

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-NonCommercial-NoDerivatives International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te ausfindig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Inhalt

<i>Michael Bilek: Platine</i>	9
Annette Gilbert und Cornelia Ortlieb (unter Mitarbeit von Timo Sestu, Andreas Bülhoff und Susanne Klimroth)	
<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">. Zur Einführung	11
<i>Michael Bilek: Lochkarte</i>	28
<i>Keith Hjortshoj: 19. Jahrhundert, 1970er, heute: Federhalter und Laptops</i>	29
I	
Magnus Wieland	
Vor-Hüte. Kopfbedeckungen als Artefakte der Avantgarde	33
Christin Krüger	
Puppen-Artikulationen. Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater“ und Hans Bellmers <i>Les marionnettes</i> (1969)	53
Tobias Vogt	
Bibendum, Kautschuk und Collage. Artefakte der Avantgarden	77
Mette Biil Sørensen	
Materielle Übersetzung: Das Buchobjekt als simpler ‚Container‘ oder Teil der Bedeutungsebene bei der Übersetzung von W. G. Sebalds Foto-Texten	91
Andreas Bülhoff / Annette Gilbert	
Artefakte on Demand. Postdigitale Bücher erschließen und überliefern	115
<i>Michael Bilek: Klammer</i>	142
<i>Kathrin Passig: 24. Januar 2018: Der Tag, an dem ich das Papierbuch verstand</i>	143

II

Laura Basten

Blätter als / und Bewegungsräume. Maria Benemanns literarischer und
künstlerischer Nachlass aus editionspraktischer Perspektive 147

Susanna Brogi

Artefakt? Archivale? Hannah Höchs „Hampelfrau“ 167

Cornelia Ortlieb

Archivobjekte in Flachwelten, virtuelle Materialität. Stefan Georges Werk ohne Autor 181

Michael Bilek: Radiergummi 204

Mia Culpa: 2014–2020: Technik, die ich gewaschen habe 205

III

Hartmut Abendschein

Konzeptuelles Publizieren und bibliothekarische Praxis 209

Lara Tarbuk

Spielgefährten und Gedichte. Nicolas Mahlers *dachbodenfund* (2015) 229

Marc Matter

Experimentelle Medialchemie auf Audiokassetten: Balsam Flex (UK) 245

Michael Bilek: Briefwaage 262

Esther Seyffarth: März 2021: Ich muss im richtigen Tab lachen 263

IV

Nina Tolksdorf

Tiefenblick und Oberflächenästhetik. Pantomimen und Puppen rhetorisch gelesen 265

Timo Sestu

Zahnräder, Steckstiftchen und „Poetisirflechen“. Die Körperlichkeit selbstschreibender
Puppen des 18. Jahrhunderts und ihre ‚Fortschreibung‘ bei Jean Paul 281

Susanne Klimroth

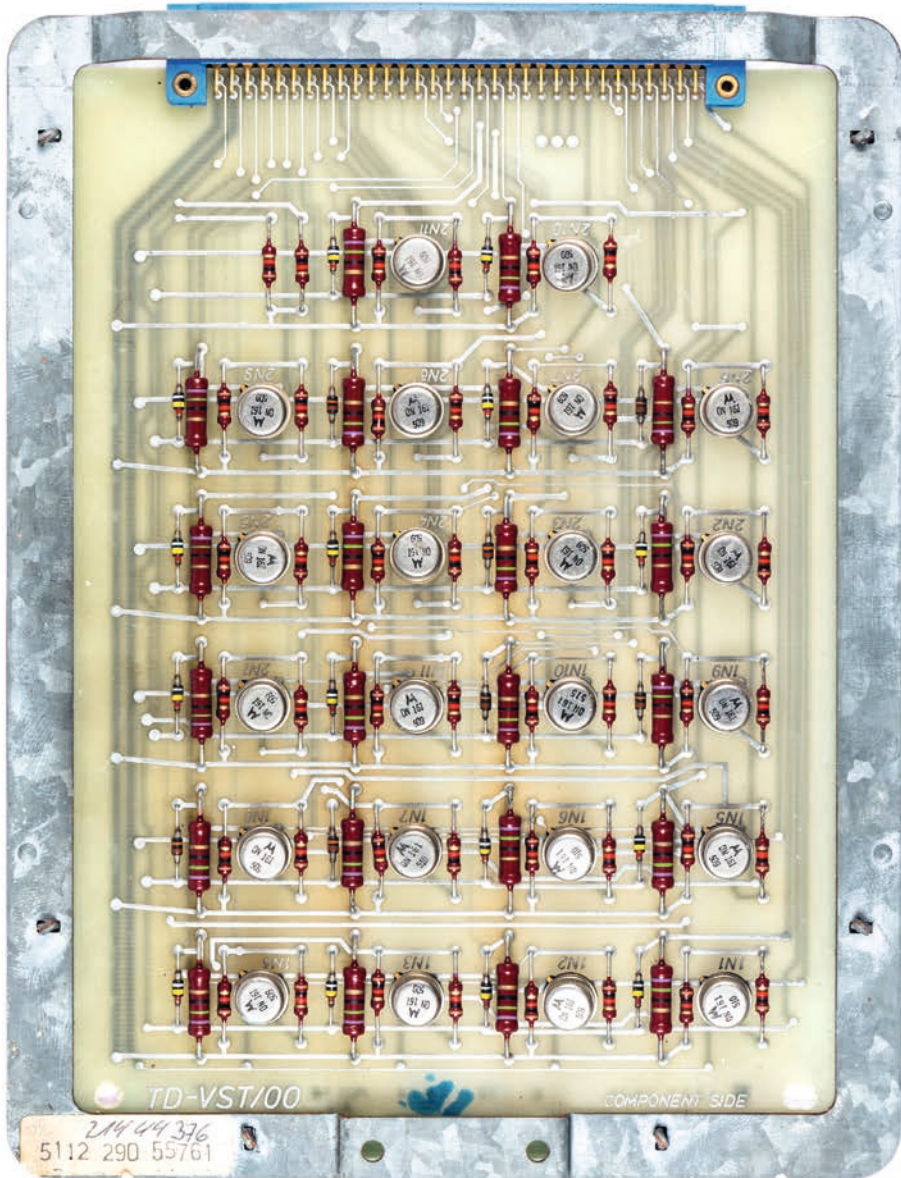
Widerspenstiges Text-Material: Kokoschkas renitente Alma-Mahler-Puppe 301

Klaus Werner

„Bibliothek“ in der Bibliothek. Über Li Silberbergs Installationsskulptur 321

Michael Bilek: Puppenkopf 328

Esther Seyffarth: Seit 2017: Lippen eincremen mit Handydisplaybeleuchtung 329



träger für elektronische bauteile, die platine dient der mechanischen befestigung und elektrischen verbindung, besteht aus isolierendem material mit daran haftenden, leitenden verbindungen, die baelemente werden auf lötlflächen oder in lötaugen gelötet.

<container class ="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">. Zur Einführung¹

Annette Gilbert und Cornelia Ortlieb (unter Mitarbeit von Timo Sestu, Andreas Bühlhoff und Susanne Klimroth)

Container: Klasse, Formgebung und Materialität

In der Informatik bezeichnet „Container“ eine Klasse oder Datenstruktur, die Objekte aufnehmen und verwalten kann.² Ein Container beherbergt die in ihm abgelegten (digitalen) Objekte also nicht einfach nur, sondern er organisiert und sortiert sie zugleich, definiert und regelt zudem den Zugriff auf sie – ein formal definierter, digitaler Eimer mit gestaltbarer Öffnung sozusagen. Einen solchen Begriff in den Titel eines literaturwissenschaftlichen Sammelbandes zu setzen, ist gleichermaßen deskriptiv wie programmatisch.

Zum einen tritt der vorliegende Band in der an gängige Programmiersprachen angelehnten Schreibweise des Titels und in seinem Genre als Sammelband selbst als eine solche *container class* auf, die durch den Zusatz „Artefakte der Avantgarden 1885–2015“ näher bestimmt wird, der auch den Titel des DFG-Forschungsprojekts bildete, in dessen Kontext dieser Band entstanden ist.³ An diesem Punkt wird die Parallele aber schon brüchig, denn während das Digitale nur Nullen und Einsen kennt und Container und ihre Klassen eineindeutig zu definieren sind, ist die von uns gewählte Klasse eher unscharf und tentativer Natur. Mit ihr versuchen wir, die Heterogenität der untersuchten Gegenstände, die kaum in einen ‚Eimer‘ zu bekommen sind, einzufangen und zugleich die Festlegung dessen, was in den Container hineindarf – so

¹ Die Photographie auf der vorangehenden Seite sowie alle ganzseitig abgebildeten Photographien in diesem Band stammen aus Michael Bilek: *passé. die stille ästhetik der dahingehenden objekte*, Esslingen 2019.

² Vgl. Peter Fischer / Peter Hofer: *Lexikon der Informatik*, Berlin / Heidelberg: Springer 2008, S. 185.

³ Das Projekt wurde 2019–2022 an der FU Berlin und an der FAU Erlangen-Nürnberg von der DFG gefördert und konnte trotz pandemiebedingter Einschränkungen eine Reihe von Vorhaben realisieren und Schriften publizieren, vgl. dazu die Hinweise unten.

zusagen die Größe der Öffnung –, möglichst flexibel zu gestalten. Zugleich wollen wir mit unserer Anleihe bei der Informatik die Schwierigkeit – mancherorts vielleicht auch die Fragwürdigkeit – eines solchen klassifikatorischen Unternehmens hervorkehren, gerade in Bezug auf Werke, Praktiken und Bewegungen, die sich die Grenzüberschreitung, die Innovation, das Experiment, die Revolte auf die Fahne geschrieben haben und sich mit großem Erfolg den bewährten Kategoriensystemen entziehen. Entsprechend wird es im vorliegenden Band immer wieder um Fragen der ‚Verwaltung‘ unserer *container class* und der in ihr versammelten Objekte im Sinne der Klassifizierung, Kategorisierung, Katalogisierung (auch durch Institutionen wie das Archiv, das Museum und die Bibliothek) gehen und um deren Reflexion in Kunst und Literatur, beispielsweise in der von Klaus Werner vorgestellten Installation *Bibliothek* der Künstlerin Li Silberberg.

Zum anderen erweist sich die Container-Metapher für die literarischen und künstlerischen Text-, Schrift-, Bild-, Buch-, Puppen- und Automatenobjekte, die im Folgenden unter dem *container class*-Label „Artefakte der Avantgarde“ betrachtet werden, auch insofern als fruchtbar, als sie auf die Werke – und ‚Werke‘ – selbst übertragen werden kann. Alle hier versammelten Objekte eint eine metareflexive Perspektive, die sich auf ihre eigene Materialität und Medialität richtet und dabei den eigenen ‚Container‘, in dem sie in Erscheinung treten, einbezieht. Verdeutlichen lässt sich diese Perspektive durch einen Seitenblick in die Künstlerbuchszenen der Gegenwart, die sich programmatisch dem reduzierten Verständnis vom Buch als rein funktionalem und austauschbaren Behälter für Inhalte widersetzt. Sie bezieht ihr Selbstverständnis wesentlich aus Ulises Carrións Manifest „The New Art of Making Books“ von 1975, in dem dieser in Abgrenzung vom ‚alten‘ Buch als bloßem „accidental container of a text“ das „bookwork“ entwirft „as an expressive unity, that is to say, where the message is the sum of all the material and formal elements.“⁴ Eine ähnliche Maxime liegt dem Begriff der „Liberature“ zugrunde, der eine neue Gattung der Literatur entwirft, bei der sich der Akzent von ‚litera‘ (lat. Letter) zu ‚liber‘ (lat. Buch) verschiebt.⁵

Solcherart oszillierende Objekte treten uns also nicht zufällig in einer bestimmten Gestalt entgegen, im Gegenteil macht es einen wesentlichen Teil ihrer materialen Erscheinung aus, dass diese ästhetisch mitbedacht und künstlerisch mitgestaltet werden kann. Das aber bedeu-

⁴ Ulises Carrión: The New Art of Making Books, in: ders.: *Second Thoughts*, Amsterdam: VOID Distributors 1980, S. 5–22, S. 17; ders.: *From Bookworks to Mailworks*, in: ebd., S. 24–31, S. 25.

⁵ „[T]he material book, which can be of any shape and structure, ceases to be a neutral container for a text, but becomes an integral component of the literary work. It becomes its spatial-temporal foundation shaped by authors just as they shape the fictional world represented through language.“ Katarzyna Bazarnik: *Time for Liberature*, in: Fajfer, Zenon: *Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, hg. v. Katarzyna Bazarnik, Kraków: Ha!art 2010, S. 7–8, S. 7.

tet auch, dass die von den Containern induzierte Formgebung nie neutral und rein äußerlich ist, sondern aktiv und unvermeidlich an den Artefakten mitwirkt, was sich vonseiten der Literaturwissenschaft wiederum beobachten und beschreiben lässt und in die Lektüre und Deutung miteinbezogen werden muss. In diesem Sinn sind es gerade immer auch die Container und ihr je spezifisches Zusammenspiel mit den Objekten, die sie enthalten, organisieren und formen, die auf ihre spezifische Artefakthaftigkeit hin abgefragt werden müssen. Und so betrachtet, ist jedes Text-Bild-Schrift-Artefakt für die literaturwissenschaftliche Forschung gewissermaßen immer schon ‚im Eimer‘.

Damit erweitert der vorliegende Band die traditionsreiche Perspektive auf Text als eine abstrakte Zeichensequenz, die sich verlustfrei immer wieder aufs Neue in verschiedene Container gießen lässt, wie sie in den Philologien trotz *material turn* in Form eines idealistisch-materialitätsblinden Interpretationsverhaltens noch immer weit verbreitet ist und sich auch im Diskurs über digitale Medien hartnäckig hält, sei es in der Idee des ‚plain-text‘ (auf Deutsch wird passenderweise auch von ‚Nur-Text-Formaten‘ gesprochen) oder in der Doktrin der prinzipiellen ‚reflowability‘ von Text im Responsive Design.⁶ Dem ist zu entgegenen, dass auch im Digitalen kein Text jemals einfach nur Text ist, auch dem vorgeblich ‚puren‘, unformatierten, ungestalteten ‚plain text‘ liegen notwendig zumindest Codierung und Fonts zugrunde.⁷

Entsprechend stellen die Beiträge dieses Bandes stets auch auf die Materialität der untersuchten Artefakte ab: Sie fragen also nicht nur nach dem wie auch immer gearteten Text, sondern nach den Dingen und Schrifträgern, nach Konstellationen von Schrift und Bild oder anderen intermedialen Zusammenhängen und nach der Körperlichkeit von Schreibbewegungen und Lektürepraktiken. Das Spektrum reicht von Puppen als Reflexionsfigur literarischer Texte im ausgehenden 19. Jahrhundert bis zu den Katalogisierungs- und Klassifizierungsfragen post-digitaler Publikationen der Gegenwart. Dabei geht es dem Band mithin darum, die konkrete Realisation künstlerischer Arbeiten in den einzelnen Beiträgen als je einmalig und distinkt erfahrbar zu behandeln.

⁶ Dieses setzt sich die maximale Anpassungsfähigkeit der Textgestalt an das jeweilige digitale Ausgabemedium zum Ziel. Dabei wird zwischen „definite content“ und „formless content“ unterschieden: „Formless Content can be divorced from layout, reflowed into different formats, and not lose any intrinsic meaning. Most novels and works of nonfiction are [f]ormless.“ Craig Mod: *Designing Books in the Digital Age*, in: Hugh McGuire / Brian O’Leary (Hg.): *Book: A Futurist’s Manifesto. A Collection of Essays from the Bleeding Edge of Publishing*, Boston: O’Reilly 2012, S. 81–105, S. 82.

⁷ Vgl. Dennis Tenen: *Plain Text. The Poetics of Computation*, Stanford: University Press 2017; Andreas Bühloff: *Textbox. Interfaces schreiben* (zugleich Diss. Goethe-Universität Frankfurt 2020), erscheint bei Berlin: Kadmos, im Druck.

Artefakt: Gegenständlichkeit, Zeichenhaftigkeit und Agency

Der Begriff des Artefakts bezeichnet ganz allgemein erst einmal – folgt man dem Sprachgebrauch in Archäologie, Kunstwissenschaft und Philosophie – einen (von Menschen) gemachten oder veränderten Gegenstand.⁸ Im Gegensatz zum ‚Ding‘, mit dem zumeist „die physikalische, nicht-zeichenhafte Präsenz des Artefakts, seine Gleichrangigkeit und Gleichartigkeit mit Stein, Baum und Stern“⁹ beschrieben ist, wird dabei neben der Gegenständlichkeit, dem Material, den Herstellungsverfahren und der Faktur als ‚Machart‘ besonderer Nachdruck auf die Zeichenhaftigkeit des gesamten Gebildes und seiner Elemente gelegt. Die Beschäftigung mit Puppen nimmt in diesem Band nicht zufällig einen vergleichsweise großen Raum ein: Puppen werden im ausgehenden 19. Jahrhundert zur zentralen, materialisierbaren Reflexionsfigur von Form-Inhalt-Diskussionen – insbesondere in der Literatur.¹⁰ So weist Nina Tolksdorf beispielsweise in ihrem Beitrag darauf hin, dass Puppen, Marionetten und Pantomimen um 1900 durch die Zurschaustellung ihrer Materialität gleichermaßen auf die sie darstellende Textoberfläche verweisen. Anthropomorphe Figuren wie Puppen oder Marionetten sind Nachbildungen von Körpern, gestopft mit Füllmaterial oder einer innenliegenden Mechanik, und sie erfordern es, in ihrer je spezifischen materialen Gestalt rezipiert zu werden. Sie sind gewissermaßen Container für Imaginationen des Menschlichen und verweisen auch auf die Strukturiertheit des Textuellen – beispielsweise illustriert in Christin Krügers Beitrag, welcher die Gliederpuppe als poetologische Denkfigur bzw. Textmetapher denkt. Von den Puppen-Figurationen ausgehend lässt sich zudem ein metareflexiver Bogen spannen, der über die Beziehung zwischen Schriftmedien und Artefakten bis in die Organisationslogiken von Textpräsentationen in Rechnerarchitekturen und Datenstrukturen reicht.

Modifiziert und erweitert werden Überlegungen zum Status von Dingen und Materialien vermehrt seit der historischen Zäsur der Einführung digitaler Medien. Auch hier zeigt sich, dass weder der Code noch die technischen Medien losgelöst von ihren Verkörperungen, das

⁸ Vgl. Reinhold Schmücker: Schwerpunkt: Philosophie der Artefakte, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 61 (2013), S. 215–218, sowie die weiteren Beiträge in dieser Ausgabe.

⁹ Rainer Grübel: Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus Aleksej Čičerins, in: Hennig, Anke / Witte, Georg (Hg.): Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, Wien / München: Kubon & Sagner 2008, S. 197–247, S. 211.

¹⁰ Einige der Beiträge in diesem Band gehen zurück auf den Workshop „Puppen Schreiben“, organisiert von Susanne Klimroth und Timo Sestu, der im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts „Artefakte der Avantgarden 1885–2015“ am 20. und 21. Januar 2021 an der Freien Universität durchgeführt wurde.

heißt von ihrer je spezifischen ‚digitalen Materialität‘, zu betrachten sind.¹¹ Die philologischen Implikationen einer Arbeit mit digitalisierten Schriftträgern, Artefakten und entsprechend neuen Archivobjekten und, buchstäblich, Forschungsgegenständen thematisiert der Beitrag von Cornelia Ortlieb.

Die begriffliche Unterscheidung zwischen Ding, Gegenstand, Objekt und Artefakt ist allerdings weder in den programmatischen Texten der historischen und gegenwärtigen Avantgarden noch in der reichen Forschungsliteratur zu Dingen, Objekten und Museumsgegenständen trennscharf oder einheitlich.¹² Als besonders fruchtbar für die Fragestellung des vorliegenden Bandes hat sich jedoch der Vorschlag erwiesen, heterogene Verbünde von Ding und Schrift als „schrifttragende Artefakte“ zu untersuchen, um die „räumlichen Anordnungen der Texte“, das „Wirken“ solcher Artefakte oder ihre „Präsenz“ besser fassen zu können.¹³

Vielversprechend war zudem das der Akteur-Netzwerk-Theorie entstammende Konzept der ‚Agency‘, mit dem sich Dinge nicht länger als passive Gegenüber des Menschen begreifen lassen. Beschreibbar wird so, wie menschliche und nicht-menschliche Akteure und Aktanten in netzwerkförmigen Gebilden an handlungsartigen Vorgängen beteiligt sind.¹⁴ Nach Latour trifft der (simulierte) archäologische Blick stets nicht auf Dinge oder Objekte, sondern auf Praktiken: „‚Objekt‘ kann man den etwas widerständigeren Teil einer Kette von Praktiken nennen“.¹⁵ Entsprechend ist in der Bildwissenschaft dafür argumentiert worden, „den Betrach-

¹¹ Vgl. hierzu Matthew G. Kirschenbaum: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2012; Till A. Heilmann: *Reciprocal Materiality and the Body of Code. A Close Reading of the American Standard Code for Information Interchange (ASCII)*, in: *Digital Culture & Society* 1 (2015), S. 39–52; Ramón Reichert / Annika Richterich: *Introduction. Digital Materialism*, in: *Digital Culture & Society* 1 (2015), S. 5–17.

¹² Vgl. etwa die sehr verschiedenen Ansätze in Judith Dörrenbächer / Kerstin Plüm (Hg.): *Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus*, Bielefeld: transcript 2016; Gustav Mechlenburg / Jan-Frederik Bandel (Hg.): *Kultur und Gespenster 17: Ding Ding Ding*, Hamburg: Textem 2016; Wolfgang Schivelbusch: *Das verzehrende Leben der Dinge. Versuch über die Konsumtion*, München: Hanser 2015; Dörte Bischoff: *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*, München: Fink 2013; Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2006; Lorraine Daston (Hg.): *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books 2004; dies. (Hg.): *Biographies of Scientific Objects*, Chicago: University Press 2000.

¹³ Vgl. Markus Hilgert / Ludger Lieb: *Entstehung und Entwicklung des Heidelberger SFB 933*, in: Meier, Thomas / Ott, Michael R. / Sauer, Rebecca (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 7–16, hier S. 7.

¹⁴ Vgl. Carl Knappett: *The Neglected Networks of Material Agency: Artefacts, Pictures and Texts*, in: ders. / Malafouris, Lambros (Hg.): *Material Agency. Towards a Non Anthropocentric Approach*, New York: Springer 2008, S. 139–156; Karen Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp 2012.

¹⁵ Bruno Latour: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 39.

ter und Begreifer geformter Artefakte aus einem Wechselspiel zu erschließen, in dem dieser nicht in jedem Moment über den Ablauf des Geschehens verfügt¹⁶, wie auch Susanne Klimroths Beitrag zum Umgang Oskar Kokoschkas mit der sogenannten Alma-Mahler-Puppe eindrücklich belegt. Auch für fiktive Gegenstände literarischer Erzählungen ist eine solche Perspektive erprobt worden, um etwa das ‚Schrift-Tragen‘ als Aktivität von Dingen wie Tüchern, Gürteln oder Wachstafeln in mittelalterlichen Texten analysieren zu können.¹⁷ Zwar nicht das Schrift-Tragen, aber das Schrift-*Auf*tragen spielt auch bei der Analyse von schreibenden Automaten im Werk von Jean Paul eine Rolle, die Timo Sestu in seinem Beitrag analysiert. Umgekehrt plädiert die ‚faktographische Literatur‘ der historischen Avantgarde für eine „Biographie des Dings“.¹⁸ Für literarische Werke wurde die Perspektive inzwischen über das Buch hinaus auf die mit ihm verbundenen Praktiken des Publizierens erweitert, was im Beitrag von Andreas Bühlhoff und Annette Gilbert aufgegriffen wird.¹⁹

Wie die Forschung zur „Artefaktskepsis“ der russischen Avantgarden zeigt,²⁰ ist mit der Wahl des Artefakt-Begriffs zugleich eine programmatische Entscheidung für die Reflexion des je eigenen Status von ‚gemachten Dingen‘ verbunden, die sich in zwei Extremen äußern kann. Zum einen in der „Dingobsession“,²¹ wie man sie etwa im Futurismus, Formalismus oder Konstruktivismus beobachten kann, aber auch in der überraschenden Faszination etlicher Protagonist*innen der Avantgarde für Kopfbedeckungen wiederfindet. Die beeindruckende Fülle an Beispielen veranlasst Magnus Wieland, in seinem Beitrag zu diesem Band mit ironischer Note von der Avantgarde als Bewegung der ‚Vor-Hüte‘ zu sprechen. Zum anderen kann sich die Reflexion über ‚gemachte‘ Dinge auch zu einem „Fetischismusverdacht gegenüber dem Artefakt“²² auswachsen (vgl. hierzu auch den Beitrag von Susanne Klimroth). Schließlich seien noch praxeologische Untersuchungen im Sinne einer „materialen Textkul-

¹⁶ Horst Bredekamp: Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Neufassung 2015, Berlin: Wagenbach 2015, S. 10.

¹⁷ Vgl. Ludger Lieb / Michael R. Ott: Schrift-Träger. Mobile Inschriften in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, in: Kehnel, Annette / Panagiotopoulos, Diamantis (Hg.): Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften, Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 15–36.

¹⁸ Vgl. hierzu grundlegend Sergej Tretjakov: Die Biographie des Dings, in: ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1972, S. 81–85, und die Beiträge in Susanne Scholz / Ulrike Vedder (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2018.

¹⁹ Vgl. dazu auch schon Annette Gilbert (Hg.): Publishing as Artistic Practice, Berlin: Sternberg 2016.

²⁰ Zum aktuellen Stand der Debatte vgl. Hennig / Witte (Hg.): Der dementierte Gegenstand.

²¹ Anke Hennig / Georg Witte: Vorwort, in: ebd., S. 11–22, S. 18.

²² Ebd.

turforschung²³, materialitätsorientierten (Editions-)Philologie²⁴ – im Band beleuchtet durch Laura Bastens Beitrag zur Nachlasserschließung der Lyrikerin Maria Benemann – und zur Geschichte und Ästhetik des Materials in den Künsten genannt,²⁵ die gleichfalls ein besonderes Interesse an der physischen / materiellen Eigenart von Dingen und Praktiken zeigen und wichtige Hinweise für den vorliegenden Band lieferten.

Avantgarde: Epoche, Transgression und Selbstverortung

Diese Überlegungen zu Artefakten und Dingen stehen in Verbindung mit einer neuen Konfiguration avantgardistischer Schreib- und Publikationsformen an den Rändern dessen, was für gewöhnlich als Epoche der (historischen) Avantgarde bezeichnet wird. Was die zeitliche Spanne betrifft, so konkurrieren Modelle, die den Begriff ‚Avantgarde‘ möglichst allgemein fassen, mit solchen, die einen möglichst eng gesetzten Zeitraum favorisieren, etwa die Jahre 1885 bis 1925.²⁶ Mehrheitlich wird jedoch ein Konzept von Avantgarde vertreten, das über einen histo-

²³ Vgl. hierzu die Publikationen des Sonderforschungsbereichs *Materiale Textkulturen* an der Universität Heidelberg, insbesondere Markus Hilgert: Praxeologisch perspektivierte Artefaktanalysen des Geschriebenen. Zum heuristischen Potential der materialen Textkulturforschung, in: Elias, Friederike / Franz, Albrecht / Murmann, Henning et al. (Hg.): Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 149–164; Meier / Ott / Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen*. Vgl. außerdem Stefanie Samida / Manfred K. H. Eggert / Hans Peter Hahn (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2014; Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 2014.

²⁴ Entsprechende Ansätze und Fragestellungen finden sich z. B. in Thomas Rahn / Rainer Falk (Hg.): *Typographie & Literatur*, Frankfurt/M. / Basel: Stroemfeld 2016; Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin: Suhrkamp 2015; Rüdiger Nutt-Kofoth / Wolfgang Lukas / Madleen Podewski (Hg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, Berlin / New York: de Gruyter 2014; Martin Schubert (Hg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*, Berlin / New York: de Gruyter 2010; Lothar Müller: *Weißer Magie. Die Epoche des Papiers*, München: Hanser 2012; Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen: Wallstein 2018.

²⁵ Vgl. Christiane Heibach / Carsten Rohde (Hg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015; Juliane Bardt: *Kunst aus Papier. Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2006; Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München: C. H. Beck 2001.

²⁶ Vgl. als exemplarische Vertreter der beiden Positionen Renato Poggioli: *The Theory of the Avantgarde*, Cambridge/Mass. / London: Belknap Press 1968; Walter Fähnders / Hubert van den Berg: *Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2009, S. 1–19, sowie Jost Hermand: *Können Sezessionen*

rischen Epochenbegriff hinausweist,²⁷ etwa indem als zentraler Aspekt die Selbstreferentialität der Kunst herausgestellt wird – auch im Kontext einer negativen Ästhetik mit teils paradoxen Aussagen zum Status von Kunstwerken in der Moderne.²⁸ In der zeitgenössischen Kunst und Literatur, insbesondere aus dem angelsächsischen Raum, scheint hingegen ein Verständnis der Avantgarde als Transgression zu dominieren, das heißt als eine Grenzen und Konventionen verletzende, Genres und Disziplinen überschreitende, neue Arbeitsweisen, Materialien, Medien und Themen einführende und radikal innovative Schreib- und Produktionsweise, wie sie etwa in Mette Biil Sørensens Beitrag für die Foto-Texte W. G. Sebalds beschrieben wird.²⁹ Im Kontext des vorliegenden Bandes wird dieser Aspekt am Beispiel solch komplexer Artefakte wie (handgeschriebener) Bücher, Collagen, Puppen, Automaten, individualisierter Werkhandschriften, Werbeanzeigen, Photomontagen, Plakatgedichten bis hin zu digital-analogen Medienhybriden ausgeführt.

Als unbestrittener Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchungen der *Artefakte der Avantgarden* dürfen die frühen Arbeiten Stéphane Mallarmés gelten, die auch in der Selbstreflexion des Autors und seiner Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern wie Edgar Degas, Édouard Manet oder James McNeill Whistler als Teil einer ‚Avantgarde der Avantgarden‘ verstanden werden können.³⁰ Am Beispiel von Mallarmés Schaffenspraxis und der überlieferten Papier-Objekte, die in je spezifischer Weise auf die Möglichkeiten der Herstellung von Druckwerken bezogen sind, lässt sich ein bereits anachronistisches Zeitalter der Manuskripte erhel-

Avantgarden sein?, in: Kircher, Hartmut / Klanska, Maria / Kleinschmidt, Erich (Hg.): *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2002, S. 1–11.

- ²⁷ So etwa Wolfgang Asholt (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin / Boston 2014. Vgl. auch Cornelia Ortlieb: *Das Buch als (post-)digitale Wundertüte*. Jeffrey Jacob Adams' und Doug Dorsts *S. Das Schiff des Theseus*, in: Brückl, Stefan / Haefs, Wilhelm / Wimmer, Max (Hg.): *METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1950er Jahren*, München: edition text + kritik 2021, S. 364–396; Tania Ørum / Olsson Jesper (Hg.): *A Cultural History of the Avant Garde in the Nordic Countries 1950–1975*, Leiden / Boston: Brill Rodopi 2016; Marjorie Perloff: *Avant Garde Community and the Individual Talent. The Case of Language Poetry*, in: *Revue française d'études américaines* 103 (2005), S. 117–141.
- ²⁸ Am prominentesten wohl bei Dieter Mersch: *Kunst ist Kunst – alles andere ist alles andere. Einige Überlegungen zur Ästhetik der Avantgarden*, in: *Kodikas / Code. Ars Semeiotica* 36 (2013), S. 7–21.
- ²⁹ Dies betrifft auch die Transgression im Sinne der Überschreitung der Grenzen einzelner Künste sowie transmediale Verfahren der Kombination und Permutation von Mustern, wie sie in einer Veranstaltung des DFG-Projekts in Klavierwerken der Neuen Musik aufgezeigt wurden. Vgl. „Radikale Klangwelten. Gesprächskonzert mit Stücken von Arnold Schönberg, Pierre Boulez, Morton Feldman und Luigi Nono“, durchgeführt von Christoph Orendi und Timo Sestu, Videoaufzeichnung vom 16.04.2022, https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/ada/aktivitaeten/2021-04-16_Radikale-Klangwelten.html.
- ³⁰ Vgl. Cornelia Ortlieb: *Weißer Pfauen, Flügelschrift. Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst und die *Vers de circonstance* · Verse unter Umständen*, Dresden: Sandstein 2020.

len, was im vorliegenden Band am Beispiel Stefan Georges weiter ausbuchstabiert wird.³¹ Wie Tobias Vogt in seinem Beitrag zur geteilten Bildsprache von Werbung und Kunst im späten 19. Jahrhundert anschaulich macht, führt von diesen Arbeiten am Papier ein direkter Weg zu benachbarten Bewegungen wie dem Bauhaus.³² Die große Berliner Bauhaus-Ausstellung in der Berlinischen Galerie hat zudem zu Recht den Blick auf besondere Papier-Artefakte gelenkt, etwa auf das spektakuläre Adressbuch Hannah Höchs, deren „Hampelfrau“ Susanna Brogi für ihren Beitrag gleichsam aus dem Archiv ausgehoben hat.

Den vorläufigen Endpunkt setzen die Untersuchungen zur gegenwärtigen Schrift-Bild-Kunst und medienavantgardistischen Literatur, in deren Zuge neuartige Text-Gebilde, bewegte Schrift-Bild-Ensembles, digital-analoge Medienhybride und programmatisch schlecht gemachte Bücher entstehen, die sich zugleich als Wiederaufnahme und Neuinterpretation von Ansätzen und Konzepten der frühen Bewegung zur Erneuerung der Künste begreifen lassen. Diese These von der Fortschreibung der historischen Avantgarden in der Gegenwart ist auch insofern berechtigt, als die Situierung des eigenen künstlerischen Tuns in der (andauernden) Tradition der klassischen Avantgarde ein wesentlicher Zug der Selbstverortung und -definition vieler Autor*innen und Künstler*innen im amerikanischen und europäischen Raum ist. In diesem Band veranschaulicht dies etwa der Beitrag von Lara Tarbuk über den Lyriker und Comiczeichner Nicolas Mahler. Als weiteres Beispiel kann das 1996 gegründete Online-Archiv UbuWeb angeführt werden, dessen Wahlspruch lautet: „All avant-garde. All the time“ und dessen Gründer Kenneth Goldsmith sich selbst ganz selbstverständlich in der Nachfolge Duchamps sieht: „Duchamp is my lawyer.“³³

Artefakte der Avantgarden 1885–2015: Strukturelle Übereinstimmungen und historische Verflechtungen

Vor diesem Hintergrund widmet sich der vorliegende Sammelband der historischen und systematischen Rekonstruktion avantgardistischer Praktiken und Techniken, ausgehend von Artefakten, die für die hier interessierenden Zeiträume in der Literaturwissenschaft bisher nur

³¹ Vgl. auch Cornelia Ortlieb: Augenfällige Berührungen, sichtbare Klänge. Stefan Georges Mallarmé-Buch, in: Catani, Stephanie / Pfeiffer, Jasmin (Hg.): Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität, Berlin / Boston: de Gruyter 2021, S. 39–57.

³² Vgl. Cornelia Ortlieb: Die vier Dimensionen des Papiers bei Josef Albers. Vortrag zur Tagung: Bauhaus Medien. Praktiken zwischen Handwerk, Material und Aisthesis, Bauhaus Universität Weimar, 15.–17.05.2019.

³³ Vgl. www.ubu.com (30.03.2022); Kenneth Goldsmith: Duchamp is My Lawyer: The Polemics, Pragmatics, and Poetics of Ubuweb, New York: Columbia University Press 2020.

ansatzweise erfasst und erforscht wurden. Das ist ihrer noch immer andauernden Marginalisierung als Forschungsgegenstand geschuldet, die ihrerseits nicht zuletzt in der fehlenden Passgenauigkeit dieser Artefakte in Hinsicht auf die bewährten Klassifikations- und Kategoriensysteme der Forschung und der Sammlungsinstitutionen begründet ist, wie die Beiträge von Susanna Brogi, Hartmut Abendschein und Marc Matter zeigen. Letzterer belegt anhand des Programms eines auf experimentelle Literatur und Lautpoesie spezialisierten Audiokassetten-Verlags eindrucklich, dass – um mit Christian Morgenstern zu sprechen – „nicht sein *kann*, was nicht sein *darf*“, und manche Unkenntnis solcher Artefakte allein auf die Unmöglichkeit, sie klassifikatorisch zu erfassen und zu beschreiben, zurückzuführen ist. Abendschein, Bibliothekar im Hauptberuf, zeigt zudem, wie schwer es ist, bestehende taxonomische Ordnungen zu verändern oder eine „unmögliche Tatsache“ (so der Titel von Morgensterns Gedicht) wie ein nicht normfähiges Artefakt in das System einzuschleusen. Ähnliche Probleme werden am Beispiel von Digitalisaten von Stefan Georges Handschriften, die in Ermangelung passender Termini als „Werkhandschriften“ firmieren, und künstlerischer Print-on-Demand-Publikationen als Inbegriff analog-digitalen Publizierens diskutiert. Damit leistet der vorliegende Band einen substantiellen Beitrag zur Erschließung und Diskussion teils unveröffentlichter, weitgehend unbeachteter oder bisher unbekannter historischer und gegenwärtiger Arbeiten der ‚Avantgarden der Avantgarden‘ in deutscher, französischer und englischer Sprache.

Die gewählte komparatistische, inter- und transmediale Perspektive auf diese vermeintlich entlegenen Objekte, die weder der Literatur noch der bildenden Kunst eindeutig zuzuordnen sind, vermeidet eine künstliche Begrenzung des Blickwinkels und erlaubt die Eruierung struktureller Übereinstimmungen und historischer Verflechtungen. Avantgardistische Schreibweisen und Praktiken der Herstellung und Rezeption spezieller Artefakte werden also als jeweils neue Verhandlung der ästhetischen, poetologischen, historischen und politischen Dimensionen des Literarischen rekonstruiert. Dabei ermöglichen die gegenwärtige Wiederkehr und Konjunktur avantgardistischer Schreibweisen mit den Mitteln des digitalen Zeitalters eine neue Reflexion auf die je eigene historische Signatur innovativer Schreibweisen. Dergestalt lassen sich ebenfalls Artefakte jüngster avantgardistischer Praktiken über den vermeintlichen Gegensatz von analogen und digitalen Schreib- und Produktionsverfahren hinaus fassen und analysieren.

So werden beispielsweise die von Mallarmé beschrifteten Papierfächer als industriell produzierte Massenware durch kalligraphisch gestaltete Verse mit Signatur zu individualisierten Kunstwerken, die aber als seriell hergestellte Artefakte mit ‚Markenzeichen‘ zugleich solche Kategorien von Individualität und Originalität in Frage stellen.³⁴ Seine Gedichte auf Briefumschlä-

³⁴ Marshall C. Olds: Under Mallarmé’s Wing, in: FANA Quarterly XIX (2001), S. 6–28; Cornelia Ortlieb: Papierflügel und Federpfau. Materialien des Liebesworbens bei Stéphane Mallarmé, in: Paulus,

gen hingegen siedeln sich in der Grauzone zwischen Öffentlichkeit und privatem Netzwerk an³⁵ und verhandeln so die Grenze der „Werkwerdung“ durch ‚Sozialisierung‘ im Akt der Veröffentlichung.³⁶ „Mallarmés Jünger in Deutschland“,³⁷ Stefan George, führte diese avantgardistischen Schreib- und Publikationsweisen in den 1880er und 1890er Jahren fort. Bezeichnenderweise zählt der Dichter, „der um den Warencharakter seiner Kunst wußte“ und „die Regeln des literarischen Markts“ souverän beherrschte, auch seine Übersetzung von Mallarmés Gedicht *Apparition / Erscheinung* für den „exklusiven Privatdruck *L'album des derniers auditeurs / Das Album der letzten Zuhörer*, der Stéphane Mallarmé 1897 zu seinem 55. Geburtstag von 23 Freunden überreicht wurde“, zu seinen wenigen, gezielt verknappten Veröffentlichungen.³⁸

Die Frage, inwiefern literarische oder künstlerische Werke zu ihrer Werkwerdung und Verbreitung auf die etablierten Systeme und Institutionen des Verlagswesens und Buchhandels angewiesen sind, hat dabei nicht an Aktualität verloren. Sie lässt sich auch an medienavantgardistischen Artefakten der unmittelbaren Gegenwart diskutieren, die darüber hinaus erneut die Frage aufwerfen, inwiefern es auch im auf Reproduktion beruhenden literarischen Markt individualisierte Kunstwerke geben kann. Wie sich Unikalität und Reproduzierbarkeit miteinander verbinden lassen, zeigen Andreas Bühlhoff und Annette Gilbert in ihrem Beitrag am Beispiel von Print-on-Demand-Publikationen, die der typisch postdigitalen Fetischisierung des Selbst- und Handgemachten und alter analoger Produktionsverfahren das massengefertigte, billig gemachte, digital gedruckte Buch entgegensetzen, das als ‚Buch auf Bestellung‘ paradoxerweise trotzdem die Individualisierung und Unikalisation erlaubt. Die Idee der individualisierten Massenproduktion findet sich aber auch schon in den 1960er Jahren, als sich das digitale Zeitalter erst undeutlich am Horizont abzeichnete, wie das Beispiel von Nanni Balestrini zeigt,

Jörg / Stauf, Renate (Hg.): *SchreibLust. Der Liebesbrief im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin / Boston: de Gruyter 2013, S. 307–329; Ortlieb: *Weißer Pfauen, Flügelschrift*.

³⁵ Vgl. Sandro Zanetti: *Spielräume der Adressierung*. Kleist, Goethe, Mallarmé, Celan, in: Wiethölter, Waltraud / Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Der Brief – Ereignis & Objekt*. Frankfurter Tagung 2008, Frankfurt/M.: Stroemfeld 2010, S. 42–57; Ortlieb: *Papierflügel und Federpfaue*; dies.: *Miniaturen und Monogramme*. Stéphane Mallarmés Papier-Bilder, in: Bader, Lena / Didi-Hubermann, Georges / Grave, Johannes (Hg.): *Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern*. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache, München: Deutscher Kunstverlag 2014, S. 113–128; Ortlieb: *Weißer Pfauen, Flügelschrift*.

³⁶ Vgl. zur „Socialization of Texts“ Jerome J. McGann: *The Textual Condition*, Princeton: University Press 1991; zur Werkwerdung Annette Gilbert: *Im toten Winkel der Literatur*. Grenzfälle literarischer Werkwerdung sei den 1950er Jahren, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

³⁷ Michael Hamburger: *Wahrheit und Poesie*. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart, Wien / Bozen: Folio 1995, S. 20. Vgl. auch Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie*. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, Göttingen: Wallstein 2010, S. 479.

³⁸ Armin Schäfer: *Die Intensität der Form*. Stefan Georges Lyrik, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S. 23 f.

in dessen Romanexperiment *Tristano* sich der Text von Exemplar zu Exemplar unterscheidet. Dieses geradezu revolutionäre, protodigitale Artefakt bricht radikal mit dem literarischen Werkkonzept, das mit der Vorstellung eines festen, unveränderlichen Textes verbunden ist.³⁹

Der Werkbegriff steht auch bei anderen kombinatorischen oder permutativen Artefakten der Neo-Avantgarde zur Disposition, die sich der Interaktion von Mensch und Maschine verdanken. Während es sich bei einigen um frühe Experimente mit elektronischen Rechenanlagen handelt, gewinnen andere ihre maschinelle Funktionsweise aus der spezifischen Architektur des Buches oder durch poetische Regelsysteme, die gewissermaßen als ‚symbolische Maschinen‘ wirken.⁴⁰ In seinem Beitrag zu diesem Band führt Timo Sestu diese Linie neo-avantgardistischer Maschinenliteratur bis auf die Schreibautomaten der Aufklärung zurück. Gemeinsam ist ihnen, dass die Rezipient*innen bei diesen Artefakten häufig mit virtuellen Texten konfrontiert werden, die über das materialiter zur Verfügung stehende Buchstabenensemble hinausweisen, aus dem heraus sie generiert werden. Diese Spannung zwischen der Realität eines konkret gegebenen, begrenzten Texts und der Virtualität eines Textkorpus, das quasi unbegrenzt viele potentielle Texte enthält, bringt unseren traditionellen Text- und Werkbegriff und unsere eingespielten Text- bzw. Werkumgangsweisen in Bedrängnis.

Somit entwirft der vorliegende Sammelband eine neuartige Literaturgeschichte der Artefakte, die nicht chronologisch den Entwicklungen avantgardistischer Schreibweisen im 20. Jahrhundert folgt, sondern derartige Schrift-Bild-Verbünde, Papier-Gegenstände und Analog-Digital-Hybride über historische, geographische und sprachliche Grenzen hinweg zusammenstellt und unter Einbeziehung der kurrenten Diskussionen verschiedener Disziplinen analysiert.

Ergänzt und gliedert wird diese eher akademische Unternehmung durch eine eher spielerische Zusammenstellung je einer Photoarbeit von Michael Bilek mit einem Text aus dem preisgekrönten Blog *Techniktagebuch*. Michael Bilek dokumentiert in künstlerischen Nah-Photographien von Alltagsobjekten aus Büros, Werkstätten und Wohnräumen das Verschwinden von lange vertrauten Gegenständen und den Praktiken und Geschichten, die sie umgeben. Kombiniert mit lakonischen Auszügen ihrer Beschreibung aus der Wikipedia entstehen auch hier analog-digitale Hybride, die mit einem Wort aus der Modesprache in mehrfacher Hinsicht *passé* genannt werden können. Das von Kathrin Passig und Anne Schüßler 2014 begründete *Techniktagebuch* (<https://techniktagbuch.tumblr.com>) hingegen setzt ironisch und prä-

³⁹ Zu Balestrinis *Tristano* vgl. die entsprechenden Kapitel in Gilbert: Im toten Winkel der Literatur und Timo Sestu: Textmaschinen. Studien zu Artefakten der europäischen Neoavantgarde von Nanni Balestrini, Hans Magnus Enzensberger, Oskar Pastior und Raymond Queneau, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2022.

