksimiles gibt, kann moderne Editionswissenschaft ihren Begriff erfüllen, der sie aufhebt und anstelle der Wissenschaft der Interpretation ein technisches Verfahren setzt“ (Kittler und Neumann 1990, 73).

13 Siehe ergänzend Knut Ebeling mit Bezug auf den ‚Wissen‘-Begriff: „Das Wissen des Literaturarchivs besteht also nicht allein in den von ihm gesammelten Schätzen, in seinen Büchern, Aufzeichnungen oder Manuskripten. Es besteht schon in der schieren Existenz dessen, was es verwahrt, in dem gespenstischen ‚Es gibt Stimmen um die Literatur herum‘, die den literarischen Text begleiten und beglaubigen: Das Literaturarchiv weist dem literarischen Text einen Platz im Leben an“ (Ebeling 2018, 117).

14 Siehe etwa den kritischen Blick auf die Arbeit der Editoren bei Lütteken: „Um die Institution

die besondere Leistungsfähigkeit der jeweiligen historisch ausgebildeten Wissensformation in ihrer ganzen Spannweite allerdings nicht aus den Augen verloren werden sollte.

Literaturverzeichnis

- Backmann, Reinhold. „Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. (Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien)“. *Euphoriön* 25.4 (1924): 629–662.
- Baßler, Moritz. *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen: Francke, 2005.
- Beißner, Friedrich. „Lesbare Varianten. Die Entstehung einiger Verse in Heines ‚Atta Troll‘“. *Festschrift Josef Quint anlässlich seines 65. Geburtstages überreicht*. Hg. Hugo Moser, Rudolf Schützeichel und Karl Stackmann. Bonn: Semmel, 1964. 15–23.
- Bernays, Michael. *Über Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes*. Berlin: Dümmler, 1866.
- Bohnenkamp, Anne. *Medienwandel / Medienwechsel in der Editionswissenschaft*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2013.
- Büchner, Georg. *Woyzeck. Faksimileausgabe der Handschriften*. Bearb. Gerhard Schmid. Wiesbaden: Reichert, 1981.
- Büchner, Georg. *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quelldokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe)*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Hg. Burghard Dedner, mitbegründet von Thomas Michael Mayer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000–2013.
- Dilthey, Wilhelm. *Gesammelte Schriften*. Von Band XV an besorgt von Karlfried Gründer. Bd. XV: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Portraits und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert*. Hg. Ulrich Herrmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- Ebeling, Knut. „Das Unbewusste einer Bibliothek. Epistemologie, Apriori und Latenz des Literaturarchivs“. *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Hg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. 103–119.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Goedeke, K[arl]. „Vorwort“. *Schillers sämtliche Schriften. Historisch-Kritische Ausgabe 1867–1876*, Bd. 15,2: *Nachlaß (Demetrius)*. Hg. Karl Goedeke. Stuttgart: Cotta 1876, V–VIII.
- Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde. in 143. Weimar: Hermann Böhlau, 1887–1919.
- Goethe, Johann Wolfgang. „Archiv des Dichters und Schriftstellers“. *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. [Abth. I.] Bd. 41,2. Weimar: Hermann Böhlau, 1903. 25–28.

Literaturarchiv zukunftsfähig(er) zu gestalten, wäre es sachdienlich, die Rolle der Philologen in ihr ein klein wenig zu relativieren“ (Lütteken 2018, 82; 78–80).

- Golz, Jochen. „Das Goethe- und Schiller-Archiv in Geschichte und Gegenwart“. *Das Goethe- und Schiller-Archiv 1896–1996. Beiträge aus dem ältesten deutschen Literaturarchiv*. Hg. Jochen Golz. Weimar, Köln, Wien: Böhlau, 1996. 13–70.
- Grésillon, Almuth. *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*. Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon. Bern [u. a.]: Lang, 1999.
- Grodeck, Wolfram, und D. E. Sattler. „Frankfurter Hölderlin-Ausgabe. Vorläufiger Editionsbericht“. *Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe* 2 (1977): 5–19.
- Heine, Heinrich. *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar [seit 1993: Stiftung Weimarer Klassik, seit 2008: Klassik Stiftung Weimar] und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin, Paris: Akademie-Verlag, 1970ff.
- Heine, Heinrich. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf. 16 Bde. in 23. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1973–1997.
- Hölderlin. *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Hg. Friedrich Beißner [und Adolf Beck]. 8 Bde. in 15. Stuttgart: Kohlhammer, 1943–1985.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke. ‚Frankfurter Ausgabe‘. Historisch-Kritische Ausgabe*. Hg. D. E. Sattler. Frankfurt a. M.: Roter Stern [seit 1985: Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern], 1975–2008.
- Hurlebusch, Klaus. „Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens“. *Textgenetische Edition*. Hg. Hans Zeller und Gunter Martens. Tübingen: Niemeyer, 1998. 7–51.
- Kafka, Franz. *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Hg. Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 1995ff.
- Kanzog, Klaus. *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition*. München: Hanser, 1970.
- Kanzog, Klaus. „Faksimilieren, transkribieren, edieren. Grundsätzliches zu Gerhard Schmidts Ausgabe des *Woyzeck*“. *Georg Büchner Jahrbuch* 4 (1984): 280–294.
- Kastberger, Klaus, und Stefan Maurer (Hg.). *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017.
- Killy, Walther. „Der *Helian*-Komplex in Trakls Nachlaß mit einem Abdruck der Texte und einigen editorischen Erwägungen“. *Euphorion* 53.3 (1959): 380–418.
- Kittler, Wolf, und Gerhard Neumann. „Kafkas ‚Drucke zu Lebzeiten‘. Editorische Technik und hermeneutische Entscheidung“. *Franz Kafka: Schriftverkehr*. Hg. Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg i. Br.: Rombach, 1990. 30–74.
- Klinkert, Thomas. „Literatur und Wissen. Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs“. *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Hg. Tilmann Köppe. Berlin, New York: de Gruyter, 2011. 116–139.
- Lepper, Marcel, und Ulrich Raulff. „Idee des Archivs“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 1–9.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Sämtliche Schriften. Neue rechtmäßige Ausgabe*. Hg. Karl Lachmann. 13 Bde. Berlin: Voß, 1838–1840.
- Lukas, Wolfgang. „Was ist das Digitalisierungsinteresse der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung?“ *Digital und analog. Die beiden Archivwelten*. 46. *Rheinischer Archivtag. Ratingen 21.–22. Juni 2012. Beiträge*. Hg. LVR-Archivberatungs- und Fortbildungszentrum. Bonn: Habelt, 2013. 32–47.

- Lukas, Wolfgang, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski. „Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. Eine Einführung“. *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Hg. Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski. Berlin, Boston: de Gruyter, 2014. 1–22.
- Lütteken, Anett. „Aufklärung und Historismus“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 45–56.
- Lütteken, Anett. „Das Literaturarchiv – Vorgeschichte(n) eines Spätlings“. *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Hg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. 63–88.
- Meyer, Conrad Ferdinand. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. [Bd. 15 von Rätus Luck]. 15 Bde. in 16. Bern: Benteli, 1958–1996.
- Meyer, Conrad Ferdinand. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 2: *Gedichte. Bericht des Herausgebers, Apparat zu den Abteilungen I und II*. Hg. Hans Zeller. Bern: Benteli, 1964.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger (Hg.). *Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition*. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger. „Die Weimarer Goethe-Ausgabe als germanistischer Kristallisationspunkt: Perspektiven der wissenschaftsgeschichtlichen Methodik. Ein Vorschlag“. *Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität*. Hg. Philip Ajouri. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 59–76.
- Plachta, Bodo. „Schiller-Editionen“. *Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte*. Hg. Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen: Niemeyer, 2005. 389–402.
- Reuß, Roland. „genug Achtung vor der Schrift? Zu: Franz Kafka, Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe“. *Text. Kritische Beiträge* 1 (1995a): 107–126.
- Reuß, Roland. „Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe“. Franz Kafka. *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Bd.: *Einleitung*. Hg. Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff. Basel a. M.: Stroemfeld, 1995b. 9–24.
- Reuß, Roland. „Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘“. *Text. Kritische Beiträge* 5 (1999): 1–25.
- Sahle, Patrick. „Digitales Archiv – Digitale Edition. Anmerkungen zur Begriffsklärung“. *Literatur und Literaturwissenschaft auf dem Weg zu den neuen Medien. Eine Standortbestimmung*. Hg. Michael Stolz, Lucas Marco Gisi und Jan Loop. Zürich: germanistik.ch, 2007. 64–84.
- Schillers sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe*. Im Verein mit A. Ellissen, R. Köhler, W. Müldener, H. Oesterley, H. Sauppe und W. Vollmer von Karl Goedeke. Stuttgart: Cotta, 1867–1876.
- Schmid, Gerhard (Hg.). *Bestandserschließung im Literaturarchiv. Arbeitsgrundsätze des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar*. München [u. a.]: Saur, 1996.
- Schubert, Martin (Hg.). *Materialität in der Editions-wissenschaft*. Berlin, New York: de Gruyter, 2010.
- Shillingsburg, Peter. „Development Principles for Virtual Archives and Editions“. *Variants* 11 (2014): 11–28.
- Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und Österreichische Nationalbibliothek Wien (Hg.). *Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen*. <http://kalliope->

- verbund.info/_Resources/Persistent/442a360d0a1961bcd8843150f2bca0a15996581e/RNA-R2015-20151013.pdf (18.10.2018).
- Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv (Hg.). *Inventare des Goethe- und Schiller-Archivs*. Bd. 2: *Goethe-Bestand*. Teil 1: *Gedichte*. Redaktor: Gerhard Schmid. Weimar: Böhlau, 2000.
- Trakl, Georg. *Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte* Trakls. Hg. Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1995–2014.
- Urchueguía, Cristina: „Edition und Faksimile. Versuch über die Subjektivität des Objektivs“. *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Hg. Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H. T. M. van Vliet und Hermann Zwerschina. Berlin: Erich Schmidt, 2000. 323–352.
- Van Hulle, Dirk. „Editie en/of archief: moderne manuscripten in een digitale architectuur“. *Verlagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 119 (2009): 163–178.
- Wizisla, Erdmut. „Archive als Editionen? Zum Beispiel Bertolt Brecht“. *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Hg. Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H. T. M. van Vliet und Hermann Zwerschina. Berlin: Erich Schmidt, 2000. 407–417.
- Zeller, Hans: „Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen“. *Euphorion* 52 (1958): 356–377.
- Zeller, Hans: „Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition“. *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hg. Gunter Martens und Hans Zeller. München: Beck, 1971. 45–89.
- Zeller, Hans. „Die Faksimile-Ausgabe als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik. Ein Vorschlag“. *Textgenetische Edition*. Hg. Hans Zeller und Gunter Martens. Tübingen: Niemeyer, 1998. 80–100.
- Zentrale Studienberatung der Universität Wuppertal (Hg.). Editions- und Dokumentwissenschaft. Master of Art (M.A.). Unver. Nachdr., 2018. https://www.zsb.uni-wuppertal.de/fileadmin/zsb/Studieninfo/Master/Fk01_MA_EditionsUDokumentwissenschaft.pdf (17.10.2018).

Online-Quellen (18.10.2018):

- <http://www.beckettarchive.org/>
<http://faustedition.net/>
<http://www.blakearchive.org/>
<http://www.emilydickinson.org/>
<http://www.heine-portal.de/>
<http://www.nietzschesource.org/>
<http://www.rossettiarchive.org/>
<http://shea.mit.edu/>
<http://shelleygodwinarchive.org/>

Stefan Maurer

„Aufbewahrungssysteme“. Anordnungen des Wissens im Literaturarchiv

*die frage des sammelns ist gekommen.
das ansammeln ist darob noch vielfacher und geschachtelter.*
(Schwab 1999, 94)

1 „... ein paar Kisten in den Regalen“

In Norbert Gstreins Roman *In der freien Welt* (2016) kommt eine Archivarin zu Wort, die für das Literaturarchiv der Nationalbibliothek in Wien tätig ist und auf die Anlieferung von „Kartons und Kartons von Papieren eines schon zu Lebzeiten mehr toten als lebenden Schriftstellers“ (Gstrein 2016, 71), durchaus einer österreichischen Beamtentradition folgend, mit häufigem Krankenstand reagiert. Die Archivarin erklärt ihr unglückliches Bewusstsein damit, dass „das bisschen Unsterblichkeit im Archiv“ sich in „ein paar Kisten in den Regalen“ materialisieren würde, in die „womöglich nie wieder jemand hineinschaut[] und die dort verstauben“ (Gstrein 2016, 72).

Materialität und Nachruhm sind hier eng mit der Gegenstandsbestimmung der Kartons verknüpft, in denen sich das zukünftige Werk potenziell materialisiert und lokalisiert, also den Archivboxen, um den Terminus *technicus* zu gebrauchen. Dieser das Werk speichernde Garant für den (ungewissen) Nachruhm rückt dieses spezifische ‚Aufbewahrungssystem‘ des Literaturarchivs in seiner paratextuellen, aber auch kontextuellen Materialität ins Zentrum, worunter jene Phänomene zu fassen sind, die eben nicht nur eine die handschriftlichen Entwürfe und Brouillons, verschiedene Textstufen in Manuskript oder Typoskript umfassende physische Komponente, sondern gleichzeitig die „Realitäten institutioneller Zwänge und Machtstrukturen“ (Benne 2015, 84) bezeichnen.

Dieses Medium bestimmt die Lage der Archivalien im Literaturarchiv und verdient deshalb eine genauere Beschreibung. Medien, so ein Diktum Friedrich Kittlers, veralten im Fünfjahresrhythmus, im Fall des durativen Mediums Schachtel verhält es sich jedoch anders. Parallel zu den kittlerschen Aufschreibesystemen soll in der Folge von einem *Aufbewahrungssystem* die Rede sein, welches insbesondere in Archiven zur Anwendung gelangt und dort über mannigfaltige normative Funktionen verfügt: Im Objekt Schachtel kreuzen sich zahlreiche Diskurse, die die Historizität und Epistemologie der Verpackung betreffen, ebenso Papier-

und Technikgeschichte, aber auch Archivierungstechniken und die damit verbundene Logik der Faltung umfassen.

Im Sinne Kittlers kann dieses Objekt als Knotenpunkt eines Netzwerkes von „Techniken und Institutionen“ (Kittler 2003, 501) begriffen werden, welches „die elementaren Funktionen des Aufzeichnens und Darstellens, des Speicherns, Verarbeitens und Überlieferens von Wissen“ (Wolf 2015, 118) bündelt. Die folgenden Ausführungen schließen auch an jene Überlegungen Ulrike Vedders an, dass Dingen, vor allem jenen millionenfach Reproduzierten, eine „wissenschaftstheoretische und -historische Relevanz“ (Vedder 2012, 17) zukommt. Die Schachtel, so kann man mit Wolfgang Ernst postulieren, ist ein „Ordnungszeichen/Operator[] des Mechanismus“ (Ernst 2003, 44), – des ‚dokumentverarbeitenden Wesens‘ – des Archivs. Perspektiviert aus Jacques Derridas ‚Archivologie‘ ist die Schachtel innerhalb der Institution Archiv als materielle „Konsignationsmacht“ wirkungsmächtig, da sie zum einen die „topologische ‚Ortszuweisung‘ bzw. die ‚Aufbewahrung an einem Ort [...]‘, zum anderen das ‚archontische Prinzip des Archivs‘, nämlich das ‚Versammeln der Zeichen“ (Derrida 1997, 13), verkörpert.

Wirft man einen Blick in die Ordnungssystematiken zeitgenössischer Literaturarchive, ist die Schachtel zunächst v. a. quantitativer Indikator, bezeichnet ihre Anzahl doch den Umfang des jeweiligen Vor- oder Nachlasses: „Auf die Bezeichnungen Nachlaß, Teilnachlaß, Splitternachlaß [...] folgt, wo bekannt, die Umfangsangabe in möglichst aussagekräftiger Form. Die Größe von Kartons, Schachteln u. ä. kann allerdings stark differieren“ (Hall und Renner 1992, V–VI). Mit Roland Barthes möchte man jedoch dieser pragmatischen Beschreibung im archivarischen Kontext entgegenhalten, dass die Archivbox als ein eminenten Agent der Täuschung fungiert:

So spielt die Schachtel Zeichen: als Hülle, Schirm, Maske steht sie für das, was sie verbirgt oder schützt und gleichwohl bezeichnet: sie tauscht und täuscht. Aber was sie da umschließt und bezeichnet, wird sehr lange auf später verschoben, als läge die Funktion des Pakets nicht in einem räumlichen Schutz, sondern in einem zeitlichen Aufschub. In die Umhüllung scheint die Arbeit des Zurechtmachens (des Tuns) investiert, aber gerade dadurch verliert der Gegenstand seine Existenz, er wird zur Täuschung. (Barthes 2012, 65)

Ob sie in dieser Funktion das komplexe ‚Gefüge‘, die „Skriptomasse“ (Raulff 2009, 228) Nachlass auch enthält oder ihn mit „archivarischen, denkmalpflegerischen oder kuratorischen Strategien“ (Plachta 2017, 34) überlagert, muss an anderer Stelle untersucht werden. Darüber hinaus markiert die Schachtel im modernen Literaturarchiv, was zum ‚Werk‘ eines Autors zählt und was dem ‚Außen‘ zuzurechnen ist. Denn Objekte, wie z. B., um zwei österreichische Beispiele zu bemühen, der Schlafrock Heimito von Doderers oder der Spazierstock Peter Handkes, wandern in die Vitrinen von Literatúrausstellungen. Die „Gretchenfrage“ des Literaturar-

chivs ist, nicht nur hinsichtlich von Kanonisierungsprozessen, immer auch eine des Ein- und Ausschlusses, des ‚Enthaltens‘, denn was aus dem Archiv wieder „einmal in den Blick rücken wird, weiß letztlich keiner“ (Schenk 2008, 56).

Diese Zukünftigkeit der Archivalien bildet sich zunächst materialiter ab, so entsteht „da vorzüglich, wo Staub auf dem Papiere liegt, unabwendbar Moder, der da Papier nicht nur unscheinbar macht, die Schrift vertilgt, gepappte Bände löst, sondern auch das Papier zerstört“ (Sinnhold 1842, 25). Diesen unausweichlichen physischen Zersetzungsprozess verzögert das Dispositiv ‚Schachtel‘; der „Geschmack des Archivs“ (vgl. Farge 2011) wird konserviert und verschoben auf unbestimmte Zeit. Die Archivbox ist demnach ein wesentliches mikropolitische Element zur Sicherung des kulturellen Erbes in der makropolitischen Institution des Archivs. Im ‚Organismus‘ Archiv sind die Boxen ein wesentlicher Faktor, der die endo- und exogenen Okklusionsprozesse des Papiers verlangsamt (vgl. Schüller-Zwierlein 2014, 41). Die Art der „dauerhaften Aufbewahrung“ in „geschlossenen Boxen aus Karton“ wird empfohlen, da die Boxen „das Schriftgut sowohl vor Licht, Nässe und Staub, aber auch mechanischer Beeinträchtigung schützen“ (Hammer-Luza 2007, 69).

Auch Archive leben

Einschlagmappe

darum

Archivkartons und Archivfaltkartons

mit REGIS pflegen!

Archivkarton und Archivkarton mit Klappdeckel

Weitere Beispiele in Heft 3

Regis
Postfach 2008 04 - 1200 Bonn 3

Abb. 1: Werbung der Firma Regis.

