



Dossier Original – Kopie

Friedrich Pfäfflin zum 150. Geburtstag von Karl Kraus

Mitteilungen aus dem
Brenner-Archiv

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 42/2023

Hg. v. Markus Ender, Michael Schorner, Ulrike Tanzer, Anton Unterkircher
Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck

Gedruckt mit Unterstützung des Vereins Brenner-Forum,
des Vizerektorats für Forschung der Universität Innsbruck
und der Landesbibliothek Dr. Friedrich Teßmann, Bozen



ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Innsbruck 2024

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Universität Innsbruck (Tel. +43 512 507-45001)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
brenner-archiv@uibk.ac.at

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37
Satz: Markus Ender
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von Christoph Wild

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgebenden
gestattet.

© *innsbruck* university press, 2024

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Katherine Arens (University of Texas, Austin, USA)

Prof. Dr. Jacques Lajarrige (Université de Toulouse II – Centre de Recherches et d'Études Germaniques, FRA)

Prof. Dr. Joanna Jabłkowska (Univ. Łódź, POL)

Prof. Dr. Alois Pichler (Univ. Bergen – Wittgenstein Archives, NOR)

Dr. Clemens Ruthner (Trinity College Dublin, IRL)

Inhalt

Editorial 7

Texte

Bischof Manfred Scheuer: Mehr oder weniger? Predigt zum Festgottesdienst,
Salzburger Hochschulwochen, 6. August 2023 9

Friedrich Pfäfflin: Dankadresse zur Kraus-Lecture, 3. Oktober 2023 13

Aufsätze

Friedrich Pfäfflin: »Es wird vorübergehen wie eine Marschkolonne,
aber die Frage ist, was zurückbleibt!« Das Werk des Satirikers
Karl Kraus 1951–2006 17

Andreas Hapkemeyer: Schreibmaschinentexte in Konkreter Dichtung,
Minimalismus und Konzeptkunst 49

Pia A. S. Regensburger-Hasslwanter: *Der Brenner* als »Wegweiser«.
Bemerkungen zur dialogischen Haltung der Zeitschrift in der
Zwischenkriegszeit 67

Dossier Original – Kopie

Alexander Honold: Schnee auf Papier. Schreibspuren in Kafkas
Schloss-Roman 75

Anita Eichinger: Digitale Transformation – Digitaler Humanismus.
Herausforderungen, Debatten und (Re-)Positionierung der
Wienbibliothek im Rathaus 85

Anton Unterkircher: Die Aura des Originals 89

Markus Ender: Wenn Kopien zu ›Originalen‹ werden. Zur transitorischen Phänomenologie von kopierten Briefen im Archivkontext	99
Gabriele Klunkert: (Retro-)Digitalisierung im Spannungsfeld zwischen Originalerhalt und Open Access. Ein Werkstattbericht aus dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar	111
Joseph Wang-Kathrein, Ulrich Lobis: Illusion der Original-Dateien? Eine kritische Prüfung	123
Anja Grebe: Material re-turn. Kuratorische Strategien im postdigitalen Zeitalter	143

Rezensionen

Emanuel Schikaneder: Wiener Komödien. (Sigurd Paul Scheichl)	157
»I think of you constantly with love...« Briefwechsel Wittgenstein – Ben Richards 1946–1951. (Ilse Somavilla)	159
Karl Kraus-Handbuch. (Maria Giovanna Campobasso)	165
Hermann Bahr und Salzburg. (Ulrike Tanzer)	168
Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. (Sigurd Paul Scheichl)	172
»Wiener Salondame? Ein Albtraum!« Lotte Tobisch. Charme – Engagement – Courage. / Dame wider Willen. Die sieben Leben der Lotte Tobisch. (Ulrike Tanzer)	174

Nachruf

Murray G. Hall † (Sigurd Paul Scheichl)	179
---	-----

Kontaktadressen	182
-----------------	-----

Editorial

In Zeiten von Digitalisierung und virtuellen Welten stellt sich – gerade auch in Literaturarchiven – vermehrt die Frage nach dem Verhältnis von Original und (digitaler) Kopie. Gerade die Corona-Epidemie hat gezeigt, wie wichtig digitale Präsenz von Archiven für die Forschung und eine interessierte Öffentlichkeit ist. Doch werden dadurch die im Archiv aufbewahrten Originale überflüssig? Welchen Mehrwert gibt es jenseits von jeder noch so guten digitalen Kopie?

Vorliegendes Heft präsentiert in einem Dossier die verschriftlichten Erträge eines Workshops zum Thema *Original. Die Archivalie im Zeitalter der multimedialen Repräsentierbarkeit*, der vom 29.–30.9.2022 im Forschungsinstitut Brenner-Archiv stattfand (Organisationsteam Michael Schorner, Ulrike Tanzer, Anton Unterkircher). Die Diskussion bei diesem Workshop war naturgemäß nicht nur angeregt, sondern manchmal auch sehr kontrovers. Gegensätzliche Themen, wie etwa die des intrinsischen Werts von Archivgut versus die prinzipielle Fragwürdigkeit des Original-Begriffs, konnten selbstverständlich nur andiskutiert werden. Doch herrschte Einhelligkeit darüber, dass das Original gerade wegen seiner Materialität unersetzlich bleibt, wenn es um die kriminologische Erforschung der Materialart, die Analyse von Tinten und Ähnliches (etwa in Zusammenhang mit Datierungsfragen) geht. Ebenso herrschte Konsens darüber, dass die vielfältigen digitalen Möglichkeiten dazu genutzt werden sollten, das Original möglichst vielschichtig (auch in seinem Kontext) sichtbar und zugänglich zu machen.

Was als Original-Beitrag zu gelten hat, ist heute bei der allzeit verfügbaren riesigen digitalen Textmenge, die ebenso leicht wie altmodisch mit Kopieren und Einfügen zu ›neuen‹ Texten zusammengefügt werden kann, gar nicht mehr so eindeutig zu beantworten. Die Tatsache, dass Texte und Bilder jetzt aber zunehmend von KI-Programmen selbstständig erstellt werden können, stellt auch für eine Zeitschriften-Redaktion ein nicht unerhebliches Problem dar.

Das verzögerte Erscheinen dieser Nummer hat schlicht und einfach damit zu tun, dass erbetene Original-Beiträge verspätet (oder schlussendlich dann doch nicht) eingelangt sind. Dass das Heft erst zu Beginn des Karl-Kraus-Jahres 2024 finalisiert werden konnte, bringt aber auch wieder sein Gutes mit sich. Denn Friedrich Pfäfflin unternimmt in seinem umfassenden Beitrag einen Parforceritt durch die Publikationsgeschichte des Werks von Kraus in Deutschland von 1951 bis 2006, die gespickt ist mit durchaus überraschenden Nazi- und/oder Judenverfolgungs-Geschichten der damit verbundenen Akteure. Doch auch sonst sind einige interessante Original-Beiträge eingelangt – Aufsätze, Besprechungen und leider auch ein Nachruf auf Murray G. Hall, dem die österreichische Archiv- und Forschungslandschaft viel zu verdanken hat.

Markus Ender, Michael Schorner, Ulrike Tanzer, Anton Unterkircher

Mehr oder weniger?

Predigt zum Festgottesdienst, Salzburger Hochschulwochen,
6. August 2023 (Evangelium: Mt 14, 13-21)

von Manfred Scheuer

»Der Mensch ist, was er isst«.

Dieses Wort wird ursprünglich Philippus Theophrastus Aureolus Bombastus von Hohenheim (1493–1541) zugeschrieben. Paracelsus war Arzt, Alchemist, Astrologe, Mystiker, Theologe und Philosoph. Gestorben ist er in Salzburg.¹ Was essen wir so im Laufe eines Tages oder einer Woche? Wie gesund oder wie krank machend sind die Speisen, wie gesund sind die Abwechslung, die Vielfalt oder das Durcheinander beim Essen und Trinken? Wie schlagen sich die Essensgewohnheiten auf unsern Leib mit Gewichtsproblemen und Beweglichkeit? – Es mag auch hilfreich sein, uns vor Augen zu führen, was wir im Laufe einer Woche an geistiger Nahrung aufnehmen und das Ganze auf einem Tisch auszubreiten: die Tages- und Wochenzeitungen, die Illustrierten, die Werbebroschüren, die Nachrichten via Internet, Emails, SMS, die Fernseh- und Radiosendungen, die Musik über CD, die Romane, alle optischen und akustischen Eindrücke, den persönlichen Gedankenaustausch, die Gespräche, Diskussionen und Sitzungen... Wenn man das alles im Hirn, Herz oder Bauch(gefühl) auf einen Haufen geworfen sieht, was heißt das für die leibliche und geistige Gesundheit bzw. Krankheit? Und welche Auswirkungen haben leibliche und geistige Nahrung, haben unsere Mobilität und Freizeitgewohnheiten, die Befriedigung unserer Bedürfnisse, unsere Ansprüche an Infrastruktur auf das soziale und politische Miteinander, haben unsere Arbeit und unsere Konsumgewohnheiten auf das globale Wirtschaften, auf regionale und globale Rechts- und Unrechtsverhältnisse, auf das Ökosystem, bzw. welche Wechselwirkungen gibt es da?

Die Dosis macht das Gift

»Alle Dinge sind Gift, und nichts ist ohne Gift. Allein die Dosis macht, dass ein Ding kein Gift ist.« (Paracelsus)² Ludwig Wittgenstein befasst sich mit der Abwechslung der philosophischen Diät im metaphorischen Sinne: »Eine Hauptursache philosophischer Krankheiten – einseitige Diät: man nährt sein Denken mit nur einer Art von Beispielen.«³ Ursache vieler leiblicher und geistiger Krankheiten ist als ein »zu viel« oder auch ein »zu wenig«, falsche Dosierung, falsche Diät. Zu viel: zu viel Worte (Wortdurchfall); zu große Portionen; zu einseitig; zu schnell; mir wird alles zu viel, d.h. das Leben wird zur Überforderung; zu viel Information; zu viele Daten;

zu viel Geplapper; zu viel Lärm; zu viel Müll; zu viel Abfall; zu viel Arbeit. Das Glücksversprechen, das mit dem Streben nach immer mehr verbunden zu sein schien, hat an Überzeugungskraft verloren. Zunehmend empfinden die Menschen in der Überflusgesellschaft eine Qual der Wahl. Sie leiden unter der Vielfalt der Optionen, dem Entscheidungsdruck und vielen anderen negativen Begleiterscheinungen des ständig wachsenden Konsums.⁴

Falsche Dosis, falsche Diät, das bedeutet für gar nicht so wenige ein »zu wenig«: zu wenig Zeit; zu wenig Aufmerksamkeit; zu wenig Anerkennung; zu wenig Wertschätzung; zu wenig Liebe; zu wenig Stille; zu wenig Freizeit; zu wenig Bewegung; zu wenig Freude ... Wie viele Menschen fühlen sich zu kurz gekommen, ungerecht behandelt, zu wenig geliebt?! Zu wenig Geld, zu wenig Raum, zu wenig Schönheit, zu wenig Ansehen, zu wenig Macht... Das »zu viel« und »zu wenig« führt zu einem viel tieferen, nicht mehr auflösbaren Nicht-mehr-Mögen und Nicht-mehr-Können, zu Überforderung und Ohnmacht, zu Unübersichtlichkeit, Unsicherheit und Angst. Eine Reaktion darauf ist die Forderung nach dem rechten Maß, nach Reduktion auf das Essenzielle, die Suche nach Einfachheit und Klarheit.

Reduktion auf Einfachheit

Positiv bedeutet »Einfach« Klarheit und Verzicht: »Vollkommenheit entsteht nicht dann, wenn man nichts mehr hinzufügen kann, sondern, wenn man nichts mehr wegnehmen kann.« Dieses Wort von Antoine de Saint-Exupéry wird häufig in der Managementliteratur zitiert.⁵ »Das Einfache verwahrt das Rätsel des Bleibenden und des Großen. Unvermittelt kehrt es bei den Menschen ein und braucht doch ein langes Gedeihen [...]. Den Zerstreuten scheint das Einfache einförmig. Verzicht nimmt nicht. Der Verzicht gibt. Er gibt die unerschöpfliche Kraft des Einfachen. Der Zuspruch macht heimisch in einer langen Herkunft.«⁶ An Martin Heidegger wird deutlich, dass die »Kraft des Einfachen« Licht- und Schattenseiten, ja sogar dämonische Züge hat. – »Einfache« Menschen hatten gegenüber Ideologien oft einen besseren Durchblick als Intellektuelle. Als Adolf Hitler beim deutschen Einmarsch in Paris am 14. Juni 1940 am Höhepunkt seiner Macht und seiner Erfolge war, notierte Theodor Haecker in seinen *Tag- und Nachtbüchern 1939 bis 1945* (München 1947): »In vielen einfachen Menschen ist heute ein dumpfes Ahnen, dass auf unseren Erfolgen kein Segen ruht und keiner ruhen kann.«⁷ Es war z.B. der einfache Bauer und Mesner Franz Jägerstätter, dessen 80. Todestag wir in drei Tagen gedenken, der schon 1938 die Dämonie des Nationalsozialismus durchschaute und der deshalb zu einem klaren Nein gegenüber dem Gott und Menschen verachtenden Regime und den von diesem ausgelösten Krieg kam.

Das rechte Maß

Einlassstore von massiven persönlichen und sozialen Störungen im individuellen, sozialen und auch ökologischen Bereich sind nicht selten physische, psychische oder auch spirituelle Überforderung oder eine chaotische Lebensführung. In spirituellen Wegen (Wüstenväter, Benedikt, Ignatius) geht es um Reinigung und Befreiung von Fixierungen, Süchten oder Anhänglichkeiten an Gedanken, Gefühle, Macht, Ehre, Besitz..., auch gegenüber anderen Menschen und gegenüber sich selbst. Die benediktinische Tradition sucht das rechte Maß. Dieses rechte Maß ist gerade bei Versuchungen zu leiblichen Süchten wie Völlerei oder Trunksucht wichtig. Vernünftige Lebensregeln und ethische Überzeugungen stärken die Widerstandskraft gegenüber Versuchungen. Ohne ein gewisses Maß an Askese, an Selbstbeherrschung, ohne Beschränkung von Bedürfnissen und Wünschen ist weder eine Rücksicht auf das eigene Wohl noch auf die Rechte anderer möglich. Das sei auch gegenüber der naiven Meinung gesagt, Triebbedürfnisse einfach gewähren zu lassen. In vielen Bereichen der Leidenschaften und Süchte ist – so der Psychotherapeut Albert Görres – Selbstüberschätzung der eigenen Souveränität und Freiheit, der Standhaftigkeit und Unbestechlichkeit die häufigste Ursache schlimmer Dinge.

In diesem Zusammenhang eröffnen die evangelischen Räte und die Armut im Besonderen eine Perspektive der Zukunft und der Hoffnung. Im Geist der Armut können wir frei sein von Ansprüchen und Bedürfnissen, die wir uns einredeten oder einreden ließen. Der Geist der Armut hat den Mut, statt des Wortes »Ich« das Wort »Wir« an die erste Stelle zu setzen, zu teilen, füreinander und miteinander die Güter dieser Welt zu haben und zu nutzen. Armut meint die Freiheit, der das Wenige kostbarer und reicher ist als der Überfluss, der Überdruß weckt. Wer arm und frei sein kann, lässt sich nicht versklaven an eigene Lebenserwartungen und Lebensentwürfe, er kann auf den Anspruch Gottes, auf den Anspruch der Mitmenschen und Mitgeschöpfe hören. Im Geist der Armut verschenkte Möglichkeiten sind nicht verlorene Möglichkeiten, sie sind Voraussetzung für einen freieren Dienst an anderen.⁸

Mehr oder weniger?

In einem Kindergarten in Bad Ischl haben mir die Kinder von den zwei Bischöfen erzählt, die sie kennen, nämlich vom Hl. Martin und vom Hl. Nikolaus. Mit beiden verbinden wir ja das Teilen, bei Martin das Teilen des Mantels, Nikolaus hat den Kapitän eines Schiffes dazu gebracht, das Korn zu teilen, damit die Kinder und die Erwachsenen nicht verhungern. Nikolaus hat dem Kapitän versprochen, dass ihm nichts abgehen wird, wenn er etwas vom Getreide abgibt. Werden wir durch das Teilen ärmer oder reicher? Wird etwas durch das Teilen weniger oder mehr? Wenn wir die Freude teilen, wird die Freude mehr. Das ist allen Kindern klar. Wenn wir die Zeit

miteinander teilen, dann wird sie intensiver. Auch das ist einsichtig. Und was ist mit der Schokolade? Die meisten Kinder meinen schon, dass die Schokolade durch das Teilen weniger wird. Ein Kind hat aber gemeint: Wenn ich die Schokolade nicht teile, dann bekomme ich Bauchweh und Verstopfung!

Anmerkungen

- 1 Philippus Theophrastus Paracelsus, in: http://www.aphorismen.de/suche?_autor=2874_Philippus+Theophrastus+Paracelsus.
- 2 Paracelsus: Die dritte Defension wegen des Schreibens der neuen Rezepte. In: Septem Defensiones 1538. Werke Bd. 2. Darmstadt 1965, 510.
- 3 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1971, §593.
- 4 Vgl. Thomas Vogel: Mäßigung. Was wir von einer alten Tugend lernen können. München 2018.
- 5 I. Zeilhofer-Ficker: Rückkehr zur Einfachheit. München 2015.
- 6 Martin Heidegger: Der Feldweg, Frankfurt am Main 1947, 7.
- 7 Theodor Haecker: Werke II (Tag- u. Nachtbücher 1939–45). München: Kösel ³1959.
- 8 Zukunft der Schöpfung – Zukunft der Menschheit. Erklärung der Deutschen Bischofskonferenz zu Fragen der Umwelt und der Energieversorgung. Bonn 1980, 16.

Dankadresse zur Kraus-Lecture, 3. Oktober 2023

von Friedrich Pfäfflin

Verehrte, liebe Frau Professor Tanzer,
meine Damen und Herren,

was für ein Tag, den Sie mir/uns mit dem Vortrag von Leo A. Lensing beschert haben, dem sorgfältigen Interpretieren von Karl Kraus und seinen näheren Verhältnissen. Ich danke Ihnen für dieses Geschenk. Ich danke dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck, mit dessen Vorgängerinstitution unter der Leitung von Walter Methlagl ich seit mehr als sechzig Jahren verbunden bin. Damals edierte ich innerhalb der Verlagszeitschrift des Kösel-Verlags München, den *Nachrichten aus dem Kösel-Verlag*, ein Sonderheft mit dem Titel *Der Brenner. Leben und Fortleben einer Zeitschrift*:

Gemeint war das Fortleben des *Brenner*-Programms im Kösel-Verlag: Das waren, mit unterschiedlichem Gewicht, Autoren wie Peter Altenberg, Theodor Däubler, Ferdinand Ebner, Gertrud von Le Fort, Theodor Haecker, Werner Kraft, Else Lasker-Schüler, Georg Trakl, die nun ihren verlegerischen Ort in der Nachbarschaft von Karl Kraus gefunden hatten. Der war nie schreibendes Subjekt im *Brenner*, aber häufig doch Objekt in den Seiten dieser Zeitschrift.

Und nun stellt uns Leo Lensing – es überrascht nicht bei seiner Entdeckerlust – neue Funde zum jungen Karl Kraus vor, Texte aus seinen journalistischen Lehrjahren, die der so überaus sorgfältig arbeitende Johannes J. Braakenburg in seiner 3-bändigen Edition *nicht* entdeckt hatte.

Wenn ich seine Arbeit »sorgfältig« nenne, dann war sie gelegentlich auch bizarr: Ich spiele auf Dispute an, ob man und wie man diese von ihm – nach Kerry und eigenen Recherchen – versammelten Texte des jungen Kraus durch Kommentare aufschließen sollte. Braakenburg lieferte strikt Sacherläuterungen, niemals Kommentare:

Da wurde Alfred Kerr als »deutscher Schriftsteller«, als Kritiker und Reiseschriftsteller bis 1933, vorgestellt, ohne sein Vorleben in der *Breslauer Zeitung neben Karl Kraus* und ohne sein Nachleben in Auseinandersetzungen *mit Karl Kraus* zu berühren. Dass Detlef von Liliencron und andere Autoren später Mitarbeiter der *Fackel* wurden, unterdrückte er; das literarische Czernowitz wurde mit dem Bemerkten erläutert: »Hauptstadt der Bukowina«. Grundsätzlich alles richtig, aber zum Verständnis des Textes zu wenig. Zwischen dem Druck der beiden Textbände und dem Erläuterungsband lagen neun Jahre. Zum Büchermachen braucht es Geduld.

Mit Leo Lensing wechsele ich Briefe seit 43 Jahren, vielleicht länger noch, weil in den ersten 20 Jahren, bis zum Jahr 2000, die Post oft über das Schiller-Nationalmuseum lief, wenn nicht Urheberrechtsfragen berührt wurden. Lensing schreibt am 16. Februar 1980, Briefkopf: Wesleyan University mit Heidelberger Adresse, unter Beilage einer entsprechenden Kopie, Kraus wolle die 1918 *Upton Sinclair* gegebene Erlaubnis wieder zurückziehen, eine Übersetzung der *Letzten Tage der Menschheit* oder Teilen davon in eine *amerikanische Anthologie von Volksklassikern* aufzunehmen. Kraus hatte inzwischen den Vermittler dieses Vorhabens erkannt: *Fritz Wittels*, einen früheren *Fackel*-Mitarbeiter, Verfasser einer giftgrünen Laienanalyse von Kraus' Verhältnis zu Moriz Benedikt und eines Schlüsselromans. Kraus warf Wittels journalistische »Fingerfertigkeit« vor. Er vermisste »Sittlichkeit«.

Er verzichte auf jede Übersetzung und Verbreitung seines Buches in Amerika, erklärte Kraus jetzt: Denn »Die antijournalistische Erkenntnis des Herausgebers der *Fackel* bezieht, weit über die Bekämpfung der materiellen Korruption hinausreichend, die Forderung ein, die Schreibfähigkeit und Gewandtheit nicht als ein von der moralischen Persönlichkeit Loslösbares zu werten und eben in der Loslösung die geistige Korruption zu erkennen.«

Dieser Brief ist an Georg Jahoda gerichtet, zur Abschrift im Büro der *Fackel* für James Fuchs, New York. Das wurde damals – und ist es bis heute in der Wienbibliothek – nicht erkannt, weshalb dieser Brief in dem Ende September 2023 erschienenen Band *Karl Kraus und Georg Jahoda* leider fehlen muss.

Sie sehen: Es bleibt noch manches zu tun, um aus Kraus' Hieroglyphenschrift herauszulesen, wie er seinen politisch-ästhetischen Antijournalismus – wir haben heute gehört, wie er sich im Journalismus erprobte – mit immer neuen Argumenten begründete. Wie er die Sprachverderber stellte! Vermutlich vergeht auch bei Ihnen, meine Damen und Herren, kein Tag bei der morgendlichen Zeitungslektüre (oder in anderen Informationsmedien), wo einem die Differenz zwischen Wort und Wesen auffällt – dank Kraus.

Ich habe mich in den letzten sechs Jahrzehnten immer wieder – fasziniert – mit dem Werk von Karl Kraus beschäftigt, als Leser, als Verlagsmitarbeiter, als Verwalter der Kraus-Rechte im Auftrag von Benjamin Robert Fischer und seiner drei Nachfolger, als Ausstellungsmacher, als Herausgeber, vor allem von Briefen, weil ich nicht genug davon kriegen konnte, diesen Beschützer des Worts, diese Flamme des Rechts, diesen mutigen, parteilosen Revolutionär, diesen unbarmherzigen Zeichner der Jahrhundertkatastrophen, der zeitgenössischen und der kommenden, in immer neuen Bezügen kennenzulernen; sein soziales Gewissen, seine Sehnsucht nach dem »alten Wahren«, sein erotisches Verhältnis zum Gedruckt-werden und der Verzicht darauf, als er feststellen musste: »*Kein Wort, das traf.*«

Als Verlagsmitarbeiter und Kustos in einem Museum über einem großen Archiv ging es mir darum, seine Buchstabierbarkeit der Welt zu erweitern, das Überlieferte zum Sprechen zu bringen, es zugänglich zu machen, aus den Marbacher und anderen Magazinen zu heben. Jeder Neuzugang in einem Archiv verändert die Konstellation einer Sammlung, weil sie neue Zusammenhänge herstellt.

Das ließe sich auch von Editionen sagen, die ich im Lauf der Zeit herausgeben konnte: Die Kraus-Nádherný-Briefe liegen in einer 3. Ausgabe mit Ergänzungen im Text *und* im Kommentar vor, nachdem Tschechien frei zu bereisen war; der Rilke/Nádherný-Briefwechsel, mit Joachim W. Storck 2007 veröffentlicht, liest sich vollkommen anders als die Briefe Rilkes an Nádherný von Bernhard Blume aus dem Jahr 1973; der Briefwechsel mit Kurt Wolff könnte heute durch neue Funde ergänzt werden; nach der 2. Auflage des Werks von Charlotte Joëls fotografierten Bildwelten waren Entdeckungen in Privatsammlungen auf der ganzen Welt zu machen.

Sechzig Jahre sind also nicht ausreichend in diesem *work in progress*. Und das ist gut so.

Mein Fazit: Ich hatte einen wunderbaren Beruf im Verlag, im Museum und in Archiven – auch weil er mich mit Menschen zusammenbrachte, die sich der Literatur verschrieben haben: Mit *Leo Lensing* habe ich vier Bände in der *Bibliothek Janowitz* gemacht, seine Überlegungen zu einer Kraus-Biographie für Amerikaner kennengelernt, meinen Plan einer Kraus-Ikonographie debattiert neben hundert anderen Gegenständen. *Jens Malte Fischer* darf ich seit Jahren zu meinen Freunden zählen. Er hat nun die große, gut lesbare, weitsichtige, faktenge sättigte Biographie von Karl Kraus geschrieben.

Ganz am Anfang standen Begegnungen mit *Ludwig von Ficker* und *Franz Glück*, schon zuvor mit *Christian Wagenknecht*, der in die Überlegungen zum *Fackel*-Reprint einbezogen war wie auch *Sigurd Paul Scheichl* in deren Kommentierung. Beide, Scheichl und Wagenknecht, gaben die *Kraus-Hefte* heraus – wohl im Blick auf die Kommentierung des Reprints und der Neuausgabe des Werks. Wagenknecht edierte die *Schriften*, 20-bändig, und *Kurt Krolop*, der nach 1968 in die DDR zwangsrepatrierte »Hilfsarbeiter«, gab unter dem Schutz zweier Lektoren des Verlags Volk & Welt die fünfbandige DDR-Ausgabe heraus. – *Jiri Tywoniak* aus Beneschau und *Emanuel Pechan* aus Janowitz sammelten Zeugnisse, die 1949, nach der Flucht von Nádherný, förmlich auf der Janowitzer Straße lagen: Briefe, Briefwechsel, ein Fotoalbum, Widmungsexemplare. *Antje Vollmer*, die Theologin und, als Grünen-Abgeordnete, Vizepräsidentin des Deutschen Bundestages, brachte in den 1990er Jahren eine Million DM auf, um den Park von Janowitz zu renovieren. Zu rühmen sind *Volker Kahmen* als Leihgeber aus dem Werner Kraft-Archiv und *Eva Dambacher* als Mitarbeiterin der Marbacher Kraus-Ausstellung von 1999 mit Katalog und fünf Beiheften!, *Joachim Kersten*, mit dem ich Kraus/Liliencron-Briefe edierte oder *Werner Kohlert*, der das Buch über Charlotte Joël zu Ende führte, als mich Krankheit daran hinderte.

Nicht den geringsten Anteil an solchen arbeitsreichen Lustbarkeiten haben meine Verleger, *Heinrich Wild* von Kösel, der mein 10-jähriges Anstellungsverhältnis in München großzügig auslegte; *Ulrich Keicher* in Warmbronn und *Theudel von Wallmoden* in Göttingen, die seit zwei Jahrzehnten der *Bibliothek Janowitz* Anschaulichkeit und Öffentlichkeit geben. *Das ist nicht hoch genug einzuschätzen.* (Die Welt von heute erlebt sich neben allen Realia vor allem digital und das hat dazu geführt, dass mein Google-Report mir täglich jeden Feuerwehrkommandanten auf dem Computer ans Herz legt, der zufällig auch Karl Kraus heißt. Was, denkt man an den *Fackel*-Brand, nicht unwitzig ist!)

»You can't teach an old dog new tricks.« Mir genügte es, wenn ich das mit einem Kraus-Zitat *auf seinen Drucker/Verleger Georg Jahoda* sagen darf, die *Sorge meiner Verleger*, das »anspruchvollste Wort« im Buch-, Offset- oder Digital-Druck in eine »hellere Magie« zu verwandeln.

»Es wird vorübergehen wie eine Marschkolonne; aber die Frage ist, was zurückbleibt!«

Das Werk des Satirikers Karl Kraus 1951–2006

von Friedrich Pfäfflin

Wie und durch welche Personen oder Umstände kommt das Werk von Karl Kraus 1951 beim Kösel-Verlag in München unter Vertrag? In der Regel wird ein Werk einem Verleger oder seinem Lektor vom Verfasser, seinem Agenten oder Nachlassverwalter angeboten. Verleger entscheiden nach inhaltlichen, programmatischen und finanziellen Kriterien und schließen darüber mit dem Autor, der Autorin oder ihren Rechtsvertretern einen Vertrag ab, der für die Nutzung der Rechte gültig bleibt, solange weder vom Verleger noch vom Verfasser der Vertrag aus triftigen Gründen gekündigt wird.

Mit Karl Kraus wird 1951/52 ein Autor wieder veröffentlicht, dessen Werk in Deutschland aus rassischen und politischen Gründen nach 1933 nicht mehr gedruckt werden kann. 1945 ist sein Nachlass in der Welt verstreut: In der Österreichischen Nationalbibliothek, in privaten Verstecken in Wien, in Ascona, New York, London, Buenos Aires, Stockholm und Jerusalem; was sein umfangreiches Briefwerk angeht: in Janowitz, Cap d'Ail, Budapest, Königsberg und andernorts. Das Wiener Gedenkzimmer mit seiner Bibliothek und dem Himmel bildlicher Erinnerungen ist seit 1938 zerstört. Nahezu alle Beteiligten, die jetzt für ihn eintreten, sind Personen, die 1933 aus Deutschland und 1938 aus Österreich haben fliehen müssen. Eine Recherche.

I Im »Aufbruch der Hölle«

Karl Kraus stirbt in der Nacht vom 11./12.6.1936, morgens gegen Viertel nach 3 Uhr, in seiner Wiener Wohnung im Alter von 62 Jahren. Seit März 1933 arbeitet er an einem Manuskript, dessen Veröffentlichung er sich trotz polemischer Angriffe auf seine Person versagt, immer wieder eingeholt, ja überholt von den politischen Ereignissen dieser Monate. Die Hoffnung, Hitler mit dem »treffenden Wort« noch Einhalt gebieten zu können, schwindet. »Kein Wort, *das* traf«, war die zentrale Botschaft jenes Gedichts vom September 1933, das mit der Forderung einsetzt: »Man frage nicht, was all die Zeit ich machte ... ?« Kraus befürchtet Racheakte von Hitlers Schergen durch die Veröffentlichung dieses Manuskripts in einem *Fackel*-Heft. Als er statt dessen in seiner Zeitschrift erklärt, warum *die* »Fackel« nicht erscheine,¹ übernimmt er Passagen aus dem unterdrückten Text, darunter auch den ersten Satz, »Mir fällt zu Hitler nichts ein«, mit dem die posthum gedruckte *Dritte Walpurgisnacht* eröffnet wird. Vielen Lesern ist diese Feststellung auch nach 300 Seiten voller Einfälle und Argumente noch immer ein Rätsel.

Der Verlag ›Die Fackel‹ arbeitet seit 1931 defizitär, weil die Auflagen der Zeitschrift einbrechen und weil Kraus die bis 1933 ertragreichen Vorlesungen und Funk-Inszenierungen im Reich bewusst vermeidet. Aus Sorge um das Leipziger Kommissionslager seines Verlags überträgt er es im Frühjahr 1934 auf Rat von Freunden auf den Verlag Melantrich in Prag – und weil er schon damals den Anschluss Österreichs ans Deutsche Reich für wahrscheinlich hält, gibt er auch sein Wiener Lager dorthin, noch bevor vertragliche Konditionen für Lagerhaltung und Auslieferungsbedingungen schriftlich festgelegt sind.²

Über persönliche und politische Einschätzungen der Lage kommt es zwischen Kraus und nahen Freunden Ende 1935 zu Auseinandersetzungen, u.a. auch ausgelöst durch Helene Kann (1877–1949) nach einer Vorlesung in Wien am 9.12.1935. Daraufhin ändert Kraus die Festlegungen seines Testaments vom 27./28.8.1935. Das vierreisige Dokument wird auf den Seiten 2 und 3 am 19./20.2.1936 neu formuliert. In einer »geistig verwirrten Fassung« streicht er Namen und vermutlich auch Legate.³ Im Text stehen Wiederholungen von Verfügungen; Hauptsätzen fehlen die Verben; die Grammatik lässt Missverständliches zu, was bei dem sprachfixierten Karl Kraus besonders auffällt.⁴

II Karl Kraus' Anweisungen für sein Testament, soweit finanzielle, herausgeberische und urheberrechtliche Belange betroffen sind

Ich benutze im Folgenden den Bericht von Oskar Samek vom 26.12.1949 an Rechtsanwalt Heinrich Bach, Zürich.⁵ Zunächst die Verfügung über Veröffentlichungen und deren Ergebnisse:

Mein Testament

welches ich Dr Oskar Samek zu vollstrecken bitte.

Mit der ev. Herausgabe meiner Schriften, Ordnung der Briefschaften, Dokumente etc. betraue ich Professor Dr Jaray (Karl), Heinrich Fischer (Prag), als Hilfskraft Dr Philipp Berger. Niemand aber der Genannten hat das Recht, eine Zeile von mir – sei es aus Gedrucktem, etwa auffindlichen Handschriften oder Briefschaften (von mir oder aus an mich geschriebenen) – zu veröffentlichen. Der Ertrag eines etwa herauszugebenden Werkes (oder Werke), das Briefe an mich enthaelt, wuerde Dr Philipp Berger allein zufallen.

Testamentsvollstrecker ist also Kraus' Anwalt, Dr. Oskar Samek (1889–1959), der am 17.11.1936 mit dem von Kraus als Herausgeber seiner »Schriften« genannten Dr. Karl Jaray (1878–1947) ein Kodizill über ihre wechselseitige Vertretung in der Wahrnehmung ihrer jeweiligen Funktionen vereinbart. Das Kodizill ist im österreichi-

schen Rechtswesen eine jederzeit widerrufliche, letztwillige Verfügung. Samek und/oder Jaray sind also im Todesfall in diesen Kriegszeiten als Testamentsvollstrecker des je anderen tätig. Samek und/oder Jaray oder beide entscheiden, wie mit dem Werk von Karl Kraus publizistisch verfahren werden soll. Sie üben in ihrer Funktion, unter Mitwirkung von Heinrich Fischer (1896–1974) und Philipp Berger als Herausgeber (1886–Auschwitz nach dem 23.1.1943), diese Tätigkeit zusätzlich aus. Dieses Kodizill bestätigen nach der Flucht der Familie Járay über die Schweiz und England nach Argentinien und nach dem Tod von Karl Járay (Buenos Aires, 29.11.1947) auch dessen zweite Ehefrau Louise Járay, die Tochter Maria Járay de Stein am 30.6.1948 sowie der Sohn Rudolph Joseph Járay am 3.8.1948.

Heinrich Fischer, der 1933 von München nach Prag und von dort 1939 nach London geflohen ist, und Dr. Ludwig Berger, in den dreißiger Jahren Mitarbeiter des wissenschaftlichen Julius Springer Verlags, Wien, werden von Kraus nach Járay an zweiter und dritter Stelle als Herausgeber von Schriften genannt; Berger mit der ihn kränkenden, zurücksetzenden Charakterisierung als »Hilfskraft«. Ihm solle indes »der Ertrag eines etwa herauszugebenden Werkes (oder Werke)[,] das Briefe an mich enthaelt, ... allein zufallen«.

Philipp Berger gelingt nach dem März 1938 die Flucht in die Staaten nicht mehr. Samek bemüht sich um ein Affidavit. Berger wird im Frühjahr 1943 in Auschwitz ermordet. Testamentsvollstrecker und potentieller Herausgeber von Schriften wäre also Samek, der zu entscheiden hat, was gedruckt würde. Jaray wäre an dieser Entscheidung nach dem vereinbarten Kodizill gegebenenfalls als Nachfolger Sameks zu handeln berechtigt, während Berger (so lange dessen Schicksal unbekannt ist) und Fischer als Herausgeber fungierten. 1949, als Samek diesen Sachverhalt gegenüber Rechtsanwalt Bach erläutert, ist Bergers Schicksal noch nicht bekannt.⁶ Es ist auch noch unbekannt, als die zweite 1954er Auflage von Kraus' Band *Die Sprache* gedruckt wird.⁷ In einem zweiten Schritt verfügt Karl Kraus über den Warenwert des Verlags »Die Fackel«:

Der Ertrag meiner saemtlichen [Werke] (inkl. aller vorhandenen Hefte der Fackel) gehoert zu 30% den Herausgebern, zu 20% den Familien Jahoda /[Einfügung:] u. Siegel / (die die Auslieferung auszuliefern hat, zu 25% Sidonie Nadherny und zu 25% Frau Helene Kann, der auch Manuskripte u. sonstige Dokumente fuer das Archiv zu ueberlassen sind. Dieses selbst [komme] nach dem Ableben der Verwahrerin einem von der von ihr zu bestimmenden Zweck oder Faktor der Stadt Wien) zu.

Der Barbestand des Verlages beläuft sich bei Kraus' Tod nach Abzug von Forderungen auf knapp 600 Schillinge. Die unverkäuflichen Lagerbestände, die nach der Auflösung des Verlags 1939 in toto makuliert werden, sind mit 19.572 Schillinge beziffert. Der Verlag »Die Fackel« hat indessen Schulden in nicht zu beziffernder Höhe bei der Druckerei Jahoda & Siegel für unbezahlte Rechnungen, für die alle an dieser Stelle im

Testament Bedachten einstecken müssen. Die Folgen hält Samek fest: »Infolgedessen haben auch die Legatäre Frau Helene Kann, Herr Heinrich Fischer und die Firma Jahoda & Siegel ihren Legatsanspruch zurueckgewiesen, da sie nicht vermoegen, die Schulden des Verlages zu bezahlen und weitere Verluste auf sich zu nehmen, so dass lediglich Frau Baronin Sidonie Nadherny, Herr Professor Dr. Karl Jaray, Herr Dr. Philipp Berger und Herr Dr. Oskar Samek fuer die Schulden des Verlages und fuer weitere Verluste aufzukommen haben werden, die sie mit Ruecksicht auf ihre besseren eigenen Vermoegenssituationen und in ehrfuerchtigen Beziehungen zu dem Erblasser auf sich genommen haben.«⁹

Karl Kraus verfügt zum Dritten auch über private Konten und Geldanlagen, über die das Testament folgende Bestimmungen enthält:

»[...] Von den Geldern, die Dr. Samek verwaltet (Sparkasse etc.) (+auch die noch zu bezahlenden Summen, von denen Dr. Samek Kenntnis hat.), gehört ein Drittel Nadherny, ein Drittel Frau Helene Kann. 2000 Schilling (zweitausend) Frau Antonie Wallek [der langjährigen Dienerin] zum Dank für ihren treuen Dienst, 3000 Schilling Fräulein Frieda Wacha [der Verlagsmitarbeiterin seit 1907/08], je 500 Schilling Emilie [Wien 1873 – Theresienstadt 1942] und Adele Humburger, verh. Ornstein [Wien 1875 – Wien 1942] (deren Adresse meinen Brüdern bekannt ist) [Töchter von Ignaz/Ignatz und Laura Humburger; geb. Kantor; Schwester von Ernestine Kraus, der Mutter von Karl Kraus; also zwei Cousinen mütterlicherseits]; der Rest Heinrich Fischer. Wenn einer der Beteiligten nicht mehr am Leben, erfolge die entsprechende Aufteilung.«

Heinrich Fischer hat nach dem Bericht von Oskar Samek an Bach im Herbst 1936 von Prag aus Samek in Wien besucht. Darauf bezieht er sich im Juli 1937, als er Samek einen Vorschlag unterbreitet:

Gestatten Sie mir in diesem Zusammenhang noch eine Anfrage: Sie sagten mir anlaesslich meines Aufenthaltes im Oktober vorigen Jahres, als Sie mir freundlicher Weise auf mein Legat eine groessere Vorauszahlung gaben, dass ich vielleicht noch eine kleinere Summe zu erwarten habe. Ist das der Fall? ... Glauben Sie, dass das der Fall sein kann? Und wenn nicht, waere es vielleicht moeglich, dass Sie, lieber Herr Doktor, mir meinen Ertragsanteil [aus dem von Samek verwalteten Barvermögen] durch Auszahlung einer (gewiss nicht hohen) Summe abloesen, da Sie es ja, wie ich sehe, auch bei Frau Kann, dort in Form einer Rente, getan haben?

Samek stimmt dieser Bitte zu. Er hat also auch den auf Heinrich Fischer und Helene Kann entfallenden Anteil an den Schulden des Verlags sowie an dessen weiteren Betriebskosten übernommen – und neben ihrem Anteil aus dem Barvermögen bis zum Kriegsbeginn eine kleine Rente von 25 Schillinge/Monat für die Führung des Archivs ausgesetzt. Sidonie Nádherný lässt ihren Anteil an liquiden Mitteln mit den Kosten für die Produktion des Bandes *Die Sprache* verrechnen, während die Druckerei Jahoda & Siegel sich ihren Anteil wegen Kündigungen deutscher Firmen bei dem jüdischen Drucker ausbezahlen lassen muss.

III *Die Sprache*

1937 erscheint als erste und einzige Veröffentlichung aus dem Kraus-Nachlass die von Karl Kraus mit Sidonie Nádherný seit den frühen zwanziger Jahren vorbereitete Ausgabe *Die Sprache*, herausgegeben von Kraus' zeitweiligem Sekretär Philipp Berger. Die Ausgabe wird von Sidonie Nádherný und Oskar Samek bei der Druckerei Jahoda & Siegel bezahlt.¹⁰ Samek honoriert auch den Herausgeber dieses Bandes und übernimmt die vorausberechneten Erlöse bei einem vollständigen Verkauf der Ausgabe, die für Heinrich Fischer und Helene Kann fällig würden.

IV Nekrologe und anderes

Unter den Freunden von Karl Kraus besteht die Absicht, die Nekrologe auf Kraus, das Sterben von Kraus, gesammelt und beschrieben von Helene Kann, die von Leopold Liegler (1882–1949) vorbereiteten *Ausgewählten Gedichte* sowie eine Biographie von Kraus aus der Feder von Heinrich Fischer bei Richard Lányi (d.i. Richard Löwy; 1884–Auschwitz 1942¹¹) zu veröffentlichen. Dazu ist es nach dem 12.3.1938, dem Tag des ›Anschlusses‹, nicht mehr gekommen. Als »Erste Veröffentlichung des Karl Kraus-Archivs« wird bei der Wiener Verlagsbuchhandlung die Sammlung der Nekrologe vorbereitet. Sie kann, bereits gesetzt und umbrochen, nicht mehr fertiggestellt werden. Ein Umbruchexemplar hat sich im Nachlass von Edwin Hartl (1906–1998) erhalten.¹² Heinrich Fischer veröffentlicht Bruchstücke seiner Biographie in deutscher und englischer Sprache in Zeitschriften. Helene Kanns Bericht über Kraus' Sterben wird 2008 nach dem Fund mehrerer Manuskriptfassungen durch Leo A. Lensing von mir veröffentlicht.¹³

V Karl Kraus-Editionen im Schweizer Exil – ohne Rechte

Helene Kann lebt seit Spätsommer 1938 in der Schweiz, als jüdische Emigrantin ständig bedroht von der Ausweisung.¹⁴ Sie hat, als postalische Verständigungen mit Samek, Járay oder Fischer kaum möglich waren, 1939, 1944 und 1945 in Zürich Publikationen zustande gebracht, ohne die Urheberrechte zu besitzen. Im Jahr 1939 erscheint bei Oprecht, einem unpassenden »Emigrantenv Verlag«, wie Kann gegenüber der französischen Germanistin Germaine Goblot (1892–1948) beklagt, die von Liegler vorbereiteten »absoluten Gedichte« unter dem Titel *Ausgewählte Gedichte*. Auch in einer Aphorismen-Sammlung *Unbezwinglicher Geist. Ein Brevier deutscher Aphoristik* und in einer Publikation *Karl Kraus. Dokumente und Selbstzeugnisse*, einer Art Werbeheft für Karl Kraus, werden 1944 die Rechte widerrechtlich bei Pegasus benutzt.

Für eine sogenannte »Neu«-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit*, dem 24. bis 29. Tausend, bei Gregor Müller (Zürich: Pegasus Verlag¹⁵) im Jahr 1945 wird die erste Buchausgabe vom Mai 1922 [!] als Vorlage benutzt. Das ist zwar die erste Edition als Buch der Tragödie, aber ihr folgen veränderte Drucke im Dezember 1922 und die endgültige, u.a. durch ein Personenverzeichnis ergänzte Fassung von 1926. Um das »Drama« noch größer zu machen, werden die in der ›Fackel‹ nachgewiesenen Korrekturen bis 1930 als »Verbesserungen« [!] und Veränderungen eingearbeitet, was eine niemals autorisierte, zudem druckfehlerreiche Textform zur Folge hat.¹⁶ Das ungezeichnete Nachwort schreibt Willi Reich (1898–1980), der bei Alban Berg und Anton Webern studiert hat und bis zu seiner Emigration in die Schweiz der Herausgeber der Musikzeitschrift 23 ist.

Nach 1951/52 wird die Pegasus-Ausgabe der *Letzten Tage der Menschheit* vom Verlag Willi Weismann, München, neben anderen Pegasus-Titeln in den Westzonen Deutschlands, vertrieben. Weismann (1909–1983) bemüht sich in diesen Jahren um die Wiederentdeckung von Hans Henny Jahnn (1948ff.), von Elias Canetti (1948) und Hermann Broch (1950) und gibt seit 1946 die Zeitschrift *Die Fähre* heraus, in der Werner Kraft (1896–1991) über Karl Kraus berichtet.¹⁷ Über diese Editionen von Oprecht und Pegasus kommt es zwischen Oskar Samek, Helene Kann und Gregor Müller vom Pegasus Verlag, Zürich, zu jener Kontroverse, aus der Einzelheiten zur Auslegung des Testaments von Karl Kraus zu entnehmen sind, die hier mitgeteilt werden. Samek hält in einem 65-seitigen maschinengeschriebenen Schriftsatz (und dem 18-seitigen ›Verzeichnis der Druckfehler und Änderungen‹) für die Kanzlei Heinrich Bach, Zürich,¹⁸ der im Testament auslegungsbedürftigen Formulierung von Karl Kraus entgegen: »Niemand aber der Genannten hat das Recht, eine Zeile von mir ... zu veröffentlichen«: Das sei keine Verschreibung, die Fischer als Empfehlung für seinen Rechtstitel auslege, wenn er lese: »Niemand außer den Genannten hat das Recht ... usw.« Samek hält dagegen: »Alles haengt von der Frage ab, ob im Testament ein ›Verschreiben‹ vorliegt (›aber‹ statt ›ausser‹) oder ob Karl Kraus von allen Geistern der Logik, des Sprachgefuehls und der Grammatik verlassen war. Der letzte Sprachschueler

von Kraus, nein, ein ABC-Schueler wuesste, wenn ihn nicht Borniertheit oder Boeswilligkeit an dieser Einsicht hindert, dass Kraus nie drei Einzelpersonen mit dem allgemeinen Pronomen »Niemand« bezeichnet haette ...«. Der Streit über diese Lesart hält bis zum Jahr 1951 an.

VI Ein Vermittler ist hilfreich

Samek lenkt ein, nachdem er in New York von Helene Kanns Tod erfahren hat.¹⁹ Vermittler zwischen dem Emigranten Fischer, der bis 1956 in London lebt, und Samek, der 1959 in New York stirbt, ist der nach England emigrierte Verleger Jakob Hegner (1882–1962). Hegner, der ein Leben lang Verlage unter wechselnden Finanzierungen gegründet hat und führt, gelingt es aus noch offen bleibenden Gründen, Postverhältnisse zwischen London und New York herzustellen, die bisher häufig unter den Vorwänden »anderer Erinnerungen«, »verlorener« Briefe, »verschwiegener Auskünfte« usw. zu leiden hatten, die Heinrich Fischers Korrespondenz mit Oskar Samek, soweit sie im Dokument Samek/Bach 1949 zitiert werden, kennzeichnen. Hegner muss Samek auch einleuchtende Gründe vorgetragen haben, um eine neue Zusammenarbeit mit Heinrich Fischer zu stiften.

Hegner ist tschechischer Staatsangehöriger, der 1936, nach dem Ausschluss aus der Reichskulturkammer, seinen seit 1934 im Besitz der Druckerei Oscar Brandstetter, Leipzig, befindlichen Hegner Verlag aufgeben muss. Heinrich Wild (1909–1975) übernimmt die Leitung dieses Verlags vom Januar 1936 bis April 1943. Der Verlag wird dann nach vielfach geübtem Beispiel im Frühjahr 1942 in Heller Verlag umbenannt.²⁰ Hegner übersiedelt nach Wien und gründet dort mit erstaunlichem Geschick den Thomas-Verlag Jakob Hegner. Nach dem »Anschluss« flüchtet Hegner nach London, wo er als Berater verschiedener Verlage tätig ist, aber auch mit dem Verlag New Europe Publ. Co. in Zusammenarbeit mit Frederick Muller, London, selbst wieder eine Verlagsarbeit aufnimmt.²¹

VII Gründung einer Karl Kraus-Gesellschaft in Wien

Dort hat derweil der amtsführende Stadtrat für Kultur und Volksbildung, Viktor Matejka (1901–1993), Mitglied der KPÖ, der früh schon Einladungen gegenüber Emigranten ausspricht, nach Österreich zurückzukehren, 1947 eine Karl Kraus-Gesellschaft initiiert. Mitstreiter sind Leopold Liegler und der Erzähler und Publizist Edwin Rollet (1889–1964). Es gelte mit der Sammlung von »persönlichen Andenken, Dokumenten, Manuskripten, Briefen, Bildern, Schallplatten« ein von der Öffentlichkeit getragenes »Karl Kraus-Archiv« zu schaffen – so schwebt es den Initiatoren vor; auch die Auslobung eines Preises ist vorgesehen. Die Gesellschaft will Vorlesungen und das »Theater der Dichtung« wieder aufleben lassen.

Ziel aller Bemühungen sei eine 20-bändige *Gesamtausgabe der Schriften von Karl Kraus* in acht Abteilungen mit Dokumentationen zu Leben und Werk. Daneben sollen im Format und in der Ausstattung der *Fackel* die »Frühwerke«, die »Dramen« sowie »Übersetzungen und Bearbeitungen« vorgelegt werden.²² Über eine Verständigung zur Erwerbung der Urheberrechte enthält der Aufruf kein Wort. Die sprachliche Gestalt des Aufrufs, seine Wiederholungen und seine »Proben absolut geistiger Zielsetzung« finden Sidonie Nádhernýs schärfste Ablehnung.²³

VIII Heinrich Wild, Verleger

Wild ist im Sommer 1934 auf Vermittlung des Theologen und Religionswissenschaftlers Joseph Bernhart (1881–1969) als unbezahlter Volontär in den Jakob Hegner Verlag, Leipzig, eingetreten. Nach der erzwungenen Emigration Hegners, 1936, übernimmt Wild den Verlag mit Autoren wie Bernanos, Claudel, Däubler, Guardini, Haecker, Jammes, Pieper, Viertel u.a., bis er selbst, 1943, zum Wehrdienst eingezogen wird. Nach Rückkehr aus amerikanischer Gefangenschaft wird Heinrich Wild am 1.11.1945 Leiter des »Verlags Josef Kösel in München«, und, interimistisch bis zur Rückkehr von Paul Huber aus der Gefangenschaft, auch der Druckerei in Kempten.²⁴

1946 finden Jakob Hegner und Heinrich Wild mit der Gründung einer »Jakob Hegner GmbH« wieder zusammen, in der Wild die Mehrheit hält. In diese Gesellschaft werden 1948 die Rechte des Hegner-Verlags, Leipzig, übernommen, zu Anfang unter der Verlagsfirmierung »Hegner-Bücherei bei Josef Kösel in München«. Jakob Hegner verbindet sich in der Schweiz mit der Walter Verlags AG Olten, wo seine Verlagsveröffentlichungen bis zu Anfang der fünfziger Jahre in Erinnerung an die 1917/18 erscheinende Zeitschrift *Summa* mit dem Imprint »Summa Verlag« erscheinen. *Summa* ist Programm, denn diese Vierteljahrsschrift stand unter dem Einfluss des *Renouveau catholique* in Frankreich, einer sozialkritischen, philosophisch-literarischen Erneuerungsbewegung. Der Verlag *Summa* fungiert eine Zeitlang als die Schweizer Verlagsauslieferung von Josef Kösel. Unter dem Dach von J.P. Bachem findet der Jakob-Hegner-Verlag nach 1949 seine letzte Verlagsadresse in Köln.²⁵

Bei Kösel erscheinen neben theologischen und philosophischen Publikationen nun erstmals Ausgaben von Konrad Weiß (1948, 1949, 1950, 1953, 1956, 1960), Else Lasker-Schüler (1951, 1959, 1961, 1962, 1966) oder Berthold Viertel (1953). Der wohl gewichtigste Autor dieser Jahre ist Theodor Haecker (1879–1945), der von einem Ludwig von Fickers (1880–1967) Zeitschrift *Der Brenner* prägenden Mitarbeiter in den zwanziger Jahren zum Autor bei Hegner wird und nun im Kösel-Verlag veröffentlicht wird – 1957ff. sogar mit einer fünfbändigen Ausgabe.

Heinrich Wild, der evangelische Theologie studiert hatte, bevor er 1934 zum katholischen Glauben konvertierte, führt einen weltoffenen katholischen Verlag, unabhängig von der Kirchenpolitik, mit den Bereichen Theologie, Philosophie sowie einem

pädagogischen Programm. Als Schüler von Jakob Hegner ist ihm die dort praktizierte Sorgfalt bei der Buchherstellung wichtig. Den Begriff »katholisch« versteht er nicht als konfessionelle Gebundenheit und Enge, sondern im Wortsinne von »allgemein«, »allumfassend«, als eine »alle betreffende« Weltsicht,²⁶ und so erscheinen hier künftig auch Protestanten und große jüdische Autoren wie etwa Martin Buber, Else Lasker-Schüler, die große Briefschreiberin Rahel Varnhagen.

Seit 1948 entsteht unter der Beratung von Friedhelm Kemp als einer der Verlagsschwerpunkte ein literarisches Lektorat. Diese Abteilung ist eröffnet worden mit Theodor Haeckers *Tag- und Nachtbüchern. 1939–1945*, herausgegeben von Heinrich Wild in der »Hegner-Bücherei« (1947). Als Theodor W. Adorno 1955 Heinrich Wild kennenlernt, teilt er ihm am 21. März brieflich mit, wie sehr es ihn gefreut habe, seinen »Namen als Herausgeber der ›Tag- und Nachtbücher‹ von Haecker zu finden«. Er habe über dieses Buch »vor einiger Zeit ein langes [...] nicht unergiebiges Gespräch [...] mit [Karl] Thieme und [dem Rundfunkpublizisten Carl] Linfert im Nordwestdeutschen Rundfunk« gehabt, »was offensichtlich erhebliches Aufsehen machte.«²⁷

Seit 1.11.1946 beginnt die von Carl Muth gegründete und 35 Jahre geleitete Zeitschrift *Hochland* wieder im Josef Kösel Verlag zu erscheinen. Redakteur und Herausgeber wird Franz Josef Schöningh.

IX »Verschollen und vergessen«

Ohne sich zunächst um Urheberrechte zu kümmern, fragt Alfred Döblin (1878–1957), der Gründer der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, am 31.8.1950 den in Jerusalem lebenden Werner Kraft, ob er in der Schriftenreihe ›Verschollene und Vergessene‹ knappe Auswahlgaben mit Einführungen von Karl Kraus und Else Lasker-Schüler vorstellen könne? Der nach »Jerusalem/Palästina« adressierte Brief ist drei Monate unterwegs. Westjerusalem ist seit dem 23.1.1950 Hauptstadt des Staates Israel. Kraft sagt am 26.10.1950 zu und liefert bis 24.1.1951 zwei Manuskripte mit Einleitungen. Honorar pro Band DM 500. Beide Bände sind im Sommer 1951 druckfertig. Der Kösel-Lektor, Friedhelm Kemp, über die Rechtslage bei Lasker-Schüler befragt, gibt am 19.3.1951 nötige Auskünfte und erreicht in dem Druck der Akademie einen ausdrücklichen Hinweis auf die von Ernst Ginsberg für 1951 vorbereitete Ausgabe Lasker-Schülers im Kösel-Verlag.²⁸

Jetzt kommt es zu Verstimmungen mit Döblin, weil Kraft die Einleitung für Kraus der Zeitschrift *Merkur* zum Vorabdruck anbietet, die Einleitung für Lasker-Schüler hingegen dem *Hochland*. Kraft zieht seine Angebote zurück – und der Lasker-Schüler-Band kann gedruckt werden. Am 1.6.1951 meldet sich Heinrich Fischer aus London zu Wort, er könne die Genehmigung für Kraus nicht geben, obwohl er Werner Kraft hoch schätze. Denn »im Herbst wird das große nachgelassene Werk von Karl Kraus

in Deutschland erscheinen«. Am 22.6.1951 folgt ein eingeschriebener Brief an die Mainzer Akademie, nachdem das ›Börsenblatt‹ die kleine Werkanthologie als »im Druck befindlich« annonciert, mit der Drohung: »Ueber die Urheberrechte ... hat ausschliesslich Dr. Oskar Samek im Einverständnis mit mir zu verfuegen.« Rechtliche Schritte werden angedroht. Bis zur Einigung unter Mitwirkung der Agentur von Dr. Jan van Loewen, London, und dem kaum zu überlesenden Ziel, *Die Dritte Walpurgisnacht* noch vor dem Auswahlband erscheinen zu lassen, vergeht mehr als ein Jahr. Am 22.7.1952 kann der Akademie-Band mit der Datierung »Jerusalem, im Januar 1951« gegen Zahlung eines zusätzlichen Honorars an die Agentur hergestellt werden.²⁹

Werner Krafts Werkauswahl, die erste, durch das Urheberrecht gedeckte Buchveröffentlichung von Karl Kraus nach NS-Herrschaft und Krieg, schließt mit einem Wort, das Kraus in großer Bedrängnis niedergeschrieben hat: »Es wird vorübergehen wie eine Marschkolonne; aber die Frage ist, was zurückbleibt.«³⁰

X Der Vertrag über *Die Dritte Walpurgisnacht*

Am 15.3.1951 wendet sich Heinrich Fischer, 4, Adamson Road, London NW. 3, an Dr. Franz Josef Schöningh, den Herausgeber des *Hochland* im Kösel-Verlag:

mein Anwalt [der Schauspieler, Sänger, Regisseur, Musikkritiker, nun also: Literaturagent Dr. Jan van Loewen; 1901–1987] steht unmittelbar vor einer Einigung mit Dr. Samek in der Angelegenheit des Karl Kraus-Nachlasses[,] und ich glaube, er und ich werden sehr bald daran gehen, das unveroeffentlichte Werk ›Dritte Walpurgisnacht‹ herauszubringen. Nun hat sich Herr Hegner sehr um die Einigung ... bemueht, aber wir haben noch keinerlei Bindung zu einem Verlag und so moechte ich an unser Gespraech anknüpfen, das wir vor ein paar Jahren gefuehrt haben. Die Persoenlichkeit von Kraus tritt immer stärker in das Bewusstsein der Zeit. ... Am 12. Juni ist der 15. Todestag von Karl Kraus. Ich moechte aus diesem Anlass fuenf grundlegende Reden³¹ ueber Kraus, die ich im Lauf der Jahre gehalten habe, als eine Art Einfuehrung publizieren.³²

Schöningh unterrichtet Heinrich Wild über die beiden Vorhaben – *Hochland*-Beitrag und Erstveröffentlichung der *Dritten Walpurgisnacht* – und bietet, wie schon »vor Jahren« [?], für eine Veröffentlichung von Kraus im *Hochland* »ein Sonderhonorar« an. – In einem Briefwechsel zwischen Heinrich Wild, Heinrich Fischer und Oskar Samek, der sich dann doch ein gutes halbes Jahr, bis Oktober 1951 hinzieht, werden die Vertragsmodalitäten ausgehandelt. Die Verstimmung von Jakob Hegner, der für seinen Verlag von »einem oder einigen ›Auswahlbänden‹« bei seiner Vermittlung ausgegangen war, ist beigelegt.³³

Der Vertrag vom 1., 8. und 17.10.1951 wird zwischen Dr. Oskar Samek, 360 East 55th Street, New York 22, N.Y., »als dem alleinigen Inhaber der Verlags- und Urheberrechte« und der Kösel-Verlag K.G. geschlossen und von Heinrich Fischer mit dem Bemerken unterzeichnet: »mit dem vorstehenden Vertrag erkläre ich mich einverstanden.« »Dem Verlag steht ein Optionsrecht an der Veranstaltung einer Karl Kraus-Gesamtausgabe zu.« Sollte sich Kösel nicht dafür entscheiden, könne Samek das Recht anderweitig vergeben und *Die dritte Walpurgisnacht* nach fünf Jahren darin aufnehmen. Als Honorar werden 15% vom Ladenpreis einer broschierten Ausgabe [das sind 75% der gebundenen Ausgabe] vereinbart und im Verhältnis 80% zu 20% zwischen Samek und Fischer geteilt. Nebenrechte stehen Samek und dem Verlag im Verhältnis 70% zu 30% zu. Der Erstaufgabe beträgt 3.000 Exemplare.³⁴

Auf Heinrich Fischers »Einführung«, die Wild geschickt als »liebende Würdigung der Persönlichkeit« charakterisiert, wird verzichtet. Am 12.12.1951 übersendet Fischer die letzten Seiten eines Typoskripts, in das von Oskar Samek und ihm alle handschriftlichen Korrekturen eingearbeitet worden sind. Als Erscheinungstermin fasst Wild am 20.12.1951 »den Frühherbst 1952 ins Auge«. ³⁵ Auf Seite 312 des Erstdrucks wird Samek als Inhaber der »Buch-, Bühnen-, Rundfunk- und Fernsehrechte«, Fischer als »Herausgeber der Werke«, jeweils mit Adresse in New York und London, genannt.

Im 44. Jg. des *Hochland* wird im 1. Heft des Jahres in Franz Josef Schöninghs Essay ›Fluch und Segen der Presse‹, (13–28), Kraus' lebenslanges Problem thematisiert. Im 5. Heft, (494–510) erscheint ein Vorabdruck aus *Die Dritte [!] Walpurgisnacht. Aus dem unveröffentlichten Nachlaß von Karl Kraus*, mit einer knappen Einführung von Heinrich Fischer. Die mitgeteilten Auszüge gliedert Fischer durch Überschriften. Besonders hervorgehoben ist der Dank an Oskar Samek, der die Fahnen von 1934 erhalten und gerettet habe. Im 6. und letzten Heft des Jahrgangs, (569–572), steht Heinrich Fischers Erinnerung ›Karl Kraus als Privatmann‹.³⁶

Die Bände erscheinen mit Nachworten von Heinrich Fischer und ›Anmerkungen‹, deren Umfang nicht über 1, 2 Seiten hinausreichen. Schon in Band 4 wird darauf hingewiesen, dass sich da »das Zeitlose der scheinbar zeitgebundenen Materie so organisch darbot, wurde darauf verzichtet, kleine stoffliche Unrichtigkeiten zu korrigieren« (426f.). Die von Lesern erbetenen Hilfen zum Verständnis gewisser Texte werden aus wechselnden Gründen abgewiesen, wegen »Arbeitslast« (Bd 8, 454) oder, im Fall der ›Worte in Versen‹ (Bd 7, 533), wird begründet: »So ist auch hier, genau wie bei der Tragödie ›Die letzten Tage der Menschheit‹, auf jede Art von Namens- und Sacherklärung verzichtet worden. Zur Rechtfertigung dieses Entschlusses sei das Wort von Karl Kraus zitiert: ›Die äußere Verständigung ist das Hindernis, das sie zu überwinden hat. Wo es ihr erspart bleibt, ist die Daseinsfreude, die sie sich selbst verdankt, reiner.« (F 572-576 v. Juni 1921, 71). Ein damaliger Mitarbeiter des Verlags erinnert sich daran, dass bei weiter anstehenden Vorhaben »in diesem Fall dringend notwendige Anmerkungen zum besseren Verständnis« durch Honorare erwünscht waren. Auch wurde gelegentlich die Sentenz gegen Anmerkungen oder andere Lesehilfen zitiert:

»Meine Leser glauben, daß ich für den Tag schreibe, weil ich aus dem Tag schreibe. So muß ich warten, bis meine Sachen veraltet sind. Dann werden sie möglicherweise Aktualität erlangen« (F 256 v. 5.6.1908, 15).

XI Frühe Begegnungen

Heinrich Fischer hat Franz Josef Schöningh (1902–1960), den Enkel des Gründers des katholischen Verlags Ferdinand Schöningh, Paderborn, aller Wahrscheinlichkeit nach in Berlin kennengelernt. Dort verkehren beide in den zwanziger und dreißiger Jahren in berufsnahen Zirkeln. Vieles spricht dafür, dass sie sich in München wiederbegegnet sind. Seit November 1946 ist Schöningh »Chefredakteur« und »Herausgeber« des *Hochland* – und einer von drei Mitgründern der *Süddeutschen Zeitung*, deren erste Ausgabe am 6.10.1945 erscheint.

Heinrich Fischer, der das Studium der Rechte in Wien nach dem ersten Staatsexamen gegen ein Leben für und in der Literatur aufgegeben hat, fristet die Jahre zwischen 1920 und 1923 mit dem »Beruf« eines freien Schriftstellers in Berlin. Er ist schon als Schüler, seit dem 15.2.1913, mit Themen und Autoren aus dem Umkreis der *Fackel* vertraut. Damals besucht er eine erste Vorlesung von Karl Kraus im Großen Kurhaussaal von Karlsbad, seinem Geburtsort.³⁷ 1923/24 arbeitet er als Dramaturg an Berthold Viertels Theater »Die Truppe«, 1925 als Lektor im Drei-Masken-Verlag, Berlin. Bei Cassirer bringt er 1926 eine durch Lesungen von Kraus angeregte Anthologie von Gedichten des Barock heraus: *Die Vergessenen*. Zwischen 1926 und 1928 ist er Chef dramaturg der Münchner Kammerspiele unter Otto Falckenberg (1873–1947). In dieser Zeit verdient sich Schöningh die ersten Meriten als Autor im *Hochland*. 1935 wird er in die Redaktion aufgenommen, die er 1939 bis zum Verbot, 1941, auch gegen Eingriffe der Zensur, verantwortet.

Nach Jahren in München und ersten Zusammenstößen mit der NSDAP bei einer Aufführung von Kraus' *Traumstück*³⁸ war Fischer, umworben von Ernst Josef Aufricht (1898–1971), für die Jahre 1928–1931 nach Berlin zurückgekehrt, jetzt als Stellvertretender Direktor und Chef dramaturg des Theaters am Schiffbauerdamm. Auch Schöningh übersiedelt im Herbst 1928 von München nach Berlin. Fischer ist damals am Schiffbauerdamm zudem Leiter der Versuchs- und Studiobühne und Herausgeber der Theaterzeitung *Das Stichwort*.³⁹

In solchen beruflichen Zusammenhängen müssen sich die beiden begegnet sein, denn Schöningh war seit Herbst 1930 unter dem Namen »Peter Schöningh« u.a. bei den ins laufende Programm übernommenen Aufführungen von Brechts *Dreigroschenoper* aufgetreten, an deren Erstaufführung unter der Regie von Brecht und Erich Engel maßgeblich Fischer beteiligt ist. Schöninghs Rolle als Pastor Kimball ist bescheiden: Bei der Hochzeitsfeier von Macheath, gen. Mackie Messer mit Polly Peachum amtiert der Geistliche, der die Gaunergesellschaft zum Singen auffordert.

Von Predigt oder Einsegnung des Paares ist nicht die Rede. Auf das ›Hochzeitslied für ärmere Leute‹ folgt der Song ›Die Seeräuber-Jenny‹ (›Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen ...‹) und das ›Kanonenlied‹ (›John war darunter und Jim war dabei‹ mit dem Refrain ›Soldaten wohnen / Auf den Kanonen ...‹); dann heißt es in der Regieanweisung: ›Die Bande macht sich über den Pfarrer lustig.‹ Zu sagen hat er ein paar Worte, die man an zwei Händen abzählen könnte (I, 2).⁴⁰

In Berlin muss Schöningh auch Karl Kraus begegnet sein. Der veranstaltet dort zwischen 1928 und 1931 fast 50 Vorlesungen in seinen ›Theater der Dichtung‹-Programmen vor großem Publikum.