⁴⁰ Vgl. ebd. sowie Timo Sestu: Sand im Getriebe: Oskar Pastiors Sestinen, in: Rottmann, Michael (Hg.): Theorie und Praxis der Maschinenkünste im 20./21. Jahrhundert. Prozesse, Medien, Kreativität, Berlin / Boston: de Gruyter [in Vorbereitung].

nant an jenem Punkt an, der im gegenwärtigen Erleben normalerweise nicht greifbar ist: Über dem Bild eines stilisierten Radladers findet sich auf ihrer Website der programmatische Hinweis „Ja, jetzt ist das langweilig. Aber in zwanzig Jahren!“ Entsprechend widmen sich die dort veröffentlichten Beiträge verschiedener Autor*innen den technischen Dingen, die derzeit so unauffällig zur Hand sind, wie sie in einer nahen Zukunft ebenso still verschwinden werden.

*

Die Beiträge des Bandes lassen sich um die vier Schlagworte Avantgarde, Archiv, Bibliothek und Lektüren gruppieren. Den Auftakt bildet entsprechend Magnus Wielands Beitrag zur Bedeutung von Hüten, die sich als motivischer und biographischer roter Faden durch die Kunst der Avantgarde ziehen. Vielsagend ist die etymologische Anspielung auf die ‚Vor-Hüte‘ der Avantgarde, da sich anhand kopfloser oder fortfliegender Hüte die antibürgerliche Ästhetik der Avantgarde *in nuce* skizzieren lässt. Christin Krüger betrachtet dann den Zusammenhang zwischen Gliederpuppe bzw. Marionette und der Konstitution eines (literarischen) Textes. So ist die Gliederpuppe in Heinrich von Kleists Essay „Über das Marionettentheater“ nicht nur Gegenstand der Erzählung, sondern ein Phänomen des Textes selbst, indem die gegliederte Rede zum Akteur eines „Artikulationsspektakels“ wird. Dies verbindet Kleists Schrift mit den über Jean Starobinski vermittelten Anagramm-Studien Ferdinand de Saussures, in denen die Gliederpuppe als zentrale Reflexionsfigur wieder auftaucht, und mit der eingehenden Beschäftigung Hans Bellmers mit Puppen, die nicht zuletzt in der Illustration von Kleists *Marionettentheater* kulminiert. Tobias Vogt erhellt am frühen Beispiel der hintergründigen Bildsprache der *Michelin*-Werbung um 1900 die untrennbare Verflechtung von Kunst, Ökonomie und Publikationsstrategien in der französischen Avantgarde und rekonstruiert zugleich die Material- und Kulturgeschichte des Kautschuks zwischen Reifenproduktion und Collage. Mette Biil Sørensen demonstriert an mehreren „Foto-Texten“ W. G. Sebalds die weitreichenden Folgen verlegerischer Entscheidungen zur Platzierung und Rahmung von Photographien und Schriftelementen in der ‚materiellen Übersetzung‘ von Text und Buch-Objekten. Andreas Bühlhoff und Annette Gilbert geben einen Einblick in die von ihnen im Rahmen des DFG-Projekts begründete *Library of Artistic Print on Demand*. Dabei zeigen sie anhand ausgewählter Artefakte, wie PoD-Publikationen als programmatisch schlecht gemachte Bücher die Restriktionen des Literaturbetriebs und der PoD-Plattformen gleichermaßen unterlaufen. Zugleich ist der Status dieser Artefakte äußerst prekär: Der Eingang dieser Publikationen in die Bestände der Bibliotheken kann darum auch als ein kulturpolitisches Anliegen begriffen werden.

Unter dem Schlagwort Archiv können drei Beiträge versammelt werden: Laura Basten sichtet den schriftstellerischen und künstlerischen Nachlass von Maria Benemann, einer Protagonistin im Umfeld von Expressionismus und Bauhaus, die heute allenfalls als Fußnote in

den Biographien prominenter Männer gewürdigt wird. Aus der Perspektive der Editions-wissenschaft reflektiert Basten die Möglichkeiten und Probleme, den Nachlass Benemanns wieder einer größeren Leserschaft zuzuführen. Neben Besonderheiten, die den Nachlass selbst betreffen, diskutiert sie dabei auch kanonpolitische Fragen und erörtert, wie eine Edition beschaffen sein müsste, die ein Werk aus bis dato nicht publizierten oder schwerlich zugänglichen Texten zuallererst herstellt. Am Beispiel von Hannah Höchs „Hampelfrau“ problematisiert Susanna Brogi Katalogisierungs- und Klassifikationspraktiken in musealen und archivischen Kontexten und weist auf die diskursiven Zusammenhänge und weitreichenden Folgen der Benennung und Beschriftung von Artefakten für den weiteren Umgang mit ihnen hin. Und Cornelia Ortlieb erläutert am Beispiel der Digitalisate von Heften und Blättern Stefan Georges, die vom Stefan George-Archiv als „Werkhandschriften“ klassifiziert werden, die Implikationen der Ersetzung von dreidimensionalen, physisch greifbaren, beschrifteten Papierdingen durch digitale Artefakte.

Die Bibliothek als Ort und Symbol bestimmter Praktiken des Klassifizierens und Katalogisierens bildet den Bezugspunkt für drei weitere Beiträge: Hartmut Abendschein zeigt in seinem Beitrag, wie bibliothekarische Praktiken und Konventionen zum kreativen Ausgangspunkt von verlegerischen und schriftstellerischen Entscheidungen werden können. Die Publikationen seines Verlags *edition taberna kritika* formieren sich in verschiedenen Reihen, die z. B. durch ihre Metadatenätze aufeinander bezogen sind, sodass das Verlagsprogramm selbst als konzeptionelles Kunstwerk zu verstehen ist. Lara Tarbuk widmet sich dem Gedichtband *dachbodenfund* von Nicolas Mahler, dessen Texte aus Spielzeugauktionskatalogen montiert werden. Ihre Lektüren ausgewählter Gedichte zeigen, wie, vermittelt über die montierten Texte, die Materialität des Bandes und seiner Texte selbst zum Gegenstand der Reflexion wird. Marc Matters Beitrag ist der medienarchäologische Versuch, am Beispiel des Audioverlags Balsam Flex und seines Gründers E. E. Vonna-Michel von der Literaturwissenschaft häufig vernachlässigte Audioformate – experimentelle Tonkunst, Sound Poetry, Klang-Installationen – in ihrer künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung zu würdigen.

Das vierte und letzte Stichwort der Lektüren verbindet weitere vier Beiträge: Nina Tolksdorf verdeutlicht in ihrer Analyse von Pantomimen um 1900, dass diese, wie Puppen und Marionetten, in zweifachem Sinn auf Oberflächen verweisen, zum einen auf die des Körpers bzw. Materials der Figuren und Körper, zum anderen auf die Oberflächenrhetorik der literarischen Texte selbst. Auf diese Weise wird der „hermeneutische Tiefenblick“ als Lektüre- und Analysepraxis gleichermaßen offengelegt wie durchkreuzt. Timo Sestu analysiert in seinem Beitrag die kulturhistorische Bedeutung selbstschreibender Automaten des 18. Jahrhunderts und deren satirische ‚Fort-schreibung‘ bei Jean Paul. Es zeigt sich, dass diesen Automaten aufgrund ihrer Materialität und Körperlichkeit auch widerständige Potentiale innewohnen, die der gewaltsamen Zurichtung „gelehriger Körper“ im Sinne Foucaults die Virtualität des Geschrie-

benen und die Bewahrung poetischen Eigensinns entgegensetzen. Susanne Klimroths Beitrag widmet sich den Texten zu Oskar Kokoschkas Alma-Mahler-Puppe und stellt den fiktionalierten Status insbesondere der eigenen Schilderungen der ‚Puppenepisode‘ des doppelbegabten Künstlers heraus. Sie argumentiert für eine Widerspenstigkeit sowohl der Materialität der Puppe als auch der Überlieferung der literarisierten Puppe. Den sinnfälligen Abschluss, der zugleich den Bogen zum Anfang schlägt, bildet der Beitrag Klaus Werners. Er beschreibt die einzigartige Mehrschichtigkeit und Tiefendimension künstlerisch bearbeiteter ‚schwarzer Bücher‘ in Li Silberbergs Installation *Bibliothek*, die als unzugänglicher gläserner Raum entzogener Lektüre mit der Einrichtung von Regalfächern und Schreibplatte zugleich subtil die materielle Bedingtheit des ‚Prinzips Bibliothek‘ ausstellt.

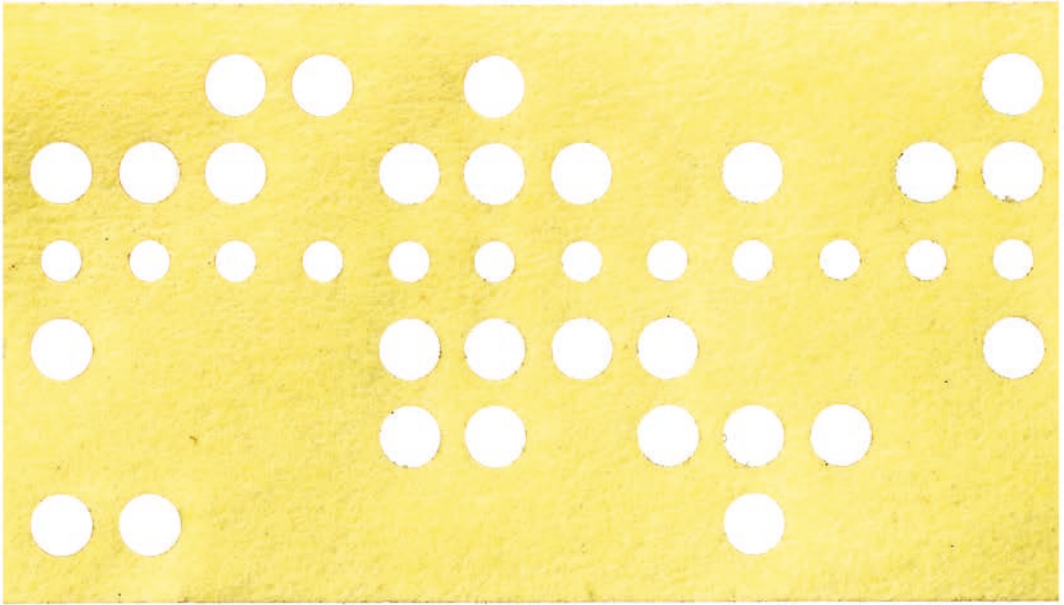
Bibliographie

- Asholt, Wolfgang (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*, Berlin / Boston: de Gruyter 2014.
- Barad, Karen: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Bardt, Juliane: *Kunst aus Papier. Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst*, Hildesheim / Zürich / New York: Olms 2006.
- Bazarnik, Katarzyna: *Time for Liberature*, in: Fajfer, Zenon: *Liberature or Total Literature. Collected Essays 1999–2009*, hg. v. Katarzyna Bazarnik, Kraków: Ha!art 2010, S. 7–8.
- Benne, Christian: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Bischoff, Dörte: *Poetischer Fetischismus. Der Kult der Dinge im 19. Jahrhundert*, München: Fink 2013.
- Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2006.
- Bredenkamp, Horst: *Der Bildakt. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin: Wagenbach 2015.
- Brokoff, Jürgen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen: Wallstein 2010.
- Bülhoff, Andreas: *Textbox. Interfaces schreiben*, Berlin: Kadmos (im Druck).
- Carrión, Ulises: *The New Art of Making Books*, in: ders.: *Second Thoughts*, Amsterdam: VOID Distributors 1980, S. 5–22.
- : *From Bookworks to Mailworks*, in: ders.: *Second Thoughts*, Amsterdam: VOID Distributors 1980, S. 24–31.
- Daston, Lorraine (Hg.): *Biographies of Scientific Objects*, Chicago: University Press 2000.
- Daston, Lorraine (Hg.): *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York: Zone Books 2004.

- Dörrenbächer, Judith / Plüm, Kerstin (Hg.): *Beseelte Dinge. Design aus Perspektive des Animismus*, Bielefeld: transcript 2016.
- Fähnders, Walter / van den Berg, Hubert: *Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung*, in: van den Berg, Hubert / Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2009, S. 1–19.
- Fischer, Peter / Hofer, Peter: *Lexikon der Informatik*, Berlin / Heidelberg: Springer 2008.
- Gilbert, Annette (Hg.): *Publishing as Artistic Practice*, Berlin: Sternberg 2016.
- : *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung sei den 1950er Jahren*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.
- Goldsmith, Kenneth: *Duchamp is My Lawyer: The Polemics, Pragmatics, and Poetics of Ubuweb*, New York: Columbia University Press 2020.
- Grübel, Rainer: *Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus* Aleksej Cicirins, in: Hennig / Witte (Hg.): *Der dementierte Gegenstand*, S. 197–247.
- Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin: Reimer 2014.
- Hamburger, Michael: *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Wien / Bozen: Folio 1995.
- Heibach, Christiane / Rohde, Carsten (Hg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Heilmann, Till A.: *Reciprocal Materiality and the Body of Code. A Close Reading of the American Standard Code for Information Interchange (ASCII)*, in: *Digital Culture & Society* 1 (2015), S. 39–52.
- Hennig, Anke / Witte, Georg (Hg.): *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wien / München: Kubon & Sagner 2008.
- : *Vorwort*, in: dies. (Hg.): *Der dementierte Gegenstand*, S. 11–22.
- Hermant, Jost: *Können Sezessionen Avantgarden sein?*, in: Kircher, Hartmut / Klanska, Maria / Kleinschmidt, Erich (Hg.): *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2002, S. 1–11.
- Hilgert, Markus: *Praxeologisch perspektivierte Artefaktanalysen des Geschriebenen. Zum heuristischen Potential der materialen Textkulturforchung*, in: Elias, Friederike / Franz, Albrecht / Murmann, Henning et al. (Hg.): *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin / Boston: de Gruyter 2014, S. 149–164.
- Hilgert, Markus / Lieb, Ludger: *Entstehung und Entwicklung des Heidelberger SFB 933*, in: Meier / Ott / Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen*, S. 7–16.
- Kirschenbaum, Matthew G.: *Mechanisms. New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2012.
- Knappett, Carl: *The Neglected Networks of Material Agency: Artefacts, Pictures and Texts*, in: Knappett, Carl / Malafouris, Lambros (Hg.): *Material Agency. Towards a Non Anthropocentric Approach*, New York: Springer 2008, S. 139–156.
- Latour, Bruno: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin: Akademie Verlag 1996.
- Lieb, Ludger / Ott, Michael R.: *Schrift-Träger. Mobile Inschriften in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters*, in: Kehnel, Annette / Panagiotopoulos, Diamantis (Hg.): *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften*, Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 15–36.

- McGann, Jerome J.: *The Textual Condition*, Princeton: University Press 1991.
- Mechlenburg, Gustav / Bandel, Jan-Frederik (Hg.): *Kultur und Gespenster 17: Ding Ding Ding*, Hamburg: Textem 2016.
- Meier, Thomas / Ott, Michael R. / Sauer, Rebecca (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin / Boston: de Gruyter 2015.
- Mersch, Dieter: *Kunst ist Kunst alles andere ist alles andere. Einige Überlegungen zur Ästhetik der Avantgarden*, in: *Kodikas / Code. Ars Semeiotica* 36 (2013), S. 7–21.
- Mod, Craig: *Designing Books in the Digital Age*, in: McGuire, Hugh / O’Leary, Brian (Hg.): *Book: A Futurist’s Manifesto. A Collection of Essays from the Bleeding Edge of Publishing*, Boston: O’Reilly 2012, S. 81–105.
- Müller, Lothar: *Weißer Magie. Die Epoche des Papiers*, München: Hanser 2012.
- Nutt-Kofoth, Rüdiger / Lukas, Wolfgang / Podewski, Madleen (Hg.): *Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*, Berlin / New York: de Gruyter 2014.
- Olds, Marshall C.: *Under Mallarmé’s Wing*, in: *FANA Quarterly* XIX (2001), S. 6–28.
- Ortlieb, Cornelia: *Papierflügel und Federpfaue. Materialien des Liebeswreibens bei Stéphane Mallarmé*, in: Paulus, Jörg / Stauf, Renate (Hg.): *SchreibLust. Der Liebesbrief im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin / Boston: de Gruyter 2013, S. 307–329.
- : *Miniaturen und Monogramme. Stéphane Mallarmés Papier-Bilder*, in: Bader, Lena / Didi-Hubermann, Georges / Grave, Johannes (Hg.): *Sprechen über Bilder – Sprechen in Bildern. Studien zum Wechselverhältnis von Bild und Sprache*, München: Deutscher Kunstverlag 2014, S. 113–128.
- : *Weißer Pfauen, Flügelschrift. Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst und die Vers de circonstance · Verse unter Umständen*, Dresden: Sandstein 2020.
- : *Das Buch als (post-)digitale Wundertüte. Jeffrey Jacob Adams’ und Doug Dorsts S. Das Schiff des Theseus*, in: Brückl, Stefan / Haefs, Wilhelm / Wimmer, Max (Hg.): *METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1950er Jahren*, München: edition text + kritik 2021, S. 364–396.
- : *Augenfällige Berührungen, sichtbare Klänge. Stefan Georges Mallarmé-Buch*, in: Catani, Stephanie / Pfeiffer, Jasmin (Hg.): *Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität*, Berlin / Boston: de Gruyter 2021, S. 39–57.
- Ørum, Tania / Olsson Jesper (Hg.): *A Cultural History of the Avant Garde in the Nordic Countries 1950–1975*, Leiden / Boston: Brill Rodopi 2016.
- Perloff, Marjorie: *Avant Garde Community and the Individual Talent. The Case of Language Poetry*, in: *Revue française d’études américaines* 103 (2005), S. 117–141.
- Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant Garde*, Cambridge/Mass. / London: Belknap Press 1968.
- Rahn, Thomas / Falk, Rainer (Hg.): *Typographie & Literatur*, Frankfurt/M. / Basel: Stroemfeld 2016.
- Reichert, Ramón / Richterich, Annika: *Introduction. Digital Materialism*, in: *Digital Culture & Society* 1 (2015), S. 5–17.
- Samida, Stefanie / Eggert, Manfred K. H. / Hahn, Hans Peter (Hg.): *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2014.
- Schäfer, Armin: *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, Köln, Weimar / Wien: Böhlau 2005.

- Schivelbusch, Wolfgang: Das verzehrende Leben der Dinge. Versuch über die Konsumtion, München: Hanser 2015.
- Schmücker, Reinhold: Schwerpunkt: Philosophie der Artefakte, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 61 (2013), S. 215–218.
- Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2018.
- Schubert, Martin (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft, Berlin / New York: de Gruyter 2010.
- Sestu, Timo: Sand im Getriebe: Oskar Pastiors Sestinen, in: Rottmann, Michael (Hg.): Theorie und Praxis der Maschinenkünste im 20./21. Jahrhundert. Prozesse, Medien, Kreativität, Berlin / Boston: de Gruyter [in Vorbereitung].
- : Textmaschinen. Studien zu Artefakten der europäischen Neoavantgarde von Nanni Balestrini, Hans Magnus Enzensberger, Oskar Pastior und Raymond Queneau, Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2022.
- Spoerhase, Carlos: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen: Wallstein 2018.
- Tenen, Dennis: Plain Text. The Poetics of Computation, Stanford: University Press 2017.
- Tretjakov, Sergej: Die Biographie des Dings, in: ders.: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1972, S. 81–85.
- Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München: C. H. Beck 2001.
- Zanetti, Sandro: Spielräume der Adressierung. Kleist, Goethe, Mallarmé, Celan, in: Wiethölter, Waltraud / Bohnenkamp, Anne (Hg.): Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung 2008, Frankfurt/M.: Stroemfeld 2010, S. 42–57.



aus papier, kunststoff oder einem metall-kunststoff-laminat bestehender streifenförmiger datenträger, dessen informationen durch eingestanzte löcher repräsentiert werden, das prinzip entspricht einer lochkarte mit variabler länge.

19. Jahrhundert, 1970er, heute: Federhalter und Laptops

Keith Hjortshoj

Als Erinnerung an unsere Arbeit an ihren Schreibschwierigkeiten sandte mir eine ehemalige Studentin einmal einen antiken Federhalter mit goldener Feder und schlankem Elfenbeingriff, glatt vom vielen Gebrauch. Es war ein schönes, zartes Instrument, und als ich mir die elegante Schrift vorstellte, die es einmal hervorgebracht hatte, besorgte ich mir eine Flasche Tinte und versuchte damit zu schreiben. Ich produzierte ein hässliches Durcheinander aus Kratzern und Flecken, verlor meinen Gedankengang völlig, legte den Stift in meine Schreibtischschublade und nahm mit Erleichterung das Schreiben an meinem Desktop-Computer wieder auf. Die aktuelle, vertraut gewordene Schreibtechnologie wirkte unendlich schneller und einfacher, flexibler und produktiver.

Mein Scheitern war aber nicht die Schuld des Federhalters. Charles Dickens schrieb schnell und fließend mit der Schreibfeder. Und wenn ich ihn wieder zum Leben erwecken könnte, ihm meinen Laptop leihen und ihm sagen könnte, er solle seine Manuskripte als Microsoft-Word-Dokumente erstellen und einreichen, wäre er ebenso verwirrt. Die erste – aber nicht hinreichende – Voraussetzung für das erfolgreiche Schreiben mit einer beliebigen Technologie besteht darin, dass man lernen muss, sie produktiv zu nutzen.

Junge Autoren würden sich heute fast genauso eingeschränkt fühlen, wenn sie das Gerät benutzen müssten, mit dem ich in den 70er Jahren meine Dissertation geschrieben habe: eine klapprige mechanische Schreibmaschine, oft in meinem im Wald geparkten VW-Bus inmitten von unzähligen Büchern und Artikeln. Diese Art des Schreibens erscheint heute sogar mir primitiv und unbeholfen, aber damals kam es mir notwendig vor, dort mit meinen eigenen Ressourcen allein zu sein, abgeschieden vom Rest der Welt. Gegenwärtige Verfasser von Dissertationen, die daran gewöhnt sind, Text mit wenigen Tastendrücker zu verschieben und zu überarbeiten, wären schon vom Gerät selbst frustriert – all die klemmenden Tasten, Tippfehler und verpuschten Seiten. Insgesamt würden sie einen enormen Verlust an Flexibilität, Vernetzung und Zugang zu Informationen verspüren. Wenn sie mit ihren Laptops in Internet-Cafés sitzen, sind sie mit ganzen Bibliotheken, riesigen Datenbanken und globalen Wissenschaftsnetzwerken ihres Fachs verbunden. Sie können Querverweise zwischen mehreren

Dokumenten erstellen und mit Softwaresystemen statistische Analysen, theoretische Modelle der Reaktionen in explodierenden Sternen oder mehrfarbige dreidimensionale Darstellungen komplexer Moleküle gestalten. Die elektronischen Dokumente, die sie mir zeigen, oft auf Flash-Laufwerken, die an meinen Computer angeschlossen werden, enthalten viele Bilder, aufwändige Grafiken oder Partituren, die sie aus anderen Dokumenten importiert haben.

Das sind revolutionäre Änderungen in der Art, wie das Schreiben betrieben, konsumiert und gelehrt wird, und für mich jedenfalls sind sie wunderbar. Ich vermisse weder meine alte Schreibmaschine noch die Stapel aus Studentendarbeiten und Dissertationsentwürfen, die ich handschriftlich überarbeitet habe. Ich arbeite gerne mit Autoren vor dem Bildschirm, wir teilen uns eine Tastatur, spielen mit Sätzen herum oder vergleichen Entwürfe. In dieser Hinsicht wirkt das Schreiben, das Überarbeiten und das Lehren des Schreibens viel einfacher als früher.

Aber Federhalter, Schreibmaschinen und neue Informationstechnologien sind alle auf die gleiche Weise beschränkt: Sie können den Schreibenden nicht sagen, was sie ausdrücken sollen. Deshalb bleiben die grundlegendsten rhetorischen Herausforderungen, vor denen Schriftsteller stehen, unverändert. Unabhängig von ihren Werkzeugen und Systemen müssen Schreibende im gegenwärtigen Moment, in dem alles Schreiben stattfindet, Sprache und Gedanken eins werden lassen, um eine überzeugende Geschichte an imaginierte Leser zu vermitteln, die nicht anwesend sind. Wenn es sich um Studierende oder Wissenschaftler handelt, muss es bei dieser Geschichte um eine wichtige Frage gehen, auf die sie mit plausiblen Antworten oder einem interessanten, begründeten Argument mit überzeugenden Beweisen eingehen können. Zu diesem Zweck müssen sie eine aktuelle Schreibtechnologie halbwegs professionell einsetzen, aber in diesem entscheidenden Moment, in dem das Schreiben stattfindet (oder auch nicht), wird diese Schreibtechnologie ihnen keine Stimme liefern, keine erfundene Version ihrer selbst, durch die sie mit imaginierten Lesern – ob handschriftlich oder mit einer Tastatur – über Zeit und Raum in Verbindung treten können.

Deshalb haben technologische Entwicklungen das wissenschaftliche Schreiben im Grunde nicht einfacher gemacht. In den Jahrzehnten, seitdem ich die getippte Kopie meiner Dissertation eingereicht hatte, haben sich die durchschnittlichen Promotionszeiten verlängert, insbesondere in Bereichen, in denen traditionelle Dissertationsmonografien gefordert werden. Die Art des Schreibens hat sich ebenso verändert wie die akademischen Arbeitsmärkte, die Maßstäbe für Signifikanz und die möglichen Ablenkungen von der anstehenden Aufgabe. Die zentralen Probleme, vor denen junge Wissenschaftler bei der Bewältigung dieser Aufgabe stehen, sind im Wesentlichen die gleichen geblieben.

Aus: Techniktagebuch, 31. Oktober 2018, <https://techniktagebuch.tumblr.com/post/182229319922/19-jahrhundert-1970er-heute> (04.07.2022). Aus dem Englischen übersetzt von Google Translate und DeepL mit Nachbesserungen durch Kathrin Passig.

Vor-Hüte. Kopfbedeckungen als Artefakte der Avantgarde

Magnus Wieland

*kann der kopf nicht weiter bearbeitet
werden, dann immer noch die mütze.*

Ernst Jandl

Für das Verfertigen eines dadaistischen Gedichts gab Tristan Tzara 1918 folgende Gebrauchsanweisung: „Mettez tous les mots dans un chapeau, tirez au sort, voilà le poème Dada“ (Werft alle Wörter in einen Hut, zieht nach Willkür heraus, da habt ihr das dadaistische Gedicht!).¹ Diese Anleitung legte die Grundlage für aleatorische Zufallslyrik, die Sigrid Fahrer generalisierend „Hutgedichte“ nennt und vom klassischen Werkbegriff absetzt: „Das organische Kunstwerk wird abgelöst von einer spielerisch-zufälligen Permutierung“.² Bei der Konzentration auf die Aleatorik ist dabei das Artefakt, aus dem die Worte gezogen werden, aus dem Blick geraten: Es handelt sich um einen Hut, nicht um eine Kiste, eine Schachtel, eine Schüssel oder eine Tasche – was alles ebenso zweckdienlich wäre –, sondern um einen Hut. Das weckt zwei Assoziationen: Zum einen erinnert es an Straßenkünstler, die ostentativ ihren Hut umgekehrt vor sich hinlegen, um später daraus das erhaltene Kleingeld zu nehmen, zum anderen an Zauberkünstler, die aus ihren Hüten bevorzugt Kaninchen oder Tauben hervorziehen. Der Hut als Artefakt verweist demnach auf die Kleinkunst, das Variété und das Cabaret, aus dessen Milieu der Dadaismus als europaweite avantgardistische Bewegung in den 1910er- und 1920er Jahren hervorgegangen ist.

¹ Diese Aussage ist verschiedentlich kolportiert, hier zit. n. Hermann Kesten: Dichter im Café, München / Zürich: Droemer Knaur 1965, S. 55.

² Sigrid Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 149.

Es gibt daneben noch eine andere Erklärung, weshalb die Zufallsgedichte ausgerechnet aus einem Hut gezogen werden. Als Kopfbedeckung steht der Hut synekdochisch für das menschliche Denkkorgan, das er in diesem Experiment quasi substituiert.³ Anstatt dass sich der Dichter selbst die Verse ausdenkt, verlagert und delegiert er diesen Prozess an ein Artefakt. Er muss seinen Kopf nicht mehr anstrengen, denn die Arbeit des Dichtens übernimmt sozusagen sein Hut. Der Hut markiert in diesem Experiment somit nicht nur eine Absage an die literarische Tradition und ihre Auffassung des schöpferischen Subjekts, in seiner Funktion als stellvertretendes Denkkorgan erteilt er auch eine Absage an die Rationalität schlechthin und ferner noch an die bürgerliche Kultur, welche solche rationalen Werte vertritt, zumal sich das bürgerliche Selbstverständnis nicht zuletzt über seine Kopfbedeckung konstituierte.⁴

Anschaulich geht dieser avantgardistische Angriff auf das gut ‚behütete‘ Bürgertum aus den Eingangszeilen des berühmten Gedichts *Weltende* (1911) von Jakob van Hoddis hervor, das als paradigmatisch für den Expressionismus gilt und weitere Avantgarden maßgeblich beeinflusst hat. So war van Hoddis beispielsweise auch in der dadaistischen Zeitschrift *Cabaret Voltaire* vertreten. Das Gedicht setzt mit einer direkten Absage an die Bourgeoisie ein, indem es ihren Standesmann seines Statussymbols entledigt: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“.⁵ Seither sind die avantgardistischen Hüte kopflos geworden und gewannen an relativer Autonomie. Was hier lyrisch vor Augen geführt wird, ist in mehrfacher Hinsicht eine Entmachtung und Degradierung des Subjekts zugunsten des Objekts. Zum einen in symbolischer Hinsicht, weil das (unfreiwillige) Entblößen des Hauptes eine Form der Demütigung darstellt, die psychoanalytisch sogar als Entmannung interpretiert werden könnte, wenn Sigmund Freud bemerkt, dass ein „Hut“, der qua Windstoß „weggeflogen“ ist, im Traum auf einen „Kastrationskomplex“ hindeute.⁶ Mehr noch könnte im wegfliegenden Hut eine Guillotiniierung des Bürgers in effigie gesehen werden, zumal Freud ebenfalls einräumt, „daß die Symbolbedeutung des Hutes

³ Vgl. den Eintrag ‚Hut‘ im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin / New York: de Gruyter 1987, Band 4, Sp. 514: „Wie der Schuh den Fuß, so kann der H. auch den Kopf und die Person des Trägers selbst vertreten.“

⁴ Vgl. Michaela Feurstein-Prasser / Barbara Straudinger (Hg.): *Chapeau! Eine Sozialgeschichte des bedeckten Kopfes*, Wien: Brandstätter 2016, S. 106. Zunächst war der – ehemals als Revolutionshut in die französische Nationalversammlung eingeführte – Zylinder das Erkennungsmerkmal des Bürgers, bis er dann Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Bowler, auch Melone genannt, abgelöst wurde und der Zylinder nunmehr dem etablierten, reaktionären Bürgertum, insbesondere dem Typus des Kapitalisten vorbehalten war.

⁵ Jakob van Hoddis: *Weltende*, in: ders.: *Weltende. Gesammelte Dichtungen*, hg. von Paul Pörtner, Zürich: Verlag der Arche 1928, S. 28.

⁶ Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 12, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 27–157, S. 42.

sich aus der des Kopfes ableitet, insofern der Hut als ein fortgesetzter, aber abnehmbarer Kopf betrachtet werden kann.“⁷

Ähnlich interpretiert auch John Carl Flügel in seiner 1930 erschienenen *Psychology of Clothes* das Bild des wegfliegenden Hutes. Seiner Darstellung zufolge mutiert ein im Wind davonfliegender Hut von einer vormals „agreeable extention of the self“ zu einem „troublesome foreign body“.⁸ Was als Teil bzw. Ausdruck der eigenen Identität wahrgenommen wird, verwandelt sich in das genaue Gegenteil: ein Objekt oder vielmehr Quasi-Objekt / Quasi-Subjekt, das eine unkontrollierbare Eigendynamik entwickelt und sich von seiner eigentlichen passiven Funktion befreit. An van Hoddiss' Gedichtzeile kristallisieren sich am Beispiel des Hutes somit eine Reihe von Merkmalen heraus, die typisch für die avantgardistische Objektästhetik sind: der antibürgerliche Reflex, die Auflösung der Ich-Identität zugunsten symbolischer Verschiebungen, Traumlogiken und Verfremdungseffekte, die nicht zuletzt durch die Transformation und Manipulation von Alltagsgegenständen eingeleitet werden. Am Artefakt werden zentrale Grundüberzeugungen der bürgerlichen Kultur neu verhandelt und umgewertet.

Der Hut eignet sich für solche Manöver wohl besonders gut, weil er per se schon ein changierendes und entsprechend modifizierbares Objekt ist, sowohl in pragmatischer als auch in symbolischer Hinsicht. Was Roland Barthes den „vestmentären Code“ der Kleidersprache nannte, gilt auch für die Hutmode, die als individuelle Kommunikations- und Ausdrucksform wie als soziales Distinktionsmittel dient, um Gleichheit und Gruppenzugehörigkeit zu markieren.⁹ Je nach Kontext kann somit ein Hut sowohl identifikatorische als auch subversive Effekte erzeugen: Die Spannbreite reicht vom Symbol der Freiheit (phrygische Mütze) bis zu jenem der Unterdrückung und Ausgrenzung (Eselskappe), vom Rang- und Würdezeichen (Feldherren- und Bischofshüte) bis hin zum baren Gegenteil als Mittel der Dissimulation und Täuschung (Tarnkappe, Narrenkappe).¹⁰ Hinzu kommt, dass der Hut „von allen Kleidungs-

⁷ Sigmund Freud: Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom, in: ders.: Gesammelte Werke, Band 10, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 394–395, S. 395.

⁸ John Carl Flügel: *The Psychology of Clothes*, London: Woolf 1930, S. 105.

⁹ Vgl. Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 sowie daran anschließend Christa Altdorfer: *Wohlbehütet. Hüte im Wandel der Zeit*, in: dies. et al. (Hg.): *Wohlbehütet! Hüte im Wandel der Zeit. 18.–21. Jahrhundert*, Bern: Bibliothek am Guisanplatz 2016, S. 7–23, S. 15: „Ausserdem beeindruckt der Hut nicht nur in seiner Funktion als Teil der Garderobe und Statussymbol, sondern dient auch als Mittel der gesellschaftlichen Kommunikation. [...] Die Sprache der Hüte hat demnach mit den Regeln der gesellschaftlichen Hierarchie korrespondiert. Sichtbar wird dies unter Männern und Frauen, zwischen den Ständen wie auch unter den sozialen Schichten.“

¹⁰ Vgl. den Eintrag von Julia Bertschik: *Hut / Kopfbedeckung*, in: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 194–195.

stücken am leichtesten zu wechseln und beweglich“ ist,¹¹ das heißt, er besitzt eine Volatilität, die in der Avantgarde performativ ausgespielt wird. Noch weitergehend könnte man sagen, der Hut selbst sei als exponiertes Schaustück die Avantgarde (auf Deutsch wörtlich: die Vor-Hut) unter den Kleidungsstücken, sitzt er doch „auf der höchsten und sichtbarsten Stelle des Körpers, ist daher Gefahren von außen am meisten ausgesetzt, aber andererseits auch besonders geeignet, solche abzuwehren“.¹²

Hüte sind also Avantgarde; doch dürfen Hüte, so muss man weiter fragen, überhaupt als Artefakte gelten? Mit diesem Einwand ist zu rechnen, denn es handelt sich in erster Linie um einen Alltags- und Gebrauchsgegenstand. Doch spätestens mit Marcel Duchamp, der ordinäre Objekte museumsreif machte, indem er sie als Readymades in den Ausstellungskontext integrierte, ist die Unterscheidung zwischen Ding und Artefakt für die Avantgarden hinfällig geworden. Das gilt nicht zuletzt auch für Hüte, wo sie von ihrer eigentlichen Funktion als Kopfbedeckung und mithin vom (denkenden) Kopf selbst befreit werden. Mit Le Corbusier gesprochen, handelt es sich dann um „objets à réaction poétique“¹³ (Objekte mit poetischer Wirkung), worunter er eben Alltagsgegenstände verstand, *objets trouvés*, denen er das Potential zu Artefakten abzugewinnen wusste. In einem programmatischen Text, auf dessen Titelbild ein an Duchamps Readymade *Fountain* erinnerndes Bidet abgebildet ist, imaginiert Le Corbusier ein ‚wahres Museum‘ mit solchen *objets à réaction poétique*. Der Text ist 1925 in der von ihm mitbegründeten Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* erschienen und nahe mit dem aufkommenden Surrealismus verbunden. Denn auch Le Corbusier fordert in seinem ‚wahren Museum‘ die Erhebung der Alltagsobjekte zum Kunstgegenstand, wobei bereits an zweiter Stelle seiner Aufzählung solcher Alltagsdinge signifikativ „un chapeau melon“ genannt wird.¹⁴

Umgekehrt ist zu konstatieren, dass gerade Hüte im Modedesign seit den frühen Avantgarden stets beliebte Kunst-Objekte waren, an denen alle erdenklichen Extravaganzen erprobt werden konnten. Das beginnt mit den modekünstlerischen Arbeiten von Meret Oppenheim, setzt sich bis zu Lady Gagas Outfits fort und ist mittlerweile auf jedem Laufsteg zu beobachten: Die insbesondere weibliche Hutmode war schon immer Avantgarde, insofern sie nicht einfach Funktionskleidung, sondern tragbares Kunstwerk war. So entwarf Meret Oppenheim etwa dezidiert ‚absurde‘ Hüte wie den *Chapeau pour trois personnes* (Skizze ca. 1936–1942) – ein Hut, der von drei Frauen gleichzeitig getragen werden sollte. Ein anderes Beispiel wäre der *Chapeau de plage* (1960), ein Hutmodell für den Strand aus feinem Tuch, das sich vom Wind gebläht zu

¹¹ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 4, Sp. 516.

¹² Ebd., Sp. 514.

¹³ Le Corbusier: *L'Atelier de la Recherche patiente* [Textes et planches], Paris: Vincent, Fréal & Cie 1960, S. 209.

¹⁴ Die Schrift *Autres Icones Les Musées* wurde aufgenommen in das Buch von Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* [1925], Paris: Les Editions Arthaud 1980, S. 15–24, S. 17.

einer riesigen Wolke aufbauscht.¹⁵ Weitere Entwürfe sehen Schirmmützen aus Schildpatt und Fischernetzen oder in Gestalt von Stufen oder Bahnschienen vor.¹⁶ Der Hut wird zur Projektionsfläche für alle möglichen Uminterpretationen der Kopfbedeckung, die so von einem einfachen Utensil zu einem veritablen Artefakt avanciert.

Nicht nur auf dem Laufsteg, auch im Museum hat sich der Hut als Ausstellungsgegenstand etabliert. Insbesondere im Werk des Objektkünstlers und Münchner Akademieprofessors Stephan Huber ist der Hut prominent vertreten, wohl nicht von ungefähr, da Huber im Allgäu als Kind eines Hutfabrikanten aufgewachsen ist. Zum ersten Mal taucht der Hut, wobei es sich um einen überdimensional großen Hut handelt, in der frühen Installation *Melancholische Skulptur* von 1984 im Lenbachhaus auf. Dort lag er reisefertig auf mehreren Koffern.¹⁷ 1995 übernimmt Huber den Riesenhut für seine Installation *Ichkuppel*, indem er ihn an Fäden aufhängt, sodass er scheinbar frei im Raum schwebt. Wer sich unter den Hut stellte, hörte eine weibliche Stimme, die abwechselnd Lob und Tadel, Fürsorge und Ablehnung, Liebesbezeugungen und wüste Verwünschungen aussprach.¹⁸ Die „Ichkuppel“ war später auch Teil des Ausstellungsprojekts „8,5 Zi.-Whg. f. Künstler, 49 J.“ und sollte den Besucher in die Perspektive eines Kindes versetzen, das den ambivalenten, oft double-bind-artigen Erziehungsmethoden und Erwartungen der Erwachsenenwelt ausgesetzt ist. Unter dem Hut schrumpfte man zum Zwerg, während dieser ein drohendes Mahnmal sozialer Konventionen darstellt.

Diese Installation eines autoritären Hutes erlaubt mindestens zwei Assoziationen. Die eine ist historischer Natur und führt zur bekannten, nicht zuletzt von Friedrich Schiller auf die Bühne gebrachten Legende um Wilhelm Tell und den Gesslerhut. Der kolportierten Geschichte zufolge habe der habsburgische Landvogt Gessler auf dem Marktplatz zu Uri einen Hut auf der Stange errichten lassen, den jedermann beim Vorbeigehen zu grüßen hatte. Gessler darf somit als Erfinder des Hut-Readymades gelten, obschon er die Hut-Stange freilich nicht aus ästhetischen Gründen errichten ließ, sondern als Machtsymbol. Diese Anekdote ist keineswegs verbürgt und beruht wahrscheinlich nicht auf historischen Tatsachen; gleichwohl war der

¹⁵ Die Skizzen sind abgebildet in Christine Meyer-Thoss: Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design, Bern: Gachnang & Springer 1996, S. 49. Einen „Hut für mehrere Personen“ hat im März 1950 auch René Magritte skizziert, siehe René Magritte: Sämtliche Schriften, hg. von André Blavier, München: Hanser 1981, S. 249, dort auch mit Abb.

¹⁶ Ebd., S. 71.

¹⁷ Brigitte Werneburg: Du bist die Größte, du bist ein Clown. Kunst in Berlin jetzt: Sergej Dott, Lisa Floistand, Stephan Huber, in: taz am Wochenende vom 05.04.1997, S. 32.

¹⁸ Vgl. den Text auf: <http://www.stephanhuberkunst.de/werkefotoseite/huttext.html> (19.05.2022). Eine ähnliche Idee berichtet Maurice Nadeau in seiner Geschichte des Surrealismus, übers. von Karl Heinz Laier, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1965, S. 26: „Unter einem riesigen, zuckerhutförmigen Hut hervor deklamierte eine Stimme Gedichte von Arp.“

Brauch, Hüte als „Zeichen der Herrschaft“ sichtbar aufzurichten, damals offenbar verbreitet, wenn es galt, territoriale Ansprüche zu sichern: „er wird aufgepflanzt, wo es sich um die Ausübung eines mehr oder weniger bestrittenen Rechtes handelt.“¹⁹ Gesslers Hut stand somit stellvertretend für den Herrscher, den fremden Vogt aus Habsburg, der sich Uri untertan machte und vor dem das Volk entsprechend seine Ehrerbietung bezeugen musste – und zwar, wie es bei Schiller heißt: „Man soll ihn mit gebogenem Knie und mit / Entblößtem Haupt verehren“.²⁰ Also indem man seinerseits den Hut abnimmt. Eine Geste, die der Freiheitskämpfer Tell naturgemäß verweigert, denn nur wer selbst den Hut aufbehält, lässt sich nicht unterkriegen, zumal der Hut in der Hand das diametrale Gegenteil zum Hut auf der Stange repräsentiert, nämlich Demut, Unfreiheit und Untertänigkeit, wie andernorts bei Schiller selbst ein Kellermeister weiß: „Des Menschen Zierrat ist der Hut, denn wer / Den Hut nicht sitzen lassen darf vor Kaisern / Und Königen, der ist kein Mann der Freiheit.“²¹ Die devote Haltung mit Hut in der Hand gilt nicht nur im Sozialen und Politischen, sondern auch in der Kunstbetrachtung, wie André Gide einer an Marcel Duchamp angelegten Figur in den Mund legt: „Idiotisch ist die Bewunderung, die man solchen Leinwänden entgegenbringt, die dumpfe Subalternität, die von den sogenannten Meisterwerken nur mit dem Hut in der Hand zu sprechen wagt.“²² Mit dieser Art der Kunstverehrung wollten die Avantgarden radikal aufräumen, indem sie eben Alltagsgegenstände, u. a. den Hut, selbst zum Kunstgegenstand oder gar Kunstwerk erklärten.

Die andere Assoziation, die Hubers *Ichkuppel* auslöst und kunsthistorisch bereits registriert ist, bezieht sich auf den nicht zuletzt von den Surrealisten gefeierten Kinderbuchklassiker *Alice im Wunderland*.²³ Bei Huber wird die Unterdrückung durch den Hut zusätzlich durch seine überdimensionale Größe verstärkt, die den Betrachter quasi schrumpfen lässt, wie das in Lewis Carrolls Erzählung auch Alice widerfährt. Die Protagonistin flieht dort die Normen der Erwachsenenwelt, denen sie ständig ausgesetzt ist, schrumpft zuerst, wird dann riesig und trifft schließlich an einer seltsamen Teegesellschaft auf einen Hutmacher, der als ‚verrückter Hutmacher‘ (*mad hatter*) in die Rezeptionsgeschichte eingegangen ist, obwohl dieses Epitheton im Buch selbst nicht vorkommt, die ‚Verrücktheit‘ jedoch aus dem Kontext hervorgeht: Aus

¹⁹ Anton Gisler: Die Tellfrage. Versuch ihrer Geschichte und Lösung, Bern: K. J. Wyss 1895, S. 92.

²⁰ Friedrich Schiller: Wilhelm Tell, Schauspiel (I/3), in: Sämtliche Werke, Band 2, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, München: Winkler 1968, S. 335–440, S. 351.

²¹ Friedrich Schiller: Die Piccolomini (IV/5), in: Sämtliche Werke, Band 1, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann. München: Winkler 1968, S. 669–750, S. 732.

²² André Gide: Die Falschmünzer. Roman, übers. von Ferdinand Hardekopf, Stuttgart: Deutscher Bücherbund o. J. [1964], S. 344.

²³ Annabelle Görgen: Die Metamorphosen der Dinge, in: Gaßner, Hubertus / Görgen, Annabelle / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alice im Wunderland der Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 158–159, S. 159.