2 „Arca-logie“: Eine Wissenschaft von der Kiste

Die Urheber von Wissen und Erkenntnis sind in Bezug auf die Institution Literaturarchiv ein „Ensemble aus menschlichen Agenten“, aber ebenso „Apparaturen und Artefakte[]“ (Günzel und Ebeling 2009, 14). In den folgenden Ausführungen sollen einerseits die Modalitäten der Aufbewahrung im Kontext der relativ jungen Institution Literaturarchiv in einen breiteren wissenschaftsgeschichtlichen Kontext gestellt werden und andererseits eine allgemeine Darstellung der Archivbox im Sinne einer „Behältertheorie“ des Archivs entworfen werden, wobei die Aussagen über „Behälter“ bezüglich der „Schachtel“ im weitesten Sinne eine begriffstheoretisch und -praktisch eher verschachtelte Angelegenheit sind. Die Archivterminologie führt, z. B. in der von Wolfgang Leesch herausgegebenen *Archivkunde* Adolf Brennekes im Index unter dem Lemma „Archivalienbehälter, -aufbewahrung“ folgende Verweise, Synonyme und Begriffe an: „Archa, Capsula, Cista, Armarium (ältere Bezeichnung für Archiv, Archivalienbehälter), Sacarium, Scriptorium (ältere Bezeichnung für Archiv, Archivalienbehälter), Segerer, Tresekammer, Domus chartarum, Turris chartularia“ (Brenneke 1953, 438).

Daraus wird ersichtlich, dass die heute eingesetzte Archivbox – in Form von Stülpedeckelbox, Frontklappenbox, Wickelbox oder Klappkassette (vgl. Glauert 2011, 60) – historische Vorläufer und eine eigene historische Figuration besitzt. Die Archivbox kann ihre Verwandtschaft zum Medium Schrank, aber auch zum Buch, dessen Analogie, wenn nicht Antithese sie gleichzeitig ist, nicht leugnen und hat eine eigene historische Ausdifferenzierung unterlaufen, die in Umrissen dargestellt werden soll. Das *Lexikon des gesamten Buchwesens* definiert den Begriff „Archiv- bzw. Schriftgutbehälter“ pragmatisch als „der geordneten und geschützten *Aufbewahrung* des Schriftgutes“ dienend, die „je nach Schriftguttyp und Benutzbarkeits- und Haltbarkeitsanforderungen unterschiedliche Formen“ (Leesch 2017) aufweist.

Bevor die Dinge in das kulturelle Gedächtnis Einzug halten können, müssen sie zunächst in eine topologische Reihenfolge gebracht werden, eben benutzbar und haltbar gemacht werden, denn „Wissen braucht Behälter“ (Heesen 2007, 91). Die Leistung, die ein Behälter erbringen muss, besteht nicht nur darin, die „Sammlung eine Sammlung“ bleiben zu lassen, also ihre Zerstreuung zu verhindern, sondern die einzelnen Stücke einer Sammlung „gleich einem Schild“ (Sommer 2002, 218) vor zerstörerischen Kräften zu schützen, wobei dem Behälter eine ein- und ausschließende Erhaltungsfunktion zukommt.

Im Kontext des modernen Literaturarchivs ist die Archivbox ein wesentlich konstitutives Element der Ordnung, die im Depot herrscht. Als ein modernes „Archivmöbel“ ist sie funktionell und schmucklos, in ihrem massenhaften Vorhandensein fast schon unauffällig, dennoch ist sie für eine Geschichte des

Wissens und der Wissensanordnungen, die „gerade die Objekte und physischen Träger von Wissen miteinbeziehen möchte“ (Friedrich 2013, 72), von grundlegender Bedeutung, da den Objekten und Trägern, wie Schränken, Regalen oder Truhen als ordnungsstiftenden Sammlungsmöbeln, ebenfalls Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte.

Was es mit der Archivschachtel als ‚Aufbewahrungssystem‘ auf sich hat, lässt sich zunächst etymologisch zurückverfolgen, ist doch das Wort „Schacht“, ein „hohle[r] Raum“ und, so Krünitz’ *Oekonomische Encyclopädie*, mit dem Schrank verwandt. Als ein „aus dünnen Seitenwänden bestehendes Behältniß, mit einem darüber passenden, genau anschließenden Deckel“ (Krünitz 1824, 481), ist sie von ihrer Materialität her aus all denjenigen Körpern gefertigt, die sich verarbeiten und verbiegen lassen.

Fachsprachlich wird nach Karton bzw. Pappe, also dem Werkstoff, und der Kartonage, dem eigentlichen Behälter, unterschieden. Im allgemeinen Verständnis beschränkt sich der Begriff Kartonage auf Behälter, bezeichnet jedoch auch sowohl die Bearbeitung von Pappe als auch das Endprodukt, zumeist Schachteln oder Kästen aus Pappe, die in Fabriken gefertigt wurden; in den älteren Manualen der Buchbinderei wird dieser Bereich als „Papparbeit“ bezeichnet (vgl. Poppe 1840). Diese Topologie des Faltens – im Sinne von Kanten produzieren –, hat Walter Seitter in seiner *Physik der Medien* eingehend beschrieben, die gerade Linie, welche quer über das Papier verläuft und dieses ‚knickt‘, nähert die beiden Hälften des Papiers in der dritten Dimension einander an. Das Papier wird bei diesem Prozess nicht zerstört, aber „er hinterläßt eine bleibende lineare Wunde oder Narbe“ (Seitter 2002, 200). Ein zentraler Begriff ist in diesem Zusammenhang die sogenannte „Zarge“, womit die „seitliche Einfassung eines räumlichen Gegenstandes bezeichnet“ (Grimm Bd. 31, 1854ff., 281) ist – die Grundbedeutung „Rand“, berührt sich etymologisch auch mit „Sarg“ –, während im *Krünitz* bereits darauf hingewiesen wird, dass dieser Begriff die Seitenwand einer Schachtel bezeichnet.

Direkt in die Geheimnisse des Archivs führt ein anderer etymologischer Faden: „Arcae“ werden Behältnisse genannt, die verschließbar sind, also Kisten und Truhen, Keller, Gefängniszellen. „Die im Archiv deponierten Akten der frühen Neuzeit“, so Cornelia Vismann, „gelten für lange Zeit als das schlechthin Weggeschlossene, Sekrete, Versiegelte. Und das, was sie umschließt, wird arca genannt“ (Vismann 2009, 102–103). Epistemologisch führt dies zum „arcanum“, also jenem „Mantel des Geheimnisses“, mit dem sich das Archiv umgibt, und der im rhetorischen Sinne als Figur oder Trope gelesen werden kann, der – im Sinne Derridas –, als ein „Bestimmungsempfänger“ gilt, „der die Kraft des [...] Geheimnisses bewahrt“ (Derrida 1997, 51). In einer ins Materialistische gewandten Leseart von Derridas „Archivkrankheit“ kann die Archivbox als eine „Konsignationsmacht“

beschrieben werden, sie bestimmt die „topologische ‚Ortszuweisung‘ bzw. die ‚Aufbewahrung an einem Ort oder auf einem Träger‘, zum anderen versammelt sie als „archontisches Prinzip des Archivs“ (Derrida 1997, 13) die Zeichen.

Das Medium Archivbox ist also ein vielfacher Bezugspunkt innerhalb des Depots eines Archivs. Sie enthält schlussendlich, egal welcher Typologie von Nachlass die Papiere entsprechen (vgl. Meyer 2002, 52–58), stets dieselbe Ordnung nach den „Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen“ (RNA).

In Derridas Archivtheorie folgt aus der Erwähnung des Begriffs „arca“ (vgl. Derrida 1997, 48) keine Theorie des Archivs als Poetik des Raumes und keine Theorie des Archivs als Epistemologie des Containers (vgl. Vismann 2000, 103). Dieses spezifische ‚Aufbewahrungssystem‘ im Kontext einer „Arca-logie“, wie Vismann sie vorschlägt, als einer Wissenschaft von der Kiste und ihren materiellen und dispositiven Voraussetzungen ihrer Anordnung, muss bisher als noch ungeschrieben gelten.

3 ‚Aufbewahrungssysteme‘: Von Ordnung und Anordnung

Dass Wissensproduktion stets historischen Entwicklungen unterliegt und von diversen Faktoren abhängig ist, etwa der medialen Verfasstheit seiner Präsentation oder politischer und gesellschaftlicher Ordnungen und Entwicklungen, ist in der Forschung evident (vgl. Spoerhase et al. 2009). Die Ordnungen des Wissens sind umfangreich erforscht worden, u. a. unter dem Überbegriff des Sammelns, werden verschiedenste ‚Aufbewahrungssysteme‘, rangierend von der Kunstkammer (vgl. Bredekamp 1993), dem Museum moderner Prägung (vgl. Heesen und Spary 2001) bis hin zum Zettelkasten (vgl. Gfrereis und Strittmatter 2013; Krawjeski 2017), Album (vgl. Kramer und Pelz 2013), aber auch Tisch (vgl. Pelz 2003) und dem Zeitungsausschnitt (vgl. Heesen 2006) umfassend behandelt. Mit dem Begriff „Anordnung“ soll ein epistemisches und technologisches Moment in die Diskussion eingebracht werden, denn mit der „Wendung von der Aufbewahrung zur Produktion des Wissens“, so Wolfgang Ernst (2002, 39), hat Foucault dem Archiv seine dokumentarische Passivität und konservierende Unschuld genommen.

Mit der Erforschung von Archivmöbeln als Medien ist auch ein Desiderat Kittlers eingelöst, für den diese „Maschinenparts ja fast Agenten [der] Bildungsgeschichte“ (Kittler 2000, 113) sind.

Die Archivbox als analoges ‚Aufbewahrungssystem‘ schreibt zwar nicht, vielmehr wird sie von Archivaren beschriftet und ist als Medium augenscheinlich träge und passiv, hat aber als Verpackung eine funktionelle Bedeutung.

Im Unterschied zur Kunstkammer der Frühen Neuzeit, deren „Möbel die verschiedensten Objekte kunstvoll und geschickt verschachteln sollten“ (Hackenschmidt und Engelhorn 2001, 176), geht es bei der Aufbewahrung von Archivalien im modernen Literaturarchiv nicht um ein Moment der Überraschung durch ein unvorhersehbares Kombinieren der enthaltenen Dokumente (oder Objekte), sondern um die rasche Wiederauffindbarkeit und adäquate Lagerung in konservatorischer Hinsicht. Im Idealfall ist ein Nachlassbestand derart nach den RNA geordnet und indiziert, sodass sich potenzielle Archivbenutzer mittels des Bestandsverzeichnisses sofort einen Überblick darüber verschaffen können, was sich in den jeweiligen Archivboxen befindet.

Schriftgutbehälter und Archivgutbehälter haben in diesem Kontext eine dienende Funktion: Sie sollen die geordnete und geschützte Aufbewahrung des Schriftgutes ermöglichen, denn bis ins 18. Jahrhundert waren Akten noch als „lose aufeinander gestapelte Schriftstücke oder als ‚Büschel‘ (Faszikel)“ gefaltet und verschnürt, die „fast unverwüsthlich“ (Leesch 2017) in „mächtigen Regalen tiefengestapelt, mit den nach vorne zeigenden, registraturmäßig beschrifteten Deckpappen stehend aufbewahrt“ (Hochedlinger 2009, 44) wurden. Schriftgut kann jedoch auch durch unzweckmäßige Lagerung gefährdet werden, wie z. B. infolge der Büroreform des 20. Jahrhunderts ersichtlich wurde. Johannes Papritz, der in den 1950er/60er-Jahren die Archivschule Marburg leitete, konstatiert als „folgenswersten Eingriff der Technik in die Aufbewahrungsmöglichkeiten des Schriftgutes“ (Papritz 1957, 81) die Verwendung des Stehordners und Schnellhefters, die nicht registraturfähig seien und ob ihrer invasiven Methode – man denke an das Stanzen der Löcher – wenn schon nicht für die Aufbewahrung von Akten, so schon gar nicht für die Archivierung von Literatur geeignet sind.

Bereits Johann Heinrich Franz von Löher, der ab 1909 im Rang eines Reichsarchivrates stand, führte 1876 in der *Archivalischen Zeitschrift* aus, dass die Aufstellung von Archivalien so erfolgen sollte, dass „jedes Stück möglichst geschont werde, und dass ein jedes sich leicht und handlich aus seiner Reihe herausnehmen und ebenso in dieselbe wieder hineinstellen lasse, gleichwie ein Buch in einer Bibliothek“ (Löher 1876, 64–65).

Trotz der gemeinsamen materiellen Konvergenzen haben Bücher, Akten und Handschriften eben einen anderen Status hinsichtlich ihrer Archivierung. Ernst hat festgestellt, dass es einen Unterschied macht, ob „eine Druckschrift Teil eines Archiv-Moleküls ist, also eines Faszikels oder eines Kartons, im Unterschied zur Einreihung in die Ordnung der Bibliothek“ (Ernst 2003, 44). Es sind Medien, die sich im Archiv nicht vermischen dürfen, obwohl dies – worauf etwa Johannes Sass (1924, 463–471) hinweist – oft genug vorzukommen schien.

4 Historische Formation(en) der Archivbox

In einem Interview äußert sich der österreichische Schriftsteller Gerhard Roth bezüglich seiner Selbstarchivierungspraxis:

Am Anfang war sehr wenig in Ordnung. Es war eine alte Biedermeierkommode mit drei breiten Laden, in die ich einfach alles hineingegeben hab. Dann hab ich angefangen zu trennen, die Fotografien und die Notizbücher und die Manuskripte. Dann ist die Kommode zu klein geworden, und ich hab ein Zimmer genommen und die hervorragenden Bananenschachteln instrumentalisiert. – Die Bananenschachteln sind deshalb hervorragend, weil man sie aufheben kann und viel Platz hat. (Roth 2002, 101)

Roths Ausführungen zeigen aufschlussreiche Parallelen zur historischen Entwicklung und Herausbildung der Archivierungstechnik und -praxis: Seit dem Mittelalter dienten Schränke dem Schutz, aber auch der Präsentation des Sammlungsgutes. In diesem Kontext ist die Truhe, als „Universalmöbel des Mittelalters“ (Heesen 2007, 91), ein zentraler Ordnungsraum und ein der Epoche immanentes ‚Aufbewahrungssystem‘, bis im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts neben dem Kabinettschrank das ‚Repositorium‘ aufkam, ein unscharfer Begriff, der sowohl Schränke, Regale als auch Abstellische bezeichnete.

Vielleicht ist es nur folgerichtig, dass das Medium Handschrift eben aus jenem Medium in die Archivbox zurückkehrt, mit dem es – jedenfalls in materielle Hinsicht – verwandt ist: dem Buch. Tatsächlich führte der Buchdruck durch die selektive oder kontingente Überführung von Handschriften in Buchdruck (und die damit einhergehende sukzessive Zerstörung handschriftlicher Druckvorlagen) zu einem Traditionsverlust (vgl. Müller 1988, 203–217). Die Archivbox ist als ein intermittierendes Medium zu betrachten, das diesen Traditionsverlust zu minimieren versucht, so lange natürlich die Überlieferungsbildung gegeben ist.

Dieser Konfiguration der Aufbewahrung von Schriftgut ist zunächst ein anderer Behälter vorzuziehen, nämlich das ‚Buch‘ selbst, denn es ist ja materialiter „eine Sammlung mit einem Behälter. Dieser besteht äußerlich aus zwei Deckeln und einem Rücken. Sein Inneres ist gefüllt mit Blättern. Indem der Umschlag diesen Inhalt umschließt, gewährt er ihm einerseits Schutz, andererseits Zusammenhalt“ (Sommer 2002, 228). Während (die senkrecht aufgestellten) Bücher einer Bibliothek sicher in einem festen Einband aus Pappe ‚stecken‘ und (zumeist) in mehreren Exemplaren vorliegen, besitzen Archivalien den Status der Einzigartigkeit, sind dementsprechend schutzbedürftig: „Bücher stecken gesichert in festem Einband: Akten und Urkunden liegen offen. Von Büchern gibt es gewöhnlich mehrere Exemplare: von Akten und Urkunden nur das eine im Archiv“ (Löher 1890, 285).

Ein spezifischerer Vorläufer des „Aufbewahrungssystems“ Archivbox zeigt exemplarisch die Verschränkung der beiden Medien ‚Buch‘ und ‚Schachtel‘ und tritt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf. In ihrer Medialität und Produziertheit sind Buch und Schachtel zunächst untrennbar miteinander verbunden, wobei ein Grund darin liegt, dass ein einzelnes Blatt „liegen, fallen, vielleicht ein bißchen schweben“ könne, so Walter Seitter, aber eben nicht „stehen kann“ wie ein Buch in einer Bibliothek (Seitter 2002, 201).

Das zeigt sich nicht nur hinsichtlich Aspekten der Kodikologie, deren Hilfswissenschaft, die ‚Einbandkunde‘, Grundtypen des mittelalterlichen Bucheinbandes identifiziert hat: Codices mit Holzdeckeln, Hüllenbuch, Beutelbuch, Koperteinband und Aktenband (vgl. Kümper 2014, 161). Die Beziehung dieser beiden ‚Medien‘ ist auch deswegen aufschlussreich, wie Heinz Schmidt-Bachem in seiner materialreichen und ausführlichen Darstellung der *Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie* festgestellt hat, da die Wurzeln der Kartonagen-Industrie, die bislang wenig bekannt und nicht systematisch erforscht sind, im Buchbinderhandwerk liegen (vgl. Schmidt-Bachem 2011, 573).

Besieht man sich eines der ersten Beispiele für die Schachtel als ‚Aufbewahrungssystem‘, kommt auch bibliothekarisches Know-how hinzu: Daniel Charles Solander, Botaniker, Weltumsegler und Schüler des Naturhistorikers Carl von Linné, hatte in seiner Funktion als Archivar und Bibliothekar von 1773 bis 1782 an der British Library in London eine (allerdings aus weichem Holz gefertigte) Schachtel konstruiert, die, einem kunstvoll aufklappbaren Buch ähnelnd, Platz für Dokumente oder auch naturwissenschaftliche Objekte bot. 1844 wird dieses ‚Aufbewahrungssystem‘ folgendermaßen beschrieben: „a wooden box, backed with leather, the sides covered with marble or other paper, having leather corners, so that it has much the appearance of a book; one of the sides is made to open as a lid, carrying with it the back which is attached to it [...]“ (zit. n. Caladaro 1993, 388).

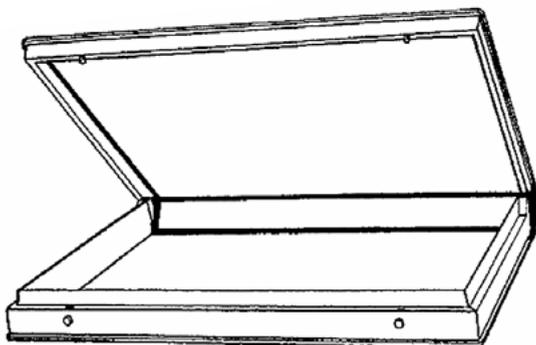


Abb. 2: Solander-Box.