Franz Josef Schöningh befreundet sich in Berlin auch mit Rudolf Schlichter (1890–1955), dem Maler und Schriftsteller, der zwischen Eros und Gewalt, Knöpfschuh- und Strangulierungsfetischismus, Dada und Novembergruppe, ASSO (Assoziation Revolutionärer Künstler) und Heimkehr in die katholische Kirche (mit dem Rückzug ins Schwäbische, dem Bischofssitz Rottenburg) immer wieder scharfe Richtungsänderungen im Leben zu vollziehen versteht.⁴¹ Seit Anfang 1939 wieder in München verkehrt Schlichter später im Hause von Carl Muth (1867–1944), dem *Hochland*-Gründer und -Herausgeber bis 1939. Schlichter lernt dort Theodor Haecker und den jungen Hans Scholl (1918–1943) kennen, den ›Blutzeugen für die Wirklichkeit eines geheimen Deutschland‹, wie Schöningh ihn 1946 nennt.⁴² Auch im Haecker-Kreis sind Begegnungen zwischen Schöningh und Fischer, jedenfalls bis zu Fischers Emigration, damals eigentlich nicht zu umgehen, die u.a. mit dem später nach einer Denunziation aus der Bayerischen Staatsbibliothek entlassenen Max Steff (1888–1973) an einem Stammtisch im ›Schwarzwälder‹, einer Münchner Weinstube, zusammengekommen sein müssen.

Rudolf Schlichter hat 1929 in einer Folge von Autorenporträts Karl Kraus gezeichnet, signiert von Kraus und Schlichter.⁴³ Dass ›Josanz‹ – so der Spitzname von Schöningh bei Rudolf Schlichter und seiner Frau, Speedy – Kraus geschätzt hat, geht vor allem aus seinen Lektüreempfehlungen gegenüber Ernst Jünger (1895–1998) hervor, der sich mit Beifallskundgebungen freilich zurückhält.⁴⁴ Schlichter erwähnt in einem Briefentwurf von 1954/55 an seinen früheren Hausgenossen, jetzt Mitgründer des *Rheinischen Merkur*, Paul Wilhelm Wenger (1912–1983), dass Josanz seine ›1929 angefertigte Portraitzeichng von Karl Kraus [...] für sein Redaktionsbüro‹ erworben habe. Offen bleibt, wann Schöningh das Blatt gekauft haben könnte,⁴⁵ aber es hing in seinem Arbeitszimmer bei der *Süddeutschen*, was Wenger als Beispiel dienen möge.

Als Fischer in den Jahren 1931 bis 1933 an die Münchner Kammerspiele als Chefdramaturg und Herausgeber von deren Theaterzeitschrift zurückkehrt, lässt er 1932 bei Jahoda & Siegel, Wien, dem Drucker der *Fackel*, einen in Prag, Wien und München gehaltenen Vortrag unter dem Titel ›Ungeschminkt veröffentlichen. Ein Vortrag über Theater‹ drucken.⁴⁶ Von Schöningh hat sich unter diesem Titel eine nicht zu datierende Glosse, vielleicht eine Rezension erhalten, die die anhaltende Verbindung wahrscheinlich macht.

XII Sambor und Tarnopol

»The country of my birth was Galicia«, schreibt Salomea Sara Steuermann (1889–1978), die als Schauspielerin, Freundin und Mentorin der Greta Garbo (d.i. Greta Lovisa Gustafsson; 1905–1990) bekannt gewordene Salka Viertel, die generöse Gastgeberin der Exilanten im kalifornischen Santa Monica. Sie ist die zweite Frau des Schriftstellers und Theatermanns Berthold Viertel (1885–1953). In ihren Erinnerungen⁴⁷ ist über ihren Geburtsort zu lesen: »It is part of Poland which belonged to Austria after the division of 1775. [...] The town Sambor had a population of twenty-five thousand. There were approximately four thousand Poles, eighteen thousand Ukrainians and about three thousand five hundred Jews.«⁴⁸ Salkas Vater, Dr. Josef Steuermann (1852–1932), ist ein prominenter Rechtsanwalt, Bürgermeister von Sambor und 26 Jahre lang Präsident der dortigen Anwaltskammer. Im Sommer 1941 flieht Salkas 74-jährige Mutter, Augusta Rebecca Steuermann (1867–1953), aus dem noch russisch okkupierten Sambor Tage vor der deutschen Besetzung nach Moskau, wo sie auf ein amerikanisches Visum warten muss. Ihre Reise von Sambor nach Santa Monica dauert zwei Monate. Salkas Geschwister: Rosa/Ruzia Steuermann (1891–1972), seit 1922 verheiratet mit dem Schauspieler und späteren Direktor des Wiener Burgtheaters, Josef Gielen (1890–1968), und der Komponist und Pianist Eduard/Edek Steuermann (1892–1964) haben Sambor lange vorher verlassen. Der dritte Bruder, einst Fußballspieler der polnischen Nationalmannschaft, Zygmunt/Dusko Steuermann, wird im Holocaust ermordet (1899–1941/1943).

In dieses polnische Sambor, nach dem Hitler-Stalin-Pakt der Sowjetunion zugeschlagen, fallen nach Hitlers Angriff auf die Sowjetunion am 1.7.1941 deutsche Truppen ein. Hier wird Franz Josef Schöningh 14 Monate lang in der Zivilverwaltung des Generalgouvernements tätig: Vom 10.1.1942 bis 1.3.1943, als Stellvertreter des Kreishauptmanns Mogens von Harbou (1905–1946), der ihm zum Freund wird; von März 1942 bis zum Jahresende 1943 arbeitet Schöningh in gleicher Position in Tarnopol.

Dem Kreishauptmann fallen Aufgaben zu wie einem Landrat, freilich mit von Kreis zu Kreis abweichenden Ressorts. Das sind u.a. die Innere Verwaltung, die Aufsicht der Kommunalverwaltungen, die Verbindung zu den Polizeiverwaltungen, die Hilfspolizei; dazu gehören ferner Gesundheits- und Veterinärwesen, Straßenverkehr und Baudienst; dazu gehört unter den Wohnungsangelegenheiten die »Umsiedlung«.⁴⁹

Mit »Umsiedlung« wird im Verwaltungsdeutsch des Generalgouvernements das Erfassen, Sammeln, die Ghettoisierung der Juden umschrieben, die, selektiert nach festgelegten Kriterien, als Sklaven zur Vernichtung durch Arbeit oder auf Transport ins Vernichtungslager Belzec geschickt werden. Dem »Baudienst« ist das Ausheben und Zuschütten von Massengräbern zuzuordnen. Auch für angeordnete, vielfach willkürliche Massenerschießungen stehen die verschleiernenden Begriffe »Partisanenbekämpfung«, »Judenaktionen« oder einfach »Unternehmungen«. Dazu kommen Razzien der verschiedenen SS- und Polizeieinheiten, die Einsatzgruppen

der Sicherheitspolizei, des Sicherheitsdienstes, der mobilen Gestapo- und SD-Dienststellen. Viele Menschen werden Opfer der unzureichenden Ernährung in Lagern oder auf den Transporten.

In März 1942 besteht in Sambor ein Ghetto für Juden aus der Region, von denen im August 4.000, im Oktober 1942 noch einmal 3.000 ins Vernichtungslager Belzec deportiert werden.⁵⁰ Schöninghs Implikation in diesen Vorgang, seine vorbereitende Tatbeteiligung ist durch eine Äußerung belegt:

Da M[ogens von Harbou, sein Vorgesetzter] mir die delikate Aufgabe der Judenumsiedlung wohl im Vertrauen auf meine Fingerspitzen anvertraut hat, hab ich sie halt angepackt. So etwas ist schwer, wenn ein Drittel der Bevölkerung aus Juden besteht, die Stadt denkbar verbaut ist, so dass geschlossene Viertel schwer, eigentlich gar nicht geschaffen werden können ... das Ergebnis ist verblüffend: ohne Lärm, ohne falsche Hast, ohne Grausamkeit, wenn auch mit Härte wird das Ziel erreicht.⁵¹

Nach der Versetzung ins fünfmal größere Gebiet von Tarnopol wird Schöningh Ohren- und Augenzeuge des von Hans Frank (1900–1946), dem »Schlächter von Polen«, propagierten »judenfrei« zu mordenden Generalgouvernements. Die Deportationszüge rollen im April 1943 nach Belzec, im August, im Oktober, im November. Die Unterbrechungen sind durch die Überlastung der Tötungsmechanismen veranlasst. Massenerschießungen und Massenmorde unter dem Gestapochef SS-Sturmbannführer Hermann Peter Müller (1909–1988), dem Leiter der Außenstelle Sicherheitspolizei und des SD in Tarnopol, verwandeln das Land in eine »Blutsäule«, der Soma Morgenstern (1890–1976), Schriftsteller aus der Nachbarschaft von Tarnopol, ein literarisches Denkmal setzt: In Trembowla südlich der Stadt, in Zbaraz in nördlicher Richtung, in Skalat im Südosten werden die Ghettos durch Erschießungen »aufgelöst«, um die gesteckten Ziele zu erreichen.⁵²

Dr. Franz Josef Schöningh [»Spruchkammerbescheid: nicht betroffen«] wird in zwei Fällen von der Zentralen Stelle der Landesjustizverwaltungen Ludwigsburg, jetzt Außenstelle des Bundesarchivs Ludwigsburg, als Zeuge vernommen; in drei weiteren Fällen wird sein Name in nichtigen Zusammenhängen erwähnt: Im Verfahren gegen den Stellvertretenden Kreishauptmann Joachim Nehring (1903–1991) von Kamionka-Strumilowa und Oswald Heyduk (1912–1982), einen SS-Obersturmführer und Leiter der Außenstelle Sicherheitspolizei und Sicherheitsdienst des Reichsführers SS (SD) in Sokal am Westlichen Bug, sagt er am 11.10.1950 aus:

Er sei – mit ungenauen Zeitangaben – 1942 in der Kreishauptmannschaft Sambor und ab Sommer 1942 in der »Kreishauptmannschaft Tarnopol als Angestellter tätig gewesen. Das Amt eines stellvertr. Kreishauptmanns habe ich nicht bekleidet«; vielmehr habe er »auf Wunsch und im Einverständnis mit dem Kreishauptmann von Harbou diese Funktion bei ihm ausgeübt«. Zwischen der Zivilverwaltung und der

Gestapo hätten Spannungen bestanden, was ihn veranlasst habe, Mogens von Harbou »bis zum Schluss zur Seite zu stehen. [...] Die Evakuierung und die Exekutionen jüdischer Bevölkerungsteile lagen ab August 1941 ausschliesslich im Kompetenzbereich der Aussendienststelle Sokal des SS-Distriktsführers in Lemberg. Schon von August 1941 bis Sommer 1942 sind mir Vorgänge bekannt geworden, die ich nicht gebilligt habe, die aber ausserhalb meiner Amtstätigkeit standen. [...]«.⁵³ »Vorgänge ... nicht gebilligt?« Leiser kann man es nicht sagen.

Und noch einmal, am 23.4.1960, gibt Schöningh vor dem Kriminalkommissariat Waldshut als Zeuge in dem Verfahren gegen Hans-Adolf Asbach (1904–1976), später Sozialminister des Landes Schleswig-Holstein, zu Protokoll:

Er sei von »April 1942 bis 1944« in der Kreishauptmannschaft Tarnopol tätig gewesen »und wurde von Kreishauptmann Mogens von Harbou als sein Stellvertreter verwandt, wenn Angelegenheiten ohne politische Bedeutung zu erledigen waren. ... Es ist mir bekannt, dass es im Kreise Tarnopol mehrere jüdische Arbeitslager gab, deren Insassen beim Straßenbau beschäftigt wurden.« Über diese Lager könne er nichts sagen, weil sie der Gestapo, bzw. dem Straßenbauamt unterstanden. »Die Tarnopoler Gestapo bzw. [der] SD hat bis zum Hochsommer 1943 sämtliche Juden des Kreises Tarnopol getötet.«⁵⁴

Schöningh erklärt ferner, dass Bahntransporte »viele Fluchtmöglichkeiten boten«, weshalb »Juden am Rande von Tarnopol« erschossen worden seien, wie er in Stadtgesprächen erfahren habe. Zwischen Sturmbannführer Hermann Müller und Mogens von Harbou sei es wegen willkürlicher Erschießungen zu Auseinandersetzungen gekommen, worauf Müller abgelöst worden sei. Eigentumsdelikte Müllers, die seine Ablösung veranlassten, werden verschwiegen. Erwähnt wird auch der von Schöningh angestellte jüdische, stellvertretende Leiter seines Wirtschaftsamts, Jindrich Bronner-Ambrozik, dem er zur Flucht verholfen habe.

Schöningh war kein Nationalsozialist, für dessen Handlungen es vor oder während seiner Tätigkeit in der Zivilverwaltung des Generalgouvernements Belege gäbe. Bei einer amtlich festgesetzten Führung im Deutschen Museum München hatte er im August 1934 Hitler kennengelernt: Ein »Somnambuler. Ohne Beziehung zu Dingen und Menschen: fixe Idee, die vorwärts treibt, beiseite schiebt, vernichtet, bis sie am ehernen Widerstand zerschellt«, notiert er in seinem Tagebuch.⁵⁵ Schöningh war kein Antisemit. Er hatte als Redakteur des *Hochland* bis 1941 Prüfungen der Zensur zu überstehen. Gegen Franz Josef Schöningh ist nie ein Strafverfahren eingeleitet worden. Er hat 1945 geschwiegen. Er ist verstummt – wie viele seiner Generation.

Schöningh stellt als leidenschaftlicher Jäger mit Alex, seinem Jagdhund, die bewunderten, durchaus genossenen waidmännischen Vorzüge Podoliens ins Zentrum dessen, an was er sich erinnert. Er lässt seine Familie, seine Freunde, seine Kollegen fünfzig Jahre über seinen Tod hinaus im Unklaren darüber, was er erlebt, gehört, gesehen, was Kollegen ihm erzählt haben oder was er auf Tagungen über die »Endlösung« erfahren, vielleicht erduldet, hingenommen hat und wie er möglicherweise darunter

litt. Als sein Vorgesetzter, Mogens von Harbou, am 18.12.1946 vor der Auslieferung an Polen im Lager Dachau seinem Leben ein Ende setzt, können Zweifel über das »Anpacken«, damals in Sambor, nicht mehr bestanden haben. Knud von Harbou, der Sohn, der eine Biographie über einen Vater schreiben wollte, erwähnt die Sekretierung von Briefschaften Schöningshs, die (Ver)-Bergung von Akten. Er entdeckt 2013 mit seiner Biographie die ›Wege und Abwege‹ als *Hochland*-Herausgeber, Mitbegründer der *Süddeutschen Zeitung* und Mitarbeiter der Zivilverwaltung in Galizien.

Als Soma Morgenstern, der aus Budzanów, einem Städtchen zwischen Trembowla und Tarnopol stammt, auf langen Fluchtwegen 1941 in den Staaten ankommt, schreibt Eduard Steuermann aus Santa Monica, 165, Mabery Road – das ist die Adresse seiner Schwester Salka Viertel – am 2.7.1941 an Theodor W. Adorno (1903–1969) nach New York:

[...] ich schreibe Ihnen in Eile, nicht um kalifornische Neuigkeiten mitzuteilen, sondern in der Angelegenheit von Soma Morgenstern. Ich habe vorgestern mit Frau Liesl Frank gesprochen [die Emigranten zu Studioverträgen verhalf]... Ich bin erst seit 3 Tagen hier; heute werde ich Schönberg sehen. – Dieser neue Krieg lastet auf uns wie ein Alp-Druck: es hat mich kaum etwas in diesem Krieg so entsetzt. Dabei ist meine Mutter jetzt irgendwo unterwegs nach Wladiwostok. Ich hoffe es geht Ihnen gut, lieber Teddy, – die herzlichsten Grüsse an Sie und Gretel von Ihrem – Eduard.⁵⁶

XIII Anziehungskraft

Die 1952 in Gang gekommene Werkausgabe Karl Kraus', deren zweiter Band *Die Sprache* für 1954 geplant ist, veranlasst den schon erwähnten Friedhelm Kemp (1914–2011), den Lektor für das literarische Programm im Kösel-Verlag, Autor und Übersetzer im *Hochland* seit 1946, Theodor W. Adorno am 23.3.1954 einen Vorschlag zu unterbreiten: Er sei »ein großer Bewunderer der essayistischen Arbeiten von Walter Benjamin«. Er könnte sich vorstellen, »daß sich mit den wichtigsten dieser Arbeiten ein großartiger Band zusammenstellen ließe, und der Kösel-Verlag, bei dem ja – wie Sie wissen – augenblicklich ein großer Teil des Werkes von Karl Kraus im Erscheinen begriffen ist ... in dessen Auftrag ich Ihnen zugleich schreibe, wäre nicht abgeneigt, einen solchen Sammelband bei sich zu verlegen«.⁵⁷

1950 war im ersten Programm des am 1. Juli gegründeten Suhrkamp Verlag Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* als 2. Band der ›Bibliothek Suhrkamp‹ im 1.–4. Tsd. mit einem nicht gezeichneten Nachwort von Adorno erschienen. Das im November 1950 ausgelieferte Bändchen »in farbiger Geschenkkassette«, wie es in der Werbung heißt, von Georg Alexander Mathéy, stößt wie Adorno am 13.2.1952

Gershom Scholem in Jerusalem mitteilt,⁵⁸ zunächst auf irritierende Zurückhaltung bei Buchkäufern, trotz »durchaus enthusiastischen Kritiken«. Es sei »buchhändlerisch nicht recht durchgedrungen ..., vermutlich wegen des Traumatischen, das hierzulande sich geltend macht, sobald der Name Berlin fällt«. ⁵⁹

Die 2. Auflage kommt erst 1962 heraus. Peter Suhrkamp zögert also, die Arbeit an der von Friedrich Podszus (1899–1971) und Theodor W. Adorno seit 1952 vorgeschlagenen Ausgabe voranzutreiben. Adorno erläutert Kemp am 29.3.1954, die vorgesehene Ausgabe müsse Benjamin auf angemessene Weise wieder ins Bewusstsein rücken. Er gibt unter ausdrücklicher Befürwortung Suhrkamps Spielraum für weitere Verhandlungen, da der Verlag derzeit mit einer dreibändigen Rudolf Borchardt-Ausgabe beschäftigt sei – es bleibt dann bei einem ›Bibliothek Suhrkamp‹-Band von *Villa und andere Prosa* (1952). Alle Vorarbeiten von Adorno und Podszus stünden Kösel zur Verfügung.⁶⁰ Kemp bringt daraufhin am 10.6.1954 als Muster Kösel'sche Dünndruckausgaben der *Bekenntnisse* Augustinus' oder die Gerald Manley Hopkins-Edition von 1954 ins Spiel und erklärt, Kösel wünschte sich Adorno als Herausgeber und Verfasser der Einleitung. Natürlich bittet er um Einsichtnahme in den vorgeschlagenen Textkorpus.⁶¹

Am 16.8.1954 bedankt sich Heinrich Wild bei Adorno für die ihm überlassenen Manuskripte. Er könne sich aber – was Rolf Tiedemann, mit Hermann Schweppenhäuser der Herausgeber von Benjamins *Gesammelten Schriften* (1972–1999), eine »gar nicht unwitzige Begründung« nennt – zu seinem »eigenen Bedauern nicht entschließen, Walter Benjamin im Kösel-Verlag erscheinen zu lassen. Der Autor ist, wenn Sie dieses Wort recht verstehen wollen, zu ›liberal‹, als daß ihm innerhalb des Kösel-Verlags ein unseren Lesern verständlicher Ort zugewiesen werden könnte.«⁶²

Kemp vermittelt die Edition daraufhin an den »konservativen« Verlag von C.H. Beck, München (wie Adorno mäkelte), der sich nach einiger Bedenkzeit am 25.2.1955 zu einer etwas reduzierten Edition bereitfindet. Nun berichtet Adorno am 5.4.1955, »Erfreuliches« von der »ziemlichen Odyssee« der Benjamin-Ausgabe an Gershom Scholem (1897–1982): »Als ich den bereits von Beck unterschriebenen Vertrag zur Unterschrift erhielt, erfüllte ich mein Versprechen an Suhrkamp und er entschloß sich innerhalb von zwei Tagen, die Ausgabe nun doch selbst zu machen.«⁶³ Das Ergebnis ist wirtschaftlich zunächst ein Fiasko. Aber das ändert sich.⁶⁴

Heinrich Wild und Theodor W. Adorno lernen sich im Herbst 1955 persönlich kennen. Ist es vermutlich Adornos Respekt vor Wilds einleuchtender Begründung gegen den Verlag von Benjamin, der ihn veranlasst, ihm 1956 die Neuauflage seiner *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen: Mohr 1949) anzutragen und 1957 eine Essay-Sammlung von Ernst Krönek vorzuschlagen? Beide Vorschläge lehnt Wild ab, im ersten Fall am 12.11.1956 mit dem charakteristischen Argument: Er sähe keine Möglichkeit, »weil Sie mich allenfalls als Autor, dann aber mit Ihrem gesamten Werk interessiert hätten, nicht aber als Verfasser eines einzigen Buches. ... Ein einzelnes Werk von Karl Kraus zu bringen, und hätte es sich auch um die ›Dritte Walpurgisnacht‹ oder um ein Werk wie ›Die Sprache‹ gehandelt, hätte ich mich nicht entschließen können.«⁶⁵

Adornos *Philosophie der neuen Musik* erscheint dann in mehreren Auflagen in der Europäischen Verlagsanstalt, Frankfurt, Ernst Křreneks *Gedanken unterwegs* 1959 im Verlag Langen-Müller, München.

Am 28.1.1959 stirbt Oskar Samek in New York. Er überträgt das Urheberrecht für Karl Kraus auf Heinrich Fischer; 70% der Nutzungsrechte fallen an Maryla Bix, geb. Knebel (Wien 1914 – New York vor 2022), deren Vater in Wien Rechtsanwalt gewesen ist. 30% gehen an Heinrich Fischer, wenn er herausgeberisch tätig ist.

XIV Bewerbung

Ich habe mich 1962 bei Kösel als dem Verlag von Karl Kraus beworben; ich werde angenommen, zunächst als Mitarbeiter in der Verlagsherstellung; dort richte ich mit Elisabeth Höpker-Herberg (1929–2019) Alfred Momberts *Werke* zum Druck ein. Sie ist 1974 die Herausgeberin von Klopstocks *Messias* in der kritischen Ausgabe (Berlin: de Gruyter). Nach einem halben Jahr wird mir die Leitung der Werbeabteilung des Verlags angeboten, die ich geräumig auslege. Noch im Herbst 1963 gebe ich die Hauszeitschrift *Nachrichten aus dem Kösel-Verlag* in der Form eines Blatts mit Referaten ausgewiesener Fachleute heraus. In einem Sonderheft dieser ›Nachrichten‹ – es ist 1964 das erste von mehreren programmspezifischen Heften, darunter 1965 das mit Walter Methlagl konzipierte Heft über das Fortleben der Zeitschrift *Der Brenner* im Programm des Kösel-Verlags – wird der Autor und sein Umfeld gefeiert, der gerade (1962) abgegangen ist: Die Kraus-Ausgabe wird mit dem 10. Band von Kösel eingestellt.

Die Entscheidung darüber war, wie ich später erfahre, schon im Jahr 1958 gefallen: Geplant seien für 1959 *Worte in Versen*, Glossen unter dem Titel *Kanonade auf Spatzen* (1960) und *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (1961), teilt Wild am 11.2.1959 Adorno mit. Verzichtet werde im Einvernehmen mit Heinrich Fischer auf die frühen Schriften, die Weltkriegsaufsätze und die Dramen. »Ich meine, Herrn Heinrich Fischer recht geben zu müssen, der glaubt, dass dieses Frühwerk bei einer breiteren Öffentlichkeit heute doch Missverständnissen ausgesetzt wäre, die man um Kraus' Willen vermeiden sollte. Übrigens hatte Herr Fischer schon bei der ›Chinesischen Mauer‹ gewisse Bedenken; bei ›Sittlichkeit und Kriminalität‹, meint er, würde man diese Grenze vollends überschreiten.«⁶⁶

Adorno protestiert am 25.2.1959: Die Entscheidung gegen *Sittlichkeit und Kriminalität* habe ihn

traurig gemacht. Und nicht nur bloß wegen der Qualität des Buches, das mir in vieler Hinsicht, und gerade auch durch seine vis comica zum Bedeutendsten von Kraus zu rechnen scheint. Bei seinem oeuvre scheint mir alles daran zu liegen, daß die geistig moralische Kraft, die dahinter steht, sich als eine über den sogenannten Standpunkten er-

weist – ja gerade die Treulosigkeit dem Standpunkt gegenüber ist die Bürgschaft der Gerechtigkeit. Das will nun in diesem besonderen Fall sagen, daß der Kampf, den Kraus gegen den liberalen Journalismus führte, nur dann seinen vollen Stellenwert gewinnt, wenn nicht minder deutlich die polemische Spitze gegen jene Welt offenbar wird, für die Kraus das Wortsymbol Kasmada gefunden hat [...].⁶⁷

Adorno hat 1964 seinen Protest auch öffentlich gemacht, als er im *Spiegel* zu der Neuausgabe von *Sittlichkeit und Kriminalität* erklärt,

der Titel wollte ursprünglich nichts, als zwei Zonen auseinander halten, von denen Kraus wußte, daß sie nicht bruchlos ineinander aufgehen: die der privaten Ethik, in der kein Mensch über einen anderen richten darf, und die der Legalität, welche Eigentum, Freiheit und Unmündigkeit zu schützen habe. [...] Zu dieser Dialektik wird Kraus allmählich von der Gewalt der Sache gedrängt. Sittlichkeit, die herrschende, jetzt und hier geltende, produziere Kriminalität, werde kriminell. Berühmt wurde der Satz: »Ein Sittlichkeitsprozeß ist die zielbewußte Entwicklung einer individuellen zur allgemeinen Unsittlichkeit, vor deren düsterem Grunde sich die erwiesene Schuld des Angeklagten leuchtend abhebt.«⁶⁸

Adorno feiert die Aktualität der von Kraus behandelten Fälle unter Hinweis auf den Fall Vera Brühne in München (1962ff.) und den zurückliegenden Stephen Ward-Profumo-Keeler-Skandal in England (1961ff.) und zitiert aus Fischers Nachwort: »kein Buch von Karl Kraus sei aktueller als dies vor bald sechzig Jahren publizierte«. »Das sei die einfachste Wahrheit«, setzt Adorno nach.

Petra Kipphoff (1937–2023), die über Kraus promovierte Mitarbeiterin im Feuilleton der *Zeit*, polemisiert nach einer *Spiegel*-Meldung⁶⁹ schon im Mai 1962 öffentlich gegen die Kösel-Entscheidung: »Hat der bedauernswerte Kösel-Verlag also [...] nicht gewußt, was für ein Bösewicht dieser Kraus war und wie er sich noch mausern würde? Stürmten auf einmal die Pfaffen mit zornig wehender Soutane das Vorzimmer des Verlagsleiters. Drohte Rom gar mit dem Index?«⁷⁰

Diese Polemik hat Folgen: Die Kösel-Vertreter werden in bestimmten Buchhandlungen nicht mehr empfangen. Ein Teil der Presse übt spürbare Zurückhaltung gegenüber diesem naiv wirkenden Verlag aus.

Ich plädiere 1964 im Verlag für die Neuausgabe von Kraus' Nachdichtung der Shakespeare-Sonette zum 400. Geburtstag von Shakespeare und zum 90. Geburtstag von Karl Kraus, werbe mit dem erwähnten Kraus-Sonderheft der Kösel-»Nachrichten« für den literarischen Verlag und sein Profil, kann Friedrich Jenaczeks *Zeittafeln zur Fackel*, eine Art Findbuch zur *Fackel*, in den Verlag holen (1965); träume vom Nachdruck der gesamten *Fackel*, nachdem Kösel mit Paul Raabe den Reprint der

Aktion, 1911–1914 in 2. Auflage, 1915–1918 in 1. Auflage zustande gebracht hat; der Historiker und Philosophiehistoriker Wilhelm Alff (1918–1992) kommentiert in einer Sonderausgabe Kraus' *Dritte Walpurgisnacht* unter Gesichtspunkten der deutsch-italienischen Achsenpolitik (1967); Ludwig von Fickers Aufsätze und Reden erscheinen unter dem Titel *Denkzettel und Danksagungen*, in den Kösel-»Nachrichten« vorgestellt von Theodor W. Adorno (1967): Er nennt die Sammlung der Reden und Schriften »mehr als der Dank an den Selbstvergessenen: ein Stück emphatischer Erinnerung im Zeitalter universalen Erinnerungsverlustes.« Otto Kerry überlässt dem Verlag seine Karl Kraus-Bibliographie (1970); ich beauftrage den Wunberg-Schüler Johannes J. Braakenburg, die Sammlung von Kraus' Frühschriften, 1892–1900, vorzubereiten (1970, 1988). 1970 erscheinen als Band 15 der *Werke von Karl Kraus*, die Ergänzung zu den Nachdichtungen der Shakespeare-Sonette, *Shakespeares Dramen für Hörer und Leser bearbeitet ... von Karl Kraus*.

Fischer hat unterdessen die Kraus-Edition mit vier Bänden (und neuen Vorauszahlungen) durch einen Vertrag vom 26./28.2.1963 im Verlag Albert Langen/Georg Müller, München, abermals ohne Anmerkungen und in der Ausstattung des Kösel-Verlags fortgesetzt: Bd 11 *Sittlichkeit und Kriminalität* (1963); Bd 12 *Die chinesische Mauer* (1964); Bd 13 *Weltgericht* (1965); Bd 14 *Dramen* (1966).⁷¹

XV Im Reprintfieber.

1966 übernimmt der Kösel-Verlag die Kataloge des Schiller-Nationalmuseums Marbach, geschätzt als Hand- und Lesebücher, in den Buchhandelsvertrieb. Gleichzeitig erscheint, herausgegeben von Paul Raabe, der erwähnte Reprint der Jahrgänge 1911–1914 der literarischen Zeitschrift *Die Aktion*. Sie waren zuerst bei Cotta in Stuttgart nachgedruckt worden. Die vier Bände werden, nun ergänzt um die Jahrgänge 1915–1918, bei Kösel noch einmal mit biobibliographischen Angaben zu den Mitarbeitern der Zeitschrift nachgedruckt.

In Beratung mit Paul Raabe (1927–2013) und Christian Wagenknecht (1935–2020) wird für 1966, dreißig Jahre nach dem Tod von Karl Kraus und zum 70. Geburtstag von Heinrich Fischer, der Reprint der gesamten *Fackel* geplant. Die Subskription in etwa 40 Bänden wird im Herbst eröffnet. Vorgesehen sind zunächst, herausgegeben von einem Gremium unter Leitung von Paul Raabe, zudem vier Apparatbände: (1) Zur Geschichte der *Fackel*; (2) Zum Inhalt der *Fackel*; (3) Erläuterungen zu den Beiträgen der *Fackel*; (4) Register. Von diesen Plänen lässt sich nur Franz Öggs *Personenregister der Fackel* verwirklichen.

Um über die gesamten Urheberrechte⁷² von Karl Kraus verfügen zu können, übernimmt Kösel die Bände 11–14 mit einem Vertrag vom 2./3.10.1969 von Langen-Müller unter gleichzeitiger Kompensation der an Fischer dort geleisteten Vorauszahlungen in Höhe von DM 10.000 wieder in den Verlag; bei Kösel anfallende Honorare werden bis

zur Tilgung dieses Vorschusses an Langen-Müller abgeführt.

Am 1.9.1968 beginnt, nach der Einwerbung von 200 Pränumeranten, die der Verleger Heinrich Wild als Vorbedingung für den Start ausgegeben hatte, der Reprint der *Fackel* zu erscheinen: Halbjahr für Halbjahr kommen zwischen 1968 und 1973 vier pralle Leinenbände mit insgesamt etwa 23.000 Seiten heraus.⁷³ Die Auflage beträgt 800 Exemplare, von denen ein geringer Anteil nach Jahren kartoniert als Paperback⁷⁴ aufgebunden wird. –

Noch während der Reprint der *Fackel* Käufer und Leser findet, beginnt 1970 – Dank Heinrich Wilds Überzeugungskraft – Max Horkheimers (1895–1973) *Zeitschrift für Sozialforschung* 1932–1941 in neun Bänden als Reprint zu erscheinen, begleitet von einem Sonderheft der Kösel-›Nachrichten‹ mit Alfred Schmidts (1931–2012) Essay ›Zeitschrift für Sozialforschung. Geschichte und gegenwärtige Bedeutung‹. 1974 folgen von Schmidt ediert Horkheimers Jugendschriften *Aus der Pubertät. Novellen und Tagebuchblätter*, nach zögernder Zustimmung, »in den letzten Monaten seines Lebens jedoch mit Ungeduld erwartet«.⁷⁵

XVI Auf Spurensuche. Ferienreisen

Über den Briefwechsel zwischen Karl Kraus und Baronin Sidonie Nádherný von Borutin (1885–1950) schwirrten unter Kraus-Lesern die aufregendsten Nachrichten, seit Werner Kraft 1956 erstmals auf diese Lebensbeziehung und die Adressatin vieler Gedichte hingewiesen hat.⁷⁶ Sigismund von Radecki (1891–1970) nimmt 1963, mitten im Kalten Krieg, ein internationales Sportereignis in Prag zum Vorwand für eine Reise nach Janowitz, um nach diesen Briefen zu suchen. Den Dolmetscher-Bewacher kann er mit einem Trinkgeld zur Taxifahrt von Prag nach Janowitz überreden. Die Briefe aber werden nicht gefunden.

Zwischen dem 17.5.1966, dem Tag, an dem bei einer Münchner Auktion ein Widmungsexemplar an Sidonie Nádherný angeboten wird, was zur Aufnahme einer Spur nach den Originalbriefen führt, und dem Tag des Erscheinens der gedruckten, zweibändigen Ausgabe im Frühjahr 1974, vergehen acht Jahre. Schauplätze der Recherchen, der Debatten über Finanzierungen und Auseinandersetzungen über Art und Vollständigkeit einer Ausgabe sind Boston/Mass., Prag, Lawrence/Kansas, Wien, New York, München, London, Seeshaupt und Innsbruck. Ich finde in meinen Unterlagen vom Sommer 1969 Notizen, dass nach vier vorausgehenden Vertragsentwürfen endlich am 5. und 9.9.1969 eine Vereinbarung zustande kommt. Da ist von Arbeitsaufenthalten, Reisen, Fix- und absatzbezogenen Honoraren, von Verhandlungen mit zwei Literaturagenten, Förderanträgen beim Büro Bruno Kreisky und seinem Minister Alfred Sinowatz die Rede. Ein Antrag von Ludwig von Ficker an Hans Brunmayr (1912–1993) vom Wiener Bundesministerium für Unterricht und Kultus bringt die Lösung. Nun kann das langwierige Unternehmen endlich in Gang gesetzt werden.

1971 unternehmen meine Frau Waltraud Pfäfflin und ich die erste (Ferien)-Reise in die CSSR auf der Suche nach dem Ort, an dem unerwartet Rilke-Briefe an den Bruder Johannes Nádherný aufgetaucht sind. Wir begegnen Jiří Tywoniak (1919–1995) im Staatsarchiv Beneschau, der uns das landwirtschaftliche Archiv der Familie Nádherný zu einwöchigem Studium öffnet. Wir finden die originalgerahmten Photographien aus dem Schloss Janowitz, die nicht identifizierbar von Archiv zu Archiv geschickt worden waren. Wir lesen Sidonie Nádhernýs Lektürebücher und Aufzeichnungen über Theaterbesuche. Wir fotografieren Briefe oder Briefteile, die in Briefkonvoluten Dritter versehentlich zurückgeblieben sind. Wir suchen die Kraus- und die Rilke-Bibliothek der Sidonie Nádherný, vergeblich. Wir wollen einen Ort verstehen, der bis 1945 unter deutscher Besatzung und der Vertreibung seiner Bewohner gelitten hat und der seit 1948 kommunistisch regiert wird. Wir befragen Dorfbewohner und frühere Mitarbeiter des Gutsbetriebs, immer geführt und gedolmetscht von Jiří Tywoniak, über ihre Erinnerungen, auch über bei Nádhernýs Flucht zurückgebliebene Fundstücke. Tywoniak bestimmt unser Programm: Tagsüber sind wir im Land unterwegs, auf den Gutshöfen und Schlössern und in dem ehemaligen Außenlager des KZ Flossenbürg in Janowitz, nachts können wir im Archiv arbeiten, so entscheidet Tywoniak.

1973 führt uns eine zweite Ferienreise – schon mit dem Blick auf die in den Briefexten vielfach nicht zu beantwortenden Fragen – nach Prag, Janowitz, Beneschau (Nádherný), Potstejn und Zamsrk (Mary Dobržensky), Opava, Grätz und Kuchelna (Mechtilde Lichnowsky), bei der uns alle Archive verschlossen bleiben, weil Ilse Turnovsky, die Witwe von Kraus' tschechischem Anwalt, die die von ihr verwahrten Briefe außer Landes gebracht und sie Michael Lazarus in Wien übergeben hat. Das wird von den staatlichen Behörden zu Unrecht mir angelastet. Michael Lazarus († August 1971), der sich 1931 in Wien am Aufruf zur Gründung eines »Theaters der Dichtung« für Kraus beteiligt hatte, war ein in New York lebender Wiener Emigrant, befreundet mit dem Maler und Übersetzer von Karl Kraus, Albert Bloch (1882–1961). Er wird ausdrücklich von der Bewahrerin dieser Briefe mit der Herausgabe beauftragt.

XVII 1.000 Briefe an Sidonie Nádherný

Zum 100. Geburtstag, am 28.4.1974, erscheinen Kraus' *Briefe an Sidonie Nádherný* in zwei Bänden im Kösel-Verlag, herausgegeben von Michael Lazarus, der mit seiner Frau Irene die Transkription der Briefe erarbeitete. Heinrich Fischer als Inhaber der Rechte wird im Impressum an erster Stelle genannt. Walter Methlagl, von Lazarus vor seinem Tod (in Innsbruck) als sein Nachfolger bestimmt, und ich, seit Januar 1972 inzwischen beim Carl Hanser Verlag tätig, firmieren als »Redakteure«. Band 2 wird mit dem Vermerk gedruckt: »Editorischer Bericht, Bildteil und Erläuterungen von Friedrich Pfäfflin.« Beide Bände erscheinen pünktlich zum Jubiläum in einer Auflage

von 4.000 Exemplaren, die 1975 ausverkauft sind. 1977 kommt eine durchgesehene Taschenbuchausgabe zustande, ohne die Abteilung zu datierender *Worte in Versen* von Karl Kraus (München: dtv). 2006 wird von mir eine im Text erweiterte, kollationierte und im Anmerkungsband neugefasste Ausgabe vorgelegt (Göttingen: Wallstein; Bibliothek Janowitz, Bd 6/1 und 6/2).⁷⁷

Durch das Entgegenkommen der Familie Sieber-Rilke, Gernsbach, kann, wie erwähnt, der Briefwechsel Rainer Maria Rilke/Sidonie Nádherný zum Druck vorbereitet werden. Rilkes Briefe sind 1973 bei Insel erschienen, herausgegeben von Bernhard Blume (Frankfurt am Main: Insel). Jetzt erscheint der *Briefwechsel*, der die Beziehung in einem neuen Licht erscheinen lässt (Göttingen: Wallstein 2007; Bibliothek Janowitz, Bd 7).

XVIII Die Rechteverwaltung

Heinrich Fischer, der am 16.3.1974 vor Erscheinen der Nádherný-Briefe stirbt, empfiehlt seinem Sohn, Benjamin Robert Fischer in London, testamentarisch, sich meiner Hilfe bei der Verwertung der Urheberrechte von Karl Kraus zu bedienen. Diese Aufgabe nehme ich vom 28.11.1974 bis Dezember 2006 nach Kräften wahr: Zunächst für Benny Fischer, London; nach seinem frühen Tod im Auftrag seiner Witwe Carlotta Palfi-Fischer, Portland/Oregon; die Rechte fallen dann an ihre in Haag/Holland lebende Mutter und, nach deren Tod, an ihre in Heerenveen/Holland verheiratete Schwester.

XIX Lizenzen, Nachdrucke, Neuausgaben

Nach Verhandlungen, die sich über Jahre hinziehen, weil ein Mitdruck des *Fackel*-Reprints in der DDR scheitert, kann 1969 bei dem mit Aufbau assoziierten Verlag Rütten und Loening, Berlin, eine erste Kraus-Ausgabe in der DDR in 10.000 Exemplaren vorgelegt werden. Es ist die Aphorismen-Sammlung *Anderthalb Wahrheiten*, mit einem Nachwort herausgegeben von Kurt Krolop (1930–2016).

Der Aufbau Verlag, Berlin, 1945 gegründet im Auftrag des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands e.V., besteht als größter Literaturverlag im Lande auf das *ius primae noctis* einer ersten Veröffentlichung in der DDR. Nach der Erfüllung dieser Bedingung kann der Verlag für internationale Literatur, Volk und Welt, Berlin, den Österreicher Karl Kraus zunächst in drei Bänden herausbringen (1971); sie werden bis 1994 auf fünf Bände erweitert. Die Bände 1–3 werden 1975 zur Abdeckung der vom Verlag Langen-Müller geleisteten Vorschussleistungen auch von dem Münchner Verlag sowie in Unterlizenzen von verschiedenen Buchgemeinschaften im Westen angeboten werden. Die Ausgabe⁷⁸ wird herausgegeben von Dietrich Simon unter Mitarbeit von Kurt Krolop (Kommentierung) und Roland Links (Auswahl) »auf Grund der von Heinrich Fischer herausgegebenen Werke von Karl Kraus und

der Zeitschrift ›Die Fackel‹.⁷⁹ Der Materialienband 5.2 zu den *Letzten Tagen der Menschheit* wird zunächst als Eigenproduktion des Verlags Volk & Welt ohne die Lizenz des Kösel-Verlags behandelt, da bei Vertragsabschluss von Anmerkungen ausgegangen wird. 1978 kommt es zwischen den Verlagen über Erst- und Nachauflagen von Band 5.2 für die in diesem Band zitierten *Fackel*-Texte zu einer Nachzahlung einer Lizenzgebühr.

Der lizenzierte Nachdruck der *Fackel* unter Verwendung der Filme des Kösel-Reprints⁸⁰ bei dem 1969 gegründeten Verlag Zweitausendeins von Lutz Reinecke und Walter Treumann, Frankfurt, erscheint in drei Auflagen (1977, 1978, 1981) mit insgesamt 35.000 Exemplaren.

Christian Wagenknecht und Sigurd Paul Scheichl geben die *Kraus Hefte*, Nr. 1–72, heraus. Die äußere Form wird von den Veröffentlichungen des Arno-Schmidt-Dechiffrier-Syndikats angeregt worden sein, dem *Bargfelder Boten*. Inhaltlich bestimmt wird diese Editionsform vom *Fackel*-Reprint und/oder durch die projektierte Neuherausgabe der *Schriften* von Karl Kraus (München: edition text + kritik 1977–1994).

XX Karl Kraus im Suhrkamp Verlag

Nach Ablösung der Karl Kraus-Urheberrechte vom Kösel-Verlag wird mit dem Suhrkamp-Verlag ein Unternehmen ausgesucht, das in der Lage sein sollte, Editionen in Hardcover und Taschenbuch ohne Lizenzübertragung an Dritte zu gewährleisten. Zwischen 1986 und 1989 erscheinen die *Schriften* von Karl Kraus, herausgegeben von Christian Wagenknecht, zunächst in 12 chronologisch und nach Themen geordneten Bänden in den ursprünglichen Zusammenstellungen von Karl Kraus, erstmals mit Angaben zur Entstehungsgeschichte, mit Faksimiles zu Erstdrucken und anderen optischen Zeugnissen. 1991 bis 1994 wird die Ausgabe durch acht weitere Bände ergänzt: Sie enthalten Kraus' Bearbeitungen von Offenbach, Nestroy und Shakespeare, die großen Aufsätze aus den Jahren 1925 bis 1936 sowie Glossen, deren Sammlung zu Lebzeiten von Karl Kraus nicht mehr zustande gekommen ist.⁸¹ Die geplante kommentierte Ausgabe kommt nicht zustande. (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986–1994). Damit endet die Geschichte ›Karl Kraus im Kösel-Verlag München‹.

Nachsatz: Nach Deutschland

Karl Kraus hat als Autor und Herausgeber der *Fackel* zu seinen Lebzeiten insgesamt fünf Versuche unternommen, im damaligen Deutschen Reich zu erscheinen: 1908 in der Zusammenarbeit mit dem Verlag von Albert Langen, München, indem er die eben in Wien in Gang gesetzte Sammlung der *Ausgewählten Werke* im Selbstverlag abbricht und seine ersten beiden Aphorismen-Bände bei Langen in den Verlag gibt. – Am 2. Dezember 1908 gründet er mit Kollegen aus dem Umkreis des *Simplicissimus* und der Zeitschrift *März* die Firma »Verlagsgesellschaft München«, um die *Fackel* in Deutschland durchzusetzen; auch die Auseinandersetzung mit Maximilian Harden in Berlin dürfte für diesen Schritt bestimmend gewesen sein. Das Vorhaben scheitert kläglich und wird im Februar 1909 durch ein »Berliner Bureau der ›Fackel« in der Wohnung von Herwarth Walden abgelöst. Für diesen Start werden in seiner Zeitschrift zunächst besondere, im Reich interessierende Themen vorangestellt. Ende 1911 muss der Versuch mit großen finanziellen Einbußen aufgegeben werden. – 1912 bis 1914 verbündet sich Kraus mit dem charismatischen Verleger Kurt Wolff, angespornt durch Franz Werfel, um seine *Bücher* endlich im deutschen Buchhandel durchzusetzen. Schon vor Erscheinen des einzigen Buches, dem Luxusdruck der *Chinesischen Mauer* mit Lithographien von Oskar Kokoschka, kündigt Kraus zwei weitere Verträge wieder auf, weil er von Autoren des Verlags persönlich angegriffen wird und nicht unter einem Dach mit diesem »fürchterlichen Mißwuchs« erscheinen will. – 1915 bis 1921 gelingt es während Wolffs Militärdienst, dem Verlagsleiter Georg Heinrich Meyer, Kraus für ein *Séparée* im Kurt Wolff Verlag einzunehmen, den »Verlag der Schriften von Karl Kraus ›Kurt Wolff«, Leipzig, später München. Kraus muss dabei in der Herstellung seiner Bücher schlimme Mängel hinnehmen: Korrekturen nach Duden in von ihm imprimierten Texten; korrigierte, nachgedruckte Druckbogen, die versehentlich makuliert werden; Neuaufbindung mit den verdorbenen Bogen; Bindefehler bei einer Auflage durch den Verlust von Bogenteilen; eine falsche Einbandprägung, die aus Kraus' »Widersprüchen« eine Teilaufgabe zu »Wiedersprüchen« macht. Kraus kündigt, als Franz Werfel gegen Wolffs dringenden Rat das Drama *Der Spiegelmensch* in Wolffs Verlag veröffentlicht, in dem Karl Kraus karikiert wird, und kehrt zu seinem Drucker/Verleger Jahoda & Siegel zurück, bis 1936.

1952 wendet sich das Blatt. Karl Kraus erscheint mit seinen urheberrechtlich geschützten Ausgaben bis 2006 in Deutschland.

Archivalien und Literatur

Für freundliche Auskünfte und willkommene Anregungen, für ergänzende und korrigierende Eingriffe und die Erlaubnis zur Zitierung von Archivalien danke ich Frau Eva Dambacher, Erdmannhausen; Markus Ender, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck; Jens Malte Fischer, München; Christoph Gödde, Frankfurt; Knud von Harbou, Tutzing; Franz Heiler, Bibliothek der Universität Eichstätt-Ingolstadt; Frau Cornelia Kemp, München; Rudi Kienzle, Marbach; Leo A. Lensing, Old Saybrook/Connecticut; Frau Nadine Massag, Bundesarchiv Außenstelle Ludwigsburg; Michael Otte, Erster Staatsanwalt, Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen, Ludwigsburg; Frau Anna Marie Pfäfflin, Berlin; Frau Petra Plättner, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz; Michael Schwarz, Akademie der Künste, Berlin; Walter Benjamin Archiv/Theodor W. Adorno Archiv; Klaus Völker, Berlin; Christoph Wild, München; Erdmut Wizisla, Berlin.

Anmerkungen

- 1 F 890-905 von Ende Juli 1934.
- 2 Friedrich Pfäfflin, Vom Verglühen der ›Fackel‹. Karl Kraus und sein Verlag. 1930–1936. Warmbronn: Verlag Ulrich Keicher 2004 (Bibliothek Janowitz, Bd 3).
- 3 Nádherný an Samek, 10.10.1947. In: Oskar Samek, Information für Herrn Dr. H. David in der Rechtssache Dr. Oskar Samek, New York, gegen den Pegasus-Verlag, Zuerich ... New York, 26. Dezember 1949. Maschinenschriftlicher Schriftsatz, 65 Seiten. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Innsbruck; Karl Kraus – Sammlung Friedrich Pfäfflin.
- 4 Karl Kraus, Testament v. 27./28.1935, mit den Seiten 2 und 3 neu formuliert am 19./20.2.1936. Das Original befindet sich in der Wienbibliothek im Rathaus, Wien, Sign. ZPH 1545 - 203.1.
- 5 Samek/Bach, 1949 (Anm. 3).
- 6 Ebenda.
- 7 Vgl. ebenda, 446.
- 8 Samek/Bach, 1949 (Anm. 3).
- 9 Ebenda.
- 10 Karl Kraus und Georg Jahoda. Der Satiriker und sein Drucker und Verleger. Briefe, Karten, Telegramme, Zettel, ausgewählt, kommentiert und hg. von Friedrich Pfäfflin. [Im Anhang: ›Karl Kraus' Druck- und Verlagsgeschichte mit Jahoda & Siegel‹ sowie einem ›Verzeichnis der 61 Widmungsexemplare für Georg Jahoda und seine Mitarbeiter‹]. Göttingen: Wallstein 2023 (Bibliothek Janowitz, Bd 26).
- 11 Richard Lányi. Bd I: Im Verlag der Buchhandlung. 1917–1938. Eine Bibliographie. Von Friedrich Pfäfflin. Warmbronn: Verlag Ulrich Keicher 2006 (Bibliothek Janowitz, Bd 11); Richard Lányi. Bd II: Verlegerbriefe im Schein der ›Fackel‹. 1916–1938. Hg. von Friedrich Pfäfflin. Warmbronn: Verlag Ulrich Keicher 2006 (Bibliothek Janowitz, Bd 12).
- 12 Gedruckt 1986 u.d.T. ›Karl Kraus und seine Nachwelt. Ein Buch des Gedenkens‹, Hg. von Michael Horowitz. Wien: Brandstätter 1986.
- 13 Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggefährten und Widersachern. Hg. von Friedrich Pfäfflin. Göttingen: Wallstein 2008; 2008, durchgesehene Auflage (Bibliothek Janowitz, Bd 16), 325–352.
- 14 Von Karla und den roten Bücherln. Die Rettung des Karl Kraus-Archivs in den Jahren 1936 bis 1939. Helene Kann schreibt an Germaine Goblot. Mitgeteilt von Friedrich Pfäfflin. Marbach: Privatdruck 2010.

- 15 Anfragen im Jahr 2010 bei Chris Binter, Zentralbibliothek Zürich, Zähringerplatz 6, CH-8001 Zürich, und bei Martin Dreyfus, Rüschnikon, den Nachlass oder das Archiv dieses Unternehmens betreffend, bleiben ohne Ergebnis. – 1946 erscheint unter dem Pseudonym Tristan Busch (d.i. Arthur Schütz; 1880–1960) ebendort der Band ›Entlarvter Geheimdienst. Secretinismus«, mit einem Vorwort des englischen Journalisten und Historikers Henry Wickham Steed, in diesem Verlag, welcher der Kultursatire ›Rubenhund«, 1931 bei Jahoda & Siegel, Wien, erschienen, thematisch benachbart ist.
- 16 Neben typographischen Fehlern bei Durchschüssen, großen Mängeln bei Zeilenbrechungen, Einzurückendem enthält das ›Verzeichnis der Druckfehler und Änderungen‹ 4 Seiten mit 127 Satzfehlern, Umstellungen von Wortfolgen, bewusstem und unbewusstem Verlust von Wörtern. Die Aufstellung Sameks über die Mängel der Ausgabe umfasst 18 eng beschriebene, maschinenschriftliche Seiten.
- 17 Vgl. Willi Weismann und sein Verlag. 1946–1954. Mit einer Bibliographie der Verlagsproduktion. Bearbeitet von Jochen Meyer. In: Marbacher Magazin 33/1985. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1985, 85–88 und 91f.
- 18 Meine Anfrage am 28.2.2005 bei Heinrich Davids Sohn, Rechtsanwalt Dr. Lucas David von der Kanzlei Walder Wyss & Partner, Münsterergasse 2, CH-8022 Zürich, ob sich die Akten dieses Vorgangs erhalten haben, wurde negativ beschieden: Die Akten seien makuliert worden.
- 19 »Der Tod von Helene Kann hat seinen [Sameks] Entschluss, den schweizer [!] Verlag zu klagen, wankend gemacht; denn er müsste ihr ganzes Lügengewebe aufdecken. Ich gab ihm Recht u. rieth [!] ihm, keinen Prozess zu führen[,] denn es ist peinlich, eine Tote, also Wehrlose anzuklagen. Und sie kann ja keinen Schaden mehr anrichten. Es wäre gut, wenn er für K.K. Bücher in U.S.A. einen Verleger fände. Er sagt, er habe keinen. Hätte wirklich keiner Interesse?« (Sidonie Nádherný, Drishane House, Skibbereen, Irland, zu Gast bei Desmond Somerville, dem Bruder von Gillian Prinzessin Lobkowitz, geb. Somerville of Drishane, an Albert Bloch, Lawrence, Kansas, 27.2.1950) – »In der K.K.-Angelegenheit, die dem armen rührenden Samek so viele Sorgen macht, habe ich Mecht[hild] L[ichnowsky, die in London lebt] gebeten, einen letzten Versöhnungsversuch mit neuen Vorschlägen bei H[einrich] Fischer zu versuchen. Da ihm die Rückendeckung von H[elene] Kann fehlt u. er isoliert dasteht u. da ihm Samek 20% von jedem Buch, das er herauszugeben mithilft, wenn auch nur beratend, hoffe ich Erfolg zu haben, falls Mecht[hild] das Amt übernimmt u. es nicht über ihre Kräfte geht, Einsicht in das verworrene Material zu nehmen, was immerhin der Fall sein könnte. Ich habe erst gestern geschrieben u. alles erklärt; sie kennt Fischer. Da er auf Geld happig ist, dürfte diese Aussicht ihn verlocken. Natürlich muss er aber verschiedene Bedingungen erfüllen, vor Allem [!] anerkennen, dass nur Samek das Recht zu veröffentlichen u. herauszugeben hat u. dies u. einiges Andere dem schw. Pegasus Verlag zur Kenntnis bringen. Nur so könnte Samek Verträge mit Verlegern abschliessen, nicht aber solange sein Recht bestritten wird. es macht auch Samek Sorgen, welche jüngere Kraft nach seinem Tod sich um das Werk kümmern soll. Wo einen Menschen finden, der sich liebevoll u. mit Verständnis der Arbeit widmen würde!« (Sidonie Nádherný, Drishane House, Skibbereen, Irland, an Albert Bloch, Lawrence, Kansas, 12./13.4.1950).
- 20 Heinrich Wild: Lieber Hegner. In: Jakob Hegner. Briefe zu seinem siebzigsten Geburtstag. Hg. von Josef Rast und Heinrich Wild. Olten und München: Hegner 1962.
- 21 Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Drittes Reich und Exil. Teil 3: Der Buchhandel im deutschsprachigen Exil 1933–1945. Teilband I. Im Auftrag der Historischen Kommission verfasst von Ernst Fischer. Berlin, Boston: de Gruyter 2021, 377f., 554; sowie Angaben des ›Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel‹ v. 27.3.1942, 12.
- 22 Gründung einer Karl Kraus-Gesellschaft, 8-seitiges Zirkular.
- 23 Sidonie Nádherný, Vrochotovy Janovice, an Albert Bloch, Lawrence, Kansas, 14.1.1948.
- 24 Das Archiv des Verlags Kösel mit Schwerpunkt ab 1945. Beschrieben von Christina Hofmann-Randall. München: Kösel 1993 (Kataloge der Universitätsbibliothek Eichstätt. IX. Verlagsarchive. Erster Band), 19.
- 25 Heinrich Wild: Hegner, Jakob. In: Neue Deutsche Biographie, Bd 8. Berlin: Duncker & Humblot 1969.
- 26 Hofmann-Randall (Anm. 24), 20f.
- 27 Theodor W. Adorno Archiv, TWAA Br 0737.
- 28 Dichtungen und Dokumente. Gedichte, Prosa, Schauspiele, Briefe, Zeugnis und Erinnerung. Ausgewählt und hg. von Ernst Ginsberg. München: Kösel 1951.
- 29 Archiv der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Fasc. 41 200.3 und 41 200.6.
- 30 Warum die Fackel nicht erscheint. In: F 890-905 v. Juli 1934, 138.
- 31 Vermutlich waren es diese Reden: ›The Other Austria and Karl Kraus‹. In: In Tyrannos (1943). – ›Karl Kraus und die Jugend‹ (Wien: Lányi 1934). – ›Abschiedsworte am Grabe‹. In: Einblattdruck Karl Kraus. 28. April 1874 – 12. Juni 1936 (1936). – [Rede zum 10. Todestag, 1946]. – ›Karl Kraus als Privatmann‹, Neudruck. In: Hochland, 44. Jg., Nr. 6 v. August 1952, 569–572.
- 32 Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt, VA 1 (Verlagsarchiv Kösel), Autorenkorrespondenz Heinrich Fischer.
- 33 Ebenda.
- 34 Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Karl Kraus – Sammlung Friedrich Pfäfflin.
- 35 Verlagsarchiv Kösel (Anm. 32).

- 36 Bis zum Jahre 1962 erscheinen im Jahresrhythmus zehn Bände von Karl Kraus, hg. von Heinrich Fischer, bis 1959, dem Tod von Samek, stets mit großem Dank für dessen sorgfältige Mitarbeit: Bd 1 ›Die dritte Walpurgisnacht‹, Mit einem Nachwort [und knappen Anmerkungen] hg. von Heinrich Fischer, 1952. – Ab jetzt gezählt als ›Zweiter Band der Werke von Karl Kraus. Hg. von Heinrich Fischer‹: Bd 2 ›Die Sprache‹, 1954; um drei Stücke erweitert ²1954. – Bd 3 ›Beim Wort genommen‹ [Aphorismen], 1955. – Bd 4 ›Widerschein der Fackel‹ [Glossen], 1956; angekündigt wird ein 2. Band von Glossen, »welcher in wenigen Jahren folgen soll«. – Bd 5 ›Die letzten Tage der Menschheit‹, 1957. – Bd 6 ›Literatur und Lüge‹, 1958, unter Verzicht auf einen Beitrag der Erstaussgabe und, aus aktuellen Gründen, des ›Briefwechsels mit der Literarischen Welt‹, Willy Haas [1930]. – Bd 7 ›Worte in Versen‹ [Gedichte], 1959 mit einem Hinweis zur Vermeidung eines möglichen stofflichen Missverständnisses. – Bd 8 ›Untergang der Welt durch schwarze Magie‹, 1960. – Bd 9 ›Unsterblicher Witz‹, 1961. – Bd 10 ›Mit vorzüglicher Hochachtung‹ [Briefe des Verlags der ›Fackel‹], 1962 mit knappen Sacherklärungen auf den Seiten 429–431.
- 37 Vgl. F 370-371 v. 5.3.1913, 34.
- 38 Der ›Völkische Beobachter‹, Hauptschriftleiter Alfred Rosenberg, titelt am 3.3.1928 auf Seite 1: »Neue Verhöhnung des deutschen Frontsoldaten auf der Bühne. Eine skandalöse Erstaufführung in München. Verhöhnung des Soldatentodes durch den Juden Karl Kraus. Wir fordern Verbot der Aufführung im Schauspielhaus.«
- 39 [Friedrich Pfäfflin:] Heinrich Fischer zum 22. August 1971. Mit einer Vorrede von Kurt Horwitz, Der außerordentliche Dramaturg Heinrich Fischer. Zu seinem 75. Geburtstag. Mit dem Faksimile der Broschüre ›Karl Kraus und die Jugend‹ von Heinrich Fischer, einer Rede zum 60. Geburtstag von Karl Kraus, gehalten am 29. April 1934 (Wien: Lányi 1934). In: Nachrichten aus dem Kösel-Verlag. Sonderheft. Herausgeber: Heinrich Wild. Redaktion: Friedrich Pfäfflin. München: Kösel-Verlag 1971, 8–17.
- 40 Durch freundliche Auskünfte von Klaus Völker, Berlin, lassen sich auch kleine Besetzungen in folgenden Inszenierungen nachweisen: [1] UA 31.8.1930 ›Feuer aus den Kesseln‹ von Ernst Toller. Regie Hans Hinrich. Bühne Caspar Neher. Peter Schöningh in der Rolle Moos (Reichstagsabgeordneter) und der Rolle Zivilverteidiger. – [2] UA 7.10.1930 ›Jud Süß‹ von Paul Kornfeld. Regie Leopold Jessner. Bühne Caspar Neher. Mit Erich Ponto, Ernst Deutsch, Eleonore v. Mendelssohn, Theo Lingen, Heinrich Gretler. Peter Schöningh in der Rolle Buchholz, Staatsrat. – [3] UA 20.11.1930 ›Emil und die Detektive‹ von Erich Kästner. Regie Karl Heinz Martin. Bühne und Kostüme Caspar Neher und Nina Tokumbet. Mit Hans Winter, Christiane Grauthoff, Gerhart Klein, Hans-Joachim Schaufuß, Lotte Stein, Jenny Marba, Theo Lingen, Friedrich Gnass, Karlheinz Carell, Otto Matthies, Albert Hoerrmann. Franz [!] Schöningh als Ein Bankvorsteher. – [4] UA 20.3.1931 ›Italienische Nacht‹ von Ödön von Horváth. Regie Francesco von Mendelssohn. Bühne von Nina Tokumbet. Mit Oskar Sima, Fritz Kampfers, Albert Hoerrmann, Georg August Koch, Berta Drews, Elsa Wagner. Peter Schöningh in der Rolle Der Leutnant.
- 41 Schöningh, ein leidenschaftlicher Jäger, hat sich von Schlichter ein Exlibris zeichnen lassen, den kreuztragenden Kopf eines Hirsches über einem Totenkopf zwischen dem Gehörn, nach der Legende des Heiligen Hubertus (verwendet mindestens seit 1931; vgl. Rudolf Schlichter: Bibliographie. Bearbeitet und mit einem Nachwort hg. von Dirk Heißenrer. Flein bei Heilbronn: Werner Schweikert 1998, H 1, 91, 92).
- 42 Scholl »führte im Sommer 1942, als er Muths Bibliothek katalogisierte, fast täglich mit dem Weisen [Muth] längere Gespräche und ward hier in seinem christlich-deutschen Protest gegen die Herrschaft des Unmenschen bekräftigt. [...] Als Hans Scholl verhaftet worden war, trafen Muth [...] weniger die Haussuchungen, die er erdulden, und die Befürchtungen, die er für seine Person hegen mußte, als die Nachricht von der Hinrichtung dieses jungen Menschen« (Franz Josef Schöningh: Carl Muth. Ein europäisches Vermächtnis. In: Hochland, Jg. 39, Erstes Heft v. November 1946, 18). Sophie Scholl (1921–1943) geht in dieser Zeit in Muths Haus ein und aus – und es ist vermutlich Muth, durch den seit Januar/Februar 1942 Verbindungen zwischen dem studentischen Kreis der Geschwister Scholl und Theodor Haecker entstehen, der ihnen mehrfach aus seinen Schriften vorliest. Ein Verfahren »gegen Haecker wegen Vorbereitung zum Hochverrat« durch den Oberreichsanwalt beim Volksgerichtshof in Berlin« wird vermutlich Ende März 1943 eingestellt (Theodor Haecker: Leben und Werk. Texte, Briefe, Erinnerungen, Würdigungen. Hg. von Bernhard Hanssler und Hinrich Siefken zum 50. Todestag am 9. April 1995. Sigmaringen: Jan Thorbecke 1995 [Esslinger Studien, Schriftenreihe Band 15], 22f.).
- 43 Schlichter: Bibliographie (Anm. 41), F 10, 80, 85. Ich habe 1999 für die in Marbach und im Berliner Literaturhaus gezeigte Ausstellung ›Karl Kraus: das Schlichter-Porträt von der Tochter Schöninghs ausleihen können, ohne die familiären Zusammenhänge zu kennen. 2011 machte ich sogar den Versuch, das Blatt für meine Karl Kraus-Sammlung, jetzt im Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck, zu erwerben. Da war das Porträt nicht auffindbar, jedenfalls aber war es nicht verkäuflich.
- 44 Ernst Jünger/Rudolf Schlichter. Briefe 1935–1955. Hg., kommentiert und mit einem Nachwort von Dirk Heißenrer. Stuttgart: Klett-Cotta 1997, 106f., 122.
- 45 Karl Kraus, 1929. [Beschrieben von Dirk Heißenrer]. In: Rudolf Schlichter. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Hg. von Götz Adriani. München, Berlin: Klinkhardt & Biermann 1997, 220ff.
- 46 Eva Dambacher, Jahoda und Siegel, Wien. 1905–1935. In: Friedrich Pfäfflin, Der Fackel-Lauf. Bibliographische Verzeichnisse. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 1999 (Beiheft 4 zum ›Marbacher Katalog, 52), 124.

- 47 Salka Viertel, *The Kindness of Strangers*. New York, Chicago, San Francisco: Holt Rinehart and Winston 1969, 1f.; stark veränderte deutsche Fassung: *Das unbelehrbare Herz*. Hamburg: Claassen 1979; Frankfurt am Main: Eichborn 2011.
- 48 Ebenda. Die Zahlen differieren in den Quellen: Knud von Harbou zählt »20.000 Einwohner, wovon ungefähr 8.000 Juden waren« (Knud von Harbou, *Wege und Abwege*. Franz Josef Schöningh, Mitbegründer der Süddeutschen Zeitung. Eine Biographie. Hg. von Maria-Theresia von Seidlein, Dr. Lorenz von Seidlein und Dr. Rupert von Seidlein. München: Allitera Verlag 2013, 85); Omar Bartov, ein in Israel aufgewachsener amerikanischer Forscher, der das Geburtsland seiner Mutter auf den »vanishing traces of Jewish Galicia in the present-day Ukraine« bereist und 2007 darüber berichtet, nennt für Sambor auch 25.000 Einwohner, darunter 8.000 Juden (Omer Bartov: *Erased. Vanishing Traces of Jewish Galicia in present-day Ukraine*. Princeton, Oxford: Princeton University Press 2007, 43), was ungefähr mit den Schätzungen Reinhard Heydrichs am 16.7.1941, in den Tagen des deutschen Einmarschs in Sambor, übereinstimmt.
- 49 Harbou: Schöningh (Anm. 48), 134.
- 50 Vgl. Bartov: *Erased* (Anm. 48), 43: »In early July 1941, as soon as the Germans entered the area, some 200 Jews were murdered in a Ukrainian program, allegedly in retaliation for the murders of 400 Ukrainians by the retreating Soviets. By July 1943, almost the entire Jewish population of the town had been murdered by the Germans and their collaborators [...].«
- 51 Harbou: Schöningh (Anm. 48), 99f.
- 52 Ebenda, 133.
- 53 Bundesarchiv B 162/6358, 98f.
- 54 Bundesarchiv B 162/41326358, 674f.
- 55 Harbou: Schöningh (Anm. 48), 69.
- 56 So wurde ihnen Flucht zur Heimat. Soma Morgenstern und Joseph Roth. Eine Freundschaft. Hg. von Sylvia Asmus. Verfasst von Heinz Lunzer und Victoria Lunzer-Talos im Auftrag des Deutschen Exilarchivs 1933–1945 der Deutschen Nationalbibliothek. Bonn: Weidle Verlag 2012, 101.
- 57 Theodor W. Adorno Archiv TWAA Br 0737.
- 58 Rolf Tiedemann: Um Benjamins Werk. In: *Frankfurter Adorno Blätter V*. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, Br 737, 168.
- 59 Ich arbeitete 1961/62 für ein Jahr in der weithin gerühmten Buchhandlung Gastl, Tübingen. Zu meinen Aufgaben gehörte es u.a. große Buchbestände aus dem Lager an Verlage zu remittieren, darunter die komplette Partie der »Berliner Kindheit im Neunzehnhundert« von Walter Benjamin von 1950. Eine Partie, das sind 11/10 Exemplare bei Vorbestellungen, 10 werden berechnet, 1 bleibt unberechnet: d.i. also eine Rabatterhöhung für den Sortimentsbuchhändler, wenn alle Exemplare verkauft werden. – Ich habe Jahre später den Band, aufgebunden aus Rohbogen von 1950, in Fleckhaus' »Bibliothek Suhrkamp-Ausstattung erworben.
- 60 Theodor W. Adorno Archiv TWAA Br 0737.
- 61 Ebenda.
- 62 Rolf Tiedemann, *Die Abrechnung*. Walter Benjamin und sein Verleger. [Hamburg:] Kellner GmbH Co Verlags KG [1989], 11.
- 63 Theodor W. Adorno Archiv TWAA Br 0737, 180f.
- 64 Walter Benjamin und Karl Kraus verkehren Jahre vorher schon, aus gutem Grund, bei einer großen Photographin und Porträtistin, bei Charlotte Joël (1887–Auschwitz 1943), in deren Atelier Joël-Heinzelmann, Berlin, Hardenbergstraße 24^{III}. Vor allem Benjamin bestimmt weitere Familienmitglieder und die Freundin Gretel Karplus seinem Vorbild zu folgen: Kraus wird zwischen Mai 1921 und Juni 1930 in vermutlich acht Sitzungen mit 24 Motiven in 12 Ausschnittvarianten porträtiert; Walter Benjamin 1929 in zwei Sitzungen mit 5 Motiven; Benjamins Schwester, Dora Benjamin um 1930 in vier Sitzungen mit 7 Aufnahmen; Gretel Karplus, seit 1937 Gretel Adorno, in zwei Sitzungen am 23. Februar 1931 und im März 1931, mit 4 Bildmotiven; Michael Benjamin, der Neffe von Walter Benjamin, am 24.7.1933 mit 15 Aufnahmen und in der Folge bis 1938 in immer neuen Sitzungen abgelichtet (1933/1; März 1934/3; April 1934/4; Dezember 1935/1, Dezember 1935/1; 1938/2 darunter seit 1934 dreimal mit seiner Mutter Hilde Benjamin, und im März 1934 einmal mit seinem Vater Georg Benjamin, der im März 1934 auch mit einer Aufnahme porträtiert wird). Stifter der Verbindung zwischen Charlotte Joël und Walter Benjamin ist deren Bruder Ernst Joël, mit Benjamin seit den Tagen im Kreise der Berliner Freistudentenschaft bekannt, während von den Karl Kraus bewundernden Studenten aus dem Freundeskreis von Werner Kraft bisher drei Porträts bekannt sind: Von Hubert Breitenbach 1918 zwei Aufnahmen; von Friedrich Podszus, Benjamins späterem Herausgeber, im Februar 1919 eine Aufnahme; von Werner Krafts Vetter, Paul Kraft, ist inzwischen eine Aufnahme von 1918/19 nachzuweisen. Vgl. *Das Werk der Photographin Charlotte Joël*. Porträts von Walter Benjamin bis Karl Kraus, von Martin Buber bis Marlene Dietrich. Mit einem Essay von Werner Kohlerl und einem Katalog des photographischen Werks von Friedrich Pfäfflin. In Kooperation mit der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Göttingen: Wallstein 2019; ²2020, durchgesehene und erweiterte Auflage [Bibliothek Janowitz, Bd 25], passim.
- 65 Theodor W. Adorno Archiv TWAA Br 0737.