Sicht von Alice (und der Leserschaft) spricht der Hutmacher wirres Zeug und in Rätseln, deren Bedeutung nicht einmal er selbst anzugeben vermag: „Die Erklärung des Hutmachers schien ihr gar keinen Sinn zu haben, und doch waren es deutlich gesprochene Worte.“²⁴ Zugleich verhält sich der Hutmacher besserwisserisch und belehrend und verkörpert somit eine ins Gegenteil bzw. Unsinnige verkehrte bürgerliche Moral. Das erste Wort, das er an Alice richtet, ist nichts anderes als eine elterliche Ermahnung: „Du mußt zum Friseur“.²⁵ Der Hutmacher spielt sich zwar als Autorität auf, ohne allerdings an einen allgemein verständlichen *common sense* zu appellieren. Diese Divergenz zwischen autoritärem Anspruch und Unsinnsmoral spiegelt sich auch in seinem Hut: Als Statussymbol trägt er zwar einen imposanten Hut, genauer einen Zylinder, dieser ist ihm aber – wie die Originalzeichnungen von John Tenniel wunderbar illustrieren (vgl. Abb. 1) – viel zu groß, sodass er mehr Hut als Mann zu sein scheint. Dem Hut wächst somit ein Übergewicht zu, während er seinen Träger der Lächerlichkeit preisgibt. Obschon ein Zylinder – und damit in der symbolischen Rangordnung der Hüte ein bürgerlich-viktorianisches Kleidungsstück – erweist sich der Hut des Hutmachers vielmehr als eine Art Narrenkappe und somit als das bare Gegenteil einer würdevollen Kopfbedeckung.



Abb. 1: ‚Mad Hatter‘, gezeichnet von John Tenniel, in: Lewis Carroll: *Alice im Wunderland*, übers. von Christian Enzensberger, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1998, S. 116.

Solche übertriebenen, verrückten bis skurrilen Kopfbedeckungen waren in den frühen Avantgarden en vogue. Am bekanntesten ist wohl Hugo Balls Auftritt im Zürcher Lokal Cabaret

²⁴ Lewis Carroll: *Alice im Wunderland*, übers. von Christian Enzensberger, Frankfurt/M.: Insel 1998, S. 73; dazu Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2. Aufl., Berlin / New York: de Gruyter 1992, S. 187.

²⁵ Carroll: *Alice*, S. 70.

Voltaire, eingekleidet in ein Pappkarton-Kostüm und einen ebenfalls aus Karton gebastelten „zylinderartigen [...] Schamanenhut“ (vgl. Abb. 2).²⁶ In einem ähnlichen Kostüm und wiederum mit auffälligem Papphut ließ sich 1925 Sophie Taeuber ablichten (vgl. Abb. 3), die in den Anfängen im Cabaret Voltaire mit dabei war und womöglich Balls Kostüm mitkreiert hat. Im selben Jahr von Balls Auftritt, 1916, ließ sich der Schweizer Proto-Surrealist Gilbert Clavel neben dem Futuristen Fortunato Depero mit einem Trichter auf dem Kopf ablichten (vgl. Abb. 4). Und die Dada-Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven benutzte den Deckel eines alten Kohleimers als Hut.²⁷ Die Stoßrichtung all dieser Interventionen liegt auf der Hand: Es geht darum, den Hut als konventionelles Kopfstück zu subvertieren, indem er durch dilettantische Basteleien oder Alltagsgegenstände ersetzt wird, die entweder einen exotischen Anstrich (Schamanenhut) oder provokatives Potential erlangen. Bei Clavel wird der subversive Akt besonders deutlich, da er mit dem Trichter auf den Kopf zugleich einen militärischen Gruß (mit der Hand am Hut) ausführt: Der Trichter steht stellvertretend für den Helm und suggeriert somit, dass Soldaten keine selbstdenkenden Subjekte sind, weil ihnen die Befehle gleichsam eingetrichtert werden. Auch hier substituiert und entwertet der groteske Hut das Denkorgan, dem er gleichsam aufsitzt.

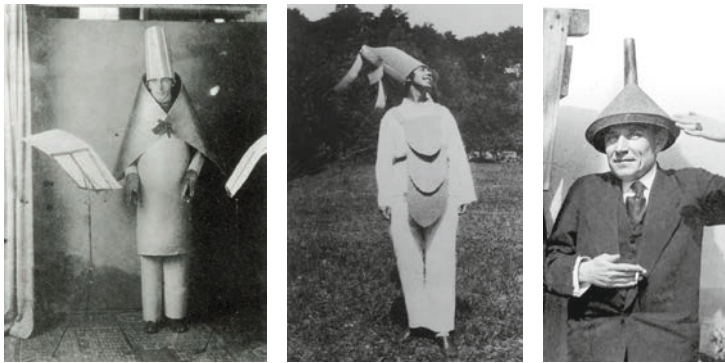


Abb. 2: Hugo Ball im ‚kubistischen Kostüm‘, in: Bolliger, Hans / Magnaguagno, Guido / Meyer, Raimund (Hg.): *Dada in Zürich*, Zürich: Arche Verlag 1985, S. 281, Nr. 147; Abb. 3: Sophie Taeuber-Arp (Ascona 1925), Quelle: <https://stiftungarp.de/sophie-taeuber-arp-biografie/#> (29.05.2022); Abb. 4: Gilbert Clavel, in: Harald Szeemann (Hg.): *Visionäre Schweiz*, Aarau et al.: Verlag Sauerländer 1992, S. 241 [Ausschnitt] (Sammlung Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Roverto).

²⁶ Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, hg. von Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 105.

²⁷ Vgl. Desmond Morris: *Das Leben der Surrealisten*, Zürich: Unionsverlag 2020, S. 130.

Diese Depotenzenierung des Kopfes durch den Hut demonstriert Richard Huelsenbeck in dem 1919 in der Zeitschrift *Schall und Rauch* veröffentlichten Gespräch über den Hut. Der kurze Dialog zwischen zwei sich zufällig auf der Straße begegnenden Personen setzt ein mit der Bemerkung: „He! Sie, alter Junge, behalten Sie den Hut auf dem Kopf!“²⁸ Das dürfte als Reaktion auf das damals noch verbreitete Zeremoniell des Hutlüftens verstanden werden, mit welchem sich Passanten gegenseitig grüßten.²⁹ Vom Sprecher wird diese herkömmliche Konvention des *alten* Jungen hingegen tatsächlich als *veraltet* betrachtet, weshalb er ihn bittet, den Hut auf dem Kopf zu lassen, was diesen zunächst aber bloß verwirrt, sodass die Aufforderung nochmals mit Emphase auf dem Altmodischen wiederholt werden muss: „Ich meinte, da der Hut da, den alten Bibi, den Sie da auf dem Kopf haben, die Dunstkiepe, wissen Sie, die können Sie ruhig auf dem Kopf behalten!“ Worauf der andere fragt: „Auf welchem Kopf?“ Seine Verwirrung macht sich also in einer akuten Kopfflosigkeit bemerkbar, weshalb sein Gegenüber zu einer Erklärung ansetzt, die lapidarer nicht sein könnte: „Ein Hut ist dazu da, daß man ihn auf den Kopf setzt, nicht wahr?“ Worauf der andere erneut erwidert: „Auf welchen Kopf?“³⁰ Huelsenbecks Nonsense-Dialog stellt, indem er rhetorisch das bürgerliche Ritual des Hutlüftens unterläuft, nicht nur eine veraltete Konvention in Frage, sondern zugleich auch die Existenz des Kopfes überhaupt – und erklärt damit den Hutträger als unverständige Person indirekt zum Idioten. Wo immer Hüte in den avantgardistischen Künsten auftreten, treten sie in Konkurrenz zu ihrem Träger oder signalisieren dessen Kopfflosigkeit. Vor-Hüte sind meistens kopf- und damit auch herrenlose Hüte.



Abb. 5: Hans Richter: Vormittagsspuk (Kurzfilm 1928), Standbild, Quelle: <https://www.wikiart.org/de/hans-richter/vormittagsspuk-1927> (29.05.2022).

²⁸ Richard Huelsenbeck: Gespräch über den Hut, in: Bergius, Hanne (Hg.): Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen: Anabas-Verlag 1993, S. 113.

²⁹ Altdorfer: Wohlbehütet, S. 15: „Was heute das Händeschütteln ist, ist früher das Hutziehen gewesen. Diese Geste gehört zur Zeichensprache der damaligen Zeit und ist eine wichtige Komponente im öffentlichen Leben.“

³⁰ Huelsenbeck: Gespräch, S. 113.

Dies ist just die Pointe in Hans Richters knapp zehnminütigem Animationsfilm von 1928, dem Jakob van Hoddis' programmatische Verszeile – „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“ – als Blaupause gedient haben mag, da genau dieses Motiv im Zentrum steht: Aus einer Wiese erheben sich vier Herrenhüte in die Luft und fliegen im Formationsflug davon (vgl. Abb. 5). Dies bildet den Auftakt für eine Reihe von ‚gespenstischen‘ Ereignissen. Wenig später sieht man, wie eine Pistole geladen und auf eine Zielscheibe geschossen wird, hinter der ein Mann erscheint, dessen Kopf sich vom Rest des Körpers löst und ebenfalls davonfliegt. Unterdessen ziehen die Hüte weiterhin ihre Kreise in der Luft und landen zwischenzeitlich auf einem Rasen. Nachdem eine Reihe von Leuten hinter einem Laternenpfahl verschwindet, erheben sich die Hüte erneut. Es folgen weitere Szenen, zwischen denen immer wieder gezeigt wird, wie bürgerlich gekleidete Herren versuchen, die Hüte einzufangen, die ihnen aber stets entweichen. Die letzte Sequenz zeigt erneut das Anfangsbild (bloß in anderer Kameraeinstellung), wie die Hüte aus der Wiese aufsteigen und über Vorgärten gleiten, bis sie schließlich den Herren auf den Köpfen landen, die sich gerade auf einer Terrasse zum Tee oder Kaffee begeben – eine Gesellschaft von vier verrückten Hutmachern oder zumindest Hutträgern.

Neben dem offiziellen Titel *Nachmittagsspuk* kursiert der Film offenbar auch unter der Bezeichnung „Die fliegenden Hüte“.³¹ In dem Film tritt u. a. der Komponist Darius Milhaud mit seiner Frau auf. Wie Milhaud, der sich auf Picabias Gemälde *L'Oeul Cacodylate* (1921) mit dem Spruch „Je m'appelle DADA depuis 1892“ verewigte, so zählte auch Richter seit dem Beginn der Bewegung zum näheren Umfeld der Dadaisten und etablierte sich mit *Rhythmus 21* als Pionier des abstrakten Films. Im Kurzfilm *Vormittagsspuk*, für den Paul Hindemith die Musik komponierte, arbeitete er avanciert mit Schnitt- und Montagetechniken, Rückläufen, Stop-and-Motion-Verfahren, um vor den Augen des Publikums eine im doppelten Sinne animierte Dingwelt erstehen zu lassen: animiert einerseits im filmtechnischen Sinn als künstlich bewegt, andererseits, bezogen auf das Thema des Spuks, im Wortsinn als beseelt. In surrealistischer Manier zeigt die Kamera „unbelebte Objekte beim Aufstand gegen den konventionellen Gebrauch“.³² Eine „Rebellion der Objekte“, wie sich Hans Richter selbst einmal ausdrückte, die sich dadurch befreien, indem sie ‚unnützlich‘ werden.³³

³¹ Friederike Becker: Singspielhalle des Humors. Zu den „Dramatischen Meisterwerken“ Paul Hindemiths, in: Schaal-Gotthardt, Susanne / Schader, Luitgard (Hg.): Über Paul Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz: Schott 1996, S. 40–78, S. 74.

³² Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 204.

³³ Hans Richter: DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln: DuMont 1964, S. 203 sowie S. 101: „Der Unnützlichkeits-Effekt zeigt uns die Dinge von ihrer, man könnte sagen, menschlichen Seite. Er befreit!“



Abb. 6: Max Ernst: *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920), in: Spies, Werner (Hg.): *Max Ernst. Collagen*, Köln: DuMont 1988, Taf. Nr. 40 (*The Museum of Modern Art*, New York).

Einige Jahre vor Richters Film entstand die Collage von Max Ernst, die unter dem Titel *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) bekannt ist (vgl. Abb. 6), bei dem man sofort an Gottfried Kellers sprichwörtlich gewordene Novelle *Kleider machen Leute* denken muss. Während es bei Keller darum geht, wie das soziale Ansehen durch Kleidung wesentlich beeinflusst wird, liegt die Pointe bei Ernst mehr in der Uniformierung und damit auch Depersonalisierung des Menschen durch den Hut, was durch eine weitere Neuprägung eines bekannten Sprichworts deutlich wird, das sich zusammen mit der Titelphrase in der unteren rechten Ecke der Collage befindet: Buffons Diktum „Le style c'est l'homme“ wird bei Ernst zu „Le style c'est le tailleur“. Damit wird im Unterschied zu Buffon deutlich, dass der (Kleidungs-)Stil eben keine Individualität für sich beanspruchen kann, sondern vom Schneider vorgegebene Konfektionsware ist. Wie sonst im Werk von Max Ernst und generell im Dadaismus erscheint insbesondere der Bürger als Hampelmann, dessen soziale Zwänge sich bis in die Kleidungsnormen ausprägen.³⁴ Hans Arp prägte dafür das Bonmot, der Mensch sei das „Maß aller Schneider“.³⁵ Von

³⁴ Lucy R. Lippard: Max Ernst. Passed and Pressing Tensions, in: *The Hudson Review* 23:4 (1971), S. 701–709, S. 706: „Dada's view of European man in 1920 as a ‚stacked-up‘ [] puppet or ‚mannequin‘, repressed, oppressed and manipulated by bourgeois capitalism, imprisoned in ‚tight-fitting nerve-clothes, slave to style, and much in need of uncovering“.

³⁵ Zit. n. Carl Wege: *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 55 (dort Anm. 172).

daher rührt auch die Vorliebe der Dadaisten für Schneider- und Schaufensterpuppen, welche gleichsam als Verkörperung des entindividualisierten, sozial zugerichteten Menschen in Szene gesetzt wurden. Dass sich Ernst insbesondere auf Hüte kaprizierte, hat – wie bei Stephan Huber – zunächst biographische Gründe. Anfang 1920 arbeitete er für kurze Zeit in der Hutfabrik seines Schwiegervaters. Aus den dort entdeckten Umpressformen zur Fassonierung der Hüte baute er Skulpturen zusammen, z. B. eine Skulptur namens *Phallustrade*, welche der hier behandelten Collage ähnlich gewesen sein soll.³⁶ Man sieht sofort, was gemeint ist: Denn die zu Türmen aufgestapelten oder röhrenförmig verbundenen Hüte auf der Collage besitzen eine phallische Konnotation, erst recht, da sie sich vor einem einsam daliegenden Frauenhut aufbäumen. Auch bei der Collage dienten Versatzstücke aus der Branche als Ausgangsmaterial: Die Hutmodelle stammen alle aus Werbekatalogen, die Ernst ausgeschnitten und auf eine teilweise weiß übermalte Katalogseite – ersichtlich ist dies noch an vereinzelt Katalognummern – zu neuen, vertikal ausgerichteten Konstellationen collagierte. Mit dem Effekt, dass die Hüte nicht mehr nebeneinander abgebildet, sondern aufeinander gestapelt erscheinen. Mehr noch wirkt es so, als wachse der eine Hut aus dem anderen hervor. Das Gebilde besitzt daher eine entfernte Ähnlichkeit mit Stammbäumen oder genealogischen Tafeln. Eine solche organische Betrachtungsweise legt auch die Bildunterschrift nahe (vgl. Abb. 6 rechts unten): „bedecktsamiger stapelmensch nacktsamiger wasserformer (,edelformer‘) kleidsame nervatur auch lumpressnerven!“ Ernst mischt hier Fachtermini wie Umpressform mit (pseudo-)biologischem Vokabular. Anders als bei Richter erweist sich die Autonomie der Hüte nicht durch den freien Flug, sondern gewissermaßen qua Autogenese: Die Hüte bringen sich selbst und zugleich den Menschen oder zumindest seine ‚Nervatur‘ hervor, sie erzeugen ihn gleichsam, wie es durch den Titel der Collage auch suggeriert wird: *C’est le chapeau qui fait l’homme*. So nehmen die Hutformationen die Gestalt von schematischen, zylinderförmigen Figuren an, deren „groteske Steifheit“³⁷ jegliche Individualität vermissen lässt.

Der Hut als Konfektionsware und der Hutträger als steife Gliederpuppe stehen auch im Zentrum des Werks eines anderen surrealistischen Künstlers: René Magritte erlangte sein Erkennungsmerkmal paradoxerweise dadurch, dass er den unscheinbaren Durchschnittsmenschen ins Bild bannte und diese „hommes-objets“³⁸ generisch in seinem Werk multiplizierte. Während auf der Collage von Max Ernst unterschiedliche Hutformen und -modelle versammelt sind, dominiert im Werk von Magritte nahezu obsessiv der *chapeau melon*, die Melone, nach ihrem Erfinder Thomas William Bowler auch ‚Bowler‘ genannt. Nicht nur findet sich das Motiv in über zwei Dutzend seiner Gemälde, er selbst ließ sich bevorzugt mit Melone abbilden,

³⁶ Vgl. Werner Spies: Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln: DuMont 1988, S. 58.

³⁷ Ebd., S. 59.

³⁸ Philippe Roberts-Jones: Magritte. Poète visible, Brüssel: Laconti 1972, S. 48.

einmal sogar mit verkehrt herum aufgesetztem Hut (also mit der Hutöffnung nach oben) oder mit der Hand vor dem Gesicht, wie auch bei etlichen Melonenträgern seiner Bilder das Gesicht durch einen Gegenstand verdeckt ist, weshalb diese Bilder mitunter als Selbstporträts interpretiert wurden. Der Bowler zählte seit den 1910er und 1920er Jahren zu den populären Herrenhüten; durch die Schauspielerin Olga Petrova gewann das Modell auch für Frauen an Beliebtheit. Besondere Prominenz bekam die Melone jedoch durch die Slapstick-Komiker Laurel und Hardy und mehr noch durch Charlie Chaplin in der Gestalt des Tramps, dessen Silhouette mit Stock und Melone sich in die populäre Ikonographie eingebrannt hat. Insbesondere bei den Avantgarden war Chaplins Nachwirkung groß, wie sich in einer Vielzahl von Adaptionen und Hommagen in dadaistischen und surrealistischen Kreisen zeigt.³⁹ Auch Magritte war ein Bewunderer von Chaplin, dessen Filme er sammelte und den er auf seinen eigenen Home-Videos imitierte.⁴⁰ Ein weiteres Genre, in dem der Bowler prominent figurierte und auf das Magritte in seinem frühen Gemälde *L'assassin menacé* (1926) Bezug nimmt, waren Kriminal- und Detektivgeschichten. So erfand Agatha Christie mit Hercule Poirot einen Privatdetektiv, der nicht allein Belgier wie Magritte war, sondern bevorzugt auch mit Melone dargestellt wird.

Wie schon bei Ernst und Huber dürfte auch bei Magritte die Kaprizie auf den Hut nicht rein zufällig, sondern halbwegs biographisch motiviert sein. Magrittes Mutter war Modistin und stellte Hüte her, und Magritte selbst begann vor seiner künstlerischen Karriere als Werbezeichner für Herrenbekleidung, allerdings sind keine Skizzen von Hüten überliefert.⁴¹ Die damaligen Mannequins in den Werbeanzeigen ähneln jedoch Magrittes starren, ausdruckslosen Herrenfiguren frappant, auch sie waren austauschbar und wurden in steifen Posen, eingezwängt in ihre Anzüge, dargestellt. In den meisten Bildinterpretationen werden diese Melonenmänner deshalb als Verkörperung des anonym in der Masse verschwindenden Angestellten verstanden, dessen alltägliche Erscheinung durch absurde, unlogische Gegenwelten kontrastiert wird, die zur gleichförmigen äußeren Fassade ebenso im Widerspruch stehen wie zu Magrittes klarem, realistischen Malstil. Doch stellt sich mit Blick auf die bislang erarbeitete Semantizität des Vor-Huts die Frage, ob das Surreale nicht vielmehr vom Hut ausgeht, der mehr zum Artefakt als zum Gebrauch tendiert. Zumindest scheint dem sich von seiner Bekleidungsfunktion emanzipierenden Hut bei den Avantgarden – im Unterschied und als Gegenprogramm zur Rationalität des Kopfes – eine irrationale Komponente eigen zu sein.

³⁹ Siehe dazu den Ausstellungskatalog des Musée d'arts in Nantes: Charlie Chaplin dans l'œil des Avant-Gardes, hg. von Lamia Guillaume, Gand: Editions Snoeck 2019, dort S. 82/83 zu Magritte und Max Ernst sowie S. 88 ff. zu verschiedenen von Chaplin inspirierten ‚Vor-Hüten‘ von Victor Brauner.

⁴⁰ Vgl. Peter Wollen: Magritte and the Bowler hat, in: ders., Paris Manhattan. Writings on Art, London: Verso Books 2004, S. 128–145, S. 134. Siehe dazu auch die weiterführende Arbeit von Marcella Biserini: Magritte e il cinema ... chapeau!, Perugia: Morlacchi 2011.

⁴¹ Vgl. Jacques Meuris: René Magritte 1898–1967, Köln et al.: Taschen 2004, S. 120.



Abb. 7: René Magritte: *L'homme au chapeau melon* (1964); Quelle: <https://www.renemagritte.org/man-in-a-bowler-hat.jsp> (29.05.2022); Abb. 8: René Magritte: *Le fils de l'homme* (1964); Quelle: <https://www.renemagritte.org/the-son-of-man.jsp> (29.05.2022) ; Abb. 9: René Magritte: *Le Pèlerin* (1966); Quelle: <https://www.renemagritte.org/the-pilgrim.jsp> (29.05.2022).

Auf den Bowler-Bildern von Magritte sind Objekte zu sehen, die normalerweise ein Zauber­künstler aus seinem Hut zieht: eine Taube, ein Apfel (vgl. Abb. 7 und 8). Doch schweben sie hier gleichsam in der Luft und zwar direkt vor dem Kopf des Melonenträgers, den sie für den Bild­Betrachter verbergen. Was vom Kopf lediglich sichtbar bleibt, ist seine Bedeckung: der Bowler. Alles scheint auf der Projektionsfläche der Leinwand austauschbar, bloß die Hüte bleiben persistent und gewinnen dadurch an Dominanz: „the bowlers have a life of their own“.⁴² Die Melone bleibt selbst dann an derselben Stelle schweben, als nicht nur die Objekte aus dem Ge­sichtskreis entfernt sind, sondern das Gesicht selbst, wie im späteren Gemälde *Le Pèlerin* von 1966 (vgl. Abb. 9). Somit gewinnt, wie bei den anderen hier diskutierten Beispielen, auch bei Magritte der Hut gegenüber dem Kopf an Autonomie. Der Hut rückt an die Stelle des Kopfes, steht substitutiv für den Kopf, der als beliebig austauschbar vorgestellt wird. Mehr noch stehen die avantgardistischen Hüte generell für Kopfllosigkeit, wie sie typisch ist für den Surrealismus: Dort wird „der Kopf als Sitz der Vernunft und des Orientierungsdenkens eliminiert oder wenigstens verschleiert, verfremdet“,⁴³ wie es etwa in Max Ernsts Collagenroman *La femme 100 [lies: sans] têtes* (Die 100 Köpfe-Frau / Die Frau ohne Köpfe) oder noch deutlicher im Titel der von Georges Bataille gegründeten Zeitschrift *Acephale* (abgl. von gr. aképhalos, was ‚ohne

⁴² Fred Miller Robinson: Magritte's Mannequins, in: ders.: *The Man in the Bowler Hat. His History and Iconography*, Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press 1993, S. 125–148, S. 146.

⁴³ Felix Philipp Ingold: *Körperblicke*, Klagenfurt: Ritter 2019, S. 108, handelt hier nur von der „kopf­losen Frau“ und übersieht, dass es im Surrealismus durchaus auch kopflose Männer resp. Hüte gibt. Vgl. dagegen Anm. 78 auf S. 110: Die Gegenüberstellung von „Frau ohne Kopf“ und „Kopf ohne Mann“, wie sie ikonographisch durch abgetrennte Köpfe von Orpheus, Holofernes, Goliath, des neu­testamentlichen Johannes etc. überliefert ist.

Haupt‘ bedeutet) zum Ausdruck kommt, dessen Logo ein männlicher Torso bildet. Magritte war zwar nicht direkt an dieser Bewegung beteiligt, doch seine ‚kopflosen‘ Hüte stellen gewissermaßen ein Komplement zum surrealistischen Topos der Kopfllosigkeit dar.



Abb. 10: René Magritte: Le bouchon d'éprouvante (Objekt für Marcel Mabille, 1966),
Quelle: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4050452> (29.05.2022).

Die Verabsolutierung der Melone gipfelt bei Magritte schließlich in dem Gemälde *Le bouchon d'éprouvante* von 1966 (vgl. Abb. 10): Spätestens hier wird evident, dass der Hut kein bloßes Accessoire der Mannequins mehr ist, sondern ein Quasi-Subjekt sui generis darstellt. Auf dem Hut ist ein Etikett angebracht, das zu einer „Usage externe“, also einer äußerlichen Anwendung, rät. Das scheint wie selbstverständlich, da ein Hut sowohl äußerlich (am Kopf) als auch draußen (im Freien) getragen wird und nicht zuhause. Vielmehr fungiert er sogar als Isolation der Innenwelt (der Gedankenwelt) vor der Außenwelt, indem seine glatte, unscheinbare Oberfläche verbirgt, was unter ihr (im Kopf) vor sich geht. So jedenfalls lässt sich seine Bezeichnung als *bouchon* (als Deckel, Kappe, Stöpsel oder Verschluss) verstehen: Der Hut hält die Innenwelt unter Verschluss wie er diese gleichzeitig auch vor der Außenwelt schützt und abschirmt. Es bleibt dabei offen, wo genau das Entsetzen (*éprouvante*) liegt. Sind es unheimliche Gedanken, die der Hut gleichsam unterdrückt und nicht nach außen dringen lässt, oder ist es die schrecklich erfahrene Umwelt, vor welcher der Hut bewahrt? Diese Frage lässt sich nicht und soll man auch gar nicht eindeutig beantworten, da auch der *bouchon* (wie alle *chapeaus* der Avantgarde) eine Substituierung von Innen und Außen, Kopf und Bedeckung, Sinn und Unsinn, Rationalität und (Sur-)Realität vornimmt.⁴⁴

⁴⁴ Das verdeutlicht eine Skizze, die 1962 unter dem Titel *Leçon des Choses* in der Zeitschrift *Rhétorique* erschienen ist. Dort wird ein Mann mit Zylinder gezeigt mit der Unterschrift „vue extérieure“, sodann, wie dieser den Zylinder samt Kopf abnimmt mit der Unterschrift „vue intérieure“, und schließlich, wie der Mann Kopf und Zylinder verkehrt herum wieder aufsetzt mit der Unterschrift „vue d'en haut et d'en bas“ (Magritte: Sämtliche Schriften, S. 270).

Magritte begnügt sich nicht damit, diesen *bouchon d'épouvante* zu malen, er stellt nach Vorlage seines Gemäldes im selben Jahr ein Hut-Ready-made her. Genauer noch gab er dem mit ihm befreundeten Marcel Mabille in einem Brief dezidierte Anweisungen, wie das Artefakt selber herzustellen sei:

Pour ajouter à votre collection d'objets imaginés par moi, je vous propose ceci:



Il s'agit d'un ,chapeau boule' sur lequel une étiquette est collée. Si vous désirez cet objet, voici le moyen ,d'operer'.

1° Vous achetez un ,chapeau boule' noir.

2° Vous faites imprimer une étiquette comme celles qui se trouvent sur les anciens bo-
caux de pharmaciens, qui est à coller sur le chapeau:



en papier doré, lettres ,bloc' en noir et encadrement en noir.

L'objet s'appelle ,Le bouchon d'épouvante'.⁴⁵

⁴⁵ René Magritte an Marcel Mabille, Brief vom 21. Mai 1966; zit. n. Harry Torczyner: Magritte. Ideas and Images, New York: Abrams 1977, S. 164 (dort mit Abb. des hs. Briefes inkl. der beiden Skizzen). Auf Deutsch: „Um Ihrer Sammlung imaginierter Objekte etwas von mir beizufügen, schlage ich dies hier vor: Es handelt sich um einen Hut, eine Melone, der ein Etikett aufgeklebt ist. Falls Sie dieses Objekt wünschen, finden Sie hier die Vorgehensweise: 1. Kaufen Sie eine schwarze Melone, 2. Drucken Sie ein Etikett, wie man es auf alten Apothekerfläschchen findet, das auf den Hut zu kleben ist:

Bei dieser *collection d'objets imaginés* von Mabile dürfte es sich um eine mit dem wahren Museum von Le Corbusier verwandte Einrichtung handeln, mit seinen Alltagsgegenständen als *objets à réaction poétique*. So ist auch Magrittes Instruktion nicht nur ein gutes Beispiel, wie aus einer ursprünglichen Bildidee ein Artefakt entsteht, sondern zudem eine Anleitung, wie auf ganz einfache Weise, einzig durch Applikation eines Etiketts, auf einen Gebrauchsgegenstand poetisch reagiert und er dadurch in ein vieldeutiges bzw. deutungsoffenes Objekt transformiert werden kann, das keinen unmittelbaren Nutzen mehr, dafür umso größeres Irritationspotential besitzt – und noch größeren Sammlerwert: Am 3. Februar 2003 wurde der Bowler aus dem früheren Besitz von Marcel Mabile für 47 800 britische Pfund bei Christies versteigert.⁴⁶

Eine späte Fortsetzung oder Wiederaufnahme avantgardistischer Hut-Artefakte findet sich bei Achille Castiglioni, dem preisgekrönten italienischen Industriedesigner, der als erster begann, künstlerische Strategien des Readymades auf das Markendesign zu übertragen, und zu diesem Zweck eine große Objektsammlung anlegt, die noch heute in seinem Studio zu besichtigen ist.⁴⁷ Dazu gehört auch der „bundt cake“ (Gugelhupfhut), den Castiglioni 1980 für die Ausstellung *Hats and shoes by 12 designers* des renommierten Herstellers Borsalino Sheraton entwarf: ein Herrenhut in Gestalt einer Kuchen-Backform oder, wie es auf der offiziellen Webseite heißt: eines „budino della nonna“⁴⁸, eines Puddings der Großmutter. Wie ein Blick ins Mailänder Atelier des Künstlers zeigt, dienten echte Kuchenformen als Vorlage. Diese witzige (und gleichsam auch naheliegende) Verbindung zwischen dem Küchenutensil und dem Kleidungsstück entspricht durchaus der Tradition surrealistischer Verfremdung und Subversion: Einen solchen Hut kann man(n) kaum ernsthaft tragen. Wer sich einen solchen *bundt cake* aufsetzt, kommt in den zweifelhaften Ruf eines Puddingkopfes. Einmal mehr entwertet auch hier der Hut seinen Träger, das menschliche Haupt. Castiglioni schließlich nie kommerziell umgesetzter Vorschlag – das Hutdesign war hier eindeutig als Artefakt und nicht zum Gebrauch entworfen – bildet somit eines der jüngeren Beispiele für die lange Tradition der Vor-Hüte – einer avantgardistischen Vorliebe für die Ver- und Zweckent-Fremdung von Kopfbedeckungen. Es ist die alte dadaistische Idee, sich Alltagsgegenstände wie Trichter und Kessel auf den Kopf zu setzen, designtechnisch neu aufbereitet. Die Werbephoto-graphie für die Ausstellung, welche eine Reihe von Kuchenformen mit den darüber schwebenden Hüten zeigt, legt die Her-

EXTERNE ANWENDUNG auf goldenem Papier, mit schwarzen Großbuchstaben und schwarzer Umrahmung. Das Objekt heißt ‚Der Deckel des Entsetzens‘. (Übers. MW)

⁴⁶ <https://www.christies.com/en/lot/lot-4050452> (24.05.2022).

⁴⁷ Vgl. Mateo Kries: Objekte der Begierde. Eine kurze Designgeschichte des Surrealismus, in: ders. / Tanja Cunz (Hg.): Surrealismus und Design. 1924 – heute, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2019, S. 10–35, S. 20.

⁴⁸ <http://www.fondazioneachillecastiglioni.it/progetto/prototipo-di-cappello-per-uomo/> (19.05.2022).

kunft aus dem Surrealismus nahe: Man fühlt sich an „die lakonischen Rätselbilder Magrittes“ erinnert,⁴⁹ aber mehr noch an die fliegenden Hüte aus Richters Kurzfilm: Auch hier heben die Puddinghüte ab und entwickeln als Vor-Hüte ein autonomes Eigenleben (vgl. Abb. 11).



Abb. 11: Achille Castiglioni: Gugelhupfhüte für Borsalino (Werbephoto: Gianluca Di Ioia 1980), in: Kries, Mateo / Cunz, Tanja (Hg.): Surrealismus und Design. 1924 – heute, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2020, S. 111 (Triennale Milano – Archivio Fotografica).

Bibliographie

- Altdorfer, Christa: Wohlbehütet. Hüte im Wandel der Zeit, in: dies. et al. (Hg.): Wohlbehütet! Hüte im Wandel der Zeit. 18.–21. Jahrhundert, Bern: Bibliothek am Guisanplatz 2016, S. 7–23.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin / New York: de Gruyter 1987.
- Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, hg. von Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992.
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
- Becker, Friederike: Singspielhalle des Humors. Zu den „Dramatischen Meisterwerken“ Paul Hindemiths, in: Schaal-Gotthardt, Susanne / Schader, Luitgard (Hg.): Über Paul Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz: Schott 1996, S. 40–78.

⁴⁹ Kries: Objekte der Begierde, S. 20.

- Bertschik, Julia: Hut / Kopfbedeckung, in: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, 2., erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 194–195.
- Biserni, Marcella: Magritte e il cinema ... chapeau!, Perugia: Morlacchi 2011.
- Carroll, Lewis: Alice im Wunderland, übers. von Christian Enzensberger, Frankfurt/M.: Insel 1998.
- Fahrer, Sigrid: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Feurstein-Prasser, Michaela / Straudinger, Barbara (Hg.): Chapeau! Eine Sozialgeschichte des bedeckten Kopfes, Wien: Brandstätter 2016.
- Flügel, John Carl: The Psychology of clothes, London: Woolf 1930.
- Freud, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: ders., Gesammelte Werke, Band 12, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 27–157.
- : Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom, in: ders.: Gesammelte Werke, Band 10, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 394–395.
- Gide, André: Die Falschmünzer. Roman, übers. von Ferdinand Hardekopf, Stuttgart: Deutscher Bücherbund o. J. [1964].
- Gisler, Anton: Die Tellfrage. Versuch ihrer Geschichte und Lösung, Bern: K. J. Wyss 1895.
- Görgen, Annabelle: Die Metamorphosen der Dinge, in: Gaßner, Hubertus / Görgen, Annabelle / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alice im Wunderland der Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 158–159.
- Guillaume, Lamia (Hg.): Charlie Chaplin dans l'œil des Avant-Gardes, Gand: Editions Snoeck 2019.
- Huelsenbeck, Richard: Gespräch über den Hut, in: Hanne Bergius (Hg.): Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas-Verlag 1993, S. 113.
- Ingold, Felix Philipp: Körperblicke, Klagenfurt: Ritter 2019.
- Kesten, Hermann: Dichter im Café, München / Zürich: Droemer Knaur 1965.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- Kries, Mateo: Objekte der Begierde. Eine kurze Designgeschichte des Surrealismus, in: ders. / Tanja Cunz (Hg.): Surrealismus und Design. 1924 – heute, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2019, S. 10–35.
- Le Corbusier: L'Atelier de la Recherche patiente [Textes et planches], Paris: Vincent, Fréal & Cie 1960.
- : L'Art décoratif d'aujourd'hui [1925], Paris: Les Editions Arthaud 1980.
- Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache, 2. Aufl., Berlin / New York: de Gruyter 1992.
- Lippard, Lucy R.: Max Ernst. Passed and Pressing Tensions, in: The Hudson Review 23:4 (1971), S. 701–709.
- Magritte, René: Sämtliche Schriften, hg. von André Blavier, München: Hanser 1981.
- Meuris, Jacques: René Magritte 1898–1967, Köln et al.: Taschen 2004.
- Meyer-Thoss, Christine: Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design, Bern: Gachnang & Springer 1996.
- Miller Robinson, Fred: Magritte's Mannequins, in: ders.: The Man in the Bowler Hat. His History and Iconography, Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press 1993, S. 125–148.

- Morris, Desmond: *Das Leben der Surrealisten*, Zürich: Unionsverlag 2020.
- Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*, übers. von Karl Heinz Laier, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1965.
- Richter, Hans: *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: DuMont 1964.
- Roberts-Jones, Philippe: *Magritte. Poète visible*, Brüssel: Laconti 1972.
- Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*, Schauspiel (I/3), in: *Sämtliche Werke*, Band 2, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, München: Winkler 1968, S. 335–440.
- : *Die Piccolomini (IV/5)*, in: *Sämtliche Werke*, Band 1, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, München: Winkler 1968, S. 669–750.
- Spies, Werner: *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln: DuMont 1988.
- Torczyner, Harry: *Magritte. Ideas and Images*, New York: Abrams 1977.
- van Hoddiss, Jakob: *Weltende*, in: *ders.: Weltende. Gesammelte Dichtungen*, hg. von Paul Pörtner, Zürich: Verlag der Arche 1928, S. 28.
- Wege, Carl: *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Werneburg, Brigitte: *Du bist die Größte, du bist ein Clown. Kunst in Berlin jetzt*: Sergej Dott, Lisa Floistand, Stephan Huber, in: *taz am Wochenende vom 05.04.1997*, S. 32.
- Wollen, Peter: *Magritte and the Bowler hat*, in: *ders.: Paris Manhattan. Writings on Art*. London: Verso Books 2004, S. 128–145.

Puppen-Artikulationen. Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater“ und Hans Bellmers *Les marionnettes* (1969)

Christin Krüger

Blickt man auf die bildkünstlerische Rezeption von Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater“, dann stellen nur verblüffend wenige Künstler*innen das Motiv der Marionette, der Puppe und des Gliedermanns, wie sie im Text synonymisch heißen, explizit ins Zentrum ihrer Darstellungen. Die Graphikerin Christine Perthen nutzt 1976/77 die ramponierten, niederstürzenden oder „in düsterem schadhafte[n] Raum hängend[en]“ Marionetten, um das restriktive und desolate Leben, nicht nur der Künstlerin selbst, im Staatssozialismus der DDR zu kommentieren.¹ Fast zehn Jahre zuvor, 1969, kapriziert sich unter anderen Vorzeichen der Künstler und kontroverse Puppenbauer Hans Bellmer in einer französischsprachigen „Marionettentheater“-Ausgabe auf das Thema der Gliederpuppe. Seine Kupferstiche verstehen sich als unabhängige, aber geistesverwandte Beigaben und können, so auch Barbara Wilk-Mincu, unter den zahlreichen buchillustrativen Arbeiten zum „Marionettentheater“ als die wohl „spektakulärsten“ gelten.² Bellmers Kleist-Buch mit seiner Emphase „merkwürdige[r] Schenkel“ und erotischer Kugelgelenke soll im Folgenden zum Anlass genommen werden, die Funktion der Marionette bei Kleist zu rekapitulieren und nach ihren poetologischen Erscheinungsformen im Text zu fragen.³ Denn *Les marionnettes*, so meine These, spielt auf den darin angelegten metapoetischen Konnex zwischen sprachlicher Expression und expressivem Puppenkörper an. Die *Marionnettes*-Radierungen illustrieren das sinn(de)konstruierende Vermögen

¹ Christine Perthen: *Marionette und Mensch. Arbeiten zu Heinrich von Kleist*, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum 2002, S. 44.

² Barbara Wilk-Mincu: *Heinrich von Kleist in der bildenden Kunst 1801–2000. Catalogue raisonné*, Band I/1, Niederstetten: Günther Emigs Literatur-Betrieb 2019, S. 98.

³ Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Band II/7, Basel / Frankfurt/M.: Stroemfeld / Roter Stern 1997, S. 317–331, S. 321.

schriftlicher Sprachkunstwerke, für das schon Ferdinand de Saussure, wie ein Seitenblick auf dessen Anagrammstudien zeigt, die Gliederpuppe als Denkfigur heranzog.

Kleist und die Marionette: Gelenkstellen in „Über das Marionettentheater“

Die Marionette führt in Kleists Prosaschrift „Über das Marionettentheater“ ein unstetes Dasein. Zwar verspricht der Titel einen fokussierten Traktat über die Kunstform des Marionettenspiels, doch das, was Kleist in vier Folgen unter diesem Titel versammelt, entfernt sich spätestens ab dem dritten Teil zusehends von seinem Gegenstand. Das Hauptaugenmerk der Abhandlung, die Kleist in Form eines erzählten Dialogs vom 12. bis 15. Dezember 1810 in den *Berliner Abendblättern* veröffentlichte, ist weniger der Marionette und ihrer Bühnenkünstlerischen Darbietung als vielmehr dem Begriff der Grazie gewidmet. Die theatralische, vor allem tänzerische Bewegungsform der Marionette ist neben dem Dornauszieher-Vorfall und der Bären-Episode in den letzten beiden Folgen ein erstes Argument für die berühmte anti-idealistische These des Textes, dass Grazie nur jenseits des Menschen, also jenseits des reflektierenden Subjekts anzutreffen sei. „Wir sehen, daß in dem Maaße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt“, lautet es am Ende des Dialogs zwischen Operntänzer C. und Ich-Erzähler in trügerischer Einigkeit und Klarheit.⁴

Bevor die Figuren zugunsten weiterer, aus dem Leben gegriffener Belege für jenen materialistischen Begriff der Grazie das Marionettentheater aus den Augen verlieren, gehören die ersten beiden Teile ihrer abendlichen Konversation aber noch der lehrreichen „Pantomimik“ und dem „Mechanismus“ der Gliederpuppen.⁵ Das „zusammengezimmert[e]“ Marionettentheater auf dem Markt, zu dem es beide Herren „schon mehrere Male“ hingezogen hat, bildet den Einstieg in die zunächst harmlose Plauderei.⁶ Doch die Stimmung droht zu kippen, als der Tänzer den namenlosen Erzähler davon überzeugen will, „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmuth enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers“.⁷

Wie Christopher Wild in seiner „Marionettentheater“-Studie mit Rekurs auf Friedrich Schillers Lob der „hölzerne[n] Helden“ herausgestellt hat, legitimiert sich das paradoxe Unternehmen des Herrn C. aus der vermehrten „Erotizität“ von Theater, Oper und Ballett im

⁴ Ebd., S. 330.

⁵ Ebd., S. 317.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 325.

18. Jahrhundert.⁸ Anmut erscheint bei Kleists Figur als ein ästhetisches Phänomen, das sich jenseits von Theatralik, Exaltiertheit und Koketterie einstellt. Genau diese Allüren sind es aber, die auf den Bühnen in der Zeit um 1800 offenbar zur Gewohnheit geworden waren und damit dem Eindruck von Grazie beharrlich zuwiderliefen. Anhand zweier Szenen aus dem Opernballett verdeutlicht der Tänzer, welchen Verdruss ihm die überspannten und gezierten Posen in der Tanzkunst bereiten:

Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.⁹

Was der Protagonist an den Tänzer*innen aus Fleisch und Blut beanstandet, ist die Intervention ihres Bewusstseins, besonders ihrer Eitelkeit in den Akt der Darstellung. Indem sie sich in ihrem Begehren und Begehrt-Werden unentwegt nach anderen Körpern – im allegorischen Sinne: nach dem Publikum – umsehen, neigen sie zu affektierter Körper-Exzentrik.¹⁰ Eigenständig antizipieren sie die Blicke der Rezipient*innen und sind derart auf die Wirkung ihrer selbst bedacht, dass sie von der Repräsentation des Geschehens und der Figuren ablenken. Die Opern- und Theaterhäuser geraten in der Folge, so die Kritik, zu einem Ort anti-illusionistischer Zurschaustellung, anstatt sich im Geiste aufklärerischer Ästhetik dem Natürlichkeitsparadigma zu verpflichten. Den Grund für dieses Unwesen erkennt der Tänzer in

⁸ Vgl. Christopher J. Wild: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität, in: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 109–141, S. 115–120. Wild bezieht sich auf eine eher scherzhafte Stelle in Schillers Aufsatz „Über das gegenwärtige teutsche Theater“ (1782): „Beinahe möchte man den Marionetten wieder das Wort reden und die Maschinisten ermuntern, die Garrickischen Künste in ihre hölzerne Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlichermaßen in den Inhalt, den Dichter und Spieler drittheilt, von dem letztern zurücktreten und sich mehr auf dem ersten versammeln. Eine abgefeymte italienische Iphigenia, die uns vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weißt [sic] mit *einem* schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk *wohlbedacht* wieder zu zerstören, Iphigenia und Aulis sind weggehaucht“. Friedrich Schiller: Über das gegenwärtige teutsche Theater, in: ders.: Sämtliche Werke in fünf Bänden, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Band 5, München / Wien: Hanser 2004, S. 811–818, S. 813. Soweit nicht anders angegeben, folgen Hervorhebungen hier und im Folgenden grundsätzlich der Vorlage.

⁹ Kleist: Marionettentheater, S. 322.