Johann Wolfgang von Goethe fertigte große Briefumschläge, die er „Säcke“ oder „Kapseln“ nannte, an, in denen er seine Papiere und „Acten“ zu verwahren pflegte, bevor 1822 sein Nachlass durch den Weimarer Hofbibliothekar Friedrich Theodor Kräuter geordnet wurde. Ernst Robert Curtius hat in einem Essay zu *Goethes Aktenführung* darauf hingewiesen, dass er die großen Briefumschläge, die er zur Verwahrung seiner Papiere zu verwenden pflegte, nicht nur als „Tasche“, sondern auch als „Sack“ bezeichnete. In diesem Zusammenhang verwendet er u. a. den Begriff „Tecturen“, dies bezeichnet – so vermutet Curtius – Aktendeckel, also den Umschlag eines Aktenstücks (vgl. Curtius 1999, 164). Die Umhüllung hat hier noch eine zweidimensionale Qualität. Wie Carlos Spoerhase festgestellt hat, äußert sich Goethe in verschiedenen Korrespondenzen oft über leere, beschriebene und bedruckte Papierbogen, die sowohl als materielle Träger von Briefen oder Drucken, aber eben auch als Verpackungsmaterial thematisiert werden (vgl. Spoerhase 2018, 588). Erst die Faltung mit ihren gekrümmten und beweglichen Grenzflächen, die „ein oben und unten, ein innen und außen in nur temporär entscheidbarem Zustand“ (Zinsmeister 2004, 164) beschreibt, markiert den Übergang einer zweidimensionalen Fläche in ein dreidimensionales Gebilde. Während Goethe bei seinen Anordnungen in der zweiten Dimension verblieb und noch nicht den Schritt vom Faszikel zur Archivschachtel vollzog, verhält es sich mit den Handschriftensammlern des 19. Jahrhunderts anders.

Jene „Verwandte[n] der Archivare wie der Philologie“ (Müller 2012, 289) sind als Rivalen der noch nicht institutionalisierten Gruppe der Literaturarchivare diesen um einige konservatorische Schritte voraus, behandelt doch der Archivar und Schriftsteller Ludwig Bechstein in seinen Ausführungen über die Autographensammlung für *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert* (1858) sehr genau das *Handbuch für Autographensammler* von Johann Günther und Otto August Schulz, das aufgrund seiner Systematisierung und praktischen Hinweise zur Anlage einer Sammlung als bedeutender „Markstein“ in der Entwicklung des Autographensammelns“ (Plachta 2010, 84) gilt.

Der fünfte Abschnitt des Handbuchs führt in das „Labyrinth der Sammler-Systeme“ (Bechstein 1858, 232) und zeigt als Sammlungs- und Aufbewahrungssystem für wertvolle Handschriften einen „Autographen-Carton“ in Buchform:

Die Grundlage dieses Cartons bildet ein aus verhältnismässig schwachem weichen Holze gearbeiteter 4–5 Zoll hoher Rahmen, welcher an der rechten Seite, gleich einem Buche, mit einer Hohlkehle versehen wird. Diesen nimmt der Buchbinder in die Arbeit und giebt ihm durch zwei Deckel, von denen der untere befestiget, der obere aber mittelst eines angebrachten Charniers zum Auf- und Zumachen eingerichtet ist, und durch einen Rücken die Buchform. (Günther und Schulz 1856, 138)

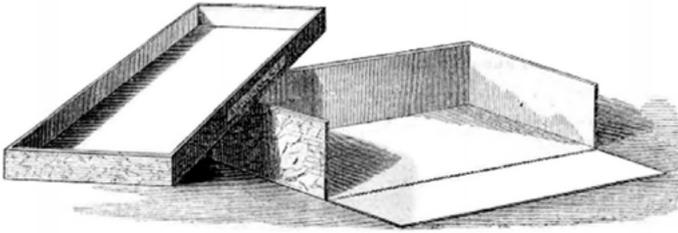


Abb. 3: „Autographen-Carton“.

Das Aufkommen dieser „Autographen-Cartons“ und die sukzessiv erfolgende diskursive Ordnung des modernen Literaturarchivs verdanken sich im 19. Jahrhundert auch Innovationsschüben der papierverarbeitenden Industrie, welche die Verwendung von (Falt-)Schachteln für Zwecke der Archivierung begünstigte. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs die „Zahl der papierernen Objekte in der Dingwelt weit über die Welt der Bücher, Zeitungen und Briefe, der Formulare und Akten“ (Müller 2012, 297–298) hinaus. Die massenhafte Produktion von Kartonagen, Tüten und Taschen – begünstigt durch die Einführung der Rundsiebpapiermaschine (Pappenmaschine) im Jahr 1830 –, die als Verpackungsmaterial Verwendung fanden, ließen Pappe und Karton zirkulieren. In der Buchbinderei fanden vor allem graue Pappen Verwendung, die aus Lumpen und Papierabfällen hergestellt wurden. Diese zeichneten sich durch ihre besondere Zähigkeit und Biegsamkeit aus und taugten daher besonders für Bucheinbände (vgl. Biesalski 1991, 63). 1890 erfand der Engländer Henry M. Smith die Schachteln aus (doppelseitiger) Wellpappe, er entwickelte die sogenannte Durchzug- oder Gürtelschachtel (vgl. Schmidt-Bachem 2011, 579); dieser Typ wurde erst später durch die Faltschachtel aus Wellpappe ersetzt. Hinsichtlich der maschinellen Fertigung waren die Gebrüder Brehmer mit der Entwicklung der Fadenheftmaschine zentral, das weiterentwickelte Verfahren der Drahtheftmaschine und später der Faden-Buchheftmaschine revolutionierte sowohl die Buchherstellung, ähnlich wie die Einführung der Schnellpresse im Druckbereich, als auch die Herstellung von Schachteln (vgl. Schmidt-Bachem 2011, 587).

1894 sprach der österreichische Germanist Jakob Minor eher abfällig davon, dass „Centralanstalten für litteraturgeschichtliche Hilfsarbeiten“, eben diejenigen Institutionen, die Wilhelm Dilthey (1970 [1899], 2–16) in seinem Vortrag als „Archive für Literatur“ bezeichnet und gefordert hatte, keine bloßen „Stapelplätze“ sein sollten, wo „Papiere in Empfang“ (Minor 1894, 2) genommen werden. Vielmehr entwirft der archivaffine Minor, er hatte u. a. auch an der „Sophienausgabe“ der Werke Goethes mitgearbeitet, aus der Perspektive des Literaturprofes-

sors – zu dieser Zeit war er Ordinarius an der Universität Wien – einen sehr bestimmenden Arbeitsauftrag für Literaturarchivare. Vielleicht hat Minor auch im *Krünitz* nachgeschlagen, denn dieser wusste unter dem Lemma *Staatsarchiv* darüber Bescheid, dass „[i]n einigen Archiven [...] die Urkunden auch in Pappschachteln oder Kasten verwahrt [werden], welche in Bücherrepositorien gestellt werden, das heißt, die Repositorien haben dieselbe Einrichtung und Gestalt der Bücherrepositorien, und darein werden die Schachteln oder Kisten *eine auf die andere gesetzt* [Hervorhebung, S. M.]“ (*Krünitz* 1836, 160). Auch für Joseph Alexander Freiherr von Helfert sind in seinem *Staatlichen Archivwesen* dreierlei Aufbewahrungssysteme intelligibel, nämlich „Actenbündel[], Registerbände[] und Pappschachteln“ (Helfert 1893, 10).

Dass Minor den hier eher pejorativen Begriff „Stapelplätze“ benutzt, ist mediengeschichtlich aufschlussreich, spricht man den ‚Verpackungen‘, die „keine bloßen Mittel“, aber auch „keine ganz unterwürfigen Sklaven sind“, so Walter Seitter (2002, 202), eine eigene Konfiguration zu. Dilthey spricht in seinem Gründungsmanifest des Literaturarchivs von hilflosen Papiermassen und davon, dass Nachlass-Erben die Papiermassen zunächst „noch sorgsam in einem Schrank“ aufbewahren, aber diese schließlich „meist in einer Kiste auf dem Speicher“ (Dilthey 1970, 9) landen würden. Zwar antizipiert er in seinem Aufruf die Sicherung, Zusammenführung, systematische Anordnung und Erschließung der Handschriften deutscher Autoren seit dem Humanismus, aber welches Dispositiv der Aufbewahrung und konservatorischen Praxis zum Tragen kommt, thematisiert er nicht. Dieses wird jedoch ersichtlich, konsultiert man die Festschrift der *Litteraturarchiv-Gesellschaft* zu ihrem 25-jährigen Bestehen:

Durch ein Übereinkommen mit der k[öni]gl[ichen]. Bibliothek in Berlin erhielten wir in den Räumen derselben Platz zum Aufstellen von Schränken, in denen unsere Sammlungen untergebracht sind. Die gebundenen Handschriften und die in Pappkartons befindlichen Konvolute von losen Blättern sind unter den Namen der Verfasser zusammengestellt; [...]. (Meisner 1916, 13–14)

In der Kodifizierung der europäischen Archivtheorie, der sogenannten „Dutch Manual“ von 1898, die 1905 als *Anleitung zum Ordnen und Beschreiben von Archiven* in deutscher Übersetzung erschien, wird hinsichtlich der wichtigsten Prinzipien der Aufstellung und Anordnung des Archivinventars artikuliert, dass die „Bewahrung der [Archiv-]Stücke ganz frei“ zu entscheiden sei, aber die „Sorge für ihre gute Erhaltung“ (Mueller et al. 1905, 94) gegeben sein müsse. Hier ist die Archivbox noch ein passives Medium, das den Platz eines Aktenstückes innerhalb der Gesamtstruktur des Archivs bezeichnet und über den Umfang informieren soll (vgl. Mueller et al. 1905, 96 u. 120).

5 Schluss

Die Archivbox, mittlerweile als Medium ausdifferenziert und von Design sowie Konstruktion kodifizierten Prozeduren unterworfen, ist zwar ein geeignetes ‚Aufbewahrungssystem‘, das den Nachlass vor äußeren Einflüssen schützt, diesen jedoch auch gleichsam in seiner Vielgestaltigkeit bezwingt und in eine spezifische konservatorische Figuration zwingt. Als Grundlage für die Eignung von Schachteln im archivarischen Kontext ist mittlerweile ihre Alterungsbeständigkeit, Materialzusammensetzung und mechanische Festigkeit über DIN-Normen geregelt (vgl. Korn 2006, 93). Die beste Art der Lagerung von Archivalien im Literaturarchiv besteht deshalb darin, diese in festen, geschlossenen Boxen aus Karton aufzubewahren: „Verwenden Sie zur Lagerung von Werken aus Papier, Büchern und Archivalien Produkte, welche der Norm ISO 9706 für alterungsbeständiges Papier bzw. ISO 16245 für Archivschachteln und Archivreihen entsprechen“ (Huber und Lerber 2015, 109). Es bedürfte wohl noch genauerer und konziserer Studien, um dieses ‚Aufbewahrungssystem‘, seine Entwicklung, Ausdifferenzierung und Anwendungsformen weiter in einen Kontext der Wissensordnungen und der normativen Praktiken des Archivs zu stellen.

Oftmals wird – ganz im Sinne des eingangs zitierten Roland Barthes – der Charakter der Schachtel als ein Emballagegegenstand vergessen, der seiner Natur nach dem Käufer in Rechnung gestellt wird. Wie Klaus Kastberger angemerkt hat, bedarf es ja eines „nicht unerheblichen materiellen Einsatzes“, um die „Kartons und Papierstapel in Nachlässe zu verwandeln, also wirklich ins Archiv aufzunehmen“ (Kastberger 2017, 427). Zudem stellt er die Frage, ob der Nachlass vielleicht nur deshalb aus „Werk- und Werk-Außerhalb“ zusammengesetzt ist, um ihn bequem im ‚Aufbewahrungssystem‘ Archivbox ablegen zu können. Dem Bestand – so kritisiert auch Ulrich Raulff – werden durch einen „Vorgang der Neutralisierung“ seine Attribute entzogen, dabei spielt auch die Archivbox eine wesentliche Rolle:

Durch die an eine militärische Investitur erinnernde Einlagerung der Papiere in Mappen einheitlicher Größe und Farbe (grau) und Kästen von gleicher Größe (die geeignet sind, einen Maßstab zur Quantifizierung von Archivgut abzugeben) wird eine reine Quantität geschaffen. Die wilde und bedrohliche Singularität der Nachlässe wird in der Uniformität des Archivguts gebändigt. (Raulff 2009, 229)

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012.
- Bechstein, Ludwig. „Die Autographensammlung“. *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert. Ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen*. Bd. 3. Hg. J. A. Romberg. Leipzig, 1858. 215–236.
- Benne, Christian: *Die Erfindung des Manuskripts*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Biesalski, Ernst-Peter: *Die Mechanisierung der deutschen Buchbinderei 1850–1900*. Frankfurt a. M.: Buchhändler-Vereinigung, 1991.
- Bredenkamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Wagenbach, 1993.
- Brenneke, Adolf: *Archivkunde. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte des europäischen Archivwesens*. Bearb. n. Vorlesungsnachschriften und Nachlaßpapieren und erg. v. Wolfgang Leesch. Leipzig: Koehler & Amelang, 1953.
- Caladaro, Nicolai. „The solander box: Its varieties and its role as an archival unit of storage for prints and drawings in a museum, archive or gallery“. *Museum Management and Curatorship* 12.4 (1993): 387–400.
- Curtius, Ernst Robert. „Goethes Aktenführung“. *Grundlagen der Literaturwissenschaft. Exemplarische Texte*. Hg. Bernhard J. Dotzler. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1999. 158–167.
- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 15: *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Porträts und biographische Skizzen, Quellenstudien und Literaturberichte zur Theologie und Philosophie im 19. Jahrhundert*. Hg. Karlfried Gründer. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 1970. 2–16.
- Ebeling, Knut, und Stephan Günzel. „Einleitung“. *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Hg. Knut Ebeling und Stephan Günzel. Berlin: Kadmos, 2009. 7–28.
- Ernst, Wolfgang. *Im Namen von Geschichte. Sammeln – Speichern – Erzählen. Infrastrukturelle Konfiguration des deutschen Gedächtnisses*. München: Fink, 2003.
- Farge, Arlette. *Der Geschmack des Archivs*. Göttingen: Wallstein, 2011.
- Friedrich, Markus. *Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte*. München: Verlag Oldenbourg, 2013.
- Gfrereis, Heike, und Ellen Strittmatter (Hg.): *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie*. Marbach a. Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2013.
- Glauert, Mario. „Verpackungen für Archivgut. Empfehlungen der Archivreferentenkonferenz, ausgearbeitet vom Bestandserhaltungsausschuss der ARK“. *Der Archivar* 64.1 (2011): 57–62.
- Grimm, Jacob, und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. In 32 Teilbänden. Leipzig: Hirzel, 1854ff. <http://woerterbuchnetz.de> (30.10.2018).
- Hackenschmidt, Sebastian, und Klaus Engelhorn (Hg.). *Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Hall, Murray G., und Gerhard Renner: *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1992.
- Hammer-Luza, Elke. „Von der Urkundenlade zur modernen Archivbox. Lagerungstechniken im Laufe der Jahrhunderte am Beispiel der Steiermark“. *Die Kunst des Archivierens*. Hg. Josef Riegler. Graz: Steiermärkisches Landesarchiv, 2007. 57–71.

- Heesen, Anke te, und E. C. Spary. „Sammeln als Wissen“. *Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung*. Hg. Anke te Heesen und E. C. Spary. Göttingen: Wallstein, 2001. 7–21.
- Heesen, Anke te. *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2006.
- Heesen, Anke te. „Vom Einräumen der Erkenntnis“. *Auf \ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften*. Hg. Anke te Heesen und Anette Michels. Berlin: Akademie Verlag, 2007.
- Henningsen, Thorvald. *Das Handbuch für den Buchbinder*. 2. Aufl. St. Gallen: Hostettler, 1969.
- Huber, Joachim, und Karin von Lerber. *Handhabung und Lagerung von mobilem Kulturgut. Ein Handbuch für Museen, kirchliche Institutionen, Sammler und Archive*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Kastberger, Klaus. „Nachlassbewusstsein. Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Am Beispiel Friederike Mayröckers“. In: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Hg. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen: Wallstein, 2017. 409–428.
- Korn, Henriette. „Archivboxen im Test. Zur Aufbewahrung von Urkunden und Siegeln“. *Arbeitsblätter des Arbeitskreises Nordrhein-Westfälischer Papierrestauratoren* 10 (2006): 93–99.
- Krawjeski, Markus. *ZettelWirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*. Berlin: Kadmos, 2017.
- Kramer, Anke, und Annegret Pelz (Hg.). *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen: Wallstein, 2013.
- Krünitz, Johann Georg. *Oekonomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt, Haus- u. Landwirthschaft*. Bd. 138: Säure–Schaf. Bruenn: Traßler, 1824. <http://www.kruenitz1.uni-trier.de> (30.10.2018).
- Krünitz, Johann Georg. *Oekonomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt, Haus- u. Landwirthschaft*. Bd. 164: Staat, (Hof-) – Staatsschrift. Bruenn: Traßler, 1836. <http://www.kruenitz1.uni-trier.de> (30.10.2018).
- Kümper, Hiram. *Materialwissenschaft Mediävistik. Eine Einführung in die historischen Hilfswissenschaften*. Paderborn: Schöningh, 2014.
- Leesch, Wolfgang. „Schriftgutbehälter“. *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*. 2017. http://dx-doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/9789004337862__COM_190762 (30.10.2018).
- Löher, Franz von. *Archivlehre. Grundzüge der Geschichte, Aufgabe und Einrichtung unserer Archive*. Paderborn: Schöningh, 1890.
- Meisner, Heinrich. *Die Litteraturarchiv-Gesellschaft während der fünfundzwanzig Jahre ihres Bestehens 1891–1916. Ein Überblick*. Berlin: Litteraturarchiv-Gesellschaft, 1916.
- Minor, Jakob. „Centralanstalten für litteraturgeschichtliche Hilfsarbeiten“. *Euphorion* 1.1 (1894): 17–26.
- Mueller, Samuel, J. A. Feith, und Robert Fruin. *Anleitung zum Ordnen und Beschreiben von Archiven*. Leipzig: Harrassowitz, 1905 [1898].
- Müller, Jan-Dirk. „Der Körper des Buches. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck“. *Materialität der Kommunikation*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig K. Pfeiffer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. 203–217.
- Müller, Lothar. *Weißer Magie. Die Epoche des Papiers*. München: Hanser, 2012.
- Papritz, Johannes. „Organisationsformen der Schriftgutbewahrung in der öffentlichen Verwaltung. Historische Grundlagen und Stand der Probleme“. *Der Archivar* 10 (1957): 275–294.

- Plachta, Bodo. „Werkstatt, Archiv, Pantheon“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 29–45.
- Poppe, Johann Heinrich Moritz von. *Der Papparbeiter, Papiermachearbeiter und Papierkünstler Oder die Kunst, aus Papp, Papierteig und Papier allerlei nützliche schöne Sachen zu verfertigen*. Ulm: Ebner, 1840.
- Raulff, Ulrich. „Sie nehmen gern von den Lebendigen. Ökonomien des literarischen Archivs“. *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Hg. Knut Ebeling und Stephan Günzel. Berlin: Kadmos, 2009. 223–232.
- Roth, Gerhard. „Die hervorragenden Bananenschachteln. Gespräch mit Wendelin Schmidt-Dengler und Lucas Cejpek im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 30.11.2000“. *manuskripte* 42.157 (2002): 101–106.
- Sass, Johannes. „Bücher in Akten“. *Zentralblatt für Bibliothekswesen* 41 (1924): 463–471.
- Schmidt-Bachem, Heinz. *Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2011.
- Schüller-Zwierlein, André. „Diachrone Zugänglichkeit: Versuch einer Prozesstypologie“. *Diachrone Zugänglichkeit als Prozess. Kulturelle Überlieferung in systematischer Sicht*. Hg. Michael Hollmann und André Schüller-Zwierlein. Berlin, München, Boston: de Gruyter, 2014. 15–80.
- Schwab, Werner. *In harten Schuhen: ein Handwerk*. Hg. Ingeborg Orthofer. Graz, Wien: Droschl, 1999.
- Seitter, Walter. *Physik der Medien. Materialien, Apparate, Präsentierungen*. Weimar: Verl. f. Geisteswissenschaften, 2002.
- Sinnhold, A. *Der Archivar und das Archivwesen sowie deren Verbindung mit den Kanzleiexpeditionen, als zweckmäßigste Einrichtung zur Beförderung eines geregelten, übersichtlichen und sicheren Ganges der Archivverwaltung und des Kanzleiexpediti- onswesens*. Weimar: Voigt, 1842.
- Sommer, Manfred. *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Spoerhase, Carlos, Dirk Werle und Markus Wild. „Unsicheres Wissen. Zur Einführung“. *Unsicheres Wissen. Skeptizismus und Wahrscheinlichkeit, 1550–1850*. Hg. Carlos Spoerhase, Dirk Werle und Markus Wild. Berlin, New York: de Gruyter, 2009. 1–13.
- Spoerhase, Carlos. *Das Format der Literatur: Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Vismann, Cornelia. *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.
- Wolf, Burkhardt. „Räume des Wissens“. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hg. Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015. 115–124.
- Zinsmeister, Annett. „Transformation und Faltung“. *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*. Hg. Monika Fleischmann und Ulrike Reinhard. Heidelberg: whois verlag- und vertriebsgesellschaft, 2004. 164–170.