- 66 Ebenda.
- 67 Ebenda.
- 68 Theodor W. Adorno: Das alte Unwahre. Über Karl Kraus: ›Sittlichkeit und Kriminalität‹. In: Der Spiegel, Nr. 32, 5.8.1964, 66–67.
- 69 Heinrich Fischer wendet sich in einem Leserbrief an den ›Spiegel‹ (›Grenzwert‹, Nr. 22 v. 29.5.1962) ausdrücklich gegen die Meldung. Fischer rühmt die »ungewöhnliche Fürsorge«, mit der der »Verleger dieses Werk zehn Jahre lang nicht nur technisch, sondern auch geistig betreut und mit welcher Geduld er die pedantischen Wünsche eines oft unbequemen Herausgebers erfüllt hat. Was nun das ›Katholische‹ betrifft, so werden Sie, da Karl Kraus keine Parteien kannte, sondern nur Journalisten, fast in jedem Band der Kösel-Ausgabe ebenso vehemente Attacken gegen klerikale Publizisten finden wie etwa gegen linksradikale. ...«
- 70 Petra Kipphoff: ›Karl Kraus und die Verlagslinie‹. In: Die Zeit, Nr. 19, 11.5.1962.
- 71 Essays aus den ersten beiden Bänden waren schon in Band 9 bei Kösel gedruckt worden.
- 72 Auch die DDR-Ausgabe von 1971ff. setzt voraus, dass die Auswahl von Kurt Krolop ohne Einschränkung durch Kösel lizenziert werden kann.
- 73 ›Die Fackel‹, 1899–1936, mit den eingearbeiteten redaktionellen Daten des Beihefts zum Marbacher Kraus-Katalog ›Der Fackellauf‹ (1999) erscheint nach Ende der Schutzfrist des Urheberrechts von Karl Kraus als CD-Rom in der ›Digitalen Bibliothek‹ (Berlin: Directmedia Publishing 2007).
- 74 Als ich 1976 als Kustos des Schiller-Nationalmuseums nach Marbach wechselte, schenkt mir der Kösel-Verlag den noch vorhandenen Rest von weniger als 40 Exemplaren, die das Deutsche Literaturarchiv Marbach im Tausch vor allem osteuropäischen Bibliotheken zur Verfügung stellt.
- 75 Heinrich Wild in einer Bemerkung zur Publikation, München: Kösel 1974, 360.
- 76 Werner Kraft: Karl Kraus. Beiträge zum Verständnis seines Werkes. Salzburg: Otto Müller 1956.
- 77 Die 1974er Ausgabe ist die erste, mit Anmerkungen versehene Edition von Karl Kraus, der Heinrich Fischer überraschenderweise ausdrücklich zustimmt. Kommentierte Briefausgaben oder Briefwechsel erscheinen in der Verantwortung des Unterzeichnenden in der Folge an/oder mit Annie Kalmar (1999), Mechtild Lichnowsky (1999), Herwarth Walden (ediert von George Avery, in der Transkription der Kraus-Briefe durch F.P.; 2002), Jakob Kraus (ediert von Leo A. Lensing; 2005), Franz Werfel (ediert von Christian Wagenknecht und Eva Willms; 2011); Kete Parsenow (2011); Detlev von Liliencron (ediert mit Joachim Kersten; 2016); Ludwig von Ficker (ediert mit Markus Ender und Ingrid Fürhapter; 2017) sowie mit den Verlegern Richard Lányi (2006), Kurt Wolff (2007) und Georg Jahoda (2023). Dazu kommen Briefe/Briefwechsel von Sidonie Nádherný mit Rainer Maria Rilke (ediert von Joachim W. Storc unter Mitarbeit von Waltraud und Friedrich Pfäfflin; 2007); mit Princess Gillian Lobkowicz (2006); mit Václav Wagner (ediert mit Alena Wagnerová; 2015) und, als Privatdruck, der Briefwechsel von Helene Kann mit Germaine Goblot über die Rettung des Karl Kraus-Archivs in den Jahren 1936 bis 1939 (2010). Die Mehrzahl dieser Veröffentlichungen erscheint in der 2002 von mir begründeten ›Bibliothek Janowitz‹.
- 78 Karl Kraus Ausgewählte Werke. Unter Mitarbeit von Kurt Krolop und Roland Links hg. von Dietrich Simon; mit einem Essay von Kurt Krolop. Bd 1 ›Grimassen (1902–1914)‹; Bd 2 ›In dieser großen Zeit (1914–1925)‹; Bd 3 ›Vor der Walpurgisnacht: (1925–1933)‹. Mit einem Beiheft von Dietrich Simon und Kurt Krolop. Berlin: Volk & Welt 1971. Garantieauflage/Band 10.000 Exemplare; mehrere Neuauflagen in den Jahren 1976, 1979 und 1980. – Bd 4: ›Aphorismen und Gedichte‹ Auswahl 1893–1933. Mit einem Nachwort von Dietrich Simon. Berlin: Volk & Welt 1974. Bd 5.1 ›Die letzten Tage der Menschheit‹ und 5.2 ›Die letzten Tage der Menschheit. Materialien und Kommentare‹. Hg. von Kurt Krolop in Zusammenarbeit mit einem Lektorenkollektiv unter Leitung von Dietrich Simon, 1978 (mit einem Nachwort von Kurt Krolop). Berlin: Verlag Volk & Welt 1978.
- 79 Dietrich Simon (1939–2015) und Roland Links (1931–2015) sind Lektoren im Verlag Volk und Welt, die den von der Karls-Universität Prag berufenen, nach 1968 zur Zwangsrepatriierung in die DDR gezwungenen Leiter der Forschungsstelle für Prager deutsche Literatur der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, Kurt Krolop, schützend rahmen. Krolop, aus Protest gegen den Einmarsch der Warschauer Pakt-Staaten in die CSSR vom Lehramt ausgeschlossen, arbeitet zunächst für den Volk und Wissen Verlag, Berlin und Leipzig. 1980–1983 ist er am Institut für klassische deutsche Literatur der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten Weimar tätig, 1984–1989 am Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR. In den Jahren 1990–2000 kehrt Krolop als Professor an der Karl-Universität zu Prag zurück. – Die im Zusammenhang mit der Nennung von Heinrich Fischer festgelegte, aufwendige Formulierung hat ihren Grund darin, dass Fischer nur unter den in seiner Herausgeberschaft bestätigten Editionen ein 10% höheres Lizenzhonorar beanspruchen konnte.
- 80 Unter Einschluss der sog. Akt-Ausgabe der ›Letzten Tage der Menschheit‹, dem Personenregister von Franz Ögg und einem Nachwort ››Der ›Fackel‹ ein Register! Aspekte der Werkgeschichte. 1910–1977‹‹ von Friedrich Pfäfflin.
- 81 Bd 1 ›Sittlichkeit und Kriminalität (1987)‹; Bd 2 ›Die chinesische Mauer‹ (1987); Bd 3 ›Literatur und Lüge‹ (1987); Bd 4 ›Untergang der Welt durch schwarze Magie‹ (1989); Bd 5 ›Weltgericht I (1988)‹; Bd 6 ›Weltgericht II (1988)‹; Bd 7 ›Die Sprache‹ (1987); Bd 8 Aphorismen: ›Sprüche und Widersprüche /

›Pro domo et mundo‹ / ›Nachts‹ (1986); Bd 9 Gedichte (1989); Bd 10 ›Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog‹ (1986); Bd 11 Dramen: ›Literatur‹ / ›Traumstück‹ / ›Wolkenkuckucksheim‹ / ›Traumtheater‹ / ›Die Unüberwindlichen‹ (1989); Bd 12 ›Dritte Walpurgisnacht‹ (1989). – Bd 13 Theater der Dichtung, Jacques Offenbach (1994); Bd 14 Theater der Dichtung, Nestroy. ›Zeitstrophen‹ (1992); Bd 15 Theater der Dichtung, William Shakespeare (1994); Bd 16 ›Die Stunde des Gerichts. Aufsätze 1925–1928‹ (1992); Bd 17 ›Brot und Lüge. Aufsätze 1919–1924‹ (1991); Bd 18 ›Hüben und Drüben. Aufsätze 1929–1936‹ (1993); Bd 19 ›Die Katastrophe der Phrasen. Glossen 1910–1918‹ (1994); Bd 20 ›Kanonade auf Spatzen. Glossen 1920–1936. Shakespeares Sonette. Nachdichtung (1994). – Diese Ausgabe der ›Schriften‹ erscheint auch als CD-Rom in der ›Digitalen Bibliothek, Bd 156 (Berlin: Directmedia Publishing 2007).

Schreibmaschinentexte in Konkreter Dichtung, Minimalismus und Konzeptkunst

von Andreas Hapkemeyer

The Golden Age

Der Kunsttheoretiker Wolfgang Max Faust veröffentlicht 1977 sein Buch *Bilder werden Worte: Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert*. Es ist ein für das Verständnis der Kultur des 20. Jahrhunderts grundlegendes Werk. Es beschreibt zwei große Bewegungen, die um 1900 einsetzen und bis heute nachwirken: Literatur zeige seit Mallarmés »Coup de dés« (1897) eine Tendenz zu Fläche und Visualität; die Kunst hingegen integriere seit den Kubisten in zunehmendem Maße sprachliche Elemente.¹ Faust spricht in diesem Zusammenhang von einer Visualisierungstendenz der Literatur und einer Lingualisierungstendenz der Kunst. In ihren Extrempositionen landet die Literatur beim sprachlosen Bild und die Kunst beim bloßen Wort. Zwei Beispiele: Der deutsche Lyriker Jürgen Becker bedient sich in *Eine Zeit ohne Wörter* (1971) fast ausschließlich des fotografischen Bildes. Der amerikanische Konzeptkünstler Lawrence Weiner verwendet in seinen Werken seit Mitte der 1960er Jahre fast ausschließlich Wörter, sieht sich aber weiterhin strikt als Bildhauer. Bei dieser von Faust beschriebenen Entwicklung entstehen Grauzonen, in denen eine klare Trennung zwischen Literatur und Kunst nicht mehr möglich ist. Die beiden von Faust beschriebenen Bewegungen zeugen von der grundsätzlichen Tendenz zur Hybridität der Kultur des 20. Jahrhunderts. Zwei entscheidende Momente in dieser Entwicklung sind die Konkrete Dichtung, die in den 1950er Jahren international einsetzt, sowie der Minimalismus und die Konzeptkunst der 1960er Jahre. Vor diesem Hintergrund wird hier die – auf den ersten Blick vielleicht sehr speziell anmutende – Frage gestellt, welche Rolle die Schreibmaschine als technisches Medium in der Literatur bzw. der Kunst zwischen Anfang der 1950er Jahre und den frühen 1970er Jahren spielt.

Wer sich mit Formen der Konkreten Poesie der 1950er Jahre auseinandersetzt, trifft auf zahlreiche mit der Schreibmaschine hergestellte Werke, ebenso wer sich mit Werken aus dem Bereich minimalistischer und konzeptueller Kunst beschäftigt. Auch das legendäre Stück 4'33 des amerikanischen Komponisten John Cage, das praktisch aus einer viereinhalb Minuten dauernden Pause besteht, liegt in einer Schreibmaschinen-Version von 1958 vor.² Die Schreibmaschine gelangt seit den 1950er Jahren speziell in intermedialen Werken zum Einsatz, die auf die Überwindung der traditionellen Gattungsgrenzen zielen. Dieser Text wird sich mit einer Auswahl solcher Werke aus der Frühzeit von Konkreter Poesie, Minimalismus und Konzeptkunst auseinandersetzen.³ Dabei stützt er sich auf zahlreiche historische Papierarbeiten und Künstlerbücher aus dem Bestand des Museums für moderne Kunst Bozen (Museion),

das einen umfangreichen Sammlungsschwerpunkt im Bild-Text-Bereich aufweist.⁴ Barry Tullett schreibt in seiner Anthologie *Typewriter Art* von 2014: »[...] the ›golden age‹ of the typewriter as a creative tool will always be intrinsically linked with the concrete poetry movement, which was active between the 1950s and the 1970s.«⁵ Eine Begrenzung auf die frühen Jahre hat den Vorteil, dass das Feld noch übersichtlich ist. Nach der Konkreten Dichtung wird – der Chronologie folgend – die Rede auf Beispiele aus den »goldenen Jahren« von Konzeptkunst und Minimalismus kommen. Die Schwierigkeit, in einzelnen Fällen zwischen Konkreter Dichtung und konzeptueller bzw. minimalistischer Kunst klar zu unterscheiden, wird besonders deutlich, wenn phänomenologisch ähnliche Schreibmaschinen-Texte unterschiedliche Zuordnungen erfordern.

Konkrete Dichtung

Konkrete bzw. visuelle Dichtung arbeitet – in der Nachfolge Filippo Tommaso Marinettis – mit einer extremen Verknappung der sprachlichen Mittel, was sie durch die Aktivierung des Flächenprinzips bzw. die visuelle Anordnung der sprachlichen Elemente kompensiert. 1963 gibt Dietrich Mahlow das Katalogbuch *Schrift und Bild*, eine der frühesten Anthologien zur Verbindung von Bild und Text in der Moderne, heraus. Die Publikation erscheint anlässlich einer Ausstellung, die erst im Stedelijk Museum in Amsterdam, dann in der Kunsthalle Baden-Baden gezeigt wird. In seinem dort abgedruckten Beitrag *Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert* schreibt Helmut Heißenbüttel, selbst einer der bedeutenden Vertreter der neuen Literatur: »Die vielleicht radikalste Folgerung aus der Vorstellung des visuellen Gedichts wurde in den Schreibmaschinen-Ideogrammen gezogen, wie sie vor allem Diter Rot in seinem ›bok‹ (1956–59) entwickelte. Daneben sind Emmett Williams (›Material 3‹) und Heinz Gappmayr (›Zeichen‹ 1962) zu nennen.«⁶ Um ein knappes, aber trotzdem repräsentatives Bild des Einsatzes der Schreibmaschine in der frühen experimentellen Dichtung zu erhalten, wird hier – nach einem Hinweis auf Augusto de Campos – auf Werke dieser drei von Heißenbüttel genannten Dichter eingegangen.⁷

Der Brasilianer Augusto de Campos, neben Eugen Gomringer einer der international anerkannten Väter der Konkreten Dichtung, ist Autor des zunächst mit der Schreibmaschine ausgeführten Zyklus *Poetamenos* (1953). De Campos und seinen Mitstreitern von der Gruppe Noigandres geht es um die Praxis einer visuell erweiterten Dichtung. Das Schriftbild, die auf der Fläche sich verteilenden Wörter, aber auch der Einsatz von Farbbändern akzentuieren den optischen Aspekt. Bemerkenswert ist, dass von denselben Werken auch eine – in der Sammlung Museion Bozen befindliche – Version mit gedruckten Lettern existiert, 1955 für eine Editionsmappe serigrafiert.⁸ Die mit der Schreibmaschine geschriebene Version der *Poetamenos* erweist sich damit als Vorstufe, auf der die definitive, gedruckte Fassung aufbaut. Die Schreibmaschine

dient hier also lediglich zum Fixieren einer Idee, Ziel ist die objektivierte Form des Drucks. Diese Haltung, für die der Schreibmaschinen-Text nur ein provisorisches Stadium darstellt, entspricht der des Literaten. Sie weicht damit von derjenigen der Künstler-Autoren deutlich ab, für die das einzelne mit der Schreibmaschine getippte Blatt zählt. Entscheidend ist im Kontext dieser Untersuchung also, ob Texte nur provisorisch mit der Schreibmaschine geschrieben sind, um dann im Druck ihre eigentliche (literarische) Gestalt anzunehmen, oder ob eine bewusste Entscheidung für die Schreibmaschine mit ihren speziellen visuellen Effekten vorliegt.

1967 veröffentlicht der Konkrete Dichter und Fluxus-Künstler Emmett Williams seine wichtige *Anthology of Concrete Poetry*, einen der frühen Versuche, die dichterischen Innovationen seit den 1950er Jahren international zu überblicken. In der Anthologie findet sich nur eine überschaubare Anzahl von Texten, die in Schreibmaschinenschrift gehalten sind: Texte von Ernst Jandl, Jiří Kolař, Franz Mon, Ilse und Pierre Garnier, Paul de Vree, Daniel Spoerri, Dieter Rot, Heinz Gappmayr und Emmett Williams selbst.⁹ Insgesamt kann man davon ausgehen, dass mit der Schreibmaschine geschriebene Texte in der Regel bei der Publikation in Drucklettern »übersetzt« werden. Diejenigen Autoren, die bei der Publikation in Anthologien oder Büchern die Typen der Schreibmaschine beibehalten, tun dies bewusst aus ästhetischen und inhaltlichen Erwägungen.

Die von Heißenbüttel oben angeführten »ideogramme« des Dichters, Aktions- und Objektkünstlers Dieter Rot erscheinen erstmals in der von Daniel Spoerri herausgegebenen Zeitschrift *material* Nr. 2. Sie erfahren im zweiten Band von *dieter rot. gesammelte werke* (1971) einen Neuabdruck.¹⁰ Rot experimentiert in *bok 1956–59* und *material 2* (1958) – parallel zu plastischen Arbeiten – mit dem Buch als Raum künstlerischen Handelns. In Rots Ansatz liegen Kunst und Umgang mit Sprache nah beieinander. Rots Bücher sind als autonome Werke konzipiert und arbeiten intensiv mit leeren oder fast leeren, weißen und schwarzen Seiten. Mit der Schreibmaschine geschriebene Sprache spielt dabei eine wichtige Rolle: Es gibt systematische Anordnungen und lockere Streuungen von Wörtern, Buchstaben und Interpunktionszeichen sowie zahlreiche aus Punkten formierte Kombinationen oder Flächen.

Der Text von Dieter Rot, den Williams in seiner Anthologie abdruckt, arbeitet in sieben Zeilen mit der Wiederholung des Firmennamens Olivetti, der in den 1950er Jahren für die weltweit führenden mechanischen Schreib- und Rechenmaschinen steht. Damit ist das Schreiben selbst zum Thema erhoben. Die Anordnung der Zeilen lässt an ein Gedicht denken; die identische Länge aller Zeilen sowie die durch die Überschreibungen fast unleserlich gewordenen Textzeilen rücken die Form eines stehenden Rechtecks in den Vordergrund. Da die bei den Überschreibungen verwendeten Lettern sich ausschließlich aus dem Namen Olivetti rekrutieren, ist eine Rest-Leserlichkeit gewahrt. Das den Überschreibungen zugrundeliegende Prinzip ist das der Permutation, das sich in dem auf der Nebenseite abgebildeten Zahlentext spiegelt. In Rots Text koexistieren eine statische und eine dynamische Komponente, wobei sich die

erste dem Prinzip Bild, die zweite dem der Sukzession verpflichteten Prinzip des Texts zuordnen lässt. Inhalt und Form des Textes fallen auf tautologische Weise zusammen.

»in aine saite etvas laichtes sezen/ zb striche/ ainer bekomt bedoitvng fon anderen her/ ist aktiv in farbe vnd lage im avge [...] vorte/ haben optish kaotische mekanik vnd ershainen komish/ in ainer optisk trainirten sinlichkait/ vorte lasen sich hoite filaicht ironish ainsezen/ gegen semantische ferkramfvngen«, schreibt Rot in einem mit der Schreibmaschine verfassten Kommentar, der systematisch mit den Schreibgewohnheiten bricht.¹¹ Der Bruch mit Sprachgewohnheiten gehört zu den Grundanliegen Konkreter Dichtung; Rots Umgang mit dem Buch antizipiert neue Kunstformen. Die Schreibmaschinen-Typen setzen sich ab von den herkömmlichen Präsentationformen von Dichtung. Gleichzeitig eröffnen die strukturellen Imperfektionen der Schreibmaschine und die Option der manuellen Verschiebung des Blatts visuelle Möglichkeiten, die gerade bei den extrem sparsamen Texten der Konkreten Dichter bedeutungskonstituierend wirken.

Das »e«-Gedicht von Emmett Williams erscheint 1958 in *konkretionen*, herausgegeben von Daniel Spoerri und Claus Bremer. Der leicht schräg gestellte, aus Lettern gebildete Balken auf weißem Grund besteht aus 24 Zeilen von am Kopf stehenden e's. Dass die Lettern auf dem Kopf stehen, ist als bewusster Akt der Verfremdung des Sprachmaterials zu lesen; gleichzeitig aber auch als Umkehrung der im Westen üblichen Leserichtung. Jede Zeile basiert auf den vier Elementen: e, ee, eee und eeee. In zwölf aufeinanderfolgenden Zeilen spielt Williams alle möglichen Abfolgen dieser Elemente durch. In den Zeilen 13–24 ordnet Williams das Textmaterial der ersten 12 Zeilen rückwärts an. Sprachmaterial ist hier zum einen auf eine geometrische Grundform gebracht, die ein abstraktes Bild evoziert. Gleichzeitig arbeitet der Text performativ mit verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der wenigen verwendeten Elemente und verschiedenen Leserichtungen. Williams nimmt hier eine radikale Reduktion der sprachlichen Mittel vor, während er gleichzeitig die visuelle Komponente stärkt: Simultan arbeitet er mit den Prinzipien des Neben- und des Nacheinanders. Auch wenn Williams selbst diesen Text der Konkreten Dichtung zuordnet, zeigt sich hier deutlich die eingangs angesprochene Grauzone zwischen Literatur und Kunst. Auch Mary Ellen Solt reproduziert in ihrer Anthologie *konkreter Dichtung* von 1970 diesen Text. Sie tut dies folgerichtig unter Beibehaltung der Schreibmaschinen-Typen.¹²

Die Texte in *zeichen* (1962) und *zeichen II* (1964), den ersten beiden Publikationen des österreichischen Dichter-Künstlers Heinz Gappmayr, sind ausschließlich mit der Schreibmaschine geschrieben. Während der erste Band noch mit einer Anzahl verschiedener Wörter arbeitet, beschränkt sich der zweite Band ausschließlich auf den Einsatz des Wortes »sind«. Mit zwei dieser Arbeiten ist Gappmayr in Williams' Anthologie vertreten. Gappmayr wählt bewusst ein gegenstandsloses bzw. immaterielles Wort. Er verweigert die gewohnte Nutzung des Verbs, indem er ihm ein Subjekt vorenthält. Das Verb benennt schlicht die Tatsache des Seins bzw. der bloßen Existenz einer Pluralität, über die wir nichts weiter erfahren. Gappmayr schaltet hier bewusst den im Alltag

Figure 120 Emmett Williams

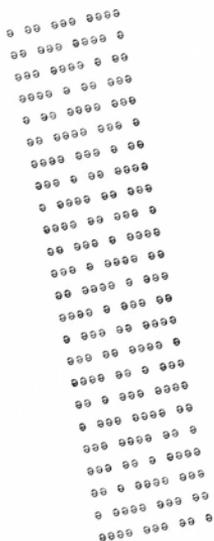


Abb. 1: Emmett Williams. e (1958) © The Emmett Williams Estate; aus: Mary Ellen Solt: Concrete Poetry. A world view. Indiana University Press 1970.

dominierenden »transitorischen« Aspekt von Sprache aus, also ihre Eigenschaft, über sich selbst hinaus auf Außersprachliches zu verweisen. Formal schafft Gappmayr aus horizontal angelegten Zeilen eine nahezu quadratische Textur von variierender Dichte. Damit überschreitet er definitiv die Grenzen des herkömmlichen Gedichts. Seine Öffnung zunächst in Richtung Visualität und später in Richtung Konzeptualität nähert den aus der Literatur kommenden Gappmayr im Lauf der Jahre zunehmend der bildenden Kunst an. Auch wenn die dichterischen Anliegen nicht aufgegeben sind, ist es für viele Vertreter Konkreter Dichtung erst der Kunstkontext, der eine angemessene Präsentation, Rezeption und Distribution visueller Texte ermöglicht.

Bei Gappmayrs frühen Texten ist deutlich, dass die spezifische Erscheinungsform der Schreibmaschinen-Typographie systematisch eingesetzt wird. Unregelmäßigkeiten der Farbintensität, Überschreibungen, Fehlstellen, aber auch manuelle Verschiebungen des Blattes in der Maschine sind in Gappmayrs Werk Mittel visueller Dichtung. In später gedruckten Publikationen behält Gappmayr bei den Texten der frühen 1960er Jahre die ursprünglichen Schreibmaschinen-Typen bei. Eine 2002 bei Ritter Klagenfurt erschienene Publikation von Gappmayr-Texten der Jahre 1961–1968 besteht ausschließlich aus Schreibmaschinen-Blättern.¹³ Sie gelten inzwischen als »Inkunabeln«, sozusagen Ur-Schriften, denen die Faszinationskraft des Unikats anhaftet, da in ihnen manuelle Entstehung und entmaterialisierte Inhalte einander die Waage halten.

Minimalismus und Konzeptkunst

Wenn man in der Kunst nach Schreibmaschinen-Texten sucht, nimmt Carl Andre, einer der Protagonisten des amerikanischen Minimalismus, eine bemerkenswerte Position ein. Erste Schreibmaschinen-Texte entstehen bereits 1959.¹⁴ Auch wenn Andre eindeutig der Kunst zugeordnet ist, bezeichnet er selbst seine Texte immer wieder als Dichtung. Er verwahrt sich aber hartnäckig dagegen, dass seine Texte der Konkreten Poesie zugerechnet werden.

Sowohl Liz Kotz als auch Guido de Weerd weisen auf den engen Zusammenhang von Andres Texten mit seiner skulpturalen Arbeit hin. »Andre's early 1960's work with language emerged closely from his work with objects and materials«, schreibt Kotz. Sie zitiert Andres Freund Hollis Frampton, der berichtet, dass Andre im Herbst 1960 begann, Texte wie ein Stück Holz zu beschneiden, dass er also Vorgangsweisen der Skulptur auf seinen Umgang mit Sprache übertrug.¹⁵

Bei Andre gibt es grundsätzlich zwei Typen von Texten, wobei Schreibmaschinenschrift und Handschrift gleichwertig nebeneinander stehen: Einen, bei dem die Elemente konsekutiv angeordnet sind, und einen flächenhaft organisierten Typus, bei dem Elemente nebeneinander stehen. Für beide gilt das, was Kotz in Anlehnung an Marinetti als »words in isolation, out of syntax« bezeichnet.¹⁶ Andre ist sich dabei durchaus bewusst, dass Sprache ein spezielles Material ist und Wörter ihrer Natur

nach dazu tendieren, sich mit anderen zu verbinden und Sinneinheiten zu schaffen.¹⁷ In unserem Zusammenhang liegt der Fokus auf den Texten, in denen das Prinzip des flächenhaften Nebeneinanders dominiert.

Wenn Guido de Weerd darauf hinweist, dass bei Andre Texte und Skulpturen denselben Prinzipien der materiellen Schichtung folgen, bezieht er sich primär auf die visuell angelegten Texte. De Weerd schreibt weiter: »Wenn Andre für seine Skulpturen Materialien einsetzt, die er normgerecht und unbearbeitet beziehen kann, so verwendet er für seine Textarbeiten die mit einer einfachen Schreibmaschine gesetzten Buchstaben, ungeschönt und elementar. Das Bild der Buchstaben verdichtet sich meist zu einer geschlossenen oder regelmäßigen Form. Um die verwendeten Buchstaben überhaupt noch als Text zu verstehen, muss der Leser sich großen Anstrengungen unterwerfen.«¹⁸

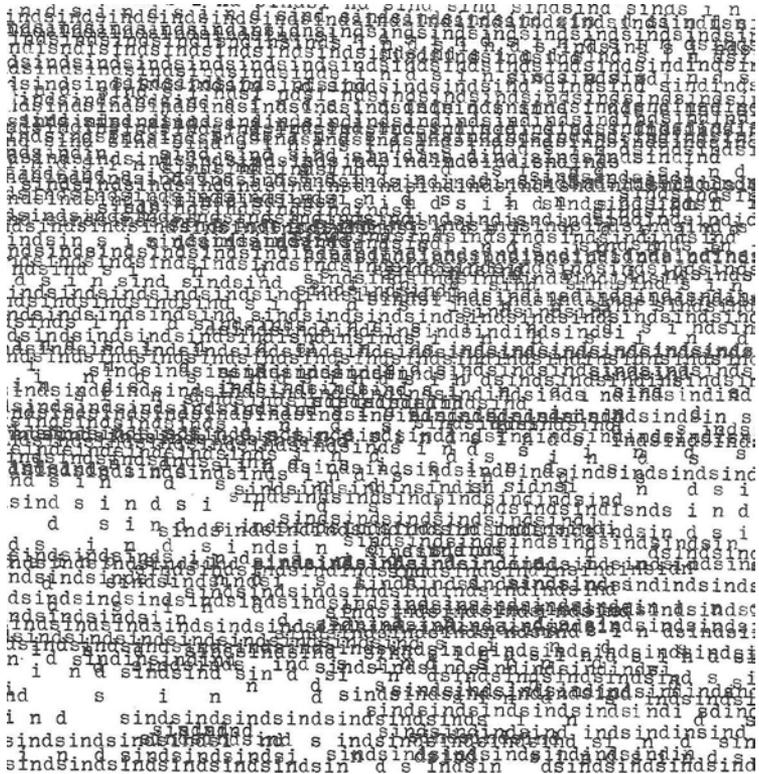


Abb. 2: Heinz Gappmayr, sind (Zeichen II, Innsbruck 1964). © Gaby Gappmayr; aus: Emmett Williams, Anthology of Concrete Poetry, New York: Something Else Press 1967.

In seinem mit der Schreibmaschine verfassten Zyklus *One Hundred Sonnets* (1963) arbeitet Andre auf jedem Blatt mit einem meist kurzen Wort: bird; fish; mercury; sea; tin; red; tree; two; moon; zero usw. Das Wort wird in jeder Zeile mehrfach wiederholt, und zwar – der Grundform des Sonetts entsprechend – über vierzehn Zeilen hinweg. Die in Minuskeln getippten Wörter ergeben eine dem Quadrat angenäherte Form. Die Wortbedeutung scheint in den *Sonnets* eine untergeordnete Rolle zu spielen.¹⁹ Wichtig für die visuelle Struktur des Texts ist die Länge des Worts und die sich daraus ergebende visuelle Struktur des Blocks.

Kotz weist auf die Unregelmäßigkeiten in Andres Schreibmaschinen-Texten hin: »Even though Andre has clearly strived for uniformity of appearance, the inevitable slight variations – the differences within repetition – give the massed blocks a vulnerability and poignancy. The uniformity is never exact.«²⁰ Diese Unregelmäßigkeiten kann man als typische Eigenschaften der Schreibmaschinenschrift bezeichnen. Andre bedient sich hier also der mit der Schreibmaschine geschriebenen Sprache als Material.

Andre hebt die von der Schreibmaschine vorgegebene rigide Rasterstruktur hervor und erklärt: »The grid system for the poems comes from the fact that I was using a mechanical typewriter to write the poems, and as you know a mechanical typewriter has even letter spacing, as opposed to print which has justified lines with unequal letterspacing. A mechanical typewriter is essentially a grid and you cannot evade that. And so it really comes from the typewriter that I used the grid rather from the grid to the typewriter.«²¹ Eine ähnliche Erklärung gibt auch Friedrich Achleitner, einer der Protagonisten der Wiener Gruppe, für seine in den 1950er Jahren in Maschinenschrift entstandenen Konkreten Texte.²² Raster liegen sowohl Andres textlichen als auch seinen skulpturalen Arbeiten zugrunde. Entscheidend ist, dass man Carl Andres Sonette als Vorläufer seiner aus quadratischen Metallplatten bestehenden Bodenskulpturen sehen muss, die seinen Ruhm als Protagonist des Minimalismus begründen.²³

Der heute als Konzept- und Lichtkünstler bekannte Italiener Maurizio Nannucci debütiert Mitte der 1960er Jahre mit Konkreten Texten. Mit zwei »nero«-Texten von 1964 und 1965 ist auch er in Williams' *Anthology of Concrete Poetry* vertreten. Obwohl Nannucci von Anfang an gleichzeitig sprachliche, akustische und bildlich-räumliche Ansätze verfolgt, fällt sein Werk in Williams' Augen offensichtlich in den neuen Dichtungskontext, dem seine Anthologie nachgeht. Bemerkenswerter Weise ist Carl Andre, der damals wie Williams in New York lebt, nicht in Williams Anthologie vertreten. (Lehnte Williams Andres Texte etwa als zu sehr mit dessen Skulptur verbunden ab? Oder kannte er Andres Texte gar nicht, da sie erstmals 1969 eine Veröffentlichung erfahren? Oder lehnte Andre seinerseits eine Publikation in Williams' Anthologie ab? Tatsache ist, dass Andre zumindest in späteren Jahren von einer Affinität seiner Texte zur Konkreten Poesie absolut nichts wissen wollte.) Die beiden von Williams publizierten Nannucci-Texte basieren auf der vielfachen Wiederholung des Farbadjektivs »nero«. Der Text von 1964 bildet – analog zu einem Werk Konkreter Kunst – ein auf der

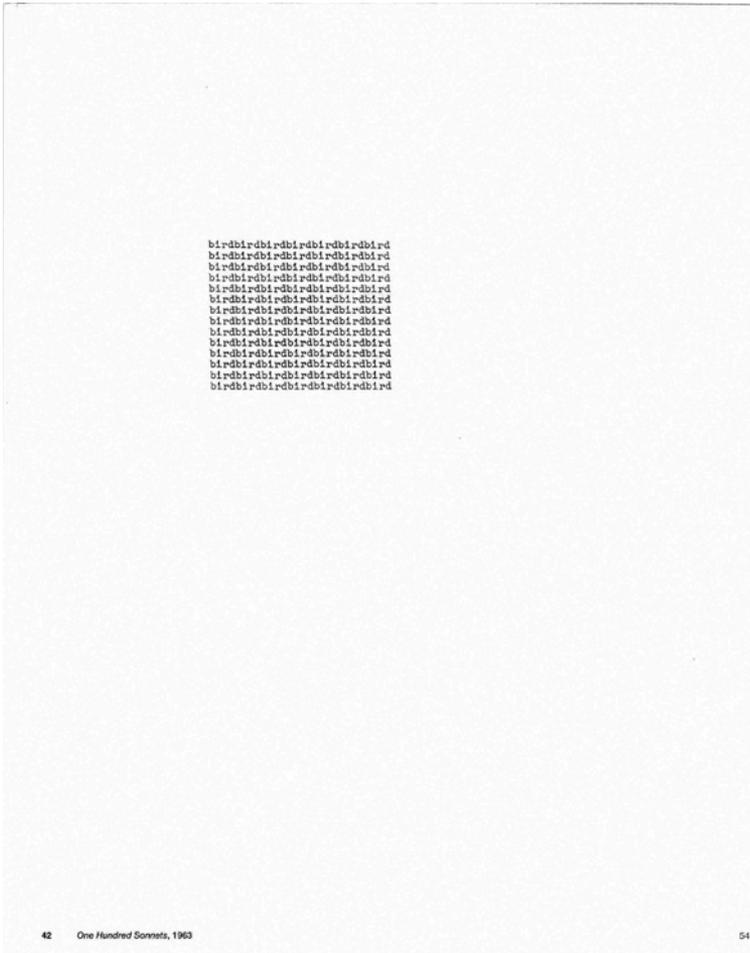


Abb. 3: Carl Andre: Sonnet (bird), 1963. *Carl Andre*. Museum Kurhaus Cleve/ Museion Bozen. Köln: Verlag der Buchhandlung König 2011; © Carl Andre/ Bildrecht.at

Spitze stehendes Quadrat, das sich wiederum in vier Quadrate teilt. Unterschiedliche Abstände zwischen den Buchstaben des Adjektivs lassen je zwei Sub-Quadrate unterschiedlicher visueller Vibration bzw. Farbintensität entstehen. Die häufige Verwendung von Farbworten zeigt – hier wie in anderen Arbeiten Nannuccis – seine deutliche Bindung an den visuellen Bereich.

Die ab 1964 entstehenden »Dattilogrammi« Nannuccis nehmen einen festen Stellenwert in den frühen historischen Anthologien Konkreter Poesie ein. In den »Dattilogrammi«, die in ihrer quadratischen Grundform und dem Prinzip der obstinaten Wiederholung eine formale Affinität zu Andres »Sonnets« aufweisen, verzichtet Nannucci auf das Wort. Stattdessen arbeitet er jeweils mit der Wiederholung eines einzelnen Zeichens einer Olivetti-Schreibmaschine. Marinettis Schlagwort »parole in libertà« paraphrasierend, kann man hier von Lettern in Freiheit sprechen (»lettere in libertà«), die aus der Klammer des Wortes befreit sind. Wieder sind Sprache, Schrift und ihr technisches Medium thematisiert. Schon ihr Name, der die Entstehungsbedingungen der Texte benennt, bindet diese Werke direkt an die Schreibmaschinen-Ästhetik. Mit dem Schritt vom Wort zum Buchstaben distanziert sich Nannucci vom herkömmlichen Grundstein der Dichtung, dem Wort; gleichzeitig vollzieht sich über die optische Vibration eine auf das Visuelle fokussierte Annäherung an die Kunst. In Nannuccis Werken spielt bis heute Sprache eine zentrale Rolle, aber nicht mehr im Sinn visueller Dichtung, sondern primär im konzeptuellen Sinn.

Vito Acconci kommt ursprünglich aus der Dichtung, obwohl man heute bei seinem Werk vor allem an Performance und skulpturale Architektur denkt. Die von Acconci zusammen mit Bernadette Meyer in den Jahren 1967–69 in New York herausgegebene Zeitschrift *0 to 9*, deren Ziel die Präsentation neuer Dichtung war, ist so gut wie ausschließlich in Schreibmaschinen-Schrift gehalten. Das hängt mit der für die Publikation gewählten mimeografischen Technik der Vervielfältigung zusammen, einer Vorform der Hektografie. Der Einsatz der Schreibmaschine hat hier sehr viel mit möglichst billigen Produktionsbedingungen zu tun. Hinter der Entscheidung für die Schreibmaschine steht aber auch eine andere Überlegung: »We were trying to get far away from the idea, so promulgated, of the perfection of the poem with white space around it, set off from other things«, schreibt Bernadette Mayer im Vorwort zur Neuauflage der Zeitschrift.²⁴ Den beiden Herausgebern ging es also zunächst einmal um eine klare, über die äußere Form laufende Differenzierung. Acconcis Texte, die ursprünglich als eine Form performativ erweiterter Dichtung konzipiert sind, werden in der Regel der Konzept- und Performancekunst zugeordnet, da sie in engem Zusammenhang mit Aktionen stehen. In diesen Texten, die herkömmliche poetische Inhalte und Formen verweigern, beschränkt sich Acconci auf Wörter, die sich tautologisch auf die von ihm gerade in diesem Moment vollzogenen Handlungen beziehen.

Bei der etwas nachlässig wirkenden Reproduktion eigener und fremder Texte mit der Schreibmaschine geht es Acconci und Mayer nicht darum, dass die speziellen visuellen Eigenschaften der Schreibmaschinenschrift wirksam werden, wie dies Vertreter der Konkreten Dichtung taten, sondern um die Message: Hier liegt eine neue Präsentationsform vor, die mit der traditionellen Präsentation von Dichtung nichts mehr zu tun hat. Die Zeitschrift legt den Akzent auf das Werkstattmäßige der Produktion und ein von seiner äußeren Erscheinungsform möglichst losgelöstes Gedankliches.²⁵

Acconci will mit seinem Sprachgebrauch einen Raum (physisch) besetzen, nicht so sehr sprachliche Bedeutungen freisetzen. Der Einsatz der Schreibmaschine, bei welcher der Schreibende durch Bedienung der Tastatur Buchstaben um Buchstaben auf das Blatt bringt, betont die Differenzqualität gegenüber herkömmlichen Formen der Literatur.

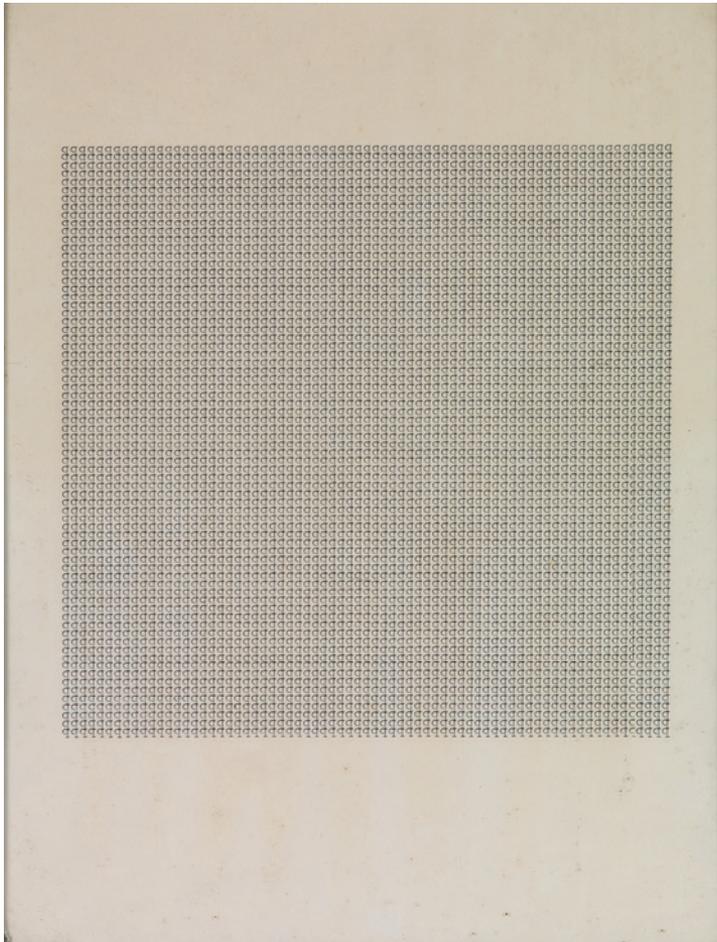


Abb. 4: Maurizio Nannucci: dattilogramma, 1963. Sammlung Museion Bozen/ Archivio di Nuova Scrittura. © Maurizio Nannucci.

Was für 0 to 9 gilt, lässt sich auch von Seth Siegelaubs *Xerox-Book* (1968) behaupten, einer legendären, mit der Konzeptkunst der 1960er Jahre sich verbindenden Publikation. Man kann vom *Xerox-Book* sagen, dass es Kunstgeschichte geschrieben hat, da es disruptiv eine neue Form der Präsentation von Werken einführt. Siegelaub hatte für den Band die amerikanischen Künstler Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris und Lawrence Weiner eingeladen, jeweils 25 Seiten im DinA4-Format zu gestalten. Siegelaubs Grundgedanke war, den Buchraum an die Stelle des Ausstellungsraums treten zu lassen. Das *Xerox-Book* enthält Konzepte, von denen gilt, was Weiner in Hinblick auf sein eigenes Werk konstatiert: Die Werke müssen nicht unbedingt auf der Wand oder im Raum ausgeführt werden, das bloße Konzept genügt und ist gleichwertig mit einer Ausführung in der Galerie. Jede Ausführung im Raum ist eigentlich nur eine mehr oder weniger zufällige Manifestation des im Buch niedergelegten Originalkonzepts. Im *Xerox-Book* geht es um Werke, die jede Form des herkömmlichen Kunstobjekts unterwandern. Sie verweigern sich der Ideologie des Manuellen und Individuellen in Malerei, Skulptur und Zeichnung, die traditionell mit der subjektiv-existenziellen Dimension in Verbindung gebracht werden. Hueblers mit der Schreibmaschine ausgeführte Seiten zeigen Punkte, Linien und enthalten Anleitungen, die räumliche Vorstellungen evozieren. Anders als Konkrete Dichter setzt Huebler die Schreibmaschine nicht wegen bestimmter visueller Effekte ein, sondern – ähnlich wie die Fotokopie – als Beweis bewusster Vernachlässigung primär formaler Fragen. Schreibmaschine und Fotokopie signalisieren eine Konzentration auf das Konzept und eine Haltung der Verweigerung gegenüber traditioneller Ästhetik und marktkonformer Präsentation.

Übrigens bedienen sich in jenen Jahren nicht nur Dichter und Künstler der Schreibmaschinenschrift, sondern dem Zeitgeist folgend auch Kuratoren. So etwa Harald Szeemann im Katalog seiner epochemachenden Ausstellung *Live in your head. When attitudes become form* von 1969. Oder Peter Weiermair im Katalog der Ausstellung *situation concepts* (1971, Taxis-Galerie Innsbruck), mit dem er erstmals internationale Konzeptkunst in Österreich präsentiert.

Dass Künstler-Dichter wie Carl Andre oder Vito Acconci weder in Max Benses Anthologie *konkrete poesie international* von 1965 noch in den amerikanischen Anthologien *Konkrete Dichtung* von Emmett Williams (1967) und Mary Ellen Solt (1970) vertreten sind, lässt eine unsichtbare Grenzlinie zwischen Konkreter Dichtung und Konzeptkunst ahnen. Ebenso dass – umgekehrt – kaum Vertreter Konkreter Dichtung in wichtigen Publikationen zur Konzeptkunst präsent sind, obwohl einige von ihnen schon früh konzeptuell arbeiten. Weiermairs *situation concepts* bildet da eine seltene Ausnahme.

485

(BREATHING)could not be left
(either)

580

any to more angles, reason-
ably -- in a report -- of now
(old change) Choose?

100

To have to be heard in half(
)with the correct "ear" nor
having the loss on her sighs?(:)

703

Again, par in this is
(the former clam(A - T - on
thereupon, "TO GAIN SAY: v.l.earn your(chance)to speak"
(our) (pea)
as you dipped before or(change)"pneumonia" (ear)(n.)
(edit) (an)

39

(to me(an))(the wrecked core:"lobotomy"
3:you the gain sags(over and under)

95

"The highest price ever paid on the open market for a single
letter is \$51,000"
in your language(H - I - G - H
P - E - N - M - A - R - K)(\$5,151,000)

715

The vegetable is his
(reason to speak;)(hearing it kept,
(he earned)what you say to theirs "you"
saw(vege/table; ear/ned)

LL

-18-

Abb. 5: Vito Acconci, Kay Price and Stella Pajunas (Detail), 1967 © Vito Acconci/
Bildrecht.at; aus: 0 to 9. The Complete Magazine. 1967-1969, ed. Vito Acconci
und Bernadette Mayer, New York: UDP 2006.

Resumé

Im Zug der avantgardistischen Suche nach neuen Formen werden zunächst von Dichtern, dann von Künstlern die Möglichkeiten der Schreibmaschine, einem ursprünglich der Schrift und damit der Literatur zugeordneten Medium, erkannt. In jenen Jahren ist eine klare Unterscheidung zwischen Literatur und Kunst oft schwierig und vielleicht nicht einmal sinnvoll, da das Wesen der neu sich herausbildenden Werktypen gerade in ihrer Hybridität, also im Verschwimmen herkömmlicher Mediengrenzen liegt.

Zunächst einmal bedeutet die Entscheidung für die Schreibmaschine Verzicht auf den intensiven Einsatz der Hand, wie das beim Malen, Zeichnen und in der Bildhauerei der Fall ist. Und: Die Schreibmaschine gewährt im Gegensatz zur Handschrift eine gewisse Standardisierung bzw. Anonymität, auch wenn ihr doch noch ein Rest von Manualität anhaftet.

Die Schreibmaschine sorgt sowohl aufgrund ihrer rasterhaften Anlage als auch aufgrund der strukturellen Unregelmäßigkeiten der Schrift für eine Akzentuierung des Visuellen. Hier liegt der Unterschied von visuell intendierten zu konzeptuell intendierten Texten. In konzeptuellen Texten kommt der visuellen Komponente nur eine dienende Funktion zu. Es geht nicht um die physische Erscheinung des Texts, sondern darum, dass er über sich selbst hinaus auf einen Gedanken oder eine Vorstellung verweist.

Für konzeptuelle Künstler wie Vito Acconci oder Douglas Huebler ist die Haptik der Schrift also im Allgemeinen und damit auch der Schreibmaschinenschrift unwichtig. In der Konzeptkunst geht es zum einen um Formen, die sich künstlerisch so weit wie möglich der Ideologie des Handgemachten bzw. der individuellen Handschrift der Malerei und der mit ihr in Verbindung gebrachten subjektiv-existenziellen Dimension entziehen. Zum anderen geht es um ein Signal der Verweigerung gegenüber Mainstream und Markt. Wenn Douglas Huebler in Seth Siegelauhs *Xerox-Book* von 1968 die Schreibmaschine einsetzt, erfolgt dies nicht wegen bestimmter visueller Effekte, sondern wegen der angestrebten »Armut« der Mittel, die gleichzeitig den Mangel an finanziellen Mitteln jener Jahre spiegelt.

Franz Mon, einer der konkreten Dichter der ersten Stunde, weist darauf hin, dass die Dichter sehr früh die besonderen gestalterischen Möglichkeiten der Schreibmaschine für sich entdecken.²⁶ Siegfried J. Schmidt, selbst Vertreter einer konzeptuell orientierten Dichtung der 1960er Jahre, erinnert sich: »Noch bis in die 60er Jahre [...] war die Schreibmaschine der Drucker der Konkreten. Sie erlaubte Durchschläge, die für den postalischen Verkehr unter den Konkreten sehr wichtig waren. Außerdem wurden Schreibmaschinen-Texte als kritische Alternative zum glatten Druck eingesetzt, als bewusste Non-Perfektion, ein bisschen Schmutzel gegen den Hochglanz der Bürgerpresse – und als Demokratisierungsinstrument: eine Schreibmaschine konnte sich jeder leisten, und sie erlaubte ja auch schon gewisse op-

tische Standardisierungen gegenüber der Handschrift, sodass man drei Alternativen wählen konnte: Handschrift, Schreibmaschine, Druck, jede mit eigener Ästhetik und eigenem politischem Anspruch.«²⁷ Schmidts auf die Konkrete Dichtung bezogene Aussagen lassen sich ohne weiteres auf die Kunst übertragen.

Steven Heller unterstreicht im Vorwort zu *The art of typewriting* die demokratische Dimension des Einsatzes der Schreibmaschine: »[...] the typewriter was accessible to all and, although it was ideologically neutral, it implied freedom and democracy [...] it placed the means of communication in the hands of the people, uncensored by political doctrine or regime. [...] the typewriter was for decades the typesetting machine of choice for alternative subcultures«.²⁸

Die Schreibmaschinen-Blätter lassen einen weiteren Unterschied zwischen dichterischem und künstlerischem Zugang hervortreten. Durch die Aktivierung der visuellen Komponente nähern sich die Konkreten Dichter der Kunst an. Ist in der herkömmlichen (linearen) Literatur der Text als solcher das Original, wird bei visuellen Texten das einzelne Blatt zum Original. In der traditionellen Literatur gibt es höchstens das Originalmanuskript, das etwas für Liebhaber ist, aber nichts mit dem Wert der Literatur an sich zu tun hat. Mit dem Auftreten von visuellen Texten gehen handelbare Unikate, Durchschläge und Auflagen einher. Der Text wird zum Bild, das Warencharakter annimmt.

Franz Mon, selbst ein Pionier der Schreibmaschinen-Texte in den 1950er Jahren, sieht das mit den 1960er Jahren einsetzende Prolifieren der Schreibmaschinen-Texte, deren Einsatz in den 1950er Jahren bei den Konkreten Dichtern innovativen Charakter hatte, kritisch. Er stellt fest, »daß in den 60er Jahren die Schreibmaschinenpoesie international drastisch aufblühte«, womit er auf so etwas wie eine Inflation hinweist.²⁹ Eine ähnliche Entwicklung lässt sich etwas später für die Konzept-Kunst konstatieren. Die Häufung einer als Verfremdung bzw. Verweigerung intendierten Form lässt diese allmählich zur Konvention werden. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Patrick Greaney weist darauf hin, dass ein als Abweichung gedachter Einsatz der Schreibmaschinenschrift in der Konzeptkunst gegen Ende der 1960er Jahre zur Konvention verkommt.³⁰ Eine Sonderstellung nehmen wohl die in den 1960er und später jenseits des Eisernen Vorhangs entstehenden Schreibmaschinentexte von Autoren wie Jiří Valoch oder Hiřsal/Grögerová ein, bei denen die Schreibmaschinenschrift von ästhetischer und zugleich politischer Dissidenz zeugt. Der Text *naissance du texte* (1962) von Hiřsal/Grögerová etwa gibt die Zeichenanordnung einer Schreibmaschinen-Tastatur wieder. Die Zeichen sind der begrenzte Fundus, der den Schreibenden unendliche Kombinationsmöglichkeiten und damit unbegrenzte Freiheit bietet.³¹

Die Konkrete Dichtung beginnt – nicht zuletzt durch den Einsatz der Schreibmaschine – im Lauf der 1960er Jahre zu einer Technik zu werden. Die Konzeptkunst hingegen gerät dort, wo sie sich aus ästhetischen Gründen der Schreibmaschine bedient (oder überhaupt die Ästhetik der Schrift betont), in einen Selbstwiderspruch, da ja eine retinale Ästhetik der konzeptuellen Logik nach etwas zu Überwindendes

darstellt. Wo in der Konzeptkunst die Schreibmaschine nicht wirklich als Signal der Vernachlässigung der äußeren Form fungiert, nähert diese sich überwunden geglaubten Konventionen wieder an und es entsteht konzeptuelle Folklore.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. München: Hanser 1977.
- 2 Vgl. Liz Kotz: Words to Be Looked At. Language in 1960s Art. Cambridge (MA), London: MIT Press 2007, 17.
- 3 Vgl. dazu den breit angelegten Überblick von Ruth und Marvin Sackner: The art of typewriting. London: Thames & Hudson 2015.
- 4 Vgl. Andreas Hapkemeyer: Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst. Regensburg: Lindinger + Schmid 2004. Bei diesem Buch handelt es sich um eine Darstellung wichtiger Aspekte dieses Schwerpunkts der Sammlung Museion.
- 5 Barry Tullett: Typewriter Art. A Modern Anthology. London: Lawrence King Publishing 2014, 33.
- 6 Helmut Heißenbüttel: Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert. In: Dietrich Mahlow (Hg.): Schrift und Bild. Frankfurt am Main: Typos Verlag 1963, XXVIII.
- 7 Zu nennen wäre hier natürlich auch das typografische Frühwerk Gerhard Rühms. Vgl. Gerhard Rühm: poetik der schreibmaschine. Hommage à Peter Mitterhofer. Hg. Paul Pechmann. Klagenfurt: Ritter 2018. Vgl. auch Andreas Hapkemeyer: Gerhard Rühm: Schreibmaschinenideogramme. In: Thomas Eder, Paul Pechmann (Hg.): Die Sprachkunst Gerhard Rühms. München: edition text & kritik 2023, 27–38.
- 8 Augusto de Campos: eis os amantes. 1953–55. Mehrfarbiger Siebdruck auf Papier. Sammlung Museion Bozen/Archivio di Nuova Scrittura. Museion/Südtiroler Kulturgüterverzeichnis: https://www.provinz.bz.it/katalog-kulturgueter/de/suche-detail.asp?kks_prifef=30005504
- 9 Emmett Williams: Anthology of Concrete Poetry. New York: Something Else Press 1967.
- 10 dieter rot. gesammelte werke. Hellnar, Köln, London: Edition Hansjörg Mayer 1971.
- 11 Ebenda, 65f.
- 12 Mary Ellen Solt: Concrete poetry. A world view. Indiana University Press 1970.
- 13 Heinz Gappmayr. Texte 1961–1968. Klagenfurt: Ritter 2002.
- 14 Carl Andre erinnert sich: »Poetry fascinated me before I could read it by it looks upon the page, by this plastic liveliness on the page compared to the dull gray clog of prose«. (Carl Andre. Cuts. Texts 1959–2004. Ed. James Meyer. Cambridge (MA), London 2005, 205).
- 15 Kotz (Anm. 2), 143.
- 16 Ebenda, 141.
- 17 Carl Andre: »[...] certainly my interest in elements or particles in sculpture is paralleled by my interest in words as particles of language. I use words in units which are different from sentences, grammatical sentences, but of course words always connect when they are placed together if they are not nonsense words. I have attempted to write poetry in which the sentence is not the dominant form but the word is the dominant form« (Carl Andre: Transcription of the Tape Made by Carl Andre for the Exhibition of His Poems at the Lisson Gallery, London, and the Museum of Modern Art, Oxford, July 1975. Transcribed and edited by Lynda Morris. London: Audio Arts 1975, 15).
- 18 Guide de Weerd: Wörter als Skulpturen. In: Carl Andre. Museum Kurhaus Kleve, Museion Bozen. Köln: Verlag der Buchhandlung König 2011, 67.
- 19 De Weerd spricht von »unter streng inhaltlichen Gesichtspunkten nur schwer nachvollziehbaren« Kriterien.« (Ebenda, 68).
- 20 Kotz (Anm. 2), 146.
- 21 Paul Cummings: Taped Interviews with Carl Andre. In: Archives of American Art. Smithsonian version, 1972, 36.
- 22 Friedrich Achleitner in einem Brief vom März 2017 an den Verfasser.
- 23 Vgl. Andreas Hapkemeyer, Carl Andre: A Concrete Poet?. In: piano b. arti e culture visive, vol. 5, n. 2 (2020), online-magazine, Università di Bologna.
- 24 Vgl. O TO 9. The Complete magazine: 1967–1969. Hg. von Vito Acconci und Bernadette Mayer. New York: UDP 2006, 13.

- 25 1972 erklärt Acconci in der Zeitschrift *Avalanche* seine Entwicklung, bei welcher Dichtung (poetry) und Handlung (movement, action, performance) eng zusammenhängen: »My involvement with poetry was with movement on a page, the page as a field of action...[to] use language to cover a space rather than uncovering a meaning ...I consider that work now a series of scores for more current work: I can consider my use of the page as a model space, a performance area in miniature« (Vito Acconci: Early Work. Movement on a page. In: *Avalanche*, 6 [Fall 1972], 4).
- 26 Franz Mon in einem Brief vom 14.2.2017 an den Verfasser.
- 27 Siegfried J. Schmidt in einer Mail vom 31.1.2017 an den Verfasser.
- 28 Ruth and Marvin Sackner (Anm. 3), 9.
- 29 Franz Mon in seinem Schreiben vom 14.2.2017 an den Verfasser.
- 30 Patrick Greaney: quotational practice. repeating the future in contemporary art. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2014, 73.
- 31 Josef Hirsál, Bohumila Grögerová: Naissance du texte. 1962/1992. Sammlung Museion Bozen/Archivio di Nuova Scrittura. Museion/Südtiroler Kulturgüterverzeichnis: https://www.provinz.bz.it/katalog-kulturgueter/de/suche-detail.asp?kks_priref=30010450

Der *Brenner* als »Wegweiser«

Bemerkungen zur dialogischen Haltung der Zeitschrift in der Zwischenkriegszeit

von Pia A. S. Regensburger-Hasslwanger

Im Rahmen eines Praktikums am Brenner-Archiv hatte ich die Möglichkeit, an der Online-Edition des Gesamtbriefwechsels Ludwig von Fickers mitzuarbeiten. Anton Unterkircher und ich bereiteten die Korrespondenz Ludwig von Fickers mit Ferdinand Ebner, bestehend aus rund 180 Briefen, zu gut einem Drittel für die Edition vor. Im Zuge dieser Arbeit fiel mir immer wieder das sogenannte »*Brenner*-Problem« ins Auge, auf welches in den Briefen vermehrt Bezug genommen wird. Dies nahm ich als Anlass, tiefer zu forschen. Das Ergebnis dieser höchst spannenden Forschungstätigkeit ist in diesem Beitrag zusammengefasst.

Der *Brenner* verpflichtete sich – durch seine bewegte Geschichte hindurch – stets »geistigem Forschertum«¹ und war grundsätzlich darauf bedacht, den »Ausdruck der Bewegtheit im großen Unbewegten«² zu verteidigen und zu vertiefen. Den Höhepunkt dieser seiner Bestimmung erreichte der *Brenner* mit Oktober 1919. Sich von seiner früheren, vor allem »ästhetisch« orientierten Einstellung abwendend, sah sich der Herausgeber Ludwig von Ficker nach dem Krieg vor eine neue Aufgabe gestellt: Der *Brenner* sollte mit seinem Wiederbeginn die Menschen »aus dem ungeheuerlichen Angst-Dickicht, in dem sich der Geist der Zeit verfangen hat und darin er sich [...] nun wie von etwas Furchtbarem fixiert fühlt«, heimleuchten.³ Dieses Angst-Dickicht der damaligen Zeit wird besonders eindrücklich von Hans Limbach, einem treuen *Brenner*-Leser, beschrieben: »was mich hier umgiebt: Kulturschwindel, Völkerbundsschwindel [...], lässt mich trostlos leer; u. das eigene, nicht arme Herz verliert sich an Idole: Trauer um mein untergegangenes Heiliges Russland, Schwermut um das Schicksal meiner armen Freunde, und wahnsinniges Spiel mit den Dämonen der Erotik.«⁴ Ficker lag viel daran, dass der *Brenner* die kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Umbrüche reflektierte und kommentierte. Allem voran war es ihm wichtig, einen »Umsturz der Gesinnung«⁵ zu erwirken.

Sich aus der Geiselhaft der Ideologisierungen befreien

Die angestrebte Neuorientierung des *Brenner* war in den Augen Fickers eng mit dem sogenannten »religiösen Problem« verknüpft: Für die »neue Gesinnung« ersah die *Brenner*-Bewegung es als äußerst dringlich, den »Menschen aus der Verblendung der schöngeistigen Schwindelregionen« der damaligen Zeit herauszuhelfen.⁶ Dieses

»Problem« muss vor allem vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs gesehen werden. Ähnlich zu den von Kanzo Utschimura beschriebenen »falschen Propheten« – Leute, die sich »nichts sehnlicher wünschten, als ihr Vaterland reich und mächtig, stark und glücklich zu sehen« und sich darum an der Politik beteiligten und die Religion als kräftige Stütze für den Staat benützten⁷ –, hatte man in der Zeit des Ersten Weltkriegs den Geist des Christentum politisiert, ein Missgriff, welcher nach Ebner »zur Verflüchtigung dieses Geistes führen musste.«⁸ Theodor Haecker beschreibt die Situation ähnlich: »In dem langen Kampf zwischen Staat und Kirche hat, wahrlich nicht ohne Schuld einer weltgeilen Kirche, endgiltig der Staat gesiegt, der ein Mörder ist.«⁹ Carl Dallago formulierte diese Behauptung – wohlgerichtet in Form eines Angriffs auf Haecker – im April 1921 um: »In dem langen Kampf zwischen Geist und Kirche hat wahrnehmbar endgültig die Kirche gesiegt, die eine Mörderin ist, die Mörderin des Geistigen und Religiösen von jeher.«¹⁰ In anderen Worten: es war akut notwendig geworden, das Christentum in den Mittelpunkt der Zeitschrift zu rücken. Die *Brenner*-Bewegung war eins in der Annahme, dass mit der Aufrollung dieses »religiösen Problems« – Ebner nannte es das »*Brenner*-Problem« – an dem »geheimen wunden Punkt des geistigen Lebens dieser Zeit gerührt« wurde.¹¹

Eine nähere Auseinandersetzung mit dem »*Brenner*-Problem« lohnt sich und erweist sich für den Leser als äußerst interessant. Einerseits ist klar, dass die *Brenner*-Bewegung eine religiöse ist und somit, in den Worten Hans Zieglers Dinge erörtert, »die die Verantwortung vor dem Geist in einem Maße von jedem fordern, daß eine Beunruhigung zurückbleiben muß, [...] die zumindest eine Verwirrung im Sinne einer Abkehr vom Geist ausschließt.«¹² Andererseits beruht die Zeitschrift aber nicht auf einem vorgefassten Programm – der *Brenner* ist »nichts Gemachtes, sondern etwas Entstandenes«¹³ – und stellt den Leser daher vor eine Aufgabe, welche nicht in einem vorentschiedenen geistigen wie religiösen Standpunkt von vorneherein gelöst ist und fertige Antworten präsentiert. Tatsächlich bestehen unter den *Brenner*-Mitarbeitern oftmals unüberbrückbare Gegensätze, weshalb es äußerst wichtig ist, die in den einzelnen Beiträgen ausgesprochenen Auffassungen des Christentums nicht schlichtweg mit der Auffassung des *Brenner* im Ganzen zu identifizieren – was und wer hier zu finden ist, vertritt die je eigene Meinung, verleiht dem Geschriebenen die je eigene Bedeutung, und ist persönlich verantwortlich für die dargelegten Standpunkte. In der Zwischenkriegsphase des *Brenner* geht es, kurz gesagt, also darum, »den Leser [...] zu einer Aufgabe zu erziehen – eben zur Aufgabe des Lesers, sich selbst ein Urteil zu bilden.«¹⁴ Der *Brenner* zeigt in diesem Sinne das »religiöse Problem« aus der Sicht mehrerer Perspektiven auf – und rückt somit indirekt die »Verblendung« (= Ideologisierung) der christlichen Kultur ins Licht. Zusammenfassend kann man also sagen, dass der *Brenner* einen Weg in Richtung einer neuen Gesinnung bereitet, ohne direkt einen konkreten Lösungsvorschlag zu liefern. Die Dreieckskonstellation der Autoren Dallago, Ebner und Haecker umfasst die Protagonisten dieses Gesinnungsumsturzes.