¹⁰ Vgl. Wild: Marionettentheaterfeindlichkeit, S. 115 ff.; Helmut J. Schneider: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und der Diskurs der klassischen Ästhetik, in: Kleist-Jahrbuch 1998, S. 153–175, S. 163 f.

der unhintergehbaren Gefallen- und Gespaltenheit des Subjekts. Getreu dem idealistischen Entzweigungstopos legt er die unerfreulichen, aber unvermeidbaren „Mißgriffe“ geschichtsphilosophisch aus.¹¹ Demnach ist der „Bau des menschlichen Körpers“ dem Ideal der Anmut insofern abträglich, als Geistiges und Sinnliches, Bewusstsein und Leib, in seinem Inneren seit dem Sündenfall disharmonieren und sich der Mensch, vertrieben „aus seinem unterstellten idyllischen Frieden der Selbstgenügsamkeit“, fortan durch narzisstische Gefallsucht auszeichnet.¹²

Ausgerechnet die Marionette, das Musterbeispiel für Künstlichkeit und Fremdbestimmung, installiert der Kleist'sche Text dagegen als Garantin für ‚ursprüngliche‘ Grazie. Zwei Vorteile führt die Figur C. an, welche Marionetten den „lebendigen Tänzern voraus haben“ und ihnen anmutige Bewegungen ermöglichen: erstens, dass sie sich niemals zieren, und zweitens, „daß sie *antigrav* sind“.¹³ Weder Koketterie noch die Schwerkraft, die im Moment des äußerlich erzeugten Tanzes ausgehebelt wird, irritieren folglich die Darstellung. Der tanzende Puppenkörper drängt sich dank seiner fehlenden Reflexion und elfengleichen Bewegung den Zuschauer*innen nicht auf, was Kleists Figur als Voraussetzung dafür erachtet, dass sich Anmut überhaupt manifestiert. „Aufgrund ihrer Unbelebtheit erweist sich die Marionette“, schreibt Wild, „als absolut neutrales und reines Medium, das vollkommen durchsichtig und einfältig ist“, sodass sich das Publikum auf die verhandelten Inhalte konzentrieren kann.¹⁴ Während des Puppentanzes lenken menschliche (Hinter-)Gedanken nicht ab. Der Hauptvorteil der Marionetten besteht darin, dass sie unschuldige Zeichen sind, die sich nicht beobachtet fühlen können, nicht auf sich selbst verweisen und keinen Hehl daraus machen, dass sie künstliche Stellvertreterinnen sind. Der Schriftsteller Max Frisch knüpft 1947 an diese repräsentationsästhetische Betrachtungsweise an, wenn er in Erinnerung an ein Marionettenspiel, „welches das Abendmahl darstellte“, festhält: „Die Puppe ist Holz, ein ehrliches und braves Holz, das nie den verfänglichen Anspruch erhebt, einen wirklichen Christus vorzustellen, und wir sollen sie auch nicht dafür halten; sie ist nur ein Zeichen dafür, eine Formel, eine Schrift, die bedeutet, ohne daß sie das Bedeutete sein will.“¹⁵

¹¹ Kleist: Marionettentheater, S. 322.

¹² Schneider: Dekonstruktion, S. 164.

¹³ Kleist: Marionettentheater, S. 322 f. Für eine weitergehende Interpretation des unüblichen Terminus „antigrav“ vgl. Andreas Luckner: Rhythmus und Schwere: Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists *Über das Marionettentheater*, in: Nerurkar, Michael (Hg.): Kleists „Über das Marionettentheater“. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien, Bielefeld: transcript 2013, S. 207–224, S. 210–214.

¹⁴ Wild: Marionettentheaterfeindlichkeit, S. 115.

¹⁵ Max Frisch: Über Marionetten, in: ders.: Tagebuch 1946–1949, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 135–138, S. 137 f.

Kleist – und das ist das Novum in der Motivgeschichte – wertet die bis dato überwiegend negativ konnotierte Marionette erheblich auf.¹⁶ Die umfangreiche Forschung zu dem kurzen Text hat mehrfach darauf hingewiesen, dass Kleists Marionetten-Alternative auf einer kreativen Relektüre der ästhetischen Schriften Friedrich Schillers fußt.¹⁷ Auch ist hinlänglich bekannt, dass die Motivwahl theaterpolitisch motiviert war: Zur Zeit der Veröffentlichung wurde das vorgeblich niedere Marionettentheater wegen seiner beliebten Nationaltheater-Spöttereien von der preußischen Zensurbehörde verfolgt und bedroht, womit es das Leid Heinrich von Kleists teilte. Denn auch seine scharfen *Abendblätter*-Kritiken über das Berliner Nationaltheater und dessen Direktor August Wilhelm Iffland wurden ab Ende November 1810 von der Zensur aus dem Verkehr gezogen.¹⁸ Aus diesem Grund, so vermutet Alexander Weigel, sucht man die Puppen und Marionetten ab der dritten Folge im Text vergeblich und hört nur noch ganz am Rande vom „Gliedermann“.¹⁹ Entsprechend „genötigt oder entgegenkommend“ musste sich der Herausgeber und Autor H. v. K. unter Umständen von dem listigen, aber mittlerweile durchschauten Marionettentheater-Sujet verabschieden, nachdem ihm am 13. Dezember 1810, also am Veröffentlichungstag der zweiten Fortsetzung, eine Audienz beim Staatskanzler bewilligt wurde, zu der ihn seine publizistische wie finanzielle Notlage trieb.²⁰

Trotz dieser intertextuellen und historischen Zusammenhänge lässt sich gleichwohl mit Beda Allemann die Frage stellen: „Was gehen den Schriftsteller, den Dramatiker und Erzähler und ‚Abendblätter‘-Redakteur Kleist die Marionetten an [...]?“²¹ Schließlich darf man bezweifeln, dass die Marionetten in der Schrift tatsächlich das Objekt der Wissbegierde sind. Was Kleists Herrn C. interessiert, „ist das utopische Ideal einer absolut vollkommenen tänzerischen Körperbewegung, die antigrav der Erdschwere und allen übrigen Hemmungen, auch den selbstreflexiven, des endlichen Daseins enthoben wäre“, und als Metapher für ebendiese Vorstellung muss die Marionette im Gespräch gewissermaßen herhalten.²² Folgt man

¹⁶ Vgl. ausführlich hierzu Ulrich Johannes Beil: ‚Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik. Kleists ‚Über das Marionettentheater‘ als Schiller-réécriture, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 75–99, S. 92 ff.

¹⁷ Zuletzt hat dagegen Astrid Dröse überzeugend dargelegt, dass der wahrscheinlichere Referenztext die 1808 im *Phöbus* erschienene Abhandlung „Über die Bedeutung des Tanzes“ von Christian Gottfried Körner ist und Kleist vermittelt über Körner die Ästhetik Schillers rezipierte. Vgl. dies.: Journalpoetische Konstellationen. Kleist, Körner, Schiller, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 189–203.

¹⁸ Vgl. Alexander Weigel: Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog *Ueber das Marionettentheater*, in: Beiträge zur Kleist-Forschung (2000), S. 21–114, S. 21–31.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 92–96.

²⁰ Ebd., S. 95.

²¹ Beda Allemann: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 50–65, S. 61.

²² Ebd.

Allemann, dann ist die Marionettentanzbewegung, die der Erzähler bezeichnenderweise als „hübsc[h] gemahlt“ apostrophiert, indes als mediale und poetologische Reflexionsfigur ernst zu nehmen.²³ Im Vorgriff auf Paul Valéry wird der Tanz – und mit ihm implizit die Marionette – zum Analogon für die vielschichtigen und mitunter dunklen „Bewegungen eines poetischen Textes“.²⁴

In eine ähnliche Richtung zielt auch Helmut Schneider, der in seinem von der Dekonstruktion Paul de Mans motivierten Aufsatz über das „Marionettentheater“ grundlegende Beobachtungen zum metatextuellen Charakter der Kleist'schen Gliederpuppe angestellt hat. Er bemerkt:

Die Marionette bildet nicht nur den *Gegenstand* des Dialogs, sondern wird von ihm *hervorgebracht*. So wie die analytische Diskussion den Körper zergliedert, über den sie spricht, so wird der „Gliedermann“ zur Allegorie sprachlicher Artikulation (deren lateinische Bedeutung eben dies, die Zerlegung in Glieder, besagt: „articulus“, „Fingerglied, Gelenk, Abschnitt“).²⁵

Mithin sprechen die Figuren im „Marionettentheater“-Text nicht nur *über* Marionetten, sondern sozusagen *in* Marionetten. Indem sie sich durch vermeintlich philosophisch-wissenschaftliche Wechselrede, vorrangig in den ersten beiden Teilen, dem Prinzip und Körperbau der Marionette ‚auflösend‘ nähern, produzieren sie im übertragenen Sinne gleichsam eine sprachlich verfasste Gliederpuppe. Wobei deren Sinn (oder Unsinn) generierende *articuli* etymologisch auf die motorisch-somatischen Grundlagen jedweden menschlichen Ausdrucks verweisen – seien es Gestik, Mimik, Sprechen, Schreiben oder Tanzen.²⁶ Der gegliederte Puppenkörper präfiguriert in diesem Sinne das Artikulationsspektakel, das Kleists Essay aufführt. Denn abgesehen davon, dass die beiden Herren im Text rhetorisch und mimisch um die Wette artikulieren, stellt die Abhandlung ihre ‚Artikuliertheit‘ auch typographisch vor Augen. Der mentale und sprachliche Akt des Gliederns auf Seiten des Autors wird besonders deutlich, wenn man auf das Druckbild des Textes schaut. Anders als beispielsweise der Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (posthum 1878) ist der Text auf den ersten Seiten demonstrativ in kleine Absätze unterteilt, die fast immer nur einen einzigen, durch zahlreiche Interpunktionszeichen wie Kommata, Semikola und Gedankenstriche seg-

²³ Kleist: Marionettentheater, S. 317.

²⁴ Allemann: Sinn und Unsinn, S. 61.

²⁵ Schneider: Dekonstruktion, S. 162.

²⁶ Vgl. Stefan Niklas: Einleitung: Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren, in: ders. / Roussel, Martin (Hg.): Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff, München: Fink 2013, S. 15–34, S. 16–22.

mentierten Satz umfassen.²⁷ Kleist scheint den Bau von Satz zu Satz, wenigstens in den ersten beiden Folgen, als Kunst- und Kraftakt auszustellen. Jeder Absatz markiert die Vollendung eines Gedankens und den Abschluss eines grammatischen und literarischen Satzes. Versatzstück um Versatzstück „zimmert“ er – dem äußeren Anschein nach – ein klar und rational geordnetes Werk zusammen.

Gerade im Hinblick darauf, dass der Text ab den letzten zwei Teilen mit seinen binnenerzählerischen Ausflügen ins Anekdotische wieder längere, zusammenhängende Blöcke zulässt, mag es dagegen plausibler erscheinen, die Textstückelei als Illustration des anfänglich hitzigen Rededuells zu verstehen, als darin eine textuelle Gliederpuppe zu wittern.²⁸ Auch wäre es überzogen, die stark und teilweise kontraintuitiv interpunktierten Satzgefüge – Kleists „*Syntax der maximierten Subordination*“ – als Allusion auf den artikulierte Puppenkörper zu begreifen, da diese stilistische Eigenheit das gesamte Schrifttum des Dichters durchzieht.²⁹ Am ehesten ließen sich noch die von dekonstruktiven Analysen hervorgetriebenen und für den „Marionettentheater“-Text allzu charakteristischen ‚disjunktiven‘ Komposita in Verbindung mit einer Poetik der Gliederpuppe bringen, wohingegen diese ebenso gut Indiz für eine Poetik des ungelenken menschlichen Ellenbogens sein könnten.³⁰ Zu erinnern wäre dabei an den berühmt-berüchtigten Wortstamm „Fall“, der im „Einfall“, „Zufall“, „Vorfall“, „Beifall“ etc. als Lektürefälle konstant wiederkehrt, oder aber an das ‚schmückende‘ Präfix *vor-* im zweiten Teil: „Und der Vortheil, den diese Puppe *vor* lebendigen Tänzern *voraus* haben würde? Der *Vor*theil? Zuvörderst ein negativer, mein *vortrefflicher* Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals *zierte*.“³¹ Offenbar

²⁷ Klaus Müller-Salget weist im Stellenkommentar der Frankfurter Kleist-Ausgabe darauf hin, dass die verschollene Abschrift des Aufsatzes Markierungen für eine stärkere Untergliederung in Absätzen enthielt, um den Druckvorgaben von Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* zu entsprechen, in dem Kleist seinen Text publizieren wollte. Vgl. Klaus Müller-Salget: Kommentar zu *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, Band 3, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 1119–1124, S. 1119 f. Von derlei satzgestalterischen Erwägungen ist bei dem „Marionettentheater“ in Kleists eigenem Journal, auch mit Blick auf andere *Abendblätter*-Ausgaben, nicht auszugehen.

²⁸ Vgl. hierzu Schneider: Dekonstruktion, S. 170, Anm. 18. Gegen Schneiders Deutung eines druckgraphisch suggerierten Dialogs spricht jedoch, dass nicht jeder neue Absatz mit einem Sprecherwechsel einhergeht.

²⁹ Ralf Klausnitzer: „(die Schriftgelehrten mögen ihn erklären)“. Zum Kommagebrauch des Heinrich von Kleist, in: Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion, Bern: Lang 2012, S. 203–238, S. 209.

³⁰ Vgl. Paul de Man: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*, in: ders.: Allegorien des Lesens, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 205–233, S. 231 f.

³¹ Kleist: Marionettentheater, S. 322. Alle Hervorhebungen, außer die letzte, von der Autorin C. K. Vgl. hierzu Schneider: Dekonstruktion, S. 163.

stellt sich hier die Kunst des Artikulierens ironisch selbst zur Schau, indem die Antwort des Tänzers zum phonetischen Ausdrucksecho des fragenden Gegenübers gerät.

Sprachperformativ bringt der Text wohl nicht zufällig bei der Beschreibung des ‚negativen Marionetten-Vorteils‘ – ihrer Ungeziertheit – seine Gelenke zum Vorschein und so doch die Marionette in die Nähe der Tänzer*innen F. und P., die vorwiegend mit ihren „Wirbeln“ und „Ellenbogen“ ins Auge fallen. Zudem lässt die unverkennbare Inszenierung der Silbe ‚vor‘ / ‚vör‘ hier fast wie von selbst an das zusammengesetzte und vor allem zerlegbare Wesen der Gliederpuppe denken. Das Potenzial des Gestaltverlusts ist ihr ähnlich inhärent wie Kleists Text, in dem Paul de Man „die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstaben“ am Werk sieht.³² Damit wäre in „Über das Marionettentheater“ nicht nur die ‚lebendig‘ an ihren Drähten *gespielte*, zeichentheoretisch durchlässige Marionette präsent, sondern darüber hinaus das *unbespielte*, tote Marionetten-Ding, das sich auf den bloßen Körper aus Holz reduziert, sich als handwerklich vielfach artikuliertes Artefakt zu erkennen gibt und nun auch seinen schweren Körper nicht mehr zu verbergen weiß. Als zusammengebautes, den Körper imitierendes Spielzeug steht die Marionette zwar für eine (Bühnen-)Figur respektive ein kohärentes Ganzes, sie hält aber auch bewusst, dass dieser künstliche Organismus eine jederzeit problemlos zu fragmentierende Konstruktion ist, die weder ein fleischliches noch psychisches Inneres besitzt und daher der „Welt der Oberfläche“ angehört.³³

Seitdem im Zuge der Dekonstruktion die poetologische Bedeutsamkeit von Kleists „Marionettentheater“-Schrift identifiziert wurde, hat man die Funktionsweise des Textes vornehmlich mit den fremdbestimmten Fäden der Marionette assoziiert, an denen sowohl die Worte als auch der Erzähler zappeln.³⁴ Dabei tritt die strukturelle Verwandtschaft von Text und Marionette noch viel offener an dem Prinzip des (dis-)artikulierten Körpers zutage. Zum einen, weil der *Abendblätter*-Herausgeber seinen nur scheinbar homogenen Traktat aus radikal umgedeuteten, entleerten Prätext-Stücken zusammenbaut und sich, so Ulrich Johannes Beil, von dem „Ideal des natürlich-organischen Textmodells“ abwendet.³⁵ Zum anderen, weil die Zersetzungsdynamik, wie Kleists Spielerei mit Silben und Stammwörtern offenbart, auch seinen eigenen Text erfasst und unaufhörlich Differenzen, oder mit Derrida gesprochen: Ar-

³² De Man: Ästhetische Formalisierung, S. 232.

³³ Yoko Tawada: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie, Tübingen: Konkursbuch 2000, S. 153.

³⁴ Vgl. zur textuellen „Anamorphose des Fadens“ de Man: Ästhetische Formalisierung, S. 227–233. Vgl. ferner Beil: Kenosis, S. 98 f.; Krassimira Kruschkova: Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart, in: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 183–194, S. 188 (mit Hinweis auf Bellmers Radierungen); Schneider: Dekonstruktion, S. 173, der aber, wie gezeigt, auch erstmals Text und (zerlegten) Puppenkörper in Beziehung bringt.

³⁵ Beil: Kenosis, S. 98.

Artikulationen produziert.³⁶ Gelenkes Schreiben meint bei Kleist somit nicht den reibungslosen Transport von Bedeutung. Es zielt vielmehr darauf, die Gelenkigkeit der Zeichenkörper als sinnunterwandernd und -erzeugend zu exponieren.

Exkurs: Die anagrammatische Gliederpuppe von Ferdinand de Saussure

Wer nach literaturtheoretischen Überschneidungen des Puppenmotivs mit poetischen Prozessen sucht, wird früher oder später auf die Anagrammstudien von Ferdinand de Saussure stoßen. Von 1906 bis 1909 ohne jeglichen Publikationsdrang in Genf betrieben, setzen sie bereits vor seinem posthum publizierten Hauptwerk, dem *Cours de linguistique générale* (1916), ein und sind dank der Recherchen Jean Starobinskis und seiner Herausgabe von *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* seit Mitte der 1960er Jahre in einem kleinen Teilstück der Öffentlichkeit bekannt und zugänglich.³⁷

Der schmale Band von Starobinski bietet Einblick in die über hundert Hefte umfassenden Arbeitsnotizen des Linguisten, die von seiner geradezu zwanghaften Suche nach Anagrammen in saturnischen Orakeln, in Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura*, bei Seneca oder in einem neulateinischen Epitaph des Renaissancedichters Poliziano zeugen. Am Beispiel vor allem lateinischer Dichtung geht Saussure davon aus, dass sich ein thematisches Wort, meist der Name von Göttern, Sagengestalten oder historischen Persönlichkeiten, in verstreuten Laut- und Buchstabenfolgen in ein Textstück einschreibt und auf diese Weise wiederholt, wovon der Text bereits spricht. Entsprechend meint er in dem Proömium von *De rerum natura*, das mit der Anrufung der Venus beginnt, deren griechisches Pendant, den Namen Aphrodite, drei Mal in den ersten dreizehn Versen herauszulesen.³⁸ Als Terminus technicus für eine solche Beobachtung dient ihm erstaunlicherweise das Wort „mannequin“, das in der deutschen Ausgabe mit „Gliederpuppe“ übersetzt wird.³⁹ Sie umschließt laut Saussure „in ihren eigenen, vom

³⁶ In der *Grammatologie* heißt es: „Die Differenz ist die Artikulation.“ Jacques Derrida: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016, S. 115. Vgl. weiterführend dazu Markus Wilczek: *Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012, S. 199–211.

³⁷ Vgl. Jean Starobinski: *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, in: *Mercure de France* 350 (1964), S. 243–262; ders.: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard 1971.

³⁸ Vgl. Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, übers. von Henriette Beese, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1980, S. 63–68.

³⁹ Saussure zit. n. ebd., S. 39.

Anfangs- und Endbuchstaben [des thematischen Wortes] deutlich angegebenen *Grenzen* das vollständige Syllabogramm⁴⁰. Die Gliederpuppe ist, anders ausgedrückt, „eine Art Rahmen für das Anagramm, der darin besteht, daß das erste und das letzte Phonem des Leitwortes innerhalb des anagrammatisierten Verses (oder Verskomplexes) ebenfalls und bei richtiger Reihenfolge in An- und Auslautfunktion vorkommen“⁴¹. Saussures Mission, Gliederpuppen in versifizierten, hauptsächlich antiken Texten zu entschlüsseln, versteht sich dezidiert als Beitrag zur Geschichte dichterischer Produktion. „Eben mit den Stücken des Anagramms als Rahmen und als Grundlage“, schreibt Saussure, „begannt die Kompositionsarbeit.“⁴² Das für die Poeten verbindliche Gesetz des Metrums ergänzt er um eine zweite Spielregel, die „*lautliche Paraphrase* irgendeines Wortes oder Namens“, deren Ursprung er in okkulten mündlichen Traditionen vermutet.⁴³

Mit den chiffrierten, paronomastischen Letternspielereien des Barocks und der Aufklärung, wie man sie auch immer wieder bei dem Buchstabenrätsel-Freund Kleist findet, haben jene von Saussure detektierten (Laut-)Anagramme freilich nicht mehr viel gemein.⁴⁴ Sein letztlich aufgegebenes, da weder methodisch noch quellenhistorisch zu belegendes Anagrammkonzept lässt sich getreu des untersuchten Korpus ohnehin nicht bedenkenlos auf Prosa und auf Kleists „Marionettentheater“ im Besonderen übertragen; zumal das „Marionettentheater“ im Vergleich zu anderen Werken Kleists keinesfalls reich an ‚logographischen‘ Phänomenen ist. Willkürlich hineinlesbar sind die „lautlichen Paraphrasen“ dort aber in ähnlicher Weise, wie dies schon Saussures Versanalysen unfreiwillig demonstrieren. Insofern als der Sprachwissenschaftler künstliche Gliederpuppen am laufenden Band produziert, ist sein schillernder Terminus „mannequin“, der sich ab Ende des 19. Jahrhunderts auch als Bezeichnung für seriell gefertigte, meistens weibliche Schaufensterpuppen etabliert, gewissermaßen nachträglich selbstentlarvend.⁴⁵ Zudem verführt der dreißig Jahre nach den Anagrammstudien zelebrierte Mannequinkult des Surrealismus und der anachronistische Gedanke an lebendige Mannequins dazu, dem Projekt texterotische Phantasien zu unterstellen.⁴⁶ Eine Gefahr, welcher die

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Peter Wunderli: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur, Tübingen: Niemeyer 1972, S. 33.

⁴² Saussure zit. n. Starobinski: Wörter unter Wörtern, S. 101.

⁴³ Ebd., S. 107.

⁴⁴ Vgl. auch Anselm Haverkamp: Anagramm, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe in sieben Bänden, Band 1, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 133–153, S. 143.

⁴⁵ Vgl. zum Gebrauch von „mannequin“ den Eintrag im Portal des Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/mannequin> (11.02.2023).

⁴⁶ Auch Judith Kasper deutet Saussures „mannequin“ sexuell, bezieht sich aber auf die ursprüngliche Herleitung aus Mann / Männchen und spekuliert über die „Potenz des Buchstabens“. Vgl. dies.: Vom Ausscheren und Einsammeln der Buchstaben. Saussures Anagramm-Studien und Freuds

deutsche Übersetzerin Henriette Beese mit dem Wort „Gliederpuppe“ unbedingt entgegenwirken wollte.⁴⁷

Beeses Entscheidung für „Gliederpuppe“ legt hingegen nahe, dass die kuriose Begriffswahl artikulatorischen Überlegungen entspringt. Indem Puppen den menschlichen Körper duplizieren, eignen sie sich per se als Metapher für eine Idee des Anagramms, das „nur Echo, Verdoppelung, Replik ist“.⁴⁸ Folgt man indes der Spur des physischen Gegliedert-Seins, dann scheint der Linguist mit dem sprachlichen „mannequin“ eine schon in der *Encyclopédie* vertretene Vorstellung aufzugreifen, dass nämlich das sprachliche Artikulieren, also die Hervorbringung von menschlichen Lauten, einst aus der anatomischen Grundbedeutung hervorgegangen ist.⁴⁹ Die Gelenke und Glieder, die hinter dem Wort „Artikulation“ stecken, weisen gemäß dieser Lesart darauf hin, dass Artikulation ein Akt der Verkörperung, der Materialisation von Bedeutungsstrukturen ist.⁵⁰ Und so leiht denn auch die Gliederpuppe, ob im Atelier oder im Marionettentheater, einem imaginären Vorgang ihren Körper. Ebenso wie die Alphabetschrift in der abendländischen Tradition jahrhundertlang als „Repräsentation oder Verkörperung des Gesprochenen“ galt, wengleich auch die Rede gedanklichen Sinn qua Stimme materialisiert.⁵¹ Das für Saussure interessante Tertium comparationis, welches Gliederpuppe und Sprache verbindet, liegt mutmaßlich darin, dass beide Bedeutung *material* artikulieren, das heißt hervorbringen. Gliederpuppe und Signifikanten sind Medien des Ausdrucks: Einzelne Elemente – hölzerne, phonetische, schriftliche – greifen je-

Fehlleistungen, in: Schmidt, Sarah (Hg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflektionsform des Sammelns, München: Fink 2016, S. 163–179, S. 170, Anm. 24. Vgl. ferner Elena Filipovic: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die „Exposition Internationale du Surréalisme“ von 1938, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Köln: Oktagon 1999, S. 200–218, bes. S. 208 ff.

⁴⁷ Vgl. die Anmerkung der Übersetzerin in Starobinski: Wörter unter Wörtern, S. 133: „Dies [Mannequin] heißt u. a. ‚Schaufensterfigur, Mode-, Schneider-, Wachs-, Drahtpuppe, Büste, Mannequin, Vorführdame, Marionette‘. Um die zweifellos unangebrachten deutschen Assoziationen zu ‚Mannequin‘ zu vermeiden, wurde das Wort ‚Gliederpuppe‘ gewählt.“

⁴⁸ Cornelia Wild: Anagramm (Ferdinand de Saussure), in: dies. / Kasper, Judith (Hg.): Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, München: Fink 2015, S. 130–135, S. 131.

⁴⁹ Vgl. César Chesneau Du Marsais: Articulé, in: Diderot, Denis / d’Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hg.): Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Band 1, Paris: Briasson et al. 1751, S. 739. Vgl. auch Wilczek: Das Artikulierte, S. 76.

⁵⁰ Vgl. Niklas: Einleitung, S. 21 f. Zur kulturhistorischen Beziehung zwischen Gelenken und (literarischer) Sprache vgl. weiterführend Marjorie Garber: Out of Joint, in: Hillman, David / Mazzio, Carla (Hg.): The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe, New York / London: Routledge 1997, S. 23–51.

⁵¹ Mareike Buss / Jörg Jost: Die Schrift als Gewebe und als Körper. Eine metaphorologische Skizze, in: Birk, Elisabeth / Schneider, Jan Georg (Hg.): Philosophie der Schrift, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 169–181, S. 173.

weils ineinander, um nicht-physischen Gedanken äußere, physische Gestalt zu geben. Neben diesem verkörpernden Aspekt ist in Bezug auf Saussures Anagrammlektüren aber entscheidend, dass die Gliederpuppe, mit den Worten Markus Raths, „Variabilität bei stabilisierter Figuration“ besitzt; sie tritt bei Saussure als „Denkwerkzeug“ auf, weil sie das passende Bild für eine grundsätzlich intakte, zweite Existenzform liefert, die sich unter den ersichtlichen Wörtern artikuliert.⁵²

Als Objekt, das allein von seiner Form her mehr Gemeinsamkeiten mit der schriftlichen als mit der mündlichen Artikulation teilt (die Lautlosigkeit und visuell wahrnehmbare Gliedertheit), ist das bei Saussure zwischen Stimme und Schrift flottierende „mannequin“ nicht zuletzt symptomatisch für das grammatologische Unterfangen, in das er sich mit seinen Dechiffrierübungen stürzte.⁵³ So kehrt auch Judith Kasper die Abhängigkeit von der Schrift in Saussures Anagrammstudien heraus und macht daneben auf die zergliedernde Kraft der Buchstaben aufmerksam, die der Identität einer vom Anagramm vermeintlich wiederholten Textaussage gefährlich zu Leibe rückt.⁵⁴ „An den Artikulationsstellen“, meint Kasper, „klafft Desartikuliertes auf: Die Buchstaben sind nicht nur nicht mehr auf Signifikation ausgerichtet, sondern, aus dem *logos* entbunden, gerät ihr Status als Element überhaupt in Frage.“⁵⁵ Einmal mehr wird die schriftlich hergestellte Gliederpuppe zum Schauplatz der Dekonstruktion.

(Dis-)Artikulierte Puppen: Hans Bellmers *Les marionnettes*

Im Jahr 1970 findet sich in den Aufzeichnungen von Hans Bellmers Partnerin, der Schriftstellerin und Zeichnerin Unica Zürn, folgende Notiz:

Hans erwartet in dieser Woche Georges Visat und den Sculpteur – vielleicht wird das Projekt, eine Skulptur nach einer Gravüre aus den „Marionetten“ (mit den [sic] Text von Heinrich von Kleist) anzufertigen, Wirklichkeit. Den Text hat Robert ins Französische

⁵² Markus Rath: Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept, Berlin / Boston: de Gruyter 2016, S. 547. Zur „zweite[n] *Seinsweise* eines Namens“ vgl. auch Starobinski: Wörter unter Wörtern, S. 25.

⁵³ Ohnehin gaben u. a. Saussures Anagrammstudien den Impuls für Derridas Sprachphilosophie. Vgl. dazu zuletzt Jayrôme C. Robinet: ‚Erdbeermarmeladen-Queen-Saga‘ alias ‚Das queere Leben der Anagramme‘, in: Bartelmus, Martin / Nebrig, Alexander (Hg.): Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift, Bielefeld: transcript 2022, S. 103–125, S. 109 f.

⁵⁴ Vgl. Kasper: Vom Ausscherehen und Einsammeln, S. 167–172.

⁵⁵ Ebd., S. 171.

übersetzt. Das Buch ist als das schönste Buch des Jahres erklärt worden. Hans hat geweint, als Visat ihm das erzählte.⁵⁶

Zürn berichtet hier von einer bibliophilen Ausgabe des Kleist'schen „Marionettentheaters“, die im Oktober 1969 im Kunstverlag von Georges Visat unter dem Titel *Les marionnettes* erschienen war und zugleich Bellmers letztes Buchprojekt darstellt. Die Übersetzung besorgte der genannte Robert Valançay, der in den 1920er Jahren zu Bellmers ersten Vertrauten im surrealistischen Zirkel von Paris zählte; dorthin, nach Paris, war der deutsche Künstler und Nazi-Gegner 1938 emigriert.⁵⁷ Neben Zürns raren Erwähnungen sind keine weiteren Aussagen von Hans Bellmer zu diesem Projekt bekannt. Dass er seine signierten Zeichnungen eigens für das Buch fertigte oder doch zumindest variierte, lässt das obige Zitat wie auch ein Brief von Unica Zürn vermuten.⁵⁸ Nur kurze Zeit nach diesen Arbeiten erlitt Bellmer einen Schlaganfall. Eine halbseitige Lähmung und depressive Traurigkeit, so liest man bei Zürn, waren die Folgen, was seine starke Ergriffenheit angesichts der Auszeichnung teilweise erklären mag.⁵⁹ Dennoch spricht seine Reaktion wie auch der Plan einer Skulptur – der sich 1970 mit einer Bronze zur zweiten Graphik im Buch tatsächlich realisierte – dafür, dass *Les marionnettes* als bewusstes Spätwerk des belesenen Puppenkünstlers entstand.⁶⁰ Sehr wahrscheinlich kannte er den für sein Lieblingsmotiv relevanten Text von Heinrich von Kleist schon viel früher. Jedenfalls erinnert Bellmers in *Les jeux de la poupée* (1949) einführender Essay „Das Kugelgelenk“, geschrieben 1938 zuerst auf Deutsch, bisweilen thematisch und, wie Peter Webb beobachtet, auch stilistisch in seiner nebulösen Theoretisierung an die „Marionettentheater“-Schrift.⁶¹

Von der großformatigen, 41,5 × 34 cm umfassenden Kleist-Ausgabe *Les marionnettes* existieren 150 Exemplare.⁶² Der Band muss als eine Spielart des Buchs gelten, da er zwar über einen festen Einband verfügt, jedoch ohne Bindung auskommt. Einband und dazugehöriger Schuber sind mit pinkroter Seide bezogen. Im Inneren enthält die buchähnliche Mappe lose graubraune Doppel-

⁵⁶ Unica Zürn: Heft ‚Crécy‘, in: dies.: Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 5, Berlin: Brinkmann & Bose 1989, S. 5–57, S. 37. Die in der Vorlage fehlende schließende Klammer wurde von der Autorin C. K. ergänzt.

⁵⁷ Vgl. Peter Webb: Hans Bellmer, London / Melbourne / New York: Quartet Books 1985, S. 54.

⁵⁸ Vgl. Unica Zürn an Anneliese Kuhk, 06.08.1970, in: Zürn, Unica: Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 6, Berlin: Brinkmann & Bose 2001, S. 65 f., S. 66.

⁵⁹ Vgl. Zürn: Heft ‚Crécy‘, S. 34.

⁶⁰ Zur Bronze vgl. die Abb. 303 in: Webb: Bellmer, S. 264.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 162. Für eine weitere, eher versteckte Kleist-Reflexion in Bellmers Fotocollage *Tenir au frais* vgl. Hazel Donkin: The Ties that Bind Hans Bellmer's *Tenir au Frais* to Heinrich von Kleist, in: History of Photography 36 (2012), H. 4, S. 414–421.

⁶² Heinrich von Kleist: *Les marionnettes*, übers. von Robert Valançay, Paris: Georges Visat 1969. Exemplar 125, Sammlung Kleist-Museum in Frankfurt (Oder).

bögen (Abb. 1). Kleists kurzer Text erstreckt sich über mehrere Bögen aus schwerem Büttenpapier und wird begleitet von elf zweifarbig kolorierten Kupferstichen, die mehr Raum auf den einzelnen Bögen einnehmen als der Text und dem Band zusätzlich separat auf Japanpapier beiliegen. Getreu Hans Bellmers Hauptsujet zeigen die Graphiken gelenkpuppenhafte Figuren, deren auffällig kreatürliche Glieder sich multipliziert und zu kopflosen, unnatürlich defragmentierten Körpergebilden vertauscht und verbunden haben. Mal statisch, mal als Bewegungsstudie befinden sie sich in einem meistens abstrakten, geometrisch gegliederten Raum. Nur schwerlich sind in ihnen, entgegen dem pointierten Titel, Marionetten zu erkennen, wenn man Kleists Text(ur) nicht rein assoziativ als abgetrennte Fäden verstehen will. Im Zentrum der Bilder stehen Extremitäten und Kugelgelenke, die farblich hervorgehoben sind (Abb. 2). Einige Glieder- und Gelenkskulpturen wirken geschlechtslos, andere sind hingegen sexuell weiblich konnotiert. In zwei der Graphiken bilden Ovale, leicht als Vulven wahrnehmbar, das markante, rosa und violett akzentuierte Dekor. In zwei weiteren sind Schenkel und Becken in lasziven Posen gestaltet, sodass Bellmers polarisierende „Choreographie des Begehrens“ auch in diesem Projekt offen zutage tritt.⁶³

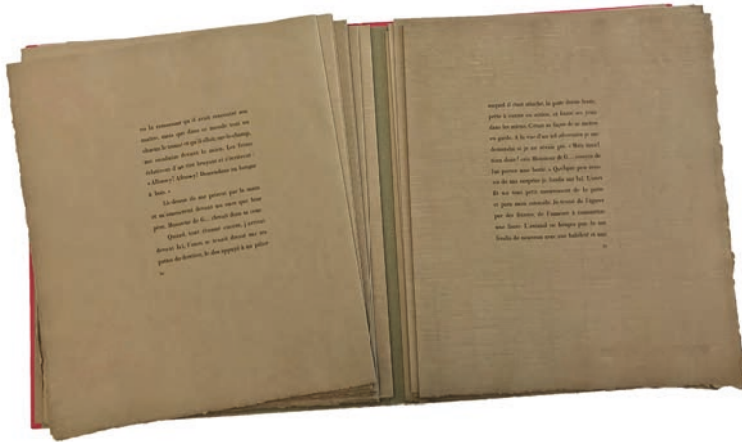


Abb. 1: Heinrich von Kleist: *Les marionnettes*, übers. von Robert Valançay, Paris: Georges Visat 1969, S. 50 f. Photo: Christin Krüger.

⁶³ Verena Kuni: *Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Junggesellengeburt, mechanische Bräute und das Märchen vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus*, in: Müller-Tamm / Sykora (Hg.): *Puppen Körper Automaten*, S. 176–199, S. 189. Zur Kontroverse um Bellmer vgl. u. a. Sigrid Weigel: *Hans Bellmer Unica* Zürich. *Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären*, in: dies. / Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlin / Hamburg: Argument-Verlag 1987, S. 187–230; Sigrid Schade: *Der Mythos des „Ganzen Körpers“*. *Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte*, in: Barta, Ilsebill et al. (Hg.): *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer 1987, S. 239–260.

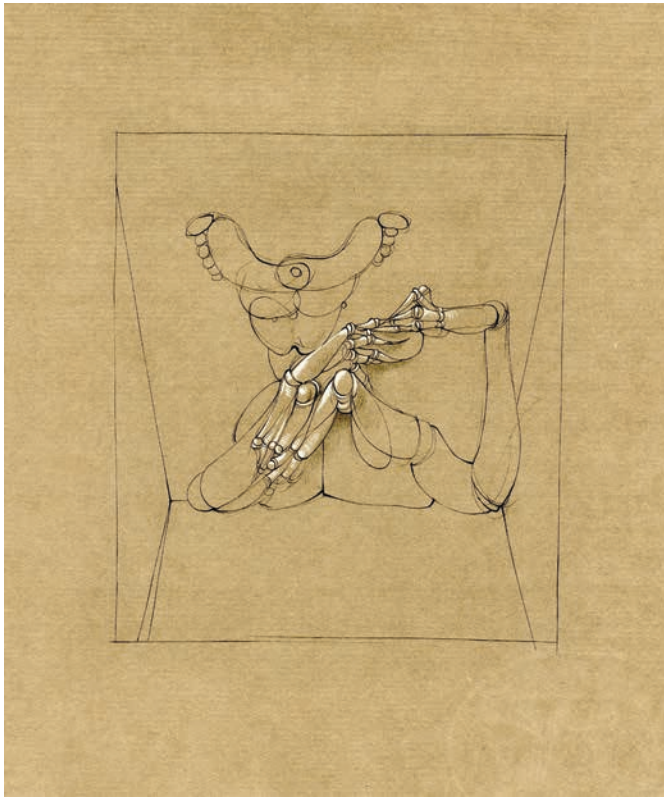


Abb. 2: Hans Bellmer: *Les marionnettes*, Nr. 2 [S. 9]. Photo: Kleist-Museum, Frankfurt (Oder).

Zu Recht hat man dem Puppenkonstrukteur in seiner Fixierung auf mädchenhafte Körper vorgeworfen, dass er mit seinem plastischen Werk das weibliche Geschlecht als seelen- und willenlos objektifiziert, prostituiert und seiner männlichen (Gewalt-)Phantasie unterwirft.⁶⁴ Wie oben beschrieben, zeugen in den Kleist-Radierungen vergleichsweise wenige Darstellungen von jener problematischen Zurschaustellung weiblicher Sexualität. Ohnedies scheint der Künstler mit *Les marionnettes* bewusst die Reflexion über das Machtverhältnis zwischen puppenführendem Subjekt und Puppenobjekt, die auch im „Marionettentheater“-Dialog zentral ist, zu provozieren oder gar – vermittelt über Kleist – die Überlegenheit seiner Puppen zu betuern. Dort, wo sich ‚Frauenschenkel‘ stripteaseartig räkeln, kann man sie als heteronormativen Gegenangriff auf die oftmals homoerotisch interpretierten Szenen im „Marionetten-

⁶⁴ Vgl. Kuni: *Pygmalion*, S. 189 f.

theater“ lesen.⁶⁵ Angesichts von ‚Illustrationen‘, die die Geschlechtsidentität der entgrenzten Figuren verunklaren, lässt sich dem Zyklus aber auch eine Erotik des Ungeschlechtlichen oder Androgynen zuschreiben, die ihrerseits auf den bei Kleist klammheimlich stattfindenden Genderwechsel von feminin kodierter Marionette / Puppe zum *Gliedermann* reagiert. Hans Bellmer selbst zeigte sich in seinem Schaffen in *L'anatomie de l'image* (dt. *Die Anatomie des Bildes*, 1962) vom Körpermodell des Hermaphroditismus ausdrücklich beeindruckt.⁶⁶ Entsprechend stellt Peter Gorsen in seiner Behandlung von *Les marionnettes* Bellmers „panerotischen Idealismus des vollkommen hermaphroditischen Menschen“ heraus und parallelisiert das surrealistische Transzendieren des Geschlechtlichen affirmativ mit Heinrich von Kleists Utopie eines die Differenzen (wieder) vereinigenden Körpers.⁶⁷

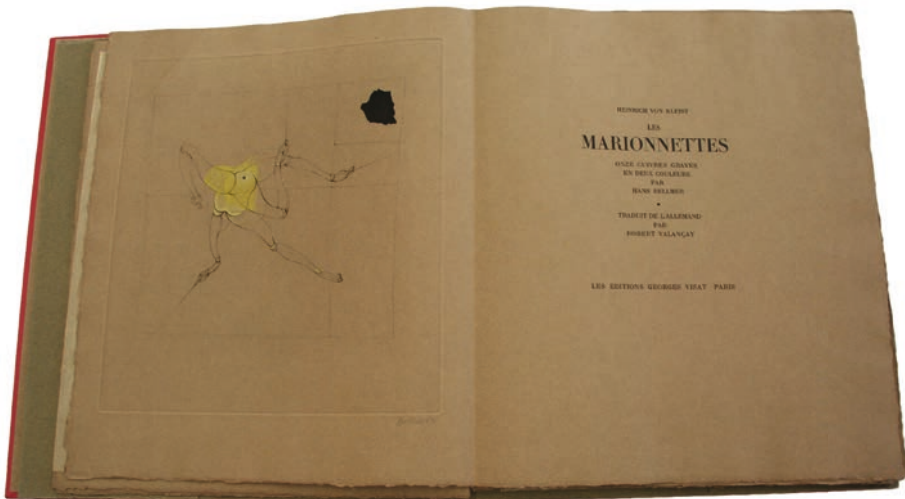


Abb. 3: Hans Bellmer: *Les marionnettes*, Nr. 1 [S. 4]. Photo: Christin Krüger.

Jenseits von Bellmers umstrittenen Geschlechterkonstruktionen führt das Buch *Les marionnettes* grundsätzlich die Verführungs- und Innovationskraft des zwischen menschlich und puppenhaft changierenden Leibes vor Augen. Die Graphiken erzählen von einer Expressivität

⁶⁵ Vgl. zur homoerotischen Lesart u. a. Gail K. Hart: *Anmut's Gender: The „Marionettentheater“ and Kleist's Revision of „Anmut und Würde“*, in: *Women in German Yearbook* 10 (1995), S. 83–95.

⁶⁶ Vgl. Hans Bellmer: *Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes*, in: ders.: *Die Puppe*, übers. von Alexander Koval, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1976, S. 73–114, S. 90 ff.

⁶⁷ Peter Gorsen: *Jenseits der Anatomie. Marionette und Übermensch im Werk von Hans Bellmer und Heinrich von Kleist*, in: *Heilbronner Kleist-Blätter* 14 (2003), S. 123–142, S. 131.

des Körpers, die schon im „Marionettentheater“ die graziöse Darstellung durchkreuzte. So eröffnet Bellmer den Text mit einem schwebenden Kugel-Bauch-Gelenk, an dem mindestens drei Ellenbogen rotieren, und signalisiert damit unweigerlich, dass er die von Kleists Tänzer beklagte erotische Exzentrik eines „jeune F...“ keinesfalls verschwinden machen will (Abb. 3).⁶⁸ Der Band setzt die kokett-bizarre Körperlichkeit der Puppenmenschen demonstrativ in Szene und redet mithin auch der medienästhetischen Vorstellung einer ‚transparenten‘ Gliederpuppe zuwider, welche von Schiller aus auch noch in Max Frischs Überlegungen mitklingt.⁶⁹ Geradezu emanzipativ feiert *Les marionnettes* die aufdringliche Sinnlichkeit und Materialität der Glieder, die darin fraglos als „representative[s] of dream and desire“ fungieren und, ähnlich wie schon bei Kleist, die Ästhetik der Anmut verabschieden.⁷⁰ Dies schlägt sich letztlich auch in dem wuchtigen Buchartefakt nieder. Es ist unter den vielen illustrierten „Marionettentheater“-Ausgaben das größte und schwerste und drückt daher das ganze Gegenteil von ‚Antigravität‘ aus. Konfrontiert mit einem Stapel von luxuriösen, teilweise sogar unbedruckten Papierbögen gleicht das Lesen eher einem bedächtigen Seiten-*Legen*, bei dem man stets das Risiko eingeht, die nicht gebundenen Buchglieder in Unordnung zu bringen. Das für Kleists Text zentrale Thema der Bewegung spinnt sich folglich auch in der physischen Handhabung von *Les marionnettes* fort, das als eine Art Loseblattsammlung potenziell beweglich bleibt.

Ein Blick in die Buchmappe, genauer gesagt in die französische Übersetzung, hält allerdings noch eine weitere Einsicht bereit, welche am Ende abermals vergegenwärtigt, dass die Gliederpuppe eine enge, zumindest sinnbildliche Verbindung zu sprachlichen Artikulationsformen unterhält. Denn Robert Valançay übersetzt Kleists „mechanischen Gliedermann“ als „mannequin articulé“ und folgt damit der ihm sicherlich bekannten Erstübersetzung *Essai sur les marionnettes*, die der Typograph und Verleger surrealistischer Literatur Guy Lévis Mano bereits dreißig Jahre zuvor als kleine Broschur publizierte.⁷¹ Wohl um dem Missverständnis zu entgehen, dass es sich um eine automatisch betriebene Gliederpuppe, „un mannequin mécanique“, handeln könnte, findet man in beiden Übersetzungen das „mannequin articulé“, also das handwerklich-technisch, *künstlich* „gegliederte (Glieder)Männchen“. Doch auch hiermit ist die Fehllektüre wahrlich nicht gebannt, weil anders als im Deutschen die Durchdringung von anatomischer und sprachlicher Semantik in „articulé“ stärker präsent bleibt. Im Französischen teilen sich Gelenk und sprachliche Artikulation ein Wort, was sich im Text dann auch

⁶⁸ Kleist, Marionettentheater, S. 318; Kleist: *Les marionnettes*, S. 31.

⁶⁹ Siehe zu Schiller hier bereits ausführlich Anm. 8.

⁷⁰ Renée Riese Hubert: *Surrealism and the Book*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1988, S. 154. Vgl. auch Gorsen: *Jenseits der Anatomie*, S. 130–134.

⁷¹ Kleist: *Les marionnettes*, S. 36. Vgl. Heinrich von Kleist: *Essai sur les marionnettes*, übers. von Flora Klee-Palyi und Fernand Marc, Paris: GLM 1937 [unpaginiert, S. 12].

bei der Stelle „(wegen der Gelenke)“ / „(en raison des articulations)“ zeigt.⁷² Kleists mechanisch zusammengesetzter, aber durchaus vom Automatismus träumender „Gliedermann“ liest sich somit in der Übersetzung als „artikulierte“, als eine in Worte gefasste Gliederpuppe.