Ulrike Spring

Die Inszenierung von Archivmaterial in musealisierten Dichterwohnungen

1 Die Dichterwohnung als literarischer Nachlass

Sehen ist das Kennzeichen von Museen, so die Kunsthistorikerin Svetlana Alpers (1991). Lesen ist jenes des Archivs, könnte man ergänzen. Tatsächlich gibt es aber in der Praxis etliche Überschneidungen, vielleicht insbesondere bei musealisierten Dichterwohnungen, die als ihre Existenzberechtigung Literatur und somit Lesen haben. Sie beschäftigen sich ebenso wie Literaturarchive mit dem, das nicht mehr ist, sind gewissermaßen literarische Nekropolen, die als Kanonisierungswerkzeuge funktionieren und die Rezeption der Verfasser und ihrer Werke mitbestimmen.

Dichterwohnungen als Orte des öffentlichen Interesses – oder gar als jene der literarischen Wallfahrt – sind bereits für das 16. Jahrhundert nachweisbar (vgl. Hendrix 2008b) und hatten im 19. Jahrhundert ihren Durchbruch als touristische Attraktion. Als Gründe für ihre Popularität gelten das Bedürfnis nach Kontakt mit (toten) Schriftstellern als Folge der Umbrüche der Moderne und der daraus resultierenden Entfremdung und Vereinsamung, unterstützt von aufkommendem Nationalismus mit seinem Interesse an Nationalsprache und -kultur und somit an Schriftstellern als Repräsentanten der Nation (vgl. Breuer und Kahl 2015; Watson 2008, 13–14). Ausbau der Reiseinfrastruktur und beginnender Massentourismus erklären ebenfalls dieses Phänomen, das wir heute als Literaturtourismus kennen. Dichterwohnungen sind Teil einer kollektiven Erinnerungskultur, die lokal, regional, national und transnational verankert werden kann. Ihre Attraktion liegt nicht zuletzt in ihrer Fähigkeit, als *genius loci* Stimmung und dadurch Präsenz (Hans Ulrich Gumbrecht) zu erzeugen sowie die „Illusion eines materiellen Kontakts mit der imaginären Welt der Literatur“ herzustellen, einen „*through the looking glass*-Effekt“, wie Hendrix (2008a, 223) es formuliert.

Der Glaube an die zukünftige Bedeutung von Literaturarchiven und Dichtermuseen ist auch in der Gegenwart unerschüttert: Neue Dichtermuseen werden gegründet, und Literaturarchive sammeln aktiv Vorlässe. Obwohl beiden Institutionen der in der Romantik popularisierte Glaube an das Dichtergenie zugrunde liegt, gibt es überraschend wenige Berührungspunkte in der Forschung: Meist werden Dichterwohnungen, Literatúrausstellungen und Literaturarchive als unterschiedliche Gattungen getrennt analysiert. Dabei wird leicht übersehen, dass die Wohnung ebenso wie die Manuskripte und Briefe des Schriftstellers Teil

seines literarischen Nachlasses sind (vgl. Holm 2017, 47). Kastberger definiert den Nachlass eines Schriftstellers als „das Werk plus das Werk-Außerhalb minus dem Autor“ (Kastberger 2017, 24); man könnte auch die Wohnung als Teil des literarischen Schaffungsprozesses als ein solches Werk-Außerhalb bezeichnen. Der Autor ist in den von seinen „Fans“ übernommenen Räumlichkeiten nicht länger physisch präsent, wird aber kontinuierlich durch Archiv- und Museumsbesuche inszeniert und quasi zum Leben erweckt.

Dilthey hat in seinem berühmten Aufsatz über Literaturarchive von 1889 die Bedeutung des handschriftlichen Materials betont. Das Wissen, dass der Autor tatsächlich und buchstäblich Hand daran gelegt hat, verschafft Zugang zu seiner „Wirklichkeit des Lebens“ (Dilthey 1970, 4–6). Gerade dies ist ein explizites Ziel von Dichtermuseen; tatsächlich spielen Archivalien jedoch hier meist eine untergeordnete Rolle. Um nur ein Beispiel zu nennen: Das Brontë Parsonage Museum in Haworth in England besitzt eigenen Angaben zufolge „the world’s largest collection of Brontë manuscripts, books and memorabilia“ (Dinsdale 2017, 9), in der Ausstellung selbst sind Manuskripte aber kaum zu sehen. Diese Vernachlässigung von Archivmaterial in Dichterwohnungen mag zum einen daran liegen, dass, während Dilthey Literatur und Biografie verknüpft, der Fokus in Dichterwohnungen auf Biografie und weniger auf Literatur liegt. Ein anderer Grund mag sein, dass im Museumskontext traditionell Archivmaterialien als weniger attraktiv als dreidimensionale Objekte gesehen werden: Sie wurden (und werden) meist verwendet, um Ausstellungen vorzubereiten, nicht unbedingt, um sie zu gestalten. Diese Differenzierung nach visuell attraktivem Material und optisch „langweiligen“ Archivstücken ist längst durch faszinierende Archivausstellungen wie jenen im Literaturmuseum in Marbach widerlegt worden (vgl. z. B. Gfrereis 2007) und scheint insbesondere wenig Sinn in Dichterwohnungen zu haben, ist doch Papier das wichtigste Arbeitsutensil und sind Manu- und Typoskripte die zentrale Voraussetzung für die schriftstellerische Tätigkeit. Wie die folgende Analyse zeigt, werden mit dem Schreibprozess assoziierte Exponate jedoch auf andere Weise inszeniert und erfüllen andere Funktionen als die Einrichtungsgegenstände. Da die Art und Weise, in der Gegenstände ausgestellt sind, ihre Interpretation mitbestimmt (vgl. Alpers 1991, 31), wird eine Analyse der Ausstellungsstrategien, die für Archivmaterial in Dichterwohnungen angewandt wird, entsprechend helfen, die Frage nach den unterschiedlichen Narrativen, die aus diesen Praktiken resultieren, zu untersuchen. Ich möchte also hier für eine stärkere Reflexion im Umgang mit Archivmaterialien in Dichterwohnungen plädieren, um das „Spannungsverhältnis zwischen Materialität und Ereignis“ (Hochkirchen und Kollar 2015, 18), das unterschiedlich über Gegenstände und Archivalien evoziert wird, besser zu verstehen. Unter Archivmaterialien werden im Folgenden handgeschriebene Schriftstücke wie Briefe und Notizen, aber auch Druckmaterialien wie Zeitungen

und Typoskripte verstanden. Natürlich hat jede dieser Gattungen ihre Eigenart und spezifische Funktion; zum Zwecke der Analyse werden sie hier jedoch als Einheit von Nicht-Archivalien wie Einrichtungsgegenständen unterschieden.

Theoretisch schreibt sich das Kapitel in die museologische Forschung zur Materialisierung ein, die als Folge des sogenannten *material turn* entstanden ist und Gegenstände nicht als stabile Dinge ansieht, sondern als aktive Phänomene, die Agens haben (vgl. Damsholt et al. 2009; Skyggebjerg 2016). Wie wird also der Schreibprozess über Archivalien materialisiert? Mit anderen Worten: Was *macht* Archivmaterial in Dichterwohnungen?¹

2 Ausstellungstypen

Dichterwohnungen sind also eine Museumsform, die sowohl mit dem archivarisch-dokumentarischen als auch mit dem ästhetisch-visuellen Aspekt des Museums spielt, letzterem aber höhere Bedeutung einräumt. Sie sind eine Untergruppe der Personenmuseen, weisen jedoch auch interne Differenzierungen entlang dreier Inszenierungsformen auf, die idealtypisch verstanden werden müssen: (1) Museen, die die Wohnverhältnisse des Autors möglichst glaubwürdig zu rekonstruieren versuchen und deshalb auf Fremdobjekte, die diese Einheit stören würden, wie Vitrinen oder Objekttexte, weitgehend verzichten; (2) Museen, die ebenfalls dem Ideal einer Rekonstruktion folgen, diese jedoch mit Ausstellungselementen und -texten kombinieren; und (3) Museen, die als Ausstellung konzipiert sind. Die Wahl der Ausstellungsform hat, wie die folgende Untersuchung zeigt, Einfluss auf die Art der Anwendung der Archivmaterialien. Die von den jeweiligen Schriftstellern bevorzugte Literaturgattung, ob Lyrik, Drama oder Prosa, spielt in den von mir analysierten Museumsgestaltungen indes nur eine geringe Rolle.

Insbesondere beim ersten und zweiten, weniger beim dritten Typus trifft Alpers' Aussage, dass Sehen statt Lesen die erwartete Hauptaktivität des Museumsbesuchers ist, zu. Die Inszenierung von Briefen und Manuskripten in den Dichterwohnungen folgt hier in den meisten Fällen der musealen, nicht der archivarischen Lösung. Meist hinter Vitrinen oder anderen physischen Abtrennungen

¹ Den hier präsentierten Analysen liegen Ausstellungen zugrunde, die in den folgenden Monaten und Jahren zu sehen waren: Jules Verne (November 2018), Brontë und Charles Dickens (Juli 2018), Ivo Andrić und Sigrid Undset (Juli 2017), W. H. Auden (Mai 2017) und August Strindberg (Oktober 2016). Das Kapitel wurde im Rahmen des Forschungsprojektes TRAUM-Transforming Author Museums, finanziert von Norges Forskningsråd, geschrieben.

wie Kordeln präsentiert, erlauben sie nicht näheres Studium, sondern bloße Betrachtung. Hier stehen wir vor einem Paradox: Obwohl Dichterwohnungen das Resultat des Schreibprozesses und dessen Produkt, dem literarischen Werk, sind, sind sie also meist nicht zum Lesen, sondern zum Schauen gedacht. Diese Ausstellungsstrategie wurde insbesondere von Literaturkuratoren und -wissenschaftlern wiederholt kritisiert. Gfrereis, selbst eine höchst kreative Literatausstellerin, stellt provokativ in den Raum: „Der Literatur, dem Lesen zuliebe müsste man das Literatausstellen verbieten. Wer schaut, der liest nicht“ (Gfrereis 2007, 84). Die Frage ist, inwieweit Dichtermuseen tatsächlich Literatur ausstellen wollen; generell wird der Besucher zum Betrachten einer Biografie oder von Wohnverhältnissen und nicht zum Lesen von Literatur aufgefordert, wenngleich es insbesondere in Typus zwei und drei Versuche gibt, Lesen mehr Raum zuzugestehen, etwa durch zum Studium ausgestellte Briefe und Manuskripte, abgedruckte Zitate, längere Raumtexte oder, in seltenen Fällen, Leseecken. In der gegenwärtigen Literaturrezeption kommt auch Hören wachsende Bedeutung zu; Hörbücher, Hörstationen und Audioguides sind mittlerweile eine übliche Form der Literaturvermittlung. Diese lassen unterschiedliche Annäherungen an die Schriftsteller, ihre Literatur und das Leseerlebnis der Besucher zu: von der Aufnahme der Stimme aus dem Archiv über die Bewertung der Literatur durch Experten zu künstlerischen Toninstallationen.

Sigrid Undsets Haus in Lillehammer und Henrik Ibsens Wohnung in Oslo, Selma Lagerlöfs Mårbacka in Mittelschweden und Bertolt Brechts und Helene Weigels Wohnung in Berlin repräsentieren den ersten Typus, die Rekonstruktion einer Dichterwohnung. Üblich ist, dass der Zugang nur durch eine Führung möglich ist. Sehen, Hören und die physische Erfahrung der Räumlichkeiten konstituieren das dominierende Sinneserlebnis. Manchmal liest der Museumsvermittler aus den literarischen Werken vor, aber im Allgemeinen wird Lesen erst im Museumsshop möglich. In ihrer Ausrichtung und Haltung zu Gegenständen sind diese Museen nicht unähnlich dem text-minimalistischen Kunstmuseum, dessen Sprache, so Wagensberg (2017, 28), seine „lack of language“ ist.

Charles Dickens' Haus in London, August Strindbergs Wohnung in Stockholm, das Brontë-Pfarrhaus in Haworth, aber auch die Grillparzer-Wohnung des Wien Museums sind Repräsentanten des zweiten Typus. Hier wird stärker mit dem Alternieren von Lesen und Sehen gespielt als in den oben genannten Beispielen; dies wird nicht zuletzt durch die Integration von inszenierten Ausstellungsstücken in der rekonstruierten Wohnung erreicht. Auf Tischen und in Laden sind archivalische Objekte platziert, die den musealen Charakter (und nicht jenen der gelebten Wohnung) betonen, etwa im Hauptschlafzimmer der Dickens, wo unter Glas ein Brief gezeigt wird, der von der Separation Dickens' von seiner

Frau berichtet. Raum-, Objekttexte und Hörstationen ergänzen oder ersetzen die Museumsvermittlerin.

Lesen dominiert in Typus drei, der den Charakter einer Literatúrausstellung und weniger jenen einer rekonstruierten Wohnung hat, etwa W. H. Audens Wohnung in Kirchstetten in Niederösterreich, in dem chronologisch und thematisch arrangierte Vitrinen, „Seh-“ und Hörstationen sowie Objekttexte überwiegen. Ivo Andrićs Wohnung in Belgrad folgt ebenfalls dieser Inszenierungsform, ist aber gleichzeitig ein Repräsentant für den ersten Typus: Drei Räume, der Eingangsbereich, das Wohn- und das Arbeitszimmer stellen seine Wohnverhältnisse nach, die anderen Räume haben die Funktion des Wohnens verloren und sind zum Ausstellungsraum bzw. zu Büroräumen und Museumsshop umfunktioniert (vgl. Korićanac 2010, 9). Die rekonstruierten Wohnräume sollen visuell konsumiert, im Ausstellungsraum soll jedoch vor allem gelesen werden: An den Wänden sind hohe Glasvitrinen aufgestellt, in denen verschiedenste Stationen seines Lebens durch Dokumente, Briefe und Fotografien nacherzählt werden. Ein interessantes Hybrid – und ein seltenes Beispiel, dass die Literaturgattung die Art der Ausstellung mitbestimmt – ist Jules Vernes Haus in Amiens in Frankreich. Hier gibt es bis auf zwei Räume, die die Wohnverhältnisse Vernes und seiner Frau widerspiegeln (das Wohnzimmer und sein Arbeitszimmer), entweder bewusst inszenierte Installationen wie den Schreibtisch seines Verlegers, Ausstellungenvitrinen mit Archivalien sowie etliche frei hängende Gegenstände. Lesen und Sehen gehen hier Hand in Hand mit anderen Sinneseindrücken, dank Vernes Literatur: Installationen stellen Szenen aus seinen Werken dar oder sind Nachbauten seiner technologischen Erfindungen. Das gesamte Haus ist ein Eintauchen in seine opulente und fantasievolle Literaturwelt. Gleichzeitig funktioniert die Ausstellung insbesondere durch die schriftlichen Informationen bzw. den Audioguide, die die jeweiligen Objekte kontextualisieren und erklären. Dichtermuseen mit zusätzlichem Areal, wie Ibsen in Oslo und Strindberg in Stockholm, lösen diese Ambivalenz zwischen „[u]pplevelse och bildning [Erlebnis und Bildung]“, wie sie der frühere Direktor des Strindbergmuseums, Stefan Bohman (2010, 106), bezeichnet, indem sie im ursprünglichen Wohnbereich eine Rekonstruktion der Wohnverhältnisse und in angrenzenden Räumen eine biografische Literatúrausstellung präsentieren.

Allen drei Inszenierungsformen in den von mir analysierten Museen ist gemein, dass das Arbeitszimmer oder der Arbeitsbereich ein Zentrum bildet. Das Arbeitszimmer ist im Gegensatz zu anderen Räumen selten frei zugänglich oder wird auratisch distinkt inszeniert; dadurch erhöht sich der Nimbus des sakralen Charakters, der diesem Zimmer als dem Raum der schriftstellerischen Inspiration und Kreativität zugewiesen wird. Ivo Andrićs und Sigrid Undsets Arbeitszimmer sind im Unterschied zu ihren Wohnzimmern durch Kordeln abgetrennt. Ihre

Schreibtische sind nahe genug dem Besucher positioniert, um erkennen zu können, dass hier aufgeschlagene Hefte und handgeschriebene Notizen liegen, jedoch zu weit, um ein genaues Studium zuzulassen. Strindbergs Arbeitszimmer kann man zwar betreten, seinen Schreibtisch jedoch nur durch eine Glaswand betrachten. Vernes Arbeitsraum kann man überhaupt nur partiell und mit Mühe hinter einer Kordel bzw. durch Glasscheiben von einer Wendeltreppe aus sehen. In all diesen Fällen wird der schriftstellerische Akt zu einem höchst privaten Ereignis.

Archivalien werden in den Wohnungen meist nur spärlich verwendet, können aber an verschiedensten Orten und in unterschiedlichen Positionen angebracht sein: Sie liegen am Boden (z. B. Brontë Parsonage), sind in Schubläden verwahrt (z. B. Dickens) und in nahezu allen Museen auf Tischen platziert. Fokuspunkt der Inszenierung von Archivmaterialien ist mit wenigen Ausnahmen der Schreibtisch.

3 Die Materialisierung des Schreibprozesses

Der Schreibtisch ist ein ikonischer Gegenstand, der in kaum einem Schriftstellerhaus fehlt. Wie ein Kunstwerk erreicht er uns nahezu intuitiv und lässt uns temporale und kulturelle Distanzen vergessen. Er spielt wie kein anderer Gegenstand mit einer Vielfalt von Imaginationen und öffnet eine reichhaltige Assoziationskette von Narrativen: Hier ist die Autorin gesessen, hier hat sie diesen Roman geschrieben, hier ist jener Protagonist erstmals skizziert worden.

Schreibtische sind gleichzeitig viel mehr als solche ikonischen Einzelobjekte. Sie sind Sammlungsorte (vgl. Krajewski 2018), sind Teil eines Netzwerkes, das über die Wände des Museums hinausgeht (vgl. Aarbakke 2018) und besitzen gleichzeitig eine eigenständige Geschichte. Reulecke zeigt, dass Schreibtische Zeichen oder Symbole für den Besitzer und seinen Charakter sein können, sie können Akteure sein, die den Schreibprozess beeinflussen, etwa durch die darauf liegenden Gegenstände oder seine Größe, sie sind ein Werkzeug, das den Schreibprozess erleichtert oder gar erst zulässt, und sie sind ein spezifischer (und mobiler) Ort, der in sich abgekapselt ist und Kreativität zulässt, gleichgültig wo dieser Tisch sich befindet (2017, 219–220). Während sie all dies bereits zu Lebzeiten des Autors sind, werden sie zu „Denkmöbel“ (Krajewski 2018), sobald der Autor verschieden ist. Sie geben uns die Möglichkeit, dem Akt des Schreibens lange nach seinem Tod zu folgen.