Zurück zu den wahren Ursprüngen

Durch Carl Dallago, dessen Beiträge vor allem in den ersten Jahrgängen des *Brenner* das Rückgrat gebildet hatten, war hauptsächlich das fernöstliche Gedankengut vertreten. Im Bann von Kierkegaard und Laotse machte Dallago sich nun im Rahmen der neuen Ausrichtung des *Brenner* intensiv auf die Suche nach dem »wahrhaft Religiösen«, das er im Uranfang in jedem Menschen vermutete.¹⁵ Das *Taoteking* von Laotse, welches er zu Kriegsbeginn ins Deutsche übertragen hatte, bildete den Kern seines Denkens, insbesondere das Bild des Vollendeten und die »Botschaft vom reinen Menschentum« imponierte ihm in einem solchen Maße, dass Laotse für ihn in den Rang eines Apostels oder Evangelisten rückte.¹⁶ Auf den Erkenntnissen der chinesischen Philosophie aufbauend meinte er schließlich zu erkennen, dass Jesus Christus der letzte »reine Mensch« gewesen sei, der das Geistige und Religiöse existentiell gelebt habe. »Daß der Mensch wieder *Mensch* werde, wie er einst von Gott geschaffen war und von jeher von Gott gewollt ist, das will auch Christus, als der Auserwählte Gottes, als der Mensch, in dem sich Gott offenbart hat, und der so die Gottessohnschaft und mit ihr das wahre Gottesverhältnis des Menschen dem Menschen vermittelt.«¹⁷ Das Neue Testament, insbesondere die Evangelien, überliefern somit, Dallagos Meinung nach, dieselbe Botschaft wie das *Taoteking*: nämlich die »Botschaft vom reinen Menschentum.« Dallago fühlte sich also vor allem durch das *Taoteking*, welches ihm die »wahre« Botschaft des Neuen Testaments vor Augen stellte, dem »Christlichen Christi wieder zugeführt.«¹⁸ Die Religion wurde für ihn in Folge der zutiefst innere Quellgrund für äußeres Tun, eine Kraft, die sich also vor allem in Taten ausdrückt. Dies ist seiner Ansicht nach das »wahre Christentum,« wie es auch aus dem Neuen Testament hervorgehen muss; Dallago nennt es »existentielles Christentum.« Im Rahmen dieser Gedankengänge kristallisierte sich für Dallago jedoch bald ein unüberbrückbarer Gegensatz von Kirche und Religiosität, von christlicher Lehre und der christlichen Lebensform heraus. Daher ist es die Aufgabe des Christen, meint Dallago, die »Kirche in ihrer weltlichen Machtstellung, ihrer Repräsentation der politischen Form, als Kirche Christi zu verneinen und das Neue Testament mit seinem Widerweltsinn wider sie, die Weltbildung ist, geltend zu machen.«¹⁹ Tatsächlich sah Dallago die Kirche schlussendlich als die größte Widersacherin des Neuen Testaments – die Religion der Gegenwart sei zur Institution verkommen, gegen welche der Mensch und Christ zum »Revolutionär« werden müsse.²⁰

Im Gegensatz zu Dallago gründete Ferdinand Ebner sein Denken auf einer sprachperspektivischen Überlegung: Das Geistige im Menschen, das »Ich«, existiert nur im Verhältnis zum Geistigen außerhalb seiner selbst, im »Du«, und letztlich ist Gott dieses »wahre Du.«²¹ Den wahren Glauben verstand Ebner daher insbesondere in seinem Bezogensein auf die *Lebendigkeit und Aktualität des Evangeliums*, welches das Fundament seiner Überlegungen bildet. Denn »In dem Worte Christi gibt sich eine geistige Kraft des Wortes kund, die geistige Kraft, zum ›konkreten‹ Menschen zu

sprechen, die nur einem aus der Aktualität eines wirklichen menschlichen Lebens heraus gesprochenen Wortes innewohnen kann.«²² Der Glaube ist für Ebner die persönliche Entscheidung des Menschen »für die mitten in diese Welt und die Wirklichkeit des menschlichen Lebens hinein fleischgewordene Wahrheit, in der das Leben und die Wirklichkeit des Geistes ist.«²³ Einerseits war es Ebner wichtig zu betonen, dass das »tote, in Begriffen starrgewordene Wort eines abstrakt konstruierten Dogmas, eines Satzes also, der gar keine Beziehung zur persönlichen Aktualität seines etwaigen Gesprochenwerdens hätte und also auch in keinem Sinne persönlich zum Menschen spräche«, niemals den »Glaubensgrund« in sich tragen könnte.²⁴ Andererseits bedeutete seine Überzeugung auch eine Abneigung gegenüber jeglicher historischen, wissenschaftlichen, kulturphilosophischen, kulturpolitischen, ja auch theologischen ›Sicherung‹ des Glaubens. Religion als Realität ist – im Gegensatz zur Objektivität der Wissenschaft, die alles Sein im Sinn des Ist-Satzes meint zu begreifen – das Geheimnis des Lebens in der ›ersten Person.‹ Somit verbietet sich jene Distanz, die objektive Betrachtungen ermöglicht.²⁵ Ein weiterer mit seinem ›Grundbekenntnis‹ einhergehender Aspekt ist Ebners kirchenkritische Einstellung, welche der Dallagos nicht ganz unähnlich ist. »So sehr sie [die Kirche] auch in ihrem christlichen Kern des Wortes Bewahrerin und Hüterin ist,« schreibt Ebner, »die Schale dieses Kernes zeigt sich uns immer wieder als eine Verleugnung Christi.«²⁶ Seiner Meinung nach hatte die Kirche im Laufe der Geschichte den Sinn des Wortes »verschüttet und unsichtbar gemacht, verschüttet in ihrer Politisierung des Geistes, unsichtbar gemacht in ihren dogmatischen Formeln, in ihrer Theologie und Christologie.«²⁷ Aufbauend auf Jakobus 1:22, wo es heißt »Seid aber Täter des Wortes und nicht allein Hörer, die sich selbst betrügen!« stellt Ebner dem sogenannten »Kirchenchristentum« mit seinen Gedanken ein ›existentielles Christentum des Einzelnen‹ gegenüber. »Vom Wort und seiner Gnade hat der Mensch sein geistiges Leben. Das Wort aber ist ihm sehr nahe, in seinem Munde und in seinem Herzen, daß er es tue (5 Mos. 30,14), und so ist die Forderung, daß er nicht nur Hörer, sondern auch Täter des Wortes sei, auf daß er sich nicht betrüge, wie es im Brief des Jakobus heißt.«²⁸

Diesen existentialistischen Zugang, welcher bereits in den letzten Heften des Vorkriegs-*Brenner* zu bemerken ist, vertiefte auch Theodor Haecker aufgrund seiner Beschäftigung mit Søren Kierkegaard. Einige Schriften des Existentialphilosophen hatte er vom Dänischen ins Deutsche übersetzt, und diese im Besonderen zeigten Ficker die zukünftige Wegrichtung des *Brenner* an. Ja, die anhaltende Mitarbeit Haeckers wurde sogar zur Bedingung für ein Weitererscheinen der Zeitschrift nach dem Ersten Weltkrieg.

In den Zwischenkriegsjahren publizierte Haecker vor allem Übersetzungen von John Henry Kardinal Newman und Francis Thompson, den er als den Dichter der »Rückkehr zu Gott« bezeichnete.²⁹ Unter dem Einfluss der Schriften Newmans erfolgte im April 1921 auch Haeckers Konversion zum Katholizismus, wodurch zunehmend eine »theologische Sphäre« in die Zeitschrift gebracht wurde.³⁰

Der Diskurs als Weg und Ziel

Unter den Mitarbeitern des *Brenner* finden sich, wie man sieht, also unterschiedlichste theologische Ansätze, welche sich sowohl methodisch als auch inhaltlich verschieden auswirken.³¹ Ludwig von Ficker als Herausgeber war der Überzeugung, dass mit dem »Sichauswirkenlassen der Gegensätze, ob sie nun Anstoß an einander nehmen oder nicht, [...] am besten der Erkenntnis des Wahren im Geiste zu dienen.«³² Wie bereits angemerkt fungierte die Zeitschrift als »Wegbereiter«, ohne jedoch nur einen bestimmten Weg zu forcieren. Das darf keinesfalls für ein gleich-gültiges Eintreten für beliebig-subjektive Weltanschauungen missverstanden werden, im Gegenteil. Vielmehr entspricht es einer Kierkegaardschen Grundhaltung, hinter der die Annahme steht, dass es zwar die Aufgabe des Denkers ist, ein »Problem« zu betrachten und den jeweiligen »Standpunkt« des Menschen zu hinterfragen, dass er jedoch keine Verantwortung dafür trägt, das Problem tatsächlich – für andere – zu lösen. Kierkegaard spielt in seinem Oeuvre sogar mit einer Vielzahl an Pseudonymen und Diskursträgern, durch welche eine vielschichtige und sich entwickelnde Debatte über die Tragfähigkeit der jeweilig von ihnen vertretenen Standpunkte entsteht. Ähnlich Kierkegaards Werken könnte man auch den *Brenner* im Ganzen als Verfechter des »sokratischen Dialoges« bezeichnen, welcher dem Leser »Geburtshilfe« leistet, mit dem Ziel, Fragestellungen und gesellschaftliche Herausforderungen zu durchleuchten. Es ist somit die Aufgabe des jeweiligen Lesers, sich an dem Dialog zu beteiligen und sich selbst eine Meinung über das Gesagte und dessen Konsequenzen zu bilden.

Letztendlich jedoch ist der vielleicht wichtigste Aspekt – auch im Sinne Kierkegaards – das Philosophische tatkräftig zu leben. In diesem Sinne merkt Ebner in seinem Nachwort zur Mitarbeit am *Brenner* an, dass die Probleme des Denkens nicht durch das Denken an und für sich, durch die Bewegungen der Gedanken in sich gelöst werden können; »sie müssen im letzten Ende durch die Lebenspraxis gelöst werden.«³³ Kurz gesagt handelt es sich also auch darum, alles Gesagte und Gedachte auch zu leben. Dies ist vielleicht die wichtigste Forderung, welche der *Brenner* an seinen Leser stellt. So stellt auch Rainer Maria Rilke, ebenfalls ehemaliger *Brenner*-Mitarbeiter, die Forderung: »Leben Sie jetzt die Fragen. Vielleicht leben Sie dann allmählich, ohne es zu merken, eines fernen Tages in die Antwort hinein.«³⁴

Es gilt noch festzuhalten, dass das Erscheinen des *Brenner* in dieser Form, d.h. mit der Aufgabe der »Aufrollung« des »christlichen« Problems, nur von beschränkter Dauer war. Einerseits kam es unter den Mitarbeitern zu offenen, heftigen Auseinandersetzungen um Kirche und Christentum, woraufhin sich Haecker – beginnend mit 1924 – allmählich vom *Brenner* zurückzog und vermehrt in der katholischen Zeitschrift *Hochland* veröffentlichte. Auch Dallago hatte zunehmend Auseinandersetzungen mit Ficker, da er seine Position in der Zeitschrift grundsätzlich in Frage gestellt sah, und kehrte im Endeffekt 1926 dem *Brenner* ebenfalls den Rücken. Andererseits – und hier

liegt der springende Punkt – konnte die Dauer der Zeitschrift *in und durch sich selbst* nur beschränkt sein. Denn, wie Ebner 1929 bemerkt, der *Brenner* hatte bis spätestens 1926 das »seinem zugrundeliegenden und es bewegende ›Problem‹ eigentlich bereits gelöst [...], mindestens im Wesentlichen – darin gelöst, daß er das Problem aufrollte –, sodaß also, eben innerhalb seiner eigentümlichen Aufgabe, [...] dazu nichts Neues u. Wesentliches gesagt werden könnte.«³⁵ Die Arbeit des »Wächterrufes« an den Leser war getan, und so war für den *Brenner* ebenfalls die Zeit gekommen, eine Entscheidung für sich selbst zu treffen. Die dritte Erscheinungsform, welche sich bereits 1925 mit der zunehmenden Positionierung der Zeitschrift im kirchlich-katholischen Umfeld ankündigte, ließ in diesem Sinne das »religiöse Problem« zurück und wendete sich somit einer neuen Aufgabe zu.

Anmerkungen

- 1 Der Brenner, 2. Jahr, 2. Halbband, H. 24, 15.5.1912, 900.
- 2 Ludwig von Ficker: Vorwort zum Wiederbeginn. In: Der Brenner, VI. Folge, 1. Halbband, H. 1, Oktober 1919, 3.
- 3 Ebenda, 4.
- 4 Hans Limbach an Ludwig von Ficker, 7.11.1919. In: Ludwig von Ficker: Gesamtbriefwechsel. Kommentierte Online-Edition. Hg. von Markus Ender, Ingrid Fürhapter, Ulrike Tanzer und Joseph Wang-Kathrein in Zusammenarbeit mit Anton Unterkircher im Auftrag des Forschungsinstituts Brenner-Archiv der Universität Innsbruck.: <https://www.ficker-gesamtbriefwechsel.net> (30.7.2021); alle Briefe von/an Ficker werden nach dieser Edition zitiert.
- 5 Ficker (Anm. 2), 4.
- 6 Ludwig von Ficker an Theodor Haecker, 27.12.1919.
- 7 Kanso Utschimura: Wahre und falsche Propheten. In: Der Brenner, VI. Folge, 1. Halbband, H. 1, Oktober 1919, 65–71, hier 66.
- 8 Ferdinand Ebner: Nachwort [zur Mitarbeit am Brenner], Manuskript, Nl. Ferdinand Ebner, Sign. 1-5-4.
- 9 Theodor Haecker: Ein Nachwort. Hellerau: Hegner 1918, 5. Ficker hatte diese Stelle schon im Vorwort zum Wiederbeginn (Anm. 2, 3) zitiert.
- 10 Carl Dallago: Augustinus, Pascal und Kierkegaard. In: Der Brenner, VI. Folge, 2. Halbband, H. 9, April 1921, 701. Auch in: Carl Dallago: Der große Unwissende. Innsbruck: Brenner-Verlag 1924, 507.
- 11 Ferdinand Ebner an Ludwig von Ficker, 4.1.1920.
- 12 Hans Ziegler an Ludwig von Ficker, 10.4.1921.
- 13 Ludwig von Ficker an Ferdinand Ebner, 23.5.1921.
- 14 Ludwig von Ficker an Ferdinand Ebner, 15.3.1921.
- 15 Carl Dallago: Die Geburt des Religiösen. In: Der Brenner, VI. Folge, H. 2, Dezember 1919, 81. Auch in: Der große Unwissende. Innsbruck: Brenner-Verlag 1924, 167–177, hier 166. Vgl. auch Dallagos Umformulierung des 1. Kapitels des Johannesevangeliums: »Im Anfang war die Vollendung«.
- 16 Anton Unterkircher: Ich hab gar nichts erreicht. Carl Dallago (1869–1949). Innsbruck: Studienverlag 2013, 228.
- 17 Carl Dallago: Die Menschwerdung des Menschen. In: Der Brenner, VIII. Folge, H. 1, Herbst 1923, 200.
- 18 Carl Dallago: Weltbildung und Sündenfall. In: Der Brenner, VI. Folge, H. 6, August 1920, 472; auch in: Carl Dallago: Der große Unwissende. Innsbruck: Brenner-Verlag 1924, 558. Wohlgermerkt, Latose und Jesus Christus, welcher als der *Reine Mensch* nicht mit Gott gleichgestellt werden kann, stehen in Dallagos Ansicht gleichberechtigt nebeneinander.
- 19 Carl Dallago: Die Rote Fahne. In: Der Brenner, X. Folge, Herbst 1926, 176.
- 20 Unterkircher (Anm. 16), 228.
- 21 Ludwig von Ficker: Geleitwort. In: Ferdinand Ebner: Fragmente, Aufsätze, Aphorismen. Zu einer Pneumatologie des Wortes. München: Kösel 1963 (Schriften, Bd. 1, hg. von Franz Seyr), 11; Ebner hatte diesen Grundgedanken in seinem Buch *Das Wort und die geistigen Realitäten* (Innsbruck: Brenner-Verlag 1921) formuliert.

- 22 Ferdinand Ebner: Das Kreuz und die Glaubensforderung. In: Ferdinand Ebner: Brenner-Aufsätze. Die Wirklichkeit Christi. Hg. von Krzysztof Skorulski und Richard Hörmann. Wien: LIT Verlag 2021, 31.
- 23 Ferdinand Ebner: Das Kreuz und die Glaubensforderung. In: Ebner (Anm. 22), 29.
- 24 Ferdinand Ebner: Die Christusfrage. In: Ebner (Anm. 22), 73f.
- 25 Ferdinand Ebner: Das Wissen um Gott und der Glaube. In: Ebner (Anm. 22), 59.
- 26 Ferdinand Ebner: Die Wirklichkeit Christi. In: Ebner (Anm. 22), 115.
- 27 Ebenda.
- 28 Ferdinand Ebner: Glossen zum Introitus des Johannesevangeliums. In: Ebner (Anm. 22), 53.
- 29 Francis Thompson: Shelley. Ein Korymbos für den Herbst. Der Jagdhund des Himmels. Übertragen und mit einem Essay Über Francis Thompson und Sprachkunst von Theodor Haecker. Innsbruck: Brenner-Verlag 1925, 59–96, hier 93.
- 30 Ludwig von Ficker an Ferdinand Ebner, 27.3.1921. Aus Zeitgründen kann in diesem Beitrag keine umfassendere Übersicht über Haecker gegeben werden.
- 31 Insbesondere der hermeneutische Zugang zu den neutestamentlichen Texten fällt höchst unterschiedlich aus. Die zukünftige Erforschung der verschiedenen Zugangsweisen und Ergebnisse der Bibelauslegung könnte ein lohnendes Projekt in der *Brenner*-Forschung sein.
- 32 Ludwig von Ficker an Ferdinand Ebner, 15.3.1921.
- 33 Vgl. Ebner (Anm. 8).
- 34 Rainer Maria Rilke: Briefe an einen jungen Dichter. Leipzig: Insel Verlag 1950, 21.
- 35 Ferdinand Ebner an Ludwig von Ficker, 15.5.1929.

Schnee auf Papier

Schreibspuren in Kafkas Schloss-Roman

von Alexander Honold

I

Es ist einer der berühmten Kafkaschen Erzählanfänge, der mit nur wenigen Bemerkungen eine rätselhafte Sogkraft entfaltet. »Es war spät abend als ich ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloss an. Lange stand ich auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.«¹

Der Beginn von Kafkas 1922 entstandenem Romanfragment *Das Schloss*² entwirft eine in mehrfachem Sinne liminale Szene. Beschrieben wird in dünnen Strichen die Situation der Ankunft eines Reisenden (zunächst in der ersten Person) in einem entlegenen Bergdorf; eine Ankunft in der Fremde, bei der eine Reihe von ungünstigen Bedingungen so zusammentreten, dass von vornherein eine abweisende, unheimliche Stimmung entsteht. Der späte Abend, der tiefe Schnee, die Atmosphäre von Nebel und Finsternis und schließlich der Mangel an Lichtquellen schaffen eine Phalanx von Widerständen, die es dem Ankömmling besonders schwer macht, sich unter solchen Umständen überhaupt zurecht zu finden und für ein Nachtlager besorgt zu sein. Wie man weiß, hat Kafka mit dem für seine längere Prosa eher ungewöhnlichen Ich-Erzähler dieser Szene seine eigene Ankunft im Winterkurort Spindelmühle im Riesengebirge nachgestaltet, durchaus nicht detailgetreu, aber im Schreibimpuls fast unmittelbar vom Rhythmus der eigenen Impressionen angetrieben. Es muss mit der Reise ins Gebirge und der Ankunft in dem zurückgezogenen, verschneiten Bergort eine Art von produktiver *occasio* verbunden gewesen sein, ein dem Autor die Rückkehr ins Schreiben ermöglichendes Kreativitäts-Angebot, das nun von ihm eine sofortige und unmittelbare Gestaltung just dieses geographischen Entrückungserlebnisses erheischte.

Dass Kafka in Spindelmühle sogleich zu Heft und Bleistift greift, ist angesichts seiner schlechten gesundheitlichen Verfassung und seiner nervlichen Krisenschübe zu jener Zeit höchst bemerkenswert, ja grenzt nahezu an ein therapeutisches Wunder. Vorausgegangen waren mehrere lange Krankheitsphasen, Sanatoriums- und Kuraufenthalte, im Herbst 1921 sogar die vorzeitige Beendigung seiner Tätigkeit in der Behörde der Prager Arbeiter-Unfallversicherung. Und noch deprimierender als Kafkas wiederholte krankheitsbedingte Fluchten aus dem Büroalltag waren für ihn die brachliegenden Möglichkeiten des eigenen Schreibens. Seit Jahren schon hatte Kafka keine literarischen Arbeiten mehr anzugehen vermocht, im Grunde war er seit jenen produktiven Herbst- und Wintermonaten 1916/17 in Ottlas Wohnung am

Alchimistengässchen als Autor weitgehend verstummt, auch wenn im Jahr 1920 bei Kurt Wolff noch der bedeutende Erzählungsband *Ein Landarzt* erschien, der die zwischen 1914 und 1917 entstandenen Prosaarbeiten nun endlich an die Öffentlichkeit brachte, die Ernte jener durch den Krieg so schwer gezeichneten Jahre.³

Den unerwarteten Ausweg aus der deprimierenden Untätigkeit sollte jene Reise bewirken, die Kafka auf Anraten seines neuen Prager Arztes Dr. Otto Hermann und in dessen Begleitung unternahm, ein Aufenthalt in dem Luftkurort Spindelmühle im Riesengebirge, auf 750 Höhenmetern am Oberlauf der Elbe nahe der polnischen Grenze gelegen.⁴ Im Gefolge des Dr. Hermann, der mit Frau und Tochter einen zweiwöchigen Erholungsurlaub in Spindelmühle geplant hatte, entschloss sich Franz Kafka, ebenfalls für einige Zeit in diesem abgelegenen Bergdorf Aufenthalt zu nehmen. Anders als der Reisende zu Beginn des *Schloss*-Romans fuhr die Reisegesellschaft zu Spindelmühle im zweispännigen Schlitten vor und konnte im Hotel Krone bequem und komplikationslos die dort reservierten Zimmer belegen. Gleichwohl stellten sich bei der Ankunft gewisse Irritationen ein, von welchen wiederum die gestalterische Phantasie des Autors sogleich angeregt worden zu sein scheint. So wurde Kafkas Koffer auf der Reise beschädigt, und im Hotel wird sein Name fälschlich als »Dr. Josef Kafka« aufgeführt, ein Irrtum, der ihn traumwandlerisch in die eigene Romanwelt zurückverweist.

Als seltsam, ja bedeutungsvoll erscheinen diese Vorzeichen zumal im Lichte von Kafkas eigenen Plänen; er hatte sich vor der Abreise aus den unbenutzten Seiten früher angelegter Hefte ein Konvolut von Manuskriptblättern angefertigt und insofern gut vorgesorgt, um in Spindelmühle für einen gedeihlichen Schreibaufenthalt gut ausgestattet zu sein. Kafka muss nahezu unmittelbar nach dem Eintreffen mit der Niederschrift des neuen Erzählwerkes begonnen haben. Parallel hierzu reflektiert er in einem Tagebuch-Eintrag am zweiten Tag seines Aufenthalts über die katalysierende Wirkung des winterlichen Ambientes für sein Schreiben und entwickelt dabei eine in tiefster Skepsis gehaltene Spekulation.

»In dieser Welt wäre die Lage schrecklich, hier allein in Sp., überdies auf einem verlassenem Weg, auf dem man im Dunkel im Schnee fortwährend ausgleitet, überdies ein sinnloser Weg ohne irdisches Ziel (zur Brücke? Warum dorthin? Ausserdem habe ich sie nicht einmal erreicht), überdies auch ich verlassen im Ort... unfähig mit jemandem bekannt zu werden, unfähig eine Bekanntschaft zu ertragen.«⁵ Was, bei aller Negativität, aus diesen Zeilen deutlich wird, ist der produktivitätsfördernde Umstand, dass Kafka in der landschaftlichen Extremsituation des schneebedeckten Bergdorfes einen adäquaten Widerpart seiner eigenen existentiellen Bedrängungen erkannte und ihn genau diese Entsprechung zu interessieren begann. Die Idee, die in Spindelmühle aufkeimte, ist denkbar einfach; sie besteht darin, just die eigene Situation der Ankunft zum Initialmoment des Erzählverfahrens zu machen. Der initiale Impuls zu Kafkas drittem und letztem Roman ging aus »einer heftigen wechselseitigen Resonanz von Wirklichkeit und Einbildungskraft« hervor, so kommentiert Reiner Stach. »Ein gewöhnliches Geschehen – die Ankunft eines Mannes in einem abgelegenen Dorf –

wurde zu Literatur fast *in Echtzeit*, in einem Moment also, da es noch gar nicht vollendet, geschweige denn in seinen Folgen überschaubar war.«⁶

Die Einsicht in diese Produktionszusammenhänge verdanken wir überwiegend der editorischen Arbeit von Malcolm Pasley, dessen Ausgabe des *Schloss*-Romans wiederum den Pilotband der im S. Fischer Verlag erschienenen *Kritischen Kafka-Ausgabe*, des philologischen Referenzwerkes der 1980er Jahre, bildete. Auch wenn aus heutiger Sicht die Verdienste dieser Kritischen Ausgabe ein wenig in den Schatten gerückt sind, stellte sie zu ihrer Konzeptionszeit gegenüber den für Jahrzehnte das Kafka-Bild dominierenden Leseausgaben Max Brods einen enormen Fortschritt an textkritischen Einsichten und werkgenetischen Erkenntnissen dar. Erstmals wird darin Kafkas nachgelassenes Prosawerk weitgehend nach dem Textträgerprinzip ediert, d.h. benutzungstechnisch: die Auffindung einzelner Prosastücke wird an ihren jeweiligen Schreibzusammenhang zurückdelegiert; zudem erfolgen vergleichsweise genaue Datierungen der einzelnen Arbeitsphasen und Schreibvorgänge. Dabei erfahren Kafkas Schreibmaterialien hohe Beachtung, etwa der Wechsel von Tinte und Bleistift oder die Nutzung bestimmter Heftformate, so dass im Zuge dieser Werkausgabe auch das für Kafka so bezeichnende Spannungsverhältnis zwischen Schreibstrom und Druckgestalt (Gerhard Neumann) im Detail rekonstruierbar geworden ist (wenngleich um den Preis der Konsultation kompliziert angelegter Apparat-Bände).

Wie *Schloss*-Herausgeber Pasley bei seinen textgenetischen Überlegungen nachweist, sind die ersten Seiten des Manuskriptes in den Tagen unmittelbar nach der Ankunft in Spindelmühle niedergeschrieben worden, und zwar zunächst mit Bleistift, wie es »auf Reisen oder bei einem Ortswechsel« längst zur Gewohnheit des Autors geworden war.⁷ Auch die zeitgleich entstandenen Tagebucheinträge untermauern die These, dass die Ankunft in Spindelmühle einen unmittelbar wirksamen Schreibimpuls für die ersten Seiten des Manuskripts dargestellt habe, so eine direkt nach der Ankunft niedergeschriebene Bemerkung über den »Trost des Schreibens«⁸ und vor allem die bereits zitierte Eintragung vom 29. Januar, in welcher Kafka die Schwierigkeiten des Vorankommens im Schnee und die Sinnlosigkeit des von ihm unternommenen Weges in enger Anlehnung an die äußerliche Umgebungssituation und gleichzeitiger Übereinstimmung mit den expositorischen Szenen des Romans formuliert.

II

Ein Landvermesser als Protagonist, damit konnte sich Kafka die eigene Landschaftswelt zur imaginativen Werkanlage umdefinieren und die darin getätigten Orientierungsversuche eigens zum Thema machen. Doch wird rasch deutlich, dass die Anreise des Protagonisten unter ganz ungeklärten Voraussetzungen erfolgt und wahrscheinlich auf einer dummen Verkettung von Missverständnissen beruht. Wenngleich also der Einstieg in den Roman mit der Infragestellung so

fundamentaler Handlungskategorien wie Auftrag und Durchführung, Absicht und Ziel auf erhebliche, kaum lösbare Erzählprobleme zusteuert, so darf andererseits bereits der Beginn der Niederschrift als solcher für ein Erfolgszeichen gelten. Mit ihm gelingt die Wiederaufnahme des Schreibens, der eine für Kafkas erstarkende Selbstbestimmungskräfte folgenreiche Entschlussbildung zur Seite steht.

Folgen wir weiterhin unserer Ausgangsbeobachtung, dass der Schreibimpuls des *Schloss*-Romans aus der Möglichkeit zu einer suggestiven Kopplung von existentieller Lage und aufgenommenem Erzählprojekt hervorgegangen war, so lassen sich am Werkprozess und besonders seiner Anfangsphase noch weitere Manöver des Autors zur persuasiven Selbstmotivierung beobachten. Pasley charakterisiert die Arbeitsweise Kafkas als überwiegend linear und gewissermaßen spontan: »Es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, daß Kafka vor der Niederschrift seines ›Schloß‹-Romans einen Plan ausarbeitete; weder Skizzen, Entwürfe noch Vornotate sind bekannt; es besteht auch kein Grund anzunehmen, daß irgendeine der zahlreichen thematisch verwandten Erzählungen oder Fragmente aus der Zeit vor 1922 eine ›Vorstudie‹ zum Roman darstellt.«⁹ Auch diese Aspekte einer weitgehend ›frei konzipierten‹, ohne Skizzen oder textuelle Vorlagen auskommenden Niederschrift fügen sich zum Bild eines primär durch den neuen Schreibort selbst induzierten Arbeitsansatzes.

Wenn es aber über den atmosphärischen Stimulus hinaus kein flankierendes Gestaltungskonzept oder Handlungsgerüst für die Fortentwicklung des Erzählgefüges gab, so war für den Schreibenden ein möglichst kontinuierlicher Fortgang des Schreibflusses selbst desto wichtiger. Herausgeber Pasley betont in diesem Zusammenhang die editorische Beobachtung, dass es sich beim weit überwiegenden Teil der in der Handschrift vorgenommenen Korrekturen um sogenannte Sofortkorrekturen handelt, um Änderungen also, die vor der Fortsetzung des Textes vorgenommen wurden und damit seinen linearen Fortgang stabilisierten.¹⁰ Dem Typus der Sofortkorrektur eignet eine Dynamik, die auf längere Zwischenphasen der Reflexion oder kritischen Distanznahme verzichtet und insofern dem Bestreben zugutekommt, den Impetus des Aufbruchs beizubehalten. Ähnliche ästhetische Suggestivkraft mochten die vom Autor bei der Niederschrift genutzten, heftartig zusammengebundenen Manuskriptblätter entfaltet haben, ein Konvolut, in dem der wachsende Seitenumfang des Textes sofort greifbar wurde. Hieraus nun wieder folgte Pasley, Kafkas Arbeit an diesem Text sei, ob nun explizit oder nicht, durchwegs an der Leitvorstellung eines linear progredierenden Schreibens orientiert gewesen. »Hinter alledem wird das Ideal der streng linearen Konzeptionsmethode deutlich, denn durch die Verwendung von Heften begibt sich der Schreiber der Möglichkeit, schon zurückliegende Textpartien in größerem Ausmaß umzuarbeiten oder zu ersetzen, wie es z.B. bei losen Blättern ohne weiteres möglich wäre.«¹¹

Mit dem Prinzip der strengen Linearisierung formuliert Pasley nicht nur eine supponierte Schreibhaltung seines Autors, sondern auch eine der Edition zugrundeliegende Interpretationsmaxime, derzufolge Kafkas Arbeitsprozess im Falle des *Schloss*-

Romans nach Maßgabe einer dezidierten Progression zu rekonstruieren sei. Obzwar seine Argumentation speziell im Hinblick auf das aus Rest-Blättern zusammengestellte Heftkonvolut nicht besonders stichhaltig scheint, weil hier der Austausch einzelner Blätter oder die Ergänzung von Textteilen auf den *verso*-Seiten durchaus möglich war, so scheint zumindest die Dominanz von Sofortkorrekturen der These vom linearen Arbeitsfortgang eine gewisse Plausibilität zu verleihen. Allerdings gibt es innerhalb der Anfangspartie zumindest eine, obendrein recht umfangreiche Textpassage, in der eine solche konsequente Linearisierung unterblieben ist und womöglich schlechterdings auch nicht zu leisten war.

Es geht dabei um jene Merkwürdigkeit, dass in Kafkas Handschrift nacheinander zwei gänzlich verschiedene Eröffnungen des Erzählgeschehens anzutreffen sind. Der Herausgeber der Kritischen Ausgabe kommentiert dies folgendermaßen: »Der erste Ansatz zum Roman [...] wurde wohl bald nach seiner Niederschrift wieder verworfen, jedenfalls beginnt unmittelbar im Anschluß daran ohne Duktuswechsel das erste Kapitel. Von der ersten Szene dieses ersten Kapitels aus hat sich der gesamte Romantext linear fortentwickelt.«¹²

Tatsächlich zeigt der Blick in den Schrifträger der Handschrift mit dem Beginn von Kafkas *Schloss*-Roman – ein philologischer Rechercheaufwand, der seit Publikation der Faksimiles und Transkriptionen des Originals im Rahmen der Historisch-Kritischen Ausgabe des Stroemfeld-Verlags im Herbst 2018 ziemlich niederschwellig möglich ist –, dass Kafkas Text in der Handschrift keineswegs mit den durch Max Brod kanonisierten Anfangssätzen des Erzählers beginnt, sondern mit einer *nach* Eintreffen des Ankömmlings im Inneren eines Gebäude stattfindenden Wirtshaus-Szene, einer Unterredung von Wirt und Gast, bei der beide Seiten einander noch hinsichtlich ihrer Vertrauenswürdigkeit abtasten.

Der Wirt begrüßte den Gast. Ein Zimmer im ersten Stockwerk war bereitgemacht. »Das Fürstenzimmer«, sagte der Wirt. Es war ein großes Zimmer mit zwei Fenstern und einer Glastüre zwischen ihnen, quälend groß in seiner Kahlheit. Die paar Möbelstücke, die drin herumstanden waren merkwürdig dünnfüßig, man hätte glauben können sie seien aus Eisen, sie waren aber aus Holz. Den Balkon bitte ich nicht zu betreten sagte der Wirt, als der Gast, nachdem er kurz aus einem der Fenster in die Nacht hinaus gesehn hatte, sich der Glastüre näherte. »Der Tragbalken ist ein wenig brüchig geworden.« Das Stubenmädchen trat ein, machte sich am Waschtisch zu schaffen und fragte dabei, ob genügend geheizt sei. Der Gast nickte. Aber trotzdem er bisher nichts an dem Zimmer ausgesetzt hatte, gieng er noch immer völlig angezogen im Mantel mit Stock und Hut in der Hand auf und ab, als sei es noch nicht gewiss, ob er hier bleiben werde.¹³

Diese Textpassage, mit der die zum *Schloss*-Roman gehörigen Aufzeichnungen unzweifelhaft beginnen, wird in Pasleys Ausgabe mit vollständigem Wortlaut im editorischen Apparat wiedergegeben. Sie weist in sich verschiedene Korrekturen, ebenfalls zumeist Sofortkorrekturen auf. Kafka hatte in diesen Passagen Funktionen der Schauplatz-Deskription mit solchen einer dramaturgisch wirksamen Figurenexposition zu verknüpfen, und manche der vorgenommenen Änderungen justieren die Stellschrauben zwischen beschreibenden und dialogischen Partien etwas nach. Keine der Streichungen aber verwirft oder relativiert diese Anfangspassage im Ganzen, vielmehr dient jede der kleineren Korrekturen einer konsekutiven Weiterführung des Ansatzes und seiner szenischen Ausgestaltung, bis nach vier Manuskriptseiten auf Blatt zwei verso ein Abbruch der Wirtshaus-Szene und ein davon unabhängiger Neuansatz vorgenommen werden. Geht man bei Kafka von einer Schreibkonzeption der lückenlosen Linearisierung aus, so stellt dieser handschriftliche Befund offenbar eine irreparable Schwachstelle innerhalb des Gefüges dar, einen Fehlversuch, der in eine konkludente Interpretation besser gar nicht einbezogen werden sollte.

Die sogenannte Kritische Ausgabe bietet gerade aufgrund ihrer programmatisch bedingten Defizite an dieser Stelle Einsicht in eine bemerkenswert aporetische Textlage. Denn ein vom Autor nicht gestrichener Textteil dürfte nach ihren editorischen Maximen eigentlich nicht in den philologischen Apparat verbannt werden. Aber dieser kann wohl auch nicht gut als *dead end* vor jenem Erzählansatz stehen bleiben, der sich in der Weiterarbeit als der einzig tragfähige erwiesen hat und deshalb weiterhin als Textbeginn von Kafkas Roman gilt. Der Schriftstellerfreund Brod seinerzeit hatte sich, wie auf dem Faksimile ebenfalls schön zu sehen ist, nicht lange mit editorischem Zaudern abgegeben und kurzerhand ins Manuskript hinein deklariert: »Hier beginnt der Roman ›Das Schloß‹ M. B.«¹⁴ Es wirkt fast, als spiegle sich hier im Kleinen jener Zielkonflikt, in welchen Kafka seinen Freund später durch die Anweisung gebracht hatte, alle seine schriftlichen Hinterlassenschaften ungelesen zu verbrennen, was à la lettre genommen nach Lektüre des entsprechenden Zettels schon gar nicht mehr durchführbar war.

Statt mit konsequenter Linearisierung haben wir es beim Einstieg in Kafkas *Schloss*-Roman mit einer Doppelung und mit dem damit verbundenen Problem mehrfacher Liminalität zu tun. Faktisch hat Kafka den ersten Textanfang trotz des Abbruchs und Neuansatzes nicht außer Kraft gesetzt, sondern gewissermaßen in Konkurrenz zur späteren Eröffnung einfach ›stehen gelassen‹. Jede der als Anfang niedergeschriebenen Textpassagen ›eröffnet‹ dabei allerdings nur insofern, als sie die Lektüre in eine bestimmte Problemstellung verwickelt und mit dem Fortgang sodann auch die Widerstände zunehmen. *Es gibt keine Eröffnung ins Schloss*; oder nur eine solche, die sich ans Paradoxe verschreibt. Auch davon kündigt Kafkas unschlüssiger Umgang mit dem nicht weiter genutzten Beginn.

Die mit größtmöglicher Sicherheit wohl zuerst geschriebene Anfangspassage ist deutlich dramatischer und dialogischer ausgerichtet, während der nachfolgende

Einstieg eine von der Beschreibung visueller Eindrücke dominierte landschaftliche Situation entfaltet. Während die zweite Variante, also die erzählerisch berichtete Ankunft, sich merklich auf dem topographischen Grund der für Kafka so faszinierenden Schneelandschaft bewegt, kommt die zuerst notierte Eröffnung mit ihrem Wortwechsel bei der Zimmerbelegung vermutlich den von Kafkas Reisegesellschaft selbst gemachten Ankunftserlebnissen etwas näher.

III

Nachdem in der ersten Eröffnung zunächst der Gast, scheinbar in der Position des Stärkeren, Qualität und Seriosität der Unterkunft in Zweifel gezogen hatte, kehrte sich im zweiten Ansatz der Vorbehalt gegen ihn selbst. Beide Eröffnungszüge des *Schloss*-Romans stellen latent selbstparodistische Auseinandersetzungen des Autors mit seinem Wiedereintritt ins Schreiben dar. Dabei schafft freilich erst der zweite Erzählanfang jene für den Schreibimpuls dann bestimmende topographische Evidenz: Das von tiefem Schneefall eingehüllte abgelegene Bergdorf gibt eine Papierlandschaft ab, die im Wortsinne beschrieben, mit schwarzer Schrift auf weißen Grund durchquert und markiert werden will. Möglich, dass die Wiederbegegnung Kafkas mit dem zu Weihnachten 1921 publizierten *Kübelreiter*-Text für die poetologische Wendung des Schneemotivs schon unterschwellig den Boden bereitet hatte.

Verbraucht alle Kohle; leer der Kübel; sinnlos die Schaufel; Kälte atmend der Ofen; das Zimmer vollgeblasen von Frost; vor dem Fenster Bäume starr im Reif; der Himmel, ein silberner Schild gegen den, der von ihm Hilfe will. Ich muß Kohle haben; ich darf doch nicht erfrieren; hinter mir der erbarmungslose Ofen, vor mir der Himmel ebenso; in- folgedessen muß ich scharf zwischendurch reiten und in der Mitte beim Kohlenhändler Hilfe suchen.¹⁵

Die Verbindung zwischen Handlungsang und Schreibakt könnte enger kaum ausfallen, als Kafka sie in der kurzen Erzählung *Der Kübelreiter* knüpft. »Kübelreiter« ist jeder, der auf oder mit einem Kübel reitet. Seine Geschichte unternimmt nichts anderes, als die Tautologie des Kübelreiters zu entfalten. Zugleich aber wirft sie die für jede Poetik entscheidende Frage auf: Wer oder was nährt den Schreibakt? Auch er erfordert schließlich Brennstoff zur Energieumwandlung.

Ein Kunde ohne Geld, ein Bettler ohne Stimme, eine Kohlenspur ohne Ziel ist »nichts«, ist ein Nichts und ein Niemand. Nachdem der Bittsteller – auch das eine Kafka-Situation par excellence – von der unbarmherzigen Frau des Kohlenhändlers abgewiesen wurde, nimmt die Geschichte vom Kübelreiter eine sonderbare Wendung.

Und damit steige ich in die Regionen der Eisgebirge und verliere mich auf Nimmerwiedersehn. Ist es hier wärmer, als unten auf der winterlichen Erde? Weiss ragt es rings, mein Kübel das einzig Dunkle. War ich früher hoch, so bin ich jetzt tief, der Blick zu den Bergen renkt mir den Hals aus. Weissgefrorene Eisfläche, strichweise durchschnitten von den Bahnen verschwundener Schlittschuhläufer. Auf dem hohen keinen Zoll breit einsinkenden Schnee folge ich der Fußspur der kleinen arktischen Hunde. Mein Reiten hat den Sinn verloren, ich bin abgestiegen und trage den Kübel auf der Achsel.¹⁶

Von den raumgreifenden Koordinaten des Ritts mittendurch zwischen Ofen und Himmel bleibt allein der zweidimensionale Textraum der Schreibspur übrig; die winterlich weiße Schnee- oder Eisfläche, auf der scharfe Schlittschuhkanten ihre strengen Linien hinterlassen und Huskies ihre Fußabdrücke. Die *Kübelreiter*-Geschichte lässt sich bei all ihren phantastischen Übersteigerungen als verblüffend stringente Thematisierung des Schreibvorgangs und seiner Bestandteile (Bleistift auf Papier) lesen; eine schwarze Spur der Kohle fährt über die weiße Eisfläche dahin, nach und nach wird der Text vom vergeblichen Ritt zum Kohlenhändler zur Geschichte seines eigenen Mangels; Text einer Suche, Suche nach einem Text.

Als Kafka, wenige Wochen nach der lange erwarteten Publikation seines *Kübelreiters*, an die Niederschrift seines dritten Romans ging, wechselte er zwischen erstem und zweitem Erzählansatz aus der Rollendramaturgie der Beziehung von Wirt und Gast in die graphische Darstellungslogik eines Bewegungsverlaufes von schwarz auf weiß. Dabei dürfte die ihn in ungewöhnlicher Dichte umgebende Schneelandschaft, zumal nach der Wiederlektüre des *Kübelreiters*, eine Art Trigger-Effekt gehabt haben. Der Weg des Autors über die Elb-Brücke von Spindelmühle in den Ortsteil Friedrichsthal, wo sein Hotel Krone gelegen war, konnte er nicht auch zum Existenzmodus seines Papierhelden K. gemacht werden?

Der Schreibende würde nun ein paar kräftige Markierungen einziehen auf einem Weißgrund, der trotz zunehmender gestalterischer Festlegungen weiterhin wie unbeschrieben und unerschöpflich schien. Statt arktischer Hunde, wie sie dem Kübelreiter den Weg vorgespurt hatten, gab er seinem Landvermesser zwei Gehilfen bei, die sich mit Schneeballwürfen kindlich vergnügten. Um aber auch in dem gut ausgestatteten Winterkurort die elementare Unbedingtheit einer veritablen Eiswüste verspüren zu können, besorgte sich Kafka in Spindelmühle als Lektüre den Band *Ein Arktischer Robinson* des dänischen Polarforschers Einar Mikkelsen (Leipzig 1922), eines Abenteurers, der um die Jahrhundertwende an mehreren Grönland- und Alaskaexpeditionen teilgenommen hatte.¹⁷ Noch bevor für den vom Schloss gar nicht einbestellten Landvermesser die komplizierten hierarchischen Beziehungen zur Schloss-Administration und damit die Machtverhältnisse von oben und unten zum Problem werden können, bringt die Annäherung auf weißen Grund eine existentielle

Verlorenheit des Protagonisten ins Spiel, welche von der Dimension der Flüchtigkeit induziert worden ist, von der weißen Weite einer ins böhmische Bergland versetzten Eiswüste. Dass es in ihr nur mehr zwei Grundformen zu unterscheiden gilt, nämlich weiß und schwarz, entspringt einer graphischen Dichotomisierung, die sich vom Analogen ins Digitale erstaunlich barrierefrei zu transponieren vermag.

Anmerkungen

- 1 Franz Kafka: Das Schloss. Historisch-Kritische Edition sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main 2018, 9 (2^o).
- 2 Ich folge bezüglich des Werktitels der Schreibung des Manuskripts (und der Faksimile-Ausgabe von Reuss/Staengle), während die Kritische Ausgabe Pasleys ihren editorischen Richtlinien entsprechend zu »Schloß« normalisiert.
- 3 Reiner Stach: Kafka. Die Jahre der Erkenntnis. Frankfurt am Main 2008, 446.
- 4 Ebenda, 458f.
- 5 Franz Kafka. Das Schloß. In der Fassung der Handschrift. Hg. von Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1982. Bd. 2: Apparat, 63f.
- 6 Stach (Anm. 3), 459.
- 7 Kafka (Anm. 5), 63.
- 8 Ebenda, 62f.
- 9 Ebenda, 72.
- 10 »Die Mehrzahl der Änderungen gehört dem Typus der Sofortkorrektur an, d.h. sie sind vor Niederschrift des Folgetextes angebracht worden und bezeugen – sofern es sich nicht um die Berichtigung von Verschreibungen handelt – einen unmittelbaren Richtungswechsel bei der Konzeption.« (Kafka: Das Schloß. Hg. Pasley. Bd. 2: Apparat, 73–76.)
- 11 Ebenda, 73.
- 12 Ebenda, 72.
- 13 Kafka: Das Schloss. Hg. Reuß/Staengle (Anm. 1), 4 (1^o).
- 14 Ebenda, 11 (2^o).
- 15 Franz Kafka: Der Kübelreiter. In: Ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch. Bd. 1: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. Frankfurt am Main 1994, 345; die nachfolgenden Zitate ebenda.
- 16 Franz Kafka: Oxforder Oktavhefte 1 & 2. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Frankfurt am Main 2006. Oktavheft 2, 63f.
- 17 Stach (Anm. 3), 468. »Kafka las in Spindelmühle Ein Arktischer Robinson von Einar Mikkelsen (Leipzig 1922). Vermutlich hat er das Buch, das sich in seinem Nachlass erhalten hat, auch in Spindelmühle erworben.« (Ebenda, 675). Zur literarischen Konjunktur der Polarfahrten vgl. Bettine Menke: Die Polargebiete der Bibliothek. Über eine metapoetische Metapher. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 74/2000, Nr. 4, 545–599; Bettine Menke: Polarfahrt als Bibliotheksphänomen und die Polargebiete der Bibliothek: Nachfahren Petrarcas und Dantes im Eis und in den Texten. In: Annelore Engel-Braunschmidt, Gerhard Fouquet, Wiebke von Hinden und Inken Schmidt (Hg.): Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt am Main u.a. 2001 (Imaginato Borealis. Bilder des Nordens, Bd. 1).

Digitale Transformation – Digitaler Humanismus

Herausforderungen, Debatten und (Re-)Positionierung der Wienbibliothek im Rathaus

von Anita Eichinger

Die Wienbibliothek im Rathaus ist eine Archivbibliothek mit der generellen Ausrichtung auf die Geschichte und Kulturgeschichte Wiens. In ihren Magazinen finden sich außerordentliche (oft auch außerordentlich umfangreiche), zum Großteil originäre Sammlungen, die sie als Wissensspeicher der Stadt qualifizieren. Sie wird daher oftmals als *Gedächtnis der Stadt* bezeichnet. Katharina Fröhlich legte mit der Schenkung des Nachlasses von Franz Grillparzer den Grundstein eines umfassenden Literaturarchivs. Die Handschriftensammlung ist zudem eines der bedeutendsten Archive für die österreichische Kulturgeschichte seit dem späten 18. Jahrhundert. Ebenfalls eine Schenkung, die des Nachlasses von Franz Schubert, begründete die Musiksammlung – beide heute international anerkannte Sammlungen, die in Teilen auch Aufnahme ins *Memory of the World* Register der UNESCO gefunden haben.

Seit mehr als 160 Jahren sammelt die Bibliothek das gedruckte und geschriebene kulturelle Erbe Wiens, erschließt es, präsentiert es in Ausstellungen und Publikationen und sorgt dafür, dass es auch in Zukunft zuverlässig zur Verfügung stehen wird. Die Wienbibliothek arbeitet beständig am weiteren Ausbau ihrer Sammlungen. Sie ist permanent mit der Sichtung und Erschließung neuer Bestände beschäftigt. Das wird sie auch in der ihr bewährten Form weiterhin zuverlässig tun.

In ihrem Aufsatz *Was tun? Die Wienbibliothek positioniert sich* haben Alfred Pfoser und Sylvia Mattl-Wurm¹ die Kernaufgaben der Bibliothek skizziert – Sammeln, Forschen, Präsentieren, Digitalisieren. Vor mehr als 10 Jahren hat die Wienbibliothek auf die durch die Digitalisierung veränderte Bibliothekslandschaft mit dem Aufbau einer digitalen Bibliothek und dem *Wien Geschichte Wiki* reagiert. Heute stehen wir erneut vor Veränderungen, sind vielmehr mitten drin. Die digitale Transformation entwickelt durch Künstliche Intelligenz und die digitale Durchdringung unseres Lebens eine neue Qualität. Unser Leben lässt sich nicht mehr in analog oder digital einteilen, die Grenzen lösen sich auf. Edward Lee spricht in diesem Zusammenhang von einer Co-Evolution von Mensch und Maschine.² Diese Co-Evolution muss allerdings nach den Werten der Aufklärung und des Humanismus gestaltet werden. Dies ist im Kern die Forderung des Digitalen Humanismus, für den sich die Wienbibliothek seit Verabschiedung des Manifests 2019 unter Federführung von Hannes Werthner stark macht.³⁴ Was bedeutet die aktuelle Transformation für Bibliotheken? Was tun? Wie reagieren?

Die Zukunft ist inklusiv und partizipativ

Zum einen muss in Bibliotheken die Demokratisierung des Wissens zur Leitlinie werden – in dem Sinne, Wissen gemeinsam mit Forscher*innen und zahlreichen anderen am kulturellen Erbe Wiens Interessierten partizipativ zu gestalten. Die Wienbibliothek ist immer schon stark als forschende Bibliothek hervorgetreten. Sie legt weiterhin wissenschaftliche Publikationen zu Themen rund um ihre Sammlungen vor und bleibt starker Player im Bereich Stadtgeschichte. Dabei orientiert sie sich immer auch an Jahreszahlen. Aktuell hat sie das Jahr 1933 in den Fokus genommen und unter dem Titel *Die Zerstörung der Demokratie. Österreich März 1933 bis Februar 1934* eine Publikation vorgelegt, die von einer Ausstellung begleitet wird.⁵

Neben der Forschungsarbeit, die in der Wienbibliothek selbst betrieben wird, will sie aber verstärkt externe Forschung ans Haus bringen. Mit der Einrichtung der Abteilung *Forschung und Partizipation 2022* setzte die Bibliothek verstärkt auf Forschungsk Kooperationen sowie andere Formen der gemeinsamen Beschäftigung mit den Sammlungen und dem in ihnen gelagerten Wissen. Bibliothekar*innen sind seit jeher *gatekeeper*, sie sind es, die Sammlungen kuratieren und sie erschließen. Sie sind es auch, die darüber entscheiden, was archiviert wird und was nicht. Auf diese Art haben sich natürlich auch Machtstrukturen in die Archive eingeschrieben.⁶ Die Wienbibliothek im Rathaus ist sich dieser Rolle bewusst, hinterfragt sie kritisch und will ihre Sammlungen in Zukunft inklusiver gestalten. Vor einem Jahr hat sie das Citizen Science Projekt *Wir schreiben Geschichte* gestartet. Die *Crowd* wurde gebeten, die Inhalte aus den handschriftlichen Korrespondenzen zu transkribieren, sodass dieses Wissen allen zur Verfügung steht, denn nur verstehbares Wissen ist lebendiges Wissen. Die zum Großteil in Kurrent verfassten Briefe werden von *Citizen Scientists* transkribiert, die damit einen enormen Anteil zur Demokratisierung von Wissen leisten. Aber nicht nur das, sie besuchen uns im Rahmen der Crowd Cafés, um mit uns in Austausch zu treten, um sich einzubringen in die Arbeit am kulturellen Erbe Wiens.

Mit dem *Wien Geschichte Wiki* hat die Wienbibliothek gemeinsam mit dem Wiener Stadt- und Landesarchiv schon 2013 ein erstes großes Partizipationsprojekt gestartet. Es ist damals wie heute eines der größten Stadtgeschichte-Wiki der Welt und spielt ihre Kompetenz vor allem im Regionalen aus – dort, wo die großen Plattformen immer schon Schwäche gezeigt haben. Die kluge Kontextualisierung eines bestimmten Angebots ist es, wo auch heute noch Chancen für die Wienbibliothek liegen, präsentiert mit hoher professioneller Expertise um die Bestände von innerhalb der Bibliothek und außerhalb. Die Bestände müssen gemeinsam belebt werden; Bibliothekar*innen haben in der Aufbereitung von Information eine jahrtausendlange Expertise, sie wollen sich aber nicht mehr als *gatekeeper* verstanden wissen, sondern als kundige Begleiter*innen in der Befassung mit ihren Sammlungen.

Information und Demokratie

Genau diese den Bibliotheken eigene Informationskompetenz ist eben die Chance für die Zukunft von Bibliotheken, wenngleich ihr Untergang auch aktuell wieder eingeläutet wird, weil doch ohnehin jede*r von uns die eigene Bibliothek am Smartphone in der Tasche trägt. Es ist aber die unüberblickbare Flut an Information, die zum Problem geworden ist. Nicht nur *fake news* oder Filterblasen, sondern KI-Anwendungen wie ChatGPT fordern ganz neue Denkmodelle im Umgang mit schier unermesslichen Desinformationskampagnen, die sie loszutreten in der Lage sind. In ihrem Statement zu ChatGPT weisen dieselben Forscher*innen, die das Manifest für *Digitalen Humanismus* verabschiedet haben, auf einige potenzielle Risiken von Large Language Models hin, wie beispielsweise die »automatische Produktion von Fake News und einer großen Anzahl von Websites für gezielte Desinformationskampagnen von Einzelpersonen, Unternehmen und Staaten« oder auf »tiefgreifende Fälschungen durch auf Bilder trainierte Systeme«. ⁷ Wie sich Künstliche Intelligenz entwickeln wird, wissen wir nicht – dass sie potenziell in der Lage ist, demokratische Prozesse zu erodieren, liegt auf der Hand. Hier ist es die Quantität, die neue Maßstäbe setzt. Denn bereits *Cambridge Analytica* hat vor Augen geführt, wie digitale Technologien in die Gelenkstellen von Demokratie eingreifen können.

Die Geschichte der Menschheit ist auch eine Geschichte des nicht-demokratischen Zugangs zu Wissen und Information, eine Geschichte des manipulativen Umgangs mit Wissen und Information, des strategischen In-Unwissen-Haltens von weiten Teilen der Bevölkerung. Hier können sich Bibliotheken neu denken und positionieren. Einerseits durch ihre Kompetenz Information zu kategorisieren und zu erschließen. Strukturiertes Wissen ist jenes, das gut weiterverarbeitet und vernetzt werden kann. Bibliotheken sind Orte des Wissens, sie sorgen für Zugang zu Wissen – Wissen, das valide und referenzierbar ist. Vielleicht bringt uns die digitale Transformation mit dem Unvermögen, noch unterscheiden zu können, ob eine Maschine Texte oder Bilder produziert hat und ob diese wahr oder falsch sind, eine neue Renaissance von Quellen und referenzier-/prüfbar Wissen. Und wenn dem nicht so ist (was wahrscheinlich ist), so ist es weiterhin die Aufgabe von Bibliotheken, Orte der Aufklärung zu sein, Orte für Debatten und Diskurse. Die Wienbibliothek im Rathaus wird beständig weiter sammeln, die Bestände erschließen und zuverlässig Zugang zu ihnen gewähren – analog und digital. Sie wird in Partnerschaft mit anderen Bibliotheken und Archiven auch Sorge für das *digital born* Kulturerbe tragen. Eine Aufgabe, der sie sich nur gemeinsam mit anderen stellen kann, weil auch das nur in Kooperation gelingen kann. Die Kernaufgaben der Wienbibliothek im Rathaus verändern sich nicht wesentlich, aber sie wird diese Aufgaben vermehrt zusammen mit ihrer Community wahrnehmen – in inklusiver und partizipativer Weise. Ihre Rolle als Ort der Demokratie wird sie stärken – in der Auseinandersetzung mit dem in ihr lagerndem Wissen und in Anknüpfung an aktuelle Debatten um digitale Transformation, als eine dem Digitalen Humanismus verpflichtete Bibliothek.

Anmerkungen

- 1 Sylvia Mattl-Wurm, Alfred Pfoser: Was tun? Die Wienbibliothek im Rathaus positioniert sich. In: *Bibliothek Forschung und Praxis* 36/2012, H. 2, 241–247. Online: <https://doi.org/10.1515/bfp-2012-0031> (abgerufen am 29.5.2023).
- 2 Edward A. Lee: *The Coevolution. The Entwined Futures of Humans and Machines*. Cambridge (Mass), London: The MIT Press 2020.
- 3 Wiener Manifest für Digitalen Humanismus, Mai 2019. Online: https://dighum.ec.tuwien.ac.at/wp-content/uploads/2019/07/Vienna_Manifesto_on_Digital_Humanism_DE.pdf (abgerufen am 29.5.2023).
- 4 Anita Eichinger, Katharina Prager: We Are Needed More Than Ever: Cultural Heritage, Libraries and Archives. In: Hannes Werthner, Erich Prem, Edward A. Lee, Carlo Ghezzi (Hg.): *Perspectives on Digital Humanism*. Heidelberg: Springer 2022, 109–114. Online: <https://rdcu.be/cOhlG> (abgerufen am 21.8.2023).
- 5 *Die Zerstörung der Demokratie. Österreich März 1933 bis Februar 1934*. Hg. von Bernhard Hachleitner, Alfred Pfoser, Katharina Prager, Werner Schwarz. Salzburg: Residenz Verlag 2023.
- 6 Evelyne Luef, Katharina Prager: Digitale Transformation als Chance. Gedanken zu frauen*- und genderspezifischen Zugängen in der Wienbibliothek im Rathaus. In: Susanne Blumesberger, Li Gerhalter, Lydia Jamernegg (Hg.): *Archiv-, Bibliotheks- und Dokumentationspolitiken. Frauen*- und genderspezifische Zugänge*. Mitteilungen der Vereinigung Österreichischer Bibliothekarinnen und Bibliothekare 75/2022, H. 1, 193–205. Online: <https://journals.univie.ac.at/index.php/voebm/article/view/6887> (abgerufen am 21.8.2023).
- 7 ChatGPT – Ein Katalysator für welche Zukunft. Stellungnahme der Initiative Digitaler Humanismus. Wien, März 2023. Online: https://caiml.dbai.tuwien.ac.at/dighum/statement-of-the-digital-humanism-initiative-on-chatgpt/Statement_on_ChatGPT_DE.pdf (abgerufen am 30. Mai 2023).

Die Aura des Originals

von Anton Unterkircher

Im Forschungsinstitut Brenner-Archiv gibt es einen Tisch – für alle Besucherinnen und Mitarbeiterinnen gut sichtbar – mit Büchern zur freien Entnahme: Ein oft merkwürdiges Sammelsurium an ausgeschiedenen Dubletten aus Nachlassbibliotheken, solchen, die Mitarbeiterinnen aus ihren Privatbibliotheken entsorgen und jenen, die aus welchen Gründen auch immer, in der Bibliothek des Literaturhauses keinen Platz (mehr) finden. Ausschussware also, mit der guten Aussicht, doch noch einmal dem Altpapiercontainer zu entgehen. Es ist erstaunlich, wie viele Bücher auf diese Weise wieder in Umlauf gelangen.

So ist es auch mit einem Roman von Arno Geiger geschehen, der beim Vorbeigehen ins Blickfeld des Verfassers geraten ist. Trotz wenig fesselnder Lektüre fand ich darin – es war in der Vorbereitungsphase des Original-Workshops – folgende interessante Stelle: In das Haus eines Ehepaars wird eingebrochen und am meisten vermisst der Ehemann eine Karte, die er seiner Ehefrau noch vor der Hochzeit aus Argentinien geschickt hat und die er später wieder an sich genommen hat,

weil sie mir besonders gut gefallen hat und weil nur ich gewusst habe, mit welchem gutem Gefühl sie geschrieben worden war, darum geht es nämlich, um solche Dinge, um den Moment, in dem ich die Postkarte geschrieben habe, um die Liebe, die in der Postkarte immer sichtbar geblieben ist, am Kühlschrank, hinter dem Glasfenster der Vitrine im Wohnzimmer, im Bücherregal des Schlafzimmers [...].¹

In seinem neuesten Buch *Das glückliche Geheimnis*² hat Geiger nun offengelegt, was ihn zu so einem tiefen Verständnis vom Original geführt hat. Eigentlich ist es die Hauptperson des Buches, ein Autor – wohl ein alter ego von Geiger –, der sich seinen Recherchestoff aus Papiertonnen herausholt. Während es Geiger dabei mehr um die Offenlegung dieses Tuns geht, wäre es aus der Sicht des Archivars aber viel spannender gewesen, den Fokus darauf zu richten, wie sich derart gefundene Alltagsdokumente in Literatur umsetzen lassen. Nur an ganz wenigen Stellen klingt die tatsächliche Kraft dieses Unternehmens durch:

Habe ich in der Vorwoche ein großes Briefkonvolut nach Hause gebracht, von dem ich weiß, woher es stammt, werfe ich im Vorbeifahren einen Blick auf das Haus: Hier also ist jemand gestorben. Hier also ist eine Ehe gescheitert. [...] Die Fassaden der Häuser verraten nichts, selbst wenn dahinter zehn Gefangene gehalten würden.³

Das sagt mehr als vollmundige Formulierungen wie etwa: »Im Müll wohnt die Wahrheit« und dass Müll ein »gewaltiges Thema« sei, »auch als kulturelle Ressource, als Unterabteilung des kulturellen Gedächtnisses, als Niederschlag einer Kultur.«⁴ Doch so verschieden ist das Tun von Geiger, der sich immerhin neben vollen Katalogkästen ablichten ließ, von dem eines Archivars nicht. Denn der Archivar beschäftigt sich mit den Materialien, die während eines künstlerischen Schaffensprozesses angefallen sind. Es ist gerade jener ›Abfall‹, der uns ein Stück näher an das Menschsein von Künstlerinnen heranführt. Und es ist keineswegs zufällig, dass der Schriftsteller den Schrank, in dem er seine Funde sammelt, »Depot« nennt,⁵ und allmählich begreift, dass er in Briefen und Tagebüchern sich an das »Wesentliche« herantastet, dass seine Zufallsfunde trotz ihrer sprachlichen Unzulänglichkeiten ihm den Menschen näherbringen.⁶ Um an das Weggeworfene⁷ tatsächlich heranzukommen, muss er auch die »Kurrentschrift« lernen.⁸ »Im Moment des Findens ist die Zeit *jetzt*, und der Ort ist *hier*.«⁹ Im Moment des Lesens erwacht »das Papier zum Leben. Es war, als könne ich tatsächlich [...] liegengebliebene Zeit berühren und sie durch das Berühren zum Verstreichen bringen.«¹⁰ Beim Schreiben bewegt sich der Autor dann in einem »Erfahrungsraum, dessen hinterste Winkel« ihm die »Briefe und Tagebücher ausgeleuchtet« haben,¹¹ er stilisiert sich folglich zum »Lumpensammler«¹² und »Originalschriftsteller«.¹³

Der Autor weiß auch um die Lagerung Bescheid und beschreibt damit einen Zustand, der auch den Archivarinnen oft begegnet:

Manche Briefe werden aufbewahrt, meistens hat das emotionale Gründe. Handelt es sich um eine größere Anzahl von Briefen, findet sich eine passende Schuhschachtel oder ein buntes Stoffband, mit dem die Briefe geschnürt werden können. Manche Briefsammlungen werden gelocht und in Mappen geordnet. Allen gemeinsam ist, dass sie in Schränke oder Schubladen kommen. Dort nistet sich bald auch der Staub ein.¹⁴

Gelochte Materialien bringen tatsächlich Archivarinnen- und Forscherinnenherzen ins Stocken, sind es doch tatsächlich schwarze Löcher, in denen Buchstaben unwiederbringlich verschwunden sind. Auch wenn Geiger auf die »Exklusivität der Lektüre«¹⁵ verweist: »Ein Archiv, auch ein Literaturarchiv, ist etwas Öffentliches, nichts Intimes. Dinge bekommen eine Nummer, eine Signatur, werden mit Schlagwörtern verknüpft und sind fortan auffindbar, weltweit«,¹⁶ so ist doch damit kein grundsätzlicher Gegensatz zwischen seinem und dem Tun eines Archivs festgeschrieben. Denn auch Archivalien stehen für schriftstellerische Vorhaben und Recherchen jederzeit offen. Viele Archiv-Materialien warten zumeist oft viel zulange auf eine ›exklusive‹ Lektüre.

Ich wechsele nun von Geigerschen Perspektive auf die Aura des Originals zu jener von Walter Benjamin. Gegenüber der Reproduktion betont Benjamin das »Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.«¹⁷ Und dieses »Hier und Jetzt« mache den »Begriff seiner Echtheit aus.«¹⁸ Zwar ist dieser Begriff von bildkünstlerischen Vorstellungen geprägt – Benjamin argumentiert schwerpunktmäßig überhaupt mit dem Film –, doch ist er für die Archivalien insofern von Bedeutung, als auch hier der angewandte Begriff der »Echtheit« sich einer Reproduktion grundsätzlich entzieht. Ob aber, wie Benjamin behauptet, durch die Reproduktion das »Hier und Jetzt« entwertet wird, also mit der »Echtheit« auch die »geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken« gerät und somit seine »Aura« verkümmert,¹⁹ das gilt es im Folgenden zu hinterfragen. Von großer Wichtigkeit im Archivzusammenhang ist Benjamins Aussage: »Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition.«²⁰ Er schließt daraus, dass dieses Eingebettetsein in den Traditionszusammenhang ihren Ausdruck im Kult fand, aber »mit der Säkularisierung der Kunst« »die Authentizität an die Stelle des Kultwerts« tritt.²¹ Die Benjaminsche Definition der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag«²² bleibt hingegen eher unscharf.

Wie ist es nun um die Fassbarkeit dieser Aura von Originalen bestellt? Bei einem Nachlass zeigt sich tatsächlich die Aura des Nachlassers in mehrfacher Hinsicht: Wie ist der Zustand der Materialien, wie sind sie aufbewahrt, in welcher Ordnung oder Unordnung. Die Persönlichkeit schimmert aus diesen Materialien in gewisser Weise immer noch durch und nach dem Prozess einer Nachlassordnung ist man dem Menschen, der diese Materialien gesammelt hat, ein Stück weit nähergekommen, aber auch seinem künstlerischen Schaffen. Um es mit Stefan Zweig zu sagen: »Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens« als solches bleibt selbstverständlich bestehen, doch einige Vorgänge bei der »Entstehung eines wahren Kunstwerks« lassen sich dadurch »nachträglich [...] rekonstruieren.«²³ Das Archiv als Summe der Bestände entwickelt eine Gesamtaura, die wiederum auf die Aura der einzelnen Bestände und Einzelstücke rückwirkt. Obwohl das Brenner-Archiv inzwischen über 300 Bestände verwahrt, so bezieht es seine Außenwirkung immer noch wesentlich von seinem Kernbestand, dem »Brenner-Archiv«, wie der Nachlass Ludwig von Fickers bei seiner Übernahme durch die Universität Innsbruck im Jahre 1964 bezeichnet wurde. Ebenso unbestreitbar bildet der darin enthaltene Kryptonachlass von Georg Trakl das Herzstück: Dies befestigt und bekräftigt die 2023 erfolgte Benennung des Gebäudes, das das Brenner-Archiv beherbergt, in »Georg-Trakl-Turm«.

Ich nutzte den Workshop im Brenner-Archiv, um der Aura des Originals mittels einer Führung unter »Laborbedingungen« auf die Spur zu kommen: mit der Präsentation von Originalen, die bei Führungen im Literaturarchiv wie selbstverständlich den Höhepunkt bilden.

Ich versammelte also die Teilnehmerinnen um einen Tisch, auf dem mehrere Originale in Mappen vorbereitet waren; daneben lagen in den Vitrinen eigens für den Workshop ausgewählte besondere ›Original‹-Stücke. Entgegen dem von Benjamin postulierten Wandel vom »Kultwert« zur »Authentizität« mutete allein diese Anordnung wie eine rituelle Handlung an: Die wertvollsten Blätter des Brenner-Archivs lagern im alarmgeschützten Depot zusätzlich noch in einem Safe und werden nur kurz vorgezeigt, dann aber schnell wieder verschlossen. Besonders angerührt in diesem Sinne war ich von einer Führung im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar im Jahre 1990, als eine Goethe-Handschrift auf einem riesigen Tisch aufgelegt wurde, sodass man sich dem Blatt kaum auf Sichtweite nähern konnte. Wenn man auf der Schillerhöhe in Marbach das Deutsche Literaturarchiv betritt, fühlt man sich unversehens in eine Klosteratmosphäre versetzt. Ich konnte mich letztendlich doch nicht dazu entschließen, den weißen Archivmantel und die ebenfalls weißen Handschuhe anzuziehen.

Das Hier und Jetzt einer solchen Situation ist einzigartig und kann schwer nachgezeichnet werden. Es ist weder der Genius Loci zu fassen, noch das, was die anwesenden Personen an Emotionen mitbringen, speziell ihre unterschiedlichen Vorstellungen vom Archiv, von Originalen, ihre je eigenen Forschungs- und Leseschwerpunkte. In diesem Fall war es allerdings eine sehr homogene Gruppe, die sich für anderthalb Tage im Brenner-Archiv zusammengefunden hatte, um über das »Original« zu diskutieren.

Gleich mit *dem* Original des Brenner-Archivs zu beginnen, gehörte mit zur Anlage des Experiments: mit Georg Trakls Brief an Ludwig von Ficker vom 27.10.1914, den er also eine Woche vor seinem Tod verfasst hat, und der auch die Gedichte *Klage* und *Grodek* beinhaltet.²⁴ Es versteht sich von selbst, dass dieses Blatt samt Kuvert sehr vorsichtig behandelt wird, vor allem beim Wenden, und meine Erfahrung sagt mir, dass die bloßen Finger dabei dem Blatt weniger Schaden zufügen, als der Handschuh, der das Fingerspitzengefühl teilweise ausschaltet. Der vorgestellte Brief ist zugleich Trakls Testament. Archivarisch gesehen ist also dieses Blatt Werk, Brief und Lebensdokument zugleich. Dieser Brief hat, wie das dazugehörige Kuvert zeigt, die Zensur passiert und ist trotz der Kriegsereignisse unversehrt bei Ludwig von Ficker in Innsbruck angekommen. Dass dieser Brief als Testament tatsächlich Verwendung fand, ist seit dem Auffinden des Verlassenschaftsaktes belegt.²⁵

Es ist an sich ein recht unscheinbares Blatt: Flachware nennen das Ausstellungsmacher immer eher abwertend. Die Materialität, eben das Briefpapier samt Kuvert, ist nicht besonders aufregend.²⁶ Der Reiz dieses Briefes kann also im Wesentlichen nur in der Handschrift von Trakl liegen und im Erahnen der Schreibsituation in einer Zelle der psychiatrischen Abteilung des Garnisonsspitals in Krakau. Dieses Blatt hat natürlich die Trakl-Forschung sehr beschäftigt, und dass es immer noch nicht gelungen ist, alle seine Geheimnisse zu lüften, macht seinen besonderen Reiz aus.