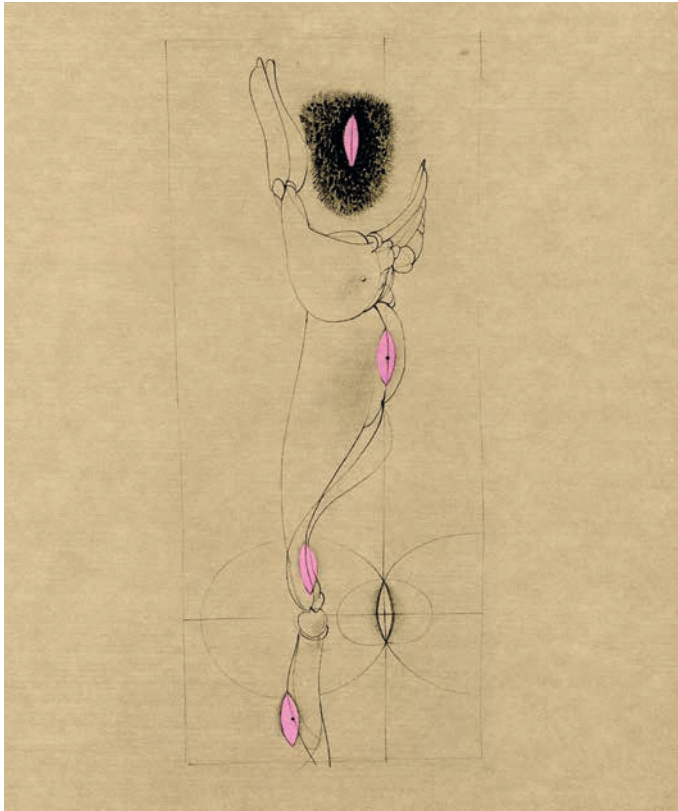


Abb. 4: Hans Bellmer: Les marionnettes, Nr. 5 [S. 23]. Photo: Kleist-Museum, Frankfurt (Oder).

Die Mehrdeutigkeit dürfte ganz in Bellmers Sinn gewesen sein, wenn man an eine seiner meist-zitierten Aussagen denkt: „Der Körper, er gleicht einem Satz –, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs neue fügt, was er in Wahrheit enthält.“⁷³ Bellmer verstand die Ästhetik seiner Gelenkpuppen explizit als anagrammatisch. Für ihn kam das Schreiben eines Anagramms dem Zeichnen und Bauen des Puppenkörpers gleich. „Ich denke“, schreibt er in der *Anatomie des Bildes*, „daß

⁷² Kleist: Les marionnettes, S. 17.

⁷³ Bellmer: Kleine Anatomie, S. 95.

die verschiedenen Ausdrucks-Kategorien: Körperhaltung, Bewegung, Geste, Handlung, Ton, Wort, Graphisches, Gegenstandsgestaltung ... aus ein und demselben Mechanismus heraus geboren werden, daß ihre Entstehung eine gleiche Struktur aufweist.“⁷⁴ Für den psychoanalytisch inspirierten Bildhauer, Graphiker, Photographen und Dichter von Anagrammen bedeutet dies, dass die verrenkt-gelenkigen Puppenkörpergebilde ebenso wie seine Anagramm-Poesie ein Unbewusstes verkörpern, *artikulieren*, das verdrängtes Wissen hervorreibt und neue Sinnordnungen erschließt. Es liegt für ihn demnach kein Widerspruch darin, den (Puppen-)Körper als Sprache und die Sprache als (Puppen-)Körper aufzufassen. Beide basieren ihm zufolge auf demselben beweglich-artikulatorischen und damit anagrammatisch-kreativen Prinzip, wodurch er die von Saussure implizit begonnene Arbeit über den phänomenologischen sowie literaturtheoretischen Erkenntnisgehalt der Gliederpuppe fortführt.⁷⁵

„[G]estures and movement are intimately linked to language“, konstatiert auch die Literaturwissenschaftlerin Renée Riese Hubert in Bezug auf *Les marionnettes*.⁷⁶ Bellmer forciert diesen Zusammenhang anhand von elliptischen Grundformen, die er seinen (de)kompositionierten Gebeinen mal vorder-, mal hintergründig beigibt.⁷⁷ So markieren in zwei Zeichnungen die zartrosa Ovale eben nicht nur Schamlippen, sondern überdies Münder, welche die Glieder buchstäblich zum Sprechen bringen (Abb. 4). Im künstlerischen Denken von Hans Bellmer ist eine derartige Überblendung von Körperteilen und Organen konstitutiv. Aus gutem Grund sieht Hubert deswegen in den von Schenkeln umspielten ‚Öffnungen‘ einen „meeting point between writer and painter“.⁷⁸

Nach Huberts Anregung lassen sich die graphischen (Dis-)Artikulationen erst recht nicht mehr losgelöst von den literarischen (Dis-)Artikulationen Kleists betrachten. Die surrealen, zuerst unverbunden wirkenden Bilder des Malers bekennen bei näherem Hinsehen ihre Bezo-genheit auf „Über das Marionettentheater“. Indem sich die anthropomorphen Gelenk-Glieder-Phantasien als dem Medium Sprache affin präsentieren, sich als im wahrsten Sinne *sprechende* gebärden, fragen sie gleichzeitig nach der Beschaffenheit von Kleists Marionette. Hans Bellmer hat in seiner Auseinandersetzung mit dem „Marionettentheater“ praktisch *avant la lettre* die Textualität des Kleist’schen Gliedermanns betont. Er vereinnahmt den Essay nicht nur als poetisches Beiwerk für seine eigene ‚Artikulationskunst‘ und puppenästhetische Programmatik.

⁷⁴ Ebd., S. 73.

⁷⁵ Vgl. auch Rath: Gliederpuppe, S. 542–547. Anders als Saussure verfolgt Bellmer allerdings einen engeren, das heißt dezidiert buchstabenspielerischen Begriff des Anagramms. Eines seiner Anagramme lautet beispielsweise: „Im letzten Ei Rest vom Ohr / Violetter Zenith-Sommer“. Bellmer: Kleine Anatomie, S. 97.

⁷⁶ Hubert: Surrealism and the Book, S. 162.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Ebd.

Vielmehr bereitet er mit *Les marionnettes* eine dekonstruktive Relektüre des Textes vor. Seine sinnlich aufgeladenen, materialüberschüssigen Figurationen insinuieren, dass die Puppe in Heinrich von Kleists Schrift mitnichten aus ‚bravem Holz‘ besteht.

Kleist, Saussure, Bellmer – bei ihnen allen erfährt die Gliederpuppe als erkenntnistheoretische Figur Prominenz, um literarischen Prozessen und dichterischen Verfahrensweisen Plastizität zu verleihen. Während Kleists Schreiben in der Folge poststrukturalistischer Ansätze dazu einlädt, es mit dem toten, tanzenden Marionettenkörper in eins zu setzen und zu erläutern, berufen sich Ferdinand de Saussure und Hans Bellmer ein Jahrhundert nach „Über das Marionettentheater“ ausdrücklich auf das Modell der Puppe für eine ganz spezielle sprachspielerische Erscheinungsform. Das Anagrammatische lauert bei ihnen – einmal als produktionsästhetische Regel (Saussure), einmal als vorrationale Innovationskraft (Bellmer) – unterhalb der Texte und erhält in ihren theoretischen wie künstlerischen Studien als ‚Gelenkpuppe‘ Kontur. Dabei unterscheidet sich der konzeptuelle Einsatz des Mannequins bei Saussure und Bellmer maßgeblich darin, dass Ersterer damit nicht die Demontage, sondern die festigende Montage von Bedeutung im Auge hat. Wo immer es auf die Gleichsetzung von Puppe und Sprache hinausläuft, erweist sich das Versprechen auf eine stabile Bedeutung jedoch als problematisch. In Kleists, Saussures und Bellmers Arbeiten wird die Gliederpuppe zum Symptom eines modernen, lustbetonten Umgangs mit literarischen Texten, denen ein dynamisches und nicht selten destruktives Eigenleben zukommt.

Bibliographie

- Allemann, Beda: Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ‚Über das Marionettentheater‘, in: Kleist-Jahrbuch 1981/82, S. 50–65.
- Beil, Ulrich Johannes: ‚Kenosis‘ der idealistischen Ästhetik. Kleists ‚Über das Marionettentheater‘ als Schiller-réécriture, in: Kleist-Jahrbuch 2006, S. 75–99.
- Bellmer, Hans: Kleine Anatomie des körperlichen Unbewussten oder die Anatomie des Bildes, in: ders.: Die Puppe, übers. von Alexander Koval, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1976, S. 73–114.
- Buss, Mareike / Jost, Jörg: Die Schrift als Gewebe und als Körper. Eine metaphorologische Skizze, in: Birk, Elisabeth / Schneider, Jan Georg (Hg.): Philosophie der Schrift, Tübingen: Niemeyer 2009, S. 169–181.
- De Man, Paul: Ästhetische Formalisierung: Kleists *Über das Marionettentheater*, in: ders.: Allegorien des Lesens, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S. 205–233.
- Derrida, Jacques: Grammatologie, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2016.
- Donkin, Hazel: The Ties that Bind Hans Bellmer’s *Tenir au Frais* to Heinrich von Kleist, in: History of Photography 36 (2012), H. 4, S. 414–421.

- Dröse, Astrid: Journalpoetische Konstellationen. Kleist, Körner, Schiller, in: Kleist-Jahrbuch 2019, S. 189–203.
- Du Marsais, César Chesneau: Articulé, in: Diderot, Denis / d'Alembert, Jean Baptiste le Rond (Hg.): Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Band 1, Paris: Briasson et al. 1751, S. 739.
- Filipovic, Elena: Abwesende Kunstobjekte. Mannequins und die „Exposition Internationale du Surréalisme“ von 1938, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Köln: Oktagon 1999, S. 200–218.
- Frisch, Max: Über Marionetten, in: ders.: Tagebuch 1946–1949, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985, S. 135–138.
- Garber, Marjorie: Out of Joint, in: Hillman, David / Mazzio, Carla (Hg.): The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe, New York / London: Routledge 1997, S. 23–51.
- Gorsen, Peter: Jenseits der Anatomie. Marionette und Übermensch im Werk von Hans Bellmer und Heinrich von Kleist, in: Heilbronner Kleist-Blätter 14 (2003), S. 123–142.
- Hart, Gail K.: *Anmut's Gender: The „Marionettentheater“ and Kleist's Revision of „Anmut und Würde“*, in: Women in German Yearbook 10 (1995), S. 83–95.
- Haverkamp, Anselm: Anagramm, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe in sieben Bänden, Band 1, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 133–153.
- Hubert, Renée Riese: Surrealism and the Book, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 1988.
- Kasper, Judith: Vom Ausschneiden und Einsammeln der Buchstaben. Saussures Anagramm-Studien und Freuds Fehlleistungen, in: Schmidt, Sarah (Hg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns, München: Fink 2016, S. 163–179.
- Klausnitzer, Ralf: „(die Schriftgelehrten mögen ihn erklären)“. Zum Kommagebrauch des Heinrich von Kleist, in: Nebrig, Alexander / Spoerhase, Carlos (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion, Bern: Lang 2012, S. 203–238.
- Kleist, Heinrich von: Essai sur les marionnettes, übers. von Flora Klee-Palyi und Fernand Marc, Paris: GLM 1937.
- : Les marionnettes, übers. von Robert Valançay, Paris: Georges Visat 1969.
- : Über das Marionettentheater, in: ders.: Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Band II/7, Basel / Frankfurt/M.: Stroemfeld / Roter Stern 1997, S. 317–331.
- Kruschkova, Krassimira: Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart, in: Kleist-Jahrbuch 2007, S. 183–194.
- Kuni, Verena: Pygmalion, entkleidet von Galathea, selbst? Junggesellengeburt, mechanische Bräute und das Märchen vom Schöpferum des Künstlers im Surrealismus, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne, Köln: Oktagon 1999, S. 176–199.
- Luckner, Andreas: Rhythmus und Schwere: Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists *Über das Marionettentheater*, in: Nerurkar, Michael (Hg.): Kleists „Über das Marionettentheater“. Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien, Bielefeld: transcript 2013, S. 207–224.

- Müller-Salget, Klaus: Kommentar zu *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, in: Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe, Band 3, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990, S. 1119–1124.
- Niklas, Stefan: Einleitung: Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren, in: ders. / Roussel, Martin (Hg.): *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, München: Fink 2013, S. 15–34.
- o. A.: „mannequin“, in: Portail lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/mannequin> (11.02.2023).
- Perthen, Christine: *Marionette und Mensch. Arbeiten zu Heinrich von Kleist*, Frankfurt (Oder): Kleist-Museum 2002.
- Rath, Markus: *Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept*, Berlin / Boston: de Gruyter 2016.
- Robinet, Jayrôme C.: ‚Erdbeermarmeladen-Queen-Saga‘ alias ‚Das queere Leben der Anagramme‘, in: Bartelmus, Martin / Nebrig, Alexander (Hg.): *Schriftlichkeit. Aktivität, Agentialität und Aktanten der Schrift*, Bielefeld: transcript 2022, S. 103–125.
- Schade, Sigrid: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, in: Barta, Ilsebill et al. (Hg.): *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer 1987, S. 239–260.
- Schiller, Friedrich: Über das gegenwärtige teutsche Theater, in: ders.: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Band 5, München / Wien: Hanser 2004, S. 811–818.
- Schneider, Helmut J.: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘ und der Diskurs der klassischen Ästhetik, in: *Kleist-Jahrbuch 1998*, S. 153–175.
- Starobinski, Jean: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure, in: *Mercure de France* 350 (1964), S. 243–262.
- : *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard 1971.
- : *Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure*, übers. von Henriette Beese, Frankfurt/M. / Berlin / Wien: Ullstein 1980.
- Tawada, Yoko: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*, Tübingen: Konkursbuch 2000.
- Webb, Peter: *Hans Bellmer*, London / Melbourne / New York: Quartet Books 1985.
- Weigel, Alexander: Das imaginäre Theater Heinrich von Kleists. Spiegelungen des zeitgenössischen Theaters im erzählten Dialog *Ueber das Marionettentheater*, in: *Beiträge zur Kleist-Forschung* (2000), S. 21–114.
- Weigel, Sigrid: Hans Bellmer Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären, in: dies. / Stephan, Inge (Hg.): *Weiblichkeit und Avantgarde*, Berlin / Hamburg: Argument-Verlag 1987, S. 187–230.
- Wilczek, Markus: *Das Artikulierte und das Inartikulierte. Eine Archäologie strukturalistischen Denkens*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012.
- Wild, Christopher J.: Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität, in: *Kleist-Jahrbuch 2002*, S. 109–141.

- Wild, Cornelia: Anagramm (Ferdinand de Saussure), in: dies. / Kasper, Judith (Hg.): Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale, München: Fink 2015, S. 130–135.
- Wilk-Mincu, Barbara: Heinrich von Kleist in der bildenden Kunst 1801–2000. Catalogue raisonné, Band I/1, Niederstetten: Günther Emigs Literatur-Betrieb 2019.
- Wunderli, Peter: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur, Tübingen: Niemeyer 1972.
- Zürn, Unica: Heft ‚Crécý‘, in: dies.: Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 5, Berlin: Brinkmann & Bose 1989, S. 5–57.
- : Gesamtausgabe, hg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Band 6, Berlin: Brinkmann & Bose 2001.

Bibendum, Kautschuk und Collage. Artefakte der Avantgarden

Tobias Vogt

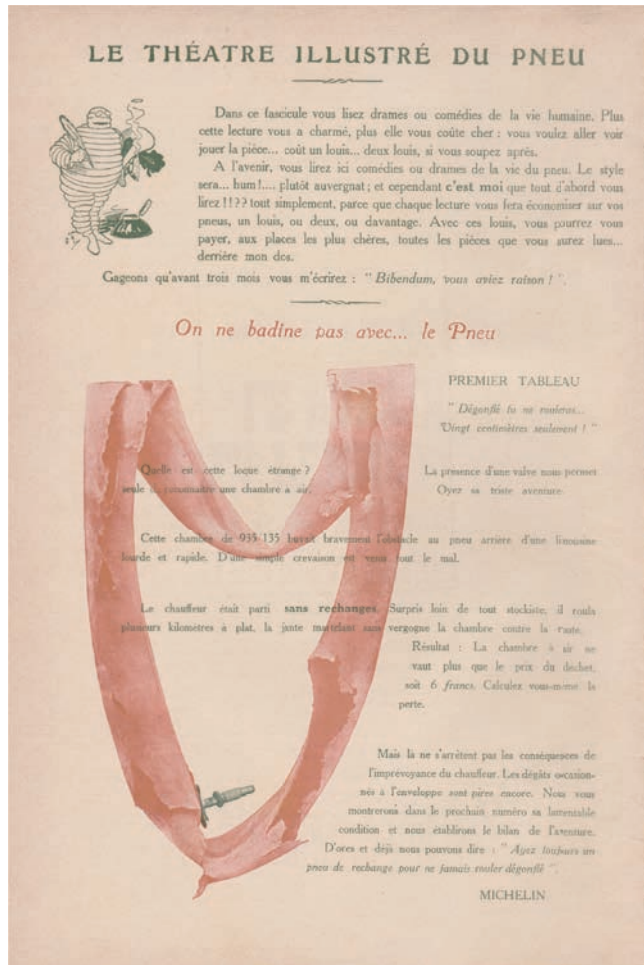


Abb. 1: O. A.: *Le théâtre illustré de pneu*, in: *L'Illustration théâtrale*,
11. Februar 1911, S. 28. Archiv des Autors.

Artefakte

Auf der Rückseite ihrer Ausgabe vom 11. Februar 1911 gab die Zeitschrift *L'Illustration théâtrale* auf $28,7 \times 19$ cm ein merkwürdiges Zusammenspiel aus Bild und Text zu sehen und zu lesen (Abb. 1).¹ Blickfang war ein organisches Etwas in Rot, das in die beiden unteren Drittel der Seite annähernd herzförmig hinabhing. Es war jedoch kein Artefakt im medizinischen Sinn, also die zu diagnostischen Trugschlüssen führende Erscheinung etwa auf einer Röntgenaufnahme, die damals das innovativste unter den bildgebenden Verfahren war. Basis war eine Photographie, die – für damalige Reproduktionstechniken äußerst ungewöhnlich – rot gefärbt von ihrem ursprünglichen Hintergrund freigestellt war. Erst das dunkelgrüne Ventil, das am unteren Rand haftete und ins Innere der Herzkontur hineinragte, ließ das Bild als zerfetzten Reifenschlauch identifizieren. Entsprechend lautete die kursiv und ebenfalls in Rot gesetzte Zwischenüberschrift des begleitenden Textteils: „On ne badine pas avec ... le Pneu“, auf Deutsch: „Man spielt nicht mit ... dem Reifen“. Leicht abgewandelt zitierte dieser Spruch den Titel von Alfred de Mussets Theaterstück *On ne badine pas avec l'amour*, der zudem durch die Verfilmung von Georges Méliès drei Jahre vor Erscheinen dieser Ausgabe von *L'Illustration théâtrale* dem französischen Kulturpublikum ein Begriff gewesen sein dürfte.

Neben der dunkelgrünen Überschrift „LE THÉÂTRE ILLUSTRÉ DU PNEU“ der gesamten Seite stellte auch der gleichfarbige Text, der das obere Drittel füllte, die Verbindung zur Schauspielkunst her: Im Folgenden würden sich, so hieß es in dieser Einleitung, auf der Rückseite der *L'Illustration théâtrale*, die seit 1904 als Beilage der äußerst auflagenstarken, allseits bekannten Wochenzeitschrift *L'Illustration* erschien, die „dramas de la vie du pneu“ abspielen. Die Worte „PREMIER TABLEAU“ rechts unterhalb der Einleitung signalisierten den Fortsetzungscharakter dieser Geschichten, die darin die Tradition von Feuilleton-Romanen mit den sich zeitgenössisch erst etablierenden Comics, der sogenannten *Bandes dessinées*, zusammenbrachten. Dass sich hinter dieser Bild-Text-Kombination eine ganzseitige Anzeige der Firma Michelin verbarg, deren Großformat damals weniger ungewöhnlich war als deren inhaltlicher Bezug zum Veröffentlichungskontext, verdeutlichte nicht erst der großbuchstabile Markenname, der wie eine Signatur am Fuße der Seite steht, sondern bereits das markante Firmensignet links an ihrem Kopf: Der Zigarre rauchende Bibendum, so der offizielle Name des Michelin-Männchens, war anlässlich dieses Auftritts mit Hut, Feder und Tintenfass kostümiert. Er per-

¹ Dieser Text geht über Aspekte hinaus, die in folgendem Buch angelegt sind: Tobias Vogt: Artikel der Kunst. Alltagsobjekt und Wortspiel in den Pariser Bildkünsten des 19. Jahrhunderts, Paderborn: Fink 2019, insbesondere S. 105–113. Herzlichen Dank an Cornelia Ortlieb für die Einladung zu einem Workshop nach Berlin und für die Gelegenheit, darüber weiter nachzudenken und das Ergebnis hier zu veröffentlichen.

sonifizierte somit denjenigen Dramenheld Figaro, den die gleichnamige Pariser Tageszeitung als Vignetten-Figur bekannt gemacht hatte.²

Bemerkenswert an dieser Anzeige war für damalige Verhältnisse nicht allein das Spiel von Bild und Text im Druck, wie es im Laufe des 19. Jahrhunderts die Weiterentwicklung von der Lithographie über den Holzstich bis zur Autotypie oder Zinkographie ermöglicht hatte. Bemerkenswert war vor allem der Variantenreichtum, in dem Bild und Text hier auftraten. Zum einen bot die Verteilung der in Rot- und Dunkelgrün gefärbten Druckerschwärze eine Vielfalt, die sich hinsichtlich der Textgestaltung in kursiven oder geraden, fetten oder mageren Majuskeln oder Minuskeln in unterschiedlichen Größen ausbuchstabierte. Die einzige Konstante bildeten die einander ähnlichen Schrifttypen. Noch erstaunlicher war allerdings die Spannweite, die sich von der grünen Zeichnung des Bibendum bis zur rot-weißen Photographie des Reifenschlauchs auf der Bildebene auftrat. Die im oberen Drittel mittig gesetzten, horizontalen Ornamentlinien konnten als Mittler zwischen Text und Bild all diese Differenzen kaum einebnen.

Marius Rossillon fertigte unter seinem Pseudonym „O'Galop“ die Zeichnung des Bibendum im Kleid des Figaros und platzierte die schwungvollen Schreibschrift-Initialen „O'G.“ neben den rechten Fuß der Figur. Das aus weißen Kautschukschläuchen zusammengesetzte Männchen zählt zu den ältesten, langlebigsten und bekanntesten Firmensignets überhaupt. Angeblich kam einer der beiden Michelin-Brüder, namentlich der für Werbung zuständige André, 1894 auf die Idee zum Signet, als er anlässlich der *Lyoner Exposition universelle, internationale et coloniale* einen Reifenstapel auf dem eigenen Messestand erblickte.³ Michelin traf daraufhin Rossillon, der eine ähnliche Personifikation für eine bayerische Brauerei entworfen hatte. Spätestens ab 1901 erschien nun der Michelin-Mann mit einem Champagnerkelch als Attribut auf Plakaten: Sie zeigen ihn in Abwandlung der Ikonographie von König Gambrinus, dem legendären, gemeinhin mit einem Humpen in der Hand abgebildeten Erfinder des Biers. (Abb. 2).⁴

Diese bis 1913 leicht variierten Plakate komponierte Rossillon wie ein Emblem. Eingerahmt vom Lemma „Nunc est bibendum“ und dem Epigramm „A VOTRE SANTÉ / LE PNEU MICHELIN / BOIT L'OBSTACLE“ bildet der hinter einem Tisch zuprostende und dick aufgeblasene Bibendum das Icon. In seinem Champagnerkelch befindet sich aber keine Flüssigkeit, sondern scharfkantiger Straßenschmutz, der – so die Werbebotschaft – einzig für Michelins Kautschukreifenschlauchfigur keine Gefahr darstelle. Dieses behauptete Alleinstellungsmerkmal sollen die zusammengesackten Reifenmännchen der Konkurrenten Dunlop und Conti-

² Vgl. Vogt: Artikel der Kunst, S. 157–160.

³ Vgl. Stephen L. Harp: *Marketing Michelin. Advertising and Cultural Identity in Twentieth-Century France*, Baltimore / London: Johns Hopkins University Press 2001, S. 23.

⁴ Stephen L. Harp hat das erste Plakat mit Champagnerkelch auf 1898, Olivier Darmon auf 1901 datiert. Vgl. Harp: *Marketing Michelin*, S. 25; Olivier Darmon: *Le grand siècle de Bibendum*, Paris: Hoëbeke 1997, S. 26.

mental verdeutlichen, die sich als Trinkgenossen rechter und linker Hand von Bibendum wohl verschluckt haben. Die Überschrift „Nunc est bibendum!“ – zu Deutsch: „Jetzt gibt es zu trinken!“ – ist eine Sentenz aus einem Lied von Horaz und verankert somit die innovative Figur im antiken Rom sowie die moderne Plakatwerbung in der Form des neuzeitlichen Emblems.



Abb. 2: Marius Rossillon: Plakat „Nunc est bibendum!“, um 1900, Lithographie, 45 × 36 cm.

Davon bleibt allerdings auf der wenig später gestalteten Michelin-Annonce der Theaterbeilage vom Februar 1911 wenig übrig. Sowohl die Namensherkunft von Bibendum als auch das emblematische Bild-Text-Verhältnis sind zugunsten einer zeitgemäßen Aktualisierung der Werbung weiter verunklärt. Bildliches Merkmal dafür ist weniger der als Figaro verkleidete Bibendum, der ja gerade an die Tradition von Theater und Tageszeitung erinnert, sondern die reproduzierte Photographie des Kautschukschlauchs. Denn dieses Motiv dominiert als größtes Element die Zeitschriftenseite und zeugt überdies von äußerster optischer Raffinesse, die 1911 für Irritationen sorgen musste. Was sich auf den ersten Blick als rotes Etwas und erst bei genauerer Prüfung als kaputter Reifenschlauch zu erkennen gibt, bezieht seine Ambivalenz durch die Art und Weise der Reproduktion: Sie ist außergewöhnlich abstrakt und zu-

gleich über die Maßen realistisch. Das liegt zum einen am selten gewährten Anblick eines zerfetzten Schlauchs selbst, den wahrscheinlich nur wenige Personen im bildungsbürgerlichen Publikum von *L'Illustration théâtrale* je zu Gesicht bekommen hatten. Große Löcher, lange Risse und der mal raue, mal glatte Rest an Kautschuk-Struktur verleihen den Oberflächen und Volumina eine ausgesprochen organische Lebendigkeit. Diese Wirklichkeitsnähe, welche die Photographie damals noch generieren und versprechen konnte, muss für zeitgenössische Augen frappierend gewesen sein. Zum anderen resultiert die ungewöhnliche Abstraktion der Abbildung aus einer Kombination von Farbigkeit, Maßstab und Umgebung. Sie war rot-weiß statt schwarz-weiß und gewährte in ihrem Detailreichtum annähernd mikroskopische Einblicke. Zudem ist sie das einzige Bildelement der Annonce, das auf einer Photographie basiert, nun aber freigestellt, das heißt ausgeschnitten und in einen neuen Kontext gesetzt. Dadurch verliert die Schlauchfigur entschieden ihren eigentlichen Gegenstandsbezug.



Abb. 3: O. A.: *Le théâtre illustré de pneu*, in: *L'Illustration théâtrale*, 11. Februar 1911, S. 1. Archiv des Autors.

So befremdend und deutlich wie diese Photographie sich abhebt vom Rest der Anzeige, hebt sich die Anzeige selbst vom Rest der Zeitschrift ab. Auf der ersten Seite dieser *L'illustration théâtrale* (Abb. 3) sind ausschließlich Buchstaben typographisch angeordnet, im Zentrum steht, wie für das Erscheinungsbild der Beilage üblich, der Titel des nachfolgend abgedruckten Stückes. Seit Jahresbeginn fügten sich die Lettern dafür in ein hier gelb gestreiftes und horizontal strukturiertes Hochrechteck, das neben dem Titel *La Femme et le Pantin* [*Die Frau und der Hampelmann*] vor allem Spielstätte, Hauptdarstellerin und Zeiten nennt und an Setzkasten und Straßenplakat zugleich erinnert. *La Femme et le Pantin* war eine Theateradaption des gleichnamigen Romans von Pierre Louÿs, der heute noch durch seine Verfilmung von Luis Buñuel als *Cet obscur objet du désir* [*Dieses obscure Objekt der Begierde*] indirekte Bekanntheit genießt. Wer die 28 Seiten dieser Ausgabe durchblättert, findet auf Seite Drei die reproduzierte Pastellzeichnung der Hauptdarstellerin, Régina Badet, portraitiert von Édouard Morerod. Zeitgemäßer waren hingegen die folgenden vier retuschierten Photographien, die Szenen des aufgeführten Theaterstücks wiedergeben und die bis zu einer halben Seite einnehmen. Dieser technische Aufwand verwundert kaum, begann *L'illustration* doch als erstes Wochenmagazin der Welt bereits zwei Dekaden zuvor, Photographien in Holzstiche umzusetzen und abzudrucken.⁵

Avantgarden

Neben der Photographie des Reifenschlauchs, für deren Reproduktion nun anstelle des Holzstichs die fortschrittlicheren Mittel der Autotypie oder Zinkographie zur Verfügung standen, ist ebenso das gesamte Layout der Rückseite mit Merkmalen versehen, die mit der Praxis und Theorie der Avantgarden eng zusammenhängen. Der Terminus Avantgarde ist bekanntlich militärischen Ursprungs, wo er die Vorhut als Teil des Heers bezeichnet, die den Feind ausspäht. Der Begriff gelangte, forciert durch die Französische Revolution, zu Beginn des 19. Jahrhunderts in den künstlerischen Diskurs. Der häufig angeführte Beleg dafür ist der Text *L'Artiste, le savant et l'industriel* [*Der Künstler, der Gelehrte und der Industrielle*] des Saint-Simonisten Olinde Rodrigues aus dem Jahr 1825, in dem es heißt: „Ce nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide.“⁶ Unter den im Titel genannten Gruppen seien es also die Künstler, die aufgrund der Unmittel-

⁵ Vgl. Thierry Gervais, *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843–1914*, thèse de l'EHESS, 28.04.2008, <https://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> (27.12.2021), S. 166–180.

⁶ Zit. n.: Karlheinz Barck: *Avantgarde*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 1. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 544–577, S. 549.

barkeit und Schnelligkeit ihres Tuns als Avantgarde dienen werden und zu denen gleichermaßen Bildkünste, Musik, Literatur und Theater gehören. Sechzig Jahre später bezog Théodore Duret's *Critique d'Avant-garde* [Kritik der Avantgarde] den Begriff dezidiert und einzig auf die bildende Kunst, sogar prominent im Titel des Buches.⁷ Es war der Malerei von Édouard Manet und der Impressionisten gewidmet, in deren Werken Duret dasjenige verwirklicht sah, was zum Charakteristikum der Avantgarde geworden war: Fortschritt durch Innovation.

Sowohl im Militärischen als auch im Künstlerischen markiert die Avantgarde eine Grenze im „Clair-obscur“.⁸ Als Kennzeichnung dieses ambivalenten Zwischenbereichs tarnt sie das Muster einer Camouflage, die seit 1914 eine weitere französischsprachige, terminologisch fundierte Verbindung zwischen Kunst und Krieg herstellt.⁹ Die Übertragung von „Avantgarde“ als Metapher in die Künste erschien dabei immer wieder problematisch. Sie kann dann gelingen, wenn der gesamte Bereich der Kunst einem davon strikt getrennten Bereich gegenübersteht und die Avantgarde das so entstehende Grenzgebiet erkundet. Sie ist in diesem soziologischen oder philosophischen Modell der avancierte Teil des kunstschaftenden Gros, wobei die Grenzverläufe zwischen einerseits Kunst und andererseits etwa „Leben“ (Peter Bürger) oder „Nicht-Kunst“ (Niklas Luhmann) in ständiger Verschiebung begriffen sind.¹⁰ So kommt es nicht von ungefähr, dass die kunstwissenschaftliche Theoriebildung gerade die Readymades von Marcel Duchamp als Paradebeispiele für die „historische Avantgarde“¹¹ des frühen 20. Jahrhunderts anführt.

Um die behaupteten Zusammenhänge zwischen dem Terminus Avantgarde und der Michelin-Annonce näher herauszustellen, sei zunächst der Blick auf deren Begleittext gerichtet. Rechts neben und teilweise in der Schlauchfigur ist zu lesen: „Quelle est cette loque étrange?“ – „Was ist das für ein befremdlicher Fetzen?“ Der folgende Text erklärt, dass es sich um einen Reifenschlauch mit Modellnummer 935/135 handelt, der ein kräftezehrendes Abenteuer hinter sich hat. Der Chauffeur sei ohne Ersatzreifen gestartet – diesen Fehler betont der Fettdruck

⁷ Dazu John House: *Impressionism. Paint and Politics*, New Haven / London: Yale University Press 2004, S. 29–32.

⁸ Hannes Böhringer: *Attention im Clair-obscur. Die Avantgarde*, in: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, Leipzig: Reclam 1993, S. 14–32.

⁹ Vgl. Vogt: *Artikel der Kunst*, S. 125. Dazu auch: Hanna Rose Shell: *Hide and Seek. Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance*, New York: Zone Books 2012, S. 14.

¹⁰ Es bleibt weiteren Forschungen vorbehalten, Niklas Luhmanns Systemtheorie, Pierre Bourdieus Feldtheorie und vor allem auch Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Begriffe der De- oder Reterritorialisierung diesbezüglich näher zu vergleichen. Einen ersten Ansatz macht: Christine Magersky: *Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011.

¹¹ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.

von „sans rechanges“ im Text – und habe, nachdem er einen spitzen Gegenstand überfahren hat, etliche Kilometer mit dem Platten fortsetzen müssen. Der Schaden belief sich dabei nicht alleine auf die kursiv gesetzten „6 francs“ für den Luftschlauch, sondern sei noch höher. Doch wer den wahren Betrag erfahren möchte, müsse bis zur nächsten Ausgabe mit der Fortsetzung des *Théâtre illustré du Pneu* warten. Ein solcher Cliffhanger war bereits im 19. Jahrhundert bezeichnend für die Massenmedien und konnte sich in den erwähnten Feuilleton-Romanen sowie in Ratespielen auf der Rückseite von Illustrierten äußern, deren Auflösung erst in der Folgeausgabe stand.¹² Das waren erprobte Mittel der Motivation zum Abonnement und somit zur Vorfinanzierung der kostspieligen Produktion. Auf der Rückseite der nächsten *L'Illustration théâtrale* am 4. März 1911 war schließlich zu erfahren, dass nicht nur der Schlauch, sondern auch der Reifenmantel irreparabel beschädigt war. Wie diese zweite, in Dunkelbraun und Rot gehaltene Annonce informierte, erhöhte das die Kosten um weitere 25 Francs (Abb. 4).



Abb. 4: O. A.: *Le théâtre illustré de pneu*, in: *L'Illustration théâtrale*, 4. März 1911, S. 28. Archiv des Autors.

¹² Vgl. Vogt: Artikel der Kunst, S. 273–274.

Die insgesamt 14 Episoden der ersten Anzeigenserie nahmen im Juli desselben Jahres ihr vorläufiges Ende mit der Ankündigung einer Sommerpause des Schauspiels. Hier waren jetzt erstmalig keine detaillierten Kautschukfigurationen, sondern eine Frankreichkarte abgedruckt (Abb. 5).

LE THÉÂTRE ILLUSTRÉ DU PNEU

RELACHE

*Il fait chaud... Les théâtres du boulevard clôturent.
Il fait beau... Le grand théâtre de la Nature fait le maximum.
Touristes, voulez-vous des cartes pour vous y rendre? Bibendum en a pour vous plein ses poches!*

CARTE MICHELIN

au 200.000'

Soit un demi-centimètre pour 1 kilomètre

Éditée par CH. DELAGRAVE, 15, Rue Soufflot, PARIS

EN VENTE CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES

PRIX DE CHAQUE FEUILLE

1 FR.

—

2 FR.

SUR TOILE

PRIX DE CHAQUE FEUILLE

1 FR.

—

2 FR.

SUR TOILE

La Carte Michelin ne copie aucune carte parue -> Sa documentation est originale

<p>SEULE, ELLE DISTINGUE par des traits différentes</p> <p>SEULE, ELLE INDIQUE</p> <p>SEULE, ELLE DONNE</p>	<p>Les routes pavées ou macadamisées; Les routes banales, ordinaires ou mauvaises.</p> <p>Les routes très larges, larges ou étroites; Les routes sinueuses et les routes pittoresques.</p> <p>La disposition et le sens de toutes les routes et chemins; Les tournants dangereux, camps, dos d'âne; Toutes les curiosités (bâtimeaux, cascades, rivières, points de vue).</p>	
---	---	--

Grâce à son pliage et à son format, on la compulse comme un livre

Abb. 5: O. A.: *Le théâtre illustré de pneu*, in: *L'Illustration théâtrale*, 22. Juli 1911, S. 30. Archiv des Autors.

In 47 gleichgroße Längsrechtecke gerastert, machte sie Werbung für die neuen, preiswerten Straßenkarten von Michelin. Ergänzend zum roten *Guide Michelin*, den die Firma mit Werkstätten- und Hotelverzeichnis ab 1900 kostenfrei veröffentlichte, sollten die einzelnen Karten nun eine detailgenaue Orientierung während der Ferien für die Eliten mit dem eigenen Automobil bieten – ein Reifenmantel und zwei Schläuche als empfohlenes Ersatzgepäck ein-

geschlossen. Die wiederkehrenden Verweise auf Geldbeträge und Spartipps im *Théâtre illustré du Pneu* erklären sich vor dem Hintergrund der enormen Kosten für Reifen, die in keinem Verhältnis standen zum Preis für das ohnehin teure Fahrzeug selbst.¹³ Der Aufwand, den der Marktführer Michelin hier betrieb, sollte sich durch einen erhofften exponentiellen Verkaufsanstieg des Kautschukprodukts bezahlt machen. Werbung erfand bereits damals Bedürfnisse.

Aspekte einer auch militärisch konzipierten Mobilität durchziehen die Texte wie die Bilder der gesamten Kampagne. Hinzuweisen ist hier nur auf den roten Bibendum, der am rechten Rand der punktsymmetrisch komponierten zweiten Anzeige mit einem Zepter in der Hand und einer Grenadiersmütze auf dem Kopf marschiert. Zwar sollten motorisierte Kriegsfahrzeuge erst wenige Jahre später im Ersten Weltkrieg zum Einsatz kommen, doch prägten die werbewirksame Öffentlichkeitsarbeit von Michelin nicht nur eine Rhetorik, sondern auch eine Praxis des Wettkampfs: Das Rennen „Paris – Brest – Paris“ stand 1891 am Beginn der Firmenkariere, da der Radfahrer Charles Terront aufgrund des schnelleren Wechsels aufblasbarer Michelin-Reifen siegte.¹⁴ Automobilrennen folgten und von 1908 an eroberte *La Coupe Michelin d'Aviation* mit Wilbur Wright als erstem Gewinner schließlich den Luftraum.¹⁵ Gesteigerter, ja beschleunigter Fortschritt durch Innovation ging mit Konkurrenzen und Konflikten Hand in Hand.

Dasselbe gilt auch für die Gewinnung des Rohstoffs, auf den der Erfolg der Firma Michelin gebaut war. Das Wort Kautschuk kommt vom französischen Namen *caoutchouc*, den der Forschungsreisende Charles Marie de La Condamine im 18. Jahrhundert aus den indigenen Sprachen des Amazonas für das plastische Produkt aus dem Milchsaft tropischer Bäume ableitete. Charles Nelson Goodyear entwickelte 1839 mit der Vulkanisierung ein Verfahren, daraus elastischen Gummi zu gewinnen, wurde später zum Paten einer der führenden Reifenfabrikanten und damit zum Michelin-Konkurrenten. Der Anbau von Kautschukpflanzen und der Abbau des Rohstoffs im globalen Süden prägt die Geschichte des Kolonialismus von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Herstellung synthetischen Kautschuks in den 1940er Jahren.¹⁶ Sie ist nicht allein von Gerichtsverfahren und Industriespionage gezeichnet, sondern vor allem von Ausbeutung, Missbrauch, Unterdrückung und Krieg. Auch dies steht auf der Kehrseite der Anzeige, hatte die Firma Michelin doch aus guten Gründen bereits auf den Weltausstellungen des späten 19. Jahrhunderts für ihr kolonial erobertes Produkt geworben.

¹³ Vgl. Stephen L. Harp: *The World History of Rubber. Empire, Industry, and the Everyday*, Chichester: Wiley Blackwell 2016, S. 65.

¹⁴ Vgl. Harp: *Marketing Michelin*, S. 17.

¹⁵ Vgl. Antoine Champeaux: *Bibendum et les débuts de l'aviation (1908–1914)*, in: *Guerres mondiales et conflits contemporains*, No. 209, Janvier–Mars 2003, S. 25–43.

¹⁶ Vgl. Harp: *The World History of Rubber*.

Die erste entscheidende Innovation, die Michelin bis dato in die Reifenproduktion einführte, spricht *Le Théâtre illustré du Pneu* indirekt an. Nachdem John Boyd Dunlop 1888 das Patent für den aufblasbaren Fahrradreifen angemeldet hatte, kam Édouard Michelin 1891 auf die erfinderische Idee, den Schlauch nicht mehr – wie beim Konkurrenten Dunlop – an die Felge zu kleben, um fortan den Luftschauch schneller wechseln zu können. Diese „Démontable“¹⁷ genannte Innovation verhalf Terront zum erwähnten Sieg des Rennens „Paris – Brest – Paris“ und der Firma folglich zu steigenden Gewinnen. Es ist genau diese Loslösung von einer Befestigung, die ebenfalls auf Text- wie Bildebene der Michelin-Anzeige zum Thema wird: Zum einen weist die Erzählung auf die Einfachheit hin, mit der ein Wechsel des durchlöchernten Luftschauchs für den Chauffeur selbst möglich gewesen wäre, hätte er nur einen Ersatz eingepackt. Zum anderen ist dessen bildliche Reproduktion völlig unabhängig von ihrem visuellen Kontext und die einzige Verbindung zur Felge – am dunkelgrünen Ventil – durch dessen Farbdifferenz und seinen vergleichsweise höheren Wiedererkennungswert besonders betont. Ebenso ist die Freistellung der Photographie, die gerade die innovativste drucktechnische Visualisierung innerhalb der Werbung darstellt, womöglich durch die neue Technik des Michelin-Reifens angeregt. So wie der Schlauch nicht mehr an der Felge kleben muss, erscheint nun dessen reproduzierte Photographie wie ausgeschnitten und bezugslos zum Rest.

Die bisherige Kunstgeschichtsschreibung hat diese Folge von Annoncen nur am Rande gestreift. Einerseits geschah dies im Hinblick auf die Grenzüberschreitungen zwischen Werbung und Kunst, andererseits im Hinblick auf die Erkundungen neuer künstlerischer Materialien, für die einmal mehr Duchamp mit einem Readymade namens *Sculpture de voyage (Caoutchouc)* [Reiseskulptur (Kautschuk)] einsteht.¹⁸ Die Vorderseite der Zeitschrift ist hingegen an prominenter Stelle ins Augenmerk der Forschungen gerückt: Auf den Photographien von Pablo Picassos Atelierwand am Pariser Boulevard Raspail 242, aufgenommen im Dezember 1912, ist rechts neben und über einer Papiergitarre die Seite Eins derjenigen Ausgabe der *Illustration théâtrale* zu sehen, die unmittelbar vor der Michelin-Kampagne erschien. Der Titel des abgedruckten Dramas *Le Vieil Homme* ist auf einer der Photographien noch recht gut zu entziffern (Abb. 6). Diese Bilder erlangten wissenschaftliche Aufmerksamkeit, weil sie Picassos Praxis

¹⁷ Darmon: *Le grand siècle de Bibendum*, S. 13–18.

¹⁸ Die Kuratoren der Ausstellung *High & Low* haben hierbei auf die verselbständigten Objekte im „Théâtre illustré du Pneu“ abgehoben. Vgl. Kirk Varnedoe / Adam Gopnik (Hg.): *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York: Abrams 1990, S. 270–271. Duchamps besagtes Readymade hat Petra Lange-Berndt mit Kautschuk als künstlerischem Material und Dietmar Rübel mit der Kampagne von Michelin verbunden. Vgl. Petra Lange-Berndt: *Gummi*, in: Wagner, Monika / Rübel, Dietmar / Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. H. Beck 2002, S. 131–136; Dietmar Rübel: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München: Silke Schreiber 2012, S. 75–77.

des komponierenden Ausschneidens und Klebens in zwei wie drei Dimensionen veranschaulichen konnten.



Abb. 6: O. A.: Pablo Picasso: „Installation de papiers collés n°1 (I).“ Ansicht von Picassos Atelier am Boulevard Raspail 242, Paris, 9. Dezember 1912. Photographie, 9 × 12 cm. Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Die Aufnahmen sind zu einem Zeitpunkt entstanden, als die Michelin-Werbungen, zusätzlich zur Rückseite des Journals, bereits als eigenständige Publikation in einer Art *Bande dessinée* erhältlich waren und damit noch stärker die visuelle Kultur zumindest der französischen Hauptstadt prägten. Ob Picasso davon Notiz genommen hat, muss ungeklärt bleiben, doch ist die Titelseite an seiner Atelierwand zumindest ein Indiz dafür. Der notorische Einsatz dieser Atelier-Aufnahmen in der einschlägigen Historiographie ist ein Beleg dafür, dass diese sich bisher zu einseitig auf Picasso und Georges Braque als Erfinder des Ausschneidens und Klebens beschränkt hat.¹⁹ Gerade zur Analyse der als avantgardistisch erachteten Collage-Technik

¹⁹ Anne Baldassari ist zwar näher auf die Zeitschrift an der Wand des Ateliers eingegangen, hat aber lediglich einen Zusammenhang zwischen Picassos Technik und der Handlung des Stücks hergestellt. Vgl. Anne Baldassari: *Picasso Working on Paper*, London: Merrell 2000, S. 79–83.

nik sind Vorder- und Rückseite der *Illustration théâtrale* – und damit die drucktechnischen Fortschritte generell – jedoch gleichzeitig und gemeinsam in den Blick zu nehmen. Michelins Schlauchfiguren und Picassos Papierinstrumente bilden eben zwei Seiten derselben Medaille.