Der Schreibtisch gibt also den physischen Beweis für das Zustandekommen der literarischen Werke. Durch ihn kann der Besucher literarische Entstehungsprozesse imaginativ-dokumentarisch erfassen. Die kuratorischen Inszenierungs-

strategien sind dabei unterschiedlich: von dem abwesenden ersten Schreibtisch Undsets, der nur über ein Foto existiert, das die Museumsvermittlerin den Besuchern zeigt, zu dem Leseputz Dickens', das unter einer Vitrine seinen Verwendungszweck verliert und primär als ästhetisches Objekt wahrgenommen wird. Der Schreibtisch kann manchmal, wie bei den Brontë-Schwestern, über generische Tische erzählt werden; nahezu jeder der im Pfarrhaus ausgestellten Tische ist in der Ausstellung zu einem Schreib-Tisch umfunktioniert.

In den hier untersuchten Dichterwohnungen lassen sich drei Inszenierungsstrategien des Schreibtisches erkennen, die den Schreibprozess über unterschiedliche An- und Verwendung von Archivmaterialien materialisieren: (1) Der unterbrochene Schreibprozess: Hier wird der Schreibakt inszeniert, als ob der Autor nur kurz das Zimmer verlassen hätte. Schauen und weniger Lesen steht im Zentrum: Die Archivalien funktionieren primär als ästhetische oder symbolische Objekte. Die Biografie und weniger das Werk des Autors wird betont. Diese Inszenierungsform ist vor allem beliebt in Museen des Typus 1 und 2. (2) Der dokumentierte Schreibprozess: Hier wird der Schreibakt durch Archivalien belegt und erklärt, die gerne auf den Schreibtisch fokussiert sind, aber auch in anderen Räumen ausgestellt sein können. Der Zugang ist pädagogisch, und der Besucher wird dazu aufgefordert, sowohl imaginativ als auch durch Lesen am Schreibprozess teilzunehmen. Dem literarischen Aspekt der Wohnung wird eine größere Rolle eingeräumt. Diese Strategie findet sich vor allem in Museen des Typus 2 und 3. (3) Der erinnerte Schreibprozess: Der Schreibtisch wird explizit als Teil einer musealen Ausstellung und weniger einer Wohnsituation inszeniert; das ausgestellte Material dient primär der Information über das Leben des Schriftstellers und seiner Literatur. Der Autor ist lange tot, die Wohnung ist ein Archiv, das die Erinnerung an den Dichter zelebriert, diskutiert und zur Analyse freigibt. Schauen spielt hier eine untergeordnete Rolle; Lesen (und Hören) ist die Hauptaktivität. Diese Form wird insbesondere in Museen des Typus 2 und 3 angewandt.

Diese drei Formen der Darstellung des Schreibprozesses sollen als Idealtypen verstanden werden. In der Realität, wie zu deutlich wird, ist eine kategorische Trennung ebenso wie bei den Museumstypen wenig zielführend.

4 Der unterbrochene Schreibprozess

Im Pfarrhaus der Geschwister Brontë in Haworth liegen auf fast jedem Tisch Briefe, handgeschriebene Notizen, Zeitungen, Zeitungsausschnitte und vermitteln den Eindruck, als ob die Bewohner des Hauses nur kurz vom Tisch aufgestanden wären. Im Kinderzimmer liegen beschriebene Blätter auf dem Boden, weitere Schriften auf einem Schemel und dem Bett und konnotieren frühe Kreativi-

tät. Der traditionelle Schreibtisch ebenso wie das Arbeitszimmer fehlen zwar (was nicht zuletzt auf die geschlechterspezifischen Arbeitsbedingungen von Schriftstellerinnen insbesondere vor dem 20. Jahrhundert verweist), jedoch wird die Bedeutung des Tisches im Esszimmer, der das Zentrum der Kreativität Charlottes, Emilys und Annes gewesen sein soll (vgl. White 2017, 18), durch seine Inszenierung – beschriebene Blätter, Nähkästchen und Tassen – und seine visuelle Prominenz im Katalog hervorgehoben (vgl. White 2017, 19). Die Brontë-Schwestern hatten außerdem ihre eigenen tragbaren Schreibtische, die in Vitrinen zu sehen sind und mit Hilfe von Archivalien inszeniert werden.

Jules Vernes, Selma Lagerlöfs, Ivo Andrićs und August Strindbergs Schreibtische sind alle ähnlich arrangiert: Notizen, Bücher, Zeitungen, aber auch Schreibutensilien lassen auf die fortwährende Präsenz des Autors schließen. Dies wird besonders deutlich bei Undsets Schreibtisch in Lillehammer. Im Unterschied zum Rest der penibel geordneten und aufgeräumten Wohnung gibt es hier mehrere Gegenstände, darunter eine Schreibmaschine und Fotos in Bilderrahmen. Es sind zwar auch Fotos auf dem Nachttisch und an anderen Orten in Undsets Museum aufgestellt, doch wirken diese mehr als statische Informanten einer vergangenen Zeit. In dem für den Besucher nicht direkt zugänglichen Arbeitszimmer ist der Schreibtischstuhl überdies leicht vom Tisch weggerückt: Undset scheint eben davon aufgestanden zu sein.²

Die Schreibtische und häufig auch die Arbeitsräume selbst sind mit Kordel oder Glas vor dem Besucher geschützt. Indem Lesen nicht oder nur begrenzt möglich ist, erhalten die Archivalien primär eine ästhetische bzw. symbolische Funktion. Sie sind Teil einer Schreibszene, die direkt auf den Autor verweist. Dadurch verlieren sie ihre Eigenart (Gfrereis 2007, 87), werden zu helfenden Objekten in einer kuratorisch inszenierten Szene. Es würde jedoch zu kurz greifen, sie bloß als Teil einer fingierten Schreibszene zu betrachten. Ihre Funktion ist auch, über ihren unfertigen Charakter (Notizen, nicht gesandte Briefe etc.) Aktivität zu vermitteln, die sich von den an ihrem Ort fixierten Einrichtungsgegenständen abhebt, und ein Narrativ des anwesenden Autors zu schaffen. Nur ein weggerückter Stuhl hätte diesen Eindruck der Aktivität, der unterbrochenen Szene nicht vermitteln können.

² Für diese Beobachtung dankt die Verfasserin Thea Aarbakke.

5 Der dokumentierte Schreibprozess

Der Wunsch nach Kontakt mit den Autoren und ihrer Literatur ist ein wichtiger Motivationsfaktor für den Besucher. Die Gegenstände zu sehen, die die Autorin täglich umgeben haben, vermittelt ein Gefühl der Nähe und des tieferen Verständnisses für die Entstehungsbedingungen ihrer Werke. Liegt im Archiv der Fokus auf dem Inhalt der Manuskripte, so handelt es sich in Ausstellungen meist um die physisch sichtbaren Spuren, die von Bedeutung sind. In den Wohnungen geht es weniger um das Dechiffrieren von Handschriften als um das Wissen, dass diese Handschrift von der Autorin stammt. Archivmaterialien haben somit zum einen eine Rolle als Informant über die Autorin, ähnlich dem Stil und der Art der Einrichtungsgegenstände, zum anderen geht ihr Informationswert weit über jenen des Mobiliars hinaus, durch Annotationen, Korrekturen, Daten usw., die die Papiere in einer konkreten Temporalität verorten und einen intimen Konnex zur Denkweise der Dichterin schaffen. Sie interagieren mit dem Schreibtisch und der Umgebung, und dieses Ensemble macht sie zu (mehr oder weniger vertrauenswürdigen) Informanten über den Charakter ihrer Besitzer (vgl. Reulecke 2017, 219–220). Stärker als in der ersten Strategie wird hier Archivmaterial herangezogen, um die Persönlichkeit des Dichters zu vermitteln, einen intimen Blick in seine Schreibsituation und seine Schreibgewohnheiten zu geben. Hier ist der Autor nicht nur anwesend, sondern lässt den Besucher quasi über seine Schulter schauen und am kreativen Prozess des Schreibens teilhaben.

Ein interessantes Beispiel ist Strindbergs Schreibtisch, der, wie oben genannt, als unterbrochener Schreibakt inszeniert wird. Gleichzeitig geht diese Inszenierung in ihrer Anwendung des Archivmaterials weiter, stellt ein komplexeres Narrativ her. Strindbergs Arbeitszimmer ist ein seltenes Beispiel, in dem ein bestimmter Moment in seinem Leben inszeniert wird. Die meisten anderen Dichterwohnungen präsentieren entweder ein scheinbar zeitloses Bild, das das Leben des Dichters darstellen soll oder fokussieren eine bestimmte Periode, wie bei Undset die 1930er-Jahre. Obwohl Strindbergs Schreibtisch durch große Glaswände vor dem Besucher geschützt ist, lässt sich das darauf deponierte Material für den interessierten Besucher gut erkennen. Ein Druck von *Maestro Olof* (eine italienische Übersetzung des Dramas *Mäster Olof*), versehen mit einer handschriftlichen Anmerkung und dem Datum April 1912, liegt neben einer englischen Zeitung vom Mai 1912 auf einem frankierten Kuvert. Ein Block, Federpenale, Notizen, Schreibfedern, ein Tintenfass, abgebrannte Kerzen und, zentral vor dem Stuhl platziert, ein Blatt Papier, auf dem eine Feder und eine Brille liegen, bestätigen den Eindruck eines eben abgebrochenen Schreibprozesses. Im Raumtext erfahren wir, dass Strindberg seinen Schreibtisch pedantisch anordnete und dass er an diesem Tisch Werke wie *Riksföreståndaren* und *Stora landsvägen* verfasste.

Die Texte helfen somit, den Schreibprozess zu imaginieren, gleichzeitig fordern sie zum genaueren Studium des Tisches auf. Die Briefe, Zeitungen und Zeitschriften sollen hier nicht bloß die Aktivität des Schreibakts und die immerwährende Präsenz des Autors illustrieren, sondern zeigen uns durch ihre Datierung eine ganz bestimmte Periode in Strindbergs Leben, die eine zusätzliche Bedeutung erhält, wenn wir wissen, dass Strindberg im Mai 1912 in dieser Wohnung starb. Während Gegenstände wie die abgebrannte Kerze, das leere Glas neben dem Bett, der (im Falle Undsets) weggerückte Schreibtischstuhl ebenfalls Aktivität vermitteln, sind diese nicht an eine bestimmte Zeitvorgabe gebunden: Sie konnotieren generell „vor dem Schlafengehen“ und nicht konkret „kurz vor seinem Tod“. Die Archivmaterialien fordern uns dazu auf, uns in diese Monate zu vertiefen und das restliche Arbeitszimmer entsprechend zu betrachten. Das Bett im Schlafzimmer erhält dadurch eine andere Bedeutung, ebenso die Tonspur, die in periodischen Abständen einen hustenden Mann hören lässt. Die Archivmaterialien schaffen also ein Narrativ über einige Wochen in Strindberg Leben und dokumentieren seine Schreibsituation; im Unterschied zu der Strategie des unterbrochenen Schreibprozesses haben nicht die Archivalien, sondern die Einrichtungsgegenstände inklusive Schreibtisch, Objekttexte und Tonspuren eine unterstützende Funktion.

Auch in Dickens' Haus in London lässt sich diese zentrale Position von Archivalien beobachten. Dickens' Lesepult im Wohnzimmer wirkt auf den ersten Blick wie ein weiteres Ausstellungsobjekt; erst der Objekttext und ein auf dem Tisch angebrachtes aufgeschlagenes Buch mit Korrekturen und Marginalien informieren über dessen ursprüngliche Funktion. Im Buch markieren Kommentare wie „sigh“ die Performance, die Dickens während seiner Lesungen vornahm, und über eine Hörinstallation werden Lesungen von Dickens' Bücher abgespielt. Wie Gfrefeis zeigt, ist Schrift nicht nur ein Aufzeichnungsmedium der gesprochenen Sprache mit dem Resultat literarisches Werk (oder, wie etwa bei Dickens, literarische Lesung), sondern ist auch ein Ausdruck der Störungen, Unterbrechungen, Herausforderungen, die den Alltag eines jeden Schreibenden ausmachen (vgl. Gfrefeis 2007). „Der poetische Glaube weist eine besondere Energie“ (Gfrefeis 2007, 84) diesen Spuren, den Überschreibungen, Annotationen, Brand- und Tintenflecken zu; sie unterstützen in weiterer Folge die Bedeutung der handschriftlichen Arbeiten für ein tieferes Verständnis hinsichtlich des Schreibprozesses. Das Lesepult hat nur eine unterstützende Rolle; bezeichnend auch, dass im Katalog eine Seite des Buches abgedruckt ist, nicht aber das Lesepult selbst (vgl. Charles Dickens Museum 2017, 24–25).

In dieser Strategie wird das den Dichter umgebende Netzwerk von Kopisten, Aufschreibern, Sekretären und anderer Art der Hilfe wie der Ehegattin angedeutet (vgl. Fliedl 2017, 142); die romantische Vorstellung des Dichters als Genie steht

aber nach wie vor im Vordergrund. Die Aufgabe der Archivmaterialien ist, einen möglichst authentischen Einblick in den Kreativitätsprozess des Autors zu geben.

6 Der erinnerte Schreibprozess

Wie Jens anhand von Thomas Manns Schreibtisch zeigt, kann dieser unterschiedlich interpretiert werden, um Leben, Entwicklung, Literatur und politische Aktivität des Schriftstellers zu verstehen (vgl. Jens 2013; Reulecke 2017). Der ikonische Charakter des Schreibtisches wird durch die Frage nach „Beziehungen von ‚Dichterschreibtisch‘, Autorschaft und poetischem Prozess“ (Reulecke 2017, 233) herausgefordert und nuanciert. In beiden bisher genannten Inszenierungsbeispielen ist der Arbeitstisch als Medium des Schreibaktes zentral, entweder als dessen Mittelpunkt oder als unterstützendes Objekt. Die dritte Inszenierungsform distanziert sich von dieser Fixierung. Der Schreibtisch wird zu einem Erinnerungsstück, zu einem „Denkmöbel“ (Krajewski 2018), das in die Rezeption des Dichters eingeht. Archivmaterialien sind nun ebenso wie der Schreibtisch Ausstellungsstücke, die durch ihre Verortung in einem Netzwerk unterschiedliche Narrative produzieren. Bewusst kuratorisch eingesetzt und als leitende Leseart angeboten wird die Vernetzung jedoch erst durch die Kombination von Raum- und Objekttexten, Archivmaterialien und anderen Artefakten und deren Zusammenspiel mit der konkreten und historischen Umgebung. Die Inszenierungen in Strindbergs Arbeitszimmer und Dickens’ Wohnzimmer stellen eine Vorstufe dar, nicht zuletzt durch Tonspuren und Audioguides, jedoch ist ihnen gemein, dass der Dichter als Genie im Vordergrund steht und der Schreibtisch und die dazugehörigen Archivalien die Präsenz des Autors suggerieren.

Typisch für die Inszenierungsform des erinnerten Schreibprozesses ist, dass die Anwesenheit des Autors weitgehend durch jene des Kurators ersetzt wird. Die Archivmaterialien fungieren als ein Medium, über das wir Zugang zu den Gewohnheiten, dem Leben, dem Schreibprozess des Autors bekommen, sind in dieser Funktion aber meist gleichgestellt mit anderen Gegenständen. Der Schreibprozess ist nicht bloß nachgestellt oder dokumentiert, sondern geht ein in einen umfassenden Versuch, die Lebensbedingungen des Autors und seinen historischen Kontext zu begreifen.

Ein typisches Beispiel für diese Inszenierungsstrategie ist W. H. Audens Wohnung im niederösterreichischen Kirchstetten, die überwiegend aus einer Ausstellung zu Audens Leben und Literatur besteht. Hier gibt es Elemente des unterbrochenen Schreibaktes – auf dem Schreibtisch stehen leere Gläser, die Schreibmaschine hat einen Text eingespannt. Diese Inszenierungsstrategie versucht jedoch nicht den Eindruck zu erwecken, dass Auden gerade vom Tisch auf-

gestanden wäre; dafür ist die Vitrine über der Schreibmaschine, ist die gesamte Umgebung viel zu sehr auf das Literatúrausstellungsmedium ausgerichtet. Die vom Kurator geschaffene und vom Besucher rezipierte Interpretation des Schreibaktes ist hier vorherrschend. Mediatisierung ist entsprechend ein dominierender kuratorischer Kunstgriff: Der in der Schreibmaschine eingespannte Text ist ein Gedicht Audens zur Erinnerung an seinen Lebenspartner Louis MacNeice. Der letzte Satz des in der Schreibmaschine eingespannten Gedichtes lautet: „Here silence is turned into objects.“ Die Stille der Wohnung, als Folge des Todes, so könnte man die Entscheidung der Kuratoren interpretieren, wird aktiviert und zugänglich durch Gegenstände. Auf dem Schreibtisch steht entsprechend ein kleiner Videoschirm mit Kopfhörern, über die man Auden hören und sehen kann. Auden ist kontinuierlich präsent, jedoch nicht auf geisterhafte Weise wie in den bisher diskutierten Wohnungen, sondern konkret als physische Person, die hier einmal gelebt hat. Die Bücher, die auf der Glasvitrine der Schreibmaschine frei zum Blättern liegen, sind Übersetzungen seiner Werke und verweisen auf die Rezeption des Schriftstellers. Die Möbel sind weitgehend neu, darunter Büchervitrinen, in denen Fotos und Manuskripte ausgestellt sind.

Die Erinnerung an den Schreibprozess kann jedoch auch durch Einzelobjekte dargestellt werden. In der Brontë Parsonage ließ die Künstlerin Clare Twomey 2017 an die 10.000 Besucher jeweils eine Zeile des Manuskriptes von Emily Brontës *Wuthering Heights* abschreiben. Das fertige Manuskript funktioniert sowohl als eine Wiederherstellung als auch eine Reinterpretation des verschwundenen Originals. Diese Ambivalenz zwischen Original und Reproduktion, Vergangenheit und Gegenwart, historischem Schreibakt und gegenwärtiger Rezeption zeigt sich auch dadurch, dass das unter einer Vitrine platzierte Manuskript auf einem Tisch liegt, der aus der Gegenwart stammt, nebst einem Schild, das dazu auffordert, das Manuskript nicht zu berühren. Auf dem Objekttext steht: „This re-creation honours Emily’s achievement and celebrates her contribution to English literature through the act of writing“ (Twomey 2018). Auf ihrer Homepage beschreibt Twomey das Projekt: „The original manuscript no longer survives, the visitors to the Museum a sentence at a time copy down the printed novel back into a hand-made book, writing in the very same house where Emily wrote her famous work“ (Twomey 2018).

Wenn wir also üblicherweise den Prozess des Schreibens nur durch ausgestellte Briefe, Manuskripte, Stifte, Schreibmaschinen und weggeschobene Stühle nachempfinden können, so wird hier dieser Prozess neu geschaffen. Die Besucher helfen Emily, ihr Manuskript wiederzufinden; Schreiben (und nicht Schauen) und Lesen (wenn auch nur eines Satzes) ist zentral. Hier versetzt man sich in den Körper von Emily. Diese Strategie distanziert sich von der „tyranny of the visual notion of image“ (Taussig 1993, 58) und fokussiert stattdessen die anderen Sinne.