Es geht beispielsweise um die Reihenfolge, in der das Blatt beschrieben worden ist. Hat Trakl mit dem Brief angefangen oder mit den Gedichten? Welches Gedicht hat er zuerst hingeschrieben? Für die Reihenfolge hat die Innsbrucker Trakl-Ausgabe (kurz: ITA) die bisher stimmigste Erklärung geliefert. Wesentlich für die Argumentation ist der jedem Betrachter auffallende Wechsel von der lateinischen zur deutschen (Kurrent-) Schrift. Demnach hat Trakl mit *Klage* begonnen, dann *Grodek* geschrieben und ist nach dem ersten Drittel wieder in seine gewohnte Kurrentschrift verfallen. Erst dann schrieb er den Brief an Ficker, und da er sich auf der letzten Seite des Doppelblattes befand, musste Trakl seine Unterschrift, wie deutlich zu sehen ist, am Ende »hineinquetschen«. Dass die lateinische Schrift »eine möglichst authentische Wiedergabe der Gedichte im Druck gewährleisten« sollte, ist hingegen nicht zwingend schlüssig.²⁷ Denn damals war Kurrent die geläufige Schrift, mit der nicht nur Ficker, sondern eben auch die Setzereien vertraut waren. Ficker selbst stellte im Nachhinein die Vermutung an, die Verwendung der lateinischen Schrift hätte wohl ein leichteres Passieren durch die Zensur ermöglichen sollen. Doch wird das schon dadurch widerlegt, als ja Trakls »gotische Schriftzüge« gleich auf dem Kuvert zu sehen sind.²⁸ Erst 2016 hat Cornelia Ortlieb eine neue These – die bis jetzt überzeugendste – aufgestellt: Trakl habe in Ermangelung einer Schreibmaschine ›Tippversuche‹ mit den lateinischen Buchstaben unternommen.²⁹ Denn zu Trakls Schreibprozess gehörte das Maschinenschreiben wesentlich dazu: Immer wieder hat er seine handschriftlichen Gedichte getippt und dann wieder handschriftliche Korrekturen vorgenommen. Es wird aber trotzdem ein Rätsel bleiben, warum Trakl nach dem ersten Drittel von *Grodek* wieder in die Kurrentschrift verfallen ist.

Hier gilt es noch einmal an Benjamin anzuknüpfen, der in seinem Übersetzer-Aufsatz das »Fortleben«, also den »Ruhm« eines Originals gerade durch die Übersetzung gewährleistet sieht.³⁰ Übertragen auf eine Handschrift bedeutet dies, dass das Original seine Bedeutung jedenfalls erst durch seine publizistische Verbreitung erhält. Mit der Veröffentlichung von *Grodek* im *Brenner-Jahrbuch 1915*,³¹ durch die unzähligen Nachdrucke in Anthologien, die Übersetzungen in viele Sprachen, ist dieses zum bekanntesten Gedicht Trakls, somit Teil der Weltliteratur geworden. Und hier kommt selbstverständlich auch die Editionsphilologie ins Spiel, die dafür zuständig ist, verlässliche, zitierbare Texte zu liefern. Im Falle von *Grodek* könnte man geradezu von einem ›Übersetzerproblem‹ reden. Denn auch nach dem Vorliegen von 2! historisch-kritischen Ausgaben gibt es immer noch keine befriedigende Textfassung: In der neuesten Leseausgabe heißt es in *Grodek* immer noch »tödlichen« statt richtig »tötlichen«.³² Es wird also weiterhin nach Rechtschreibregeln korrigiert, obwohl »tötlichen« um die Jahrhundertwende sehr gebräuchlich war und in diesem Fall – aus meiner Sicht – auch die einzig richtige – harte – Lesart ist. Und in der Handschrift steht eindeutig »Rötes Gewölk«, das immer noch wie selbstverständlich zu »Rotes Gewölk« emendiert wird.³³ Doch könnte es nicht genauso sein, dass Trakl der ›Fehler‹ anders passiert ist und es eigentlich »Röters« heißen sollte, was sich mit dem in dem Gedicht

schon an zwei anderen Stellen auftauchenden Steigerungsstufen »Düstrer« und »stolzere« decken würde. Ludwig von Ficker hat im *Brenner* zwar richtig »tötlichen« wiedergegeben, aber eben vielleicht wegen der für ihn logischen Berichtigung in »Rotes« eben auch die Sonne »Düster« statt »Düstrer« hinrollen lassen. Trotz der weltweiten Verbreitung und Bekanntheit des Gedichts bleibt also immer wieder der Blick auf das Original unabdingbar. Die Aura des Originals verkümmert durch die Verbreitung und die wissenschaftliche Diskussion nicht, im Gegenteil, sie wächst weiter an.

Es hat sich bei vielen Führungen schon bewährt, als nächstes Stück Georg Trakls Brief an Karl Kraus vom 22. November 1913³⁴ folgen zu lassen. Wirkt insgesamt nämlich der Testaments-Brief bei aller Traurigkeit der Situation doch irgendwie auch in den Schriftzügen noch gefasst, so ist man bei diesem Dokument vorerst einmal in Zweifel, ob das überhaupt Trakls Handschrift sein kann. Der vorgedruckte Briefkopf »Gasthof Goldene Rose« gibt gleich einen entscheidenden Hinweis, die ersten Zeilen legen die Schreibsituation vollends offen: »In diesen Tagen rasender Betrunkenheit und verbrecherischer Melancholie« seien die untenstehenden Verse entstanden, die Trakl an Kraus übermittelt. Wenn Papier nicht geduldig wäre, müsste das Blatt schon längst auseinandergebrochen sein, so sehr wird bei näherem Hinschauen ein großer Gegensatz offensichtlich: Trakl hat wegen der physischen Trunkenheit große Mühe, zu schreiben, gegen Ende hin entgleiten die Schriftzüge immer mehr. Doch die Verse von *Ein Winterabend* sind trotzdem präzise: Darin ist eben keine Spur von Trunkenheit zu finden und an den Textgesenen, die in der ITA präzise rekonstruiert sind, zeigt sich eindeutig, dass Trakls Dichtungen nie auch nur in die Nähe eines Bierdeckelgedichtes gelangen: Jedes Gedicht, jeder Vers, jede Wortkombination, jedes ist Wort in einem langwierigen Schreibprozess präzise erarbeitet worden.

Obwohl Ficker Ende 1913 ein Typoskript von *Ein Winterabend* vorlag, ist es nicht im *Brenner* erschienen, sondern erst posthum im Gedichtband *Sebastian im Traum*.³⁵ Über den Grund dafür ist in den vorhandenen Quellen nichts zu erfahren. Natürlich kann es sein, dass Trakl sich einige Gedichte für seinen damals entstehenden Gedichtband *Sebastian im Traum* aufheben wollte. Doch kann es ebenso gut sein, dass dieses Gedicht aus Fickers Sicht nicht in seine Zeitschrift gepasst hat. »Ethik und Ästhetik sind eins« war nämlich das geheime Motto, in dem Sinne, als Leben und Werk der *Brenner*-Mitarbeiter zur Deckung gelangen sollten. Folgerichtig wären für den melancholischen, depressiven, Alkohol und Rauschgifte konsumierenden Trakl eben solche schwermütige, dunkle und negativ behaftete Verse die einzig logische Entsprechung. Doch dieses Trakl-Gedicht ist eines der ganz wenigen, das mit einer positiven Grundstimmung beginnt und endet.³⁶

Von den Handschriften eines kanonisierten Autors zur Korrespondenz einer völlig unbekanntem Persönlichkeit zu wechseln, war bei der versammelten Teilnehmergruppe des Workshops kein Risiko, war doch auf den ersten Blick zu erkennen, dass diese zumindest die Materialität betreffend bedeutend mehr hergibt als Trakls Testaments-

Brief. Ich legte also einen Brief von Josef Barbolani an Zoë Greinz vom 19. April 1915 vor, entstanden also ebenfalls im Ersten Weltkrieg und auch in räumlicher Nähe unweit von Krakau, direkt neben die Trakl-Korrespondenzen. Er beginnt mit einem Foto von Barbolani im Oval, mit Bleistift gerahmt und kleinen Schnitten eingefügt in das Briefblatt und zeigt den Briefschreiber Barbolani, ein Brett auf den Knien im Schützengraben. Die Eingangszeilen laden das Bild zusätzlich auf:

Hier ist also das Bild vom Heiligen Hieronymus in der Wüste, aufgenommen am stillen Ostersonntag von Ltnt Wagner von der Artillerie. Zugleich ist zu sehen, auf welche Art die größte Anzahl der Karten aus jener Zeit zustande kam; ich war diesen feldmäßigen Schreibtisch schon ganz gewöhnt.³⁷

Der stille Ostersonntag war der 4. April gewesen, an dem Josef Barbolani geschrieben hatte:

Angeblich treffen heuer die russischen Ostern mit den unseren zusammen – genug, es fällt kein Schuss, und die sonst einander mit scharfem Auge verfolgen, gönnen einander, sich einmal ungestört in der schönen sonnigen Frühlingsluft ihres Lebens zu freuen. O Menschheitstraum vom Frieden!

Eine Schreibsituation, die kaum beeindruckender sich darstellen könnte. Mit der Anspielung auf den Heiligen Hieronymus stilisiert sich Barbolani außerdem in der Doppelrolle als Asket und Gelehrter, wie uns dieser aus Darstellungen von Dürer oder Caravaggio bekannt ist.

Doch bei den Briefen von Barbolani ist auch die konkrete Überlieferungssituation von Wichtigkeit. Schon der erste Blick auf die rund 700 Postkarten und Briefe von Josef Barbolani an Zoë Greinz aus der Zeit von 1913–1915, zum Großteil nach ihrem Einlangen chronologisch abgelegt, die somit über hundert Jahre unversehrt überdauert haben, die ungemene Dichte in der zeitlichen Abfolge, sowie die mit violetten, roten und hellblauen Bändern zusammengeschnürten Briefpakete muteten beim Archivieren wie eine Zeitreise an. Das Verpackungsmaterial war übrigens in einer Vitrine des Brenner-Archivs auch ausgestellt.

Gerade bei Ausbruch des Ukraine-Kriegs 2022 sich mit einer solchen Korrespondenz näher zu beschäftigen, brachte besondere Emotionen mit sich, da Oberleutnant Barbolani seit Juli 1916 in Südostgalizien – also im Gebiet der heutigen Ukraine – als vermisst gilt. Auch Grodek, das dem Trakl-Gedicht den Titel gab, liegt im Gebiet der heutigen Ukraine.

Obwohl bei der Gegenüberstellung von Trakl- und Barbolani-Originalen keine Gradabstufung in der Originalität auszumachen ist, so liegt doch ein großer Unterschied im Autographenwert. Dass Originale einen ideellen Wert haben, ist unbestreitbar. Doch spätestens wenn ein Original für eine Ausstellung ausgeliehen werden soll, muss dieser Wert beziffert werden. Und da kippt die Waage ganz eindeutig in Trakls Richtung. Für den völlig unbekanntem Barbolani gibt es gar keinen Autographenwert, hingegen kann Trakls Testaments-Brief heute mit mindestens 500.000 € beziffert werden. Stellt man sich den Verkauf dieses Blattes in einem Auktionshaus vor, so ist nicht auszuschließen, dass dafür auch eine Million geboten werden könnte. Die Entwicklung des Autographenmarktes bewegt sich bei großen Namen in schwindelerregende Höhen und die Literaturarchive haben durch ihre gute Forschungs- und Öffentlichkeitsarbeit – nicht zuletzt auch mit Ankäufen – diese Wertsteigerung mitbewirkt. Bei Führungen macht die Erwähnung des Schätzwertes immer besonderen Eindruck und dieser schreibt sich auch in die Aura des Dokumentes ein. Ist also ein Autograph in gewissem Sinne einem Gemälde vergleichbar, also selbst gar ein Kunstwerk? *Klage* und *Grodek* sind zweifellos literarische Kunstwerke, aber kann man sich dieses Blatt zwischen berühmten Gemälden hängend vorstellen? Ein Gedicht von Theodor Kramer, das in einer Vitrine ausgestellt war, hing kurz davor tatsächlich noch an der Wand in einer Privatwohnung.³⁸ Dass es sich in diesem Fall um die Handschrift von Kramer handelt, kann als gesichert gelten, doch wie viele vermeintliche Originalhandschriften in Archiven sind vielleicht etwa doch nur Abschriften oder gar Fälschungen? Jedenfalls verwahren Archive keineswegs nur Originale, sondern eine Vielfalt von hand- und maschinschriftlichen Abschriften und mit diversen anderen Techniken erstellte Kopien bis hin zu digitalen Datenträgern.³⁹ Vor allem bei den Kopien ist die Haltbarkeit sehr begrenzt, und wenn auch die vorgestellten Originale rund hundert Jahre gut überstanden haben, werden auch sie in absehbarer Zeit völlig verblasst sein. Kein Archiv gibt gerne zu, dass in den Depots dieser Verfall, trotz guter Lagerung und Restaurierungsversuchen letztendlich nicht aufzuhalten ist. Doch wieviel »an schriftlicher Überlieferung ist in Jahrtausenden nicht auf uns gekommen, Kostbareres vielleicht als alles, was wir kennen«, fragte schon der erste Leiter des Brenner-Archiv, Walter Methlagl, um dann optimistisch hinzuzufügen, dass »all das unwiederbringlich Verlorene« jenen »modrigen Untergrund« bilde, »aus dem in imaginären Archiven die Phantasie ihre schönsten Blüten treibt?«⁴⁰

In der Vitrinen-Ausstellung war auch eine von Norbert Konrad Kaser selbst zusammengestellte und vervielfältigte ›Original‹-Gedichtsammlung zu sehen, daneben lag ein davon hergestelltes Faksimile, das beim ersten Hinsehen vom Original nicht zu unterscheiden war.⁴¹ Darauf hinweisend legte ich zum Schluss offen, dass eine der Trakl-Handschriften, jene des Testaments-Briefs, gar nicht im Original gezeigt worden war. Die Workshop-Gruppe nahm dies sehr gefasst auf, zumal sie daraufhin tatsächlich das Original vorgezeigt bekam, und mit ihrem geschulten Auge sogleich Unterschiede von Faksimile und Original, vor allem in den Farbabstufungen erkannte.

Nun komme ich zum Schluss dieser Überlegungen, zu dem auch gehört, dass ich den Versuch mit dem Trakl-Faksimile schon bei einer früheren Führung mit einer Studentengruppe gemacht hatte. Da ließ ich den Testaments-Brief zum Schluss gar theatralisch auf dem Boden fallen, was mit sichtlichem und hörbarem Erschrecken aufgenommen wurde. Als ich daraufhin erklärte, dass das Brenner-Archiv dieses Blatt aus konservatorischen Gründen nicht mehr im Original zeigen könne, es sich bei dem fallen gelassenen Blatt also um ein Faksimile handle, war die Aura des Originals zerstört. Die Versicherung, dass es sich bei allen anderen Dokumenten um Originale gehandelt habe, nützte nichts mehr. Zweifellos ist die Aura des Originals ein sehr fragiles Konstrukt. Dass aber gerade auch Führungen zur Auratisierung von Originalen beitragen, scheint mir nach allem Vorgebrachten evident zu sein. Und ist es nicht so, dass für die Auratisierung von Originalen im Literaturarchiv »die apriorische Zuschreibung von Aura dessen paradoxe Voraussetzung darstellt«?⁴²

Anmerkungen

- 1 Arno Geiger: Alles über Sally. Roman. München: Hanser 2010, 337.
- 2 Arno Geiger: Das glückliche Geheimnis. München: Hanser 2023.
- 3 Geiger (Anm. 2), 67; laut Andeutungen sollen im Buch *Es geht uns gut* Aspekte aus den Funden eingearbeitet sein (72f.), in *Unter der Drachenwand* »zwanzigtausend Briefe aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs« (206).
- 4 Geiger (Anm. 2), 10.
- 5 Geiger (Anm. 2), 27.
- 6 Geiger (Anm. 2) 41.
- 7 Geiger (Anm. 2), 112.
- 8 Geiger (Anm. 2), 95.
- 9 Geiger (Anm. 2), 65.
- 10 Geiger (Anm. 2), 96.
- 11 Geiger (Anm. 2), 127.
- 12 Geiger (Anm. 2), 67, vgl. auch 110.
- 13 Geiger (Anm. 2), 132.
- 14 Geiger (Anm. 2), 145.
- 15 Geiger (Anm. 2), 130.
- 16 Geiger (Anm. 2), 229.
- 17 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Kommentar von Detlev Schöcker. Frankfurt a. M: Suhrkamp 2007, 12.
- 18 Benjamin (Anm. 17), 13.
- 19 Benjamin (Anm. 17), 14.
- 20 Benjamin (Anm. 17), 17.
- 21 Benjamin (Anm. 17), 18, Fußnote 8.
- 22 Benjamin (Anm. 17), 18, Fußnote 7.
- 23 Stefan Zweig: Das Geheimnis künstlerischen Schaffens. Essays. Frankfurt: S. Fischer Verlag 1981, 348–371, hier 351.
- 24 Nachlass Ludwig von Ficker, Sign. 041-099-046.
- 25 Harald Stockhammer: A 367/14 Bezirksgericht Hall in Tirol – Das Verlassenschaftsverfahren nach Georg Trakl. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 33, 2014, 109–125.
- 26 Man weiß allerdings, dass dieses Briefpapier nur zweimal, und zwar am selben Tag zu Verwendung gelangte, eben auch für Trakls letzten Brief, der als Faksimile Besucherinnen von Führungen gerne mitge-

- geben wird. Vgl. Faksimiles aus dem Brenner-Archiv Nr. 10: Georg Trakl an Ludwig v. Ficker. Brief vom 27.10.1914. Dazu: Eberhard Saueremann: Trakls letzte Worte. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2014 (Hg. von Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek), nicht nummerierte Neuauflage 2020.
- 27 Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. 6 Bände u. 2 Supplementbände. Hg. von Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Frankfurt, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995–2014, ITA IV.2, 333f.
 - 28 Walter Methlagl: Brenner-Gespräche. Aufgezeichnet in den Jahren von 1961 bis 1967. Hg. von Christine Riccabona, Ursula A. Schneider, Erika Wimmer (2014). Online unter: https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/publikationen/links/brenner_gespraech.pdf.
 - 29 Cornelia Ortlieb: Sankt Thomas' Hand. Trakl und Wittgenstein über Gewissheit. In: Uta Degner, Hans Weichselbaum, Norbert Christian Wolf (Hg.): Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Salzburg, Wien: Otto Müller 2016 (Trakl-Studien 26), 193–212, hier 197.
 - 30 Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Derselbe: Gesammelte Werke I. Frankfurt a. M.: Zweitausendundeins 2011, 383–393, hier 385; vgl. auch Ludwig Jäger: ›Aura‹ und ›Widerhall‹. Zwei Leben des ›Originals‹ – Anmerkungen zu Benjamins Konzeptionen des Originalen. In: Sciendo, H. 3, 2019, 12–24.
 - 31 Georg Trakl: Grodek. In: Brenner-Jahrbuch 1915, 14.
 - 32 Hans Weichselbaum (Hg.): Georg Trakl. Dichtungen und Briefe. Salzburg, Wien: Otto Müller 2020, 168.
 - 33 Die ITA hat in der diplomatischen Umschrift selbstverständlich richtig transkribiert, aber in der textgenetischen Darstellung dann eben doch »Rötes« zu »Rotes« emendiert, von ihrer Anlage her aber nie daran gedacht, eine Lesefassung herzustellen (ITA IV.2, 338).
 - 34 Nachlass Ludwig von Ficker, Sign. 041-100-106
 - 35 Vgl. dazu ITA.3, 404–414.
 - 36 Vgl. dazu Anton Unterkircher: Ethik und Ästhetik sind (nicht) Eins: Hermann Broch und das geheime Motto des Brenner. In: Paul Michael Lützeler, Markus Ender (Hg.): Hermann Broch und Der Brenner. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag 2020 (Edition Brenner-Forum 17), 43–56, hier 54.
 - 37 Josef Barbolani an Zoë Greinz, 19.4.1915, Nachlass Rudolf Greinz, noch ohne Signatur.
 - 38 Theodor Kramer: Zahl aus, Patron!, 1927, Nachlass Peter Zwetkoff, Nachtrag, noch ohne Signatur.
 - 39 Als Beispiel, wie schwer im praktischen Umgang eine Unterscheidung zu machen ist, sei hier die Sammlung Forschungsinstitut Brenner-Archiv (FIBA) angeführt, in der im Laufe des Bestehens des Brenner-Archivs neben vielen Einzelausgaben und kleinen Sammlungen, auch ›wichtige‹ Kopien abgelegt wurden. Darunter waren auch Kopien aus anderen Archiven. Diese aus dem ›Bestand‹ auszuscheiden, erwies sich als leicht. Doch was ist mit jenen Kopien, deren Provenienz nicht geklärt ist, wo also nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, dass es das Original überhaupt noch gibt. Und es bleibt grundsätzlich das Problem bestehen, dass eben zwischen Kopie und Original die Unterscheidung ohne großen Aufwand prinzipiell schwer zu treffen ist.
 - 40 Walter Methlagl: Textverlust und die Blüten der Phantasie. In: Das Archiv lebt! Fundstücke aus dem Literaturarchiv und Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Hg. Annette Steinsiek. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 1999, 34–35, hier 34.
 - 41 Faksimiles aus dem Brenner-Archiv Nr. 13: Norbert Conrad Kaser. auswahl 68/69. Dazu: Joachim Gatterer: Literatur abseits des Buchmarkts. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2017 (Hg. von Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek).
 - 42 Vgl. Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herbrichs, Marcus Sandl: Benjamins Aura-Konzept und die historische Mediologie. Ansätze, Kontexte, Perspektiven. In: Dieselben (Hg.): Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin. Zürich: Chronos Verlag 2014, 11–32, hier 20.

Wenn Kopien zu ›Originalen‹ werden

Zur transitorischen Phänomenologie von kopierten Briefen im Archivkontext

von Markus Ender

Konrad Paul Liessmann hat für einen Beitrag des Online-Magazins eines bekannten österreichischen Fleischwarenherstellers grundlegende Überlegungen zum Begriff des »Originals« angestellt.¹ In Anlehnung an Walter Benjamin konstatiert er in dem Essay, dass ein »Original« grundsätzlich diesen Status erst in Abgrenzung zu einer – wie auch immer ausgestalteten – Kopie erhält. Freilich bezieht sich der Text auf die von der Firma als Markenzeichen apostrophierte Originalität ihres Hauptproduktes; es wird aber evident, dass Liessmann, wenngleich er die Problematik von der Kopie her denkt, das Original als eindeutige, insbesondere aber als *qualitativ* höherwertige Referenz ansieht. Zu beachten ist hierbei vor allem eines: Liessmann beschreibt hinsichtlich der Bestimmung von Originalität einen statischen Zustand, mit dem das Original, hier zwar ganz profan der Leberkäse, der aber *pars pro toto* für alles »Auratische« stehen kann, unmittelbar in Abgrenzung zu den vielen Kopien tritt, sobald diese als solche benannt und definiert sind.

Dass Liessmann als Philosoph mit einem Wursthersteller paktiert und Überlegungen zu dessen Produkt anstellt, mag zunächst verwundern. Es ist aber insofern verständlich, wenn man bedenkt, dass das Bestreben der Firma dahin geht, die angebotene Ware kraft der intellektuellen Autorität bzw. des kulturellen wie symbolischen Kapitals Liessmanns (im Sinne Pierre Bourdieus²) gewissermaßen geadelt werden soll. Die Zusammenarbeit bewirkt aber zweierlei: Zunächst ist klar, dass es sich bei dem beschriebenen Produkt, um seriell hergestellte Lebensmittel mit uniformem Erscheinungsbild, d.h. um Massenware handelt, die der Begrifflichkeit eines Originals nach der Zuschreibung, wie sie Walter Benjamin in seiner Abhandlung *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*³ unternimmt, eigentlich diametral zuwiderläuft. Zufällig geschieht dies jedoch nicht: Zum einen unterstützt dieses Unterfangen eine Art bewusst intendierter »Auratisierung« der Wurstware, indem es bestimmte Attributierungen des ursprünglichen Aura-Begriffs, die klar auf Merkmale ästhetischer Natur abzielen, auf ein – zumindest in der Theorie – massenhaft verfügbares und vermarktetes Produkt überträgt. Nicht das einzelne Stück ist hier das Besondere, sondern die qualitativen Eigenschaften, die *jedem* einzelnen Stück inhärent sind, sofern sie nur die Firma produziert hat; de facto gilt, dass »der Autoritätsanspruch weniger in die Objekte eingeschrieben ist, sondern eher als Autoritätserwartung an sie herangetragen wird.«⁴ Inwieweit eine solche »Auratisierung« des Seriellen, die über eine von außen herangetragene Autoritätserwartung in Gang gesetzt wird, auch im Archivkontext von Bedeutung sein kann, soll im Folgenden am Beispiel einer konkreten Sammlung dargestellt werden, bei der kopierte Briefe eine zentrale Rolle einnehmen.

Die Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker

Im Jahr 1964 wurde das Brenner-Archiv an der Universität Innsbruck etabliert. Es ging aus einem Ankauf hervor, im Zuge dessen der Innsbrucker Publizist Ludwig von Ficker das Redaktionsarchiv seiner Kunst- und Kulturzeitschrift *Der Brenner* an die Republik Österreich übertrug; es wurde zunächst als Abteilung des Instituts für Germanistik der Universität Innsbruck eingerichtet und 1979 in ein Forschungsinstitut umgewandelt.⁵ Ein Kernbestand dieses Archivs, der neben dem *Brenner* zugleich die zweite Lebensleistung Fickers darstellt, ist ein Briefwechsel von enormem Umfang. Über sieben Lebensjahrzehnte pflegte Ficker seine Korrespondenz, als Resultat sind über 4.000 Briefe aus seiner Feder und über 13.500 an ihn gerichtete Briefe und Postkarten von mehr als 2.200 Korrespondenzpartner:innen überliefert.

Die *Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker* besteht annähernd so lange wie das Archiv seit knapp sechzig Jahren und geht auf die ersten Bestrebungen zurück, eine Edition der Briefe Fickers zu erstellen. Das erste Konzept dieser Edition sah vor, dass die bedeutendsten Schriftstücke des *Brenner*-Herausgebers enthalten sein sollten; eine Auswahl erschien schon aufgrund der großen Anzahl überlieferter Briefe notwendig. Ficker hatte 1966 gegenüber Johann Weisl sowohl sein Unbehagen bezüglich dieses Projektes wie auch eine konkrete Zahl benannt: »Denn diese Angelegenheit mit meinen Briefen – es sollen an die dreißigtausend herum sein, die ich Idiot in meinem Leben geschrieben habe und die sich, ›horribile dictu‹, erhalten haben – schafft mir mehr Pein als Vergnügen.«⁶

Die Arbeiten für die Edition begannen trotz der Einwände des *Brenner*-Herausgebers noch zu seinen Lebzeiten. Unter der Schirmherrschaft des Salzburger Otto Müller-Verlages wurden von 1966 bis 1968 Briefpartner:innen ausgemacht und angeschrieben. Gefragt wurde seitens der Editor:innen, nachdem der Plan gefasst worden war, neben einer Auswahl der Briefe Ludwig von Fickers auch bestimmte Gegenbriefe herauszugeben, nach vorhandenen Briefen Fickers sowie der Erlaubnis, sie in die Edition aufnehmen zu dürfen. Zum Teil wurden die Briefpartner:innen Ludwig von Fickers, sofern bekannt, direkt kontaktiert und deren Antworten eingeholt, vielfach (z.B. im Fall des Ablebens oder eines Ortswechsels der betreffenden Personen) kamen die Antworten von Verwandten oder Bekannten. Inkludiert war den Schreiben zudem die Bitte, von den Briefen Kopien anfertigen zu dürfen; in die noch existierenden Korrespondenzstücke sollte Einsicht genommen und im Fall einer positiven Publikationsfreigabe seitens der Empfänger:innen sollten möglichst Kopien oder Abschriften erstellt werden, um den Inhalt der Briefe zu sichern und die Originalbriefe schnell wieder in die Hände der Besitzer zurückführen zu können.

Die Briefkopien, die auf diese Weise gewonnen wurden und über die letzten sechs Jahrzehnte in die Sammlung eingegangen sind, sind inhomogen, sowohl, was ihre Provenienz betrifft, wie auch in ihrer ontischen Erscheinung. Insbesondere sind sie aber einer Typologie unterworfen, die durch eine graduelle Abstraktion von

den Originalen, die ihnen zugrunde liegen, gekennzeichnet ist. Die Mehrzahl der Objekte der Sammlung gestaltet sich schon alleine durch den Umstand nicht einheitlich, dass sie über einen längeren Zeitraum zwischen den frühen 1960er Jahren und den späten 1980er Jahren erzeugt und kompiliert worden sind. Aus diesem Grund sind sie von ebenso unterschiedlicher Qualität und Machart wie auch von breit gestreuter Provenienz. Die Dokumentation der Entstehung dieses Konvoluts erstreckt sich indirekt auf den ersten Teil der als solcherart betitelten *Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker*: Es handelt sich im Wesentlichen um zwei Archivkassetten mit der Korrespondenz des Otto-Müller-Verlages, die an die Korrespondenzpartnerinnen von Ficker gerichtet wurde. Der zweite Teil der Sammlung umfasst acht Archivkassetten und beinhaltet in rund 250 Faszikeln in alphabetischer Ordnung jene Kopien, deren Mehrzahl im Laufe der zwei Jahrzehnte von den Briefen Ludwig von Fickers an diverse Adressat:innen erstellt worden sind. Der dritte Sammlungsteil umfasst 16 Archivkassetten; in ihm finden sich die Typoskript-Abschriften der Korrespondenzen, die für die gedruckte Edition angefertigt worden sind, samt der Bearbeitungsspuren der jeweiligen Bearbeiter:innen. Der ursprünglichen Ordnung gehorchend, sind die Dokumente in alphabetischer Reihenfolge verzeichnet, in einem zweiten Teil wurden Zweitabzüge in chronologischer Reihenfolge aufgenommen. Die Kopien sind weitgehend ident, allerdings gibt es, abgesehen von den handschriftlichen Eingriffen der Editor:innen, kleinere Abweichungen; so kann es passieren, dass bestimmte Briefe nur in einer Abschrift überliefert wurden. In diesen Fällen wurden sie der alphabetischen Ordnung zugeschlagen.

Die materielle Beschaffenheit der Kopien, sowie die Technik, mit denen die Duplikate erstellt worden sind, sind dabei recht ähnlich, das optische Erscheinungsbild kann jedoch – aus Gründen, die im Folgenden zu erläutern sind – durchaus unterschiedlich ausfallen. Die der Sammlung enthaltenen Kopien umfassen im Wesentlichen folgende vier Ausprägungen:

a) *Fotografische Kopien bzw. Faksimile-Abbildungen*: Die Originalbriefe wurden mittels eines fotografischen Verfahrens reproduziert. Als Resultat liegt ein Faksimile-Abzug auf Fotopapier vor, auf dem das ursprüngliche Erscheinungsbild des Blattes erfasst werden konnte und das die stärkste Referenz auf die Materialität des Originals aufweist. Aus ästhetisch-mimetischer Sicht liefern die fotografischen Kopien ein Abbild des Originals, stellen aber auch – zumindest näherungsweise – das dar, was Benjamin unter einer photographischen Reproduktion ohne Aura versteht. Dieser Aspekt tritt jedoch zugunsten pragmatischer Überlegungen, die im Folgenden noch skizziert werden, weitgehend in den Hintergrund bzw. erscheint von marginaler Bedeutung. Dies schon allein deshalb, weil in der Regel keine Farbabzüge gemacht, sondern die Fotokopien durchwegs als Schwarz-Weiß-Bilder aufgenommen bzw. auf Papier in einem monochromen Farbton abgezogen wurden. Aus konservatorischer Sicht sind diese Abzüge durchaus mit Problemen behaftet, da auftreffende UV-Strahlung zugleich

eine allgemeine Verfärbung des Blattes in einen Brauntönen wie auch ein Verblässen der Bild- und Schriftkonturen bewirkt, weswegen sie nur unter Archivbedingungen konserviert und ohne weitere Exposition von Tageslicht bearbeitet werden sollten. Eine Digitalisierung solcher sensibler Bestände erscheint allein schon in Hinblick auf die Bestandsschonung und -erhaltung als unbedingt notwendig.

b) Xeroxkopien: Diese Form von Reproduktionen stellen quantitativ die größte Gruppe der in der Sammlung vorhandenen Kopientypen dar. Die ästhetische Dimension der Xeroxabzüge gestaltet sich ähnlich wie bei den fotografischen Kopien, wenngleich hier bereits mit bloßem Auge deutliche Abstriche in der Druckqualität zu bemerken sind. Die verwendete Auflösung ist bei der Reproduktion in der Regel gröber gerastert als bei den fotografischen Faksimile-Abzügen, das Druckbild ist durchgehend schwarz-weiß. Das konservatorische Problem erstreckt sich in diesen Fällen nicht bloß auf das übertragene Bild, sondern insbesondere auf das verwendete Trägermedium: Wurden die Kopien auf lichtsensiblen Trägerpapier fixiert, tendieren sie, wie auch die Fotokopien, zum Verblässen. Im anderen Fall handelt es sich häufig – vor allem bei Kopien jüngerer Datums – um nicht holz- und/oder säurefreies Kopierpapier, das aus diesem Grund ebenfalls nur schlechte Eignung zur Langzeitarchivierung besitzt und deshalb unter Einhaltung entsprechender konservatorischer Maßnahmen gelagert und aufbewahrt werden muss.

In der *Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker* findet sich ein anschauliches Beispiel, das diese Problematik deutlich illustriert: Der Brief an Hellmuth Pattenhausen⁷ vom 1. Februar 1966 war offensichtlich so ungünstig gelagert, dass er für längere Zeit dem Sonnenlicht ausgesetzt war, sodass das Papier nachdunkelte und Ludwig von Fickers Schrift auf dem Blatt fast vollständig verblasst erscheint; mit bloßem Auge ist der Text praktisch nicht mehr lesbar (vgl. Abb. 1). Hier bedurfte es eines aufwändigen bildtechnischen Verfahrens, das unter anderem einen hochauflösenden Scan und mehrfache Falschfarbenwiedergabe in einem professionellen Grafikprogramm umfasste, um den Text zumindest ansatzweise wieder als solchen erkennbar zu machen, wenn sich der Alterungsprozess auch nicht mehr rückgängig machen lässt (vgl. Abb. 2). Das uniforme Erscheinungsbild des Papiers hatte in der Vergangenheit sogar dazu geführt, dass das Blatt in der Tiefenerschließung der Sammlung etwas ratlos als »Trennblatt« klassifiziert worden war; eine Kassation stand in diesem Fall zwar zur Debatte, wurde aber – glücklicherweise – nicht durchgeführt. Verhindert hatte diesen Schritt lediglich die Beschriftung auf der Kopie, die ex post mit Schreibmaschine durchgeführt worden war und erst den Verdacht aufkeimen ließ, dass es sich um eine verblasste Kopie handeln könnte.

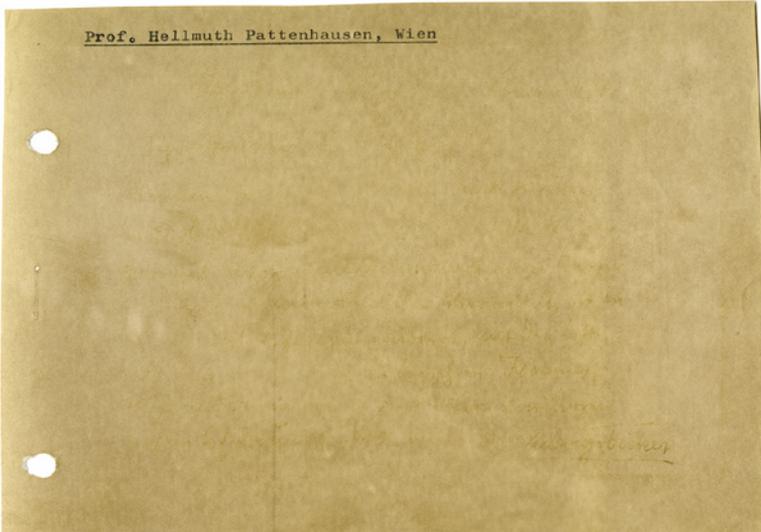


Abb. 1: Originalscan der Briefkopie Ludwig von Fickers an Hellmuth Pattenhausen

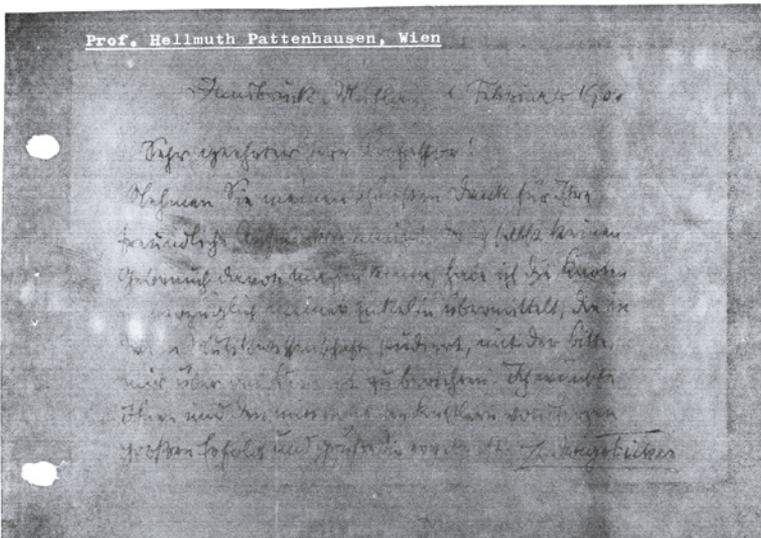


Abb. 2: Ergebnis der Falschfarbenbearbeitung

c) *Kopien als Abschriften* in Form von Typoskripten: Für die Vorbereitung der vierbändigen Edition des Briefwechsels Ludwig von Fickers wurde neben den beschriebenen Kopierverfahren von den Herausgebern eine Anzahl von Briefen ausgewählt und reproduziert, indem diese zur Vorbereitung auf den Buchsatz durch Schreibkräfte mittels einer Spezialschreibmaschine abgetippt wurden. Die Maschine wurde eigens für diese Arbeiten angeschafft und beherrschte sechs Durchschläge.⁸ Die beauftragten Mitarbeiterinnen waren dabei offenbar angehalten, mit Ausnahme der Beschriftungen auf den Briefumschlägen den gesamten vorhandenen handschriftlichen Text der Originale zu übertragen; im Zuge der Auswahl der Briefe und der Vorbereitungen für den Satz erfolgten seitens der Herausgeber im weiteren Verlauf der Arbeiten dann handschriftlich die üblichen Satzanweisungen und (in seltenen Fällen) Streichungen, die insbesondere private Details im Zusammenhang mit Fickers Familie betrafen. Die Mehrzahl dieser Kopien betrifft Korrespondenzstücke, die vor Ort im Archiv auch im Original lagern, doch existieren auch Abschriften von externen Briefen, die für die Arbeiten an der Edition temporär überlassen worden sind. Im Falle dieser Kopien stellt sich das konservatorische Problem zwar nicht in vergleichbarem Ausmaß wie bei den zuvor genannten Kopiertechniken, einige Schreibmaschinen-Durchschläge sind aber von mangelhafter Qualität, wenn ein Abzug überliefert ist, der sich in der Maschine nahe der Walze befunden hat und die Abdrücke der Typen entsprechen weniger stark mit dem verwendeten Kohlepapier in Berührung gekommen sind.

d) *handschriftliche Kopien*: Vereinzelt sind Kopien in Form von handschriftlich erstellten Abschriften überliefert. Die Entstehung dieser Kopientypen dürfte auf unzureichende technische Ausstattung zurückzuführen sein, d.h. es hat vermutlich keine Möglichkeit bestanden, einen Xeroxkopierer zu benutzen, als das Brief-Original bereitgestellt wurde, oder die Kopie musste unter Zeitdruck gezogen werden. Bereits Ludwig von Ficker selbst hat bestimmte Briefe eigenhändig dupliziert; zumindest in einem Fall hatte dies pragmatische Gründe, da die Handschrift des Senders auch für den *Brenner*-Herausgeber (der angesichts über 2.200 Briefpartner:innen durchaus Übung im Lesen von Handschriften besessen hatte!) derart schwer zu entziffern war, dass er sie selber abgeschrieben haben musste, um sich überhaupt einen Überblick über den Inhalt verschaffen zu können.⁹

Die fotografischen Faksimiles bzw. die Xeroxkopien wurden nach der Veröffentlichung des gedruckten Briefwechsels über Jahrzehnte in Aktenordnern aufbewahrt und nur wenig beachtet. Sporadisch wurden einzelne Briefe zur Transkription herangezogen, wobei dies nur punktuell und nicht intentional durchgeführt wurde. Erst durch die beiden Forschungsprojekte zur digitalen Edition des Gesamtbriefwechsels Ludwig von Fickers¹⁰ kam es 2012 zu einer Reaktivierung und Systematisierung des Materials; die Briefe wurden neu gesichtet, geordnet und transkribiert. Archivintern führte die Frage nach einem Aufbewahrungsort der Sammlung zu Diskussionen darüber, ob sie ihrem

Wesen nach überhaupt bewahrenswürdig ist; letztlich stand sogar der Vorschlag im Raum, die gesamte Sammlung nach Abschluss der Arbeiten zu kassieren.

Die Erkenntnis über den eigentlichen »Originalwert« der Sammlung kam im vorliegenden Beispiel im Zuge einer externen Anfrage ans Brenner-Archiv zum Nachlass August Zechmeister, in den eine Benutzerin Einsicht nehmen wollte. Dieser Nachlass besteht im Wesentlichen nur mehr aus der umfangreichen Bibliothek Zechmeisters, der Rest ist verschollen. Für die digitale Edition des Gesamtbriefwechsels Ludwig von Fickers¹¹ lagen aber die Gegenbriefe Fickers in einer Datei aufbereitet vor – eben auf Basis der Kopiensammlung –, und es wurde mit einem Mal klar, dass mit den Briefkopien eine Dokumentation von historischen Quellen überliefert worden war, die mit größter Wahrscheinlichkeit entweder nur mehr mit großem Aufwand ausfindig zu machen sind oder im schlimmsten Fall physisch gar nicht mehr existierten.

Fällt der Blick auf die Vorarbeiten zur Edition der Briefe Ludwig von Fickers, erscheinen zwei Aspekte einer besonderen Berücksichtigung wert: Zum einen ging es den Editoren darum, die Briefe zunächst in ihrer Existenz prinzipiell zu erfassen, d.h. zu dokumentieren, dass überhaupt ein brieflicher Austausch stattgefunden hatte. Zum anderen sollten die in den Korrespondenzen besprochenen Sachverhalte inhaltlich wahrgenommen und dokumentiert werden. Andere briefspezifische Charakteristika wie Schriftbild und -duktus, Raumbeherrschung, Vermaßung, verwendete Schreibmaterialien wie z.B. Feder und Tinte, Papierqualität, Briefbeilagen und Ähnliches finden zwar ihren Eingang in die aufwendigen Apparate historisch-kritischer Editionen, waren aber im vorliegenden Fall, da für die Druckausgabe der Briefe Fickers explizit eine Studienausgabe als Ziel definiert worden war,¹² der inhaltlichen Dimension nachgereicht und damit von marginaler Bedeutung. Der ursprüngliche Zweck, Briefkopien anzufertigen bzw. anfertigen zu lassen, bestand primär in der Gewinnung und Bewahrung von (inhaltlicher) Information. Zumeist waren es die Sender:innen selber, die Durchschläge, seltener Abschriften, ihrer Briefe aufbewahrten, in der Mehrzahl der Fälle betraf dies geschäftliche Korrespondenz, bei der es wichtig erschien, inhaltliche Details für zukünftige Bearbeitungen im Wortlaut vorliegen zu haben. Mit diesen Vorgaben wurden auch die Abschriften erstellt.

Die Briefe und Postkarten, die im vorliegenden Fall als Foto- und Xeroxkopien Eingang in die Sammlung gefunden und als Vorlage für die Übertragung ins schematische Druckbild der Edition gedient haben, weisen entsprechend in gradueller Variation – abhängig davon, nach welchem technischen Reproduktionsverfahren sie erstellt worden sind – annähernd alle »klassischen« Merkmale ihrer brieflichen Originalvorlagen auf. Dies erstreckt sich bedingt sogar auf jene Kopien, die nicht auf photomechanische Weise als Abschriften auf der Schreibmaschine erstellt worden sind; selbst in diesen Fällen wurde von den Herausgebern darauf Wert gelegt, die relativen Positionen von Anrede- und Datumszeilen sowie von Grußformeln und

Unterschriften auf dem Blatt zu erfassen und zu reproduzieren, was später auch in den gedruckten Bänden der Briefedition übernommen wurde.

Insbesondere findet durch den Einsatz unterschiedlicher Kopiertechniken ein kontinuierlicher Abstrahierungsprozess statt, denn je weiter die Reproduktion vom »originalen« Erscheinungsbild abweicht, desto mehr Informationen gehen verloren, die dem Original noch inhärent sind. Die Kopien stellen somit – weniger nach ihrer physischen Beschaffenheit (die Kopiertechniken sind, mit Ausnahme des manuellen Abtippens des Inhalts mit Schreibmaschine sowie des Abschreibens per Hand, relativ ähnlich) als nach ihrer abstrakten »Entfernung« vom gegenständlichen Original –, zugleich Momentaufnahmen bestimmter ephemerer materieller Zustände wie auch des pragmatischen Bedeutungswerts dar, den ihnen die jeweiligen Bearbeiter:innen zugeschrieben haben.

Die Produzent:innen solcher Kopien sind, wegen der räumlichen und vor allem aufgrund der historischen Distanz, in der Regel vom Originalobjekt entkoppelt, d.h. sie sind insbesondere nicht die ursprünglichen Adressat:innen. Sie (bzw. jene Personen oder Institutionen, die die Kopien in Besitz nehmen) treten, sofern sie greifbar sind, bestenfalls als Autorisationspersonen auf, die den Kopiervorgang selber legitimieren und sich, zumindest indirekt, für die Echtheit des Originals, das im Moment des Kopiervorgangs physisch vor ihnen gelegen hat, verbürgen bzw. diese Echtheit garantieren.

Von der Serialität zum Temporär-Auratischen

Im Lichte der bisherigen Ausführungen werden zwei wesentliche Punkte deutlich: Zum einen wird man in einem schnell gefassten Gedanken nur schwerlich mit der Idee übereinkommen wollen, ein Brief oder ein vergleichbares Korrespondenzstück sei mit einem originären Kunstwerk, wie es Walter Benjamin vorschwebte, gleichzusetzen, oder er stelle gar ein solches dar. Das Maß künstlerischer Imagination ist bei einem Objekt, das im Alltagsverständnis in erster Linie pragmatischen Zwecken, d.h. der wechselseitigen Kommunikation mit dem Fokus auf der Beförderung von Information dient, dem Anschein nach nur äußerst dürftig vorhanden. Der Überblick über die unterschiedlichen Typologien von Briefkopien in der *Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker* macht evident, dass der Terminus »Original« in diesem Zusammenhang primär keinen ästhetischen Wertungsbegriff im Sinne einer intrinsischen »Originalität«¹³ beschreibt, die mit einer Form von künstlerischer »Innovation« gleichgesetzt werden kann.

Auf den zweiten Blick sieht die Sache freilich schon diffiziler aus, und ein Hinweis auf bestimmte Briefe Georg Trakls,¹⁴ die trotz ihrer oberflächlichen Profanität sowohl aufgrund der inhaltlichen Diversität wie auch aufgrund ihres (durch die Seltenheit bedingten) rein materiellen Wertes besonderen Status genießen, oder gar jene Rainer Maria Rilkes, die – auch in ästhetischer Hinsicht – sämtlich in hohem

Maße durchkomponiert erscheinen, mag genügen, um deutlich zu machen, dass die Abgrenzungen hier nicht mit eindeutiger Trennschärfe vorgenommen werden können, sondern vielmehr fließend verlaufen. Aus diesem Grund kann konstatiert werden, dass ein Brief zwar »als Gebrauchstext zwischen Literarizität, Rhetorik und Pragmatik«¹⁵ changiert, womit bereits auf die Verschränkung von inhaltlichen und formalen Aspekten sowie insbesondere auf den Bruch mit der rein pragmatischen Sichtweise verwiesen ist, gleichwohl aber als gegenständliches Einzel-Objekt von einer distinkten Phänomenologie bestimmt ist. Ein Brief-Original erscheint, insbesondere wenn deren Schöpfer:innen mit entsprechend symbolisch aufgeladenem, objektiviertem Kulturkapital versehen sind¹⁶ (wie, um beim Beispiel zu bleiben, Trakl oder Rilke), unter bestimmten Voraussetzungen doch in die Nähe des Benjaminschen Originals samt seiner Aura zu rücken. Und tatsächlich lassen sich auch für diese Dokumente eine Reihe von Eigenschaften ausmachen, die das Original-Kunstwerk auszeichnen, so die Singularität ihrer Existenz, die Verfertigung bzw. Schöpfung durch eine Person und nicht zuletzt das historische Hier und Jetzt. Auf der anderen Seite fehlt ihnen wiederum der Aspekt der Simulation, der beispielsweise Kunstkopien eingeschrieben ist.

Das Benjamin-Diktum muss in dieser Hinsicht gewissermaßen *vice versa*, d.h. mit einem Fokus auf der Reproduktion, gelesen werden. Benjamin bemerkt diesbezüglich: »Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks. Von der photographischen Platte z.B. ist eine Vielzahl von Abzügen möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn.«¹⁷ Auf dieselbe Weise hat es aber auch keinen Sinn, nach einer »echten« Kopie zu fragen, und zwar in dem Sinne, dass eine »originalen« Kopie gemeint ist. Der Aspekt der Serialität – und dieser ist zentral für die hier angestellten Überlegungen – muss unter den beschriebenen Vorzeichen auf andere Weise gelesen werden, als es Benjamin getan hat. Hier kommt die Semiotik ins Spiel: Umberto Eco hat sich in seinem Buch *Sugli specchi e altri saggi*¹⁸ intensiv mit dem Problem des Seriellen auseinandergesetzt. Er wählte dabei bewusst einen Ansatz, der jedwede Ästhetik, die in Benjamins Theorie vom Auratischen automatisch mitbedacht werden muss, außen vorlässt und stattdessen auf die Funktionalität des Produkts abzielt. Bei Eco steht nicht der den kapitalistischen Gesetzmäßigkeiten nach Marx (Warenwert versus Tauschwert) unterworfenen Anspruch nach Einzigkeit im Vordergrund, der erst – mit Fokus auf der Unikalität des betrachteten Objekts – die Unterscheidung zur Kopie hervorbringt, sondern jener Aspekt, dass die Kopie(n) anderen Funktionalismen unterworfen sind. Eco führt dazu aus:

In diesem Sinne ist »dasselbe« wie etwas anderes das, was dieselben Eigenschaften wie jenes andere aufweist, zumindest unter einem bestimmten Gesichtspunkt; zwei gleichartige Bögen Papier sind für die Zwecke unserer funktionalen Bedürfnisse »dasselbe«, aber sie sind es nicht für einen Physiker, den die molekulare Zusammensetzung der Objekte interessiert.¹⁹

Interessant wird die Sache spätestens dann, wenn zum Verlust des Originals die Verknappung hinzukommt. Entgegen der theoretisch vorhandenen Möglichkeit, eine unbegrenzte Menge an Kopien zu ziehen, deren Limitierung einzig an die Funktionsparameter der jeweiligen Kopiertechnik bzw. des Geräts geknüpft ist (z.B. technische Defekte, die den Prozess stoppen können), wurde in den meisten Fällen, in denen Korrespondenzpartner:innen ihre Dokumente zur Verfügung gestellt hatten, exakt *eine* einzige Kopie hergestellt. Aus der Pragmatik der Situation heraus verstanden, ist dieses Vorgehen nachvollziehbar.

Aufgrund der Tatsache, dass die Kopien in der Sammlung zu einem großen Teil auf Originalbriefe verweisen, bei denen die Existenz oder deren Verbleib unklar ist bzw. die physisch definitiv nicht mehr existieren, sowie aufgrund der Verknappung auf eine einzige Kopie, die erstellt worden ist, ändert sich ihr Status, sofern sich ihr Funktionszusammenhang verändert. Unter konkret festzumachenden Umständen – mithin in jenem Moment, in dem der Verlust wahrgenommen wird – erfahren die Kopien für die Rezipient:innen eine Transformation und treten als »Quasi-Originale« an deren Stelle; sie werden zu »Gegenstände[n], die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt die mit einer Bedeutung versehen sind«. ²⁰ Die Kopien sind damit einer spezifischen Phänomenologie unterworfen, die sich von ihrer früheren signifikant abhebt; die Objekte treten nun in einen funktionalen Bedürfniskontext ein, der, wie im Falle der kopierten Briefe, auf das historische Momentum verweist, und damit wandelt sich ihr Gebrauchswert. Der entscheidende Faktor ist dabei ihre relative Flüchtigkeit, denn obwohl Kopien grundsätzlich dem Prinzip des Seriellen unterworfen sind, resultiert diese aus dem Umstand, dass in vielen Fällen keineswegs gesichert ist, ob das der Kopie zugrundeliegende Original-Korrespondenzstück als materielles Objekt überhaupt noch existiert oder möglicherweise längst schon verloren gegangen ist.

Wie die Briefkopien im Zuge dieses Prozesses wahrgenommen werden, unterscheidet sich dabei aber in mehreren Aspekten signifikant vom auratischen Original Benjaminscher Prägung: In just jenem Moment, in dem klar wird, nunmehr mit Gewissheit den einzig manifesten Beweis vor sich zu haben, der über die (einstig gesicherte) Existenz des verschollenen Schriftstücks Zeugnis ablegen kann und darüber hinaus auch noch zumindest den Inhalt desselben zu konservieren imstande ist, greift einer der Mechanismen, die auch Benjamins Aura kennzeichnen: Es entsteht ein temporäres »Hier und jetzt«, ein Momentum, das das Objekt für einen Augenblick einzigartig in der Welt macht. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine ästhetische Durchdringung, die diesen Effekt bewirkt. Vielmehr sind es die Geschichtlichkeit des Objekts sowie die an das Objekt herangetragene Autoritätserwartung, durch welche die Einzigartigkeit legitimiert wird: Die Transposition vom ubiquitären Gebrauchs- und Massengegenstand zum temporär-auratischen Original wird durch die Erkenntnis von der Geschichte des Gegenstandes und vor allem vom Bewusstsein über diese Historizität in Gang gesetzt. Wenngleich auch nicht das Benjaminsche »Original« in seiner von ihm so apostrophierten »Echtheit« vorliegt, erhält die Kopie exakt

dann, wenn die Erkenntnis greift, dass das Original verloren ist, stellvertretend den Status von dessen »Einzigkeit« (und damit indirekt auch seiner »geschichtlichen Zeugenschaft«) – und dieser Status bleibt zumindest solange aufrecht, bis wiederum eine (analoge oder digitale) Kopie von der Kopie gezogen wird.

Anmerkungen

- 1 Konrad Paul Liessmann: Am Anfang war die Kopie. Über das Original und seine Aura. In: Neuberger Unternehmensmagazin; online via <https://www.neuberger.at/unternehmensmagazin/original-philosophie/> (25.02.2023).
- 2 Pierre Bourdieu: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital. In: ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg: VSA-Verlag 1992, 49–80.
- 3 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung). In: ders.: Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, 378–413.
- 4 Stefan Burmeister: Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum. In: Authentizität. Artefakt und Versprechen in der Archäologie. Beiträge herausgegeben von Martin Fitzenreiter. London: Golden House Publications 2014, 99–108; hier 99.
- 5 Johann Holzner; Anton Unterkircher: Das Forschungsinstitut Brenner-Archiv. In: Zeitmesser. 100 Jahre Brenner. Hg. vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck. Innsbruck: innsbruck university press 2010, 283–284; hier 283.
- 6 Ludwig von Ficker an Johann Weisl, 02.12.1966. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker, Sign. 208-010-002.
- 7 Ludwig von Ficker an Hellmut Pattenhausen, 1.2.1966. FIBA, Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker, Sign. 208-008-009.
- 8 Vgl. die Unterlagen zur Herausgeberrätigkeit von Christine Nayer, Walter Methlagl, Franz Seyr und Ignaz Zangerle; FIBA, Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker, Sign. 208-002-002.
- 9 Vgl. den Brief Werner von Trott zu Solz an Ludwig von Ficker, 05.11.1941. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Ludwig von Ficker, Sign. 041-050-001-005.
- 10 FWF-Projekt »Ludwig von Ficker als Kulturvermittler« (P 24283-G23) von 2012–2015; FWF-Projekt »Ludwig von Ficker: Kommentierte Online-Briefedition und Monografie« (P 29070-G23) von 2016–2020.
- 11 Ludwig von Ficker: Gesamtbriefwechsel. Kommentierte Online-Edition. Hg. von Markus Ender, Ingrid Fürhapter, Ulrike Tanzer und Joseph Wang-Kathrein in Zusammenarbeit mit Anton Unterkircher im Auftrag des Forschungsinstituts Brenner-Archiv der Universität Innsbruck. Innsbruck, 20.12.2023. URL: <https://www.ficker-gesamtbriefwechsel.net>.
- 12 Vgl. Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1909–1914. Hg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Bd. 1. Salzburg: Otto-Müller-Verlag 1986 (= Brenner-Studien, Bd. VI), 396.
- 13 Vgl. Jens Häsel: Original/Originalität. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002. Bd 4, 638–655; hier 643f.
- 14 Vgl. den Beitrag Anton Unterkirchers im vorliegenden Heft.
- 15 Jörg Schuster: Briefe im Kontext der literarischen Moderne. In: Marie Isabel Matthews-Schlinzig, Jörg Schuster, Gesa Steinbrink, Jochen Strobel (Hg.): Handbuch Brief: Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Bd. 1: Interdisziplinarität – systematische Perspektiven – Briefgenres. Berlin: De Gruyter 2020, 1372.
- 16 Vgl. Pierre Bourdieu: Ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital. In: ders.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg: VSA-Verlag 2005, 49–81.
- 17 Benjamin: Kunstwerk (Anm. 3), 48 If.
- 18 Dt.: Umberto Eco: Über Spiegel und andere Phänomene. München: dtv 1990.
- 19 Umberto Eco: Die Innovation im Seriellen. In: ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. München: dtv 1990, 155–180; hier 158.
- 20 Krzysztof Pomian: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin: Wagenbach 1998, 50.

(Retro-)Digitalisierung im Spannungsfeld zwischen Originalerhalt und Open Access

Ein Werkstattbericht aus dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar

von Gabriele Klunkert

Einleitung

Da der Begriff ›Digitalisierung‹ nicht eindeutig definiert und abhängig vom jeweiligen Kontext mit unterschiedlichen Bedeutungen belegt ist, konkretisiert ein in Klammern gesetztes ›Retro‹ den Beitragstitel. Im Mittelpunkt steht somit die *retrospektive* Digitalisierung analoger Archivalien des Goethe- und Schiller-Archivs (GSA), vor allem Werkhandschriften, Briefe und Tagebücher. Andere Belange der Digitalisierung (man denke an die Digitalisierung archivischer Arbeitsprozesse, an die Einführung der e-Akte, an digitales Magazin- oder Benutzungsmanagement, an Forschungsdaten u.ä.) sind im GSA selbstredend ebenfalls virulent, werden aber im Beitrag nicht näher beleuchtet.

Den Grundstock des ältesten Literaturarchivs in Deutschland bildet der schriftliche Nachlass Goethes, der 1885 nach dem Tod des letzten Enkels Walther von Goethe gemäß dessen testamentarischer Verfügung in das Eigentum der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach überging. Im selben Jahr gründete die Fürstin das »Goethe-Archiv«. Seit dem Zuwachs um Schillers Nachlass 1889 trägt das Archiv den Namen »Goethe- und Schiller-Archiv«. Für den rasch wachsenden Archivbestand ließ Großherzogin Sophie zwischen 1893 und 1896 den heutigen Archivzweckbau errichten, und bereits zum Beginn des Ersten Weltkriegs nannte das Archiv 35 Nachlässe sein Eigen. Neben den Nachlässen der Namensgeber waren dies weitere aus klassischer Zeit, darunter jene von Herder, Wieland, Knebel, Riemer und Bertuch. Aus dem späteren 19. Jahrhundert seien die Bestände Freiligrath, Immermann, Fritz Reuter und Friedrich Hebbel genannt. Wichtigste Aufgabe des Archivs in den ersten Jahrzehnten war die von Großherzogin Sophie initiierte Weimarer Ausgabe von Goethes Werken, die von 1887–1919 in vier Abteilungen mit 144 Bänden erschien. Seit den 1950er Jahren bereichern die Nachlässe von Franz Liszt und Friedrich Nietzsche das GSA. Ab 1953 gehört das GSA zu den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur (NFG). Zeitgleich wurde mit einer systematischen Ordnung und Verzeichnung der Bestände begonnen: Eine Arbeit, die bis heute fortgeführt wird, natürlich mit modernen Mitteln.¹ Seit 1991 ist das GSA eine der drei bestandsführenden Direktionen der Stiftung Weimarer Klassik (ab 2003 Klassik Stiftung Weimar: KSW).²



Abb. 1: Ansicht des Goethe- und Schiller-Archivs

Heute verfügt das Archiv über ca. 150 persönliche Nachlässe von Schriftstellern, Gelehrten, Philosophen, Komponisten und bildenden Künstlern sowie 14 Archive von Verlagen, Vereinen und literarischen Gesellschaften. Zum Bestand gehört auch eine Autographensammlung, in der ca. 3.000 Autoren vertreten sind; insgesamt umfasst der Archivbestand etwa 5 Millionen Blatt. Hinzu kommt als Sonderbestand das historische Institutsarchiv und das Verwaltungsendarchiv der KSW.

Von 2010 bis 2012 erfolgte eine umfassende Grundsanierung des Archivs: Während der Modernisierung und Erweiterung des denkmalgeschützten Gebäudes wurden alle archivischen Funktionsbereiche ertüchtigt, darunter die Magazine, die Lesesäle, der Vortragssaal, der Ausstellungsbereich und die Werkstätten. Organisatorisch ist das Archiv in zwei Abteilungen gegliedert: Die Abteilung *Medienbearbeitung und -nutzung* regelt das gesamte archivische Kerngeschäft mit den Fachaufgaben Erhaltung, Magazinierung, Erschließung, Digitalisierung, Bereitstellung und Benutzung. In der Abteilung *Digitale Editionen* entstehen einer langen Tradition entsprechend historisch-kritische Editionen als intensivste Form der Erschließung und Erforschung: *Goethes Tagebücher* und *Goethes Briefe*, die *Regestaussgabe der Briefe an Goethe* sowie die Ausgabe von *Goethes Begegnungen und Gesprächen*. Deren Forschungsdaten und Digitalisate werden sukzessive auf der digitalen Plattform der *PROPYLÄEN* online gestellt, die im Herbst 2021 als Beta-Version gelauncht worden ist.³

Gemäß dem *Thüringer Gesetz über die Klassik Stiftung Weimar*⁴ und dem *Thüringer Archivgesetz*,⁵ das auch für die Bestände des GSA gilt, ist das Weimarer Archiv zum Bewahren, Erschließen, Bereitstellen und Vermitteln der Archivalien verpflichtet. Genau in diesem Spannungsbogen bewegt sich die Retrodigitalisierung, die vollkommen neue Workflows und Arbeitsprozesse erfordert und zwei archivischen Zielstellungen zugleich Genüge leisten muss und dennoch das Potential bietet, zwei sich – in der analogen Welt – nicht selten gegenüberstehenden Zielstellungen gerecht zu werden: Bereitstellung *und* Erhaltung der Originale im Literaturarchiv.⁶



Abb. 2: Magazinbereich im Tiefgeschoss des Archivs

Erschließung im GSA – Schwerpunkt Archivdatenbank

Wegen der einzig sinnvollen Anbindung der Digitalisate an eine Verzeichnungseinheit steht die Retrodigitalisierung im direkten Zusammenhang mit der archivischen Erschließung; diese umfasst nach gängiger archivwissenschaftlicher Auffassung zwei Arbeitsprozesse, nämlich Ordnung und Verzeichnung von Archivgut. Im GSA erfolgt die Erschließung der Archivalien – in der Anfangszeit über Findbücher und Karteien gewährleistet – seit den 1990er Jahren computergestützt. Die besondere Situation eines Literaturarchivs mit seinen häufig extrem variierenden Erschließungsbedürfnissen

erforderte eine eigene, auf die speziellen Bedarfe zugeschnittene Datenbank- und Softwarelösung. In enger Zusammenarbeit zwischen Archivarinnen und Archivaren sowie einer in der KSW fest angestellten Software-Entwicklerin wurde eine auf Oracle basierende Archivdatenbank bedarfsbezogen für die Ansprüche des Hauses entwickelt.⁷ Mit dieser ›maßgeschneiderten‹ Archivdatenbank bietet die Weimarer Lösung zahlreiche, für eine integrierte Archivaliensoftware unverzichtbare Features: Neben der Verzeichnung in unterschiedlichen Erschließungstiefen ermöglicht die Datenbank das Dokumentieren und Managen von Digitalisaten, Provenienzen, Zustandsanalysen und Restaurierungsarbeiten.

2005 erfolgte die online Stellung der Archivdatenbank, und seit 2015 liefert das Archiv regelmäßig die aktuellen Daten der Archivdatenbank im EAD-Austauschformat an den nationalen Verbundkatalog für Nachlässe und Autographen *Kalliope* der Staatsbibliothek zu Berlin.⁸ Im April 2022 ging eine komplett überarbeitete Version der Archivdatenbank des GSA online. Zu den wesentlichen Verbesserungen im Vergleich zur Vorgängerversion zählen unter anderem der zentrale Sucheinstieg, ein digitales Schaufenster und die kostenfreie Downloadmöglichkeit der Digitalisate, inklusive der Links zum *IIIF-Manifest* der Digitalisate zur Weiterverwendung in externen IIIF-Viewern. Dies ist ein großer Schritt in Richtung Open Access und Optimierung des Benutzungsservice, der die Verwendung und Auswertung der Digitalisate am heimischen Computer ermöglicht.⁹ Damit bewährt sich das GSA als eine sich modernisierende Dienstleistungseinrichtung, die mittels Förderung des Zugangs zu Archivgut ihrem kultur- und informationspolitischen Auftrag innerhalb der modernen Wissensgesellschaft beständig Rechnung trägt. Bevor es aber soweit ist, dass wir der Nutzerschaft diesen Komfort bieten können, waren und sind zahlreiche Entwicklungs-, Arbeits- und Prüfschritte erforderlich.

Möglichkeiten zur Herstellung von Digitalisaten

Bei der Produktion der Digitalisate stellt sich für viele Archive die Frage: ›Kaufen oder selber machen?‹ Die Weimarer Antwort lautet hier: ›Beides! Und noch viel mehr!‹ Vier Produktionsstränge fließen zusammen, damit das GSA Digitalisierungswünsche in exzellenter Qualität erfüllen kann und zugleich ›hohe Schlagzahlen‹ erreicht. Hier ist an erster Stelle die eigene Digitalisierungswerkstatt des GSA zu nennen, die 2012 im dritten Obergeschoss errichtet wurde. Eine fest angestellte Digitalisierungsfachkraft widmet sich dort der fortlaufenden Bestandsdigitalisierung sowie der Bearbeitung aktueller Fotobestellungen der Nutzerschaft, was einer *Digitalisierung on Demand* entspricht. Baulich klug gelöst, wurden die Restaurierungswerkstätten in unmittelbarer Nähe ebenfalls im dritten Obergeschoss angesiedelt, da eine enge Zusammenarbeit zwischen den beiden Bereichen erforderlich ist, und die Archivalieneinheiten auf kurzem Weg die Werkstätten passieren können.



Abb. 3: Blick in die Digitalisierungswerkstatt

Die Digitalisierung erfolgt mit einem Digitalkamerasystem, das sich im Gegensatz zu Scannern durch eine hohe Aufnahmequalität auszeichnet. Entsprechend dem im GSA entwickelten, sich an den DFG-Richtlinien orientierenden Standard entstehen farb- und größenreferenzierte Aufnahmen der historischen Vorlagen zur Gewährleistung der technischen Verlässlichkeit bei späterer Bildverwertung (Druck o.ä.). Vor dem endgültigen Transfer der Digitalisate an die Archivdatenbank erfolgen mehrere qualitätssichernde Prüfschritte mit dem ebenfalls im Haus entwickelten Werkzeug *Digitool*, die eine nochmalige Autopsie und einen genauen Abgleich des Originals mit der erzeugten Bilddatei beinhalten. Erst nach dieser Kontrolle werden die Digitalisate über Routinen in die interne Archivdatenbank eingespeist und dort mit einem Siegel als vollständig qualitätsgeprüft gekennzeichnet. Im Zweimonatsrhythmus erfolgt ein Update der Online-Archivdatenbank. Im Dezember 2022 konnte die Marke von 450.000 online gestellten Digitalisaten erreicht werden.