Bibliographie

- Baldassari, Anne: Picasso Working on Paper, London: Merrell 2000.
- Barck, Karlheinz: Avantgarde, in: ders. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1, Stuttgart / Weimar: Metzler 2000, S. 544–577.
- Böhringer, Hannes: Attention im Clair-obscur. Die Avantgarde, in: Barck, Karlheinz (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais, Leipzig: Reclam 1993, S. 14–32.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.
- Champeaux, Antoine: Bibendum et les débuts de l'aviation (1908–1914), in: Guerres mondiales et conflits contemporains, No. 209, Janvier–Mars 2003.
- Darmon, Oliver: Le grand siècle de Bibendum, Paris: Hoëbeke 1997.
- Gervais, Thierry: L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843–1914, thèse de l'EHESS, 28.04.2008, <https://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique> (27.12.2021).
- Harp, Stephen L.: Marketing Michelin. Advertising and Cultural Identity in Twentieth-Century France, Baltimore / London: Johns Hopkins University Press 2001.
- : The World History of Rubber. Empire, Industry, and the Everyday, Chichester: Wiley Blackwell 2016.
- House, John: Impressionism. Paint and Politics, New Haven / London: Yale University Press 2004.
- Lange-Berndt, Petra: Gummi, in: Wagner, Monika / Rübel, Dietmar / Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München: C. H. Beck 2002, S. 131–136.
- Magersky, Christine: Theorien der Avantgarde. Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011.
- Rübel, Dietmar: Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen, München: Silke Schreiber 2012.
- Shell, Hanna Rose: Hide and Seek. Camouflage, Photography, and the Media of Reconnaissance, New York: Zone Books 2012.
- Varnedoe, Kirk / Gopnik, Adam (Hg.): High and Low. Modern Art and Popular Culture, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York: Abrams 1990.
- Vogt, Tobias: Artikel der Kunst. Alltagsobjekt und Wortspiel in den Pariser Bildkünsten des 19. Jahrhunderts, Paderborn: Fink 2019.

Materielle Übersetzung. Das Buchobjekt als simpler ‚Container‘ oder Teil der Bedeutungsebene bei der Übersetzung von W. G. Sebalds Foto-Texten

Mette Biil Sørensen

Sprachliche und materielle Übersetzung

Die Übersetzung literarischer Werke wird meist in erster Linie mit der sprachlichen Übersetzung eines Textes aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache konnotiert, was Roman Jakobson mit dem in der Übersetzungswissenschaft einschlägigen Begriff *interlingual translation* oder auch *translation proper* bezeichnet hat.¹ Diese Konnotation macht sich sowohl bei der allgemeinen Leser*innenschaft als auch zuweilen in der praktischen Handhabung einer literarischen Übersetzung im Verlagswesen geltend. Im Anschluss an die jüngsten Entwicklungen der Literaturforschung zur *Materialität* von gedruckten Büchern stellt sich jedoch die Frage, woraus eigentlich der Gegenstand einer literarischen Übersetzung besteht. Wird alleine der sprachliche Gehalt eines Textes einem Übersetzungsprozess unterzogen oder soll vielmehr das gesamte Buchobjekt in die Zielsprache und Kultur übertragen werden? Diese Frage stellt sich insbesondere bei solchen literarischen Werken, die aus mehreren bedeutungstragenden Elementen bestehen, so wie es bei literarischen „Foto-Texten“ der Fall ist.² In diesem Beitrag

¹ Vgl. Roman Jakobson: On Linguistic Aspects of Translation, in: Venuti, Lawrence (Hg.): The Translation Studies Reader, London: Routledge 2021, S. 156–161.

² Ich verstehe „Foto-Texte“ als eine literarische Gattung, bei der die zwei materiell vorhandenen Elemente Photographie und Text in einem dialogischen Verhältnis zueinander stehen sowie grundsätzlich eine gleichberechtigte Rolle für die Bedeutungsebene des Werks spielen, obwohl die Art des Zusammenspiels von variierendem Charakter sein kann. Vgl. hierzu auch Thomas von Steinaecker: Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns,

wird untersucht, welchen Einfluss die Übertragung vor allem visuell-materieller Bedeutungsträger auf die Deutungsangebote literarischer „Foto-Texte“ ausübt, anhand von Beispielen aus W. G. Sebalds (1944–2001) zwei Werken *Die Ringe des Saturn* (1995) und *Austerlitz* (2001) in deutschen, englischen, dänischen und schwedischen Ausgaben.³

Wenn Verlage in der Regel externe Übersetzer*innen für eine Übersetzungsaufgabe beauftragen, sind diese meist vertraglich dazu verpflichtet, das Originalwerk „adäquat in Bezug auf Inhalt und Stil“ in die Zielsprache zu übersetzen, was in der praktischen Handhabung hauptsächlich als eine sprachliche Aufgabe verstanden wird.⁴ Dabei haben die breitgefassten Übersetzungswissenschaften längst ihren Blick auf das Übersetzen als eine nicht nur sprachliche, sondern auch eine *multimodale* Praxis erweitert.⁵ Dies wird beispielsweise in der Theorie zum kommerziellen Übersetzen durch einen Begriff wie *localization* verdeutlicht, bei dem die Anpassung eines ganzen (physischen oder digitalen) Produkts in seiner multimodalen Gesamtheit an einen neuen kommerziellen Markt im Mittelpunkt steht, einschließlich sowohl

Alexander Kluges und W. G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007; Silke Horstkotte: Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur, Köln: Böhlau 2009 und Anne-Kathrin Hillenbach: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses, Bielefeld: transcript 2012. Im Anschluss an Steinaecker verwende ich den Begriff „Foto-Text“ mit Bindestrich, um die gleichberechtigte Rolle beider Elemente sowie das potentielle Spannungsverhältnis zwischen ihnen hervorzuheben. Weil der Begriff mit der Schreibweise „Foto“ bereits konzipiert ist, verwende ich die Schreibweise für diesen Beitrag.

- ³ Dieser Beitrag bezieht sich soweit möglich auf die Erstausgaben der jeweiligen Sprachen. Bei der deutschen Ausgabe von *Die Ringe des Saturn* handelt es sich um ein Reprint der limitierten ersten Bleisatzausgabe, die in Bezug auf Format und Seitengestaltung mit dieser identisch ist. Die verwendete englische Ausgabe von *The Rings of Saturn* ist ein sogenanntes Trade Paperback der Erstausgabe, was in der englischsprachigen Buchbranche eine Softcover-Ausgabe der im Hardcover erschienenen Erstausgabe des Werks bezeichnet. Die verwendete Softcover-Ausgabe ist in Bezug auf Format, Seitenzahlen und Satzspiegel mit der Hardcover-Ausgabe identisch. Bei den schwedischen Beispielen handelt es sich um Auszüge aus dem Sammelband *Dikt, prosa, essä*, in dem Sebalds Werke zuletzt auf Schwedisch erschienen sind.
- ⁴ Vgl. Dansk Oversætterforbund: Oversættelsesaftale, 2020. Diese Sichtweise wird auch von den für meine Dissertation interviewten Übersetzer*innen bestätigt, wie in den Interviews mit der dänischen Übersetzerin Louise Ardenfelt Ravnild (am 29.06.2020), mit dem dänischen Übersetzer Niels Brunse (am 10.12.2020) sowie in dem schriftlichen Interview mit der schwedischen Übersetzerin Ulrika Wallenström (empfangen am 21.07.2021).
- ⁵ Multimodalität wird beispielsweise bei Gunther Kress und Theo van Leeuwen als „the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with the particular way in which these modes are combined“ definiert, vgl. Kress / van Leeuwen: *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Arnold 2001, S. 20. Für jüngst erschienene Beiträge u. a. zum Thema Multimodalität vgl. Elleström, Lars (Hg.): *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*, Berlin: Springer Nature, 2021.

der textlichen als auch der visuellen Ebene.⁶ Diese erweiterte Sicht auf das Objekt der Übersetzung in Bezug auf die kommerzielle Übersetzung könnte als Inspiration für die Forschung zur spezifisch literarischen Übersetzung dienen, zumal ein literarisches Werk spätestens seit Bourdieu gleichzeitig als Kunstgegenstand und als Ware betrachtet wird, die u. a. aus verkaufstechnischen Gründen bestimmte Merkmale aufweist.⁷ Eine erweiterte Sichtweise auf die Übersetzung über die rein sprachliche Praxis hinaus kommt ebenso in den jüngsten Beiträgen zu *Multimodalität und Übersetzen* zum Vorschein. Unter dieser Überschrift werden beispielsweise solche Phänomene wie die Übersetzung von Paratexten oder Kinderbüchern untersucht, weil sie in der Regel Bild-Text-Verbünde darstellen, oder das oben erwähnte Phänomen der *localization*.⁸

Bereits ab den 1980er Jahren haben Theoretiker*innen u. a. aus dem Bereich der Buchwissenschaft den Blick auf das literarische Werk als eine nicht nur sprachliche Einheit, sondern auch ein materielles Objekt erweitert.⁹ Ein Buch besteht in dieser Sichtweise nicht nur aus den, mit Jerome McGann, *linguistic codes*, die in einer textorientierten Philologie im Mittelpunkt stehen, sondern vielmehr sind die *bibliographical codes*, wie beispielsweise Format, Layout, Typographie und Umschlaggestaltung, auch Teil der Bedeutungsebene literarischer Werke. Diese *bibliographical codes* gehören zur Materialität eines literarischen Werks.¹⁰ Die Entwick-

⁶ Vgl. Jeremy Munday: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London / New York: Routledge 2012, S. 288.

⁷ Vgl. Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 77–99.

⁸ Das Feld Multimodalität und Übersetzen bildet weiterhin einen Spezialbereich der Übersetzungswissenschaft, gewinnt jedoch in diesen Jahren an Boden. So ist 2020 der Sammelband Monica Boria et al. (Hg.): *Translation and Multimodality. Beyond Words*, London / New York: Routledge 2020, erschienen. Vgl. auch Sandra Bermann / Catherine Porter (Hg.): *A Companion to Translation Studies*, Hoboken: Wiley-Blackwell 2014, hier besonders der Artikel von Luis Pérez Gonzáles: *Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives*, S. 119–131. Vgl. weiter Sara Dictero: *Multimodal Pragmatics and Translation: A New Model for Source Text Analysis*, London: Palgrave MacMillan 2018; Klaus Kaindl: *Multimodality and Translation*, in: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca (Hg.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London: Routledge 2013, S. 257–269, sowie Riitta Oittinen / Anne Ketola / Melissa Garavini (Hg.): *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*, New York: Routledge 2018.

⁹ Vgl. Robert Darnton: *What Is the History of Books?*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2006/1982, S. 9–26 und D. F. McKenzie: *The Book as an Expressive Form*, ebd., S. 27–38.

¹⁰ Vgl. Jerome J. McGann: *The Textual Condition*, Princeton: Princeton University Press 1991, S. 12 f. Ich definiere den Begriff der *Materialität* in Anlehnung an McGanns *materialist hermeneutics*, wo er fordert: „We must turn our attention to much more than the formal and linguistic features of poems or other imaginative fictions. We must attend to textual materials which are not regularly studied by those interested in ‚poetry‘: to typefaces, bindings, book prices, page format, and all

lung neuer digitaler Medien als Träger der Literatur hat zudem in jüngeren Forschungsbeiträgen dazu beigetragen, das Buch als materielles Objekt für die Literaturwissenschaften in den Fokus zu rücken. Der Kontrast zu digitalen Medien wie E-Book-Readern, Laptops und Tablets ermöglicht einen neuen Blick auf die Eigenschaften des traditionellen Kodex-Buches sowie dessen Einwirkung auf die literarische Bedeutungsebene. Das Buch wird in den Literaturwissenschaften daher nicht mehr nur als eine Hülle – ein *Container* – des textlichen Gehalts betrachtet, sondern die materielle Beschaffenheit des Buches wird in Beiträgen der jüngsten Literaturforschung als entscheidend zur Bedeutungsebene literarischer Werke beitragend aufgefasst.¹¹ Trotz dieser Entwicklungen im Bereich der Buchwissenschaften und zum Thema Multimodalität und Übersetzen scheinen viele Positionen in Bezug auf die spezifisch literarische Übersetzung weiterhin hauptsächlich von einer rein sprachlichen Tätigkeit auszugehen.¹²

Diese jüngsten literaturwissenschaftlichen Entwicklungen scheinen außerdem bislang wenig Einfluss auf die Übersetzungspraxis in Literaturverlagen zu haben. Die Aufgabe des sprachlichen Übersetzens wird meist von der Übertragung der Materialität des Werks im Publikationsprozess getrennt und entsprechend auf unterschiedliche Akteur*innen innerhalb und außerhalb des Verlags aufgeteilt, die nicht immer viel miteinander in Austausch stehen.

those textual phenomena usually regarded as (at best) peripheral to ‚poetry‘ or ‚the text as such.‘“ (S. 13) Mit den Anführungszeichen um das Wort „poetry“ verweist McGann nicht nur auf die Gattung Lyrik, sondern auf das, was man in anderen Zusammenhängen als ‚den eigentlichen Text‘ oder ‚den Inhalt‘ bezeichnet hat. Dieser Aspekt muss, so McGann, mit einem erhöhten Fokus auf solche sonst als peripher betrachteten Phänomene wie Formate, Einband oder Typographie für die Literaturwissenschaft in Anbetracht genommen werden. Für eine ähnliche Argumentation vgl. auch Roger Chartier: *Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader*, in: *Diacritics* 22 (1992), S. 49–61.

¹¹ Vgl. Tore Rye Andersen: *Distorted Transmissions – Towards a Material Reading of Thomas Pynchon’s The Crying of Lot 49*, in: *Orbis Litterarum* 68 (2013), Nr. 2, S. 110–142, hier S. 110 f. Dieser erneute Fokus kann einerseits als ein Resultat der digitalen Entwicklung auf dem Buchmarkt und andererseits der in den letzten Jahrzehnten steigenden Zahl an multimodaler Literatur betrachtet werden und wird an anderer Stelle manchmal unter dem Stichwort *New Bookishness* oder *Aesthetic of Bookishness* untersucht, vgl. hierzu Jessica Pressman: *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, in: *Michigan Quarterly Review* XLVIII (2009), Nr. 4: *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, S. 465–483. In Bezug auf den multimodalen Werktypus Foto-Text gibt es jedoch zentrale Vorläufer, wie beispielsweise Georges Rodenbach’s *Bruges-la-morte* (1892). Allerdings liegt das Neue an der Verbreitung solcher Medienexperimente in die Sphäre der Populärliteratur. So ist beispielsweise Jonathan Safran Foers Foto-Text *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) ein internationaler Bestseller geworden, der auch als Hollywood-Film adaptiert wurde.

¹² So spielen Begriffe wie Multimodalität und Materialität in verbreiteten Sammelbänden und Handbüchern zur (literarischen) Übersetzung kaum eine Rolle, vgl. beispielsweise Yves Gambier / Luc van Doorslaer (Hg.): *Handbook of Translation Studies*, Philadelphia: John Benjamins Publishing 2010; Lawrence Venuti (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London: Routledge 2000/2021 oder Munday: *Introducing Translation Studies*.

Dabei werden die *linguistic* und *bibliographic codes*, die mit McGann das Werk ausmachen, in der praktischen Handhabung voneinander getrennt. Von Übersetzer*innen wird nach wie vor erwartet, dass sie ein *adäquates* Manuskript des übersetzten Textes liefern, jedoch haben sie meist wenig Gelegenheit dazu, die Materialität der übersetzten Ausgabe zu beeinflussen. Diese Aufgabe verteilt sich je nach materiellem Element auf Hersteller*innen, Grafiker*innen und Setzerei.¹³

Wenn eine literarische Übersetzung zustande kommen soll, muss jedoch nicht nur der sprachliche Gehalt des Textes übersetzt werden, sondern all das, was das Objekt des literarischen Buches ausmacht, wird an die neue Kultur und verlegerische Praxis angepasst. Ich plädiere dafür, diesen Teil des Übersetzungsprozesses als *materielle Übersetzung* zu bezeichnen.¹⁴ Wenn also die Materialität eines literarischen Werks im Anschluss an die Buchwissenschaft und die jüngsten Entwicklungen der Literaturwissenschaften als Teil der Bedeutungsebene betrachtet wird, so ist auch die Materialität eines übersetzten Buches entscheidend, denn eine Veränderung in der Materialität führt entsprechend zu Veränderungen auf der Bedeutungsebene.

Bei multimodalen Foto-Texten wird die Frage der materiellen Übersetzung besonders prekär, weil hier ihre Effekte deutlich hervortreten. Daher werden im Folgenden Beispiele der materiellen Übersetzungsverfahren aus den zwei Foto-Texten W. G. Sebalds analysiert, mit besonderem Fokus auf das Format, das Layout und das Zusammenspiel zwischen Text und Bild. Dabei soll gezeigt werden, wie die materielle Übersetzung die Deutungsangebote der jeweiligen Ausgaben beeinflussen kann.

Bildformate, Layout und visuelle Korrespondenzen

W. G. Sebalds Foto-Texte zeichnen sich durch einen hohen Grad an Variation zwischen Formaten und Platzierungen der in den Werken integrierten Photographien aus.¹⁵ Es handelt sich

¹³ So ein Ergebnis der für meine Dissertation in der Zeit vom Juni 2020 bis Juli 2021 geführten Leitfaden-Interviews mit Verleger*innen, Übersetzer*innen und Verlagsangestellten aus der deutschen, dänischen und schwedischen Buchbranche.

¹⁴ Oder auf Englisch *material translation*, vgl. dazu Sørensen, Mette Biil: Material translation: How do variations in form and materiality influence the ways we read translated editions of a book?, in: *Orbis Litterarum* (2022), Nr. 77, S. 252–267.

¹⁵ Für weitere Beiträge zum Verhältnis zwischen Photo, Text und Layout bei Sebald vgl. Noam M. Elcott: Tattered Snapshots and Castaway Tongues: An Essay at Layout and Translation with W. G. Sebald, in: *The Germanic Review* 79 (2004), Nr. 3, S. 203–223 und Silke Horstkotte: Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron, in: *Poetics today* 29 (2008), Nr. 1, S. 49–78.

also nicht um ein sich immer wiederholendes Layout, so wie es beispielsweise in Monika Marons Foto-Text *Pawels Briefe* (1999) oder Aleksandar Hemon's *The Lazarus project* (2008) der Fall ist.¹⁶ In Sebalds Werken sind die Photographien dagegen mal oben, mittig oder unten auf der Buchseite eingesetzt, mal füllen sie die ganze Buchseite oder gar eine Doppelseite aus und mal sind sie briefmarkenklein, mal innerhalb der Textränder platziert, mal diese überschreitend.

Gerade wegen der Gestaltungsvielfalt sind Sebalds Werke besonders interessant für Fragen der materiellen Übersetzung, denn das Zusammenspiel zwischen den materiellen und sprachlichen Bedeutungsträgern stellt eine große Herausforderung dar, sowohl für Original- als auch für Lizenzverlage. Bei einer so komplexen materiellen Übersetzung werden, im Vergleich zu einem herkömmlichen, primär aus sprachlichen Zeichen bestehenden Roman, spezielle Fähigkeiten seitens des Verlags sowie der Übersetzer*innen, Setzer*innen und Grafiker*innen benötigt. Zusätzlich zur Sprachkompetenz benötigen Übersetzer*innen und Verlagsangestellte eine *visual* oder *material literacy*.¹⁷ Jedoch scheint dieselbe Treue oder (Wirkungs-)Äquivalenz, die bei der sprachlichen Übersetzung vertraglich zugrunde gelegt wird, nicht immer auch bei der materiellen Übersetzung der Photographien und des Layouts angestrebt zu werden.¹⁸

¹⁶ Solche Wiederholungsmuster vereinfachen möglicherweise den Übertragungsprozess und lassen die Bedeutung des Layouts für Lizenzverlage besonders offensichtlich erscheinen – darauf deuten zumindest jeweils die deutsche Übersetzung von *The Lazarus Project*, *Lazarus* (2009) und die englische Übersetzung von *Pawels Briefe*, *Pavel's Letters* (2002), in denen das sich wiederholende Layout fast identisch in die übersetzten Ausgaben übertragen wurde, mit der Ausnahme, dass bei Hemon die eingesetzten Photographien in der englischen Taschenbuch-Ausgabe von *The Lazarus Project* auf einer Buchseite platziert sind, die auf Vorder- und Rückseite geschwärzt ist. In der deutschen Taschenbuch-Ausgabe, *Lazarus*, ist nur die Vorderseite geschwärzt (wobei jedoch beachtet werden muss, dass solche Merkmale in Hardcover-Ausgaben anders aussehen könnten). In der englischen Übersetzung von *Pawels Briefe*, *Pavel's Letters*, ist man dem Layout des deutschen Originals meist gefolgt, denn die Photographien sind in beiden Ausgaben ähnlich an den Rändern der jeweiligen Buchseite platziert, manchmal mit einer kursiven Bildunterschrift daneben. In den meisten Fällen folgt in beiden Ausgaben nach der Einfügung eines Photos auf der nächsten Doppelseite ein vergrößerter Ausschnitt dieses Photos. Jedoch ist die Platzierung der Photographien auf der jeweiligen Buchseite nicht ganz identisch in den beiden Ausgaben, was wahrscheinlich mit den unterschiedlichen Längen der Worte und Sätze in beiden Sprachen zu tun hat.

¹⁷ Zu *visual literacy* vgl. Gunther Kress / Theo van Leeuwen: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge 2005. Inspiriert von diesen Ansätzen und im Anschluss an den Begriff der materiellen Übersetzung könnte man ebenso von einer benötigten *material literacy* sprechen.

¹⁸ Die Frage der Äquivalenz und des Treue-Ideals spielt seit der Antike eine zentrale Rolle in Theorien zur literarischen Übersetzung. Dabei haben auch viele Positionen in der Übersetzungswissenschaft versucht, dieses Ideal neu zu verhandeln, so beispielsweise Lawrence Venuti: *The Poet's Version; or, an Ethics of Translation*, in: *Translation Studies: Poetry and Translation*

In *Austerlitz* stellen die Photographien die einzige Unterbrechung der Narration dar, denn es gibt keinerlei Kapiteleinteilung.¹⁹ Anders verhält es sich in *Die Ringe des Saturn*, das in Kapitel, als „Teile“ bezeichnet, aufgeteilt ist. Diese Teile sind jeweils mit einer Kette von Stichwörtern benannt, was die assoziative Struktur und Erzählweise des Werks veranschaulicht. Dabei verknüpft der Erzähler beispielsweise die Kolonisierung mit einer Bandbreite an Kriegen und Personenschilderungen aus zeitlich und örtlich weit voneinander entfernten Stellen, wie beispielsweise der Wissenschaftler Thomas Browne, der britische Konsul und Menschenrecht-Vorkämpfer der kongolesischen Sklaven Roger Casement, der Schriftsteller Joseph Conrad oder auch die chinesische Kaiserwitwe Tz'u-hsi.²⁰

Ein prägnantes Beispiel der materiellen Übersetzung in den Werken Sebalds bildet folgende Photographie aus *Die Ringe des Saturn*, die eine ganze Doppelseite einnimmt und intradiegetisch Holocaustopfer aus dem Konzentrationslager Bergen-Belsen darstellen soll.²¹ Im deutschen Original sind die zwei Hälften des Photos, die auf jeweils einer eigenen Buchseite gedruckt worden sind, in der Mitte am Bund zusammengerückt, sodass das Photo sich von Leser*innen als ein einziges Bild wahrnehmen lässt. Außerdem befinden sich rechts und links vom Photo weiße Ränder, welche die vertikale Ebene des Motivs – die Bäume im Vordergrund – betonen. Weil das Photo relativ dunkel ist, müssen deutsche Leser*innen das Motiv eine Weile mit dem Blick erforschen, ehe sie die grauenvolle Menge an Leichen im Hintergrund erkennen.

(2011), Nr. 2, S. 230–247. Der Begriff *Wirkungsäquivalenz* bedeutet, dass das übersetzte Werk die gleiche Wirkung bei den zielsprachigen Leser*innen haben soll wie der Ausgangstext bei ausgangssprachigen Leser*innen. Cicero ist ein berühmter Fürsprecher einer wirkungsäquivalenten Übersetzungsstrategie, welche den Ausgangstext (das Original) Sinn für Sinn in die Zielsprache (die übersetzende Sprache) überträgt, wie er es in seinem Traktat „De optimo genere oratorum“ erläutert, vgl. Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 54. Da Formulierungen wie „adäquat in Bezug auf Inhalt und Stil“ immer noch in den konkreten Verträgen mit Übersetzer*innen auftauchen (vgl. dänischer Standardvertrag), werde ich in diesem Zusammenhang davon ausgehen, dass ein solches Ideal weiterhin, zumindest in der Praxis, bei der literarischen Übersetzung existiert.

¹⁹ Abgesehen von den vier Asterisken im Werk, vgl. W. G. Sebald: *Austerlitz*, München / Wien: Carl Hanser 2001, S. 46, 169, 358 und 405.

²⁰ Die Erzählstimme wird im Werk zwar nicht eindeutig geschlechtlich konnotiert, jedoch wird durch die Erzählinstanz häufig auf Sebalds eigene Person angespielt und im Paratext der Ausgabe wird der Erzähler eindeutig als männlich festgelegt.

²¹ Das Einsetzen von Photographien, die eine ganze Doppelseite einnehmen, kommt in beiden Werken wiederholt vor, vgl. W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M.: Die andere Bibliothek / Eichborn 1995, S. 22–23, 166–167, 306–307, 352–353 sowie Sebald: *Austerlitz*, S. 82–83, 124–125, 154–155, 332–333, 350–351 und 398–399.



Abb. 1: Die Ringe des Saturn, S. 80–81.

In der englischen Ausgabe ist dasselbe Motiv in einem leicht veränderten Ausschnitt eingefügt worden. Die Baumkronen im Vordergrund sind ungefähr bei der Hälfte ihrer Originalhöhe abgeschnitten worden, sodass die Leichen verhältnismäßig mehr Platz auf dem Bild einnehmen. Außerdem ist das Photo offensichtlich durch ein Bildbearbeitungsprogramm heller gemacht worden, was zusätzlich zur Auffälligkeit der Leichen beiträgt.²² In der Wahrnehmung der englischsprachigen Leser*innen muss das Photo im Vergleich zur deutschen Ausgabe wesentlich kürzer angeschaut werden, um das grauenerregende Motiv zu erkennen.²³

²² Solche Details lassen sich bei einer gescannten Illustration wie denjenigen in diesem Beitrag schlecht wahrnehmen. Daher sollen an dieser Stelle interessierte Leser*innen dazu aufgefordert werden, die gedruckten Bücher zu konsultieren.

²³ W. G. Sebald: *The Rings of Saturn*, London: Harvill 1998. Siehe dazu auch Adrian Daub, der in seinem Beitrag dieses Bild aus vier unterschiedlichen Ausgaben (der deutschen, englischen und amerikanischen Erstausgabe sowie dem Fischer Taschenbuch) vergleicht, vgl. Daub, Adrian: ‚Donner à Voir‘: The Logics of the Caption in W. G. Sebald’s *The Rings of Saturn* and Alexander Kluge’s *Devil’s Blind Spot*, in: Patt, Lise (Hg.): *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute for Cultural Inquiry Press 2007, S. 306–329. Er stellt dabei ebenso fest, dass der Ausschnitt



Abb. 2: The Rings of Saturn, S. 60–61.

Zudem ist das Photo hier nicht nur an den Seiten, sondern ringsherum von weißen Rändern eingerahmt, was Assoziationen zu Kunstphotographien erweckt, die häufig bei der Inszenierung für eine Ausstellung in einem weißen Passepartout platziert werden. Dasselbe gilt für das entsprechende Bild in der dänischen Ausgabe.²⁴ Die Rahmung der englischen und dänischen Ausgaben setzt dieses schreckliche Motiv daher etwas künstlich in Szene. Eine zentrale Ähnlichkeit mit dem Layout im Original weisen jedoch die englischen und dänischen Übersetzungen auf, denn in beiden Ausgaben ist es den Verlagen, The Harvill Press und Tiderne Skifter, gelungen, die zwei Hälften des Photos in die Mitte zusammenzurücken, sodass das Motiv weiterhin als ein einziges aufgefasst wird. Das ist in der schwedischen Ausgabe von *Saturnus ringar* aus dem Sammelband *Dikt, prosa, essä* nicht der Fall, wie auf folgendem Bild zu sehen ist:²⁵

des Motivs sich zwischen den Ausgaben unterscheidet. Daub untersucht außerdem die Konnotationen dieses Motivs zu Landschaftsbildern, vgl. ebd., S. 22.

²⁴ Vgl. W. G. Sebald: *Saturns ringe*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2011, S. 68–69.

²⁵ In Schweden wurde 2011 ein Sammelband mit den wohl als zentral betrachteten Werken Sebalds unter dem Titel *Dikt, prosa, essä* im Albert Bonniers Förlag veröffentlicht. Im Band enthalten sind das frühe Gedicht *Efter naturen* (*Nach der Natur*), die Prosawerke *Svindel.Känslor* (*Schwindel.Gefühle*),



Abb. 3: Saturnus ringar in Dikt, prosa, essä, S. 550–551.

Zusätzlich zu den weißen Rändern, die in allen drei Übersetzungen das Motiv umgeben, sind hier auch zwischen den zwei Bildhälften Ränder entstanden, was das Photo nicht mehr als eins, sondern als zwei Photographien auffassen lässt. Außerdem ist das Bild im Vergleich zur englischen Ausgabe anders geschnitten worden, sodass die Leichen weniger Platz auf dem Photo einnehmen. Dies führt womöglich zu einer Entschärfung des Effekts des grauenerregenden Motivs.

Dieses auffällige Photo spielt darüber hinaus eine wichtige Rolle durch die motivische Ähnlichkeit und die daraus entstehende visuelle Korrespondenz mit dem sieben Seiten früher eingefügten Bild, das den Heringsfang in der Nordsee darstellen soll:

Utvandrede (Die Ausgewanderten), Saturnus ringar (Die Ringe des Saturn) und Austerlitz sowie der Essay *Luftkrig och litteratur (Luftkrieg und Literatur)*. Dieser dicke Band bietet mit seinen 1084 Seiten für Leser*innen in der Handhabung ein ganz anderes haptisches Erlebnis als die mit ihren 373 Seiten vergleichsweise dünne deutsche Erstausgabe von *Die Ringe des Saturn*. Dabei stellt die schwedische Ausgabe auch die physische Inkarnation von Ruth Klügers Äußerung zu den Werken Sebalds dar, dass er „immer wieder dasselbe Buch geschrieben [habe]“, vgl. Ruth Klüger: *Wanderer zwischen falschen Leben*. Über W. G. Sebald, in: *Text + Kritik* 158 (2003), S. 95–102, hier S. 100.

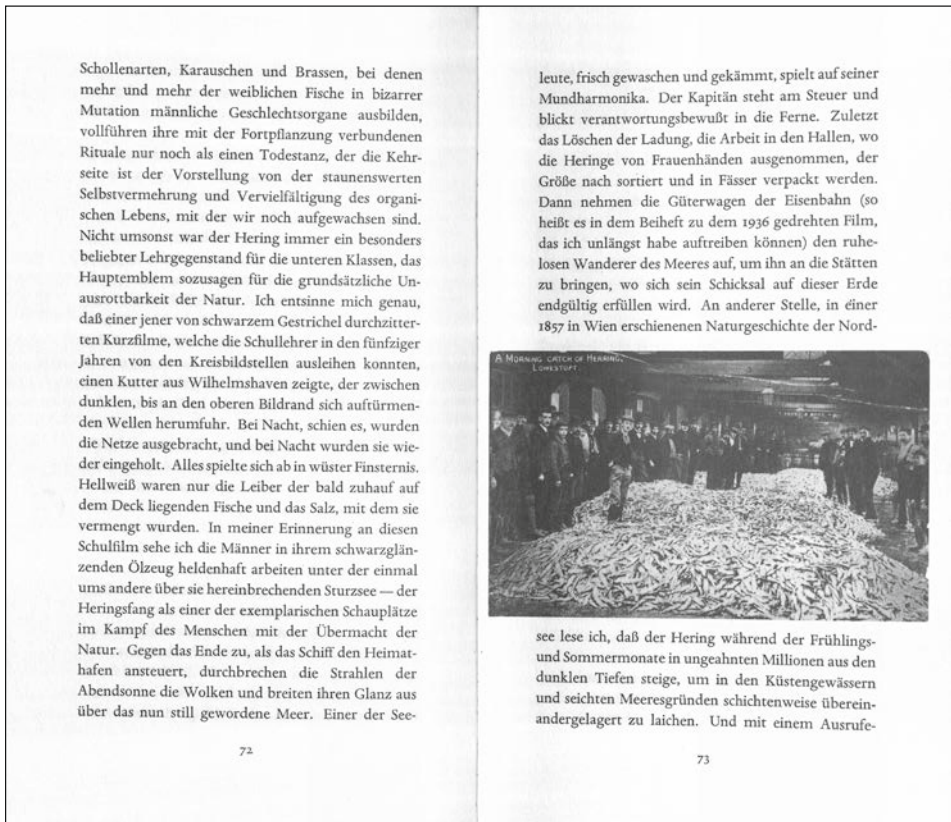


Abb. 4: Die Ringe des Saturn, S. 72–73.

Beide Photos stellen eine unüberschaubare Menge an Toten dar. Im ersten Fall handelt es sich um menschliche Opfer des Holocaust, im zweiten um Heringe. Durch diese motivische Ähnlichkeit der beiden Photographien wird zum ersten Mal im Werk der zentrale Vergleich zwischen Heringsfang und Holocaust aufgemacht, der auch phonetisch untermauert wird – durch den Einsatz der gleich klingenden Homonyme „Leichen“ als Nomen und „laichen“ als Verb.²⁶ Beide Wörter lassen sich explizit im Text um die Bilder herum vorfinden und letzteres ist spätestens nach dem Einsatz des Photos von den Leichen im Wald in den Köpfen der Leser*innen präsent. Wegen der motivischen Ähnlichkeit der Bilder wird auch der semantische Inhalt der jeweiligen Motive aufeinander übertragen. Dieses visuelle Korrespondenz-Verhältnis entspricht dabei dem assoziativen Prinzip, das

²⁶ Vgl. Sebald: Die Ringe des Saturn, S. 85 und S. 73.

auch sonst zur Strukturierung des Werks verwendet wird, sei es durch die Zusammenfügung unterschiedlicher Figuren im Werk über zeitliche und geographische Grenzen hinweg oder auch, wie an dieser Stelle, durch visuelle Korrespondenzen zwischen Photographien.²⁷

Die Übertragung der Bedeutungsebene der beiden Photographien betrifft zudem die im Photo enthaltene Bildüberschrift, die sich in der oberen linken Ecke des Photos befindet: „A morning catch of Herring, Lowestoft“.²⁸ Der Satz bringt eine Selbstverständlichkeit gegenüber dem Heringsfang zum Ausdruck, deutet aber auch auf eine hohe Frequenz hin, die laut der Erzählung im 20. Jahrhundert zu einer unverhältnismäßigen Ausbeutung des Heringsbestands in der Nordsee geführt hat. Durch die bereits entstandene Verknüpfung zwischen den Verbrechen der Nationalsozialisten im Holocaust und dem Heringsfang wird dieser Satz zugleich von der einen „Leidensgeschichte“ auf die andere übertragen.²⁹ Das Werk zeigt damit durch diese visuelle Verknüpfung der beiden Motive Töten als etwas Alltägliches, sich endlos Wiederholendes an, in das sich auch die Taten der Nationalsozialisten einfügen, was zugleich eine Kritik und Problematisierung beider Leidensgeschichten andeutet.

Diese zentrale Aussage des Werks wird also vor allem durch eine im Photo enthaltene Bildüberschrift vermittelt. Jedoch ist das Photo bei der Übertragung in die englische Ausgabe so zugeschnitten worden, dass eben diese Bildüberschrift abgekürzt worden ist. In dieser Ausgabe bleibt bis auf die Ortsangabe „Lowestoft“ nichts von der Bildüberschrift erhalten. Das ist besonders verwunderlich, weil die Bildüberschrift im Original bereits auf Englisch ist, sodass keine Übersetzung nötig gewesen wäre, was im Fall eines bildinternen Schriftzugs kompliziert werden könnte.

Dagegen hat man sowohl bei der dänischen Ausgabe als auch bei der schwedischen die komplette Bildüberschrift beibehalten und sogar auf Englisch stengelassen, wie sich beispielhaft an der dänischen Ausgabe nachvollziehen lässt.

²⁷ Das Prinzip der Assoziation oder der Ähnlichkeit wird im Werk auch explizit durch einen Verweis auf den Begriff *Wahlverwandtschaften* erwähnt: „Über was für Zeiträume hinweg verlaufen die Wahlverwandtschaften und Korrespondenzen?“ Ebd., S. 227. Ein solches Ähnlichkeitsprinzip spiegelt sich auch in *Austerlitz* wider, obwohl weniger ausgeprägt und nicht als Strukturierungsprinzip des Werks. Hier wird es mit dem Begriff der „Familienähnlichkeiten“ bezeichnet, vgl. Sebald: *Austerlitz*, S. 48.

²⁸ Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 73.

²⁹ Ebd., S. 76.

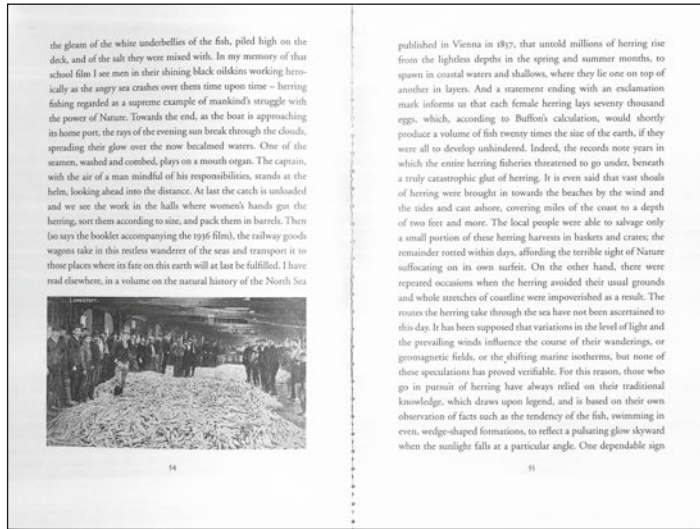
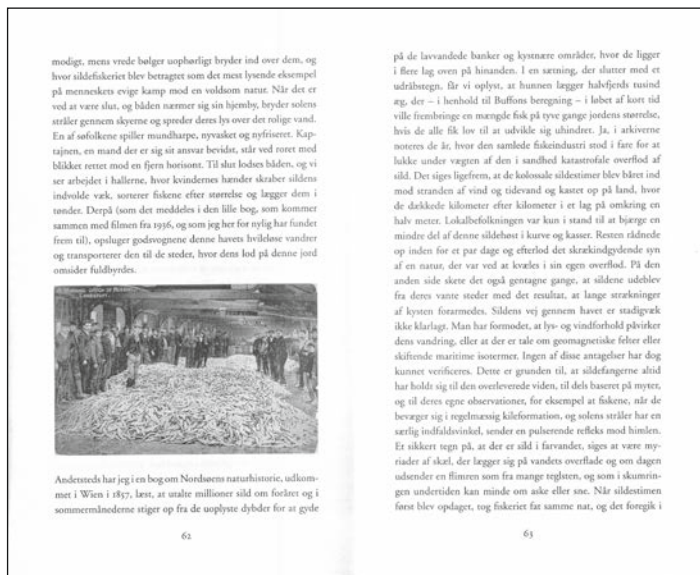


Abb. 5: The Rings of Saturn, S. 54–55.

Abb. 6: Saturns ringe, S. 62–63.³⁰

³⁰ Vgl. Sebald: Dikt, prosa, essä, S. 544.

Das Zuschneiden des Photos in der englischen Ausgabe von *Die Ringe des Saturn* führt dazu, dass die Übertragung der Bildüberschrift und der damit verbundenen Kritik von der Alltäglichkeit des Tötens auf das Photo aus dem Konzentrationslager kaum stattfinden kann. Der Vergleich zwischen Holocaust und Heringsfang wird zwar grundsätzlich auch im Fließtext hergestellt, jedoch ermöglicht allein die Bildüberschrift eine Interpretation der Tötungsakte als alltäglich und repetitiv. An diesem Beispiel zeigt sich zentral, wie wichtig die visuelle und layouttechnische Gestaltung für die Deutungsangebote der jeweiligen Ausgaben ist.

Pseudo-Bildtexte

Ein weiteres zentrales Layout-Verfahren, das sich vor allem in *Die Ringe des Saturn*, aber auch an einer prägnanten Stelle in *Austerlitz* finden lässt, ist die Platzierung einer einzelnen, in manchen Fällen zentrierten Zeile unter einem Photo.³¹ Diese visuell hervorgehobenen Zeilen sind Teil des Fließtextes, stehen jedoch genau an der Stelle im Layout, wo sich normalerweise eine Bildunter- oder Überschrift befinden würde. Erklärende ‚normale‘ Bildtexte gibt es zu den eingesetzten Photos in beiden Werken nicht.³² Das Einsetzen dieser Zeilen an der Stelle, wo sich normalerweise ein Bildtext befinden würde, möchte ich als *Pseudo-Bildtext* bezeichnen, denn diese Zeilen sollen, so meine These, die Leser*innen auf Irrwege in der Rezeption führen.³³ Unter dem Begriff *Pseudo-Bildtexte* verstehe ich solche gestalterischen Verfahren, die wegen der Platzierung im Satzspiegel eine Textzeile als Bildunter- oder Bildüberschrift auffassen lässt, sowie im Bild integrierte Bildtexte. Vertreter des Carl Hanser Verlags, bei dem Sebalds Spätwerk erschienen ist, haben bestätigt, dass Sebald das Layout seiner Werke ganz genau geplant und ausgezählt hat.³⁴

³¹ Vgl. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 10, 19, 29, 33, 50, 59, 174 und Sebald: *Austerlitz*, S. 40 und 234–235.

³² Jakob Lothe argumentiert in seiner Interpretation von Sebalds Werken dafür, dass das Fehlen von traditionellen Bildtexten die Leser*innen dazu veranlasst, den ganzen Text als einen unendlich erweiterten Bildtext aufzufassen, vgl. Jakob Lothe: *Narrative, Memory, and Visual Image*, in: ders. / Suleiman, Susan Rubin / Phelan, James (Hg.): *After Testimony – the Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Ohio: The Ohio State University Press 2012, S. 212–246.

³³ Dieses Verfahren in den Werken Sebalds wurde auch von Lise Patt als „a captioning effect“ bezeichnet, vgl. Lise Patt (Hg.): *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry Press 2007, S. 51 f.

³⁴ Das konnten der ehemalige Verleger beim Carl Hanser Verlag, Michael Krüger, sowie der ehemalige Lektor Sebalds, Dr. Wolfgang Matz, zumindest für *Austerlitz* bestätigen, das erste Prosawerk Sebalds, das im Hanser Verlag erschienen ist (davor erschienen die beiden Essaybände *Logis in einem Landhaus* (1998) und *Luftkrieg und Literatur* (1999) bei Hanser). Auch beim ersten Publikationsort Sebalds, Die Andere Bibliothek (Eichborn Verlag), „war eigentlich jeder Satz und jede Seite überlegt, auch was die merkwürdige Form der Illustration betrifft“, so der ehemalige Verleger Hans Magnus Enzensberger in einem erst kürzlich publizierten Interview, geführt von Thomas Honickel für seinen

Die Größe und Platzierung der Bilder sowie das Verhältnis zwischen Bild und Text im Layout der Buchseite war bereits in Sebalds getipptem Typoskript bis ins Detail vorgegeben. Auch in Sebalds handgeschriebenen frühen Manuskripten ist die Platzierung der Photographien im Seitenlayout teilweise bedacht worden.³⁵ Daher kann man als Leser*in davon ausgehen, dass es sich bei dem Layout der alleinstehenden Zeilen unter einigen der Photographien in den beiden Werken um eine intendierte Setzung handelt, die einen wichtigen Teil der Bedeutungsebene der Werke ausmacht.

Mit der Platzierung der Zeilen wird mit den Worten Lise Patts der *Effekt* einer Bildunterschrift in den Werken Sebalds nachgeahmt.³⁶ Dieses Verfahren kann als ein Verweis auf den traditionell mit dem Dokumentationswert eines Photos verbundenen Diskurs um die Bildunterschrift gedeutet werden.³⁷ Mit diesem layouttechnischen Verweis werden Leser*innen bei Sebald jedoch auf eine falsche Fährte gelockt, denn die Photographien sind Teil eines fiktionalen literarischen Werks und können insofern nicht im traditionellen Sinne die tatsächliche Existenz eines Referenten beweisen.³⁸ Die Verwendung dieses Verfahrens macht Leser*innen

Film *W. G. Sebald. Der Ausgewanderte* (2007), vgl. Thomas Honickel: Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews, hg. von Uwe Schütte / Kay Wolfinger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, S. 158.

³⁵ Dies bestätigten meine Archiv-Besuche im Archiv des Carl Hanser Verlags Anfang Dezember 2021 sowie im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Oktober 2022. Die Typoskripte wurden von Sebald mit vorgegebenem Layout, in dem auch bereits Kopien der Photographien eingefügt waren, an die deutschen Verlage abgegeben. Das genau ausgedachte Layout-Verfahren Sebalds hat auch Wolfgang Matz in einem Interview im Zusammenhang mit meinem Dissertationsprojekt am 12. Mai 2021 erläutert. Eine entsprechende Erklärung bzgl. des hier erwähnten Beispiels aus *Austerlitz* hat Matz bereits im Interview mit Thomas Honickel gebracht: „Er [Sebald] wusste ganz genau, wie er das machen musste und wie er es machen wollte, dabei war in diesem Fall innerhalb des Textes im Grunde auch die Größe der Abbildungen praktisch vorgeschrieben. Denn wenn man das Bild etwas größer oder etwas kleiner machte, dann passte das magische Quadrat ja wieder nicht. Kaum machte man das Bild kleiner, bekam man auf die entsprechende Seite zwei Zeilen mehr drauf. Die fehlten dann auf der nächsten Seite, und schon stimmte das mit den gegenüberliegenden Bildern nicht mehr.“ Ebd., S. 251.