Reksten (2008, 138) spricht von einer Erfahrung einer magischen „otherness“, eines „literary mysticism“, der durch eine solche Verkörperlichung entsteht. Diese Strategie ist jener des Archivbesuchs am ähnlichsten und erinnert an Diltheys Aussage über die Nähe zum Autor. Sie ist gleichzeitig eine Ausweitung, da sie ein Archivale schafft, es also nicht bloß studiert oder in den Händen hält. Gleichzeitig ist es auffallend, dass dieses Kunstwerk im Arbeitszimmer von Mr. Nicholl, Charlottes späterem Mann, platziert ist, also jenem Raum, der nur im Entferntesten mit der Schriftstellerei der Geschwister Brontë zu tun hat.³ Wenngleich sich hierfür pragmatische Gründe wie Platzprobleme vermuten lassen, trägt dies doch dazu bei, den Akt des Schreibens von der Vergangenheit zu distanzieren und direkt in der Gegenwart zu verorten. Nicholl war ebenso wie die heutigen Besucher ein Gast im Haus.

7 Fazit

Dichterwohnungen sind „autor- und werkzentrierte Ausstellungen, die die Exponate als auratische Zeugnisse präsentieren“ (Holm 2013, 573). Wie die kurze Analyse europäischer Dichterwohnungen zeigt, spielt Archivmaterial eine zentrale Rolle in der Frage nach der Gewichtung von Autor- oder Werkfokus; sie impliziert gleichzeitig, dass die archivalischen Exponate nicht nur auratische Bedeutung haben, sondern je nach Inszenierungsform unterschiedliche Narrative schaffen und Funktionen einnehmen: etwa als ästhetische Objekte, die den Schreibakt rekonstruieren helfen, als Dokumentation des Autors und seiner Schreibweise oder als Informant über seine Biografie. Das Archivale wird zum Museumsgegenstand. Ebenso variieren die Erwartungen an die Besucher in Bezug auf Sehen bzw. Lesen. Insbesondere in der letztgenannten Inszenierungsstrategie verlangt die Ausstellung aufmerksames Studium und nähert sich so dem Archiv oder zumindest der Archivausstellung an.

Es lässt sich folglich fragen, inwieweit das Archivale in Museen stärkere Berechtigung als Gegenstand mit seiner eigenen Geschichte und Eigenart finden könnte. Wie würden Ausstellungen in Dichterwohnungen aussehen, die auf den Seriencharakter des Archivstückes Rücksicht nehmen? Hier könnte man an das Pariser Haus Balzacs denken, in dem verschiedene Versionen ein- und desselben Romans ausgestellt sind. Welche Wirkung hätten Ausstellungen, die Ausgangspunkt in Diltheys Feststellung nehmen, dass Handschriften die Nähe des Autors

³ Vor seiner Umfunktionierung in ein Arbeitszimmer soll er als Lager gedient haben (vgl. White 2017, 22).

evozieren und daraus die Konsequenz ziehen, dass diese auch studiert werden müssen? Wie also lässt sich die Dichterwohnung als Teil des literarischen Nachlasses sehen und gestalten? Könnten, und dies muss eine rhetorische Frage bleiben, Archivalien zur Ent-Emotionalisierung des *biografischen* Dichterheimes beitragen und durch Fokus auf den Schreibprozess und die literarischen Werke zu einer alternativen Form der Emotionalisierung beitragen?

Literaturverzeichnis

- Aarbakke, Thea. „Skrivebordinstallasjoner som ‚museale fakta‘ på forfattermuseum“. Unveröffentlichter Vortrag *Norske historiedager*. Kristiansand 2018.
- Alpers, Svetlana. „The Museum as a Way of Seeing“. *Exhibiting cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Hg. Ivan Karp und Steven D. Lavine. London, Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. 25–32.
- Bohman, Stefan. *Att sätta ansikte på samhällen. Om kanon och personmuseer*. Stockholm: Carlssons, 2010.
- Breuer, Constanze, und Paul Kahl. „Nationalmuseen als personalisierte Erinnerungsorte. Zu einem Phänomen des 19. Jahrhunderts am Sonderfall des Goethe-Nationalmuseums in Weimar“. *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*. Hg. Anne Bohnenkamp, Constanze Breuer, Paul Kahl und Stefan Rhein. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2015. 197–209.
- Charles Dickens Museum (Hg.). *Charles Dickens Museum*. London, 2017.
- Damsholt, Tine, Dorthe Gert Simonsen und Camilla Mordhorst (Hg.). *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2009.
- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur“. *Gesammelte Schriften*. Bd. 15. *Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Hg. Ulrich Hermann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. 1–16.
- Dinsdale, Ann. „Introduction“. *Brontë Parsonage Museum*. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2017. 4–9.
- Fliedl, Konstanze. „Arthur Schnitzler. Schrift und Schreiben“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 139–162.
- Gfrereis, Heike. „Nichts als schmutzige Finger. Soll man Literatur ausstellen?“ *Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Hg. Heike Gfrereis und Marcel Lepper. Göttingen: Wallstein, 2007. 81–88.
- Hendrix, Harald. „Philologie, materielle Kultur und Authentizität. Das Dichterhaus zwischen Dokumentation und Imagination“. *Die Herkulesarbeiten der Philologie*. Hg. Sophie Bertho und Bodo Plachta. Berlin: Weidler Buchverlag, 2008a. 211–231.
- Hendrix, Harald. „The Early Modern Invention of Literary Tourism: Petrarch’s Houses in France and Italy“. *Writers’ Houses and the Making of Memory*. Hg. Harald Hendrix. New York: Routledge, 2008b. 15–29.

- Hochkirchen, Britta, und Elke Kollar. „Einleitung“. *Zwischen Materialität und Ereignis: Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*. Hg. Britta Hochkirchen und Elke Kollar. Bielefeld: transcript, 2015. 7–21.
- Holm, Christiane. „Ausstellungen/Dichterhaus/Literaturmuseum“. *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. Natalie Binczek, Till Dembreck und Jörgen Schäfer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2013. 569–581.
- Holm, Christiane. „Goethes Arbeitszimmer. Überlegungen zur Diskursivierung des Dichterhauses um 1800“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 47–64.
- Jens, Inge: *Am Schreibtisch. Thomas Mann und seine Welt*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2013.
- Kastberger, Klaus. „Chaos des Schreibens. Die Werkstatt der Dichterin und die Gesetze des Archivs“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter 2017. 13–28.
- Krajewski, Markus. „Denkmöbel. Die Tische der Schreiber zwischen analog und digital“. *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Hg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. 193–214.
- Korićanac, Tatjana. *Memorial Museum of Ivo Andrić*. Belgrade: Belgrade City Museum, 2010.
- Reksten, Connie. „When Poetry Takes Place: On Olav H. Hauge, Literature, and Festival“. *Ethnologia Scandinavica* 38 (2008): 131–145.
- Reulecke, Anne-Kathrin. „Der Schreibtisch im Exil. Thomas Manns schwimmendes Arbeitszimmer“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter 2017. 215–234.
- Skyggebjerg, Louise Karlskov. „Ting som aktører. Refleksjoner over genstande med udgangspunkt i udstillingen *Skriv*“. *Nordisk Museologi* 1 (2016): 3–20.
- Taussig, Michael: *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.
- Twomey, Clare. *Wuthering Heights – A Manuscript*. http://www.claretwomey.com/projects_-_wuthering_heights_a_manuscript.html (4.12.2018).
- Wagensberg, Jorge. „Museum of Art and Science: A Language for the Great Fusion“. *Museum and Archive on the Move: Changing Cultural Institutions in the Digital Era*. Hg. Oliver Grau, Wendy Coones und Viola Rühse. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 25–36.
- Watson, Nicola J. *The Literary Tourist*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- White, Kathryn. „Tour of the Parsonage“. *Brontë Parsonage Museum*. London: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd, 2017. 10–37.

Armin Schäfer

Epistemologische, literarische und kritische Funktionen des psychiatrischen Archivs

1

Michel Foucault hat mit dem Singular *archive*, der seit dem 16. Jahrhundert im Französischen kaum mehr verwendet wird, ein theoretisches Konstrukt bezeichnet, das von der Institution des Archivs unterschieden ist. Er definiert *archive* als „das allgemeine System der Formation und Transformation von Aussagen“ (Foucault 1992, 188). Diese Definition zielt weder auf ein empirisch gegebenes Korpus von Archivalien noch auf eine gedachte Totalität von Dokumenten, Spuren und Artefakten, noch gar auf die Aufbewahrungsstätte. „Ich werde“, so erläutert Foucault seinen Begriff,

als *Archiv* nicht die Totalität der Texte bezeichnen, die für eine Zivilisation aufbewahrt wurden, noch die Gesamtheit der Spuren, die man nach ihrem Untergang retten konnte, sondern das Spiel der Regeln, die in einer Kultur das Auftreten und Verschwinden von Aussagen, ihr kurzes Überdauern und ihre Auslöschung, ihre paradoxe Existenz als Ereignisse und Dinge bestimmen. (Foucault 2001, 902)

Wenn die Diskursanalyse das Gefüge der Regeln untersucht, mag sie zwar auf Archivbestände zurückgreifen, um zu rekonstruieren, wie ein Diskurs funktionierte, aber sie zielt nicht vorrangig auf die Analyse eines konkreten Archivs. Im psychiatrischen Diskurs spielen jedoch die Aufbewahrung und Speicherung von Dokumenten eine besondere Rolle. Aufbewahren und Speichern sind die Grundlage dessen, was im Folgenden als „Archivfunktion“ bezeichnet wird: Sie besteht darin, dass die Möglichkeit der *Rekursion* erzeugt wird. Man kann auf das Aufbewahrte wiederholt und immer wieder neu zugreifen.

Der Beitrag fragt, welche Rolle und Funktion der Möglichkeit einer Rekursion im psychiatrischen Diskurs zukommt. Das Archiv hat tief in die Erkenntnisbedingungen der Psychiatrie eingegriffen. Das Aufschreiben, Speichern und Prozessieren von Daten prägte maßgeblich die Arbeit in Klinik und Forschung. Die Techniken des Aufschreibens bildeten den Kern der psychiatrischen Methodenlehre, sie konstituierten psychiatrische Erkenntnisobjekte und strukturierten nicht zuletzt auch den Alltag in der Klinik. Parallel zur Verwissenschaftlichung der Medizin entwickelte die Psychiatrie aus den Aufschreibeverfahren der Ärzte im Zuge ihrer eigenen Verwissenschaftlichung und Ausdifferenzierung im Laufe des 19. Jahrhunderts ein eigenständiges Aufschreibesystem, das neben den Krankenakten

auch Stations-, Medikations-, Labor-, Diagnosebücher umfasste und sich bis weit in die Infrastruktur der Klinik, die Publikationskultur der Disziplin, aber auch in die Justiz hinein verzweigte (vgl. Borck und Schäfer 2015). Dieses Aufschreibesystem stieg schließlich auch auf die Ebene des psychiatrischen Diskurses auf, dem es seinerseits Bedingungen und Regeln auferlegte. Die Möglichkeit einer Rekursion auf Akten schuf Voraussetzungen und Bedingungen des Forschens, die anderes und mehr waren als der Erfahrungsschatz eines Arztes, der über Jahre hinweg im Berufsleben aufgebaut wurde (vgl. Ledebuhr 2011). Um 1900 hatte die Archivfunktion schließlich in dem psychiatrischen Aufschreibesystem eine Schlüsselstellung inne, die sich jedoch in der Folge verselbständigte und zu Blockaden führte.

In seinen Analysen der psychiatrischen Aufschreibesysteme geht der vorliegende Beitrag nicht von einem einzelnen Archiv aus, das in einer psychiatrischen Institution angesiedelt wäre, sondern zeichnet in zwei Schritten nach, wie sich die Möglichkeit der Rekursion zunächst konfiguriert und dann in weiteren Schreibweisen fortsetzt und welche unterschiedlichen Funktionen sie jeweils herausbildet. In einem ersten Schritt wird die Neukonfiguration der Rekursion selbst am Beispiel von Emil Kraepelins doppeltem Archiv skizziert. Die Rekursion, so wird hier gezeigt, hat in die Voraussetzungen und Bedingungen eingegriffen, unter denen die Psychiatrie ihren Erkenntnisgegenstand konstituiert. Insofern steckt in der Archivfunktion auch eine epistemologische Funktion. Karl Jaspers' Kritik am Gebrauch des psychiatrischen Archivs richtet sich auf den Befund, dass die Schreibweisen, die mit der Rekursion einhergehen, diese epistemologische Funktion blockieren. In der Analyse dieser beiden psychiatriehistorischen Beispiele soll deutlich werden, dass die epistemologische Funktion selbst einem historischen Wandel unterliegt. In einem zweiten Schritt wird anhand von zwei literarischen Beispielen skizziert, wie die Archivfunktion in die Literatur eingeht und welche Dimensionen literarische Texte an ihr freisetzen. So soll schließlich angedeutet werden, wie die Literatur die Möglichkeit der Rekursion zu einer Kritik der Psychiatrie nutzt.

2

Im Zuge der Verwissenschaftlichung der Medizin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die mit der Entdeckung der Ursachen insbesondere von Infektionen einherging, setzte sich die Auffassung durch, „daß Krankheiten spezifische Störungen seien, die bei allen Individuen gleichartige Veränderungen hervorrufen“ (Bleker 1979, 79). Auch wenn Krankheiten individuell variierten, schien ihr Verlauf hauptsächlich durch die sogenannte „Natur der Störung“ (Bleker 1979,

79) bestimmt. Dieses kausale Modell wurde schließlich zum Inbegriff der Verwissenschaftlichung in der Medizin: Die Ursachen definierten Krankheiten und waren Grundlage für Aussagen über Verlauf und Ausgang der Erkrankungen.

Auch die Psychiatrie stützte sich auf dieses Modell. Man suchte nach den Ursachen der als Alienation, Irrsinn, Wahnsinn oder Geisteskrankheit bezeichneten Störungen im Gehirn und in den Nerven (Schott und Tölle 2006, 77). Der Psychiater Emil Kraepelin resümierte 1876 die Erwartungshaltung des Fachs wie folgt:

Wenn die einzige Ueberzeugung, welche heute wohl von allen Irrenärzten rückhaltlos geteilt wird, richtig ist, wenn wirklich alle Psychosen an krankhafte Prozesse in der Hirnsubstanz gebunden sind, dann dürfen wir den Nachweis pathologischer Spuren daselbst mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit von einer besser gerüsteten näheren oder ferneren Zukunft erwarten. (Kraepelin 2003, 59–60)

Die psychiatrische Forschung selbst erfolgte entweder am Tiermodell: Man sezierete Tiere, um die Funktionsweise des Gehirns zu entschlüsseln. Oder man arbeitete auf der Grundlage eines post mortem erhobenen pathologischen Befunds, der an der Leiche aufzeigen sollte, welche Veränderungen im Gehirn des Erkrankten stattgefunden hatten.

Allerdings lieferte die Pathologie für zahlreiche Erkrankungen keine aussagekräftigen Ergebnisse. Die Erwartung, dass die Ursachen unmittelbar an den pathologischen Befunden zu demonstrieren wären, führte zu einer Blockade. Die Psychiatrie musste einen Umweg einschlagen. Kraepelin zog die Konsequenz hieraus, indem er ein empirisches Forschungsprogramm für die Psychiatrie formulierte, das sich auf drei Säulen stützte: auf die pathologische Anatomie, auf die Ergebnisse der experimentellen Psychologie und auf klinische Beobachtungen. Er trug die experimentelle Forschung in die Klinik hinein, holte die Patienten ins Labor und das Labor in die Klinik. Nicht zuletzt machte er so den Weg zum Einsatz technischer Medien zur Aufzeichnung in der Beobachtung der Patienten frei. Die Verbalisierung der Beobachtung mit bloßem Auge sollte durch die grafische Methode, durch Fotografie, Phonografie und schließlich Film ergänzt werden. Die technischen Medien nahmen indes nicht die Ordnung und Interpretation der Phänomene vorweg, sondern sie erzeugten mit ihrer Speicherfunktion zunächst einen Überschuss an Daten, denen durch die Archivoperation, d. h. eine Möglichkeit der Rekursion, zuallererst eine Struktur aufgeprägt werden musste, und entscheidend hierfür war die Krankenakte.

Seit dem 19. Jahrhundert hat die patientenbezogene Dokumentation Einzug in die Psychiatrie gehalten. Das Aufschreibeverfahren der Ärzte wurde aus der Registratur ausgegliedert, die hauptsächlich zu Verwaltungszwecken diente. Die klinische Akte war die „Schnittstelle zwischen medizinischem Wissen und indivi-

dueller Erkrankung eines Menschen“ (Hess 2008, 44). Sie dokumentierte Anamnese und Krankheitsverlauf sowie die Therapie eines Patienten und besaß die offene Struktur eines Hefts, einer Blattsammlung oder eines Albums (vgl. Hess und Mendelsohn 1992). Zwar forderte die Verwaltung die Aufzeichnungen spezifischer Angaben, aber sie diktierte nicht mehr Art und Umfang des Eintrags. Vielmehr konnten zwischen den Deckeln einer Akte Schriftstücke und Objekte verschiedener Art versammelt werden. Eine Titelseite verzeichnete zumeist die Personalien, die Daten von Aufnahme und Entlassung, Transferierungen, die Diagnose, Angaben zum Kuratel usw. Die Akten selbst waren heterogene und unübersichtliche Dossiers: Sammlungsort von Äußerungen und Materialien jeglicher Art, die durch ihren „Bezug zum Patienten“ (Hess 2008, 45) vereinigt wurden.

Die Psychiatrie folgte in der Deutung dieser Dossiers den Spielregeln kasuistischer Wissensproduktion: Ein medizinischer Fall erlangte Aussagekraft nur mehr vor dem Hintergrund einer Gruppe von Fällen, mit denen er verglichen wurde. Auch wenn die Ärzte herausstellten, dass sie eine Kunst ausübten, die auf Erfahrungen beruhe, fasste die statistische Durchdringung des Wissens in Medizin und Psychiatrie Fuß. Allerdings konnten statistische Erhebungen allein keinen systematischen Überblick über die Fülle der Phänomene und Symptome gewähren, wie Kraepelin feststellte. Im Forschungsprozess selbst wurden die Beobachtungen und Daten häufig übersehen oder vergessen. Die Diagnose wiederum wirkte, wie Kraepelin weiterhin bemerkte, auf den klinischen Blick des Arztes zurück und vereitelte eine unvoreingenommene Interpretation der Beobachtungen. Schließlich war die Arbeit mit den Akten beschwerlich: Der Vergleich der Fälle erforderte unhandliche Synopsen, doch die Synopsen waren umso leistungsfähiger, je leichter die aufbereiteten Daten überschaubar waren. Der entscheidende Schritt, der es ihm erlaubte, die verwirrende Vielfalt zu ordnen, war die Errichtung eines Archivs, das mit einer neuen Art und Weise, die aufbewahrten Akten zu verarbeiten, gekoppelt wurde.