Bei der Sanierung des Archivs wurde mit Weitblick hinter der Digitalisierungswerkstatt ein zweiter Raum für Digitalisierungsbelange eingerichtet, der für externe Dienstleister zur Verfügung steht. Über meist längerfristige Projekte, oft durch EFRE-Mittel oder andere Drittmittel finanziert, wird für abgesteckte Digitalisierungsvorhaben ein Dienstleister via Ausschreibungsverfahren ermittelt und mit konkreten Arbeitspaketen beauftragt. Der Anbieter kommt mit seinem Equipment ins Archiv und digitalisiert vor Ort. Die Vorteile dieser erprobten Praxis liegen auf der Hand: Die Archivalien müssen das Haus nicht verlassen, für optimale Workflows sorgen kurze Wege zwischen den involvierten Funktionseinheiten.

Das Gros der im GSA überlieferten Quellen lässt sich ohne Probleme flach auf einem Fototisch positionieren. In seltenen Fällen stehen jedoch gebundene Objekte im Digitalisierungsvorhaben an, die sich nicht plan legen und in einem erforderlichen Winkel von 180° öffnen lassen. Aus Bestandsschutzgründen empfiehlt sich hier der *Wolfenbütteler Buchspiegel*, der durch seine V-förmige Konstruktion objekt-schonende Aufnahmen bei geringem Öffnungswinkel von 45° ermöglicht.¹⁰ Da eine Anschaffung dieses doch recht preisintensiven Gerätes wirtschaftlich nicht vertretbar gewesen wäre, nutzen wir im Bedarfsfall den Wolfenbütteler Buchspiegel unserer Schwestereinrichtung, der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, mit der das Archiv ohnehin enge Kooperation und gute Zusammenarbeit pflegt.

Eine weitere Möglichkeit zur Herstellung von Digitalisaten bietet die Sicherungsverfilmung innerhalb eines deutschlandweiten Programmes: Die Bundesicherungsverfilmung wertvollen Kulturgutes ist eine Aufgabe der Bundesrepublik im Rahmen des Zivilschutzes. Die dabei von ausgewählten Archivalien angefertigten Mikrofilme (als die am längsten haltbaren Sicherungsmedien) werden zu Sicherungszwecken im Barbarastollen bei Freyburg eingelagert.¹¹ Eine solche Verfilmungsstelle befindet sich im Thüringer Landesarchiv, Hauptstaatsarchiv Weimar und damit in unmittelbarer Nähe des GSA. Viele unserer Bestände erfüllen die Bedingungen für die Bundessicherungsverfilmung: Die Bestände müssen ein gewisses Alter haben, kulturhistorisch von besonderem Wert sein, gut erschlossen sein und über ein Findbuch verfügen.

Über Jahre wurde eine sehr gute Zusammenarbeit zwischen beiden Archiven aufgebaut. Durch das Voranschreiten der technischen Möglichkeiten ergab sich bei der Bundessicherungsverfilmung eine Neuerung: Inzwischen wird nicht mehr direkt vom Objekt verfilmt, sondern zunächst erfolgt die Aufnahme von Farbdigitalisaten, anhand derer anschließend der Mikrofilm ausbelichtet wird. Ziel ist nach wie vor die zentrale Filmeinlagerung im Barbarastollen. Die Farbdigitalisate, die im Vorfeld bei der Bundessicherungsverfilmungsstelle entstehen, fallen dabei im Prinzip als ›Nebenprodukt‹ an. Gern hat sich das GSA 2017 mit einigen Beständen an der Erprobungsphase beteiligt und dabei sehr gute Erfahrungen gemacht. Inzwischen lassen wir auf diesem Wege jährlich ein bis zwei Bestände digitalisieren. Die Vorteile liegen hier in der räumlichen Nähe zum Hauptstaatsarchiv und der kostenneutralen Digitalisierung. Lediglich die interne Qualitätssicherung stemmt das GSA aus eigener Kraft.

Implementierung des Geschäftsgangs

Die Notwendigkeit der Begleitung von Konversionsmaßnahmen von Archivgut durch Restauratoren und Restauratorinnen ist in Fachkreisen hinlänglich bekannt und hat sich in vielen Archiven und Bibliotheken bereits als Best Practice etabliert.¹² In den letzten Jahren entstanden zahlreiche Veröffentlichungen und Handlungsempfehlungen

zur bestandsschonenden Digitalisierung sowie zur Entwicklung der dafür notwendigen Workflows.¹³

Auch nach rund zwei Jahrzehnten praktischer Digitalisierung in Archiven und Bibliotheken ist der Bedarf nach fachlichem Austausch über arbeitspraktische Fragen und organisatorische Belange recht groß. Neben den bekannten Fachkongressen, wie dem *Deutschen Archivtag* und dem *Bibliothekartag*, gibt es weitere nützliche Schulungsformate. Hier ist exemplarisch der *Workshop Retrodigitalisierung* zu nennen, den die Staatsbibliothek Berlin in Kooperation mit der Technischen Informationsbibliothek Hannover und anderen Partnern regelmäßig zu Praxisfragen rund um die Retrodigitalisierung ausrichtet. Beim 4. Workshop im März 2022 waren 250 Teilnehmer und Teilnehmerinnen aus Archiven, Museen und Bibliotheken online dabei, was beweist, wie groß das Interesse ist.¹⁴

Auch im GSA mussten im Vorfeld zunächst alle technischen und logistischen Arbeitsabläufe für den Digitalisierungsprozess entwickelt werden. Dies war ein längerer Prozess, der das gesamte Team forderte, da am Anfang der Entwicklungsarbeit manche praktischen Probleme noch nicht absehbar waren. Während zu Beginn vor allem technische Fragen des Datenmanagements (wie Dateiproduktion, -benennung, -reihung, -anbindung, -wiedergabe etc.) unter ständiger Berücksichtigung der Forschungs- und Nutzungsinteressen zu lösen waren, was dank der bereits eingangs erwähnten archiverfahrenen Software-Entwicklerin sehr gut gelang, rückten später verstärkt Herausforderungen der Bestandserhaltung in den Fokus. Daher galt es, einen praxistauglichen Geschäftsgang zur Digitalisierung zu entwickeln, der auch den Erfordernissen des Bestandsschutzes Genüge tut. Das GSA sah sich insofern mit neuen organisatorischen Anforderungen konfrontiert, wie sie Gerhard Banik bereits 2010 generell mit Blick auf konservierungswissenschaftliche Ansätze konstatierte.¹⁵

Basierend auf den Erfahrungen bereits im GSA absolvierter Digitalisierungsprojekte¹⁶ sowie unter Berücksichtigung einschlägiger Veröffentlichungen¹⁷ wurden Arbeitsabläufe hinterfragt und neu entwickelt. Dies geschah unter Einbeziehung der betroffenen Organisationseinheiten (Magazindienst, Benutzerdienst, Digitalisierungswerkstatt, Restaurierungswerkstatt). In einem gemeinsamen Prozess wurden Bedarfe analysiert sowie Abläufe gestaltet und definiert.

Als fester Bestandteil wurde in diesen Workflow eine vorherige Prüfung der zu digitalisierenden Handschriften durch die Restaurierungswerkstatt integriert. Das heißt, im Vorfeld prüfen die Restauratorinnen, ob die Archivalien im aktuellen Zustand für die Digitalisierung geeignet sind. Konservatorisch unbedenkliche Handschriften gelangen direkt in die Digitalisierungswerkstatt. Sollte die Digitalisierbarkeit der Handschriften im aktuellen Zustand jedoch nicht gegeben sein, führen die Restauratorinnen notwendige Maßnahmen durch, die zur Vermeidung von Schäden dienen, und bereiten die ausgewählten Archivalien für die Digitalisierung vor.



Abb. 4: Blick in die Restaurierungswerkstatt

In der Fachwelt ist hinlänglich bekannt: »Ein konservatorisch-restauratorischer Behandlungsbedarf ergibt sich vorrangig dann, wenn das Archivgut (lose) Schmutzauflagen aufweist. Eine vorausgehende Abreinigung wird in der Regel aus Gründen des Arbeits- und Gesundheitsschutzes zu gewährleisten sein und kann auch die Lesbarkeit verbessern. Bei mechanischen Schäden sind [...] die damit verbundenen Beeinträchtigungen für einen reibungslosen Digitalisierungsprozess und für die zu erzielende Wiedergabequalität zu beurteilen.«¹⁸

Demgemäß werden auch im GSA, je nach Zustand der jeweiligen Handschriften, die erforderlichen Maßnahmen durchgeführt: Stehen Verschmutzungen am Original einer Digitalisierung im Weg, erfolgt vorab eine Reinigung. Bei Beschädigungen ergibt sich eine restauratorische Behandlung von Rissen, Knicken, Ausbrüchen oder eingerollten Blatträndern, um Substanzverlust am Papier und somit buchstäblich am Inhalt zu vermeiden. Dadurch ist die Behandlung ein Garant für qualitativ hochwertige Aufnahmen mit vollständiger Lesbarkeit des Textes und guter Nachnutzungsmöglichkeit der Digitalisate.

Nach erfolgter Digitalisierung werden die Originale in der Regel nicht mehr im Lesesaal vorgelegt. Vielmehr erfolgt die Benutzung der digitalen Kopien an den Terminals im Lesesaal oder am eigenen Computer bzw. mobilen Endgerät. Ausnahmen für besonders anspruchsvolle Nutzungen, wie z.B. Editionsprojekte, sind nach Rücksprache mit dem Fachbereich Bestandserhaltung jedoch möglich, denn es ist bekannt, dass selbst hochwertige Reproduktionen das Original nicht in allen Aspekten ersetzen können.

Der inzwischen neu implementierte Geschäftsgang zum Qualitätsmanagement bei Digitalisierungsmaßnahmen, der sowohl die Anforderungen der Bestandserhaltung als auch der Bereitstellung erfüllt, hat sich als praxistauglich bewährt. Dank intensiver Aufklärungs- und Schulungsarbeit konnten punktuelle interne Vorbehalte, die als normale Begleiterscheinung von Veränderungsprozessen auftreten, überwunden werden. Die Teammitglieder erhielten Klarheit darüber, wie ihre Arbeit zu übergeordneten gemeinsamen Zielen beiträgt. Die Entwicklung des angepassten Workflows im GSA ist ein gelebtes Beispiel für Bestandserhaltung mit erweitertem Aktionsfeld und mittels erfolgreichem Change Management zugleich integrierte Archivmanagementaufgabe.¹⁹ Eine konservatorisch gut vorbereitete Digitalisierung dient konsequenterweise auch dem Bestandsschutz, denn die Originale werden danach seltener genutzt und strapaziert, da den Nutzenden das digitale Substitut zur Verfügung steht.

Wichtig ist, dass bei der Entwicklung künftiger Digitalisierungsprojekte auch die notwendigen begleitenden und vorbereitenden Restaurierungsmaßnahmen ressourcenmäßig einkalkuliert werden.

Fazit

Der im GSA entwickelte und mittlerweile bewährte Geschäftsgang zur bestandsschonenden Retrodigitalisierung ist wichtige Grundlage zur Gewährleistung eines Open Access, ohne dabei konservatorische Aspekte zu vernachlässigen. Es wurde deutlich, dass eine offene Einstellung zur entwicklungsorientierten Prozesssteuerung unabdingbar ist. Permanentes Evaluieren und Feinjustieren gehören zur Retrodigitalisierung, auch eine gesunde und pragmatische Fehlerkultur zur Überwindung von Anfangsschwierigkeiten ist unverzichtbar. Als besonders günstig erweist sich die räumliche und arbeitslogistische Verzahnung aller Teilprozessschritte mit kurzen Wegen zwischen Magazinen, Werkstätten, Benutzung und Erschließung sowie Edition. Dank der sinnstiftenden Ertüchtigung und permanenten bedarfsbezogenen Weiterentwicklung aller archivischen Funktionsbereiche im GSA konnte diese Entwicklung gelingen.

Wenn Retrodigitalisierung richtig umgesetzt wird, bietet sie alle Chancen, um dem archivischen Auftrag gerecht zu werden: Unsere wertvollen und einmaligen Nachlässe und Institutsarchive zu bewahren, zu erschließen und mit modernen Zugangsmöglichkeiten bereitzustellen.

Anmerkungen

- 1 Gerhard Schmid (Hg.): Bestandserschließung im Literaturarchiv. Arbeitsgrundsätze des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar. München, New Providence, London, Paris: K.G. Saur 1996.
- 2 Zur Geschichte des Archivs vgl. Bernhard Fischer, Gabriele Klunkert (Hg.): Goethe- und Schiller-Archiv. Hausmonographie. Weimar: Klassik Stiftung Weimar 2012.
- 3 <https://goethe-biographica.de/> (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 4 Thüringer Gesetz über die Klassik Stiftung Weimar in der Fassung der Bekanntmachung vom 18. August 2009. Online unter: <https://landesrecht.thueringen.de/bsth/document/jlr-WeimarKStiftGTH2009rahmen> (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 5 Thüringer Gesetz über die Sicherung und Nutzung von Archivgut (Thüringer Archivgesetz – ThürArchivG –) vom 29. Juni 2018. Online unter: <https://landesrecht.thueringen.de/bsth/document/jlr-ArchivGTH2018rahmen> (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 6 Im Laufe der Tagung wurde wiederholt auf eine einschlägige Publikation zum Original-Begriff hingewiesen: Heike Gfreireis, Ulrich Raulff (Hg.): Der Wert des Originals. Erschienen zur Ausstellung »Der Wert des Originals«, Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar, 3. November 2014 bis 12. April 2015. Marbach am Neckar 2014. Interessant in diesem Zusammenhang die Frage »Charakterzug oder Beschädigung?« sowie die Frage nach der »Bedeutung der Reproduktion«, untersucht von Ulrike Hähner: Nachdenken über Originalerhaltung von Archiv- und Bibliotheksgut. In: Angelika Menne-Haritz, Rainer Hofmann (Hg.): Archive im Kontext. Öffnen, Erhalten und Sichern von Archivgut in Zeiten des Umbruchs. Festschrift für Prof. Hartmut Weber zum 65. Geburtstag. Düsseldorf: Gebr. Mann Verlag 2010, 373–382.
- 7 Uta Griefsbach, Manfred Koltes: Vom Findbuch zur Datenbank. Die Weimarer Lösung für eine integrierte Archivaliensoftware. In: Archive in Thüringen: Mitteilungsblatt. Hg. von den thüringischen Staatsarchiven im Auftrag des Thüringer Ministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur (TMBWK). Sonderheft 2004: Nachlässe in Archiven. Weimar 2004, 19–23.
- 8 <https://kalliope-verbund.info/> (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 9 Die Archivdatenbank des GSA ist zugänglich unter: <https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=401> (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 10 Zum Wolfenbütteler Buchspiegel siehe: <https://www.kaiser-fototechnik.de/de/produkte/artikel.php?nr=5780> (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 11 Weitere Informationen zur Bundessicherungsverfilmung sind hier abrufbar: https://www.bbk.bund.de/DE/Themen/Schutz-Kulturgut/Wie-sichern-wir-Kulturgut/Bundessicherungsverfilmung/bundessicherungsverfilmung_node.html (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 12 Barbara Kunze: Konservatorische Begleitung von Digitalisierungsprojekten. Ein Erfahrungsbericht. In: Sächsisches Archivblatt: Mitteilungen des Sächsischen Staatsarchivs. Hg. Sächsisches Staatsarchiv. 1/2020, 22–24. Online: https://www.archiv.sachsen.de/download/Archivblatt_1_2020_gesamt.pdf (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 13 Einige der wichtigsten Veröffentlichungen seien an dieser Stelle genannt: Julian Holzapfl: Typische Vorschädigungen und Gefahren durch den Scannvorgang. Empfehlungen zum archivalisch-schonenden Scannen; Handreichung des DFG-Produktivpiloten »Digitalisierung von archivalischen Quellen«, 2013–2015. Stand: Juli 2015 Online: https://www.archivschule.de/uploads/Forschung/Digitalisierung/Handreichungen/Typische_Vorschaedigungen_und_Gefahren_durch_den_Scannvorgang_Empfehlungen_zum_archivalisch-schonenden_Scannen.pdf (letzter Aufruf: 6.2.2023); Archivschule Marburg: Handreichungen zur Digitalisierung archivalischer Quellen, fortlaufend ergänzt. Online: <https://www.archivschule.de/DE/forschung/digitalisierung-archivalischer-quellen/handreichungen-zur-digitalisierung-archivalischer-quellen.html> (letzter Aufruf: 6.2.2023); Harald Stockert: Musterworkflow für die Planung und Durchführung einer Inhouse-Digitalisierung und einer Digitalisierung durch einen externen Dienstleister; Handreichung des DFG-Produktivpiloten »Digitalisierung von archivalischen Quellen«, 2013–2015. Stand: Juli 2015 Online: https://www.archivschule.de/uploads/Forschung/Digitalisierung/Handreichungen/Idealtypischer_Digitalisierungsworkflow_fuer_Inhouse_und_externe_Digitalisierung.pdf (letzter Aufruf: 6.2.2023); Archiv- und Bibliotheksgut schonend digitalisieren. Gemeinsames Grundlagenpapier des Bestandserhaltungsausschusses der Konferenz der Leiterinnen und Leiter der Archivverwaltungen des Bundes und der Länder, der Bundeskonferenz der Kommunalarchive beim Deutschen Städtetag und der Kommission Bestandserhaltung des Deutschen Bibliotheksverbandes zur Beachtung bestandserhalterischer Grundsätze bei der Planung und Durchführung von Digitalisierungsprojekten. Mai 2019. Online: https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Downloads/KLA/digitalisierung-grundlagenpapier.pdf?__blob=publicationFile (letzter Aufruf: 6.2.2023).

- 14 Empfohlen sei an dieser Stelle die zugehörige Mailingliste zur Retrodigitalisierung: retrodigitalisierung@listserv.dfn.de (letzter Aufruf: 6.2.2023).
- 15 Gerhard Banik: Konservierungswissenschaft in deutschen Archiven und Bibliotheken – existiert sie? In: Angelika Menne-Haritz, Rainer Hofmann (Hg.): Archive im Kontext. Öffnen, Erhalten und Sichern von Archivgut in Zeiten des Umbruchs. Festschrift für Prof. Hartmut Weber zum 65. Geburtstag. Düsseldorf: Gebr. Mann Verlag 2010, 359–371.
- 16 Susanne Busch, Maria Günther, Gabriele Klunkert: Nicht aus dem Zusammenhang gerissen ...: Restauratorische und konservatorische Vorbereitung des Bestandes »Goethe / Eingegangene Briefe« für die Digitalisierung im Goethe- und Schiller-Archiv. In: Archive in Thüringen. Mitteilungsblatt. Hg. im Auftrag der Thüringer Staatskanzlei. Weimar 2022, 29–31.
- 17 Beispielsweise Gerald Maier: Die Digitalisierung von Archivgut. Ziele, Workflow und Online-Präsentation. In: Menne-Haritz, Hofmann (Anm. 15), 285–304.
- 18 Kunze (Anm. 12), 24.
- 19 Anna Haberditzl: Zwanzig Jahre »Bestandserhaltung« oder Wie ein neuer Begriff hilft, Archive und Bibliotheken zu verändern. In: Menne-Haritz, Hofmann (Anm. 15), 345–357.

Illusion der Original-Dateien?

Eine kritische Prüfung

von Ulrich Lobis, Joseph Wang-Kathrein

Einleitung

Für Institutionen im GLAM-Sektor (»Galleries, Libraries, Archives, Museums«) stellen digitale Daten eine Herausforderung dar. In letzter Zeit wird die Forderung laut, dass diese Institutionen – vor allem dann, wenn sie von der öffentlichen Hand finanziert werden – Daten zu ihren Sammlungen und Objekten öffentlich zugänglich machen sollen. Ehrgeizige Projekte wie Europeana unterstreichen nicht nur mit ihrem Vorhaben diese Forderung, sondern für sie stellen Fördergeldgeber z.T. auch finanzielle Mittel bereit, mit denen Daten öffentlich zugänglich gemacht werden.¹

Neben den Daten, die von den Gedächtnisinstitutionen selbst erzeugt werden, gibt es aber einen weiteren Aspekt digitaler Daten, mit dem Archive zunehmend konfrontiert werden: In den Materialien, die von den Archiven aufbewahrt und nutzbar gemacht werden sollen, finden sich auch Medien, in denen digitale Daten gespeichert sind. Zu diesen zählen nicht nur Datenträger (wie Disketten, Festplatten, CD-ROMs, USB-Sticks), sondern auch Geräte im Ganzen (z.B. Arbeitsrechner, Notebooks etc.) können darunter fallen. Es ist sehr wohl denkbar, dass in der Zukunft den Literaturarchiven Zugänge zu Cloud-Diensten und -Speichern überlassen werden, damit diese ihren Auftrag der Archivierung von Kulturgütern erfüllen können. Die Arbeitsweisen der Kunstschaffenden haben sich im Laufe der letzten Jahrzehnte stark verändert, und so müssen sich die Arbeitsweisen der Archivar:innen auch daran anpassen.

Dabei fehlen den Archivar:innen in mehrfacher Hinsicht die Erfahrungswerte, auf die sie ihre Arbeit bislang stützen konnten. Die ersten Materialien, die in den modernen Archiven landeten, waren meist Flachware; und wir wissen heute relativ genau, wie man diese lagern und behandeln soll, damit sie möglichst lange der Nachwelt erhalten bleiben. Auch mit fotografischen Filmmaterialien sind Archivar:innen seit einem Jahrhundert konfrontiert; wir können heute gut erahnen, unter welcher Bedingung sich Medien dieser Art in einem bestimmten Zustand erhalten lassen.² Mit neueren Medienarten (Kassetten, CDs, digitalen Datenträgern) haben Archive noch nicht so lange zu tun; und in dieser kurzen Zeit haben Archivar:innen bereits gelernt, skeptisch gegenüber Versprechen zu sein, die von den Produzenten dieser Materialien gemacht worden sind.³

In diesem Beitrag möchten wir auf die digitalen Daten und vor allem auf jene Dateien eingehen, die auf Datenträgern gespeichert sind und archiviert werden sollen. Insbesondere wollen wir uns fragen, ob das Prädikat »Original-Sein« Dateien zu-

kommen kann und wenn ja, welche Bedeutung es haben soll. Wir werden uns hier daher nicht zu anderen – möglicherweise dringenderen – Fragen äußern (z.B. Fragen nach der Lebensdauer von Datenträgern, Fragen nach der Abhängigkeit dieser Art von Medien von technischen Geräten, die abnutzen können und schnell veralten, und Fragen nach dem Umgang mit Software-Programmen, von denen wir erwarten, dass sie in der Zukunft nicht mehr funktionieren werden). Hierzu sind ja bereits andere Ideen und Meinungen laut geworden, die diese Probleme ansprechen. Stattdessen wollen wir hier in erster Linie die Frage nach dem Original-Sein von Dateien aus philosophischer und datentechnischer Sicht eruieren.

Wir wollen dafür argumentieren, dass das Original-Sein bei Dateien nur in einem funktionalistischen Sinn (nicht aber in einem essentialistischen Sinn) ausgesagt werden kann. Das bedeutet zum einen, dass eine Datei nur dann sinnvoll als Original bezeichnet werden kann, wenn man angeben kann, welche Funktion das Original-Sein erfüllen soll. Und zum anderen hat diese Ansicht die Folge, dass alle Dateien,⁴ bei denen festgestellt worden ist, dass sie einander gleichen, auch alle Originale sind. Wir werden unsere Argumentation wie folgt darlegen:

1. Zuerst zeigen wir, dass das »Original-Sein« unter zwei Rücksichten ausgesagt werden kann: im essentialistischen Sinne oder im funktionalistischen Sinne.
2. Dann werden wir die technischen Vorgänge schildern, die ablaufen, wenn wir mit einem Computerprogramm einen Text erstellen und bearbeiten.
3. Aufgrund dieser Schilderung werden wir darlegen, dass für Dateien – anders als bei Datenträgern – der essentialistische Original-Sein-Begriff nicht in Frage kommt. Demnach können Dateien nur unter einer funktionalistischen Sichtweise original sein.
4. Wir werden dann die Korrolaria dieses Befundes in Zusammenhang mit einigen Eigenschaften diskutieren, welche den digitalen Daten eigen sind.

Essentialismus versus Funktionalismus

Wenn Menschen über das Original-Sein diskutieren, haben sie meistens den Begriff des Originalen im Kopf, der in der Kunstgeschichte vorrangig wirkt. Das Paradebeispiel für diese Art, Original-Sein aufzufassen, findet sich in Aussagen wie »Dieses Bild hier ist ein Original-Rembrandt«. Wenn in der bildnerischen Kunst behauptet wird, dass ein bestimmtes Gemälde »original« sei, impliziert diese Aussage meistens die folgenden Aussagen:

- Dieses Bild ist einzigartig.
- Es könnte Kopien von diesem Bild geben, das Original ist aber höherwertig als die Kopien. Selbst dann, wenn die Kopie vom Original nicht unterscheidbar wäre oder gar mit höherwertigen Materialien erstellt worden wäre, wäre sie weniger wertvoll als das Original.
- Es gibt eine Geschichte, welche das Bild mit einer Künstlerin/einem Künstler verbindet: Der Kunstschafter hat dieses Bild selbst erstellt; und das Bild ist seit seiner Fertigstellung nicht verändert worden.

Diesen Begriff des Original-Seins könnte man »robust« nennen: Auch wenn wir darüber diskutieren können, ob ein bestimmtes Bild wirklich ein »Original« ist, werden wir kaum darüber diskutieren, was unter »Original« zu verstehen ist. In der Alltagssprache ist dieses Verständnis spontan und vorherrschend. Natürlich kann man fragen, ob ein bestimmtes Motiv original von Rembrandt ist oder ob Rembrandt nicht eine Kopie eines Bildes angefertigt hat. Hier fragt man aber nach der Originalität von Motiven und Bildkompositionen, weniger danach, ob Rembrandt das Bild gemalt hat.

Dass dieses robuste Verständnis vom »Original-Sein« bei bildnerischen Werken vorherrscht, liegt unseres Erachtens daran, dass Bilder »Substanzen« sind. Aristoteles verstand unter »Substanz« jene Entität, die durch die Zeit dieselbe bleibt und Träger von Veränderungen ist.⁵ Im Alltag nehmen wir an, dass Bilder solche Entitäten sind: Sie können sich zwar verändern (z.B. können sie verblassen oder ihre Besitzer:innen wechseln), aber ein Bild, das heute verblasst an der Wand hängt, ist dennoch *dasselbe* Bild, das dort vor 20 Jahren aufgehängt worden ist.

Im Gegensatz zu den Bildern scheint im Bereich Musik der Begriff des Original-Seins vielfältiger zu sein. Es ist nicht nur nicht leicht festzustellen, ob ein bestimmtes Werk wirklich einer Komponistin/einem Komponisten zuzuschreiben ist, sondern auch das »Original-Sein« kann ein und demselben Vorkommnis einer Musik zu- und abgesprochen werden. Hierzu wollen wir die *Nocturnal after John Dowland*, Op. 70, von Benjamin Britten als Beispiel heranziehen. Britten komponierte *Nocturnal* im Jahre 1963 für die Gitarre. Das Besondere an diesem Stück ist, dass es zwar die traditionelle Form von »Thema und Variationen« aufweist, Britten jedoch die klassische Reihung umdreht, sodass Zuhörer:innen zuerst die Variationen und erst zum Schluss das Thema hören. Das Thema stammt zudem nicht von Britten selbst, sondern ist eine Komposition von John Dowland, die unter dem Namen *Come Heavy Sleep* bekannt ist. Britten hat bewusst keine Änderungen am Thema vorgenommen.

Wenn Sie gerade einer Aufführung beiwohnen, bei der eine Musikerin namens – sagen wir – XYZ dieses Stück spielt, dann hat die Frage danach, ob die Aufführung »original« sei, unter unterschiedlichen Umständen verschiedene Antworten. Wir wollen diesen Sachverhalt durch die Spezifizierung der Frage »Ist das original?« und die Antwort hierzu verdeutlichen:

- Ist diese Musik original von XYZ gespielt? – Ja. Sie ist die Originalmusik, die von XYZ gespielt wird.
- Ist diese Musik original von Benjamin Britten? – Ja, diese Komposition stammt von Britten. Oder: Nein, Britten spielt diese Musik gerade nicht.
- Und wenn gerade der letzte Satz gespielt wird: Ist diese Musik original von Britten? – Ja, Britten hat diese Musik komponiert. Oder nein, die Melodie stammt ursprünglich von Dowland.

Dass es hierauf unterschiedliche Antwortmöglichkeiten gibt, liegt nicht nur daran, dass der Begriff »Original-Sein« unterschiedlich verstanden werden kann. Wesentlich zu der Fülle an Antwortmöglichkeiten trägt vor allem die Natur der Musik bei. Musik – verstanden als Tonkunst – ist ereignisartig und als solche ephemere. Jede Aufführung, auch desselben Stücks, ist einzigartig, allein schon deswegen, weil alle Aufführungen zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten stattfinden. Dasselbe Stück – verstanden als dieselbe Organisation von Klängen – kann selbstverständlich wiederholt aufgeführt werden, aber die Musik wird bei jeder Wiederholung erneut erzeugt.⁶

Hier kann man einwerfen, dass es Aufnahmen von Musik gibt, welche die Musik immer auf dieselbe Art und Weise wiedergeben. Musik, die auf einer CD aufgenommen worden ist, wird immer auf dieselbe Weise gespielt. Und Zuhörer:innen sind nicht in der Lage, Unterschiede zwischen den einzelnen Abspiel-Ereignissen auszumachen. Kann man hier nicht doch sagen, dass die Musik »wiederholt« wird?

Wir wollen darauf hinweisen, dass auch jedes Abspielen derselben CD ein *anderes* Ereignis ist. Insofern wird Musik nicht wiederholt, sondern eher »neu erzeugt«. Das folgende Gedankenexperiment soll dies verdeutlichen:

Nehmen wir an, dass zwei Schachspieler:innen an zwei unterschiedlichen Tagen zwei Partien gegeneinander gespielt hätten; und nehmen wir weiter an, dass die Gegner:innen in beiden Partien dieselbe Farbe und auch dieselben Zugfolgen gespielt hätten. Könnte sich ein Ereignis wiederholen, so wäre die zweite Partie ein perfektes Beispiel für die Wiederholung der ersten Partie. Dann könnte behauptet werden, dass diese Spieler:innen insgesamt nur eine Partie gespielt hätten. Dass diese Annahme aber nicht plausibel ist, zeigt sich, wenn man annimmt, dass es zwei unterschiedliche Turniere waren, in denen die beiden Spieler:innen aufeinandergetroffen sind. Die angebliche Wiederholung hat in beiden Turnieren möglicherweise unterschiedliche Folgen. Nur weil dieselben Schachspieler:innen zwei Partien mit denselben Zügen und demselben Ergebnis spielen, bedeutet das nicht, dass sie nur eine Partie gespielt hätten.

Es wird deutlich, dass sich das Original-Sein bei Musik ganz anders verhält als bei Bildern. Die Frage, ob etwas »original« ist, hängt demnach wesentlich davon ab, was es ist. Bilder, und in ähnlicher Weise auch Manuskripte auf Papier, sind *Substanzen* und bleiben durch die Zeit mit sich selbst identisch. Die Natur (Essenz) des Bild-Seins gibt die Kriterien und das Verständnis davon vor, ob ein Bild ein Original ist oder nicht. Wir wollen im Folgenden diese Art des »Original-Seins« *essentialistisch*

und die Anwendbarkeit dieses Begriffs auf eine Entität *Essentialismus* nennen. Dieser Begriff des Original-Seins ist robust! Original-Sein ist in diesem Falle nichts anderes als das *Identisch-Sein* mit der Entität selbst. Ein Originalbild von Rembrandt ist deswegen ein Originalbild, weil es *dasselbe Bild* ist. Da die Sortale – von Aristoteles auch *zweite Substanz* genannt – maßgeblich für die Identität der Entität ist, nennen Philosoph:innen dieses Phänomen auch die sortale Dependenz der Identität.⁷ Und die sortale Abhängigkeit der Identität dieser Entität bedingt auch den essentialistischen Begriff des Original-Seins bei derselben. Die sortale Dependenz herrscht bei vielen Archivmaterialien; Manuskripte, Briefe etc. bringen den essentialistischen Begriff des Original-Seins mit sich.

Im Gegensatz zum »Bild-Sein« liefert die Essenz der Musik keinerlei Hinweise, was man unter der »Originalmusik« verstehen kann, da wir bei der Musik – zumindest verstanden als ein konkretes Ereignis – keine Identitätskriterien nennen können, unter welchen Umständen diese mit sich selbst identisch ist. Auch bei abstrakten Begriffen wie »Text«, »Idee« und »Melodie«, die im Prinzip mehrmals auch zur gleichen Zeit vorkommen können, ist die Identitätsbedingung nicht sortal abhängig. Wenn zwei Schriftstücke denselben Wortlaut aufweisen, können wir zwar sagen, dass sie *denselben* Text haben; es kann aber auch vorkommen, dass wir zwei Schriftstücke mit unterschiedlichem Wortlaut als identisch ansehen.⁸ In ähnlicher Weise lässt sich behaupten, dass zwei Melodien dieselben sind, wenn die Intervalle zwischen den Tönen dieselben sind, auch wenn der Anfangston bei beiden nicht derselbe ist.

In solchen Fällen können wir den robusten essentialistischen Begriff des Original-Seins nicht anwenden. Wenn jemand Begriffe wie »Originalmusik« oder »Originaltext« verwendet, muss er den Rezipient:innen zuerst klar machen, was unter »original« verstanden werden soll, da »Original-Sein« hier ein Begriff ist, der von Kontext zu Kontext variiert und unterschiedlichen Zwecken dient. Im Folgenden wollen wir den Begriff des Original-Seins, der sich je nach den Zwecken verändert, also unterschiedliche Funktionen erfüllen soll, den *funktionalistischen* Begriff des Original-Seins nennen.

Ein Beispiel für eine funktionalistische Verwendungsweise des »Original-Seins« ist die Prüfung, ob eine Idee ein Plagiat ist oder nicht. Bekanntlich haben Isaac Newton und Gottfried Wilhelm Leibniz die Infinitesimalrechnung erfunden. Beide bezichtigten einander jedoch, dass der jeweils andere in seiner Forschung plagierte habe. Sie sind also – um diesen Sachverhalt in unseren Worten zu beschreiben – davon überzeugt, dass die Idee des anderen nicht »original« war. Hier wird der Begriff des Original-Seins gebraucht, um auf die eigenständige, d.h. unabhängig von einer anderen Person stattfindende Entwicklung einer Idee hinzuweisen. In diesem Sinne sind Forscher:innen heute darin übereingekommen, dass beide Mathematiker »Original-Ideen« gehabt haben, weil beide die Mathematik unabhängig voneinander vorangetrieben hätten.⁹ Dabei kann auch behauptet werden, dass weder Newton noch Leibniz Original-Ideen gehabt hätten, weil ihre Ideen ja nicht unabhängig von Entdeckungen anderer »Riesen« vor ihnen entwickelt wurden, sie gleichsam auf ihren Schultern gestanden sind.

Eine Extremform des Funktionalismus liegt bei beglaubigten Kopien von Urkunden vor. Man kann beispielsweise eine Geburtsurkunde kopieren und diese Kopie beglaubigen lassen. Es spielt dabei keine Rolle, wie die Kopie angefertigt ist; sie kann durch einen Fotokopierer erfolgt sein, aber auch ein Mensch kann diese Urkunde einfach abschreiben. Diese Kopie ist keine exakte Nachbildung des Originalen, sondern einfach ein Schriftstück, bei dem die wesentlichen Informationen festgehalten werden, die in der Originalurkunde enthalten sind. Und wenn eine Person (bzw. eine Institution), die zur Beglaubigung von Kopien ermächtigt ist, diese Kopie beglaubigt, darf diese Kopie alle juristischen Funktionen übernehmen, die auch das Original übernehmen kann. Sie ist – in diesem (juristischen) Sinne – original. Betrachtet man die Urkunde allerdings als ein Blatt Papier, das ja einen essentialistischen Begriff des Original-Seins bedingt, dann kann die Kopie keineswegs als Originalurkunde angesehen werden. Es gibt also Kontexte, bei denen etwas funktionalistisch als Original angesehen wird, essentialistisch aber nicht.

Arbeiten mit Computern

Stellen Sie sich folgende Szene vor: Eine Autorin schreibt mit der Hilfe eines Rechners einen Roman. Der Computer ist mit einer Festplatte ausgestattet, und sie hält den Fortschritt beim Verfassen des Romans in Dateien auf der Festplatte fest. Die Autorin verwendet die Software »LibreOffice Writer« und schreibt an einem Dokument, das in einer Datei mit dem Namen »roman.odt« gespeichert ist. An einem Vormittag hat sie zunächst zwei Seiten verfasst, zu denen am Nachmittag eine weitere hinzukommt; und am Abend schreibt sie nicht mehr weiter an dem Text, sondern bearbeitet das, was sie tagsüber geschrieben hat. Sie verändert den Text so, dass einige Absätze verschoben, Zwischenüberschriften eingefügt und Tippfehler korrigiert werden. In regelmäßigen Abständen und am Abend, bevor sie mit der Arbeit aufhört, speichert sie das Dokument als Datei auf der Festplatte ab. Am nächsten Tag arbeitet sie weiter daran. Sie öffnet in der Applikation »LibreOffice Writer« diese Datei wieder und schreibt weiter an ihrem Roman. In unregelmäßigen Abständen kopiert sie die Datei auf einen externen Datenspeicher, etwa einen USB-Stick. Dabei benennt sie das Dokument in »roman-#####.odt«, wobei für ##### das Datum der Speicherung eingesetzt wird.

Wir gehen davon aus, dass Ihre und unsere Arbeitsweisen tatsächlich jener im Beispiel der Autorin ähneln. Auch wir verwenden Software, um unsere Arbeiten am Computer zu verrichten. Da der Speicherinhalt des Computers beim Ausschalten desselben verloren geht, verwenden wir die Funktionen »Speichern« oder »Speichern unter«, um den Fortschritt unserer Arbeit in Dateien festzuhalten. Dabei enthält diese Datei Text, den wir geschrieben haben. Wir können diese Datei kopieren und verschieben, ohne dass Seiten deswegen verloren gehen. Zudem können wir

diese Datei an einem anderen Computer – unter Umständen auch mit anderen Anwendungsprogrammen – öffnen und diese weiter bearbeiten. Später können wir diese bearbeitete Datei wieder an unserem eigenen Computer kopieren und weiter an dem Text schreiben.

Wenn wir den Sachverhalt so darstellen, bekommen wir dabei das Gefühl, dass wir *an Dateien* arbeiten. Wir haben den Eindruck, dass Dateien ihre jeweiligen speziellen Namen haben und sich in Verzeichnissen auf der Festplatte befinden. Wir gehen mit ihnen fast so um, als ob sie Notizhefte wären: Der Name der Datei entspricht etwa dem Cover des Heftes, und ein Verzeichnis auf der Festplatte findet sein Pendant in einem Fach eines Regals. Wenn wir am Text schreiben wollen, bearbeiten wir eigentlich Dateien. Wir holen das virtuelle Heft aus dem Regal, beschreiben es und stellen es nach der Bearbeitung wieder an die Stelle zurück. Wenn wir eine Datei in ein anderes Verzeichnis verschieben, dann ist es so, als ob wir das virtuelle Heft in ein anderes Fach legen würden; und wenn wir eine Kopie der Datei erstellen, dann haben wir einfach ein neues Heft genommen und dieses mit dem Inhalt gefüllt, der in der ursprünglichen Datei war. Ähnlich dem realen Heft, das ja eine Substanz ist, tun wir so, als ob Dateien Substanzen im virtuellen Raum wären, die durch die Zeit persistieren würden. So könnten wir einen essentiellen Begriff des Original-Seins bei Dateien anwenden, und wir können eine Originaldatei einer Autorin als jene bestimmen, welche die Autorin selbst bearbeitet hat. Alle anderen Kopien dieser Datei sind demnach (sehr gute) Kopien dieser Originaldatei.

Dieser Schein trägt leider. Wenn man die Arbeitsweisen von Computern und Datenträgern genauer betrachtet, kann sich diese Annahme nicht mehr halten. Betriebssysteme und Dateisysteme sind so entworfen worden, damit sie die »Illusion« der persistierenden Dateien aufrechterhalten. Diese Illusion ist für unseren Umgang mit dem Computer zweifellos nützlich, technisch geschieht im Hintergrund aber etwas Anderes. Wir wollen im Folgenden die Arbeitsweise von modernen Rechnern beschreiben. Bitte bedenken Sie, dass die folgende Schilderung den Rechner bereits unter einem bestimmten Abstraktionsgrad sieht. Die Redeweise (z.B. »Speicherinhalt reservieren«) sollte daher nicht wörtlich, sondern in einem übertragenen Sinne verstanden werden. Wir werden hier das Beispiel der Autorin, die mit der Applikation LibreOffice arbeitet, heranziehen, es lässt sich aber auf alle anderen Applikationen übertragen.

Beim Laden einer Datei in LibreOffice wird zunächst ein bestimmter Bereich im Arbeitsspeicher des Computers (dem sogenannten RAM, *Random Access Memory*) für den Inhalt der Datei reserviert. Der Inhalt der Datei wird in diesem Bereich des Arbeitsspeichers so abgebildet, dass Benutzer:innen den Text mit Funktionen bearbeiten können, welche die Applikation ihnen anbietet. So liegen nicht nur der eigentliche Text des Romans, sondern auch beispielsweise die Formatierungen des Textes und frühere Zustände des Textes (für die Rückgängig-Funktion) im Arbeitsspeicher des Rechners.

Dieser Bereich des Arbeitsspeichers ist – zumindest bei modernen Applikationen¹⁰ – aus der Sicht der Computerwissenschaft das eigentliche Material, mit dem Benutzer:innen arbeiten. Werden Texte hinzugefügt oder bearbeitet, wird der Arbeitsspeicher so verändert, dass dieser die Veränderungen des bearbeiteten Textes widerspiegelt. Um die Argumentation in diesem Beitrag klarer zu machen, nennen wir den Inhalt in diesem reservierten Bereich des Arbeitsspeichers »Arbeitsspeicher-Datenmodell«.

Wenn der Text dann als Datei gespeichert wird, dann wird er in einem bestimmten Dateiformat abgespeichert. Das Dateiformat muss geeignet sein, um das Arbeitsspeicher-Datenmodell beim Laden der Datei so wiederherzustellen, dass der Text (und möglicherweise auch andere Funktionen des Textverarbeitungsprogramms) in den Zustand zurückversetzt wird, der beim Abspeichern der Datei geherrscht hat. Wenn das Dateiformat öffentlich bekannt ist, können auch andere Programme diese Datei einlesen und verarbeiten. Wird die Datei »roman.odt« daher in die Applikation »MS Word« eingelesen, so unterscheiden sich die Arbeitsspeicher-Datenmodelle von MS Word und LibreOffice. Dennoch können wir davon ausgehen, dass – sofern Benutzer:innen nicht Features verwendet haben, welche ausschließlich von LibreOffice angeboten oder von MS Word ignoriert werden – der Text mit allen Formatierungen, Fußnoten und Verweisen in beiden Programmen auf dieselbe Weise repräsentiert wird; er kann auch von Benutzer:innen mit beiden Programmen bearbeitet werden. Benutzer:innen merken im Regelfall abseits der Bedienelemente auch keine großen Unterschiede zwischen den beiden Programmen. Der Text in LibreOffice und in MS Word, so können wir sagen, ist *derselbe*, auch wenn die Arbeitsspeicher-Datenmodelle unterschiedlich sind.

Betrachten wir weiter, was auf der Festplatte passiert, wenn eine Datei gespeichert wird. Das Angenehme, was die Sache aber auch kompliziert macht, ist die Tatsache, dass Betriebssysteme, respektive ihre Dateisysteme, ihren Dienst verrichten, ohne dass Benutzer:innen viel davon mitbekommen.

Eine Datei dient der Abstraktion. Sie bietet die Möglichkeit, Informationen auf einer Platte zu speichern und sie später wieder zu lesen. Dabei müssen dem Benutzer die Details über das Wo und Wie der Speicherung und die tatsächliche Arbeitsweise der Platte verborgen bleiben.¹¹

Vereinfacht gedacht, wird beim Speichern auf einem Computer der zu speichernde Inhalt in eine Folge von Einsen und Nullen übersetzt. Die verlockende Vorstellung, dass die Folge von Nullen und Einsen durchgängig auf einer physischen Stelle auf dem Speichermedium zu finden ist, trügt. In der Tat ist die Art, wie etwas gespeichert wird, stark abhängig von der verwendeten Technik, z.B. ob es sich um ein Laufwerk mit einem sequenziellen Zugriff, wie bei einem Bandlaufwerk, oder um ein Laufwerk

mit wahlfreiem Zugang handelt.¹² Zu den Geräten, die Daten sequenziell speichern, zählen neben Bandlaufwerken auch CDs und DVDs. Zwar ist die oben erwähnte Vorstellung der Entsprechung der Bitfolgen mit der physikalischen Speicherung von Informationen durchaus zutreffend, sie finden heute aber – zumindest bei Privatpersonen und kleineren Unternehmen – bei der Speicherung und Bearbeitung von Daten praktisch keine Anwendung mehr. Wenn man aus einem solchen Laufwerk einen Datensatz lesen will, muss man zuerst zur richtigen Stelle spulen, dann können die Daten erst gelesen werden.

Der wahlfreie Zugriff hingegen hat sich als Standard, vor allem bei wiederbeschreibbaren Medien, durchgesetzt. Wahlfreier Zugriff bedeutet, dass in verschiedenen Bereichen der Festplatte gelesen und geschrieben werden kann, also dass eine Datei nicht als eine durchgehende Folge von Nullen und Einsen auf einem Speichermedium liegt, sondern dass diese Folge in Blöcke derselben Länge aufgeteilt werden kann. Technisch gibt es verschiedene Möglichkeiten für den Computer, eine Datei wieder aus den Blöcken zusammenzustellen.¹³

Die Technik des wahlfreien Zugriffs ermöglicht nicht nur verschiedene Arten des Speicherns von Dateien, sondern sie führt auch zu Problemen, für die eine Lösung gefunden werden muss. Das Hauptproblem ist, dass der »Platz« auf einer Festplatte, der für die Speicherung von Daten benötigt wird, nicht unendlich ist. Hätte man unendlich Platz, könnte man alle Daten einfach seriell am Ende hinzufügen. Der beschränkte Platz führt dazu, dass immer wieder Daten gelöscht werden. Und eine Löschung der Daten bedeutet, dass ein Block, der vor der Löschung verwendet wurde, nun als frei gilt. Zwischen den verwendeten Blöcken sind demnach auch freie Blöcke, in die wieder Daten geschrieben werden können.

Da Daten unterschiedliche Größen aufweisen, kann man nicht davon ausgehen, dass die hintereinander liegenden freien Blöcke auch groß genug sind, um eine neue Datei darin zu speichern. Damit diese Blöcke nicht ungenutzt bleiben, wird eine Datei nun »aufgespalten«. Teile einer Datei können »verstreut« über den gesamten Datenträger liegen. Algorithmen bestimmen, wie die optimale Verteilung einer Datei aussehen kann, damit der Zugriff auf diese trotz der Spaltung dennoch schnell erfolgen kann. Das Resultat wird als externe Fragmentierung bezeichnet. Üblicherweise bemerken Benutzer:innen dank der effizienten Arbeitsweise diverser Filesysteme wenig von der Fragmentierung ihrer Daten. Stattdessen müssen sie sich nur den Namen (bzw. den Pfad) einer Datei merken, um ihre Texte weiter bearbeiten zu können. Hinter dem Namen verbergen sich aber Tabellen und Links, welche die korrekte Zusammenstellung einer Datei aus unterschiedlichen Teilen einer Festplatte sicherstellen.¹⁴

Mit der Entwicklung von den Hard-Disk-Drives (HDDs) hin zu den Solid-State-Drives (SSDs) sieht man außerdem, wie unterschiedliche Technologien unterschiedliche Lösungen für dasselbe Phänomen – die Fragmentierung einer Datei – benötigen. Dank der Möglichkeit der Fragmentierung der Dateien können wir zwar den

Speicher einer Festplatte wesentlich effizienter ausnutzen, leider führt sie aber auch dazu, dass bei den HDDs die Leseköpfe der Festplatte immer wieder neu ausgerichtet werden müssen, denn die Datei befindet sich ja an unterschiedlichen Bereichen der Festplatte. Die Operation des Positionierens von Leseköpfen gilt im Allgemeinen als »teuer«, d.h. sie braucht viel Zeit. Somit führt die Fragmentierung der Dateien dazu, dass die Bearbeitungsgeschwindigkeit eines Computers wesentlich langsamer wird. Im Gegensatz zu den HDDs gibt es bei den SSDs keine Leseköpfe, die bewegt werden müssen. Es spielt für die Leistung eines Rechners daher keine Rolle, wo Daten innerhalb einer SSD gespeichert werden. Da bei den SSDs die Daten nicht einfach neu beschrieben werden können, sondern vor dem Beschreiben immer zuerst alle Daten gelöscht werden müssen, braucht man andere Optimierungsalgorithmen für das Speichern der Daten. Hier spielt die Fragmentierung einer Datei keine große Rolle, viel mehr muss darauf geachtet werden, möglichst wenig Löschvorgänge zu initiieren. Zum einen ist der Vorgang des Löschens zeitaufwändiger, und zum anderen wird mit jedem Löschvorgang die Qualität eines Speicherblocks – bei SSDs nennt man sie Datenseiten – immer schlechter. Diese Eigenschaften von SSDs führen dazu, dass bei den modernen SSDs immer zuerst versucht wird, ungebrauchte Speichereinheiten in Anspruch zu nehmen, bevor alte Daten gelöscht werden.¹⁵

Bei beiden Typen von Festplatten gilt es aber gleichermaßen, dass eine Datei nichts anderes ist als eine – mehr oder weniger willkürliche – Zuordnung von folgenden Teilen:

- ein Pfad, bzw. der Name der Datei,
- eine Liste von Datenblöcken, die der Datei zugeordnet werden
- und die Daten, die auf den Datenblöcken gespeichert sind.

Diese Teile können wir als Essenz einer Datei ansehen. Für die Frage nach dem essentialistischen Original-Sein von Dateien müssen wir nun klären, ob einer dieser Teile oder eine Kombination dieser Teile die Identität einer Datei ausmacht bzw. gewährleistet. Würde es uns gelingen, aus der Essenz die Identität einer Datei auszumachen, könnte es eine Originaldatei geben. Für die Autorin in dem oben genannten Beispiel hieße das, dass eine Datei, die sie bearbeitet, original wäre, während alle anderen bloß Kopien wären.

Betrachten wir zunächst die Liste der Datenblöcke, die einer Datei zugeordnet sind: An der Beschreibung der Arbeitsweisen von Festplatten sehen wir, dass sich die Liste der Datenblöcke bei jedem Speichervorgang der Datei verändern kann. Wir können daher nicht sagen, dass eine Datei deswegen die Original-Datei ist, weil bei ihr die Liste der Blockzuordnung dieselbe geblieben ist. Es wäre auch unsinnig zu behaupten, dass eine Datei deswegen Originaldatei ist, weil bei ihr der Inhalt der Datei gleich geblieben wäre. Immerhin soll sich der Inhalt einer Datei verändern, wenn wir sie bearbeiten.

Dass auch der Pfad einer Datei für das Original-Sein nicht-ausschlaggebend ist, zeigt das folgende Beispiel: Die Autorin bittet ihre Freundin, eine Kopie der Datei »roman.odt« in einem Verzeichnis namens »Stand 20231015« zu erstellen; sie will eine Sicherheitskopie der Datei auf derselben Festplatte anlegen. Während die Autorin spazieren geht, will ihre Freundin genau das tun, worum sie gebeten worden ist. Aus Versehen verschiebt sie aber die Datei zunächst nur. Sie bemerkt ihren Fehler sofort und kopiert die verschobene Datei wieder mit demselben Namen zurück in das Verzeichnis, in dem die Datei »roman.odt« vorher auch schon war. Die Autorin kommt vom Spaziergang zurück, bemerkt nichts von dem vermeintlichen Fehler und schreibt weiter an ihrem Werk.

Aus Sicht der Autorin, die ja von dem unabsichtlichen Verschieben der Datei nichts weiß, hat ihre Freundin eine Kopie der Datei erstellt. Aus Sicht ihrer Freundin arbeitet die Autorin nun fortan nicht mehr mit der Originaldatei, sondern mit einer vermeintlichen Kopie derselben. Beim Verschieben der Datei wird ja der Pfad der Datei verändert, während die Zuordnungsliste der Datei und der Inhalt der Datei gleich geblieben sind. Beim Kopieren aber wird ein neuer Pfad zu einer Datei angelegt und neue Blöcke für diese reserviert, die dann mit dem Inhalt aus der Ursprungsdatei beschrieben werden. An diesem Beispiel sehen wir, dass sich auch hinter demselben Pfad durchaus eine andere Datei verbergen kann.

Das Wichtigste an diesem Beispiel ist aber, dass es für die Autorin und ihre Freundin unerheblich ist, ob die Datei nun zuerst verschoben und dann kopiert oder ob sie nur kopiert worden ist. Sowohl für die Autorin als auch für ihre Freundin gilt, dass sie weiterarbeiten können und dass das Ergebnis beider Vorgehen *dasselbe* ist.

Dateien sind, in dieser Darstellung nicht mehr etwas, das durch die Zeit mit sich selbst identisch sein kann. Vielmehr führt die Programmierung des Betriebssystems zusammen mit der des Dateisystems dazu, dass wir es zwar immer mit unterschiedlichen Datenblöcken auf der Festplatte zu tun haben, aber nur scheinbar mit derselben Datei. Diese Illusion der persistierenden Datei ist selbstverständlich nützlich, weil wir uns nur noch den Pfad einer Datei – statt einer ganzen Liste von Datenblöcken – merken müssen, um sie wiederzufinden. Wir müssen uns nicht mehr um die technischen Details kümmern.¹⁶ Sie ist aber eine Illusion. Denn alles, was die Datei »ausmacht«, kann sich verändern, ohne dass Benutzer:innen der Meinung sind, dass sie nicht mehr an der Originaldatei arbeiten würden. Der »Pfad zu einer Datei« ist keine Adresse, mit der sich ein Gebäude in einer Stadt finden lässt. Er hat viel mehr Gemeinsamkeit mit den deiktischen Ausdrücken – so etwas wie »zwei Schritte vor und ein Schritt nach links«. Die »Magie« des Filesystems sorgt dann dafür, dass es unwichtig ist, was unser Ausgangspunkt ist. Jedes Mal, wenn wir »zwei Schritte vor und einen Schritt nach links« gehen, finden wir dort den Text.

Original-Sein bei Dateien

Wenn Sie dem bisher Dargelegten zustimmen, dann ist es leicht einzusehen, dass Dateien nicht etwas sind, was durch die Zeit mit sich selbst identisch sein kann. Die scheinbare diachrone Identität der Dateien ist eine Illusion, denn bei genauerem Hinsehen, wie Dateisysteme und Datenträger technisch funktionieren, löst sie sich in einen Namen, eine Liste von Datenblöcken und Daten in den Datenblöcken auf. Stimmt diese Annahme, dann können wir den essentialistischen Begriff des Original-Seins in Bezug auf Dateien nicht verwenden. Die Natur der Datei legt nicht fest, was als original gilt. Dennoch ist es nicht sinnlos, wenn Menschen von »Originaldateien« sprechen. Es muss sich dabei aber um den funktionalistischen Begriff des »Original-Seins« handeln, was bedeutet, dass der Begriff »Original-Sein« in diesen Situationen bestimmte Zwecke erfüllen muss. Im Folgenden wollen wir einige solche Situationen vorstellen.

Zunächst können wir festhalten, dass wir von Originaldateien sprechen können, wenn Dateien kopiert werden. Hierbei ist jene Datei »original«, die als Ursprung des Kopiervorgangs dient, also kopiert wird. In ähnlicher Weise gibt es eine Originaldatei, wenn Daten konvertiert werden. Will man beispielsweise eine JPEG-Datei aus einer TIFF-Datei erstellen, dann kann man sagen, dass die TIFF-Datei die Originaldatei ist.

Auch wird eine Datei als Originaldatei bezeichnet, wenn es Verknüpfungen zu dieser Datei gibt. Eine Dateiverknüpfung ist ein Datei-Platzhalter, der auf eine andere Datei verweist; sie ist quasi eine »virtuelle Kopie«, welche immer denselben Inhalt wie die Originaldatei aufweist, auch wenn man die Originaldatei nach dem Anlegen der Verknüpfung bearbeitet hat. Wir können hier nicht alle Nutzerszenarien für Dateiverknüpfung aufzählen, wollen aber festhalten, dass das Original-Sein einer Datei relativ zu ihrer Verknüpfung ausgesagt wird. Wird die Verknüpfung gelöscht, ist die Datei nicht mehr original. In allen diesen Fällen wird das Original-Sein funktionalistisch verstanden, denn in allen drei Fällen ist eine Datei deswegen original, weil es eine Operation gibt, bei der diese Datei »als Ursprung« dient.

Als Originaldatei wird auch eine Datei bezeichnet, die als Ausgang für weitere Bearbeitungen dient. Nehmen wir an, dass die Autorin die Datei »roman.odt« an eine Lektorin per E-Mail geschickt hat, damit sie den Text korrigieren kann. Die Lektorin speichert eine Kopie dieser Datei ab und nennt sie »roman - original.odt«. Sie wird ihre Änderungsvorschläge in einer anderen Datei abspeichern und darauf achten, dass sie die Originaldatei nicht überschreibt. Original-Sein bedeutet, dass die Daten in einer Datei noch nicht verändert worden sind. Das Antonym für Original-Sein ist hier nicht das Kopie-Sein, sondern das Verändert-Sein. Auch hier – so wollen wir argumentieren – verstehen wir das Original-Sein funktionalistisch. (Es ist zudem bemerkenswert, dass die Originaldatei zuerst *kopiert* wird.)

Im Kontext der Archivierung werden Dateien auch archiviert. Moderne Archivsysteme archivieren Dateien so, dass sie mehrfach Kopien derselben Datei anfertigen und diese (physisch) an vielen unterschiedlichen Orten verteilen.¹⁷ Gibt es

hier eine Originaldatei, und wenn ja, was ist mit »original« gemeint? Auch hier kann man den Ausgangspunkt der Archivierung als »Originaldatei« bezeichnen. In den meisten Archivsystemen wird die Originaldatei aber nicht einfach kopiert, sondern zusammen mit anderen Dateien, die beispielsweise Metadaten zu der Originaldatei enthalten, in einer neuen Datei gespeichert.¹⁸ Diese neue Datei ist dann jene, die in Mehrfachkopien verteilt über mehrere Orte gespeichert wird.

Original-Datenträger

Im Gegensatz zu den Dateien ist der essentialistische Begriff des Original-Seins in Bezug auf die Datenträger gut anwendbar. Datenträger sind Objekte, die durch die Zeit persistieren und somit in einem robusten Sinne original. Dass eine Festplatte jene ist, die schon von einer bestimmten Autorin benutzt worden ist, liegt einfach daran, dass sie dieselbe ist, auf der sie Dateien gespeichert hat.

Kann man, da Dateien ja auf Datenträgern liegen, nicht behaupten, dass die Datei, die auf einem Original-Datenträger gespeichert ist, auch original ist? Es wäre doch naheliegend zu sagen, dass eine Datei, die sich auf einem Original-Datenträger befindet, die Originaldatei ist, während andere Kopien dieser Datei eben Kopien sind. Und weil wir über Datenträger aussagen können, dass sie essentiell original sind, dann wären doch jene Dateien original in einem essentialistischen Sinne, die sich auf diesem Original-Datenträger befinden?

Hierzu möchten wir Zweierlei anmerken. Zum einen ist der Begriff des Original-Seins bei Dateien, die deswegen original sind, weil sie sich auf einem Original-Datenträger befinden, funktionalistisch. Denn hier wird unter dem Begriff des Original-Seins »sich auf einem Originaldatenträger befindend« verstanden. Das Original-Sein der Datei hängt demnach nicht von der Essenz der Datei ab, sondern vom Original-Sein einer anderen Entität. Dieser Begriff des Original-Seins läuft zudem Gefahr, zu weit zu sein. Denn in diesem Sinne wären alle Dateien original, die sich auf diesem Datenträger befinden, unabhängig davon, ob diese von der Autorin erstellt oder bearbeitet worden sind. Befinden sich etwa Dateien eines Betriebssystems oder einer Applikation auf der Festplatte, wären diese ebenfalls in diesem Sinne »original«.

Zum anderen wollen wir anmerken, dass es Entitäten gibt, die zwar an Träger gebunden werden, dennoch nicht original im essentialistischen Sinne sind. Hierfür wollen wir Beispiele heranziehen, um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen. Wir wollen diese Beispiele analog zu Dateien betrachten und so die Behauptung untermauern, dass es keine Originaldateien im essentialistischen Sinne gibt, auch wenn es einen Originaldatenträger gibt.

Das erste Beispiel ist Geld. Geld ist in vielfacher Hinsicht ein gutes Beispiel dafür, dass es Entitäten gibt, bei denen das Original-Sein unwichtig ist, auch wenn sie (theoretisch) Träger hätten, die durch die Zeit dieselben bleiben. Stellen Sie sich vor, dass

Sie Ihrer Freundin 100 Euro überweisen wollen. Sie gehen zur Bank Ihrer Wahl, füllen einen Überweisungsschein aus und zahlen mit zwei 50 Euro-Scheinen den Betrag von 100 Euro ein. Später geht Ihre Freundin zu einer Bank ihrer Wahl und hebt 100 Euro ab. Auch wenn es möglich ist, dass Ihre Freundin dieselben zwei 50-Euro-Scheine ausgezahlt bekommt, die Sie eingezahlt haben – Geldscheine können ja durch die Zeit dieselben bleiben –, ist es sehr unwahrscheinlich, dass das passiert.

Das Geld kann offenbar unabhängig von Trägern weitergereicht werden, auch wenn die Geldscheine dieselben bleiben können. Wir können anhand der Seriennummer, mit der sich die Geldscheine ja voneinander unterscheiden, herausfinden, ob Ihre Freundin die »Original-Geldscheine« ausgezahlt bekommen hat, welche Sie eingezahlt haben. Aber für das Überweisen von 100 Euro spielt die Seriennummer keine Rolle. Ihre Freundin kann von der Bank sogar verlangen, dass das von Ihnen überwiesene Geld in einer abweichenden Zusammensetzung von Banknoten (z.B. in 10-mal 10-Euro-Scheinen) ausgezahlt wird. In der Tat sind Menschen heute in der Lage, mit Geld umzugehen, ohne dass sie einen Träger (z.B. Banknoten und Münzen) in die Hand nehmen müssen. Wir sehen das Verhältnis zwischen Dateien zum Datenträger ähnlich jenem zwischen Geld und Geldscheinen: Auch wenn Geldscheine original im essentialistischen Sinne sein können, trifft das auf das Geld nicht zu.

Das zweite Beispiel, das wir hier anführen wollen, sind Stempel. Zunächst wollen wir feststellen, dass man unter Stempel zwei unterschiedliche Dinge versteht. Einerseits wird unter »Stempel« die Stampiglie verstanden, die man an einem Stempelkissen leicht andrückt, damit sie die Farbe aufnimmt; üblicherweise presst man diese in Folge auf ein Blatt Papier, um ein Bild oder einen Schriftzug auf dem Papier zu erzeugen. Unter Stempel wird aber andererseits auch das Bild verstanden, das mit einer Stampiglie erzeugt wird. In diesem Artikel wollen wir das Wort Stampiglie verwenden, um das Gerät zu bezeichnen, mit welchem Stempel erzeugt werden; hingegen wird unter »Stempel« das Erzeugnis mit einer Stampiglie verstanden. Um des Arguments willen wollen wir außerdem annehmen, dass es möglich ist, mit zwei Stampiglien den gleichen Stempel zu erzeugen. Zwei Stempel sind dann »gleich«, wenn sie voneinander nicht unterschieden werden können.

Stellen Sie sich folgende Situation vor: Es gibt im Brenner-Archiv zwei Stampiglien, die beide den gleichen Stempel erzeugen. Fragt man nun danach, ob sich der Stempel des Brenner-Archivs auf einem Blatt befindet, dann ist diese Frage gleichbedeutend mit jener, ob das Stempelbild des Brenner-Archivs auf das Blatt gestempelt worden ist. Es spielt dabei keine Rolle, mit welcher der beiden Stampiglien die Stempel erzeugt worden sind. Bei Stempeln kommt es auf das richtige Bild an, ob sie dieselben sind oder nicht. In dieser Analogie verhalten sich der Inhalt im Arbeitsspeicher eines Computers zu Dateien ähnlich wie ein Stempelbild zu seiner Stampiglie. Mit einer Stampiglie lässt sich derselbe Stempel immer wieder erzeugen, und so lässt sich auch mit derselben Datei der Arbeitsspeicher eines Computers immer wieder füllen. Eine Stampiglie kann unterschiedliche Blätter stempeln, wobei alle Blätter denselben

Stempel tragen; eine Datei kann auch in mehrere Computer geladen werden, wobei derselbe Inhalt auf allen Computern wäre. Wie zwei Stampigien den gleichen Stempel erzeugen können, so können auch zwei Dateien auf zwei Datenträgern den gleichen Inhalt im Arbeitsspeicher des Computers erzeugen.

Ein letztes Beispiel soll noch verdeutlichen, warum die »Originalität« in Bezug auf Dateien fragwürdig ist. Hierzu wollen wir die Geschichte des Exports des PGP-Algorithmus in den 1990er Jahren schildern. Der PGP-Algorithmus wurde 1991 von Phil Zimmermann in den USA entwickelt. Mit ihm war es möglich, Daten mit einem starken Schlüssel zu versehen. Da eine Verschlüsselung von Daten in dieser Stärke unter das Waffengesetz fällt, konnte dieser Algorithmus nicht ohne Weiteres aus den USA exportiert werden. Zimmermann veröffentlichte 1994 die gesamten Quellcodes des PGP-Algorithmus in dem Buch *PGP Source Code and Internals*.¹⁹ Da das Buch nicht Gegenstand des Exportverbotes war, konnte man dieses Buch einfach aus den Staaten ausführen. Freiwillige tippten die Quellcodes ab, woraus dann eine internationale Version des PGP-Algorithmus entstanden ist, mit dem beispielsweise E-Mails verschlüsselt versendet werden können.

Ist der internationale PGP-Algorithmus derselbe wie der PGP-Algorithmus in den USA? Viele Informatiker:innen würden diese Frage bejahen. Ein Schlüsselpaar, das mit dem einen PGP-Algorithmus erzeugt wird, lässt sich ohne Weiteres in dem anderen PGP-Algorithmus verwenden. Es ist zudem unmöglich, anhand der verschlüsselten oder signierten Daten herauszufinden, welche Version des Algorithmus' für die Verschlüsselung resp. Signierung verwendet worden ist. Beide Algorithmen sind miteinander *identisch*, sofern Identität bei Algorithmen möglich ist. Es ist außerdem nicht abwegig zu sagen, dass derselbe Algorithmus in mehreren Trägern vorkommt. Es gibt nicht nur zwei Versionen desselben Programms, das von Computern ausgeführt wird, sondern es gibt zudem zwei Quellcodes, die sogar ausgedruckt werden können.²⁰

Verhält es sich bei den Inhalten von Dateien nicht auch so ähnlich wie bei den Algorithmen? Können wir nicht sagen, dass der Inhalt einer Datei »identisch« mit dem Inhalt einer anderen Datei ist? Auch wenn wir theoretisch mehrere Dateien auf unterschiedlichen Datenträgern finden, sind sie nicht – zumindest inhaltlich – miteinander identisch?

Konklusion

Wenn unsere Argumentation überzeugt und wir damit Recht haben, dass es keine Originaldateien im essentialistischen Sinne gibt, was folgt dann daraus für die Archivpraxis? Natürlich hat diese Erkenntnis große Tragweite für alle digitalen »Entitäten«, die sich in Archiven befinden. Wenn Dateien nicht original im essentialistischen Sinne sein können, können Kopien einer Datei als Original bezeichnet werden, solange die Funktion, welche mit »Original-Sein« erfüllt werden soll, bekannt

ist und diese von jeglichen Kopien der Datei erfüllt wird. Wir wollen hier näher auf zwei Aspekte eingehen, unter denen Kopien derselben Datei als Original bezeichnet werden können: Sicherung der Dateien und Nutzung der Dateien.

Eine wichtige Konsequenz daraus, dass Dateien nicht essentialistisch original sein können, ist, dass sie nicht auf dieselbe Art und Weise wie Papierware archiviert werden müssen. Während wir bei Flachware die Originale archivieren wollen, können wir Kopien der Dateien (z.T. in speziellen Archivformaten) in digitalen Repositorien aufbewahren. Diese Repositorien haben neben den technischen Anforderungen wie der Sicherheit von Datenträgern, der Verwaltung der Zugriffsrechte oder einer schnellen Verfügbarkeit²¹ vor allem den Anspruch zu erfüllen, den Dateiinhalte samt wichtiger Metadaten²² bei Bedarf wiederherzustellen. Dabei spielt es für die Repositorien keine Rolle, wo diese Dateien bei der »Aushebung aus dem Archiv« erzeugt werden. Es wird den Benutzer:innen überlassen, wo die »ausgehobenen« Dateien gespeichert werden bzw. wie sie mit ihnen umgehen wollen. Üblicherweise wird auch davon ausgegangen, dass – sofern eine Datei mit demselben Dateiinhalte und demselben Dateinamen erzeugt wird – keine weitere Maßnahme getroffen werden muss, damit Benutzer:innen diese Dateien betrachten oder bearbeiten können. Es ist ausdrücklich nicht notwendig, dass Originaldatenträger – oder ein Datenträger, der dem Originaldatenträger in irgendeiner Weise ähnelt – bei der Wiederherstellung verwendet werden muss. Wenn Benutzer:innen Bedarf haben, können auch mehrere Kopien derselben Datei erstellt werden, die alle gleichwertig sind.