³⁶ Vgl. Patt: *Searching for Sebald*, S. 51 f. Ihre Einleitung liefert einen interessanten Vergleich zwischen englischen und deutschen Ausgaben von Sebalds Werken. Vgl. weiter im selben Band Daub: ‚Donner à Voir‘.

³⁷ So wird eine Photographie Susan Sontag zufolge von Betrachter*innen als „unvollendet“ aufgefasst, wenn sie nicht von einer Bildunterschrift begleitet wird, vgl. Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books 2003, S. 9.

³⁸ Seit Polizei und Rechtswesen Ende des 19. Jahrhunderts anfangen, Photographien als Beweise bei Gerichtsverfahren einzusetzen, haftet dem Medium die Erwartung an Authentizität und Dokumentation an. Dass ein Photo die Wirklichkeit dokumentieren kann, scheint außerdem plausibel zu sein, wenn man den Herstellungsprozess eines Photos betrachtet: Lichtreflexionen werden direkt auf lichtempfindlichem Film oder einem digitalen Chip aufgenommen, um ein Bild zu erzeugen. Daher werden Photos allgemein als eine (unproblematische) dokumentarische Repräsentation der Wirklichkeit betrachtet, trotz der vielen Manipulationsmöglichkeiten, die sich sowohl in der

auf ihre eigene Erwartung an die Rolle der Photographien im Werk Sebalds aufmerksam. Dies ist in prägnanter Form bei folgendem Beispiel aus *Austerlitz* der Fall, in dem die Leser*innen den Protagonisten namens Austerlitz auf der Suche nach seiner wahren Identität begleiten, nachdem er entdeckt hat, in seiner frühen Kindheit mit einem Kindertransport von Prag nach Wales geschickt worden zu sein. Auf folgender Doppelseite befinden sich sogar zwei nebeneinanderstehende Pseudo-Bildtexte, sodass das Layout der Seiten sich ineinander spiegelt:

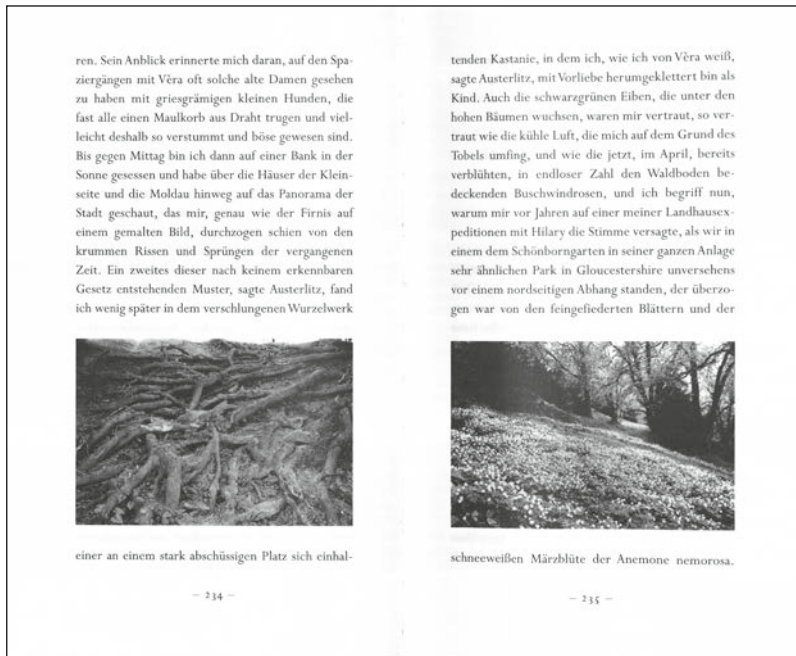


Abb. 7: Austerlitz (de), S. 234–235.

Auf der linken Hälfte dieser Doppelseite befindet sich dem Text zufolge die Abbildung von den Baumwurzeln einer Kastanie. Die Verzweigung der Wurzeln bildet im Photo eine sich von der unteren linken Ecke bis zur oberen rechten Ecke streckende Linie. Auf der gegenüberliegenden

traditionellen Dunkelkammer als auch in der modernen Bildbearbeitung ergeben, vgl. Monika Schmitz-Emans: Die Fotografie und das Vergessen. Literarische und künstlerische Reflexionen über die Grenzen der Erinnerung, in: Schulte, Sanna (Hg.): Erschriebene Erinnerung. Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung, Köln: Böhlau 2015, S. 180–197, hier S. 181 ff. Zum Begriff des Referenten vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985/2014, S. 86 f. Jedoch hat bereits Barthes die Zuverlässigkeit der Relation zwischen der Photographie und dem Referenten in Frage gestellt.

Seite bilden die sich auf einem Hügel verbreitenden weißen Anemonen eine spiegelverkehrte Linie von oben links bis unten rechts im Photo. Somit formen diese beiden Photographien einen Bogen und ergeben eine visuelle Einheit. Darüber hinaus gibt es unter beiden Photographien eine solche einzelne Textzeile, die einem auf den ersten Blick wie eine Bildunterschrift vorkommt. Dabei gibt es in ihrem Wortlaut eine große Ähnlichkeit mit dem üblicherweise dokumentierenden Ton eines Bildtextes. So heißt es beispielsweise unter dem rechten Bild: „schneeweißen Märzblüte der Anemone Nemorosa.“³⁹

In allen drei übersetzten Ausgaben von *Austerlitz*, auf Englisch, Dänisch und Schwedisch, ist dieses sonderbare Layout-Verfahren der Pseudo-Bildtexte jedoch nicht übertragen worden.⁴⁰ In der englischen Ausgabe von *Austerlitz* sind die beiden Photographien weiterhin unten auf einer Doppelseite und einander gegenüber vorzufinden, jedoch ohne die im deutschen Original unter den Photos platzierten Zeilen:

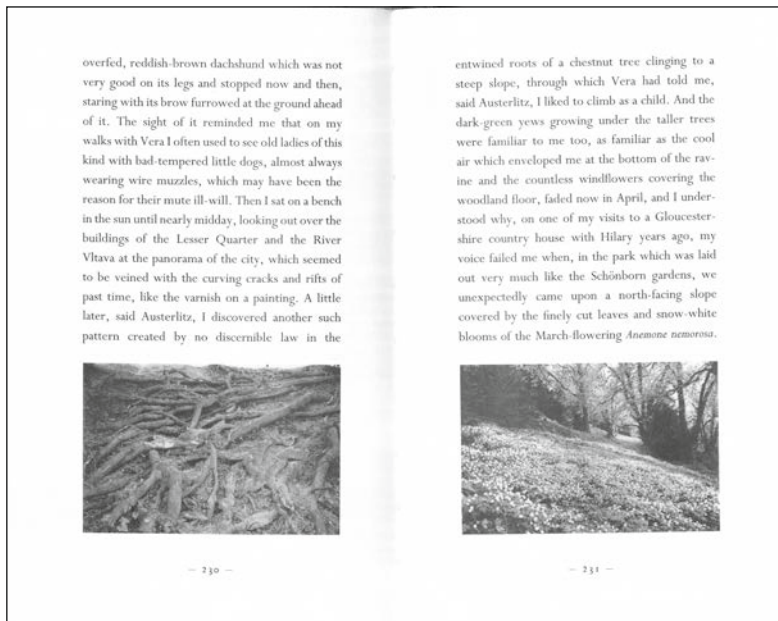


Abb. 8: Austerlitz (uk), S. 230–231.

³⁹ Sebald: Austerlitz, S. 235.

⁴⁰ Nach Aussage der schwedischen Übersetzerin Ulrika Wallenström wurde das Verfahren in den schwedischen Erstausgaben beibehalten, allerdings ist dies für den Sammelband *Dikt, prosa, essä* nicht immer der Fall, vgl. Sebald: *Dikt, prosa, essä*, S. 498–499. An einigen Stellen in *Saturnus ringar* sind die Pseudo-Bildtexte jedoch beibehalten worden, vgl. S. 504, 514, 527, 533 und an einer Stelle sogar hinzugefügt worden, an der im Original keine vorhanden ist, vgl. S. 508.

Es scheint jedoch so, als wäre es an dieser Stelle der englischen Ausgabe möglich gewesen, unter jedem Bild eine fast der deutschen Vorlage entsprechende Zeile einzufügen, denn die beiden deutschen Sätze „[...] fand ich ein wenig später in dem verschlungenen Wurzelwerk einer an einem stark abschüssigen Platz sich einhaltenden Kastanie [...]“ sowie „[...] feingefiederten Blättern und der schneeweißen Märzblüte der Anemone nemorosa.“, die sich um die Photos herum befinden, entsprechen den englischen Zeilen, welche in der übersetzten Ausgabe direkt über den Bildern platziert sind: „[...] I discovered another such pattern created by no discernible law in the entwined roots of a chestnut tree clinging to a steep slope [...]“ und „[...] snow-white blooms of the March-flowering Anemone nemorosa.“⁴¹ Durch die Platzierung oberhalb der Photographien im Zusammenhang mit dem restlichen Fließtext geht der Effekt des Pseudo-Bildtextes jedoch verloren. Somit wird auch die damit verbundene Infragestellung eines photographischen Dokumentationsdiskurses in der englischen Ausgabe nicht im selben Ausmaß vermittelt. Die englische Ausgabe scheint an dieser Stelle dagegen vielmehr das Viereckige am darüberstehenden Textblock hervorzuheben, was einen visuellen *Clash* zwischen den beiden Elementen Photo und Text hervorruft.

Sowohl in der dänischen als auch in der schwedischen Ausgabe von *Austerlitz* sind die Pseudo-Bildtexte an dieser Stelle ebenfalls nicht vorhanden. Zudem sind die beiden visuell offensichtlich miteinander korrespondierenden Photographien in diesen Ausgaben nicht auf derselben Doppelseite vorzufinden, sondern die dänischen und schwedischen Leser*innen müssen zwischen beiden Motiven blättern, wie es hier beispielhaft an der schwedischen Ausgabe zu sehen ist.⁴²

Um in der dänischen und schwedischen Ausgabe zwischen beiden Naturmotiven eine Verbindung herzustellen, müssen Leser*innen das Bild von der vorherigen Seite in ihrer Wahrnehmung festhalten, damit sie das Zusammenspiel zwischen den Motiven auf der nachfolgenden Seite erkennen können. Außerdem sind die Photographien in beiden Ausgaben an anderen Stellen im Text platziert, als es in der deutschen und englischen Ausgabe der Fall ist. In der dänischen Ausgabe sind die Beschreibungen des verschlungenen Wurzelwerks, „[...] det sammenslyngede rodværk på et kastanietræ [...]“, sowie der Anemonen, „[...] de fintfligede blade og snehvide martsblomster af Anemone nemorosa [...]“, beide weiter oben auf der jeweiligen Seite platziert worden.⁴³ So ist es für Leser*innen der dänischen Ausgabe kaum möglich, den Text in irgendeiner Form mit einer Bildunterschrift zu assoziieren.

⁴¹ W. G. Sebald: *Austerlitz*, London: Hamish Hamilton 2002/2001, S. 230–231.

⁴² Vgl. auch W. G. Sebald: *Austerlitz*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2003, S. 212–214.

⁴³ Ebd., S. 213–214.

sökte upp Véra i hennes våning på Šporokova och hon som svar på min fråga bekräftade att Agata till sin Olympia-kostym faktiskt hade burit sådana himmelsblå paljettkor, då trodde jag något skulle brista i min hjäna. Véra sade att genrepet på Sjändernas teater tydligen hade gjort mycket djupt intryck på mig, främst väl, förmodade hon, därför att jag var rådd att Agata verkligen skulle ha förvandlats till en visserligen förtrollande men för mig ändå fullständigt främmande gestalt, och jag själv, fortsatte Austerlitz, drog mig nu till minnes att jag hade varit uppförd av en för mig alltså oskänd song när jag långt efter läggdags låg med vidöppna ögon i soffkret på divanen vid fotbuden av Véras släng, att jag hade lysnat på tornarens kvartslag och väntat tills Agata kom hem, tills jag hödde bilen som förde henne tillbaka från den andra världen stanna utanför porten, tills hon äntligen kom in i rummet och satte sig hos mig, insvept i en kostigt teaterhuk, en blandning av damm och dustad parfym. Hon bär ett snövit av asgrått sidan, men hennes ansikte kan jag inte urskilja, bara en iriserande, lågt över bryn svävande mjölkvit slöja, och sedan ser jag, sade Austerlitz, hur själen halkar ner från hennes högra axel när hon, med handen stryker mig över pannan – Min tredje dag i Prag, fortsatte Austerlitz när han hade samlat sig lite, gick jag i ottan upp till Seminarierädgårdens. Körblå- och påsnördröden som Véra hade berättat om var nerhuggna, och i deras ställe hade det planterats nya vilkas magra grenar inte skulle bära frukt på länge. Vigen gick i krökar mellan de dagvita ängarna. Halvväg upp mötte jag en gammal dam med en fet, fuxfärgad tax som inte längre var så rask i benen utan då och då stannade för att med rynkade ögonbryn stirra ner i marken framför sig. Åsynen av den erinrade mig om att jag på promenaderna med Véra ofta hade sett sådana gamla damer med gringa små hundar som nästan alla bar munskorg av metallråd och kanske därför var så tyva och sura. Fram till middagstid sat jag sedan på en bänk i selen och betraktade över husen på Lillisdan och över Moldau stadspanoramans som, precis som fernissan på en målning, tycktes mig ärrat av den gångna tidens krokiga repor och sprickor.

890



Ännu ett av dessa mönster som uppstår utan att man kan skönja enligt vilken lag fann jag, sade Austerlitz, lite senare i de hopplande rötterna till en kastanj som höll sig fast i en brant, ett rot-system som jag, har jag fått veta av Véra, sade Austerlitz, med förkärlek klättrade kring i som barn. Även de svartgröna idegranarna som växte under de höga träden var välbekanta för mig, lika välbekanta som den svala luften jag omslöt av längst ner i klyftan och som de otaliga, nu i april redan utblommade vitsipporna vilka bredde en matta över marken, och jag begrep nu varför rötten hade svikit mig för många år sedan på en av mina langedags expeditioner med Hilary när vi, i en park i Gloucestershire som till hela sin uppläggning var mycket lik Schönbornrädgårdens, oförhoppandes stod framför en norrslutning täckt av de fintlikliga bladen och de snövita marblömmorna hos *Anemone nemorosa*. – Så, med de skuggrika sjöppornas botaniska namn, hade Austerlitz denna senhöstsväll år 1997, då vi omgavs av en som det förevöll mig omlägligt djup utsynad samt i huset på Alderney Street, blivit färdig med ännu ett snitt av sin berättelse. Vredigare en kvart eller kanske halvtimme gick upp i den lilla gasbrassans blå, jämnt slickade lägor innan Austerlitz reste sig och sade att det nog var bäst att jag

891

Abb. 9: Austerlitz (se), S. 890–891.



illbringade natten under hans tak, och därmed gick han före mig uppför trappan och visade mig in i ett rum som precis som rummets i bottenkällaren var nästan helt och hållet utrymt. Längs ena väggen stod ett slagt tälöslag bildat, den hade handtag i böjda ändar och liknade alltså en bädd. Bredvid sängen stod en exportlåda från Château Gruaud-Larose med ett svart inbränt vapen, och ovanpå lådan, i det milda skenet från en lampa med skärm, stod ett dricksglas, en vattenkaraff och en gammaldags radio med kåpa av mörkbrun bakelit. Austerlitz önskade mig godnatt och drog försiktigt dörren i lå efter sig, jag gick fram till fönstret, tittade ut på den öde Alderney Street, vände mig tillbaka in mot rummet, satte mig på sängen, knöt upp skorremarna, funderade över Austerlitz som jag nu hödde gå omkring i rummet vägg i vägg, och såg sedan, när jag lyfte blickens igen, i halbdunklet på spelhyllan den lilla samlingen som sju lite mer än två-tre tum låga bakelitaskar av olika fason vilka var och en, visade det sig när ljopåden den ena efter den andra och ställde den i ljuset från lampans, innehöll det föregångliga stofset av en av de här i detta hus – det hade Austerlitz ju berättat för mig – hädangångna målarna. En av dem, en viktlös, elffenbentärgad varsele med hopviktat vingor av ett okänt stoff, låt

892

jag ramla ur sin bakelitbehållare ner i min uppåtvända högra handflata. Dess ben var böjda och indragna under den av silvertjäll täckta hålen, som skulle den just sitta tvärg över ett sista hinder, och så nyma att jag knäppte kunde urskilja dem. Också det högt över hela kroppen svängda känselprödet darrade på gränsen till det osynliga. Tydligt däremot var det stela, svarta, lite utstående ögat, som jag studerade länge innan jag åter stoppade ner denna nattliga vålnad, kanhända död sedan åratals men inte märkt av någon förstörelse, i dess tränga grav. Innan jag hade mig knäppte jag på radion som stod på bordeaxelåldan bredvid sängen. På den runda lysande skivan framträdde namnen på de städer och stationer som jag i min bärndom förknippade med de mest utländska föreställningar – Monte Ceneri, Roma, Ljubljana, Stockholm, Berolmünster, Hülversum, Prag och så vidare. Jag skruvade ner ljudet, lysnade till ut i eters strödda ord på ett för mig obegripligt språk långt, långt borta, en kvinnlig röst som ibland drunknade mellan vägorna, sedan dök upp igen och korsades med toner spelade av två varsamma händer vilka på en för mig okänd ort rörde sig över klaviaturen på en Bösendorfer eller en Pleyel och frambringade vissa klingande fraser, ur Das Wohltemperierde Klavier tror jag, som ackompanjerade mig långt in i sömnen. När jag vaknade på morgonen kom det bara ett svagt brusande och skrapande ljud ur högtalarens finnasliga mässinggaller. Strax därpå, vid frukosten, när jag kom att tala om den hemlighetsfulla radion, sade Austerlitz att han alltid hade varit av den uppfattningen att de röstes vilka alltifrån mörkrets inbrott för genom luften, och av vilka vi kunde uppfånga endast ytterst få, liksom fladdermössen hade sitt eget, dagljusskygga liv. Ötta under de senaste årens långa, sömlösa nätter har ja, när jag lysnat till hallkivinnorna i Budapest, Helsinki eller La Coruña, sett dem beskriva sina så kallade skakningar långt därute och önskat att jag redan varit i deras sällskap. Men för att återkomma till min historia ... Det var efter promenaden genom Schönbornrädgårdens som Véra, när vi åter satt i hennes våning, för första gången berättade mer utförligt om mina föräldrar, om deras härkomst, så mycket hon

893

Abb. 10: Austerlitz (se), S. 892–893.

In der schwedischen Ausgabe sind die Photographien zudem nicht unten, sondern oben auf der jeweiligen Buchseite platziert worden, im Unterschied zur dänischen Ausgabe jedoch in dem einen Fall dann näher an der entsprechenden textlichen Beschreibung, denn nur zwei Zeilen unter dem Bild der Wurzeln findet man die Beschreibung: „[...] de hopslingrade rötterna till en kastanj [...]“. Jedoch ist die Beschreibung der Anemonen, „[...] de snövita marsblommorna hos Anemone nemorosa“, auf derselben Seite zu finden wie das Wurzelbild und also nicht in direkter Nähe des Photos der Anemonen.⁴⁴ Das Infragestellen photographischer Repräsentationspotentiale, das ein zentrales Thema sowohl für *Austerlitz* als auch für *Die Ringe des Saturn* darstellt, tritt also auf materieller Ebene der Übersetzungen kaum zutage. Außerdem stellt sich grundsätzlich die Frage, ob man vor diesem Hintergrund noch von *adäquaten* oder auch *wirkungsäquivalenten* Übersetzungen sprechen kann, so wie es in vielen Übersetzer*innenverträgen gefordert wird.⁴⁵

Wo fängt die Aufgabe des Übersetzens an und wo endet sie?

Der Vergleich zwischen unterschiedlichen Sprachausgaben der zwei Foto-Texte Sebalds, *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, zeigt den Einfluss der materiellen Übersetzung auf die Deutungsangebote der jeweiligen Ausgaben. Es spielt eine Rolle, ob der visuelle Vergleich zwischen Holocaustopfern und Heringsfang durch die Bildüberschrift in *Die Ringe des Saturn* auf die Spitze getrieben wird oder ob die besondere Relation zwischen Text und Bild durch den Effekt der Pseudo-Bildtexte in *Austerlitz* berücksichtigt wird oder nicht. Layout-Unterschiede zwischen Original und Übersetzung werden u. a. von variierenden Längen der jeweiligen Sprachen verursacht.⁴⁶ Sprachliche und materielle Übersetzungsverfahren sind für die Erscheinung und damit auch die Bedeutungspotentiale des Buchobjekts also aufs Engste miteinander verknüpft. Allerdings zeigen die oben analysierten Beispiele ebenso, dass es trotz unterschiedlicher Längen der Sprachen an entscheidenden Stellen möglich gewesen wäre, das zentrale Zusammenspiel zwischen Photo und Text im Layout der Buchseite in die übersetzten Ausgaben zu übertragen, so wie beispielsweise bei der photointernen Bildüberschrift auf dem Heringsphoto oder bei der Platzierung der Photos in *Austerlitz*, zumindest in der englischen Übersetzung.

⁴⁴ Sebald: Dikt, prosa, essä, S. 891.

⁴⁵ Wie beispielsweise in dem dänischen und schwedischen Standardvertrag zwischen Übersetzer*innen und dem Verlag.

⁴⁶ Wie es von vielen der von mir interviewten Expert*innen hervorgehoben wurde, beispielsweise in den Interviews mit Niels Brunse (10. Dezember 2020), Michael Krüger (19. April 2021), Wolfgang Matz (12. Mai 2021) und Ulrika Wallenström (21. Juli 2021).

Es scheint eine Diskrepanz zu bestehen zwischen den jüngsten Entwicklungen der Übersetzungs- und Literaturwissenschaft zur literarischen Materialität und deren Einfluss auf die Deutungsangebote eines literarischen Werks und der praktischen Handhabung einer literarischen Übersetzung im Verlagswesen. Die Materialität eines literarischen Werks wird seitens der Forschung mittlerweile als integraler Teil der Deutungsangebote des Buchobjekts aufgefasst, bei dem Merkmale wie Umschlaggestaltung, Layout oder Papierqualität eine entscheidende Rolle für die Rezeption durch Leser*innen spielen. Diese materiellen Teile eines Buches scheinen jedoch nicht immer in der praktischen Handhabung einer literarischen Übersetzung als zentraler Teil der Bedeutungsebene wahrgenommen zu werden.

Obwohl die Verleger*innen, Verlagsangestellten und Übersetzer*innen von Sebalds Werken sich große Mühe gegeben haben, sowohl die *linguistic* als auch die *bibliographic codes* in die übersetzten Ausgaben zu übertragen, scheint es im Verlagswesen Strukturen zu geben, welche die materielle Übersetzung solcher komplexen Bedeutungsträger erschweren. Die Übertragung der Materialität wird von unterschiedlichen Akteur*innen gestaltet und diese müssen eng zusammenarbeiten, um ein adäquates Ergebnis, sowohl bezüglich der sprachlichen als auch der materiellen Bedeutungsträger, herzustellen. Der Begriff der materiellen Übersetzung rückt somit das Kollaborative an literarischen Übersetzungspraxen im Verlagswesen in den Fokus. Die oben analysierten Beispiele aus Sebalds zwei Foto-Texten verdeutlichen, dass die Zusammenarbeit zwischen den unterschiedlichen Abteilungen im Verlagswesen besonders in Fällen essentiell ist, in denen das zu übersetzende Werk eine spezielle Materialität aufweist.

Bibliographie

- Albrecht, Jörn: *Literarische Übersetzung. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998.
- Andersen, Tore Rye: *Distorted Transmissions – Towards a Material Reading of Thomas Pynchon's The Crying of Lot 49*, in: *Orbis Litterarum* 68 (2013), Nr. 2, S. 110–142.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
- Bermann, Sandra / Porter, Catherine (Hg.): *A Companion to Translation Studies*, Hoboken: Wiley-Blackwell 2014.
- Boria, Monica et al. (Hg.): *Translation and Multimodality. Beyond Words*, London / New York: Routledge 2020.
- Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 77–99.
- Chartier, Roger: *Laborers and Voyagers: From the Text to the Reader*, in: *Diacritics* 22 (1992), S. 49–61.
- Darnton, Robert: *What Is the History of Books?*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 9–26.

- Daub, Adrian: ‚Donner à Voir‘: The Logics of the Caption in W. G. Sebald’s *The Rings of Saturn* and Alexander Kluge’s *Devil’s Blind Spot*, in: Patt, Lise (Hg.): *Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute for Cultural Inquiry Press 2007, S. 306–329.
- Dicerto, Sara: *Multimodal Pragmatics and Translation: A New Model for Source Text Analysis*, o. O.: Palgrave MacMillan 2018.
- Doorslaer, Luc van / Gambier, Yves (Hg.): *Handbook of Translation Studies*, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2010.
- Elcott, Noam M.: *Tattered Snapshots and Castaway Tongues: An Essay at Layout and Translation with W. G. Sebald*, in: *The Germanic Review* 79 (2004), Nr. 3, S. 203–223.
- Elleström, Lars (Hg.): *Beyond Media Borders, Volume 1: Intermedial Relations among Multimodal Media*, Berlin: Springer Nature, 2021.
- Hillenbach, Anne-Kathrin: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*, Bielefeld: transcript 2012.
- Honickel, Thomas: *Curriculum Vitae. Die W. G. Sebald-Interviews*, hg. von Uwe Schütte & Kay Wolfinger, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021.
- Horstkotte, Silke: *Nachbilder: Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln: Böhlau 2009.
- : *Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W. G. Sebald and Monika Maron*, in: *Poetics Today* 29 (2008), Nr. 1, S. 49–78.
- Jakobson, Roman: *On Linguistic Aspects of Translation*, in: Venuti, Lawrence (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London: Routledge 2021, S. 156–161.
- Kaindl, Klaus: *Multimodality and Translation*, in: Millán, Carmen / Bartrina, Francesca (Hg.): *The Routledge Handbook of Translation Studies*, London: Routledge 2013, S. 257–269.
- Klüger, Ruth: *Wanderer zwischen falschen Leben. Über W. G. Sebald*, in: *Text + Kritik* 158 (2003), S. 95–102.
- Kress, Gunther / van Leeuwen, Theo: *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London: Arnold 2001.
- Kress, Gunther / van Leeuwen, Theo: *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge 2005.
- Lothe, Jakob: *Narrative, Memory, and Visual Image*, in: ders. / Suleiman, Susan Rubin / Phelan, James (Hg.): *After Testimony – The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*, Ohio: The Ohio State University Press 2012, S. 221–246.
- McCann, Jerome J.: *The Textual Condition*, Princeton: University Press 1991.
- McKenzie, D. F.: *The Book as an Expressive Form*, in: Finkelstein, David / McCleery, Alistair (Hg.): *The Book History Reader*, London / New York: Routledge 2002, S. 27–38.
- Munday, Jeremy: *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London / New York: Routledge 2012.
- Oittinen, Riitta / Ketola, Anne / Garavini, Melissa (Hg.): *Translating Picturebooks: Revoicing the Verbal, the Visual, and the Aural for a Child Audience*, New York: Routledge 2018.
- Patt, Lise (Hg.): *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*, Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry Press 2007.

- Pérez Gonzáles, Luis: *Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives*, in: Bermann, Sandra / Porter, Catherine (Hg.): *A Companion to Translation Studies*, Hoboken: Wiley Blackwell 2014, S. 119–131.
- Pressman, Jessica: *The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, in: *Michigan Quarterly Review* XLVIII (2009), Nr. 4: *Bookishness: The New Fate of Reading in the Digital Age*, S. 465–482.
- Schmitz-Emans, Monika: *Die Fotografie und das Vergessen: Literarische und künstlerische Reflexionen über die Grenzen der Erinnerung*, in: Schulte, Sanna (Hg.): *Erschriebene Erinnerung: Die Mehrdimensionalität literarischer Inszenierung*, Köln: Böhlau 2015, S. 180–197.
- Sebald, W. G.: *Dikt, prosa, essä*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 2011.
- : *Saturns ringe*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2011.
- : *The Rings of Saturn*, London: Harvill 1998.
- : *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt/M.: *Die andere Bibliothek / Eichborn* 1995.
- : *Austerlitz*, Kopenhagen: Tiderne skifter 2003.
- : *Austerlitz*, München / Wien: Carl Hanser 2001.
- : *Austerlitz*, London: Hamish Hamilton 2002/2001.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin Books 2003.
- Steinaecker, Thomas von: *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*, Bielefeld: transcript 2007.
- Sørensen, Mette Biil: *Material translation: How do variations in form and materiality influence the ways we read translated editions of a book?*, in: *Orbis Litterarum* (2022), Nr. 77, S. 252–267.
- Venuti, Lawrence: *The Poet's Version; or, An Ethics of Translation*, in: *Translation Studies: Poetry and Translation* (2011), S. 230–247.
- (Hg.): *The Translation Studies Reader*, London: Routledge 2021.

Artefakte on Demand. Postdigitale Bücher erschließen und überliefern

Andreas Bühlhoff / Annette Gilbert

Poor Media

Es gibt eine Sparte im gegenwärtigen Buchmarkt, die wie keine zweite analoge und digitale Kultur kurzschließt und so als Inbegriff des postdigitalen Zeitalters gelten kann.¹ Die Rede ist von Print on Demand-Publikationen (PoD), deren Produktion und Distribution essentiell auf digitaler Technologie fußen, während sie sich zugleich dem vielbeschworenen ‚Ende des Buchs‘ entgegenstemmen und seine Materialität feiern:

POD books represent a genuine hybrid of digital and analog processes: under the guise of the „traditional“ book form, there is a complex ecosystem made of file formats, metadata, retail platforms, multiple connections to online stores and, sometimes, even YouTube book trailers, authors’ blogs, etc. Sent through the regular postal system, the physical book is the tip of the iceberg of an infrastructure that takes advantage of digital printing, desktop publishing, PDF format, and Web 2.0. Therefore, POD is not a new technology in itself, but a fruitful combination of existing ones.²

¹ Zum Begriff des Postdigitalen vgl. Florian Cramer: What is ‚Post-Digital‘?, in: A peer-reviewed journal about // Post-Digital Research 3:1 (2014), <http://www.aprja.net/?p=1318> (20.05.2022); Alessandro Ludovico: Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894, Eindhoven: Onomatopoe 2012, und Jens Schröter / Alexander Böhnke (Hg.): Analog / Digital. Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung, Bielefeld: transcript 2004.

² Silvio Lorusso: Print-on-Demand – The Radical Potential of Networked Standardisation, in: Aldred, Danny / Waeckerlé, Emmanuelle (Hg.): Code—X. Paper, Ink, Pixel and Screen, Farnham: bookRoom 2015, S. 03:47–03:58, S. 03:48. Zum Produktionsverfahren vgl. auch Manon Bruet: Production Process: Print on Demand, in: Revue Faire 26 (November 2020).

Es war also nicht allein die Perfektionierung der auf Digitaldruck basierenden Produktionsverfahren, sondern erst deren Verzahnung mit Digitalisierungsprozessen in den Infrastrukturen des Buchmarktes und E-Commerce, die dazu führte, dass PoD eine regelrechte Revolution in der Buchwelt auslösen konnte. Plötzlich waren industriell gefertigte Kleinstauflagen bis hin zu einem einzigen Exemplar nicht nur technisch möglich, sondern auch leicht und schnell realisierbar sowie ökonomisch rentabel. Gedruckt wird erst, wenn tatsächlich jemand ein Exemplar bestellt. Im Gegensatz zum traditionellen Auflagendruck braucht es für die Verfügbarkeit von Titeln somit keinen physischen Bestand mehr, für den man in Vorkasse gehen muss, der Kapital auf lange Zeit bindet sowie Lager- und Logistikkosten verursacht. Das verlegerische Risiko sinkt, was wiederum neue Geschäftsfelder außerhalb des Bestsellersegments öffnet, wovon insbesondere der Fachbuchmarkt, Nischantitel und Backlists profitieren.

Zugleich entstehen damit niedrighschwellige Aktionsfelder sowie neue Spielräume abseits der Institutionen des Literatur- und Kunstbetriebs und ihrer Gatekeeper*innen, was eine Demokratisierung der Produktionsmittel bewirken kann und Autor*innen die Chance zur Selbstentfaltung und Selbstermächtigung bietet. Diese Chance wurde und wird seitdem sowohl von Hobbyphotograph*innen und -autor*innen jeder Couleur als auch von Künstler*innen und Autor*innen aus dem Independent-, Avantgarde-, Experimental- und Künstlerbuchbereich genutzt. Häufig greifen sie dabei auf das Angebot global agierender Plattformen wie Books on Demand (seit 2001), Lulu (seit 2002), Blurb (seit 2005) und Amazons Kindle Direct Publishing (seit 2007, vorher: CreateSpace) zurück, die alle Prozesse und Entscheidungen hinsichtlich Ausstattung, Fertigung, Distribution weitestmöglich automatisiert, standardisiert und vereinfacht haben, sodass vonseiten der Autor*innen keine besonderen Kenntnisse vonnöten sind.³ Die über diese Plattformen bestellten Bücher, die auch mit einer ISBN versehen und über den normalen Buchhandel vertrieben werden können, werden in der Regel innerhalb weniger Tage gedruckt und weltweit ausgeliefert. Sie unterscheiden sich auf den ersten Blick kaum von denen, die in den Regalen der Buchhandlung um die Ecke stehen – nicht nur, weil sie einen hohen Fertigungsstandard aufweisen, sondern auch, weil etliche der dort stehenden Titel großer Verlage ohnehin bereits mit dem gleichen Verfahren je nach Bedarf gedruckt und produziert worden sind, diesen Umstand aber eher verschleiern.

³ Die Geschichte, Slogans und Einsatzgebiete unterscheiden sich je nach Plattform: Blurb etwa hat sich als Photobuch-Spezialist einen Namen gemacht, „that unleashes the creative genius inside everyone“ (vgl. www.blurb.com). Die meisten Bücher sind Hochzeits-, Familien-, Reisealben etc. Lulu hingegen „is dedicated to making the world a better place, one book at a time“, und die beste Adresse für alle Bücher mit Text, von Lebenserinnerungen und Handreichungen bis hin zu Liebesromanen, Erotika und Lyrik (vgl. www.lulu.com). Amazon hat dafür wohl die meisten Bestseller im Angebot, von den Gedichtbänden der Instapoetin Rupi Kaur bis hin zu *50 Shades of Grey* (vgl. <https://kdp.amazon.com>). Und die Espresso Book Machine wirbt mit „Books Printed In Minutes At Point Of Sale For Immediate Pick Up“ (vgl. www.ondemandbooks.com) (22.05.2022).

Ungeachtet dessen stellen die Bücher, die über solche PoD-Plattformen gefertigt und distribuiert werden, eine Herausforderung dar – nicht nur für den klassischen Buchhandel und das etablierte Verlagswesen, sondern auch für Konsekrationsinstanzen und Sammlungsinstitutionen wie Bibliotheken, etwa in Hinblick auf ihre Erwerbspolitik, Erschließungsprozesse und Archivierungspraktiken, und die Forschung, wie am Beispiel unseres Forschungs- und Sammlungsprojekts *Library of Artistic Print on Demand* gezeigt werden soll. Schon allein der Produktionsausstoß über diese Plattformen ist gewaltig, wie eine Publikation des Photo(buch)-künstlers Andreas Schmidt aus dem Jahr 2011, der Hochzeit der künstlerischen PoD-Produktion, erahnen lässt. In seinem Buch *Just Published* dokumentiert er mithilfe des gleichnamigen Features im Blurb-Webshop 760 Cover von Büchern, die in den letzten Minuten auf der Plattform hochgeladen und veröffentlicht wurden.⁴ Zugleich ist Andreas Schmidt, der zwischen 2008 und 2013 in schneller Folge nicht weniger als 78 Bücher produzierte, selbst ein gutes Beispiel dafür, dass sich mit PoD ein Ventil geöffnet hat. Da brach sich offenbar eine jahrelang angestaute Kreativität Bahn, endlich konnte man all die Ideen, die man schon lange mit sich herumtrug, schnell und einfach verwirklichen, berichtet der Photobuchkünstler Joachim Schmid, Gründer der auf PoD-Produktion spezialisierten Artists' Books Cooperative (ABC).⁵ Gerade in der Euphorie der Anfangszeit gewann sein eigenes Tun eine gewisse Eigendynamik: „[I]m Grunde haust du jeden Tag ein Buch raus, das geht ja auch super einfach. [...] Es ist wirklich nahezu ein aktionistisches Moment.“⁶

Dass diese schnell und billig produzierten Bücher nicht immer allen traditionellen Qualitätsstandards entsprechen, eine recht hohe Fehlerquote in der Produktion aufweisen und – insbesondere im Niedrigpreissegment der Global Player Blurb und Lulu, in dem sich die Künstler*innen bevorzugt bewegen – nur einen sehr begrenzten Gestaltungsspielraum zulassen, war vielen Künstler*innen zumindest in der Anfangsphase nicht so wichtig. Erst recht nicht, wenn sie wie Joachim Schmid aus einer künstlerischen Tradition kamen, die sich nicht für das Perfekte, das Edle, das Wertige interessiert, sondern für das Populäre oder das Trashige. So stöbern recht viele Künstler*innen voller Neugier in all dem, was im Netz auf einmal öffentlich wurde; und mit ebenso großer Begeisterung verfolgen sie häufig selbst eine Ästhetik des Trash, des Billigen, des Nichtperfekten, des Dilettantischen, des Fehlers. Zugleich liefern der geringe Gestaltungsspielraum und die reduzierte Druck- und Bindequalität, die den PoD-Anbietern überhaupt erst eine höhere Rentabilität und Produktionsgeschwindigkeit ermöglichten, eine

⁴ Andreas Schmidt: *Just Published*, Selbstverlag / Blurb 2011. Mehr Infos auf <https://apod.li/just-published> (22.05.2022).

⁵ Vgl. <https://abcooperative.cargo.site/> (22.05.2022).

⁶ *Library of Artistic Print on Demand: Interview mit Joachim Schmid*, 14.11.2019, Zerpenschleuse bei Berlin, unveröff.

Grenze im Sinne einer *contrainte*, an der man sich künstlerisch oder ästhetisch forschend arbeiten kann. In Anlehnung an Hito Steyerls Konzept des „poor image“ lässt sich in diesem Zusammenhang mit Silvio Lorusso von „poor media“ sprechen.⁷ Im Gegensatz zu den technisch hochgerüsteten, interaktiven, multimedialen, mit sozialen Features angereicherten „rich media books“, die noch vor wenigen Jahren als die Zukunft des Buchs gehandelt wurden,⁸ werden „poor media“ vor allem in Hinsicht auf ihr „potential of duplication and dissemination“ exploriert. Im Gegenzug ist man bereit, Einbußen in Druckqualität und Gestaltungs- und Ausstattungsoptionen hinzunehmen: „The poverty of poor media should be better called *frugality*, since it's characterized by the conscious, serene renunciation of embellishments in favor of accessibility and spread.“⁹

Darin erinnern PoD-Bücher an die russische Avantgarde, die einst den bibliophilen Luxusausgaben der Symbolisten und des Jugendstils ihre handgeschriebenen oder selbstgestempelten „Anti“-Büchlein und „Wegwerfbücher“ auf billigstem Papier oder gar Tapeten entgegensetzte.¹⁰ Sie erinnern aber auch an den Nimbus der programmatisch „schlecht gemachten Bücher“ aus dem Raubdruck- und Alternativmilieu der Gegenkultur und Studentenbewegung. Schon Heidi Paris hat die grenzwertige Druckqualität und Ausstattung der merve-Bände als Teil der Imagepflege begriffen und in einer Kampfschrift „wider das kostbare“ erklärt: „Es sind nämlich diese schlecht gemachten Bücher, die ehrlich sind, die wirklich gelesen werden, weil man darin neue Ideen finden kann, die noch nicht durch Riesenauflagen breitgetreten und abgenutzt sind.“¹¹ Der Gebrauchswert steht hier über dem Warenwert. Entsprechend dürfen auch die dilettantisch anmutende Machart und „konsequente Untergestaltung“¹² vieler Publikationen der Gegenkultur der 1970/80er Jahre keineswegs ausschließlich auf die begrenzten

⁷ Vgl. Hito Steyerl: In Defense of the Poor Image, in: e-flux 10 (November 2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (20.05.2022) und Silvio Lorusso: Digital Publishing. In Defense of Poor Media, in: Library of the Printed Web / Soulellis, Paul (Hg.): Printed_Web_3.pdf (Spring 2015), S. 35–89.

⁸ Letztlich seien sie, so Lorusso, aber nichts anderes als „the product of a commercial doctrine based on an ornamental understanding of digital technology, [...] and a reactionary conception of the publishing process“. Lorusso: In Defense of Poor Media, S. 36.

⁹ Ebd., S. 61 und 72 f. [Herv. i.O.]

¹⁰ Evgenij Kovtun: Das Antibuch der Varvara Stepanova, in: Von der Fläche zum Raum. Russland 1916–1924, Köln: Galerie Gmurzynska 1974, S. 57–63 und John E. Bowlit: Schreibt nichts! Lest Nichts! Sagt Nichts! Druckt nichts!, in: ders. / Hernad, Béatrice (Hg.): Aus vollem Halse. Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930, München: Prestel 1993, S. 11–38, S. 21.

¹¹ Heidi Paris: Wider das Kostbare, 1986 [nicht mehr online verfügbar]. Zur Bedeutung von merve für den bundesrepublikanischen Diskurs vgl. auch Philipp Felsch: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990, München: C. H. Beck 2015.

¹² Jan-Frederik Bandel: Untergestaltung, in: ders. / Prill, Tania / Gilbert, Annette (Hg.): Unter dem Radar. Underground- und Selbstpublikationen 1965–1975, Leipzig: Spector Books 2017, S. 89–90.

Gestaltungsmöglichkeiten der damals zur Anwendung kommenden Druck- und Vervielfältigungsverfahren zurückgeführt werden. Sie wurden im Gegenteil als Ausdruck von Understatement und Revolte bewusst gepflegt.

In diesem Sinn werden auch die minderwertige Qualität und der begrenzte künstlerische Gestaltungsraum von PoD in der Szene nicht als Manko begriffen. PoD-Publikationen haben hohe Symbolkraft: Sie suggerieren Glaubwürdigkeit und Unkorruptierbarkeit und passen idealiter zur Behauptung von Alterität und Subversion. Darüber hinaus sorgen die begrenzten Ausstattungsmöglichkeiten auf den Plattformen für einen hohen Wiedererkennungswert, sodass sie sich um 2010 zum Markenzeichen einer zeitgenössischen künstlerischen Subkultur entwickeln konnten, die sich, wie einst die Avantgarde, der Underground und die Counterculture, als programmatischen Gegenentwurf zum ‚Establishment‘ in der Kunst- und Buchwelt versteht und inszeniert.

Library of Artistic Print on Demand

Es verwundert daher kaum, dass diese neue, sich dynamisch entwickelnde Welt der Buchproduktion bisher weitestgehend unter dem Radar von Literatur- und Kunstbetrieb, von Buchhandel, Bibliotheken und Forschung geblieben ist. Damit läuft sie Gefahr, das Schicksal der institutionellen Unsichtbarkeit zu erleiden, das auch die graue Literatur, Trivial- und Populärliteratur sowie Undergroundpublikationen früherer Generationen kennen. Den einen gilt sie als Schmutzkind der Branche, das mit schnell und massenhaft produzierten, billig aussehenden und bisweilen schlecht gestalteten Büchern den Markt flutet. Den anderen gilt sie als Hort der Vanity Press, die so schlecht sei, dass sie woanders nicht in Verlag genommen werde. Aus Sicht von Kulturpessimist*innen ist die exponentielle Zunahme dieser weitgehend unreguliert entstandenen Produktion mitverantwortlich für die Unübersichtlichkeit und Übersättigung des Buchmarkts, für den Niedergang des Kulturguts Buch und den allgemeinen Niveauverfall in Kultur und Gesellschaft. Selbst in der Künstler- und Photobuchszene, die auf eine lange Tradition des Selbst- und Kleinverlags zurückblicken kann, waren gerade in der Anfangszeit von PoD die Vorbehalte groß: „[S]ome collectors and artists engaged in traditional production processes such as relief printing and letterpress did not consider POD books to be valid as artists’ books.“¹³

¹³ Sarah Bodman: Spending Time within Books, in: Hildebrand-Schat, Viola / Bazarnik, Katarzyna / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Refresh the Book. On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing, Brill: Leiden 2021, S. 221–245, S. 230.

Dass PoD-Publikationen von den Bibliotheken nur selten gezielt erfasst oder gesammelt und nur äußerst ungern erworben werden, ist aber auch dem Umstand geschuldet, dass sie die Erwerbungspraxis von Sammlungsinstitutionen vor große Herausforderungen stellen: Hier stoßen nicht nur die bibliothekarischen Recherchemethoden und Auswahlkriterien an ihre Grenzen, sondern auch die Beschaffungswege, die auf den etablierten Buchhandel und B2B-Prozesse ausgerichtet sind, nicht aber auf Webshops und Warenkörbe von PoD-Plattformen oder einzelnen Autor*innen mit Paypal-Checkout.¹⁴

Nur wenige PoD-Publikationen haben es aus diesen inhaltlichen, infrastrukturellen und die Wertattribution betreffenden Gründen bisher in etablierte Sammelinstitutionen geschafft. Diesem institutionellen blinden Fleck gilt die Aufmerksamkeit der *Library of Artistic Print on Demand*, die im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts *Artefakte der Avantgarden 1885–2015* entstanden ist und einen repräsentativen Grundstock von etwa 300 herausragenden künstlerischen PoD-Publikationen angelegt hat, die als Sondersammlung in den Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek übergehen.¹⁵ Der Schwerpunkt liegt dabei auf Publikationen, die die besondere Medialität und Materialität des (PoD-)Buchs reflektieren, und Publikationen, die (selbst-)kritisch die Begrenztheiten des PoD-Ökosystems inklusive der systemischen Abhängigkeiten von den neuen Intermediären ergründen. Hinzu kommen Projekte, die ohne PoD wohl nie den Weg ins gedruckte Medium gefunden hätten, etwa serielle Großprojekte mit bis zu 100 Bänden oder mehr und konzeptuelle Langzeitunternehmungen über 12 Jahre.