Das Archiv, das Kraepelin anlegte, sicherte zuallererst die Möglichkeit der Rekursion. Er ergänzte das bestehende psychiatrische Aufschreibesystem um sogenannte Zählkarten (vgl. Weber und Engstrom 1997). Die Zählkarte war ein standardisiertes Formular, auf dem für jeden aufgenommenen Patienten die „Personalien in knappster Form“ sowie „die wichtigsten Angaben über Ursachen und Entstehungsgeschichte, Erscheinungen, Verlauf und Ausgang seines Leidens“ (Kraepelin 1919, 239) verzeichnet wurden. Das Vorbild waren Formulare, die von den statistischen Ämtern des Reiches und der deutschen Länder für Erhebungen verwendet wurden. Kraepelin spielte, so darf man vermuten, immer wieder mögliche Gruppierungen der klinischen Einheiten und Untereinheiten mit den Karten durch: Es haben sich aus einem Bestand unbekanntes Umfangs einige Hundert Karten erhalten, die aber nur einen kleinen Teil einer weitge-

spannten Forschungsinfrastruktur ausmachen. Die Karten waren mobile Datenträger, die transkribiert und weiter verarbeitet werden konnten und so eine Überprüfung der Korrelation von Krankheitszeichen und Diagnosen erleichterten. Die Zählkarte fungierte als ein Datenfilter, der aus einer Krankengeschichte eine prägnante Struktur zurückbehält. Das Aufschreibesystem der Psychiatrie verfügte mit den Zählkarten über so etwas wie eine einfache, relationale Datenbank, die beliebige Vergleiche ermöglichte. So wirkte dieses doppelte System der möglichen Rekursion auf das eigentliche Archiv zurück. Kraepelin konnte nicht mehr nur punktuell Symptome und typische Stadien, sondern Verläufe und Verlaufsformen miteinander und wiederholt vergleichen.

Kraepelin hielt an der regulativen Idee fest, dass es eine Ursache und mithin gewisse Gesetzmäßigkeiten im Krankheitsgeschehen geben müsse. Das Archiv seiner experimentellen und klinischen Arbeiten gewährte einen synoptischen Überblick und ermöglichte eine statistische Durchdringung der Fälle. Es wurde zum unerlässlichen Hilfsmittel seiner Forschung und bildete die Voraussetzung für die Klassifikation von Erkrankungen durch deren Zusammenfassung nach Ähnlichkeiten in Symptomatik und Verlauf bzw. durch Aussonderung der Fälle, die sich einer Gruppenbildung entzogen. So konnte Kraepelin schließlich zwei Formkreise von Erkrankungen gegeneinander und von allen anderen psychischen Störungen abgrenzen: das manisch-depressive Irresein und die *Dementia praecox*, die später als Schizophrenie bezeichnet wurde. Obwohl die Ätiologie der Krankheiten unbekannt war, schien die Einteilung nützlich und plausibel: „Die Heraushebung der manisch-depressiven und der *Dementia-praecox*-Gruppe und ihre gegenseitige Abgrenzung ist der bedeutsamste Fortschritt, den die systematische Psychiatrie je gemacht hat“ (Bleuler 1918, 286). Die Nosologie schloss eine Prognose des Krankheitsverlaufs ein und erlaubte somit die Kosten für die Heilung bzw. Pflege abzuschätzen; sie war Grundlage einer effizienten Auslastung von medizinischen Infrastrukturen, weil sie Kriterien für eine Verlegung von chronisch und unheilbar Erkrankten in Pflegeheime an die Hand gab; und sie diente nicht zuletzt als Handlungsanleitung für die ambulante und klinische Versorgung der Patienten.

3

Die Darstellung von psychiatrischen Fällen strukturierte das psychiatrische Wissen, insofern sie die Vermittlung des Einzelfalls mit den Diskursregeln leistete; sie generierte neue Fragestellungen, insofern sie Hypothesen anstieß; und sie brachte ein Wissen in Umlauf und setzte einen disziplinenübergreifenden Austausch in Gang. Die Krankheit selbst wurde wie eine Art oder Spezies aufge-

fasst: Sie wurde dadurch diagnostiziert, dass an einer Gesamtheit von Inhalten nur das Gemeinsame festgehalten wurde. Die Merkmalsbildung stieg vom empirisch Gegebenen zu einer inhaltsärmeren Empirie auf. Diese Abstraktion vom Individuum war die Voraussetzung, dass das klinische Bild überhaupt als Einheit konstruiert und begrifflich bezeichnet werden konnte. Die psychiatrische Akte folgte der Ordnung des Personenstands: ein Fall, eine Akte. Die Fallgeschichten bzw. Krankengeschichten, die aus den Akten gewonnen wurden, waren um 1900 erzählende (nicht: literarische) Texte. Sie konnten knapp ausfallen, weil die Patienten die Repräsentanten einer Krankheit waren und sich am Einzelfall nichts Neues zeigte. Der psychiatrische Diskurs forderte keine ausführliche Darstellung.

Karl Jaspers (1883–1969) bemerkte, dass Diagnosen wie starre Bezeichnungsausdrücke funktionierten: Sie verrieten über den Gegenstand nichts, was man nicht schon wusste, wenn man die Gebrauchsregeln kannte, die der Bezeichnung zugrunde lagen. Der Name der Krankheit übte jedoch seine Erkenntnisfunktion desto besser aus, je mehr über das Bezeichnete bekannt war. Die klinischen Einheiten verleiteten zur Abkürzung der Diagnosestellung und blockierten die Forschung. Jaspers schlug deshalb vor, die klinisch-empirische Forschung auf ausführlichere Darstellungen zu verpflichten: Sie solle auf die „Gewinnung ganzer Lebensläufe“ abzielen, wie sie schon „Kraepelin immer gefordert“ (Jaspers 1910, 569) hatte. „Es liegt auf der Hand“, so rechtfertigte er seinen Vorschlag,

dass die Gewinnung guter Biographien nichts Alltägliches ist; in unzähligen Fällen bleiben wir auf allzu dürftige Angaben beschränkt. Es liegt ferner auf der Hand, dass, wenn einmal eine solche Biographie entsteht, sie die gewöhnliche Länge der Krankengeschichte übertreffen muß. [...] Für die Biographien in unserem Sinne pflegen wir ein nicht unerheblich größeres Material zu besitzen, als das, welches wir veröffentlichen. [...] Kurze Krankengeschichten erscheinen meist als ganz wertlos und überflüssig. (Jaspers 1910, 569)

Umfängliche Krankengeschichten würden hingegen, erstens, die Grundlage für beliebige Vergleiche schaffen und neue Forschungen anstoßen (Jaspers 1910, 568). Zweitens würden umfangreiche Krankengeschichten einen besseren Einblick in das Archiv der Psychiatrie gewähren:

Man kann sich in der Psychiatrie nicht verständigen ohne die Schilderung einzelner Fälle. Dies sind die Ecksteine, ohne die unsere Begriffsgebilde zusammenfallen. Das zeigt sich an der Wirkungslosigkeit so mancher älterer Arbeiten, die, weil die Fälle ja allgemein bekannt seien, auf diese oft pedantische und überflüssige, dazu arg raumfüllende Beigabe verzichteten. (Jaspers 1910, 568)

Ausführliche Darstellungen von Lebensläufen und Biografien waren keine Neuheit. Nicht zuletzt in literarischen Texten und (Auto-)Biografien lag eine Sammlung von Lebensläufen vor, die in den sogenannten Psychopathografien

auch ausgewertet wurden. Jedoch bestanden trotz ihres Reichtums an phänomenalen Beschreibungen Vorbehalte gegen literarische Texte. Sie galten als unbrauchbar für die klinische Forschung, denn sie standen unter dem Verdacht, bloße Fiktionen zu sein.

Die Darstellung der Krankengeschichte mittels seiner sogenannten ‚biografischen Methode‘ wollte jedoch anderes und mehr. Sie sollte eine Umschrift der Krankenakte leisten, ohne eine Vorselektion der Daten und Beobachtungen vorzunehmen. Die Erzählung des Psychiaters legte nur mehr eine transparente Folie über die Akte und gewährte dem Leser eine virtuelle Akteneinsicht. Der einzelne Patient samt seiner ganzen Biografie rückte darin ins Zentrum des Interesses: Die wissenschaftliche Objektivitätsforderung zielte nun nicht mehr nur auf das Typische einer Krankheit, sondern die Persönlichkeit des Kranken drückte insgesamt die Krankheit aus, die ihrerseits von hochgradiger Individualität war. Die epistemologische Schwelle, auf der die wissenschaftliche Erkenntnis begann, lag nicht mehr jenseits des Individuums, das ein Träger oder Repräsentant der Krankheit war, sondern verlief nunmehr mitten durch das Individuum.

Hatte Kraepelin die Rekursion genutzt, um eine Ordnung von Krankheitseinheiten zu etablieren, und damit die Archivfunktion zu einem Element eines datengestützten Vergleichssystems gemacht, so nutzte Jaspers die Rekursion, um eine Erkenntnisblockade aufzuheben: Es gab Fälle, die nicht fraglos in der Ordnung der Krankheitseinheiten ihren Platz fanden. Die nosologischen Einheiten hatten ihre Erkenntniskraft eingebüßt, sofern sie nur mehr einen Mechanismus zur begrifflichen Subsumption von Phänomenen am Laufen hielten. In der neuartigen Darstellungsweise des einzelnen Falls dagegen, die Jaspers vorschlug, zielte die Rekursion nicht vorrangig auf eine Extraktion von prägnanten Daten aus der Krankenakte, sondern auf eine Verbreiterung der Informationsbasis für die Synopse. Entscheidend war, dass auch dieser Modus der Rekursion auf die Akte nicht der Diagnose vorgriff. Man konnte die Biografie eines Patienten ausführlich erzählen, ohne bereits vorab zu wissen, welche Aspekte von Relevanz waren. Obgleich die biografische Methode sich wie die Zählkarte zwischen die Akte und die Diagnose einklinkte, diente sie weniger zur Herauslösung, Reduktion oder Purifizierung von Aufzeichnungen, die als Daten weiterverarbeitet wurden, sondern zur Addition, Überlagerung und Verkomplizierung des Falls. Die Darstellung war nicht zuletzt an eine offene Zukunft bzw. künftige Psychiatrie adressiert. Das Erzählen senkte die epistemologische Schwelle ab, an der die Erkenntnis begann: Das Individuum war nicht als Vertreter oder Repräsentant einer bereits bekannten Krankheit, sondern als Träger einer noch unbekanntem Krankheit von Interesse. Das erkrankte Individuum trat in das Feld des Wissens ein.

4

Die Literatur verfügt über das Privileg, dass sie eine psychische Alterität fingieren kann. Doch stehen ihre Fiktionen dem tatsächlichen Erleben der Patienten und dem Alltag der Ärzte häufig fern. Wenn die literarischen Autorinnen und Autoren eine psychische Alterität hinstellen, greifen sie zumeist auf eigene Beobachtungen oder Erfahrungen zurück, oder aber sie nutzen Materialien, Dokumente, Zeugnisse und Archivalien. Jedoch besteht ein grundlegender Unterschied zwischen der literarischen und der wissenschaftlichen Indienstnahme der Archivfunktion. Auch wenn die epistemologische Funktion des psychiatrischen Archivs mit Eigennamen verknüpft wird, ist die Rekursion selbst eine anonyme Operation, die ein Glied in einer verteilten Handlungskette ist: Es spielt letztlich keine Rolle, wer die Rekursion ausführt. Die wissenschaftliche Zielsetzung legt fest, wie die Archivfunktion ausgeübt wird und welche Stellung sie in der Handlungskette einnimmt.

Seit den sechziger Jahren hat die Literatur Teil am Gegendiskurs der Antipsychiatrie, die eine berechtigte Kritik an den unhaltbaren Zuständen in den Anstalten und Kliniken übt. Im Folgenden sollen zwei Beispiele für einen literarischen Gegendiskurs kurz vorgestellt werden, die von Reinald Goetz und Heinar Kipphardt stammen. Ungeachtet der verschiedenen Stellungen, welche die Autoren in einer Geschichte der Psychiatriekritik innehaben, thematisieren beide Romane die psychiatrische Archivfunktion. Goetz erzählt in seinem Roman *Irre* (1983), wie der Psychiater Raspe in der Münchner Universitätsklinik seine berufliche Tätigkeit aufnimmt.¹ „Doktor Raspe, der neue Kollege“ (Goetz 1983, 109), skizziert im Weitwinkel seiner ersten Beobachtungen im neuen Beruf eine emphatische Einheit von Forschung und Klinik. Er will über seine Erfahrungen in der Klinik schreiben und eine Kritik der Psychiatrie leisten. Er plant eine Kritik der Psychiatrie, die von deren Geschichte ausgeht: „Das hieße, die heutige Psychiatrie aus der gestrigen begreifen, nur so läßt sich die Zukunft einer humanen Psychiatrie entwerfen“ (Goetz 1983, 177). Auch wenn Raspes Plan keinen Bezug auf Michel Foucault nimmt, teilt seine Idee einer Analyse mit der Diskursanalyse, wie sie Foucault für die Psychiatrie in Angriff nimmt, die eigentliche Zielsetzung: Anhand der Geschichte der Psychiatrie wäre aufzuzeigen, welche Möglichkeiten verpasst, welche Chancen nicht ergriffen und welche Fehler begangen wurden, indem zum Beispiel nachgezeichnet würde, warum die Diagnostik von einem Instrument medizinischer Forschung zu einem bürokratischen Akt verkommen ist. Raspe wird rasch klar, dass die Aktenführung eine Prozedur ist, die ihren Zweck in der

1 Zum Verhältnis von Goetz' Roman *Irre* zur Psychiatrie vgl. Rudolph (2008) und Hägele (2010).

Administration, nicht aber in der Wissenschaft besitzt. Zwar waren in der formativen Phase der Psychiatrie zwischen 1870 und 1930 Diagnosestellung und Forschung noch eng verschränkt. Raspe bemerkt jedoch recht bald, dass 50 Jahre später die Diagnosestellung in der Klinik nur mehr als ein Abwehrmechanismus dient, der es nicht zuletzt ermöglicht, die alltägliche Arbeit zu bewältigen. Die Klinik kann mit solch einer Schwundform der Diagnostik deren Erkenntnisfunktion nicht ausschöpfen: „man müsste die Diagnostik historisch in ihr Recht setzen, man müsste sie wirklich wieder zu einem Instrument der Erkenntnis machen. Das wäre nicht unmöglich, schien es Raspe“ (Goetz 1983, 178). Raspe erfasst die epistemologische Funktion des Archivs: Die Forschung, die etwas Neues entdecken will, hat ihren Ausgangspunkt in einer Beschreibung der Phänomene, die ihren etablierten begrifflichen Rahmen zunächst einklammert. „Plötzlich schweigen in einem auch die Bücher. Beobachtung ist das Gegenteil einer geläufigen Terminologie“ (Goetz 1983, 116). Dem Projekt einer Wiedereinsetzung der Diagnostik zu einem Instrument der Forschung steht jedoch die Pragmatik alltäglicher Aktenführung entgegen. Die Diskrepanz zwischen einer Diagnostik, die „nur Selbstzweck war, um der Dokumentation etwa Genüge zu tun“ (Goetz 1983, 178), und einer Diagnostik, die dem Psychiater als „Ansporn“ (Goetz 1983, 177) dient, ist im Alltag der Klinik nicht zu überbrücken. Die Aktenführung bringt unter den Bedingungen des Klinikalltags einen Effekt hervor, der nicht intendiert ist.

Eine Krankengeschichte demonstriert ihre Wirklichkeitstreue mittels einer Darstellungskonvention. Nachträglich kann ihre Darstellung mit der Wirklichkeit verglichen, die referenzielle Bezugnahme überprüft und entschieden werden, ob sie wahrheitsgetreu ist oder nicht. Die Vorteile der Darstellungskonvention liegen auf der Hand: Die Darstellungen können zu einem späteren Zeitpunkt und von Dritten nachvollzogen werden. Die Verfahrensschritte der Aktenführung bringen im klinischen Alltag aber den Effekt hervor, dass die Darstellung von referenziellen Bezugnahmen entkoppelt werden kann. „Es geht nicht darum“, so erklärt ein erfahrener Kollege dem Anfänger Raspe,

„was du mit den Patienten wirklich, tatsächlich machst. Du kannst mit denen machen, was du willst, was du für richtig hältst. Aber in der Krankenakte, da mußt du alles konsistent erklären können, warum wozu. In der Krankenakte muß es revisionssicher sein, nur darum geht es, kontrollfest, falls es zu irgendwelchen Überprüfungen kommt, durch Oberarzt, Chef, oder gar juristischer Art.“ Nachdem Raspe dies verstanden hatte, war es keine Schwierigkeit mehr gewesen, kurze, konzis gefaßte Krankengeschichten zu diktieren, konzentriert auf Vollständigkeit und Plausibilität. (Goetz 1983, 214–215)

Denn knappe Ressourcen diktieren, wie die Akten geführt werden: „Die Krankengeschichten müssen kürzer werden, hieß es neulich in einer Konferenz. Das Schreibbüro sei überlastet“ (Goetz 1983, 81). Die Archivfunktion tritt in ihr reflexi-

ves Stadium ein: Die Psychiater führen ihre Akten nicht mehr ausschließlich in der Absicht eigener Rekursion, sondern sie antizipieren die Möglichkeit einer Rekursion durch Dritte. In diesem reflexiven Stadium der Archivfunktion wird deren epistemologische Dimension versperrt. Das Aufschreibesystem der Psychiatrie bestimmt durch und durch, wie in der Psychiatrie zu schreiben ist, und lässt allenfalls Raum für „Usancen, die in ihrer Summe so etwas wie den Stil des Hauses prägen“ (Goetz 1983, 123). Der literarische Text von Goetz führt in die Ironie, dass die Archivfunktion ihre eigene epistemologische Dimension versperrt, weil sie sich gegen mögliche Kritik, die aus einer Rekursion durch Dritte hervorgehen könnte, zu immunisieren sucht. Innerhalb der psychiatrischen Institution scheint die Möglichkeit, mittels der Archivfunktion eine kritische Dimension zu eröffnen, blockiert. Das Archiv bietet zwar die Möglichkeit der Rekursion, aber die bloße Rückwendung auf Archivalien leistet noch keine Kritik.

5

Heinar Kipphardt hatte in seinem Fernsehspiel *Leben des schizophränen Dichters Alexander März* (1975), im Roman *März* (1976) und im Theaterstück *März. Ein Künstlerleben* (UA 1980) die These einer strukturellen Verwandtschaft zwischen künstlerischer Schöpfung und Schizophrenie verfochten (vgl. Poore 1987, 198). Kipphardt, der selbst als Psychiater tätig war, errichtet im Roman *März* die Fiktion, dass er Materialien eines Archivs verwendet. Er verwendet den Kunstgriff der Archivfiktion, mit dem Goethe in den *Wanderjahren*, wie Hermann Broch formuliert, den „Grundstein der neuen Dichtung, des neuen Romans“ (Broch 1975, 87) legte, in kritischer Absicht. Es geht um das Leben des schizophränen Dichters Alexander März, der Patient in der fiktiven Anstalt Lohberg ist. Der Roman montiert private Tagebucheinträge eines Psychiaters, Auszüge aus der Krankenakte des Patienten Alexander März, Berichte der Angehörigen und weitere Quellen. Kipphardts Roman geht „mit der literarischen Mode seiner Zeit“ (Wübben 2015, 3), insofern er in eine antipsychiatrische Kritik einstimmt, die mit voller Berechtigung ausspricht, dass die Zustände in den psychiatrischen Anstalten unhaltbar sind. Jedoch erfordert solch eine Kritik weder ein literarisches Schreiben, noch ist sie gar an die Archivfunktion geknüpft. Die kritische Funktion, die Kipphardts Roman ausübt, setzt an der Frage an, was überhaupt in das psychiatrische Archiv gelangt und wem welche Einsicht in die Archivalien gewährt wird. Die Institution blockiert die kritische Wendung der Archivfunktion. Kipphardt hingegen will herausfinden, auf welchen Erkenntnissen, Gewohnheiten und Denkweisen die herrschenden Praktiken in der Psychiatrie beruhen. Sein Roman

weitet die Archivfunktion der Psychiatrie aus und verknüpft sie mit anderen Materialien, die gerade nicht im psychiatrischen Archiv aufbewahrt werden.