Diese Repositorien können die Dateien deswegen so archivieren, weil – wie sich dies unschwer aus dem bisher Gesagten ableiten lässt – alle Kopien der »Originaldatei« praktisch alle Funktionen erfüllen können, welche jene Ursprungsdatei auf dem Originaldatenträger erfüllen kann. Solange der Inhalt einer Kopie mit dem Original identisch ist und der Name der Datei dem ursprünglichen Namen gleicht, können wir davon ausgehen, dass sie dieselben Dateien sind, ungeachtet dessen, wo sie gespeichert ist. Dennoch: Unter Umständen kann es sein, dass wir die Datei auf dem Originaldatenträger nutzen können, während die Kopien der Datei auf anderen Datenträgern nicht in der Art und Weise verwendet werden können.²³ Denn Dateien brauchen andere Dateien (bzw. andere Daten), damit sie richtig betrachtet und bearbeitet werden können.

Oft werden in einer Datei nicht alle Informationen gespeichert, die zur Betrachtung bzw. Bearbeitung der Datei benötigt werden. Dateien können z.B. auf andere Daten verweisen, die zur Bearbeitung der Datei benötigt werden. Diese Daten können zwar in anderen Dateien gespeichert sein, sie können aber auch über andere Mechanismen (Internet-Verbindung, Datenbank-Systeme oder auch über das Betriebssystem) zur Verfügung gestellt werden. Wer beispielsweise ein Bild in einem Textdokument einfügt, kann nicht immer davon ausgehen, dass das Bild im Textdokument ohne Verlust von Bildqualität eingebunden wird. Viele Textverarbeitungs-Applikationen²⁴ speichern die eingebundenen Bilder nicht direkt in der Textdatei ab. Stattdessen werden

nur Bilder mit reduzierter Qualität (Vorschaubilder) und Verweise auf die Bilddateien festgehalten. Werden die Bilder in hoher Qualität (z.B. für den Druck des Dokuments) benötigt, werden diese über die Verweise in die Applikationen geladen und entsprechend verarbeitet. Diese Vorgehensweise hat mehrere Vorteile: Sie reduziert den benötigten Speicherplatz, und zwar sowohl jenen des Arbeitsspeichers als auch jenen der Festplatte; und die Geschwindigkeit, mit der die Applikation den Text während der Bearbeitung durch Benutzer:innen anzeigt, kann gesteigert werden. Diesen Nutzen erkaufte sie aber mit dem Nachteil, dass eine Datei nicht mehr für alle Zwecke ausreicht.

Üblicherweise werden auch keine Schriftarten in Textdateien eingebunden, obwohl diese z.T. sehr großen Einfluss auf die Texte haben. Ein Weg, wie mehrere Zeichensätze in einem Textdokument zusammen verwendet werden können, besteht darin, Texte in fremden Zeichensätzen mit speziellen Schriftarten zu »formatieren«. So kann beispielsweise eine Stelle in einem Textdokument den Text »abcd« enthalten, wird das Dokument auf dem Bildschirm angezeigt, liest man an dieser Stelle aber den Text »αβγδ«, weil er mit einer speziellen Schriftart formatiert wird. Da Schriftarten von Betriebssystemen verwaltet werden und über diese installiert werden müssen, kann es vorkommen, dass eine Datei nicht in allen Computersystemen richtig angezeigt wird, weil spezielle Schriftarten in diesen fehlen.²⁵

Zu der Abhängigkeit einer Datei von anderen Dateien kommt hinzu, dass für die einwandfreie Betrachtung und Bearbeitung einer Datei auch Software benötigt wird, die auf einem aktuellen Computersystem lauffähig ist. Wie uns die Erfahrung lehrt, können beide schnell veralten. Da manche Software-Hersteller ihre Produkte nur noch zeitlich limitiert lizenzieren, wird die erworbene Lizenz zu einem Faktor, ob eine Datei bearbeitbar bleibt.

Die Nutzbarkeit einer Datei hängt also von vielen Faktoren ab, und Archive können diese nicht immer berücksichtigen. Manche Repositorien (v.a. Repositorien für Forschungsdaten) schreiben daher vor, dass für die Archivierung nur Daten in bestimmten Formaten in Frage kommen können. Diese Formate zeichnen aus, dass ihre Spezifikationen offen vorliegen und gut dokumentiert sind. Nur dann können Software-Entwickler:innen auch Routinen schreiben, die diese Formate in adäquater Weise für die Archivierung verarbeiten. Diese Dateien sind dann auch unabhängig von Applikationen bestimmter Hersteller verwendbar; und wir können zu Recht hoffen, dass sie lang nutzbar bleiben.

Aufgrund ihrer Arbeitsweise können Literaturarchive keine Anforderung stellen, wie die zu archivierenden Dateien aussehen müssen, damit sie diese für die Nachwelt aufbewahren. Sie haben keinen Einfluss darauf, mit welchen Applikationen Autor:innen ihre Texte verfassen. Auch steht es ihnen nicht zu, Dateien nur deswegen die Archivierung zu verweigern, weil diese in einem nicht-archivierbaren Format vorliegen. Literaturarchive müssen Dateien in allen möglichen Formaten konservieren. Wir können uns nur die Frage stellen, ob wir zu diesen Originaldateien auch Dateien in archivierbaren Formaten konservieren wollen, von denen wir annehmen,

dass sie den Inhalt in den Originaldateien ausreichend repräsentieren und für die Langzeitarchivierung geeignet sind.

Es bleibt noch die Frage, ob Literaturarchive Originaldatenträger aufbewahren müssen, wenn die Dateien ja in digitalen Repositorien archiviert werden. Zunächst scheint uns klar zu sein, dass mobile Datenträger, auf die Nachlassverwalter Dateien aus der Festplatte einer Autorin für die Archivierung kopiert haben, nicht aufbewahrt werden müssen. Diese USB-Sticks und externen Festplatten sind ja keine Original-Datenträger der Autorin. Sie gleichen vielmehr der Umzugsbox, mit der Manuskripte aus dem Büro der Autorin in das Archiv transportiert werden.

Sollen wir aber Festplatten oder gar ganze Rechner einer Autorin für die kommenden Generationen archivieren? Immerhin gelten diese als Original-Festplatte bzw. als Original-Computer einer Autorin im essentialistischen Sinn. Wir haben keine klare Antwort zu dieser Frage. So wie es gute und schlechte Gründe dafür gibt, nicht nur das Typoskript, sondern auch die Schreibmaschine, mit der das Typoskript entstanden ist, zu archivieren, so gibt es gute und schlechte Gründe, warum man Festplatten und Computer ins Archiv geben soll. Sicher ist jedenfalls, dass Festplatten und Computer nicht deswegen archiviert werden sollen, weil die Dateien, die sich auf ihnen befinden, Originale wären.

Anmerkungen

- 1 So stellte das Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport mit dem Förderprogramm *Kulturerbe digital* Geld bereit, damit Objekte digitalisiert, online gestellt und auch gefunden werden. Siehe die Aussendung des Ministeriums *Neues Förderprogramm »Kulturerbe digital«* vom 21.11.2022 (Online unter: <https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/Neuigkeiten/foerderung-kulturerbe-digital.html>, Zugriff am 10.12.2023).
- 2 Siehe bspw.: Joachim Huber Karin von Lerber: *Handhabung und Lagerung von mobilem Kulturgut*. Ein Handbuch für Museen, kirchliche Institutionen, Sammler und Archive. Bielefeld: transcript Verlag 2003.
- 3 Hier möchten wir daran erinnern, dass CDs mit dem Versprechen auf den Markt gekommen sind, dass sie im Vergleich zu Schallplatten und Audiokassetten weniger empfindlich gegenüber materiellen Abnutzungen seien und dass sie deswegen länger haltbar wären.
- 4 Hier wollen wir vorausschicken, dass es Applikationen gibt, welche ihre Daten in mehreren Dateien speichern, die aufeinander bezogen sind. In diesem Falle werden wir die Sammlung dieser Dateien als *eine* Datei betrachten, da unsere Argumentation – mutatis mutandis – auch für Verzeichnisse und Dateien gilt.
- 5 Siehe: Buch IV der *Metaphysik* von Aristoteles.
- 6 Musik ist bei weitem nicht die einzige Entität, die ephemere ist. Die ephemere Natur kommt auch jedem Fußballspiel zu. Alle Fußballspiele sind in diesem Sinne nicht wiederholbar.
- 7 Vgl. Christian Kanzian, Joseph Wang-Kathrein: *Substanzen in der analytischen Ontologie*. In: Holger Gutschmidt, Antonella Lang-Balestra, Gianluigi Segalerba (Hg.): *Substantia – Sic et Non*. Eine Geschichte des Substanzbegriffs von der Antike bis zur Gegenwart in Einzelbeiträgen. Frankfurt, Paris, et al.: Ontos Verlag 2008, 521–542.
- 8 Z.T. geschieht dies bei Texten, die sich nur in wenigen Worten unterscheiden. Aber auch ein Text und seine Übersetzung in eine andere Sprache werden u. U. als identisch bezeichnet, auch wenn sie sich im Wortlaut gänzlich unterscheiden.
- 9 Siehe: Thomas Sonar: *3000 Jahre Analysis*. Geschichte, Kulturen, Menschen. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag 2011, hier vor allem Kap. 7.2.4.

- 10 Bei Computern, deren Arbeitsspeicher zu klein sind, um den ganzen Text eines Romans zu behalten, gibt es Strategien – z.B. Swapping –, wie Teile des Textes auf Datenspeicher ausgelagert werden, damit man auf diesen Computern auch größere Texte bearbeiten kann. Hier kann behauptet werden, dass das Material, mit dem die Benutzer:innen arbeiten, nicht nur den reservierten Bereich im Arbeitsspeicher, sondern auch den Teil am Datenspeicher umfasst.
- 11 Andrew S. Tanenbaum, Herbert Bos: *Moderne Betriebssysteme*. 4., aktualisierte Auflage. Hallbergmoos: Pearson 2016, 332.
- 12 Vgl. Tanenbaum/Bos, 338.
- 13 Vgl. Tanenbaum/Bos, Kapitel 4. Hier gehen Tanenbaum/Bos auch auf die sequentielle Abspeicherung von Dateien ein (4.3). Weiters vgl. zu Speicher Kapitel 11 und zu Dateisystem Kapitel 13 in: Abraham Silberschatz et al.: *Operating System Concepts*. Hoboken (NJ): Wiley 2019.
- 14 Vgl. Silberschatz et al., Kapitel 14 (insbesondere 14.4) und Tanenbaum/Bos Kapitel 4 (insbesondere 4.3).
- 15 Vgl. Silberschatz et al., Kapitel 11 (zu HDD und SSD vor allem 11.1).
- 16 Stellen Sie sich vor, dass Sie statt eine Datei auszuwählen, jedes Mal die Datenblöcke nennen müssen, wenn Sie den Verlauf Ihrer Arbeit in den Arbeitsspeicher des Computers laden wollen. Das wäre sehr unpraktisch.
- 17 Vgl. z.B. die Empfehlungen in: Digital Preservation Coalition (Hg.): *Digital Preservation Handbook*, 2. Auflage, online unter: <https://www.dpconline.org/handbook>, 2015 (Zugriff am 10.1.2024), hierzu vor allem das Unterkapitel *Storage* des Kapitels *Organisational activities*.
- 18 Hierzu werden zudem Algorithmen zur Datenkompression (z.B. ZIP) verwendet. Mit ihnen können wir in den meisten Fällen Daten in einer Art und Weise zusammenfassen, dass wir für dieselbe Information (im informationstechnischen Sinne) weniger Bit verwenden müssen. Wenn wir diese Daten wieder brauchen, wenden wir quasi die Umkehrfunktion des Zusammenfassens an und bekommen die »Originaldaten« wieder.
- 19 Siehe: Jörg Schwenk: *Sicherheit und Kryptographie im Internet. Theorie und Praxis*. 4. überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: Springer 2014, Kap. 8 *Datenverschlüsselung: PGP*.
- 20 Es gibt natürlich eine berechtigte Redeweise von »Original-Algorithmus«, der aus unserer Sicht ebenfalls funktionalistisch zu deuten ist. Unter »Original« wird hierbei verstanden, dass eine bestimmte Version eines Algorithmus die erste ist, die entwickelt worden ist. Die anderen Versionen sind Weiterentwicklungen bzw. Modifikation des Originals.
- 21 Siehe: Digital Preservation Coalition (Hg.): *Digital Preservation Handbook*. 2. Auflage, online unter: <https://www.dpconline.org/handbook>, 2015 (Zugriff am 10.1.2024), Kap. *Organisational activities*.
- 22 Ein wichtiges Metadatum einer Datei, das bei der »Wiederherstellung« mit erzeugt werden soll, ist der Name der Datei. Auch würden wir den Zeitstempel der Datei-Erstellung bzw. der letzten Bearbeitung einer Datei als wichtig betrachten, auch wenn wir anerkennen, dass dieser für die meisten Anwendungsfälle keine Rolle spielt. Demgegenüber sehen wir die Zugriffsrechte einer Datei und die Liste der zugeordneten Datenblöcke einer Datei als nicht so wichtig an. Selbstverständlich finden wir Anwendungsbeispiele, warum diese Informationen nützlich wären. Dennoch sollten wir uns darüber im Klaren sein, dass Dateien meist zuerst von einer Festplatte auf einen mobilen Datenträger kopiert werden, bevor sie Literaturarchiven übergeben werden. Mit dem Kopiervorgang können einige Metadaten (z.B. Zugriffsrechte, Zeitstempel für die Erstellung bzw. letzte Bearbeitung der Datei) bereits »verfälscht« sein.
- 23 Wir wollen hier nicht auf Kopierschutz-Mechanismen eingehen, welche sicherstellen, dass nur Originaldatenträger benutzt werden können. Diese Mechanismen fragen nach Gegebenheiten, die nicht in einer Datei, sondern auf dem Datenträger vorliegen, und können so feststellen, ob die Datei sich auf einem Originaldatenträger befindet, oder ob sie kopiert worden ist. Da diese Mechanismen nur bei kommerzieller Software zum Einsatz kommen, und wenig zur Klärung der Frage, ob eine Datei original sein kann, beitragen, werden wir diese im Rahmen dieses Beitrags nicht besprechen.
- 24 Benutzer:innen können beim Einfügen eines Bildes in der Applikation LibreOffice Writer wählen, ob sie ein Bild einbetten oder verlinken wollen. Siehe: LibreOffice Documentation Team: *LibreOffice 7.6 Writer Guide*. 2023. Online unter: <https://books.libreoffice.org/en/WG76/WG76.html> (Zugriff am 10.1.2024), Chapter 11, *Images and Graphics*.
- 25 Um dieses Manko zu kompensieren, werden Standards wie PDF-A verwendet, welche von archivierten Dokumenten verlangen, dass Bilder und Schriften eingebettet werden müssen. Siehe: Roland Erwin Suri: *How do I create a PDF/A file?*. In: *Innovation@ETH-Bibliothek*, gepostet am 15.2.2017. Online unter: <https://limbo.library.ethz.ch/innovethbib/blogs.ethz.ch/innovethbib/en/2017/02/15/wie-erzeuge-ich-ein-pdf-a-file/index.html> (Zugriff am 10.1.2024).

Material re-turn

Kuratorische Strategien im postdigitalen Zeitalter

von Anja Grebe

Am 24. August 2022 verabschiedete die Außerordentliche Generalversammlung des International Council of Museums (ICOM) eine neue Museumsdefinition.¹ Die Beschlussfassung, welche die seit 2007 gültige Definition² ersetzt und seit 11. Juli 2023 auch in einer durch ICOM Belgien, Deutschland, Österreich und Schweiz gemeinsam erarbeiteten deutschen Fassung vorliegt, beruht auf jahrelangen Debatten in den verschiedenen ICOM-Komitees:

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.³ / Ein Museum ist eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch.⁴

Die Definition stellt das materielle und immaterielle Kulturerbe als Kompetenzschwerpunkt von Sammlungseinrichtungen in den Mittelpunkt des Interesses. Sie rüttelt entgegen vieler Vorschlagsversionen nicht an den fünf Säulen der Museumsarbeit – Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen und Vermitteln –, wobei das »Erforschen« und damit das Museum als Wissens-Institution sogar neu die Spitze einnimmt. Im Unterschied zur Vorgänger-Definition liegt der Fokus stärker auf der gesellschaftlichen Rolle von Museen als Orten der kulturellen Teilhabe aller Mitglieder der Gesellschaft, indem Diversität, Inklusion, Nachhaltigkeit und Partizipation als Grundsätze der Museumsarbeit nun als zentrale Bestandteile in die Definition aufgenommen sind.

Die Definition verwundert zugleich durch das vollständige Fehlen zentraler Parameter, mit denen sich Kulturerbeinstitutionen im 21. Jahrhundert auseinandersetzen und die in atemberaubender Geschwindigkeit auf alle Bereiche der Museums-

und Sammlungsarbeit Einfluss genommen haben, einschließlich grundlegender Veränderungen hinsichtlich der Wahrnehmung der Objekte und des Stellenwerts des »Originals«: Allen voran die digitale Transformation.⁵

Das Thema hat ab 2020 durch die Corona-Pandemie mit ihren wochen- bis monatelangen Lockdowns, der physischen Unzugänglichkeit von Museen und damit der Unerreichbarkeit der Objekte verstärkte Aufmerksamkeit erfahren und ist von einem primär museumsinternen Fachdiskurs in die breite Öffentlichkeit gerückt.⁶ Im Zentrum der Diskussion steht die Herausforderung, wie das materielle Objekt als Alleinstellungsmerkmal von Museen mit digitalen Mitteln adäquat präsentiert und in einem postdigitalen Kontext vermittelt werden kann. Postdigitalität wird dadurch gekennzeichnet, dass nach der sogenannten digitalen »Revolution« um die Jahrtausendwende das Digitale mittlerweile zur Normalität geworden ist und die Aufmerksamkeit darauf gerichtet ist, nach effizienten Verbindungen von analogen und digitalen Technologien im Sinne der Ko-Existenz von Analog und Digital zu streben.⁷ Diese »neue Hybridität« kennzeichnet auch den Umgang mit digitalen Technologien in der Museumswelt.⁸ Dabei wurde die Frage der Materialität des musealen »Originals« im postdigitalen Zeitalter in der bisherigen Diskussion nur unzureichend adressiert und soll daher einen Fokus der folgenden Betrachtungen bilden. Hierzu wird zunächst der Status quo in Bezug auf den breiteren Rahmen von Strategien der Digitalisierung von Sammlungsobjekten besonders in Österreich beleuchtet, um dann genauer auf die Dimension der Materialität bei der Sammlungsdigitalisierung einzugehen. Der Schwerpunkt liegt auf der Praxis und den Potenzialen der Digitalisierung in Sammlungsinstitutionen. Diese kann auch eine Grundlage für eine zukünftige theoretische Diskussion der Objektdigitalisierung vor dem Hintergrund des sogenannten »material turn« in den Kulturwissenschaften bilden.⁹

Sammlungsdigitalisierung

Eine Studie des Österreichischen Museumsbundes zum Thema *Das Museum im digitalen Raum – Zum Status quo in Österreich* von 2018/2019 ergab im Hinblick auf den Stand der Digitalisierung der Sammlungsobjekte ein sehr heterogenes Bild.¹⁰ Demnach verfügten unter den rund 800 registrierten Museen in Österreich zu diesem Zeitpunkt nur rund zwei Drittel über ein digitales Inventar, weitere 15 Prozent der Museen hatten vor, ein digitales Inventar anzulegen.¹¹ Von den Museen mit digitaler Erfassung gaben nur 18 Prozent an, die Objekte ganz oder teilweise auf Basis der internen Inventarisierungsdatenbank bereits online zugänglich gemacht zu haben. 10 Prozent hatten eine Online Collection zumindest in Planung.¹²

Bei den Museen mit Inventardatenbank waren nach eigenen Schätzungen durchschnittlich bereits rund 65 Prozent der Objekte darin erfasst. Die Auswertung der Angaben hinsichtlich der Metadaten deutet jedoch auf eine eher geringe

Erschließungstiefe hin, da viele Objekte nur mit den Basisdaten erfasst sind. Inhaltliche Aspekte überwiegen deutlich gegenüber der Materialität: Während 91,05 bis 85,6 Prozent der Museen Objektbezeichnung, Kurzbeschreibung und/oder Titel sowie Inventarnummer erfassen, zählen die Angaben zu Standort, Maßen, Ortsangaben (Herkunftsort), Erwerbungsdaten, Material/Technik sowie dem Vorhandensein von (Arbeits-)Fotos nur bei 56,9 bis 65,5 Prozent der befragten Institutionen zum Standard. Noch geringer vorhanden sind Daten zum Erhaltungszustand, Herstellungsform, der wissenschaftlichen Bearbeitung, zu Forschungsergebnissen oder Verlinkungen zu anderen Objekten – hier bewegen sich die Prozentzahlen zwischen 13,7 (Verlinkung) bis 48,5 Prozent (Erhaltungszustand).¹³

Zum Zeitpunkt der Befragung hatten 75 Prozent der Museen eine eigene Website, weitere 21 Prozent waren Teil eines größeren Webauftritts (z.B. Stadtgemeinde) und weitere 1,3 Prozent waren nur in den Sozialen Medien vertreten. Im Vordergrund der Online-Präsenz standen praktische Informationen zum Besuch sowie Informationen zum Museum allgemein, während Informationen zur Sammlung oder zu ausgewählten Objekten nur mittlere Priorität genossen und die Online-Sammlung sogar ganz unten auf der Prioritätenliste rangierte.¹⁴

Die zögerliche Online-Stellung der Sammlungsbestände ist nicht nur durch mangelnde Ressourcen bedingt. Immer wieder wird von Seiten der Museumsmitarbeiter:innen die Sorge erkennbar, dass mit der Digitalisierung der Verlust des originalen Objekts als Alleinstellungsmerkmal von Museen einhergeht:

Ich denke, grundsätzlich bleiben Kontexte der Objekte und Zugänge zu den Objekten die gleichen. Gerade im Museumszusammenhang bedeutet es für mich auch, das konkrete Ding, das konkrete Objekt nicht mehr unbedingt in Händen zu haben, sondern es über ein Medium – Foto, Film etc. – zu sehen. Das ist modern, aber ich bin insgesamt skeptisch. Ein weiterer Aspekt ist hier für mich, was bleibt von uns und unserem Alltag heute? Wie wird das gesammelt und archiviert, wenn alles digital ist? Läuft unsere Alltagsgeschichte Gefahr, durch eben diese Digitalität aller Daten zu verschwinden? Aber natürlich bedeutet »digital« auch ganz neue Möglichkeiten zu haben.¹⁵

Tatsache ist, dass sich in der Zeit der Corona-Lockdowns und pandemiebedingten Reisebeschränkungen die Aufmerksamkeit der Website-Besucher:innen von Museen hinsichtlich der dargebotenen Inhalte enorm änderte. In ihrem *Final report. Digitization and IPR in European Museums* von 2020 stellte das EU-geförderte Network of European Museums Organization (NEMO) auf Basis einer Umfrage unter 650 Museen vor allem in Europa sowie Amerika und Asien zu den Erfahrungen während des ersten Lockdowns im März bis Mai 2020 fest, dass rund 40 Prozent der Museen eine deutliche Steigerung der Online-Besuche feststellen konnten, wobei 13

Prozent sogar eine Steigerung um bis zu 500 Prozent pro Woche notierten. Dabei verlagerte sich das Interesse der Nutzer:innen von eher »praktischen« Website-Inhalten – Informationen zu Öffnungszeiten, Eintrittspreisen, Ausstellungen und Programmen in Vorbereitung eines physischen Museumsbesuchs – hin zu Abfragen, die sich verstärkt mit den Sammlungsobjekten und diesbezüglichen virtuellen Vermittlungsangeboten beschäftigten.

Schon einige Vorab-Ergebnisse der NEMO-Studie unterstreichen die gestiegene Bedeutung des Digitalen für alle Aufgabenbereiche des Museums und fordern Sammlungsinstitutionen, aber auch Politik und Gesellschaft auf, sich aktiv im digitalen Raum zu engagieren:

NEMO wants museums and stakeholders to acknowledge that the digital museum is not a distant promise or a source of untapped potential, rather that digital cultural heritage and digital engagement has demonstrated its value in the past weeks by bringing people together, encouraging creativity, sharing experiences, and offering a virtual space to build ideas together.¹⁶

In ihrer finalen Auswertung hielten die NEMO-Autor:innen die Bedeutung der Digitalisierung hinsichtlich der Sichtbarmachung der Bestände und ihrer Vermittlung gemäß den auch in der ICOM-Definition dargelegten gesellschaftlichen Aufgaben fest:

Digitalisation offers museums numerous opportunities. It not only makes exhibits accessible to everyone, it addresses the lack of physical space to display all objects in a museum's possession. Objects and stories, dormant in depots and archives, become accessible and visible to the general public and available for research. Digitalisation connects new audiences by offering »visits« online, creating new spaces for exchange and enabling participation. This also provides an interactive approach to cultural heritage for different audiences.¹⁷

Die NEMO-Studie unterscheidet dabei zwischen »digitisation« und »digitalisation«, eine begriffliche Differenzierung, die im Deutschen so nicht existiert. Während der Begriff »digitisation« im Falle von Museumsobjekten die Digitalisierung analoger Bestände meint, bezieht sich »digitalisation« sehr viel umfassender auf die digitale Transformation, bei der digitalisierte und born-digital Objekte und Inhalte im Zentrum einer postdigitalen Wissens- und Kommunikationskultur stehen – im Gegensatz zum stärker technisch ausgerichteten Prozess der »digitisation«.¹⁸

Digitalisierungskette

Neue Möglichkeiten der Sichtbarmachung und Vermittlung und Potenziale für die Forschung stehen auch für die meisten Sammlungsinstitutionen als Hauptmotiv hinter ihren Digitalisierungsinitiativen:

More than 80% of the responding museums claimed increased visibility as the main objective for digitising their collections, closely followed by 75% of the museums who named increased access and educational use. More than 65% of the museums' objective to digitise their collection is providing metadata for researchers. [...] Invest in what makes museums unique: their collections and rich content. Fun, engaging and creative digital offers will be part of museums' digital futures.¹⁹

Die NEMO-Autor:innen entwickeln daraus die Vision, dass alle analogen Aktivitäten des Museums letztlich auch im Digitalen existieren sollten: »What museums are doing in the analogue world (research, education, exhibitions,...) should also be possible in the virtual world.«²⁰

Tatsächlich lässt sich das Analoge nicht unverändert in das Digitale übersetzen. Vielmehr kreiert das Digitale eine eigene Wirklichkeit, die mit der analogen Welt allerdings in vielfältigen Beziehungen steht und in diese eingebettet ist. Wie die Operationsebenen von »analog« und »digital« bzw. »digitised« und »digitalised« in Kulturerbeinstitutionen zusammenhängen, veranschaulicht das von Florian Windhager entwickelte Modell der Digitalisierungskette.²¹ [Abb. 1] Es geht davon aus, dass Sammlungsinstitutionen in der Regel über oft langjährig erprobte Prozesse und Systeme im Hinblick auf die musealen Kernaufgaben des Sammelns, Bewahrens, Erforschens, Präsentierens und Vermitteln verfügen (obere Ebene im Modell). Durch den Einsatz digitaler Technologien entstehen im Zuge der Digitalisierung (»digitisation«) einzelner Objekte wie ganzer Sammlungen sogenannte digitale Doppel oder »digitale Zwillinge«, bestehend aus Bilddaten (Digitalisaten), aber auch Metadaten.²² Die digitale Transformation (»digitalisation«) ermöglicht neue Formen und Wege des Sammelns, Erfassens, Dokumentierens und Präsentierens von Objekten – als digitale Doppel oder born-digital Objekten –, ebenso wie ihrer Archivierung, Erforschung und Vermittlung (untere Ebene im Modell).

Während analoge Objekte und Sammlungen an den physischen Ort des Museums bzw. der Ausstellung gebunden sind und diesen letztlich konstituieren, können digitale Bestände prinzipiell zeit- und ortsunabhängig zugänglich gemacht werden. Sie bieten damit, insbesondere im Falle von Open Access, Möglichkeiten, erweiterte Zielgruppen und Publika zu erreichen und neue Potenziale der interaktiven Wissensanreicherung, -speicherung und -vernetzung zu nutzen. Dabei kommt dem (analogen) »Original« nicht nur die Rolle des Ausgangsobjekts zu, sondern es sollte im

Zuge der Digitalisierungskette an jeder Stelle sichtbar sein – ungeachtet der Tatsache, dass durch die Digitalisierung, wie dargelegt, kein reines Doppel des analogen Objekts bzw. der analogen Welt entsteht, wie dies die Rede vom »digitalen Zwilling« zunächst suggeriert, sondern eigenen, stark technologisch konditionierten Logiken und Wahrnehmungsweisen sowie postdigitalen Aufmerksamkeitsökonomien folgt.²³

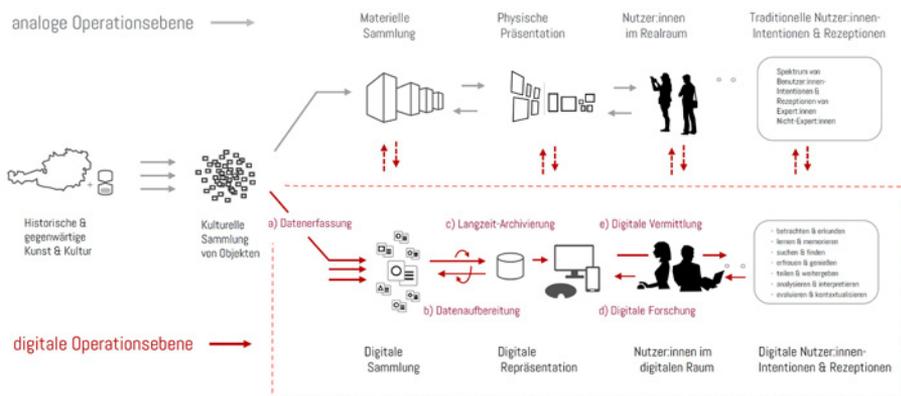


Abb. 1: Die analoge und digitale Operationsebene in Kulturerbeinstitutionen (»Digitalisierungskette«), Grafik: Florian Windhager (Copyright: Florian Windhager, Universität für Weiterbildung Krems)

Digitalstrategien

Einer nachhaltigen Implementierung digitaler Angebote steht aus museumspraktischer Hinsicht ein Hauptwiderstand gegenüber: Noch immer wird Digitalisierung vielfach als Projekt verstanden – von Institutionen ebenso wie von der Öffentlichen Hand oder etwaigen Fördergebern und ist entsprechend von einer kurzfristigen und wenig nachhaltigen Projekt-Logik geprägt: Ein Projekt schließt man ab, Digitalisierung aber geht weiter.²⁴

Ein weiteres strukturelles Grundproblem: Die Museumswebsite fällt mehrheitlich in das Ressort des Marketings und soll dazu dienen, zahlende Besucher:innen anzuziehen und über die Möglichkeiten der Besuchsgestaltung zu informieren. Das Browsen durch die »Sammlung Online« oder andere Sammlungseinblicke ebenso wie virtuelle Vermittlungsangebote werden im Gegensatz zu Führungen und Programmen vor Ort als Gratiservice betrachtet, als öffentlich gestelltes »Nebenprodukt« der in-

ternen Digitalisierung der Sammlungsbestände, und es wird oft nicht als nötig betrachtet, hier umfassend eigenes Personal und nachhaltige kuratorische Kompetenzen auf - und auszubauen, die im Sinne eines ganzheitlich verstandenen »(Post-)Digitalen Museums« jedoch nötig wären.

Eine wichtige Voraussetzung für eine längerfristige Perspektive ist eine digitale Strategie. Fakt ist jedoch, dass bislang nur wenige Museen in Europa über eine alle Funktionsbereiche umfassende Digitalstrategie verfügen. So hat die Umfrage des Österreichischen Museumsbundes von 2018/2019 ergeben, dass zu diesem Zeitpunkt nur 18 Prozent der hauptamtlich und 4 Prozent der ehrenamtlich geführten Museen eine digitale Strategie oder Strategie der digitalen Transformation besaßen. Und nur 1,5 Prozent der hauptamtlich geführten Museen hatten ihre Digitalstrategie veröffentlicht, darunter als ein Vorreiter das Universalmuseum Joanneum in Graz.²⁵

Eine digitale Strategie gibt den Rahmen und eine allgemeine Linie vor, was Digitalisierung für eine bestimmte Institution bedeutet, in welchen Bereichen einer Institution das Digitale wie berücksichtigt wird und wie diese Ziele erreicht werden sollen – auch im Hinblick auf notwendige Kompetenzen und Ressourcen. So individuell wie Museen und Sammlungsinstitutionen sind, so individuell und zugleich dynamisch müssen auch die digitalen Strategien sein, nicht zuletzt im Hinblick auf den Umgang mit ihrem kulturellen Alleinstellungsmerkmal – dem originalen Objekt.

Eine der ersten umfassenden Digitalstrategien im Museumssektor war die *Smithsonian Institution Web and New Media Strategy* von 2009.²⁶ Sie beschreibt die Hauptaspekte und großen Etappen eines umfassenden Transformationsprozesses, um das Ziel zu erreichen, die Smithsonian Institution im Sinne ihrer Gründer durch die Digitalisierung zu einer führenden Wissensinstitution im 21. Jahrhundert zu machen: »For the Smithsonian to remain a vital institution at this important time in our history, we need to fully engage younger generations with our collections and our knowledge. We need to use new digital technologies to their fullest potential so that we can fulfill the Smithsonian's 19th-century mission – ›the increase and diffusion of knowledge‹ – in a thoroughly 21st-century way for the benefit of all Americans and people around the globe.«²⁷

An erster Stelle stand das Ziel einer umfassenden Weiterentwicklung der »Smithsonian Digital Experience« im Hinblick auf die Sammlungsbestände: »Build on excellence and the potential for excellence throughout the Institution by focusing on Web-publishing fundamentals and improving access to collections, community, and content across all platforms.«²⁸

Für Sammlungsinstitutionen sind Aspekte der Nachhaltigkeit gerade angesichts der Schnellebigkeit technologischer Tools und sich rasch wandelnder digitaler Trends essenziell. In Anbetracht der rasanten technologischen Entwicklung, von neuen Themenschwerpunkten und Forschungsfragen, neuen Anforderungen an Bild- und Metadaten, an das Ausstellen und Vermitteln ebenso wie ethischer Aspekte sind regelmäßig angepasste Datenstrategien unerlässlich.

Materialität

Durch die Digitalisierung werden die physischen Objekte entmaterialisiert und zu Daten transformiert.²⁹ In Online-Sammlungen verweisen die Digitalisate und Metadaten zwar auf die spezifische Materialität, allerdings erfordern Bilder und Texte wiederum ein eigenes Wissen, um dekodiert zu werden. Zudem entfalten Datenbanken und Online Collections ihre eigenen Mechanismen und Logiken des Sammelns, Bewahrens, Erforschens, Präsentierens und Vermittelns, die sich zudem durch neue Technologien ständig weiterentwickeln.

Die Beschreibung der materiellen und technischen Eigenschaften von Objekten erfolgt üblicherweise auf der Basis von mehr oder weniger standardisierten Metadaten. Normdaten, Ontologien, Thesauri und ähnliche Standards sind essentiell, um Objekte im globalen Netz der kulturellen Daten sichtbar, findbar und interoperabel zu halten und die Daten für automatisierte Verfahren und Anwendungen im Bereich von Machine Learning und Künstlicher Intelligenz verfügbar zu machen.³⁰ Dabei gilt es, die Balance zu schaffen zwischen Datenstandards einerseits und der Individualität eines Objekts im Hinblick auf seine physischen Charakteristika und Objektgeschichte andererseits. Hinzu kommt, dass Objekte und Daten nicht »neutral«, sondern Teil komplexer Systeme und eingebettet in verschiedene Kontexte sind und somit unterschiedliche Wahrnehmungsweisen zulassen bzw. selbst ein Ergebnis heterogener Interpretationen darstellen, die wiederum Fragen von »Vertrauen« bzw. »Unsicherheit« und den Möglichkeiten der Kontrolle aufwerfen.³¹

Sandra Dudley hat darauf hingewiesen, dass auch im realen Museums- und Ausstellungskontext die Erfahrung der Materialität eines Objekts eher eingeschränkt und sich vor allem auf die kognitive sowie die visuelle Erfahrungsebenen der äußeren Form bzw. Oberfläche bezieht, während die sensorische Ebene einem exklusiven Personenkreis, etwa Kurator:innen oder Restaurator:innen, vorbehalten bleibt:

In sum, then, the museum object can be said to have two forms, both of which are composites rather than solely the physical thing itself. In the first form, as we have seen, the substantive object is simply one element in an informational fusion of data – some of which happen to be material and some ideational. In the second, the museum object consists of an enmeshing of the physical thing and human, sensory perception of it. The first of these denotations of ›museum object‹ is conventional in much of the extant museum studies literature, and in it the thing's material properties may or may not be of particular significance [...]. In my second definition of the museum object, however, physical and sensible properties are fundamental to its nature. And surely it is here, not in the object-information package, that we can find the museum object's uniqueness: many cultural institutions and practices derive from and in-

corporate important, intersecting, informational composites, but what is special about museums and related settings is the very physicality of their core building blocks.³²

Nachhaltiges Kuratieren und Vermitteln im postdigitalen Zeitalter erfordert ein Mitbedenken der gesamten Digitalisierungskette – von der Datenerzeugung und -pflege über die Kontextualisierung, Verknüpfung, Anreicherung bis hin zur Sichtbarmachung und Kommunikation sowie der Schaffung explorativer, interaktiver und partizipativer Vermittlungsformate.

Hier kommt der Dimension der Materialität, die als spezifische Eigenschaft des analogen, physischen Objekts gilt, ein besonderer Stellenwert zu. Zwar wird das Objekt durch die Digitalisierung entmaterialisiert, indem es zu numerischen Daten wird, doch bieten sich durch die digitalen Technologien zugleich Möglichkeiten, materielle Dimensionen des Originals erfahrbar zu machen, die am physischen Objekt so nicht sichtbar sind, etwa Blicke unter die Oberfläche, materielle Zusammensetzungen auf mikroskopischer Ebene bis hin zu Spuren von Herstellungs- und Veränderungsprozessen einschließlich chemischer oder technologischer Analysedaten. Hier kommt auch ins Spiel, dass die Digitalisierung ebenso wie die digitale Transformation neue Dimensionen der maschinellen Verknüpfung und Anreicherung ermöglicht und somit neue Verknüpfungen, Kontextualisierungen und Vergleichsmöglichkeiten herstellen kann. Damit wird das digitalisierte Original im Kontext über das digitale Doppel hinaus zu einem »erweiterten Original«, sowohl im Sinne der Potenziale seiner materiellen Sichtbarmachung ebenso wie Bedeutungsanreicherung.

Hinsichtlich der musealen Aufgaben der Forschung, Präsentation und Vermittlung bieten sich Optionen, materielle Dimensionen auch mittels Technologien wie Virtual oder Augmented Reality auch physisch-immersiv erfahrbar zu machen.³³

Gerade angesichts der zunehmenden Rezeption digitaler Objekt-Daten über Computer-Screens, Smartphones und andere Endgeräte erscheint es wichtig, die Materialität und materiellen Charakteristika des Originals besonders zu betonen. Neben den technischen Grundangaben wie Maßen und anhand kontrollierter Thesauri erstellten Stichworten zu künstlerischen Techniken und Materialien lassen sich eine Vielzahl von Tools nennen, wie die Objekte ebenso mit Metadaten angereichert als auch durch visuelle Verfahren dreidimensional erfahrbar und explorierbar werden können. Um bei einem Digitalisat einen Eindruck von der Größe des originalen Objekts zu vermitteln, ist etwa der Einsatz von Maßstäben im Bild ein bereits aus der analogen Fotografie bekanntes Mittel, eine weitere Möglichkeit sind Gegenstände oder menschliche Körperteile, z.B. eine Hand oder ein Finger, oder ganze Personen als Vergleichsgrößen im Bild. Die materielle Zusammensetzung und technische Beschaffenheit verdeutlichen bildgebende Verfahren wie Röntgenbilder, Infrarotaufnahmen oder verschiedene Arten von Mikroskopbildern, deren Interpretation jedoch zumeist vertieftes Fachwissen voraussetzt.

Insbesondere bei künstlerischen und kulturellen Objekten erscheint es hinsichtlich des Verständnisses von Materialität bzw. Materialitäten ebenfalls nötig, historische Bedeutungen von Materialien bzw. der Materialität von Objekten in sozialer, religiöser, kultureller, aber auch persönlicher Dimension auch im Digitalen bewusst zu machen. Neben den Metadaten bietet es sich hier auch an, die materiellen Spuren der Objektgeschichte in Form von entsprechenden Bildern darzustellen – vom Ursprung bzw. der Herstellung des Objekts über seine verschiedenen Nutzungen bis hin zu seiner Musealisierung und dem aktuellen Erhaltungszustand.

Mit seinen Möglichkeiten der Anreicherung, Exploration und Verknüpfung bietet die Digitalisierung hinsichtlich der Erfahrung der Materialität insbesondere im Vergleich zum Ausstellungsobjekt in der Vitrine neue Potenziale der Annäherung und damit Nähe – bis hin zum haptischen Erleben eines dreidimensionalen digitalen Surrogats mittels 3-D-Print oder der physischen Immersion mittels VR-Technologie. Wichtig ist im Sinne der Transparenz immer der Verweis auf die technischen Qualitäten des digitalen Surrogats und Autorschaft ebenso wie Erstellungsdatum der Metadaten.

Fazit

Die Neugier auf Museen, ihre Sammlungen und Objekte – sowohl physisch als auch virtuell – hat durch die Covid-Krise entgegen allgemeiner Befürchtungen nicht ab-, sondern zugenommen. So hat sich bislang etwa die in den Feuilletons 2020 viel diskutierte These einer aktuellen und zukünftigen »Ferngesellschaft«, wie sie der Medientheoretiker Peter Weibel geäußert hat, nicht bewahrheitet.³⁴ Trotz zeitweiliger pandemiebedingter Einbrüche von Besucher:innenzahlen sind Kultureinrichtungen von einem »Verlust der Nahgesellschaft« noch weit entfernt.

Dennoch sollten Weibels provokante Analysen und Forderungen ernst genommen werden – insbesondere für die Kuratierung des postdigitalen Raums, in dem sich Analoges und Digitales nicht mehr trennen lassen und in der Wahrnehmung gegenseitig beeinflussen.³⁵ Für Weibel ist »Nähe im Museum« per se »eine Fiktion«. Dennoch ergibt sich daraus nicht notwendigerweise die Forderung, Museen und Kulturerbeinstitutionen als Orte physischer Originale aufzugeben und künftig nur noch »Angebote (zu) machen, die ›fern-tauglich‹ sind«, d.h. medial vermittelt sind und digital operieren, auch wenn der Alltag des Publikums zunehmend digital ist und es mit seinem digitalen Nutzungs-/Konsum-/Wahrnehmungsverhalten auch die noch weitgehend analog operierende Museumswelt konfrontiert.

Beim Thema des »Originals« im Zeitalter der postdigitalen Repräsentierbarkeit geht es nicht mehr allein um die Digitalisierung analoger Bestände, die Pflege der Museums-Websites und das Für-und-Wider von Apps, die auf die Sammlungen Online zurückgreifen. Auch wenn die Digitalisierung der Sammlungen und zugehöri-

gen Dokumente eine wichtige, vielleicht die wichtigste Grundvoraussetzung darstellt, so sollte der technische Vorgang immer mit Inhalten, ihrer Nutzung durch verschiedene User:innen zusammengedacht werden. Im Zentrum des Interesses von Museen standen von Anfang an die Objekte und Sammlungen, ihre vielfältigen Beziehungen und die Beziehungen zwischen Menschen und Objekten. Das Sammeln, Bewahren, Erforschen, Präsentieren, Kuratieren, Vermitteln und Managen von Museen und Sammlungen/Beständen im (post-)digitalen Zeitalter erfordert aus dieser Sicht keinen radikalen Bruch mit dem Analogen.

Der vor allem in der anglo-amerikanischen Museumswelt verbreitete Begriff der »digital experience« sollte um die »material experience« erweitert werden. Er kann in diesem Verständnis auch in Europa als eine Leitidee dienen, verbindet er doch das digitale Erlebnis mit der digitalen Praxis und digitalen Erfahrung des Bestandes auf den vielfältigen Ebenen und kann dazu beitragen, das Museum in der digitalen und postdigitalen Welt gemeinsam erweitert zu denken.

Anmerkungen

- 1 Vgl. <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/> (Abruf: 1.12.2023).
- 2 ICOM Statutes 2007, 2: »A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.«; vgl. http://icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/icom_intstatutes_eng.pdf (Abruf: 1.12.2023).
- 3 Vgl. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Abruf: 1.12.2023).
- 4 Vgl. https://icom-deutschland.de/images/Nachrichten/PDF/2023-07-11_PM_Deutsche_Ubersetzung_Museumsdefinition_veroeffentlicht_ICOM_Deutschland.pdf (Abruf: 2.1.2024).
- 5 Vgl. Helena Barranha, Joanna Simões Henriques (Hg.): *Art, Museums and Digital Cultures. Rethinking Change*. Lissabon: Universidade NOVA de Lisboa 2021. Vgl. auch die jährliche Konferenzreihe *Das Kunstmuseum im digitalen Zeitalter des Belvedere Research Center Wien*; <https://www.belvedere.at/das-kunstmuseum-im-digitalen-zeitalter-2024> (Abruf: 3.1.24). Tula Giannini, Jonathan P. Bowen (Hg.): *Museums and Digital Culture. New Perspectives and Research*. Cham: Springer Nature Switzerland 2019. Ross Parry (Hg.): *Museums in a Digital Age*. Leicester Readers in Museum Studies. Abingdon, New York: Routledge 2010.
- 6 Vgl. Chiara Zuanni: *Museum connections during the COVID-19 pandemic*. In: *Archeostorie. Journal of Public Archaeology* 4, 2022, 63–72; doi:10.23821/2020_3f/.
- 7 Vgl. Florian Cramer: *What is »Post-digital«?* In: David M. Berry, Michael Dieter (Hg.): *Postdigital aesthetics. Art, computation and design*. London: Palgrave Macmillan 2015, 12–26. Peter Schmitt: *Postdigital. Medienkritik im 21. Jahrhundert*. Hamburg: Meiner 2021.
- 8 Ross Parry: *The End of the Beginning: Normativity in the Postdigital Museum*. In: *Museum Worlds* 1, 2013, 24–39.
- 9 Vgl. Dan Hicks, Mary C. Beaudry (Hg.): *The Oxford handbook of material culture studies*. Oxford: Oxford University Press 2010. Tony Bennett, Patrick Joyce (Hg.): *Material powers. Cultural studies, history and the material turn*. London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2010.
- 10 Wolfgang Muchitsch, Sabine Fauland: *Das Museum im digitalen Raum. Zum Status quo in Österreich*. Graz, Wien: Museumsbund Österreich 2019. Der Fragebogen umfasste 90 Fragen, befragt wurden haupt- und nebenamtlich betriebene Museen unterschiedlicher Typen, wobei bei den einzelnen Antworten kaum größere Abweichungen zwischen den Museen unterschiedlicher Sparten beobachtet werden konnten.

- 11 Diese und die folgenden Angaben nach Muchitsch, Fauland (Anm. 10), 14–16.
- 12 Muchitsch, Fauland (Anm. 10), 16–17. Als Hinderungsgründe wurden besonders der Mangel an finanziellen, personellen, technischen und zeitlichen Ressourcen genannt, daneben auch rechtliche Unsicherheiten, mangelndes technisches Know-how sowie Unklarheiten bezüglich der Langzeitarchivierung. Eine im Frühjahr 2020 durchgeführte Studie des Network of European Museums Organization (NEMO) offenbarte mit 43,6 Prozent international eine weitaus höhere Digitalisierungsrate, allerdings mit starken Unterschieden hinsichtlich der Museums- und Sammlungstypen mit Kunstmuseen an der Spitze (65%) und Archäologie- und Naturkundemuseen am unteren Ende (27%). Vgl. NEMO: Final report Digitization and IPR in European Museums. Berlin: NEMO 2020; NEMO_Final_Report_Digitisation_and_IPR_in_European_Museums_WG_07.2020.pdf (Abruf: 1.12.2023).
- 13 Vgl. die Graphik in Muchitsch, Fauland (Anm. 10), 15.
- 14 NEMO (Anm. 2).
- 15 Interviewantwort von Helene Schromberger im Herbst 2019. In: Muchitsch, Fauland (Anm. 10), 44.
- 16 NEMO: Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe (Mai 2020); https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/NEMO_documents/NEMO_Corona_Survey_Results_6_4_20.pdf (Abruf: 1.12.2023).
- 17 NEMO (Anm. 12), 2.
- 18 Vgl. Felix Stalder: Kultur der Digitalität. Berlin: Suhrkamp 2016.
- 19 NEMO (Anm. 12), 3.
- 20 NEMO (Anm. 12), 5
- 21 Abbildung in Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport (BMKÖES): Strategie Kulturerbe Digital. Wien: BMKÖS 2023, 22–23; <https://www.bmkoes.gv.at/kunst-und-kultur/schwerpunkte/eu-international/eu-aufbau-und-resilienzfaezilitaet/digitalisierungsstrategie.html> (Abruf: 2.1.2024).
- 22 Vgl. Bernhard Maaz: Das gedoppelte Museum. Erfolge, Bedürfnisse und Herausforderungen der digitalen Museumserweiterung für Museen, ihre Träger und Partner. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König (2019).
- 23 Vgl. Stalder (Anm. 18). Mark Eisenegger u.a. (Hg.): Digitaler Strukturwandel der Öffentlichkeit. Historische Verortung, Modelle und Konsequenzen. Wiesbaden: Springer VS 2021.
- 24 Zu einem ganzheitlichen Ansatz vgl. Lorenz Pöllmann, Clara Herrmann: Der digitale Kulturbetrieb. Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements. Wiesbaden: Springer Gabler 2019.
- 25 Muchitsch, Fauland (Anm. 10), 29. Zur aktuell in Überarbeitung befindlichen Digitalstrategie des Joanneum vgl. u.a. <https://www.museum-joanneum.at/blog/digitale-strategie-erste-erkenntnisse/> (Abruf 2.2.2024). Laut der ENUMERATE Core Survey von 2017 hatten zu diesem Zeitpunkt nur 45 Prozent der Museen eine schriftlich niedergelegte Digitalstrategie; siehe Europeana DSI 2 – Access to Digital Resources of European Heritage Europeana Survey 2017, D4.4. Bericht zur ENUMERATE Core Survey 4, vgl. https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Projects/Project_list/ENUMERATE/deliverables/DSI-2_Deliverable%20D4.4_Europeana_Report%20on%20ENUMERATE%20Core%20Survey%204.pdf (Abruf: 1.12.23). Zu nationalen Digitalisierungsstrategien für den Museumssektor vgl. NEMO (Anm. 12), 13–36. Für Österreich gibt die 2022 im Rahmen des »Digitalen Aktionsplans« erarbeitete »Strategie Kulturerbe Digital« die nationalen Leitlinien im Hinblick auf die digitale Transformation von Kulturerbeinstitutionen, besonders Museen und anderen Sammlungsinstitutionen, vor. Vgl. BMKÖS (Anm. 21).
- 26 Smithsonian Institute: Smithsonian Institution Web and New Media Strategy (2009); https://www.si.edu/content/pdf/about/web-new-media-strategy_v1.0.pdf (Abruf: 1.12.2023).
- 27 Generalsekretär G. Wayne Clough, 2009, zit. nach Smithsonian Institute (Anm. 27), 4.
- 28 Smithsonian Institute (Anm. 27), 2.
- 29 Vgl. Werner Schweibenz: Wenn das Ding digital ist... Überlegungen zum Verhältnis von Objekt und Digitalisat. In: Udo Andraschke, Sarah Wagner (Hg.): Objekte im Netz. Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel. Bielefeld: transcript 2020, 15–27.
- 30 Vgl. Georg Hohmann: Die Anwendung von Ontologien zur Wissensrepräsentation und -kommunikation im Bereich des Kulturellen Erbes. In: Silke Schomburg u.a. (Hg.): Digitale Wissenschaft. Stand und Entwicklung digital vernetzter Forschung in Deutschland. Köln: Hochschulbibliothekszentrum NRW 2011, 33–39. Zum CIDOC CRM als formaler Referenzontologie für Museumsobjekte vgl. <https://www.cidoc-crm.org> (Abruf: 2.2.2024).
- 31 Vgl. Florian Windhager u.a.: Uncertainty of what and for whom-and does anyone care? Propositions for cultural collection visualization. In: 4th Workshop on Visualization for the Digital Humanities, 2019; https://vis4dh.dbvis.de/2019/papers/2019/VIS4DH2019_paper_7.pdf (Abruf: 2.1.2024). Edward A. Lee: Are We Loosing Control? In: Hannes Werthner, Erich Prem, Edward A. Lee, Carlo Ghezzi (Hg): Perspectives on Digital Humanism. Cham: Springer Nature 2022, 3–7.
- 32 Sandra Dudley: Museum Materialities. Objects, Sense and Feeling. In: dies. (Hg.): Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations. Abingdon, New York: Routledge 2010, 1–17, hier 8.

- 33 Vgl. Sarah Kenderdine: Embodiment, Entanglement, and Immersion in Digital Cultural Heritage. In: Susan Schreibman, Ray Siemes, John Unsworth (Hg.): *A New Companion to Digital Humanities*. Chichester: John Wiley & Sons 2016, 22–41; vgl. <https://www.taylorfrancis.com/books/oa-edit/10.4324/9781315560168/routledge-handbook-museums-media-communication-kirsten-drotner-vince-dziekan-ross-parry-kim-christian-schröder> (Abruf: 2.1.2024). Die immersive Verbindung verschiedener Sinne zeigt das Virtual Reality-Projekt ›See Hear Play Kandinsky‹ von Konstantina Orlandatou; vgl. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/see-hear-play-kandinsky> (Abruf: 2.1.2024).
- 34 Peter Weibel über die Auswirkungen der Coronakrise auf die Kultur ZKM | Karlsruhe, 23.3.2020. <https://www.peter-weibel.at/6-medien/> (Abruf: 1.12.2023).
- 35 Ross Parry, Vince Dziekan: Critical Digital: Museums and their Postdigital Circumstance. In: Barranha/Henriques (Anm. 5), 16–26. Parry (Anm. 8).

Rezensionen

Emanuel Schikaneder: Wiener Komödien. Hg. und mit einem Kommentar von Cornelius Mitterer. Wien: Lehner 2023, 334 S. (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte 7)

Man weiß, dass Schikaneder ein fruchtbarer Dramatiker war; man kennt aber einzig und allein das Libretto zur *Zauberflöte*, von dessen literarischer Qualität nicht alle überzeugt sind. Diese beschränkte Kenntnis will dieser Band korrigieren, indem er einige von Schikaneders über 100 Stücken neu druckt und dadurch seinen Platz in der Entwicklung des süddeutsch-österreichischen volkstümlichen Theaters besser sichtbar macht.

Der Band enthält *Die Lyranten oder das lustige Elend* (»komische Operette«, 1776), ein frühes Stück; *Die Postknechte oder die Hochzeit ohne Braut* (»Lustspiel«, 1792); *Die Waldmänner* (»Lustspiel«, 1793/1800); *Die bürgerlichen Brüder oder Die Frau von Krems* (»bürgerliches Familiengemälde«, 1797); *Der Tyroler Wastl* (»komische Oper«, 1796/1798).

In seinem Nachwort (308) stellt Mitterer bedauernd fest, dass nur »ein Bruchteil der zahllosen Stücke« des Alt-Wiener Vorstadttheaters wieder veröffentlicht worden ist. Warum wohl? Die Mechanismen des Kanons schützen uns vor der Überflutung durch zweit- und dritrangige Texte; der überwiegende Teil der »unbekannten« Texte ist zu Recht unbekannt geblieben. Ich kann mir im Grunde genommen niemand vorstellen, der Schikaneders Dramen zum Vergnügen liest. Leserinnen und Leser dieser Ausgabe werden die (wenigen) Spezialist*innen für das Alt-Wiener Theater sein, denen sie einen bequemeren Zugang zu Schikaneder bietet, die aber die Texte auch bisher in den Bibliotheken zu finden gewusst haben und die die Frakturschrift lesen können.

In seinem Nachwort (321f.) betont Mitterer, Schikaneders Komödien seien keine »literarischen Lesedramen, sondern Schauspielerstücke«. In der Tat ist Schikaneder kein Meister des sprachlichen Witzes; eine Stelle wie die, wo in den *Bürgerlichen Brüdern* der Hafner Schlegel mit seinem Hang zum Adel die geliebte Sängerin aus der Ferne anschaut und schwärmt: »Ach sie lächelt – sie lächelt«, während im nächsten Satz der Lehrling Poldel, dem das Kammermädchen der Dame gefällt, beglückt ausruft: »Die Meinige plekt auch die Zähne her.« (196), eine solche Stelle ist selten. Mitterers Nachwort spricht (322) von den für Schikaneder charakteristischen »plötzlichen Kehrtwendungen, grotesken Übertreibungen, einem allzu raschen Glücksumschwung und den forcierten harmonischen Finalen« als Mängeln dieser Komödien. Man könnte das Fehlen eines Minimums an Figurenpsychologie als einen weiteren Faktor hinzufügen, der das Lesevergnügen trübt; am Ende geben so innerhalb einer Replik die negativ gezeichneten Figuren ihre schlechten Eigenschaften auf und werden in den Kreis der Edelmütigen aufgenommen. Ebenso wenig überzeugen

die zahlreichen *dei* und *deae ex machina*. Bühnenwirksam mögen manche der turbulenten Szenen etwa der *Lyranten* durchaus gewesen sein.

Ist die Schikaneder-Lektüre unter ästhetischem Gesichtspunkt wenig ansprechend, so interessieren die sozialhistorischen Aspekte der Stücke umso mehr. In der frühen »Operette« geht es um die Lage der Wandermusikanten, der Schikaneder viele komische Effekte abgewinnt, deren »lustiges Elend« er aber nicht verklärt. Nicht uninteressant ist das Bild der Wiener von den Tyrolern – die der einige Zeit in Innsbruck spielende Schikaneder ja kannte – und das Bild der Tiroler von der großen Stadt. Mehrfach zeigen die Liebesgeschichten die abnehmende Bedeutung der Standesunterschiede, besonders wichtig ist die Satire auf jene Bürger, die unbedingt die Vornehmheit des Adels nachahmen wollen (und dabei so erfolglos wie lächerlich sind); Schikaneder nimmt eindeutig Partei für ein selbstbewusstes Bürgertum. Mit ihrem Charakter als »veritable Kulturdokumente« (Nachwort, 308) lässt sich die Wiederveröffentlichung der Stücke jedenfalls rechtfertigen.

Abschließend muss die Frage gestellt werden, wie Mitterer ediert hat. Und da kann man ihm den Vorwurf nicht ersparen, dass sein Buch die Ansprüche nicht erfüllt, die man heute auch an eine bescheidene Edition stellt.

Es fehlt so etwas Elementares wie eine Übersicht über die Textgrundlagen; welche Drucke (in einem Fall eine Handschrift) Mitterer verwendet hat, erfährt man nur versteckt in den Anmerkungen des Nachworts, in denen sich auch *Emmanuel Schikaneders sämtliche theatralische Werke* (Wien 1792) verbergen. Zu den grundlegenden Informationen über die ausgewählten Stücke würden auch Angaben über die Aufführungen gehören. Da die *Lyranten* eine Operette sind und *Der Tyroler Wastl* eine komische Oper, wäre auch über die (möglicher Weise nicht erhaltene) Musik und die Komponisten zu berichten. (Zu den *Waldmännern* gab es ebenfalls Musik, wahrscheinlich auch zu den beiden anderen Stücken.) Haibels Arien und Duette zum *Tyroler Wastl* sind im Katalog der Österreichischen Nationalbibliothek verzeichnet. Dass 1777 in Nürnberg ein Heft *Arien aus der komischen Oper DIE LYRANTEN [...] verfaßt vom Herrn Johann Schikaneder Mitglied der Moserischen Gesellschaft [...]* erschienen ist, müsste in einer solchen Übersicht über die Textzeugen ebenfalls erwähnt werden.

Einen textkritischen Apparat braucht diese Ausgabe nicht (sofern es überhaupt Materialien für einen solchen gibt). Hingegen bedarf heute ein Neudruck von Stücken aus dem späten 18. Jahrhundert eines Kommentars. Mitterer gibt nicht viel mehr als zehn erläuternde Fußnoten und setzt voraus, dass man weiß, worauf »Damon« (29) anspielt, welche Aufgaben ein Postmeister (49) und welche ein Landpfleger (ebenda) hatte, welche Art von Tanz der »Winewet« war (50), wie dialektal das Wort »Pluzer« ist (56) und ob eine »Perutsch« (247) eine besonders elegante Kutsche ist. Man weiß es aber nicht, zumindest ich weiß es nicht. Dabei handelt es sich um Einzelheiten; aber wie soll man ohne die geringste Information über diesen Beruf ein Stück über »Lyranten« (8) verstehen? Und für *Die bürgerlichen Brüder* ist es gewiss nicht ohne

Bedeutung, dass der bewusst bürgerliche Bruder Lorenz »Flecksieder« ist (173); doch über diesen längst ausgestorbenen Beruf weiß wohl kaum eine heutige Leserin Bescheid. Durch das Nicht-Kommentieren werden die Stücke noch weniger konkret als sie es durch den zeitlichen Abstand ohnehin schon sind.

Eine richtige Entscheidung des Herausgebers war es, »aus dokumentarischen Gründen« (321) die Orthografie und Morfologie der frühen Drucke beizubehalten. Das erschwert die Lektüre nicht wirklich, macht aber durchgehend den zeitlichen Abstand zu den Texten bewusst.

Gegen das kenntnisreiche Nachwort – aus unerfindlichen Gründen mit »Kommentar« überschrieben, obwohl nichts kommentiert wird – lässt sich nur einwenden, dass es das in der Regel geringe Wissen auch der am Vorstadttheater Interessierten über Schikaneder nicht berücksichtigt. Zumindest eine kurze Übersicht über seine Biografie wäre am Platz gewesen. Andererseits führt Mitterer in die damaligen grundsätzlichen Debatten über das Theater ein und bietet eine (fast zu große) Fülle von Details zum Wiener Theater im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts und zu den abgedruckten Stücken. In der Einordnung von Schikaneders Werk in die soziale und literarische Szene des nachjosephinischen Wien liegt die Stärke des Herausgebers.

Trotz manchen Einwänden, die sich mehr gegen den Dramatiker Schikaneder als gegen die Edition richten, muss man Cornelius Mitterer dankbar sein, dass er ein paar Stücke von Schikaneder wieder verfügbar gemacht hat. Man weiß jetzt, warum man das Werk des Librettisten der *Zauberflöte* vergessen hat und dass man es nicht wieder zu entdecken braucht, man schätzt aber den neuen Zugang zu den gesellschaftlichen Verhältnissen in einem für das Wiener Theater wichtigen Jahrzehnt und zum Denken der Zeitgenossen.

Sigurd Paul Scheichl

»I think of you constantly with love...« *Briefwechsel Wittgenstein – Ben Richards 1946–1951*. Hg. von Alfred Schmidt. Innsbruck: Haymon 2023, 448 S.

Seit wenigen Monaten ist der über 70 Jahre unter Verschluss gehaltene Briefwechsel zwischen Ludwig Wittgenstein und Ben Richards in einer von Alfred Schmidt und in Zusammenarbeit mit Gabriel Citron gestalteten Edition der Öffentlichkeit zugänglich. Die Briefe erstrecken sich von Juni 1946 – dem Jahr nach der ersten Begegnung der Freunde im Herbst 1945 – bis kurz vor Wittgensteins Tod im Jahr 1951. Der um 35 Jahre jüngere Ben Richards (1924–1995) entstammte einer Londoner Arztfamilie und studierte zu der Zeit Medizin, hatte großes Interesse für Musik, spielte Viola und sang in Chören.

Der Briefwechsel umfasst insgesamt 373 Korrespondenzstücke, darunter 250 Briefe von Wittgenstein an Richards, 90 Briefe von Richards an Wittgenstein sowie

Glückwunschkarten, Telegramme und Fotos. Darüber hinaus enthält der Band einen ausführlichen und sorgfältig gestalteten Kommentar mit biographischen, bibliographischen, geographischen und philosophischen Erläuterungen, dazu häufig Hinweise auf mit den jeweiligen Briefen in Zusammenhang stehenden Bemerkungen Wittgensteins im Nachlass, zumeist in verschlüsselter Schrift verfasst.

Der Band beginnt mit einem kurzen, teilweise treffenden Vorwort von Ray Monk, dann folgt eine lange Einleitung zum ersten Abschnitt bzw. den Briefen der Jahre 1946–1947, ebenso folgen weitere Einleitungen zu den nach bestimmten Jahren und Orten der Aufenthalte gegliederten Abschnitten. Der siebte Abschnitt enthält nicht datierbare Briefe (u.a. an Richards' Schwester Angela), Karten und Mitteilungen von »John Smith«, dem Pseudonym Wittgensteins, unter dem er humorvolle Mitteilungen an Richards schrieb.

Bereits vor den Briefen finden sich Kurzbiographien von häufig in den Briefen vorkommenden Personen wie Elizabeth Anscombe, Edward Bevan, Maurice O'Connor Drury, Norman Malcolm, George Edward Moore, Jean Rhees und Rush Rhees.

Die ausführlichen Einleitungen nehmen bereits die Themen der folgenden Briefe und damit die Spannung und Möglichkeit einer selbstständigen Urteilsbildung des Lesers vorweg. Ein ausführliches Nachwort wäre meines Erachtens angebrachter, um zuerst die Verfasser der Briefe und nicht den Herausgeber zu Wort kommen zu lassen. Lobenswert hingegen ist der akribisch verfasste Einzelstellenkommentar im Anhang des Bandes, der wertvolle Informationen liefert. Allerdings sind wiederholte Hinweise auf in den Briefen vorkommende Personen (wie Maurice O'Connor Drury, Margaret Stonborough, Elizabeth Anscombe usw.) oder Ereignisse überflüssig.

Unverständlich ist, dass die gesamten, auf Englisch geschriebenen Briefe ins Deutsche übersetzt wurden, wobei typische Schreibbeigenheiten Wittgensteins einschließlich seiner eigenwilligen Setzung der Interpunktion und oft fehlerhaften Rechtschreibung, des »&« statt »und« usw. verloren gegangen sind. Dies überrascht, da alle anderen auf Deutsch geschriebenen Texte Wittgensteins seit Jahrzehnten ins Englische übersetzt werden, im Falle des Briefwechsels mit Richards die Originale auf Englisch vorliegen würden. Allerdings ist es Schmidt gelungen, in seiner Übersetzung Wittgensteins typische, lebhaftige Art des Schreibens zum Ausdruck zu bringen, wie wir es aus zahlreichen Briefen mit anderen Briefpartnern kennen. Als positiv zu werten sind die Abbildungen von Zeichnungen und Skizzen sowie die den Briefen häufig beigelegten getrockneten Pflanzen – Blätter, Blüten, Blumen und Zweige.

Was den Inhalt der Briefe betrifft, so berühren diese in ihrer Authentizität und liefern ein Bild von Wittgensteins Persönlichkeit, das vielen seiner Leser vermutlich bisher verborgen geblieben ist. Das heißt, statt des zuvor nüchtern erscheinenden und analytisch denkenden Philosophen begegnet uns ein gefühlsbetonter und leidenschaftlicher Mensch, der in den letzten fünf Jahren seines Lebens zunehmend den Wert der Liebe zu schätzen lernte und diese weitaus höher als seine philosophische Leistung betrachtete. Wie bereits aus seinen kodierten Tagebucheinträgen bekannt, be-

zeichnete er die Liebe als »die Perle von grossem Wert, die man am Herzen hält, für die man nichts eintauschen will, die man als das Wertvollste schätzt [...]. Man lernt, was es heisst: ein Edelmetall von allen andern aussondern.« (MS 133, 8r. 26.10.1946)

Diese geradezu poetisch anmutenden Bemerkungen scheinen aus seiner Beziehung mit Ben Richards gewachsen zu sein – einer Beziehung, die im Sinne von Platons höchster Form der Liebe gesehen werden kann: Einer uneigennützigem, bedingungslosen Liebe, die auf seelisch-geistiger Verbundenheit beruht. Die sich um das Wohl und Wehe des Freundes sorgt, die wertvoll Erlebtes wie ein Musikstück oder ein literarisches Werk wie alles Schöne mit ihm teilen möchte. Umso bedauerlicher ist es, dass bereits der unnötige, plakativ anmutende Übertitel der Edition *I think of you constantly with love...* und die im Klappentext formulierten Beschreibungen der Freundschaft als eine »leidenschaftliche Liebesgeschichte«, eine von »Abhängigkeit von der Zuwendung seines Geliebten« bestehende Beziehung ein anderes Bild auf diese werfen. Obwohl Wittgenstein unbestritten von leidenschaftlicher Natur – im Leben wie in der Philosophie – war und man durchaus von einer leidenschaftlichen Liebe zu Ben Richards sprechen kann, so weckt diese Art der Darstellung den Eindruck eines Liebesromans anstatt einer seriösen wissenschaftlichen Edition und wird vermutlich vor allem in sexueller Hinsicht interpretiert werden, hat es ja bereits seit Jahrzehnten Spekulationen über Wittgensteins vermeintliche Homosexualität gegeben und ist die Tendenz zu sensationellen Übertreibungen leider auch unter Philosophen häufig anzutreffen.¹ Das ist schade, da es der eigentlichen Tiefe (und Reinheit) der Beziehung der beiden Freunde nicht gerecht wird. Einer Tiefe, getragen von Ernsthaftigkeit und dem Bedürfnis, dem Anderen nur Gutes zu wünschen und zu tun. Einer Tiefe, in der das Gesicht Richards' für Wittgenstein »etwas Heiliges« bedeutet (vgl. Wittgensteins Brief vom 10.10.1949).