Der Roman setzt mit einem „Tagebucheintrag Koflers, Abteilungsarzt der psychiatrischen Landesklinik Lohberg“ (Kipphardt 2011, 7) ein. Die privaten Tagebucheintragen des Arztes sind ihrerseits auf Materialien, die März hinterlassen hat, aber keinen Eingang in die Krankenakte gefunden haben, gestützt: „In der Kiste unter seinem Bett lag ein Zettel“ (Kipphardt 2011, 7). „Mein Schrifttum übereigne ich Dr. Kofler“ (Kipphardt 2011, 7), hat der abgängige Patient verfügt, der eine private Sammlung von Dokumenten angelegt hat. Der Roman präsentiert „Koflers Bericht“ (Kipphardt 2011, *passim*), zitiert aus der Krankenakte des Patienten März (Kipphardt 2011, 15, 17, 21 u. ö.). Er fingiert Ego-Dokumente (Kipphardt 2011, 19), Auszüge aus „Notizen“ (Kipphardt 2011, 20) des Arztes und Berichte von Angehörigen des Patienten (vgl. Kipphardt 2011, 51), Auszüge aus dem „Krankenbericht“ (Kipphardt 2011, 73) und Beobachtungen der Pfleger (Kipphardt 2011, 79, 85 u. ö.). Diese fingierte Rekursion auf Materialien und Archivalien ist mit Reflexionen auf deren Status und die rekursive Operation, die in der Psychiatrie mit den Akten ausgeführt wird, durchsetzt. Die Überlegungen betreffen die epistemologische Funktion der Krankenakten und Fallgeschichten: „Warnung. Alle Fallbeschreibungen sind in Richtung auf eine belegende Theorie gemacht, also mit falschem Bewußtsein“ (Kipphardt 2011, 111). Es geraten die pragmatischen Vorbehalte gegen Gewährung von Akteneinsicht in den Blick: „Beschluß, den Patienten Einblick in ihre Krankengeschichte zu geben und mit ihnen zu besprechen, wird von nahezu allen Pflegern kritisiert“ (Kipphardt 2011, 111). Nicht zuletzt wird das Bayerische „Verwahrungsgesetz“ (Kipphardt 2011, 68, 177) angeführt, das auch die Aufbewahrung und Weiterleitung von Ego-Dokumenten regelt.

Der Roman präsentiert also nicht nur Dokumente, die aus dem fiktiven Archiv der Klinik entstammen, sondern fingiert darüber hinaus zusätzliche Materialien, die keine andere Aufbewahrungsstätte besitzen als den Roman selbst. In der Archivfiktion scheinen dergestalt Fragen nach der psychiatrischen Archivfunktion auf: Welche Materialien werden auf welcher rechtlichen Grundlage aufbewahrt? Wer darf die Operation der Rekursion ausführen? Welche Effekte bringt die Rekursion für Ärzte, Patienten, Pfleger hervor? Das psychiatrische Archiv eröffnet die Möglichkeit einer Rekursion auf die Krankenakte, die ein Sammlungsort für Materialien jeglicher Art ist, die ihrerseits auf den Patienten bezogen sind. Kipphardt zielt darauf ab, dass die Spielregeln, die festlegen, was überhaupt in eine Akte gelangt, fragwürdig sind, indem er anderweitige Materialien präsentiert, die eben nicht in die Akte gelangen. Jaspers hatte zwar die Offenheit einer Akte für sämtliche Aspekte gefordert, die für den Fall von Relevanz sind. Die Archivfunktion wurde aber zumeist in vorhersehbarer Weise ausgeführt. Die Akte dokumentierte die Entwicklung der Krankheit und verzeichnet die Wirkungen

der ärztlichen Behandlung. Hingegen nutzt Kipphardt die Archivfunktion, um die individuellen Züge des Patienten März herauszuarbeiten und seine Biografie in ein Ganzes von Umständen (Herkunft, Milieu, Stellung des Individuums in verschiedenen sozialen Gruppen) einzufügen. Während die Diskursart der Psychiatrie festlegt, was die Rekursion leisten soll, kann in der Literatur offenbleiben, worauf überhaupt zurückgegriffen wird. Man kann darin einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Diskurs der Psychiatrie und der Literatur ausmachen: Die Psychiatrie folgt Regeln, die sowohl festlegen, was überhaupt in das Archiv gelangt, als auch festlegen, wie auf das Archiv zu rekurrieren ist. Die Literatur hingegen interessiert am Archiv, dass es die Möglichkeit einer regellosen Rekursion eröffnet. Kipphardt sucht mittels solch einer regellosen Rekursion die Kapselung des psychiatrischen Archivs aufzubrechen und hinterfragt die Selektionskriterien, die entscheiden, was überhaupt archiviert wird.

Kipphardt hat für seinen Roman nicht zuletzt auf Materialien zurückgegriffen, die ihm der Psychiater Leo Navratil zur Verfügung stellte. Navratil missbilligte Kipphardts „Verwendung der psychopathologischen Texte“ (Navratil 2011, 254), die der Autor „nicht bloß zu einer Anregung“ benutzt hat. Vielmehr hat Kipphardt, wie Navratil korrekt feststellt, „die verschiedensten Auszüge aus meinen [Navratils, Anm. A. S.] Büchern, auch Texte der verschiedensten Patienten, teils wortgetreu, teils entstellt, ohne Quellenangabe“ (Navratil 2011, 254) verwendet. Kipphardts Fiktion einer kritischen Archivfunktion ist nicht von moralischen, ethischen Fragen abzulösen, deren Diskussion eine eigene ausführliche Untersuchung erforderte (die der vorliegende Beitrag nicht leisten kann).

Jedenfalls erschöpft sich die psychiatrische Archivfunktion nicht in ihrer epistemologischen, kritischen und literarischen Dimension, die jeweils durch die Möglichkeit der Rekursion eröffnet werden. Weder können diese drei Aspekte der Archivfunktion streng unterschieden, noch kann ihre Unterscheidung unmittelbar an der Operation der Rekursion festgemacht werden. Die epistemologische Funktion kann sich der literarischen und kritischen Funktion annähern. Der Schluss, dass die drei Funktionen ohnehin konvergieren, wäre allerdings voreilig. Auch wenn die Diskursarten der Psychiatrie und der Literatur jeweils Rekursionen ausführen, bringt die gleiche Operation unterschiedliche Effekte hervor. Und keineswegs hat die Literatur die kritische Funktion gepachtet, sofern Kritik heißt, „herausfinden, auf welchen Erkenntnissen, Gewohnheiten und erworbenen, aber nicht reflektierten Denkweisen die akzeptierte Praxis beruht“ (Foucault 2005, 221). Ohnehin gehört das psychiatrische Archiv mittlerweile einer vergangenen Epoche an. Seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts wird das psychiatrische Archiv nach und nach in eine Datenbank transformiert, in der jede Rekursion in hohem Maße formalisiert ist und mit Operationen des Vergleichs und der Korrelation mit weiteren Daten verknüpft wird. An die Stelle der Archivfunktion

ist die Erfassung, Dokumentation und statistische Durchdringung eines Datenbestands getreten.

Literaturverzeichnis

- Bleker, Johanna. „Der Wandel der medizinischen Prognostik unter dem Einfluß der naturhistorischen Methode im 19. Jahrhundert“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 2.1–2 (1979): 79–86.
- Bleuler, Eugen. *Lehrbuch der Psychiatrie*. 2., erw. Aufl. Berlin: Julius Springer, 1918.
- Borck, Cornelius, und Armin Schäfer (Hg.). *Das psychiatrische Aufschreibesystem*. Paderborn: Fink, 2015.
- Broch, Hermann. „James Joyce und die Gegenwart“ [1936]. *Kommentierte Werkausgabe*. Bd. 9. *Schriften zur Literatur 1: Kritik*. Hg. Paul Michael Lützel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. 63–91.
- Engstrom, Eric J. *Clinical Psychiatry in Imperial Germany. A History of Psychiatric Practice*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2003.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.
- Foucault, Michel. „Über die Archäologie der Wissenschaft. Antwort auf den Cercle d'épistémologique“. *Dits et Ecrits. Schriften I: 1954–1969*. Hg. Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. 887–931.
- Foucault, Michel. „Ist es also wichtig, zu denken?“. *Dits et Ecrits. Schriften IV: 1980–1988*. Hg. Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. 219–223.
- Goetz, Rainald. *Irre*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Hägele, Christoph. *Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke*. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag, 2010.
- Hess, Volker. „Der Wandel der Krankengeschichte durch die Entwicklung der Krankenhausverwaltung. Ein altbekanntes Instrument im Wandel der Zeit“. *Kliniker* 37.1 (2008): 44–47.
- Hess, Volker, und Andrew Mendelsohn. „Case and Series: Medical knowledge and paper technology, 1600–1900“. *History of Science* 48.3–4 (2010): 287–314.
- Jaspers, Karl. „Eifersuchtwahn. Ein Beitrag zur Frage: ‚Entwicklung einer Persönlichkeit‘ oder ‚Prozeß?‘“. *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 1.1 (1910): 567–637.
- Jaspers, Karl. *Allgemeine Psychopathologie. Ein Leitfaden für Studierende, Ärzte und Psychologen*. Berlin, Heidelberg: Julius Springer, 1913.
- Kipphardt, Heinar. *März. Roman und Materialien*. 15. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2011.
- Kraepelin, Emil. *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. Bd. 1: *Allgemeine Psychiatrie*. 7., umgearb. Aufl. Leipzig: Johann Ambrosius Bart, 1903.
- Kraepelin, Emil. *Einführung in die psychiatrische Klinik*. 3., völlig umgearb. Aufl. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1916.
- Kraepelin, Emil. „Die Erforschung psychischer Krankheitsformen“. *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie* 51.1 (1919): 224–246.
- Kraepelin, Emil. „Die Richtungen der psychiatrischen Forschung. Vortrag, gehalten bei der Uebnahme des Lehramtes an der Kaiserlichen Universität Dorpat“ [1887]. *Kraepelin in*

- Dorpat 1886–1891*. Hg. Wolfgang Burgmair, Eric J. Engstrom, Albrecht Hirschmüller und Matthias M. Weber. München: belleville, 2003. 55–80.
- Ledebur, Sophie. „Schreiben und Beschreiben. Zur epistemischen Funktion von psychiatrischen Krankenakten, ihrer Archivierung und deren Übersetzung in Fallgeschichten“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 34.2 (2011): 102–124.
- Link, Jürgen. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.
- Navratil, Leo. „Brief an Heinar Kipphardt, 15. April 1976“. Heinar Kipphardt. *März. Roman und Materialien*. 15. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2011. 254–255.
- Poore, Carol. „Reportagen der Innenwelt: The Example of Heinar Kipphardt’s März“. *The German Quarterly* 60.2 (1987): 193–204.
- Roelcke, Volker. „Unterwegs zur Psychiatrie als Wissenschaft. Das Projekt einer ‚Irrenstatistik‘ und Emil Kraepelins Neuformulierung der psychiatrischen Klassifikation“. *Psychiatrie im 19. Jahrhundert. Forschungen zur Geschichte von psychiatrischen Institutionen, Debatten und Praktiken im deutschen Sprachraum*. Hg. Eric J. Engstrom und Volker Roelcke. Mainz: Schwabe, 2003. 169–188.
- Risse, Guenter B., and John Harley Warner. „Reconstructing Clinical Activities: Patient Records in Medical History“. *Social History of Medicine* 5.2 (1992): 183–205.
- Rudolph, Thorsten. *irre/wirr: Goetz. Vom ästhetischen Terror zur systemischen Utopie*. München: Wilhelm Fink, 2008.
- Schott, Heinz, und Rainer Tölle. *Geschichte der Psychiatrie. Krankheitsformen, Irrwege, Behandlungsformen*. München: C. H. Beck, 2006.
- Weber, Matthias, und Eric J. Engstrom. „Kraepelin’s Diagnostic Cards. The Confluence of Empirical Research and Preconceived Categories“. *History of Psychiatry* 8.31 (1997): 375–385.
- Wübben, Yvonne. *Heinar Kipphardts Wahnsinnsstücke. Dokumentarisches und autobiographisches Schreiben*. Berlin: Alpheus, 2015.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Petra-Maria Dallinger, Leiterin des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich/ StifterHaus. Studium der Germanistik und Kunstgeschichte in Wien. Arbeiten zu mediävistischen bzw. geschlechtsspezifischen Themen. Lehrtätigkeit an der Universität Wien und der Kunstuniversität Linz. 1992 Promotion und Tätigkeit in der Direktion Kultur des Landes Oberösterreich. Bandherausgeberin der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe der Werke und Briefe Adalbert Stifters, Kuratorin von Ausstellungen.

Bernhard Fetz, Direktor des Literaturarchivs, des Literaturmuseums, der Sammlung für Plansprachen und des Esperantomuseums der Österreichischen Nationalbibliothek; Dozent am Institut für Germanistik der Universität Wien; Ausstellungskurator und Literaturkritiker. Hg. der Reihe *Österreichs Eigensinn. Eine Bibliothek* (Salzburg 2012ff.). Zahlreiche Monografien und Aufsätze vor allem zur Literatur und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Heike Gfriereis ist Honorarprofessorin an der Universität Stuttgart und seit 2001 Leiterin der Literaturmuseen des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Zahlreiche Ausstellungsprojekte, zuletzt u. a. zu Theodor Fontane und zum Verhältnis von Literatur und Natur. Kuratorin der Dauerausstellung im Literaturmuseum der Moderne und im Schiller-Nationalmuseum.

Bettina Habsburg-Lothringen, Historikerin und Museologin, Leiterin der Abteilung für Kulturgeschichte am Universalmuseum Joanneum, Graz. Zu dieser gehören das Landeszeughaus, das Museum für Geschichte, die Multimedialen Sammlungen, das Volkskundemuseum sowie die Museumsakademie.

Georg Hofer, Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien. Seit 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/StifterHaus. Dort Arbeit an Literatúrausstellungen, Symposien und Publikationen.

Klaus Kastberger, Professor für Neuere deutschsprachige Literatur am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz und Leiter des Literaturhauses Graz. Von 1996 bis 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek und Privatdozent an der Universität Wien. Arbeit als Literaturkritiker u. a. für *Falter*, *Die Presse* und ORF. Juror beim Bachmannpreis seit 2015. Kuratierung von Ausstellungen und Veranstaltungsreihen, Leitung mehrerer FWF-Forschungsprojekte, darunter www.handke-online.onb.ac.at. Zahlreiche Bücher, Aufsätze und Vorträge v. a. zur österreichischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe der Werke Ödön von Horváths (ab 2009 bei de Gruyter, als Leseausgabe bei Reclam).

Stefan Maurer, Univ.-Ass. am Franz Nabl-Institut für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz. Studium der Germanistik, Philosophie und Theaterwissenschaft an der Universität Wien. 2018 Promotion mit der Dissertation *Wolfgang Kraus und der österreichische Literaturbetrieb nach 1945* an der Universität Wien. Publikationen u. a. *Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur* (gem. mit Doris Neumann-Rieser und Günther Stocker, 2017).

Christian Neuhuber, Dozent für Neuere deutsche Literatur an der Karl-Franzens-Universität Graz und Mitarbeiter des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Deutsch als Fremdsprache an der Universität Graz. Lektor an der Universität Olmütz (1996–2001). 2001 Promotion mit *Das Ernste in der Komödie*. Ab 2002 Lehrbeauftragter und Forschungsassistent am Grazer Institut für Germanistik. 2008 Habilitation zum Problem der Bildlichkeit in Büchners *Lenz*. Arbeitsschwerpunkte u. a. Literatur des Barock, Editionsphilologie, Theaterwissenschaft und Dialektkultur.

Helmut Neundlinger, Studium der Philosophie und Germanistik an der Uni Wien. Arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften an der Donau Uni Krems, Fachbereich Literatur. Publikationen u.a.: *Tagebuch des inneren Schreckens. Über Hermes Phettbergs Predigtendienste* (Klever, 2009), *Die Kunst der Erschöpfung. Schreiben und Lesen mit Ernst Jandl & Co.* (Klever, 2018).

Rüdiger Nutt-Kofoth (Dr. phil., M.A.), hat Germanistik, Geschichte, Soziologie und Editionswissenschaft studiert. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Neuere deutsche Literaturwissenschaft sowie Editionswissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal und wissenschaftlicher Koordinator des Graduiertenkollegs „Dokument – Text – Edition“ ebendort.

Armin Schäfer lehrt Neugermanistik, insbesondere Literatur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart an der Ruhr-Universität Bochum. Veröffentlichungen u. a. zur Lyrik, zur Literatur- und Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts sowie zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaftsgeschichte.

Ulrike Spring, Associate Professor in Moderner Europäischer Geschichte am Department of Archeology, Conservation and History, University of Oslo. Professor II am Department of Social Science an der Western Norway University of Applied Sciences. Leitet gemeinsam mit Prof. J. Schimanski das internationale Forschungsprojekt „TRAUM – Transforming Author Museums“ (2016–2019). Publikationen u.a.: *Expeditions as Experiments* (hg. mit M. Klemun, Palgrave Macmillan 2016) und *Passagiere des Eises* (mit J. Schimanski, Böhlau 2015).

Georg Vogeler ist seit 2016 Professor für Digital Humanities am Zentrum für Informationsmodellierung der Universität Graz. Er studierte Historische Grundwissenschaften in Freiburg und München und verbrachte für seine Forschungen viel Zeit in deutschen, holländischen und italienischen Archiven. Er ist Gründungsmitglied des Instituts für Dokumentologie und Editorik (IDE).

Magnus Wieland, Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Promotion mit einer Arbeit über Jean Paul. MAS in Bibliotheks- und Informationswissenschaften mit einer Studie zu Autorenbibliotheken. Seither wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv in Bern.

Abbildungsnachweis

- S. 16, S. 20, Abb. 1–4: Foto © DLA Marbach.
S. 23, Abb. 5–6: © Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek.
S. 26, Abb. 7–8: Foto © Wolfgang Woessner.
S. 28, Abb. 9–10: Foto © Peter Karlhuber.
S. 43, S. 44, S. 47, Abb. 1–3: © Österreichischen Nationalbibliothek.
S. 47, Abb. 4: © Nicolas Mahler.
S. 51, Abb. 5: Vorlass Gert Jonke, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.
S. 55, Abb. 6: © Österreichische Nationalbibliothek.
S. 57, Abb. 7: Nachlass Albert Drach, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.
S. 63, Abb. 1: © Stmk. Landesarchiv, Graz.
S. 64, Abb. 2: © Universalmuseum Joanneum.
S. 65, Abb. 3: © Universalmuseum Joanneum, MMS.
S. 66 u. 67, Abb. 4–5: © UMJ/N. Lackner.
S. 68, Abb. 6: Museum für Geschichte, Paul Ott.
S. 70, Abb. 7–8: © UMJ/N. Lackner.
S. 79: © Cantus Network, gams.uni-graz.at/o:cantus.passau.
S. 82: © Mitchell Whitelaw, <https://vimeo.com/6694353>.
S. 98: © Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern. Nachlass Carl Spitteler, CS-B-1-KLIN-83.
S. 127: Abb. aus: *Der Archivar* 39.2 (1986): 170.
S. 133: Abb. aus: H. J. Plendereith. *The Conservation of Prints, Drawings, and Manuscripts*. Oxford Univ. Press, 1937. 20.
S. 135: Abb. aus: Günther, J. und O. A. Schulz. *Handbuch für Autographensammler*. Leipzig: O. A. Schulz, 1856. 138.

Zur Abklärung und Abgeltung trotz aller Bemühungen nicht ermittelbarer Rechte wird um Kontaktaufnahme mit dem Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Universität Graz ersucht.