Trotz der Überfrachtung durch ausführliche Einleitungen vor jedem Abschnitt sind detaillierte Hinweise auf Wittgensteins philosophische Arbeit als wertvoll zu sehen – ist seine Arbeit auch häufiges Thema im Briefwechsel, wie auch Ben Richards' Studienverlauf als angehender Mediziner, der vor seinen diesbezüglichen Problemen und Prüfungen Rat und Verständnis bei Wittgenstein suchte und auch erhielt. Überhaupt gewinnt man teilweise fast den Eindruck einer Vater-Sohn-Beziehung, in der Wittgenstein Richards auf die ihm typisch strenge, doch feinfühlende Art manchmal zurechtweist und dieser bereitwillig und dankbar die Kritik des Freundes annimmt und sich zu bessern verspricht. Unter anderem leitet Wittgenstein ihn dazu an, sich im Falle von Versagen und Fehlern zu schämen, da ihn dies wie ein »Desinfektionsmittel« für die Zukunft schützen würde (vgl. seinen Brief vom 2.5.1947). All diese Ermahnungen formuliert er auf äußerst sensible Art und Weise, fügt in unmittelbar folgenden Briefen noch weitere Erklärungen hinzu, in der Befürchtung, falsch verstanden worden zu sein und Richards dabei verletzt zu haben. Diese zusätzlichen, detaillierten Ausführungen in ihrer einfühlsamen Art lassen den Philosophen wie auch den Menschen Wittgenstein auf anschauliche Weise erkennen und bestätigen

seine Bemerkung »Zu einer rechten Liebe gehört, daß man daran denkt, was der Andre leidet. Denn der Andre leidet auch, ist auch ein armer Teufel« (MS 131, 41f., 14.8.[1946]). Häufig beschließt er seine Briefe mit den Worten »Sei immer gut!«, »Gott segne Dich«, »Gott schütze Dich« oder »Möge Gott mit Dir sein!« (7.12.47).

Wie in seiner Auffassung von Ethik, die nur in den Handlungen eines Menschen, nicht in einer Theorie sichtbar gemacht werden könne, fordert Wittgenstein von wahrer Freundschaft »Taten«, nicht nur Worte (vgl. 4.2. und 17.2.1947). Er brauche einen Freund im Leben und im Handeln, nicht nur im Denken und im Fühlen (23.6.1947).

Überhaupt veranschaulichen die Briefe auf lebendige Weise Wittgensteins Umgang mit Ethik bzw. moralischen Werten, auf die er Richards auf subtile Weise hinzuweisen versucht: Dass dieser nicht oberflächlich sei und in seinen Gedanken und Gefühlen ein gütiges und verständnisvolles Herz habe (vgl. 17.2.1947), dass er nicht ein »zögernder«, sondern ein »guter Geber« sei, der von Herzen gibt und zahlt (9.7.1947). Und er rät Richards, jeden »seiner Patienten als einen Menschen zu sehen, dem es auf dieser Welt schlecht geht« (6.12.1948). Auf besonders rücksichtsvolle Weise nimmt Wittgenstein Anteil am Medizinstudium seines Freundes, spricht ihm vor seinen Prüfungen Mut zu und verzichtet auf ein Treffen, um ihn beim Studieren nicht zu stören.

Wir erfahren auch von Wittgensteins Nachlassen seiner Denkkraft in den 1940er Jahren ebenso wie von einem Wiederaufleben seiner philosophischen Tätigkeit wenige Wochen vor seinem Tod, als er seine Arbeit mit neuer Energie fortsetzte.

Abgesehen von Berichten über Erfolge und Misserfolge in beruflicher Hinsicht ist die gemeinsame Liebe zur Musik und zur Natur ein häufiges Thema der Briefe. Und hier zeigt sich wiederum die gegenseitige Anteilnahme und der Wunsch, das Erlebte miteinander zu teilen. »Tiefe« und »Wärme« (31.8. und 6.9.1946), das verlangt Wittgenstein von seiner Beziehung mit Richards, wären diese nicht davon getragen, wolle er darauf verzichten, obgleich dies bedeute, eine »Todeswunde« zu ertragen. Die Bereitschaft zum Verzicht erachtete Wittgenstein als eine Forderung an eigentliche Liebe: Bereits 1931, im Zuge seiner Beziehung mit Marguerite Respinger, bemerkte er – in Anspielung auf Heinrich Kleists *Die Hermannsschlacht*: »Wer nicht das Liebste am Schluß in die Hände der Götter legen kann sondern immer selbst daran herumbasteln will, der hat doch nicht die richtige Liebe dazu. Das nämlich ist die Härte die in der Liebe sein soll.«² Und am 4.4.[1947] hielt er fest: »Mit Hoffnung lieben, & nicht verzweifeln, wenn die Hoffnung sich nicht erfüllt, ist das schwerste Kunststück. Der Glaube an einen gütigen Vater ist eigentlich der Ausdruck gerade dieses Lebens.« (MS 134, 101f.)

Im zunehmenden Gefühl der Einsamkeit, der Angst vor dem Schwinden seiner Geisteskraft und dem Verlust an Klarheit im Denken über philosophische Probleme, bedeutet Richards für Wittgenstein ein Mensch, der ihm Halt zu geben vermochte, den er dementsprechend als »Stütze« bezeichnet, ohne die er fürchtet, nicht aufrecht gehen zu können (vgl. MS 133, 42; 27.11.1946). Richards sei ein »Stärkungsmittel«, um seinen Geist wieder zu beruhigen, er bringe Frieden in seinen Geist (20.12.1948). Insofern

geben Wittgensteins Briefe Einblick in seine Schwächen und Ängste sowie in seine Probleme beim Verfassen seiner philosophischen Schriften, bei denen »jeder Gedanke hunderte Male gekaut« werde, bevor er ihn niederschreibe. (25.2.1948). Dabei legt er eine geradezu demütige Haltung offen – trotz des Bewusstseins seiner Genialität.

Darüber hinaus erfahren wir von Wittgensteins kritischer, teils ablehnender Haltung gegenüber der Jowett Society oder dem Moral Science Club und mehreren Philosophen wie C.S. Lewis oder C.E.M. Joad und weiteren in seinem Umkreis (3.2.1948). Dafür schreibt er Lobendes über Georg Henrik von Wright, der sein Nachfolger auf dem Lehrstuhl für Philosophie in Cambridge und nach Wittgensteins Tode zu einem seiner Nachlassverwalter ernannt wurde.

Wittgenstein war von Richards Briefen geradezu abhängig – Briefen, die in Phasen der Traurigkeit, ja Verzweiflung und zunehmend gesundheitlicher Beschwerden seine Tage zu erhellen schienen, zumal das gegenseitige Verständnis, die Anteilnahme an seiner Arbeit und seinen Sorgen, wie umgekehrt sein Einblick in Richards' Studienverlauf und Tätigkeit an verschiedenen Krankenhäusern sein Leben bereicherten und ihn der seelisch-geistigen Isolation entrissen. Deshalb wäre es ihm schwer gefallen, diese Freundschaft – »ein grosses & ungemein seltsames Geschenk des Himmels« – leichtfertig wieder aufzugeben (vgl. MS 133, 7r).

Gemäß seines kompromisslosen Wahrheitsanspruchs und im Sinne seiner einmal erfolgten Bemerkung »Spiele nicht mit den Tiefen des Andern!«,³ bittet er Richards trotzdem immer wieder um absolute Aufrichtigkeit seiner Gefühle und im Falle eines Nachlassens seiner Zuneigung dies ihm mitzuteilen, denn »die Unwahrheit ist das Schlimmste, so traurig die Wahrheit auch sein mag!« (vgl. 26.11.1949). Dann würde Wittgenstein ihn nicht daran hindern, die Beziehung mit ihm abzubrechen – er, der sich ohnehin bewusst ist, von seinem Freund mehr zu verlangen, als dieser geben könne (vgl. 16.11.1947). Aufgrund seines übersensiblen, schwierigen Wesens und seiner wechselnden Stimmungen sieht er sich als »eine Plage« für Richards (19.1.1949) und bittet mehrmals, Geduld mit ihm zu haben.

Abgesehen vom Briefwechsel führten die Freunde bei ihren persönlichen Treffen, häufig während ausgedehnter Spaziergänge, intensive Gespräche über vielfältige Themen, die die fruchtbare Basis ihrer Beziehung im Sinne eines Teilens wie auch gegenseitiger Anregungen bildeten. Die aus seiner Philosophie bekannte aufmerksame Wahrnehmung der phänomenalen Welt – der scheinbar kleinen und unbedeutenden Dinge, denen die meisten Menschen mit Gleichgültigkeit begegnen – konnte Wittgenstein mit Richards teilen. Mit Begeisterung berichtet er in seinen Briefen von der Schönheit der Landschaft in Swansea oder Irland, von seinen täglichen Besuchen des Botanischen Gartens in Dublin, von den Farben und Vögeln sowie den Blumen an seinem Fenster, den ersten Blüten der Krokusse oder Schwertlilien. Richards, dem dieselbe Liebe für Pflanzen wie über alles in der Natur Vorkommende innewohnt, nimmt dies mit Freude auf und legt – wie Wittgenstein – seinen Briefen immer wieder Blumen bei.

Wie aus anderen Briefen (an seine Schwester Helene oder an Gilbert Pattison) bekannt, verfügte Wittgenstein auch über einen ausgeprägten Humor, der in mehreren Briefen an Richards zu verspüren ist. Vor allem die unter dem Pseudonym »John Smith« verfassten Briefe belegen diese Seite des ansonsten ernst und nachdenklich anmutenden Philosophen.

Insgesamt ist der Briefwechsel Wittgensteins mit Richards als etwas Besonderes zu sehen – als ein Dokument von Wittgensteins emotionaler Seite, der in der Sensibilität des Verfassens eines jeden Satzes nicht nur den Philosophen, sondern auch den Menschen zu Wort kommen lässt. Eines Menschen, der in späten Jahren zunehmend den Wert von Gefühlen, die Vorherrschaft der »Kräfte des Herzens« (Pascal) gegenüber intellektuellen Fähigkeiten – Herz versus Verstand – schätzen lernte. Am 3.3.1947 notierte er im MS 134: »Die Weisheit ist etwas Kaltes, & insofern Dummes. (Der Glaube dagegen, eine Leidenschaft.) Man könnte auch sagen: Die Weisheit *verhehlt* Dir nur das Leben. (Die Weisheit ist wie kalte, graue Asche, die die Glut verdeckt.) (VB, 112)

Die Öffnung zum Leben wie auch die Leidenschaft zum Glauben sind wohl auf seine Freundschaft mit Ben Richards zurückzuführen – eine Begegnung, die ihm eigentliches Glück gewährte, wie er es in einem seiner letzten Briefe, im Wissen um seinen nahenden Tod, ausdrückte:

Es gibt eine Sache, die ich Dir sagen möchte. Was auch immer mir jetzt passiert, ich möchte, dass Du weißt, dass Du mir mehr gegeben hast, als ich mir jemals erhofft hätte. Du hast mir Glück und Freude gegeben, die ich niemals verdient habe, und mein Leben insgesamt so verändert, wie es ohne Dich nie gewesen wäre. Danke für alles, was Du für mich getan hast. Du bist der Hintergrund meines ganzen Glücks.« (11.4.1951)

Dieses Glück erfuhr er durch die Erkenntnis der Bedeutung von Liebe, die er zu Recht als »die Perle von grossem Wert« erachtete (MS 133, 8r. 26.10.1946), als »einen »seltenen Edelstein« (MS 132, 77). Als »ein Glück. Vielleicht ein Glück mit Schmerzen, aber ein Glück« (MS 133, 8r).

Anmerkungen

- 1 Allerdings weist Schmidt in der ersten Einleitung auf einen Brief Wittgensteins hin, in dem es um das Problem einer Doppel- statt Einzelkabine anlässlich einer Schiffsreise geht, wobei klar wird, dass die Freunde auf ihren Reisen – wie bei all ihren Treffen an verschiedenen Orten – stets getrennte Zimmer nahmen, was einer vorwiegend sexuellen Beziehung widerspräche.
- 2 Ludwig Wittgenstein: Denkbewegungen. Tagebücher 1930–1932/1936–1937, 71 (= Manuskriptseite, nicht Buchseite).
- 3 MS 156a 30v: ca. 1932–1934, zit. nach *Vermischte Bemerkungen* (im Folgenden als VB zitiert), 55.

Ilse Somavilla

Katharina Prager, Simon Ganahl (Hg.): *Karl Kraus-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler 2022, 545 S.

Endlich schließt das *Kraus-Handbuch* die Forschungslücke zu diesem kanonischen Autor und vermittelt die schärfsten Einblicke in die *Finis Austriae* bis in ihre kleinsten Facetten – vom Concordiaball bis zu den Attentaten auf die Habsburger, von der Dreyfus-Affäre bis zu secessionistischen Tischplatten, von der nationalsozialistischen Machtübernahme bis zum Anstieg des Milchpreises in Wien. Der Band ist nach dem Vorbild der Metzler Personen-Handbücher systematisch strukturiert. Der mit *Leben* überschriebene erste Teil analysiert Kraus' Vita, indem er sich immer wieder auf seine literarische Produktion bezieht, jedoch nicht chronologisch. Der zweite Teil *Werke* erschließt seine Schreibproduktion nach Gattung, der dritte, *Kontexte*, hingegen nach thematischen Aspekten wie Weltkrieg oder Sexualität sowie Randthemen wie Parteipolitik oder Technik. Die AutorInnen der letzten Abteilung mit dem Titel *Wirkung* stellen Kraus' Rezeption und Forschungsgeschichte vor. Bei der Gliederung des Inhalts wird darauf geachtet, dass Wiederholungen vermieden werden, wie im Fall der Texte *Die Sprache* (Isabel Langkabel, 245–255) und *Sprache und Nation* (Werner Michler, 331–340). Das von Katharina Prager und Simon Ganahl herausgegebene Handbuch geht programmatisch über die Dimension der Zusammenfassung und des Forschungsstandes hinaus und vermittelt sogar Kraus-KennerInnen neue Einsichten in das Werk des Autors.

Die Beiträge in *Leben* schließen an die bedeutendsten Beziehungen und Erlebnisse für Kraus' Erfahrung als Autor an. Daniela Strigls *Beziehungen* (41–57) geht beispielsweise auf die Diskrepanz zwischen Kraus' Selbstdarstellung und den Berichten von Freunden, Verwandten und Mitarbeitern näher ein. In diesem Teil steht seine Schreibproduktion, mit der es ihm gelang, internationalen Ruhm zu gewinnen, nie im Vordergrund, sondern lässt sich als Hauptbezugspunkt identifizieren. *Werke* (Gerald Stieg, 103–122) widmet der *Fackel* und den *Letzten Tagen der Menschheit* sowie weiteren Dramen (António Sousa Ribeiro, 162–182) einen ähnlichen Seitenumfang wie für die kleineren Schriften, wie der Aphoristik (Richard Schubert, 137–148), Korrespondenzen (Johannes Knüchel, Gerald Krieghofer, 95–102) und der Essayistik (Sigurd Paul Scheichl, 123–135).

Um die Jahrhundertwende wurden Kraus' Texte als Bücher und Flugblätter veröffentlicht, von ihm vorgelesen, später im Rundfunk ausgestrahlt und auf Schallplatte vertont. Im Band werden Vorlesungen (Jacques Le Rider, 149–162), Radiosendungen (Thomas Traupmann, 221–231) oder Gerichtsprozesse (Harald Stockhammer, 197–209) zu Recht zu den Bestandteilen der intermedialen Produktion von Kraus gezählt. Einige Beiträge, wie jener zu Kampagnen (Dirk Rose, 211–220), zeichnen keinen Überblick, sondern stellen eine Reihe von Fallstudien vor. Hier wählt der Autor drei exemplarische Kampagnen aus, die Kraus gegen Figuren der literarischen und politischen Szene führte. Rose nimmt die rhetorischen Techniken, die Kraus ein-

setzte, um sich öffentliche Resonanz zu sichern, in den Fokus der Betrachtung. Zur Erforschung der Kampagnen trägt die Auseinandersetzung mit den von Oskar Samek aufbewahrten Anwaltskarten bei. Harald Stockhammers Beitrag zeigt zudem auf, wie die Untersuchung der Gerichtsprozesse gegen Kraus das Gesamtbild zur Polemik in der *Fackel* ergänzen kann, wie die gegen *Die Neue Freie Presse*, *Die Stunde* oder *Im Fackelschein*. Darüber hinaus werden dank Sameks Nachlass weniger bekannte Passagen der Biografie von Kraus, wie seine drei Körperverletzungen, über die auch Arthur Schnitzler in seiner Korrespondenz berichtet, beleuchtet. Trotz ihrer wichtigen Stellung in der Deutung von Kraus' Kanon werden seine Radiobeiträge in der wissenschaftlichen Rezeption oft übersehen, so Traupmann. Der Beitrag legt den Akzent auf die Rolle von Radiosendungen und Radiovorlesungen im Projekt des Theaters der Dichtung und skizziert Kraus' kritische Auseinandersetzung mit dem Hörspiel als Unterhaltungsformat. Die Gleichsetzung verschiedener kultureller Produkte, die Kraus' Wirkung bei seinen Zeitgenossen begründeten, ist der wesentliche Beitrag des Handbuchs zur Verbreitung der Deutung von Kraus' Werk jenseits des Horizonts der *Letzten Tage der Menschheit* und der *Fackel*.

Der dritte Teil wechselt die Perspektive zwischen geschichtlichem Kontext und Kernmotiven, die Kraus' Weltbild bestimmen. In diesem Abschnitt wird die schwierige Aufgabe angegangen, diese Aspekte über Kraus' gesamten Korpus zu erörtern. Das ist in besonderer Weise wichtig, da er die eher einmalige als seltene Tendenz zeigt, eine Reihe grundlegender Thesen nicht nur in verschiedenen Medien – in den *Letzten Tagen der Menschheit*, in Zeitschriftenbeiträgen, in Briefen und Gedichten –, sondern auch über die 30 Jahre hinweg, in denen er schreibt und publiziert, immer wieder neu aufzustellen. Dies gilt für die Postulate, die im Laufe der Jahre im Mittelpunkt von Kraus' Schreiben stehen bleiben, wie die Schuldzuweisung an die Monarchie für den Ausbruch des Krieges, ebenso wie für Randmotive wie die Annäherung an die Kabarettkultur. Die erforschten Themen werden nicht isoliert, sondern in Bezug auf die prominentesten Kulturphänomene der Jahrhundertwende diskutiert. Beispielsweise geht es in *Massenmedien* (Wolfgang Pensold, 289–302) nicht um Kraus und die Presse, sondern um seine Hermeneutik der Massenmedien als ein charakteristisches Phänomen seiner Zeit. Pensold geht tief auf Kraus' Blick auf Presse, Kino, Radio und Fotografie aus der Perspektive von Überzeugungsmitteln ein. Der Autor zählt die Kernpunkte von Kraus' Polemik in den verschiedenen Prosatexten gegen Zeitungen, Zeitschriften und Feuilletons auf und verweist auf die entscheidende Rolle von Journalisten in der öffentlichen Meinungsbildung, die zu einem Verlust des Realitätsbezugs führt, sowie auf die Zentralität der regierungsfreundlichen Zeitungen in der Kriegspropaganda. Die Beiträge dieses Teils ermöglichen dem Leser, sich in Kraus' Polemik zurechtzufinden, da sie durch seine kohärente und stringente Rhetorik wie eine wahrheitsgetreue Wiedergabe der Gegenwart erscheint. Im Fall von Moritz Benedikt rechtfertigt Pensold Kraus' Feindseligkeit, denn der Herausgeber der *Neuen Freien Presse* sah seine Zeitung programmatisch im Vaterland verankert und machte

sie bewusst zu einem ordnungspolitischen Instrument. Manche Beiträge füllen wichtige Forschungslücken. Gottfried Schnödl's *Technik* (341–352) geht davon aus, dass ein technikontologischer Fragehorizont Kraus jedoch fremd bleibt, was dadurch bestätigt wird, dass das Thema immer in Bezug auf andere Forschungsgegenstände, wie Medienkritik oder Krieg, erforscht wird. Schnödl sammelt und kommentiert ausführlich Kraus' Äußerungen zu Transportmitteln, Medien-, Alltags-, und Kriegstechnik. Die Grundthese lautet, Kraus sei kein nostalgischer Technikfeind, wie oft hinsichtlich seiner Auffassung vom Kino zu lesen ist.

Der letzte Teil *Wirkung* zeichnet Kraus' Wirkungsgeschichte nach. Dabei wird Wirkung nicht nur im Sinne von literarischer (Wolfgang Straub, 401–409), philosophischer (Ari Linden, 431–438), theatralischer (Maria Piok, 411–419) und journalistischer (Armin Thurnher, 421–429), sondern auch archivarischer (Hermann Böhm, 385–392), editorischer (Martin Anton Müller, 393–400) und digitaler (Vanessa Hanneschläger, 451–458) Rezeption erwogen. Insbesondere die letzten drei Beiträge geben präzise Hinweise, wie man sich bei der Erforschung eines so großen und vielfältigen Korpus' wie dem von Kraus praktisch orientieren kann. Böhm zieht eine Bilanz der unterschiedlichen Kraus-Nachlässe zwischen Wien, Marbach und Innsbruck. Müller kartiert die verschiedenen Ausgaben von Kraus' Schriften. Hanneschläger geht der Frage nach digitalen und digitalisierten Ausgaben nach. Dietmar Goltschniggs Beitrag (371–383) wagt sich an die ambivalente zeitgenössische Rezeption von Kraus, dessen Figur auf internationaler Ebene entweder als Misanthrop, als Modell moralischer Unnachgiebigkeit, als Satiriker, als Pazifist oder als assimilierter antijüdischer Jude wahrgenommen wurde. Goltschniggs bietet eine nützliche Rekapitulation der Angriffe, die seine Gegner gegen seine Gewohnheit der Sättigung durch Paraphrasen, die oft an Plagiate grenzen, vorgebracht haben. Ron Mieczkowski umreißt die Geschichte der Krausforschung (439–449) und gibt Hinweise auf verschiedene Werke zu den Themen und historischen Figuren, die in Kraus' Schriften auftauchen. Eine Zeittafel (459–484) aktualisiert die bereits vorhandenen Chronologien. Eine wertvolle Bibliografie (513–521) schließt den Band ab.

Abschließend lässt sich eine positive Bilanz ziehen: Das *Kraus-Handbuch* bündelt und sichtet systematisch bisherige Forschungsergebnisse, vermittelt den Stand der Forschung einer breiteren Leserschaft und bringt neue Ansätze in die Diskussion. Aber auch JungforscherInnen, die sich mit Kraus' Schreiben vertraut machen möchten, sind mit diesem Standardwerk sehr gut bedient. Das macht es zu einer sehr wertvollen Arbeit in einer Zeit, in der Kraus' Werk eine hohe Aufmerksamkeit erfährt, denn seine Schreibproduktion spielt eine Schlüsselrolle im digitalen Zeitalter, in dem sich die österreichische Germanistik heute befindet. Man darf gespannt sein, wie dieses Handbuch außerhalb der Krausforscherkreise aufgenommen wird.

Maria Giovanna Campobasso

Hermann Bahr und Salzburg. Hg. Manfred Mittermayer und Bernhard Judex unter Mitarbeit von Kurt Ifkovits. Salzburg: Verlag Anton Pustet 2023, 200 S.

Wer sich auf Spurensuche nach Hermann Bahr in Salzburg begibt, wird schnell fündig. Der gebürtige Linzer hatte am Salzburger Staatsgymnasium¹ 1881 seine Matura abgelegt. 1912 übersiedelte der Kulturredakteur und Theaterkritiker mit seiner zweiten Frau, der bekannten Sängerin Anna Bahr-Mildenburg, nach Salzburg. Bis 1922 war der gemeinsame Wohnsitz das Schloss Arenberg in Parsch. Eine Gedenktafel erinnert ebenso an ihn wie die nahe gelegene Hermann-Bahr-Promenade. Das Gasthaus Steinlechner in Parsch, in dem sich Bahrs Stammtischrunde (u.a. mit Max Reinhardt und Erhard Buschbeck) traf, existiert ebenfalls noch, wenngleich nach mehreren Pächterwechseln derzeit leerstehend. Am Salzburger Kommunalfriedhof befindet sich das Ehrengrab des Ehepaares Bahr-Mildenburg. Ein Teil des literarischen Nachlasses wird in der Salzburger Universitätsbibliothek verwahrt. Eine Büste im Stiegenhaus erinnert an ihn (vgl. Christoph Brandhubers Beitrag). Ein Hörsaal im 2012 eröffneten Unipark Nonntal, in dem sich kultur- und gesellschaftswissenschaftliche Fachbereiche der Universität Salzburg befinden, trägt darüber hinaus den Namen »Anna Bahr-Mildenburg«.

Zum 160. Geburtstag von Hermann Bahr legt nun der Salzburger Anton Pustet Verlag einen schön gestalteten, reich illustrierten Sammelband vor, ein Kooperationsprojekt zwischen dem Literaturarchiv Salzburg und dem Theatermuseum in Wien. In 15 Aufsätzen wird den Beziehungen Bahrs nach Salzburg im Detail nachgegangen, inklusive Zeittafel und Personenregister. Der weit gereiste Bahr zählte bekanntlich zu den wichtigsten Kulturvermittlern um 1900. Er publizierte im neu gegründeten S. Fischer Verlag in Berlin und pflegte mit Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg und anderen Schriftstellern regen Kontakt. Bahr machte die neue literarische Gruppierung unter dem Namen *Jung-Wien* bekannt, fungierte als deren Sprachrohr und knüpfte die Verbindung zum S. Fischer Verlag. Ein Buch mit den gesammelten Kritiken aus dieser Zeit trägt den programmatischen Titel *Die Überwindung des Naturalismus* (1891). Bahr arbeitete für die unterschiedlichsten Zeitungen, er schrieb Theater- und Kunstkritiken und vermittelte in seinen Essays zeitgenössische europäische Literatur. Er versuchte, seine rasch sich wandelnden Welt- und Kunstauffassungen einem möglichst großen Kreis zugänglich zu machen. Als Berater der neugegründeten Secession verfasste er programmatische Texte für die Zeitschrift *Ver Sacrum*. Max Reinhardt holte Bahr mehrmals für Regiearbeiten an das Deutsche Theater in Berlin. Der begnadete Netzwerker, der in Salzburg zum Katholizismus konvertierte, war »auf der Suche nach dem idealen Ort« (31). Davon zeugen, so Cornelius Mitterer, seine Essays, die die Abwendung von der Großstadt hin zur Provinzkunst zum Thema haben. Der Text *Die Entdeckung der Provinz* (1899), in Anlehnung an Peter Roseggers Essay, spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle und nimmt Bezug auf Tiroler Schriftsteller wie den Dramatiker Franz

Kranewitter, Verfasser des historischen Bauernkriegsdramas *Michel Gaißmayr* (1899). In den späten 1890er Jahren wird die Abkehr von der Großstadt Wien immer stärker, Salzburg avanciert zur neuen Idealstadt. Dies hat mehrere Gründe, u.a. die rasante Industrialisierung und der enorme Bevölkerungszuwachs Wiens. Das barocke Salzburg hingegen, mit seinen Kirchen, Schlössern und Plätzen, eingebettet in eine alpine Landschaft, wird für Bahr zur *Hauptstadt von Europa* (1900). (Von diesem Nimbus zehrt Salzburg – gerade zur Festspielzeit – im Übrigen bis heute.) Nicht von ungefähr zieht Hermann Bahr schließlich mit seiner Ehefrau nach Salzburg, nicht von ungefähr kleidet er sich in ländlicher Tracht. Die Inszenierungen mit Trachtenjanker, Leder- oder Kniebundhose und Stutzen sind ikonographisch geworden.

Für Karl Kraus war »der Herr aus Linz« früh eine Zielscheibe seines Spottes. In Anspielung auf Bahrs Überwindung des Naturalismus schrieb Kraus einen Essay mit dem Titel *Die Überwindung des Hermann Bahr* (1893). Mit der Satire *Die demolirte Literatur* (1897) war der Bruch mit dem Kreis im Café Griensteidl endgültig. Das Titelbild der im Verlag A. Bauer erschienenen Broschüre zeigt eine Karikatur des renommierten Zeichners Hans Schließmann, auf dem zwei Frauen zu sehen sind, die eine mit einer Spitzhacke über die Ruine des Café Griensteidl laufend, die andere mit einem Waschzuber in der Hand. Beide tragen in der Mitte, in die Luft gehoben, einen kleinen, sich heftig zur Wehr setzenden Mann – für die Zeitgenoss:innen unverkennbar Hermann Bahr. Für Kraus war Bahr, der als Theaterkritiker und Dramenautor gleichzeitig auftrat, ein Beispiel für die Korruption im Kulturbetrieb.² Ähnlich kritisch über Bahr und *Jung-Wien* äußerte sich Ludwig von Ficker, der 1910 in Innsbruck die Kulturzeitschrift *Der Brenner* gegründet hatte:

Das sind unsere jungen Nerven-»Heroiker«. Daß Gott erbarm'! Unsere Volldampf-Hysteriker! Hol sie der Teufel! Ihre Hingegebenheit an das Leben ist besinnungslose Schweinerei. Und wenn sie den Hermann Bahr feiern, feiern sie ihn mit Recht. Es stimmt alles so wunderbar, und Unehrlichkeit ist bei ihnen Ausdruck höchster Ehrlichkeit. So »begabt« sind sie!³

Carl Dallago attackierte Bahr – ganz im Gefolge von Karl Kraus – ebenfalls scharf. Nicht nur die »Nervenkunst« erfuhr im *Brenner* Ablehnung, auch die Kirche mit ihren Kirchtagen und Prozessionen, die Hoffmansthal-Aufführungen in der Salzburger Kollegienkirche und die Rolle Hermann Bahrs, der zum Katholizismus konvertiert war, wurden lautstark kritisiert.⁴

Aus Sicht des Brenner-Archivs sind vor allem zwei Aufsätze besonders aufschlussreich: Hans Weichselbaums Studie⁵ über die Beziehung Hermann Bahr und Erhard Buschbeck sowie Primus Heinz Kuchers Auseinandersetzung mit Bahrs Hinwendung zum Katholizismus. Der 26 Jahre jüngere Buschbeck, der mit Georg Trakl befreundet war, zählte zu den begeistertsten Lesern von Hermann Bahr. Die

Zeitungsartikel über kulturelle Ereignisse in der Hauptstadt eröffneten für den Gymnasiasten in Salzburg eine völlig neue Welt. Ein persönliches Kennenlernen ergab sich anlässlich einer Vorlesung Bahrs in Salzburg am 27. März 1909. Der Kontakt zwischen beiden war bald vertraut. Buschbeck fungierte wenige Monate später als Trauzeuge Bahrs bei dessen Hochzeit mit Anna Bellschan von Mildenburg in der Kirche bei Schloss Aigen. Er schickte Bahr kurz danach acht Gedichte Georg Trakls. Hermann Bahr wählte drei davon aus (*Einer Vorübergehenden*, *Vollendung* und *Andacht*) und vermittelte diese an das *Neue Wiener Journal*, wo er als Theaterkritiker arbeitete. Am 17. Oktober 1909 erschienen die ersten Gedichte Trakls außerhalb Salzburgs. Ende Oktober 1909 besuchten Buschbeck und Trakl, die beide in Wien studierten, Bahr in dessen Jugendstil-Villa in Ober-St.-Veit. Trakl hatte große Erwartungen an den Literaturkritiker, Bahr verlor aber bald sein Interesse an dem Dichter aus Salzburg. Weichselbaum beschreibt kenntnisreich die weiteren Stationen der Freundschaft zwischen Buschbeck und Bahr, die beide nach Ende des Ersten Weltkriegs wichtige Funktionen im Wiener Burgtheater bekleideten: Bahr als Mitglied eines kurzlebigen Dreierkollegiums (gem. mit Max Devrient und Robert Michel), Buschbeck jahrzehntelang als Dramaturg, artistischer Sekretär und interimistischer Direktor.

Primus Heinz Kucher analysiert Hermann Bahrs Hinwendung zum Katholizismus, die von vielen kritisch gesehen wurde. Der Weg zum Religiös-Mystischen ist durchaus verschlungen: von Sigmund Freud über Karl Marx bis zu Gustav Landauer. Kucher spricht treffend von »intellektueller Beweglichkeit« (52). Bahr findet Zugang zur katholischen Publizistik. Er schreibt für die Zeitschriften *Hochland*, *Das Neue Reich* und dessen Nachfolgerorgan *Schönere Zukunft*, die teilweise dezidiert antidemokratisch, antirepublikanisch und antisemitisch grundiert sind. Das kulturpolitische Netzwerk katholischer Prägung, das Kucher hier auffächert, ist interessant und von der Forschung bislang kaum beachtet worden. Zu ergänzen wäre lediglich die Rolle Ludwig von Fickers und des *Brenner* im Hinblick auf Bahr, die – wie bereits ausgeführt – stark von Karl Kraus geprägt ist. Dass Hermann Bahr als Festredner beim katholischen Universitätsverein im Oktober 1922 sich für die Errichtung einer katholischen Universität in Salzburg einsetzt, zeigt seine nunmehrige ideologische Schlagseite. Auch im katholisch-kulturellen Umfeld versucht er unermüdlich Akzente zu setzen. Mit den Ideen einer europäischen Moderne ist dies kaum mehr vereinbar.

Der Band enthält einige erhellende Zugänge zu Hermann Bahrs Salzburger Jahre. Wie Robert Hoffmann in seinem fundierten Beitrag zeigt, spielte der umtriebige Bahr auch eine wichtige Rolle für die Salzburger Festspiele. Er zählt zwar nicht zu deren Gründungsvätern, gilt aber als einer der frühen Visionäre. Er entwickelte mit Max Reinhardt zwischen 1903 und 1907 Pläne für sommerliche Theateraufführungen in Salzburg. Hoffmann würdigt Bahr als »Erste[n]«, der »Salzburgs etablierten Ruf als ›Saisonstadt‹ für festspielähnliche Unternehmungen ohne unmittelbar Bezugnahme auf Mozart nutzen wollte« (40). Nikolaus Schaffer beschreibt Hermann Bahrs Verbindungen zur Salzburger Kunstszene, im Besonderen zum Maler Anton Faistauer,

der die Fresken im Foyer des Salzburger Festspielhauses schuf (1926). Dort findet sich, als Hommage an den älteren Freund, oberhalb des Haupteingangs unter den zehn geistigen Vätern auch Hermann Bahr. Der aufschlussreiche Aufsatz breitet darüber hinaus ein Netzwerk von Salzburger Künstler:innen aus, in dem sich Bahr als Akteur bewegte.

Die Inszenierung des prominenten Künstlerpaares Bahr-Mildenburg wird in einem Beitrag von Karin Martensen beleuchtet. Die Konstellation und die daraus gefolgerten Überlegungen sind überaus lesenswert und laden zum Weiterdenken an. Ein Vergleich etwa mit Max Reinhardt und Helene Thimig oder Stefan und Friederike Zweig wäre so naheliegend wie interessant gewesen. Der Beitrag von Martin Anton Müller bringt eine überraschende Wiederentdeckung: *Martha Berger – das Leben einer Frau*, 1925 anonym erschienen. Bahr hatte die Publikation zunächst gefördert. Das Buch, das in aller Schonungslosigkeit und Härte die Lebensbedingungen vieler junger Frauen der Zeit beschreibt, erregte großes Aufsehen. Bevor es zum Eklat kam, wurde auf Druck des Militärs vereinbart, das Buch aus dem Verkehr zu ziehen. Dieser Plan ging auch mit der Mithilfe Bahrs auf. Erst 2002 konnte der Name der Autorin eruiert werden: Amalie Pirhofer (1894–1977). Es ist das große Verdienst Müllers, die Editions-geschichte des Romans, die Parallelen zu Texten Arthur Schnitzlers und die Doppelrolle Hermann Bahrs im Detail recherchiert zu haben. Eine Re-Lektüre dieses wichtigen Romans wäre zu wünschen!

Anmerkungen

- 1 Heute befindet sich in den Räumlichkeiten am Universitätsplatz die Katholisch-Theologische Fakultät der Universität Salzburg.
- 2 Vgl. Jens Malte Fischer: Karl Kraus. Der Widersprecher. Biografie. Wien: Zsolnay 2020, 238.
- 3 Brief Ludwig von Fickers an Ludwig Erik Tesar, 24.10.1913. In: Ludwig von Ficker. Briefwechsel 1909–1914. Salzburg: Otto Müller 1986, 185–186, hier: 186.
- 4 Anton Unterkircher: Ich hab gar nichts erreicht. Carl Dallago (1869–1949). Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2013 (Edition Brenner-Forum 9), 237.
- 5 Eine Langversion des Aufsatzes erschien in den *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 41 (2022), 159–174.

Ulrike Tanzer

Matthias Mansky: *Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungstheater in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813–1830). Studie und kritische Edition. Hannover: Wehrhahn 2022, 644 S.*

Das Buch, das schon wegen seiner sprachlichen und redaktionellen Sorgfalt zu loben ist, hat zwei Teile. Der erste behandelt zunächst grundsätzliche Probleme der auf den Vorstadtbühnen so beliebten Parodien von Opern, Balletten und burgtheaterwürdigen Dramen (13–44) und stellt dann die sechs im Folgenden edierten Parodien vor, wobei Mansky besonders deren Verhältnis zu ihren Hypotexten beleuchtet (45–118).

Die dramatischen Parodien – offenbar eine Spezialität des Wiener Vorstadttheaters (19) – werden hier in die österreichische Geschichte und Kulturgeschichte eingeordnet. So wirft der Verfasser die Frage auf, warum die Konjunktur der Parodie auf den Vorstadtbühnen mit der politischen und wirtschaftlichen Krisenzeit in und nach den napoleonischen Kriegen zusammenfällt (19). Wichtig ist die Beobachtung des ›obrigkeitlichen Schweigens‹ zur Parodie (32); offenbar sind die Zensoren vom Unterhaltungswert der Parodien ausgegangen und haben nicht darauf geachtet, dass diese Stücke, obwohl sie von der Posse nicht scharf abgegrenzt sind (38f.), durchaus die realen sozialen Verhältnisse in Wien (kritisch) auf die Bühne brachten. Hervorheben möchte ich Manskys knappe Charakterisierung der parodistischen Verfahrensweisen (33, vgl. auch 66).

Mehrfach erwähnt das Buch die – auch ökonomische – Bedeutung des beginnenden »Starkults« (36, 100) für die Wirkung der Aufführungen; man kannte selbst das Privatleben der Schauspielerinnen und Schauspieler. Dass manche Rollen (nicht nur in den Parodien) bestimmten Ensemblemitgliedern auf den Leib geschrieben wurden, ist für das Verständnis der Texte nicht unwichtig.

Die Analysen der edierten Parodien gehen immer auf die große Bedeutung der Musik ein, auch wenn Mansky in der Edition auf Informationen zu den Kompositionen verzichtet, zum Teil aus dem einfachen Grund, dass die Partituren nicht erhalten sind.

Der zweite, viel umfangreichere Teil sind die Editionen: von Joseph Alois Gleichs *Fiesko der Salamikrämer* (1813) nach Schiller; von Hermann Josef Herzenskrons *Die Jungfrau von Wien* (1813), ebenfalls nach Schiller; von Adolf Bäuerles *Der Leopoldstag, oder: Kein Menschenhaß und keine Reue* (1814) nach Kotzebues *Menschenhaß und Reue*, sowie *Der blöde Ritter* (1822) nach einem Ballett von Duport; schließlich von Karl Meisls Opernparodien *Julerl, die Putzmacherin* (1828) nach *La Vestale* von Spontini, sowie *Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse* (1830) nach *Fra Diavolo* von Auber. Die von den Autoren gewählten Gattungsbezeichnungen – »Ein musikalisches Quodlibet in zwei Aufzügen«; »Eine lokale Posse mit Gesang [...]«; »Locale Posse [...]«; »Parodie mit Gesang [...]«; »Parodirende Posse mit Gesang [...]« (diesen Untertitel setzte Meisl bei beiden Stücken) – belegen die fließenden Übergänge zwischen ›Parodie‹ und ›Posse‹.

Von einigen Stücken standen Mansky Drucke zur Verfügung, andere ediert er aufgrund von Manuskripten. Die Textzeugen werden genau beschrieben; Unterschiede zwischen Manuskripten werden in den entsprechenden Fällen eingehend dokumentiert. Man mag in Frage stellen, ob bei so kanonfernen Texten dieses historisch-kritische Vorgehen sinnvoll ist; einen Blick in die Überlieferungslage gewährt es allemal.

Die edierten Texte sind Schatzkammern des im frühen 19. Jahrhundert gesprochenen Wienerisch. Besonders reichhaltig sind die Texte, insbesondere der von Herzenskron, an (stets erläuterten) Fraseologismen. Der Sprachwitz der vier Autoren ist groß, am größten vielleicht bei Meisl. Kein Zweifel, dass Nestroy sie übertrifft, doch sie haben ein Publikum herangezogen, das Sinn für das Spiel mit Sprache hatte.

Der vorzügliche, sehr gründliche Kommentar konzentriert sich auf mögliche sprachliche Unklarheiten. Vielleicht erläutert Mansky ab und dann ein Wort zu viel, doch besser ein paar Erläuterungen zu viel als zu wenig. Besonders nützlich ist das Zitieren der jeweils parodierten Stellen aus den Hypotexten, die man ja – mit Ausnahme der Schiller-Dramen – in der Regel nicht kennt. Auf Stilfragen geht der Kommentar ebenfalls ein.

Auf die Texte folgt eine Dokumentation der Rezeption durch den Wiederabdruck von Besprechungen. Besonders interessant sind die über *Julerl, die Putzmacherin*, einerseits weil sie den Nachruhm von Therese Krones, der *Julerl* der Uraufführung, belegen, andererseits weil Mansky Rezensionen von Aufführungen an verschiedenen Bühnen (auch außerhalb von Wien) über drei Jahrzehnte aufgenommen hat. Wichtig sind die Überlegungen mancher Kritiker zur Frage, ob das zuerst auf dem Theater in der Leopoldstadt gespielte Stück überhaupt auf andere Wiener Bühnen transferiert werden kann. Dieser Zusammenhang von Stück und Bühne scheint mir bisher wenig beachtet worden zu sein. Warum Mansky die Rezeption von Meisels *Fra Diavolo* gar nicht dokumentiert, erfährt man nicht.

Einige wenige Ergänzungen zum Kommentar: »die's Pflaster besser zusamm treten« (Herzenskron 194 bzw. 442) bezieht sich auf das Schimpfwort »Pflastertreter« mit der Bedeutung ›Nichtstuer‹ (DWb); das vom Bader umgebrachte »Spitzele« (Bäuerle, Ritter, 319 bzw. 512) dürfte sich wortspielhaft auch auf den ›Spitzel‹ im modernen Sinn beziehen, der damals ein Wiener Neologismus war; Meisls »brüllende Löwen, die da herumgehen, um uns unschuldige Lamperln zu zerreißen« (*Julerl*, 339 bzw. 564) sind ein Zitat aus dem 1. Petrusbrief (5, 8).

Insgesamt ist das Buch sowohl durch seine allgemeinen Überlegungen zur Wiener Parodie als auch und vor allem durch die Edition bisher kaum zugänglicher Stücke ein sehr gewichtiger Beitrag zu einer besseren Kenntnis des Wiener Theaters im Vormärz. Dass Nestroy – spät, noch 1857 – in *Julerl* gespielt hat (594f.), schlägt die Brücke zum Höhepunkt des Vorstadttheaters. Mansky beweist, dass ergebnisreiches literaturwissenschaftliches Arbeiten auch ganz ohne Derrida-Zitate möglich ist.

Sigurd Paul Scheichl

»Wiener Salondame? Ein Albtraum!« Lotte Tobisch. *Charme – Engagement – Courage*. Hg. Tanja Gausterer und Kyra Waldner. *Begleitbuch zur Ausstellung. Wienbibliothek im Rathaus*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 2022, 247 S.

Harald Klauhs: *Dame wider Willen. Die sieben Leben der Lotte Tobisch*. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 2022, 255 S.

In ihrem Testament bedachte die Schauspielerin Lotte Tobisch-Labotýn (1926–2019) die Wienbibliothek mit einem Teil ihres schriftlichen Nachlasses. Darin enthalten sind der Originalbriefwechsel mit Theodor W. Adorno sowie sämtliche von Adorno an sie gewidmete Schriften und Bücher, ein Teil der Korrespondenz ihres Lebensgefährten Erhard Buschbeck mit Schriftstellern, Intellektuellen und Schauspielern sowie dessen eigene Manuskripte und weitere private Korrespondenz, Zeitungsartikel und Schriften. Dieser Bestand mag auf den ersten Blick verwundern, war doch Lotte Tobisch der Öffentlichkeit vor allem als langjährige Opernballorganisatorin und später als Präsidentin des Vereins Künstler helfen Künstler bekannt.

Lotte Tobisch-Labotýns Leben war aber weitaus interessanter und facettenreicher. Davon zeugen zwei empfehlenswerte Publikationen: Die Biographie von Harald Klauhs und das schön gestaltete, mit zahlreichen Fotos ausgestattete Begleitbuch zur Ausstellung in der Wienbibliothek im Rathaus (30.11.2022–31.3.2023). Beide Bücher sind ähnlich aufgebaut. Das medial aufgebauchte Thema Opernball ist ein Abschnitt unter mehreren und steht keineswegs im Zentrum der Lebensbeschreibungen. Ganz im Gegenteil. Im Begleitbuch zur Ausstellung werden in sieben Kapiteln die Lebensstationen von Lotte Tobisch in chronologischer Abfolge erzählt, jeweils einbegleitet von Zitaten. »Mein Familiensinn ist etwas verkümmert«, heißt es etwa am Beginn des ersten Abschnitts zu Herkunft, Familie und Ausbildung. Lotte Tobisch wuchs wohlbehütet in einem großbürgerlichen Elternhaus auf. Die Eltern Karl Tobisch-Labotýn (1897–1977) und seine Frau Nora, geborene Krassl-Traissenegg (1906–2002), hatten sich 1922 bei einer Tanzveranstaltung der Sektkellerei Schlumberger kennengelernt. Die Hochzeit erfolgte im September 1924 nach altkatholischem Ritus, gegen den Willen des Brautvaters Friedrich Josef Anton Ritter von Krassl-Traissenegg (1879–1950), der als Fabrikant und Großgrundbesitzer über ein großes Vermögen verfügte. Finanziell war Karl Tobisch, ein Architekt, von seiner Frau abhängig. Er war Mitarbeiter im Architekturbüro Leopold Bauer und in dieser Funktion an den Entwürfen von Volkshauswohnbauten beteiligt. Im Mai 1932 ging er nach Leningrad, um im Planungsbüro eines Moskauer Trusts zu arbeiten. Die Migration von tausenden deutschen und österreichischen Ingenieuren in die Sowjetunion ab 1928/29 war einer massiven Arbeitslosigkeit geschuldet. Nora Tobisch blieb mit ihrer am 28. März 1926 geborenen Tochter in Wien zurück. Die Ehe war bereits vor der Abreise in die Sowjetunion Belastungen ausgesetzt gewesen. Nun folgte der endgültige Bruch. Die Scheidung wurde eingereicht. Lotte Tobischs Vater kehrte 1938 nach Österreich zu-

rück und ließ sich in Linz-Urfahr nieder. Das Verhältnis zu seiner Tochter gestaltete sich zeitlebens schwierig.

Nora Tobisch heiratete bereits im September 1934 den reichen Zuckerindustriellen Gustav Lederer (1878–1951). Die Ehe wurde 1938 geschieden, Nora erhielt per Schenkung die Villa im Wiener Cottageviertel und Gustav floh am 23. Mai 1938 vor den Nationalsozialisten über Zürich, Haifa, Prag und Straßburg nach England. Im britischen Exil wurde Gustav Lederer gemeinsam mit weiteren rund 2500 Flüchtlingen als »enemy aliens« interniert und Ende Juni 1940 auf das Deportationsschiff »Dunera« verbracht mit Ziel Australien. Nach einer fast zweimonatigen Reise landete Lederer in einem australischen Internierungslager. Im November 1941 entlassen, reiste er nach Havanna, New York und schließlich nach San Juan in Puerto Rico, wo er versuchte, ein gemeinsames Leben mit Nora aufzubauen. 1945 fand Gustav Lederer eine Anstellung in der Fabrik in New York, im September 1946 erfolgt die zweite Eheschließung mit Nora. Das Paar lebt in New York, Lotte Tobisch in Wien. Die Zeilen, die Nora Lederer am 19. Juli 1948 an ihre Tochter schreibt, sind sympotamisch: »Wir beide sind Geschöpfe für die Jahrhundertwende u. 50 Jahre zu spät auf die Welt gekommen. In Europa[,] speziell in Wien[,] weiß man es noch gar nicht[,] wie überlebt die Menschen dort schon sind, ihre ganze Gefühlswelt, Ansichten u. Alles u. wie schön es ist, es nicht zu wissen u. noch weiter etwas tanzen zu können im ›sterbenden Rokoko‹« (Nora Lederer an Lotte Tobisch, Brief v. 19.7.1948, Privatbesitz, in: Gausterer, Waldner, 2022, 25). 1949 erfolgte die Rückkehr nach Wien, zwei Jahre später starb Gustav Lederer. Lotte Tobisch blieb in Kontakt mit der Familie ihres Stiefvaters, mit dem sie eine herzliche Beziehung verband. Ihre Mutter ging im Alter von 60 Jahren eine dritte Ehe ein, mit dem Wiener Juristen und Historiker Heinrich Benedikt (1886–1981), der sich – aus einer jüdischen großbürgerlichen Familie von Fabrikanten und Großhändlern stammend – nach seiner Rückkehr aus dem englischen Exil im Jahr 1947 habilitiert hatte. Zwischen 1955 und 1958 bekleidete er eine Professur für Allgemeine Geschichte der Neuzeit an der Universität Wien. Nora Benedikt, verwitwete Lederer und geschiedene Tobisch-Labotýn, verstarb 2002 im hohen Alter von 96 Jahren in einem Döblinger Pflegeheim.

Die akribisch zusammengetragenen Daten und Fakten zeichnen ein Oberschichtsmilieu nach Ende des Ersten Weltkriegs und dem Zusammenbruch der Monarchie. Die Weltwirtschaftskrise bringt vermeintliche Sicherheiten ins Wanken, das Leben in luxuriösen Verhältnissen wird zum Drahtseilakt, Flucht und Vertreibung sind erste Vorzeichen eines verbrecherischen Regimes. Frauen wie Nora Tobisch bestehen auf Eigenständigkeit und einem selbstbestimmten, sorgenfreien Leben, Männer wie Karl Tobisch kämpfen um das berufliche Fortkommen und jüdische Familien wie die Lederers erleiden durch die Nationalsozialisten rassistische Verfolgung, Flucht und Exil. Dies ist die familiäre Situation, in der Lotte Tobisch aufwächst – begütert, aber oft allein gelassen in einer auseinanderbrechenden Welt. Der Biograph Harald Klauhs beschreibt einfühlsam und präzise die »Langzeitwirkung«, die »das

Annus horribilis 1938« (Klauhs, 2022, 61) bei dem Mädchen ausgelöst hat. Lotte kommt in ärztliche Behandlung, eine Trennung von der Mutter wird empfohlen und der Aufenthalt im Landeserziehungsheim des Schulreformers Hermann Harless im oberbayrischen Schloss Marquartstein nahegelegt. Die Schulzeit verläuft turbulent. Lotte Tobisch entwickelt sich zum widerspenstigen, schwierigen Kind. Sie beginnt zu schreiben, nimmt nach dem Reichsarbeitsdienst privaten Schauspielunterricht bei Raoul Aslan. Ihre formale Schauspielausbildung absolvierte Tobisch in Abendkursen des Konservatoriums Horak (heute Franz Schubert Konservatorium). Die Eltern drängten auf einen anständigen Beruf. Ohne Erfolg. Lotte Tobisch erhielt erste Rollen am Burgtheater und lernte dort 1945 Erhard Buschbeck kennen. Buschbeck, geboren 1889 in Salzburg, Freund Georg Trakls, fungierte über Jahrzehnte als Dramaturg, Chef dramaturg, stellvertretender und interimistischer Leiter sowie als Leiter des künstlerischen Betriebsbüros. Für seine Verdienste wurde er vielfach ausgezeichnet. Buschbeck war in zweiter Ehe verheiratet und Vater zweier Söhne. Die freundschaftliche Verbindung mit Lotte Tobisch entwickelte sich spätestens im Frühjahr 1949 zu einer Liebesbeziehung. Das nicht legitimierte Verhältnis mit einem um 37 Jahre älteren Mann führte zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen der jungen Frau und deren Eltern. Die zwölf gemeinsamen Jahre mit Erhard Buschbeck sollten jedoch prägend für sie werden. Davon zeugen Erinnerungen und Essays anlässlich einer Gedenkausstellung. Die 1950er Jahre zählten für Lotte Tobisch zu den glücklichsten ihres Lebens – privat, künstlerisch und gesellschaftlich. Detailliert beschreibt Harald Klauhs die Engagements der Schauspielerin, die aufgrund der Beziehung zu Buschbeck das Burgtheaterensemble verlässt. Das Netzwerk des Paares umfasst das Who is Who des kulturellen Lebens. In ihrer Wohnung am Opernring gehen Schauspieler:innen, Literat:innen und bildende Künstler:innen ein und aus, beispielsweise Fritz Hochwälder, Oskar Werner, Fritz Wotruba und Carl Zuckmayer. Die Sommerwochen werden mit Wandern und Reisen verbracht – ein harmonisch-anregendes Leben, bis Buschbeck im September 1959 an Kehlkopfkrebs erkrankt. Ein Jahr später stirbt er eines qualvollen Todes, für Lotte Tobisch »die Katastrophe [ihres] Lebens« (Klauhs, 2022, 129).

Biographie wie auch Begleitbuch widmen dieser Beziehung zu Recht viel Raum. Durch Buschbeck lernt Lotte Freunde und Bekannte aus dessen Jugendzeit kennen, wie etwa den Innsbrucker Verleger und Herausgeber der Zeitschrift *Der Brenner*, Ludwig von Ficker. Der Kontakt mit Ficker blieb auch nach dem frühen Tod Georg Trakls aufrecht. Die Verbundenheit ging nach Buschbecks Tod auf Lotte Tobisch über, die Ficker mehrfach in Innsbruck besuchte.

Der Tod ihres Lebensgefährten stellte eine Zäsur dar. Freund:innen wie die Schauspielerin Susi Nicoletti oder der Burgtheater-Direktor Ernst Haeusserman halfen ihr in dieser schwierigen Lebensphase. Sie spielte vermehrt wieder am Burgtheater und pflegte einen großen Freundeskreis. 1962 lernte sie eher zufällig das Ehepaar Adorno kennen, das auf Wien-Besuch war. Daraus entwickelte sich eine Freundschaft,

die sich in der veröffentlichten Korrespondenz mit Theodor W. Adorno nachlesen lässt. Es ist die private Seite des Philosophen, die sich hier zeigt. Und es wird deutlich, wie wichtig Lotte Tobisch für ihn als Gesprächspartnerin war und als Vermittlerin auf Wiener Boden. Umgekehrt stellte Adorno ihr seinen Freund Günther Anders vor. Dieser versorgte sie mit politischen Texten. Die 1968er Bewegung sollte auch an ihr nicht spurlos vorübergehen. Tobisch lernt den jüdischen Religionsphilosophen Gershom Scholem kennen und den Schriftsteller Elias Canetti, der in Wien versucht als Theaterautor zu reüssieren. Harald Klauhs beschreibt die »Freundin bedeutender Männer«, wie der Abschnitt überschrieben ist, empathisch und genau. Lotte Tobisch hatte die Gabe des Zuhörens und des geistreichen Gesprächs – und sie hatte Humor. Ihre Wohnung am Opernring war ein gesellschaftlicher Treffpunkt, wenngleich die Zeit der großen Wiener Salons zu Ende war. Dennoch steht sie in gewisser Weise in dieser Tradition. Die Transformation des Salonlebens wäre noch weiter zu vertiefen.

Mit dem israelischen Botschafter Michael Simon ging Lotte Tobisch eine weitere Beziehung ein, wieder mit Schwierigkeiten verbunden. Auch Simon war verheiratet, ließ sich scheiden und erst nach dessen Tod entwickelte sich eine gute Beziehung zu Simons Kindern. Lotte Tobisch engagierte sich für Israel auf vielfältige Weise. Zu ihren Freunden zählte auch Bundeskanzler Bruno Kreisky. Nicht zuletzt verband beide eine Liebe zu Hunden.

Am Burgtheater wirkte Lotte Tobisch jahrelang als Betriebsrätin. Klauhs beschreibt genau die Intrigen und Umwälzungen, das Drängen Thomas Bernhards an die Spitze des Theaters, die Reaktionen der Politik und die programmatischen Linien der Burgtheaterdirektoren von Gerhard Klingenberg über Achim Benning bis zu Claus Peymann, mit dem sie sich – wie viele aus der älteren Schauspieler:innengeneration – überwarf. Dieser Abschnitt beleuchtet wichtige Jahre österreichischer Kulturpolitik, insbesondere am Beispiel des Wiener Burgtheaters, Jahre, die durch die mediale Omnipräsenz der Ära Peymann lange vernachlässigt wurden. Als der Bundestheater-Generalsekretär Robert Jungbluth an Tobisch mit dem Ansinnen herantrat, die Organisation des Wiener Opernballs zu übernehmen, so hatte er zweierlei im Blick: Zum einen eine geeignete Nachfolgerin für Dr. Christl Schönfeldt zu finden, zum anderen Lotte Tobisch, die seit 1974 nicht mehr auf der Bühne gestanden war, anderweitig zu beschäftigen. Tobisch übernahm 1980 die Planung des Staatsballs – mit großem Erfolg. In den Medien avancierte sie mit den Jahren zu einer Ikone. Tobisch präsentierte sich in den Roben des Wiener Modeschöpfers Fred Adlmüller, und sie trat selbstbewusst, schlagfertig und elegant in der Öffentlichkeit auf. Dennoch, dies machen beide Bücher deutlich, war der Opernball nur ein Kapitel in diesem abwechslungsreichen Leben, das schließlich als Präsidentin des Vereins *Künstler helfen Künstlern* (KhK) seinen Abschluss fand. Auch hier folgte sie Gräfin Schönfeldt nach, auch hier verlief der Übergang holprig. Tobisch setzte sich als unermüdliche Spendensammlerin für das Hilde-Wagener-Künstlerheim des Vereins in Baden ein. Sie organisierte hochkarätig besetzte Galavorstellungen und trug wesentlich zur finanziellen Konsolidierung des

Vereins bei. Trotz schwerer Erkrankungen, von denen die Öffentlichkeit nichts wusste, hatte sie einen vollen Terminkalender. Sie war Gast in Fernsehsendungen und bei Ehrungen, sie kümmerte sich um ihre gebrechliche Mutter und schrieb Kolumnen. Für ihre Leistungen wurde sie mit hohen Auszeichnungen geehrt. Sie selbst sah dies durchaus ironisch: Der Ordensbär, platziert auf ihrer Sitzgarnitur, wirkt symbolhaft für ihre bürgerlich-nonkonformistische Haltung. Bis an ihr Lebensende blieb Lotte Tobisch ein politischer Mensch, ohne sich parteipolitisch vereinnahmen zu lassen. Sie bezeichnete sich als »Weltbürgerin und als Europäerin mit ihrer Heimat, die Österreich ist« (Klauhs, 2022, 227). Ein Sturz Ende des Jahres 2018 führte zu Beschwerden, von denen sich Tobisch nicht mehr erholen sollte. Das Pendeln zwischen Wien und Baden wurde zunehmend beschwerlich. Am 19. Oktober 2019 starb Lotte Tobisch-Labotýn. Die offizielle Verabschiedung fand in Anwesenheit zahlreicher Trauergäste in der Feuerhalle in Simmering statt; die Beisetzung der Urne im engsten Kreis am Grinzinger Friedhof. Dort befinden sich auch die (ehrenhalber gewidmeten) Gräber von Erhard Buschbeck, Raoul Aslan, Heimito von Doderer, Gustav Mahler und Alma Mahler-Werfel, Attila Hörbiger und Paula Wessely, Christl Schönfeldt, Helmuth Lohner, Peter Alexander und Thomas Bernhard.

Der große Altersunterschied des Paares Buschbeck-Tobisch führte dazu, dies zeigen – unterschiedlich gewichtet – beide Publikationen, dass die Erinnerungen bis zum Fin-de-Siècle zurückreichten und in Lotte Tobisch bis zu ihrem Tod im Jahr 2019 eine herausragende und kluge Vermittlerin fanden. Dies ist zweifellos das Besondere des Bestandes, der durch die Ausstellung, den Begleitband und die Biographie für eine breitere Öffentlichkeit nun mustergültig aufbereitet und zugänglich gemacht wurde. Beide Publikationen sind sorgfältig gemacht und zeigen eine Reihe von Fotos und Dokumenten aus allen Lebensphasen. Namensregister vervollständigen die beiden biographischen Arbeiten, die einander wunderbar ergänzen. Der Begleitband präsentiert die ausgewählten Archivalien in hervorragender Qualität und lässt die Dokumente sprechen, während der Biograph Harald Klauhs die Lebensstationen in einen (kultur-)historischen und gesellschaftlichen Kontext setzt.

Die Vermittlungsarbeit geht also weiter – durch Archivar:innen, Kurator:innen und Biograph:innen, die anhand eines individuellen Lebens die Geschichte eines Jahrhunderts erzählen.

Ulrike Tanzer

Murray G. Hall †

Vor einigen Jahren suchte ich für einen (noch nicht veröffentlichten) Aufsatz Informationen über den von 1897 bis 1917 bestehenden bedeutungslosen deutschnationalen Verlag Schalk. Vor 30 Jahren hätte das mühselige Archivstudien bedurft; jetzt war der bequeme Einstieg eine Wiener Diplomarbeit von 2003 (über den Wiener Antiquariatsbuchhandel) – betreut von Murray G. Hall.

Das ist ein konkretes Beispiel für die Fülle von Informationen über das literarische Leben in Österreich, die wir Murray G. Hall verdanken, seinen eigenen Büchern und Aufsätzen wie den zahllosen von ihm angeregten und betreuten Diplomarbeiten und Dissertationen.

Sein Tod am 4. September 2023 ist ein schwerer Verlust für die österreichische Germanistik. Bis zu seiner schweren Erkrankung war er, der im 77. Lebensjahr stand, ein aktiver und produktiver Forscher, der vor allem das Verlagswesen und den Buchhandel in Österreich im 19. und 20. Jahrhundert systematisch untersucht hat. Eine große Studie über die NS-Gauverlage hat er noch abschließen können.

Hall wurde am 25. Mai 1947 in Winnipeg geboren und studierte Germanistik an der kanadischen Queen's University, verbrachte aber schon während seines B. A.- und M. A.-Studiums je ein Studienjahr in Freiburg i. B. und in Wien. Für die Doktoratsstudien kehrte er nach Wien zurück und wurde 1975 mit einer von Welzig betreuten Dissertation über Musil promoviert (*Tier und Tiermotivik im Prosawerk Robert Musils*). Zunächst konzentrierte er sich auf Forschungen zu Musil; daneben beschäftigte er sich mit Hugo Bettauer, dem 1925 von einem Rechtsradikalen ermordeten Erfolgsautor, dessen Romane er neu herausgab. 1981 erschien sein erster Beitrag über ein verlagsgeschichtliches Thema.

Im Rahmen von Forschungsprojekten war Hall immer wieder kurzfristig angestellt, doch hat dieser so fruchtbare Wissenschaftler nie eine Stelle an einer österreichischen Universität erhalten; man hat seinen Forschungsschwerpunkt zu wenig ernst genommen. Seit 1987 war er Privatdozent und lehrte bis 2012 am Institut für Germanistik der Universität Wien; er hat dort an die 300 Diplomarbeiten und Dissertationen betreut, um Gottes Lohn. Sein Brotberuf war (von 1977 bis 2009) seine Tätigkeit beim ORF-Auslandsdienst; es war schön die englischen Nachrichten von einer bekannten Stimme gesprochen zu hören.

Der Schwerpunkt seiner Veröffentlichungen liegt auf dem Gebiet der Buchgeschichte Österreichs (doch zeigt nicht zuletzt die Vielfalt der Themen bei den Diplomarbeiten, dass sich sein Interesse nicht darauf beschränkt hat). Die von ihm begründeten und herausgegebenen *Mitteilungen der Gesellschaft für Buchforschung in Österreich* enthalten viele Beiträge von ihm zu diesen Themen.

Auf Murray G. Halls Homepage (<http://www.murrayhall.com/>) ist die Fülle seiner Arbeiten penibel genau verzeichnet. Ich nenne hier nur das Standardwerk

Österreichische Verlagsgeschichte 1918–1938 (2 Bände, Wien 1985), das digitalisiert ist und das der Autor immer wieder aktualisiert und ergänzt hat; die Geschichte des wohl wichtigsten belletristischen Verlags in Österreich *Der Paul Zsolnay Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil* (Tübingen 1994); das gemeinsam mit Gerhard Renner erarbeitete unentbehrliche *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren* (2. Auflage, Wien 1995); zuletzt das mit Christina Köstner verfasste Werk über die nach 1938 geraubten Bücher in der Österreichischen Nationalbibliothek »... allerlei für die Nationalbibliothek zu ergattern ...«. *Eine österreichische Institution in der NS-Zeit* (Wien 2006). Das letzte Buch sei auch als Beispiel für Halls großes Interesse an der Situation der Literatur in der nationalsozialistischen Ära und an den Autorinnen und Autoren im Exil angeführt.

Durch seine Arbeit an der Erfassung der Nachlässe und seine Forschungen zur Verlagsgeschichte wurde Hall zu einem der besten Kenner auch von Details des literarischen Lebens, von verborgenen Briefen, von interessanten Notizen. Wann immer er etwas gefunden hat, von dem er annahm, dass es eine Kollegin, einen Kollegen interessieren konnte, kam ein Mail von ihm; selbstverständlich konnte man ihn auch befragen, er nahm sich immer Zeit für eine Auskunft.

Noch mehr als seine bleibenden wissenschaftlichen Leistungen werden die österreichischen Germanistinnen und Germanisten diese Bereitschaft zu freundschaftlicher Zusammenarbeit vermissen. Viele von uns haben mit Murray G. Hall mehr als einen Kollegen verloren, einen Freund.

Sigurd Paul Scheichl

Kontaktadressen

- Dr. Anita Eichinger, MA, Wienbibliothek im Rathaus;
E-Mail: anita.eichinger@wienbibliothek.at
- Dr. Maria Giovanna Campobasso, Università di Bologna;
E-Mail: maria.campobasso3@unibo.it
- Mag. Dr. Markus Ender, Forschungsinstitut Brenner-Archiv;
E-Mail: markus.ender@uibk.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Anja Grebe, Universität für Weiterbildung Krems;
E-Mail: anja.grebe@donau-uni.ac.at
- Dr. habil. Andreas Hapkemeyer, Freie Universität Bozen;
E-Mail: andreas.hapkemeyer@unibz.it
- Univ.-Prof. Dr. Alexander Honold, Universität Basel
E-Mail: alexander.honold@unibas.ch
- Dr. Gabriele Klunkert, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar;
E-Mail: Gabriele.Klunkert@klassik-stiftung.de
- Mag. Ulrich Lobis, Msc, Forschungsinstitut Brenner-Archiv;
E-Mail: ulrich.lobis@uibk.ac.at
- Dr. h.c. Friedrich Pfäfflin, Marbach; E-Mail: friedrich@pfaefflin-marbach.de
- Pia A. S. Regensburger-Hasslwanter, BA, University of Oxford;
E-Mail: pia.regensburger@oriel.ox.ac.uk
- em. Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul Scheichl, Universität Innsbruck;
E-Mail: sigurd.p.scheichl@uibk.ac.at
- Dr. Manfred Scheuer, Bischof der Diözese Linz;
E-Mail: sekretariat.bischof@dioezese-linz.at
- Mag. Michael Schorner, Forschungsinstitut Brenner-Archiv;
E-Mail: michael.schorner@uibk.ac.at
- Mag. Dr. Ilse Somavilla, Forschungsinstitut Brenner-Archiv;
E-Mail: ilse.somavilla@uibk.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer, Forschungsinstitut Brenner-Archiv;
E-Mail: ulrike.tanzer@uibk.ac.at
- Dr. Anton Unterkircher, Forschungsinstitut Brenner-Archiv;
E-Mail: anton.unterkircher@uibk.ac.at
- DDr. Joseph Wang-Kathrein, Forschungsinstitut Brenner-Archiv;
E-Mail: joseph.wang@uibk.ac.at