Die *Library of Artistic Print on Demand* orientiert sich dabei bewusst am Modell der Bibliothek, denn ungeachtet ihrer Verortung außerhalb des klassischen Verlagswesens und Buchhandels sind PoD-Publikationen als ‚normale‘ Bücher konzipiert: Sie wollen als solche in die Hand genommen, gelesen, distribuiert, katalogisiert und bewahrt werden. Unter den Gedächtnisinstitutionen sind es die Bibliotheken, deren Auftrag es ist, Publikationen zu sammeln, zu erschließen, auf Dauer zu bewahren und der allgemeinen Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen – so obskur ihr Inhalt, so billig ihre Herstellung, so einfach ihre Gestaltung, so ungewöhnlich ihre mediale Verfasstheit und so sperrig ihre Verzeichnung in Bibliothekskatalogen auch sein mögen. Nur so können Bibliotheken ihrem Anspruch als Ort eines reichen kulturellen Gedächtnisses gerecht werden, das „die mediale Überlieferung objektivierter Vergangenheit

¹⁴ Vgl. den Beitrag von Hartmut Abendschein: Konzeptuelles Publizieren und bibliothekarische Praxis in diesem Band.

¹⁵ Vgl. Andreas Bühlhoff / Annette Gilbert (Hg.): *Library of Artistic Print-on-Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, Leipzig: Spector 2023 (in Vorbereitung) und <https://apod.li>. Die Begrenzung auf 300 Publikationen ergibt sich aus dem limitierten Erwerbungsset und der nicht immer gegebenen Verfügbarkeit der Publikationen.

zur Grundlage hat“.¹⁶ Diese von Bibliotheken dauerhaft gesicherten Medien „können als Speichergedächtnis bereitgehalten und [jederzeit] für das Funktionsgedächtnis aktiviert werden“ und so zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln. Dabei „determinieren und organisieren [die Bibliotheksbestände] die Möglichkeit der Weitergabe von in Medien akkumulierten Erfahrungen und Erkenntnissen.“¹⁷

PoD-Publikationen sind in diesem Sinne Ausdruck und Abbild einer generellen Bibliodiversifizierung,¹⁸ sie verkörpern aber auch in besonderem Maße eine Anreicherung des in Büchern gespeicherten und in Bibliotheken gesicherten kulturellen Gedächtnisses und Wissens, weil viele von ihnen explizit selbst kleine Sammlungen sind, vor allem für digitale Kulturen.¹⁹ Bibliotheken haben im Vergleich zu den „in Bestand und Erschließung [...] [eher] auf die Vergangenheit orientiert[en]“ Archiven oder Museumssammlungen zudem den Vorteil, dass sie „am leichtesten für den Transfer von medial in der Vergangenheit gespeichertem und funktional in der Gegenwart genutztem Gedächtnis geeignet“ sind.²⁰ Ihre Bestände sind weltweit erfasst und recherchierbar und können einer breiteren Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt

¹⁶ Elmar Mittler: Die Bibliothek als Gedächtnisinstitution, in: Umlauf, Konrad / Gradmann, Stefan (Hg.): Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 33–39, S. 37.

¹⁷ Ebd. Unter Verweis auf Aleida Assmanns Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis führt Mittler weiter aus: „Eine wesentliche Leistung der Bibliotheken ist die dauerhafte Sicherung der Medien des Speichergedächtnisses. Sie bieten damit eine wichtige Voraussetzung dafür, dass Medien jederzeit ins Funktionsgedächtnis geholt werden können. Damit sind ständige Grenzverschiebungen zwischen geschichtlichem Wandel und historischen Erfahrungen möglich“. Ebd. Vgl. auch Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C. H. Beck 1999.

¹⁸ Vgl. Susan Hawthorne: Bibliodiversität. Manifest für unabhängiges Publizieren, Berlin: Verbrecher Verlag 2017.

¹⁹ „These are artists who ask questions of the web. They interpret the web by driving through it as a found landscape, as a shared culture, so we could say that these are artists who work as archivists, or artists who work with new kinds of archives. Or perhaps these are artists who simply work with an archivist’s sensibility – an approach that uses the dynamic, temporal database as a platform for gleaning narrative.“ Paul Soulellis: Search, Compile, Publish, in: Pichler, Michalis (Hg.): Publishing Manifestos, Cambridge/Mass.: MIT Press 2019, S. 228–232, S. 229.

²⁰ Mittler: Die Bibliothek als Gedächtnisinstitution, S. 38. Im Gegensatz zum öffentlichen Anspruch von Bibliotheken führt die Speicherung gleicher Medien in Archiven zu völlig unterschiedlichen Formen ihrer Erschließung und Nutzung und damit stark variierenden Graden von Zugänglichkeit. Auch historisch wurde immer wieder „der ganze Komplex des Archivs [...] vom Komplex der Bibliothek unterschieden [...]. So trennte etwa in Rom Papst Sixtus IV. (1414–1484) das eigentliche Archivmaterial als *Bibliotheca secreta* (Geheime Bibliothek) von der *Bibliotheca publica* (Öffentliche Bibliothek). Damit stand wieder fest, dass das Archiv sich mit jenem Geschriebenen zu befassen hatte, das [...] nicht oder nur eingeschränkt öffentlich gemacht werden konnte.“ Uwe Jochum: Geschichte der abendländischen Bibliotheken, Darmstadt: wbg 2002, S. 82.

werden. Auch darin kommen sie also dem Anspruch auf Zugänglichkeit und Verfügbarkeit entgegen, der PoD-Publikationen ausmacht.

Die besondere Herausforderung für die Etablierung einer *Library of Artistic Print on Demand* bestand dabei darin, Sammlungs- und Forschungsförderinstitutionen von der Relevanz zu überzeugen und spezifische Umgangsweisen, Erschließungs- und Verzeichnungspraktiken, Dokumentationsweisen und Präsentationsmodi für die Sammlungsobjekte zu erarbeiten, die auch den postdigitalen und außerinstitutionellen Momenten ihrer Artefakthaftigkeit Rechnung tragen. Sie fungiert also als Schnittstelle zwischen Institution und außer- bzw. antiinstitutionell agierendem Feld.

Industrielle Unikalität

Es sind jedoch nicht nur die institutionellen Archiv-, Sammlungs- und Bibliothekslogiken, die nicht auf solche Artefakte vorbereitet sind. Ein weiteres Problem der Überlieferung ist, dass PoD-Bücher in der Regel überhaupt nur in wenigen gedruckten Exemplaren kursieren. Sie sind per se erst einmal Druckwerke *in potentialis*, die im Webshop der PoD-Plattformen auf den Moment ihrer ‚Erfüllung‘, d. i. ihres Gedrucktwerdens warten. Bis zum Moment einer Bestellung, die den Druck auslöst, existieren sie nur als druckfertige Dateien auf den Servern der Plattformen und zirkulieren allenfalls als PDF oder nur über ihre Paratexte wie Titeldaten, Klappentext, digitale Coverbilder oder, wenn man Glück hat, auszugsweise über eine digitale Buchvorschau.

Die Drucklegung ist aber nicht nur für die gesicherte Überlieferung der einzelnen Publikation abseits proprietärer Plattformservers ausschlaggebend. In vielen Fällen ist sie auch die Voraussetzung dafür, die Spezifik plattformgebundener PoD-Produktion überhaupt erkennbar werden zu lassen. Das betrifft sowohl das PoD-Ökosystem mit seinem global organisierten, mehrfach outgesourceten Workflow²¹ als auch die Eigenheiten der PoD-Artefakte selbst.

²¹ Der Prozess reicht vom Upload einer Publikation und ihrer Bestellung im Webshop über ihre Produktion in über die Welt verteilten Partnerdruckereien mit vorheriger Druckbogenoptimierung bis hin zur Auslieferung über externe Versanddienstleister und Reklamation über den Kundenservice: „The [...] simultaneous printing of different orders with similar characteristics (on the same paper and with the same colors) on the same sheet, seems then to be the key to the ‚on demand‘ model. [...] [T]he objects ordered on these platforms [...] are sent to partner printers capable of meeting the deadlines of integrating them in an economic way into a layout [...]“. Die Zuteilung eines Auftrags an eine Druckerei geschieht in der Regel nach logistischen Faktoren (es wird die Druckerei gewählt, die möglichst nah am Bestellort liegt, um Versandkosten zu minimieren), allerdings wird von dieser Regel durchaus je nach Kapazität, geforderter Buchausstattung und Auftragslage abgewichen: „[I]t seems that they are not at all locally produced. On the contrary, the obligation to meet low costs and

So wird erst im Fall mehrerer Bestellungen deutlich, dass sich die Exemplare eines PoD-Buchs trotz der hohen Standardisierung und Automatisierung aller Produktionsschritte mal mehr, mal weniger voneinander unterscheiden. Anders als Bücher, die in hohen Auflagen mit per definitionem identischen Exemplaren produziert werden, ist im Fall von PoD jedes Exemplar ein Unikat, da jeder Druckauftrag zu anderer Zeit, an anderer Maschine und potentiell an einem anderen Produktionsstandort ausgeführt wird und Ungenauigkeiten, Materialwechsel oder Produktionsfehler keine Seltenheit sind.²² Dass die Qualität der Ausführung von Bestellvorgang zu Bestellvorgang deutlich schwankt, demonstriert das Projekt *Dear Lulu, Please try and print these line, colour, pattern, format, texture and typography tests for us* (2008) – ein Buch, so gestaltet, dass mit ihm verschiedene Parameter der Druckqualität und Buchherstellung des PoD-Anbieters getestet werden können.²³ In der Tat fällt jedes gedruckte Exemplar ein wenig anders aus, wovon unzählige, von den Käufer*innen angefertigte Beweisfotos im Netz zeugen. Die digitale Version dieses Testbuchs, die die unveränderliche Druckvorlage bildet, fungiert hier also als idealtypischer Zustand, der im Prozess der Materialisierung im Druck zwangsläufig defizitär wird – aber nur so zu seiner eigentlichen Erfüllung findet.

Darüber hinaus ändern die Plattformen mit der Zeit immer wieder die verfügbaren Papierarten und Verarbeitungsarten, sodass auch aus diesem Grund manche Bücher über die Jahre zwar nicht gänzlich anders, aber doch bemerkbar unterschiedlich aussehen. Das wird vor allem an Langzeitprojekten wie Joachim Schmid's aus 96 Bänden bestehender Serie *Other People's Photographs* (2008–2011) deutlich, deren Schutzumschläge abhängig von ihrem Produktionsdatum und -ort eine große Palette von verschiedenen Grautönen aufweisen.²⁴ Diese Besonderheiten der PoD-Produktion werden erst erfahrbar, wenn es tatsächlich zur Drucklegung der Bücher kommt.

short deadlines appears to have driven the different dominant firms towards an exacerbated externalization and delocalization.“ Beide Zitate aus Bruet: Production Process, unpaginiert.

²² Die Unikalisation im Sinne der Individualisierung von in Auflage hergestellten Exemplaren ist hier auf den Produktionsprozess zurückzuführen. Darin nähert sich PoD dem Bleisatz an, für den die analytische Druckforschung gleichfalls postuliert, dass durch die unvermeidlichen Varianzen im Druckbild jedes Druckexemplar letztlich einmalig ist. Dies ist abzugrenzen vom Begriffsgebrauch in der exemplarspezifischen Erschließung in Bibliotheken, Provenienzforschung oder Druckgeschichte, wo Exemplare Unikat- und Originalwert dadurch gewinnen können, dass sie die einzig überlieferten einer Ausgabe bzw. Auflage sind oder spezifische Spuren des Gebrauchs und des Besitzes aufweisen.

²³ James Goggin et al.: *Dear Lulu, please try and print these line, colour, pattern, format, texture and typography tests for us*, Selbstverlag / Lulu 2008. Für mehr Informationen vgl. <https://apod.li/dear-lulu> (22.05.2022).

²⁴ Joachim Schmid: *Other People's Photographs*, 96 Bände, Selbstverlag / Blurb 2008–2011. Vgl. auch <https://otherpeoplesphotographs.wordpress.com/> (20.05.2022) und <https://apod.li/other-peoples-photographs> (22.05.2022).

Printparadigmen oder: Es muss gedruckt werden

Auch im Bereich der Web-to-Print-Publikationen, deren Wesen Paul Soulellis als „web culture articulated as printed artifact“²⁵ beschreibt, ist die Drucklegung angeraten, da es häufig das Buchobjekt ist, das zur Reflexionsfolie für bestimmte Aspekte der Netzkultur und Digitalisierung wird und „the increasingly fluid relationship between screen and printed page“²⁶ auslotet. Das lässt sich beispielhaft an Hester Barnards *Copied Right* zeigen, das nur in seiner Ausführung als Druck vor Augen führen kann, dass die Tiefendimension von Büchern, etwa in Gestalt des Buchrückens, im Digitalen verloren geht (vgl. Abb. 1).²⁷ Bei diesem Buch handelt es sich um die Rücküberführung eines retrodigitalisierten Buchs – nicht zufällig ein Klassiker zum Urheberrecht: Paul Goldsteins *International Copyright* – von Google Books in die physische Buchform. Dafür wurden von allen Buchseiten, so wie sie auf Google Books erscheinen, Screenshots angefertigt, mitsamt aller urheberrechtlich bedingten Anzeigebeschränkungen, und diese zu einem neuen Buch zusammengeführt. Da Googles Scans nur die auf den Buchseiten gespeicherten Informationen erfassen, hat ein im Scan auf Einzelseiten verflachtes Buch keinen Rücken und keine Tiefe mehr. Diese Tiefendimension bildet die Leerstelle sowohl (retro)digitalisierter als auch (genuin) digitaler Publikationen. Darüber aber lässt sich erst nachdenken, wenn man Barnards ‚Reprint‘ tatsächlich als Druck in Auftrag gibt und sich dabei der Buchkörper inklusive Buchrücken zwangsläufig erneut materialisieren muss. Erst wenn man diese Rematerialisierung in der Hand hält, wird man feststellen, dass der Buchrücken von *Copied Right* weiß und unbedruckt geblieben ist, was weniger Ergebnis fehlenden Gestaltungswillens als vielmehr leuchtender Ausdruck des die Buchmaterialität ignorierenden blinden Flecks der Retrodigitalisierung ist. Was schlecht gemacht aussieht, entpuppt sich als Untiefe der Remediation zwischen im Scan verflachtem Digitalisat und dreidimensionalem Buchkörper. Barnards *Copied Right* zeigt so nicht nur die Materialität digitalisierter Bücher samt ihrer rechtlichen Dimension – dieser Aspekt würde auch schon bei der Lektüre des PDFs deutlich werden –, sondern setzt diese digitale Materialität in Kontrast zur Korporalität des gedruckten Artefakts, in das sich zugleich der durch den zweifachen Medienwechsel erfahrene Zugewinn bzw. Verlust an Zugänglichkeit und Materialität einschreibt.

²⁵ Soulellis: Search, Compile, Publish, S. 229.

²⁶ Paul Soulellis: Library of the Printed Web (2013), <https://soulellis.com/work/lotpw/index.html> (20.05.2022).

²⁷ Hester Barnard: Copied Right, AND Public / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/copied-right> (22.05.2022).



Abb. 1: Der weiße Buchrücken als Indikator für Verluste und Gewinne im Wechsel zwischen Analog und Digital in Hester Barnards Copied Right. Photo: Library of Artistic Print on Demand.

Imagined Printedness oder: Es könnte gedruckt werden

Es gibt allerdings auch etliche Werke, die mit der Bestellung für die *Library of Artistic Print on Demand* möglicherweise überhaupt zum ersten Mal in gedruckter Form der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Bei ihnen stand weniger die Möglichkeit der Drucklegung im Vordergrund als die Möglichkeit eines ‚Zwischenparkens‘ und ‚Vorrätighaltens‘ von Büchern auf fremden Servern – eine Strategie, die beispielsweise das Publikationskollektiv Troll Thread lange Jahre verfolgte. Es bietet seine Bücher ausschließlich auf einer Tumblr-Seite an, und zwar als kostenfrei downloadbares PDF sowie als PoD-Druck in spe, wobei beide Versionen über Links mit dem Lulu-Webshop verbunden sind.²⁸ Joey Yearous-Algozin erklärt das dahinterliegende Prinzip des *détournements* folgendermaßen: „We don’t expect people to actually purchase the physical copies. Basically, we use Lulu as a means to host the PDFs, something Tumblr’s platform doesn’t accommodate, without having to pay for our own domain.“²⁹ Troll Thread nutzt die PoD-Plattform Lulu also in erster Linie als billigen Speicherplatz und zweckentfremdet sie zugleich als öffentliches Schaufenster bzw. virtuellen Galerieraum zur Präsen-

²⁸ Vgl. <https://trollthread.tumblr.com/> (22.05.2022).

²⁹ Tan Lin: Troll Thread Interview, in: Poetry Foundation: Harriet. A poetry blog, 04.05.2014, <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview> (20.05.2022). Seit dem Relaunch des Lulu-Webshops im Jahr 2020 ist diese Strategie nicht mehr möglich, nun werden die PDFs von Troll Thread auf GoogleDrive gespeichert.

tation des eigenen Verlagsprogramms. Die tatsächliche Materialisierung im Druck gilt Troll Thread dabei eher als potentielle Reflexionsform, die sich die Verleger*innen selbst allerdings nur in ausgewählten Fällen leisten konnten, wie Holly Melgard erläutert:

While we can't afford a full printed set of TT's books ourselves, the physical materiality of these books isn't just a virtual frame or a rumor now that archives at various institutions like the Buffalo Poetry Archive have begun buying one copy of everything TT has published.³⁰

Auch die *Library of Artistic Print on Demand* beteiligt sich an dieser archivarischen Anstrengung, sie hat etliche Werke aus Troll Threads Verlagsprogramm erworben.

Andere PoD-Werke hingegen werden wohl für immer in diesem virtuellen Schwebezustand an der Schwelle zum Gedrucktwerden verbleiben, weil sie sich einer tatsächlichen Bestellung bewusst verweigern oder der Drucklegung zu ihrer Vollendung erklärtermaßen nicht bedürfen. So besteht Silvio Lorusso und Giulia Cilibertos Projekt *Blank on Demand* (2011) aus zwei Blankobüchern, die die jeweiligen Maximal- bzw. Minimalvorgaben der PoD-Plattformen zum Gegenstand haben, indem sie diese beispielhaft an sich selbst vorführen.³¹ Sie reizen dabei nicht nur Format, Seitenzahl und Bindung jeweils bis zum Äußersten aus, sondern auch die Preisgestaltung: Das kleine, dünne Paperback kostet 5,44 €, das dicke Hardcover hingegen 999 999 € – das entspricht dem kleinst- und größtmöglichen Preis auf Lulu. Dieses Doppel wird so zur Summe der Bedingtheiten, denen das Publizieren mit PoD-Plattformen ausgesetzt ist. Zugleich liegt auf der Hand, dass das teurere Buch wohl kaum je Käufer*innen finden dürfte, es also für immer ein Druckwerk *in potentialis* bleibt. Es manifestiert sich so mehr als künstlerische Idee denn als physisches Objekt, was Sophie Seita treffend als „imagined printedness“ beschreibt und jede Bibliothek, die ihren Sammlungsauftrag ernst nimmt, vor ein Problem stellt.³² Da das Buch selbst auf der PoD-Plattform schon längst nicht mehr erhältlich ist (der Account wurde von Lulu aus unerfindlichen Gründen gelöscht), ist es nicht einmal mehr möglich, seine einstige Existenz mittels Screenshot vom Webshop mit den Paratexten zum Buch zu belegen. Das vollständige Set lässt sich so nur noch über die Erzählung der beiden Künstler*innen erinnern, die einst ein Exemplar zum Produktionspreis bestellt und von diesem und vom Lieferschein Beweisphotos angefertigt haben (vgl. Abb. 2).

³⁰ Holly Melgard: PoD Self-Publishing After the Rise of Misinformation Got Us Killed, in: Bühlhoff / Gilbert (Hg.): *Library of Artistic Print on Demand* (in Vorbereitung).

³¹ Silvio Lorusso / Giulia Ciliberto: *Blank on Demand*, Selbstverlag / Lulu 2011. Vgl. auch <https://apod.li/blank-on-demand> (22.05.2022).

³² Sophie Seita: Thinking the Unprintable in Contemporary Post-Digital Publishing, in: *Chicago Review* 60/61:4/1 (2017), S. 175–194, S. 175.

Zugleich – so ein Gedankenexperiment von Silvio Lorusso im Gespräch mit der *Library of Artistic Print on Demand* – bedürfte es nur weniger Klicks, um selbst ein Buch auf der Plattform zu erstellen, das formal und materiell identisch mit der Maximalversion von *Blank on Demand* wäre und ohne Aufschlag zum günstigen Selbstkostenpreis angeboten werden könnte.³³ Welchen Status hätte dieses Objekt, das bis auf die Preisgestaltung alle Anforderungen des Konzepts von Lorusso und Ciliberto erfüllt, aber nicht von ihnen hochgeladen wurde? Wäre das eine Fälschung oder eine zweite Auflage, nachdem die erste ‚vergriffen‘ ist? Das Werk konstituiert sich hier nicht nur im Medium des Buchs, sei dieses nun gedruckt oder digital, sondern wird erst in seiner spezifischen Einbettung in Produktions- und Distributionswege sinnfällig. Die Preisgestaltung der Objekte und ihre Präsentation im Webshop sind zentrale Bestandteile des Deutungsangebots. Es zeigt sich somit, dass mit der Existenz, ja selbst mit der *potentiellen* Existenz dieser Bücher ein Faktum geschaffen ist, mit dem bestimmte Fragen, etwa zur Preispolitik und Wertzuschreibung, überhaupt erst gestellt werden können.



Abb. 2: Der Auslieferungsschein als Beweis für die physische Existenz eines Exemplars der maximalen Version von *Blank on Demand*. Photo: Silvio Lorusso / Giulia Ciliberto.

Ähnlich diffizile Fragen hinsichtlich des ontologischen und medialen Status des Artefakts und seiner Überlieferungs- und Archivierungsmöglichkeiten werfen jene PoD-Projekte auf, die aufgrund ihres Umfangs noch nie (vollständig) gedruckt wurden und es wohl auch nie werden.

³³ Vgl. *Library of Artistic Print on Demand*: Interview mit Silvio Lorusso, 22.02.2020, Rotterdam, unveröff.

So scheint im Fall von Michael Mandibergs *Print Wikipedia* (2015), das die gesamte englische Wikipedia ins gedruckte Medium zwingt, die schiere Größe der Enzyklopädie die vollständige Drucklegung zu verbieten – selbst wenn wir vom tatsächlichen Umfang der Wikipedia wohl nur eine recht unklare Vorstellung haben.³⁴ Schließlich bleiben Angaben wie die folgende recht abstrakt: „There are currently 6,526,013 articles, which means $4.07249315252 \times 10^9$ words, which means $2.443495891512 \times 10^{10}$ characters.“³⁵ Hier setzt Mandibergs Projekt an, das die Online-Enzyklopädie in das gewohnte Buchformat eines US Trade Hardcovers überführt und den Buchkörper als Maßstab der Vermessung für die unvorstellbaren Datenmengen nimmt. Die über fünf Millionen englischsprachigen Wikipedia-Artikel (ohne Abbildungen, Links und Quellen) erstrecken sich über knapp 7500 dicke Bände. Hinzu kommen 91 Bände allein mit dem Inhaltsverzeichnis und 36 Bände, die die Namen aller 7,5 Millionen Wikipedia-Autor*innen anführen und ihnen so erstmals öffentlich Tribut zollen.



Abb. 3: Galerieansicht der simulierten und manifestierten Repräsentation von Wikipedia-Wissen im Maßstab gedruckter Bücher in Michael Mandibergs Print Wikipedia.

Photo: Michael Mandiberg.

Verschiedene Installationen in Galerien und Bibliotheken führen vor Augen, wie viel Wandfläche diese Bände einnehmen würden. Um den kompletten Regal- und Raumbedarf zu simulie-

³⁴ Michael Mandiberg: *Print Wikipedia*, 7473 Bände, Selbstverlag / Lulu 2015. Vgl. <https://printwikipedia.com>. Vgl. auch <https://apod.li/print-wikipedia> (22.05.2022).

³⁵ Wikipedia: Wikipedia:Size in volumes, 16.01.2022, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Size_in_volumes&oldid=1065930409 (20.05.2022).

ren, arbeitet Mandiberg mit Phototapete, vor der nur einige gedruckte Bände beispielhaft ausgestellt werden (vgl. Abb. 3). Nicht einmal Mandiberg selbst hat alle 7600 Bände für geschätzte 500 000 \$ schon einmal in Druck gegeben. Das macht die Aktion keineswegs sinnlos: Ein solches Projekt „braucht [...] die Möglichkeit, das Ganze könne gedruckt werden, um seinen schwindelerregenden, stuplimen [sic] Effekt zu entfalten. Wie bei vieler konzeptueller Literatur ist ihr Potential ihre Potentialität.“³⁶ Bereits die Umrechnung ins gewohnte Buchformat und die Realisierung eines Bruchteils der Bände machen die Dimensionen des kollektiven Schreibexperiments und den Umfang des zusammengetragenen Wissens fassbar. Denn im Gegensatz zu abstrakten Datenmengen sind Bücher konkrete Maßeinheiten, die wir (im doppelten Wortsinn) be-greifen können: „Print Wikipedia is both a utilitarian visualization of the largest accumulation of human knowledge and a poetic gesture towards the futility of the scale of big data.“³⁷

Damit ist auch dieses Projekt ein typisches Produkt des postdigitalen Zeitalters, denn es untersucht die Verschiebung der Maßstäbe, die durch die Digitalisierung Einzug gehalten hat. Zugleich erfordern solche Projekte erneut einen eigenen archivarischen Ansatz, denn Bibliotheken stellen an Regalmeter ganz andere Ansprüche als das Visualisierungskonzept von *Print Wikipedia*, weshalb mehrere große deutsche Bibliotheken die deutschsprachige Version, die Mandiberg 2016 für eine Ausstellung in Berlin produzierte, nicht einmal als Geschenk annehmen wollten.³⁸ Auch die *Library of Artistic Print on Demand* musste sich aus ökonomischen Gründen darauf beschränken, je einen Band aus den drei Teilsereien zu erwerben und zu archivieren. Diese drei physischen Bände stehen exemplarisch sowohl für das Gesamtprojekt als auch für die einzelnen Teilsereien ein. Als Studienobjekte ermöglichen sie Detailanalysen zur ‚wisdom of the crowd‘ und zum Wissen dieser Welt, wie es in der Wikipedia zusammengetragen wurde, oder zu Effekten der Remediation eines Web-to-Print-Projekts, zugleich machen sie Big Data über die physische Dimension in Ansätzen erfahrbar.

Hybride Publikationen

Daneben gibt es etliche Werke in unserer Sammlung, die sich dieses unauflösbare Zusammenspiel von Analog und Digital bewusst zunutze machen und im ‚Doppelpack‘ als

³⁶ Hannes Bajohr: Infradünne Plattformen. Print-on-Demand als Strategie und Genre, in: Merkur 70:800 (2016), S. 79–87. S. 83. Der Neologismus „stuplim“ ist eine Annäherung an das Portmanteau-Wort „stuplimity“, das „shock and boredom“, „stupefaction“ und „sublimity“ verbindet. Es wurde eingeführt von Sianne Ngai in: *Ugly Feelings*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 2005.

³⁷ Michael Mandiberg: About, <https://printwikipedia.com/#/about> (20.05.2022).

³⁸ Sie hat letztlich im Archiv der Avantgarden der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Unterschluß finden können.

digitale Datei und als analoger Druck angeboten werden. Diese Form eines „dualen Publikationsmodells“ ist gerade bei subkulturellen Publikationskollektiven wie Troll Thread, Traumawien, GaussPDF oder 0x0a in den letzten Jahren „zu einer Art Industriestandard des experimentellen Schreibens avanciert“³⁹ – weniger aus distributionstechnischen Überlegungen als im Sinn einer gezielten ästhetischen Strategie. Denn angelegt sind die zwei Veröffentlichungsformate nicht als Entweder-Oder, bei dem Leser*innen das ihnen genehme Format auswählen können, sondern als Sowohl-als-Auch: PDF und PoD ergänzen und verbinden sich zu einer konzeptuellen Einheit. Erst im nuancierten Zusammenspiel beider Formate entfaltet sich das volle ästhetische Potential der Werke, weshalb hier „das Verhältnis von Digital- und Analogtechnologien nicht [mehr] antagonistisch zu denken [ist], sondern komplementär.“⁴⁰

Das lässt sich exemplarisch an Mimi Cabells und Jason Huffs *American Psycho* (2012) zeigen, einem weiteren Klassiker des Genres, dessen Druckversion alle Werbeanzeigen enthält, die Google – abgestimmt auf den Inhalt der Mails – einblendete, als sich beide Autor*innen Bret Easton Ellis' gleichnamigen Roman Seite für Seite über ihre Gmail-Accounts zusendeten.⁴¹ In ihrer Publikation setzen sie diese von Google eingespielten Werbeanzeigen als Fußnoten in den von „Markennamengewittern“⁴² durchzogenen Romantext, wobei sie sie zugleich den jeweiligen Schlüsselwörtern auf der Seite zuzuordnen versuchen, auf die der GoogleAds-Algorithmus jeweils reagiert haben mag (vgl. Abb. 4). Der Ursprungstext dieses polarisierenden, in der Schilderung brutalster Gewaltexzesse verstörenden Romans wurde von ihnen geweißt, er ist daher in der gedruckten Fassung unsichtbar. Im PDF hingegen ist er weiter präsent und kann durch Markieren der geweißten Schrift oder durch einfaches Kopieren und Einfügen in ein anderes Textverarbeitungsprogramm wieder sichtbar gemacht werden. Die digitale Version erweitert somit die Druckversion: Sie fungiert als Container für subversives Filesharing eines urheberrechtlich geschützten und mancherorts indizierten Textes und legt zugleich über die mögliche Rekonstruktion des Ausgangstextes eine intensive Lektüre des Zusammenspiels von Roman und Werbealgorithmus als Reverse-Engineering nahe.

³⁹ Bajohr: Infradünne Plattformen, S. 81.

⁴⁰ Ebd., S. 79.

⁴¹ Mimi Cabell / Jason Huff: *American Psycho*, Traumawien / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/american-psycho> (22.05.2022).

⁴² Mathias Mertens: Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby, in: Arnold, Heinz- Ludwig (Hg.): *Pop-Literatur*, München: edition text+kritik 2003, S. 201–217, S. 204.

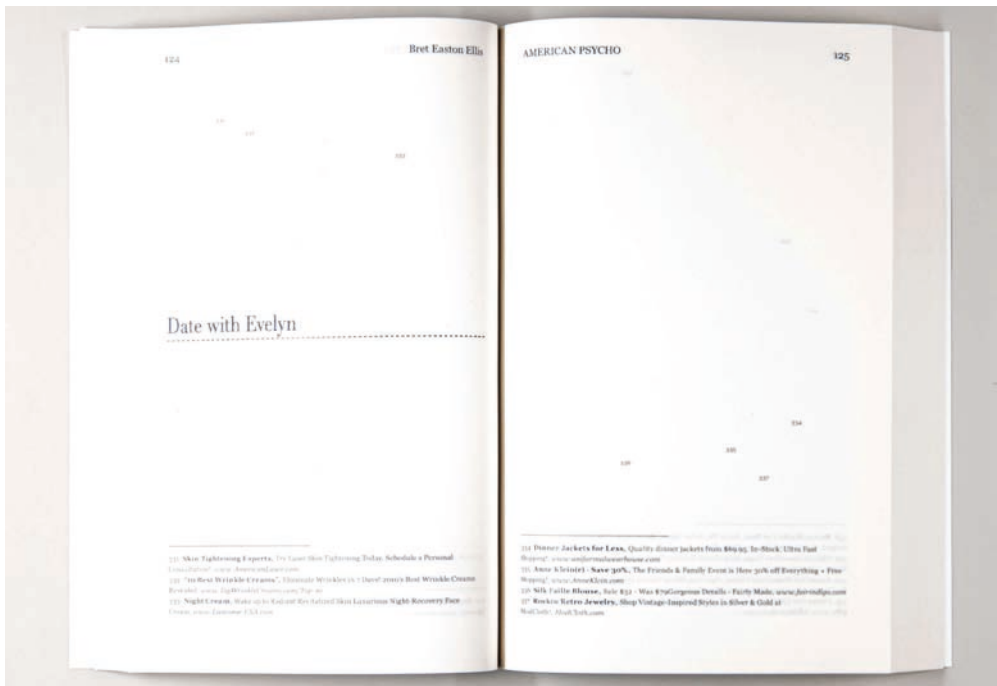


Abb. 4: Der zwar durch Werbung annotierte, aber im gedruckten Artefakt nicht ohne weiteres rekonstruierbare Romantext in Mimi Cabell und Jason Huffs *American Psycho*.
Photo: Library of Artistic Print on Demand.

Auch Jasper Otto Eiseneckers *Camouflaged Books* (2014–2016) fordern eine solch doppelte Lesep Praxis zwischen Datei und Druck ein, nur mit dem Unterschied, dass sich hier die digitale Version der Lektüre verweigert, während die gedruckte Version lesbar ist. Ziel seines als künstlerische Forschung angelegten Projekts war es, die undurchsichtigen Zensurpraktiken der großen PoD-Plattformen zu ergründen und zu unterlaufen. Zu diesem Zweck produzierte er bewusst Bücher, die von den Prüfinstanzen der PoD-Anbieter detektiert werden müssten, sei es aus urheberrechtlichen Gründen oder wegen ‚explicit content‘. Zugleich entwickelte er visuelle Strategien der Camouflage für die Buchinhalte, die die automatisierten Prüf- und Zensurmechanismen, insbesondere „Lulu’s proofreader-bots and -humans“,⁴³ beim Upload überlisten sollen, während sie ausgedruckt kein Problem für die menschlichen Leser*innen darstellen. Eine Strategie besteht z. B. darin, die Buchstaben eines Textes abwechselnd auf Vorder- und Rückseite einer Buchseite zu verteilen, sodass sich der vollständige Text erst ergibt,

⁴³ Jasper Otto Eisenecker: Description, <http://p-dpa.net/work/camouflaged-books/> (20.05.2022).

wenn man das Blatt gegen das Licht hält und die Buchstaben von der Rückseite durchscheinen, während der automatisierte Check und die Lektüre des Buchinhalts sowohl im PDF als auch in der Buchvorschau der Plattform verunmöglicht werden (vgl. Abb. 5).⁴⁴ Dieses strategisch eingesetzte Zusammenspiel von Digital und Analog, von PDF und Druck kehrt noch einmal die typische, unauflösbare Hybridität des PoD-Modells hervor: Die Existenz des physischen Buches fungiert hier als Beleg geglückter digitaler Steganographie, eines kryptographischen Verfahrens, bei dem Daten versteckt in einem Trägermedium übermittelt werden.

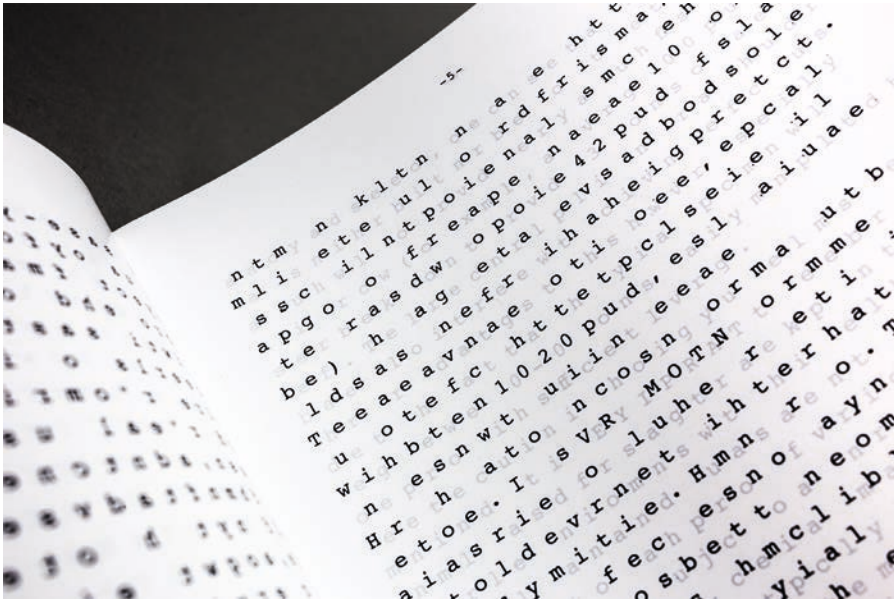


Abb. 5: Postdigitale Steganographie: Der Text eines der Bücher aus Jasper Otto Eiseneckers *Camouflaged Books* ist nur im gedruckten PDF lesbar, in der digitalen Datei wird er ‚unsichtbar‘ mitgeführt. Photo: Jasper Otto Eisenecker.

In eine ähnliche Richtung zielt Makers [pseud.] *Money* (auch lesbar als *Money Maker*, 2012), das im Lulu-Webshop mit dem Werbespruch vertrieben wird: „HOW TO MAKE MONEY“.⁴⁵ Das Buch enthält die Vorder- und Rückseite von 368 Hundertdollarscheinen in Originalgröße, bereit, ausgeschnitten und als Falschgeld in Umlauf gebracht zu werden.

⁴⁴ Nettor Tod Moc [pseud., d. i. Jasper Otto Eisenecker]: *Make Em Pay*, Selbstverlag / Lulu 2016. Vgl. auch <https://apod.li/camouflaged-books> (22.05.2022).

⁴⁵ Maker [pseud., d. i. Holly Melgard]: *Money*, Troll Thread / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/money> (22.05.2022).

Während das PDF rechtlich unproblematisch ist, würde die Ausführung eines Druckauftrags auf die illegale Reproduktion von Banknoten hinauslaufen, wobei nicht klar ist, wer dabei rechtlich zur Verantwortung gezogen werden könnte: Hersteller*in / Autor*in, Käufer*in / Besteller*in eines gedruckten Exemplars, die ausführende Druckerei oder die Plattform Lulu als Marktplatz und Vermittler?⁴⁶ Auch dieses künstlerische Konzept funktioniert nur im Zusammenspiel von Analog und Digital, bei dem der Bestellbutton zum Trigger für Fragen nach dem Anachronismus geltenden Rechts sowie Kapital, Kunst und Arbeit wird.

Plattformpolitiken

Solche hybriden Werke, die sich als unauflösbarer analog-digitaler Medienverbund manifestieren, fordern nicht nur eine mehrdimensionale Rezeption, sondern in letzter Konsequenz auch ein hybrides Sammlungskonzept, das möglichst beide Werkformate erschließt und bewahrt. Neben dem Druckexemplar muss also, wo immer möglich, auch das PDF archiviert werden, nicht zuletzt, weil man sich in Hinsicht auf Langzeitarchivierung weder auf die Plattform noch auf die Cloud verlassen kann.

In etlichen Fällen gehören zur vollständigen Erfassung einer PoD-Publikation darüber hinaus aber auch spezifische Aspekte der digitalen Infrastrukturen und Plattformen, die von Künstler*innen vielfach als Teil des Werkes oder ihrer künstlerischen Strategie begriffen und entsprechend bespielt werden. In solchen Fällen sind die Plattform- und Webshopspezifika ein mindestens genauso wichtiger Kontext und Paratext wie der gedruckte Klappentext. Dies gilt umso mehr, als die Paratexte in den Webshops zwar gewissen formalen Vorgaben und inhaltlichen Empfehlungen folgen, ansonsten aber frei gestaltbar sind und nicht mit den Angaben auf Cover, Schmutztitel oder Rücken der gedruckten Bücher übereinstimmen müssen. Besonders häufig betrifft das die Autorschafts- und Titelangaben, etwa wenn der Name der Accountinhaber*innen nicht mit dem der Autor*innen auf dem gedruckten Titelblatt zusammenfällt oder, wie im Fall von *Money Maker*, aus der grafischen Kombination von Titel- und Autorschaftsangabe im Webshop eine eigene Semantik entsteht. Diese Differenz zwischen Paratext und Metadatum bietet für etliche Autor*innen eine Erweiterung der künstlerischen Spielfläche; solche Angaben können somit für Interpretationen von Bedeutung sein und müssen entsprechend mitarchiviert werden.

⁴⁶ Vgl. Hannes Bajohr: In der Asche des Digitalen. Postdigitales Publizieren heute, in: *Kunstforum International* 256 (2018), S. 150–159.

Besonders einschlägig für ein solches Spiel mit den Paratexten ist das Verlagskollektiv Troll Thread, das die Titel-, Autor-, Inhaltsangaben und Metadaten, die beim Upload eines Buches auf der PoD-Plattform obligatorisch einzugeben sind, als Teil seiner ästhetischen und politischen Agenda begreift und virtuos einsetzt. In das für die Beschreibung des Inhalts vorgesehene Textfeld des hochgeladenen Buchs gibt Troll Thread standardisiert für alle Bücher die Formel „HOW TO ...“ in marktschreierischen Großbuchstaben ein, ergänzt um ein Schlüsselwort oder eine pointierte Beschreibung der jeweiligen Publikation. Diese Phrase wird dann so lange wiederholt, bis die Anforderung der Mindestzeichenzahl des Textfelds erfüllt ist: „HOW TO PLAY. HOW TO PLAY. HOW TO PLAY. HOW TO PLAY. HOW TO PLAY“, heißt es z. B. bei Holly Melgards *Reimbur\$ment*.

Diese in Auseinandersetzung mit den formalen und inhaltlichen Anforderungen entwickelte Paratext-Poetik spiegelt komprimiert Troll Threads subversive ästhetische Strategie: „Using the PoD platform in this way enabled us to bypass certain restrictions on the production of knowledge imposed by the print-based tradition, giving our authors more room and flexibility to play with the framing of their own books compared to the print paradigm.“⁴⁷ Ähnlich versteht auch Hartmut Abendschein, Herausgeber der / aaaa press, die kreative, regelwidrige Verschlagwortung seiner Publikationen im Webshop des PoD-Anbieters als essentielles Moment seiner künstlerischen und verlegerischen Praxis. Mit den idiosynkratischen Schlagworten sucht er das Dewey-Kategoriensystem, das die Grundlage für die Verzeichnung der Titel in Bibliotheken und im Buchhandel bildet, zu unterlaufen und letztlich zu erweitern – in der Hoffnung, dass sie bei Übernahme der Titel in internationale Kataloge wie Worldcat.org mitimportiert und so in die OPACs dieser Welt eingeschmuggelt werden.⁴⁸

Gerade bei solch ortsspezifischen Publikationspraktiken, die derart eng mit den spezifischen Anforderungen der PoD-Plattformen verzahnt sind, ist es daher essentiell, ihre unmittelbare Umgebung mitzuarchivieren, aus der heraus sie entstanden sind und in der sie präsentiert, zum Verkauf angeboten und vorrätig gehalten werden. Diesem Umstand versucht die *Library of Artistic Print on Demand* zumindest partiell Rechnung zu tragen, indem wir beispielsweise zusätzlich zum physischen Bestand an Publikationen auch Screenshots vom Webshop zum Zeitpunkt der Bestellung archivierten oder bereits historische Zustände des Plattform-Interfaces über die Wayback Machine des Internet Archive zu rekonstruieren versuchten.

Denn Künstler*innen sind den bisweilen drastischen Änderungen der Plattformarchitektur vollkommen ausgeliefert. Die mit der Nutzung von PoD-Plattformen einhergehende Befreiung vom Buchmarkt und seinen Gatekeeping-Mechanismen wird zwangsläufig gegen einen Verlust an Autonomie und Werkhoheit gegenüber dem PoD-Anbieter eingetauscht. Das läuft dem

⁴⁷ Melgard: POD Self-Publishing.

⁴⁸ Vgl. Abendschein: Konzeptuelles Publizieren im vorliegenden Band.

im PoD-Kontext häufig anzutreffenden Versprechen von Selbstermächtigung, Demokratisierung und Freiheit grundsätzlich zuwider. Dass Künstler*innen in diesem Tausch eben auch die Hoheit über die von ihnen auf der Plattform angelegten, sorgfältig und aufwändig gepflegten Profile abgeben, musste die Photobuchkünstlerin und -dozentin paula roush erfahren, als Lulu 2009 überraschend das Feature von Community Blogs aufgab, die ursprünglich die soziale Vernetzung der User und die Herausbildung einer Lulu Community befördern sollten. Alles dort gepostete Material wurde rigoros gelöscht. Das betraf neben dem Profil u. a. auch die „list of lulu friends, group memberships, lulu interests, published books, blogs and other feeds (del.icio.us bookmarks, for example)“.⁴⁹ Damit ging ein wesentlicher Aspekt der Publikations- und Netzkultur der frühen 2000er Jahre verloren, der sich nur noch ansatzweise über Institutionen wie das Internet Archive rekonstruieren lässt. Im Fall von paula roush waren davon auch „two years of coursework produced with my students using lulu blogs“⁵⁰ betroffen. Sie schaffte es angesichts der kurzen Ankündigungsfrist nicht einmal mehr, die Blogaktivitäten ihrer Studierenden abschließend zu bewerten.

Ebenso unvermittelt wurde 2019/2020 bei einem Relaunch der Lulu-Webseite die Buchvorschau-Funktion abgeschafft. Das hatte nicht nur Konsequenzen für Troll Threads parasitäre Inanspruchnahme der Plattform als Schaufenster des eigenen Programms, sondern nahm den Produzent*innen auch ein wichtiges Werbeinstrument und den Kaufinteressent*innen ein essentielles Tool zur Orientierung und Information im kaum zu überschauenden Angebot der Plattform. Denn Zufallsfunde werden mit Abschaffung der Buchvorschau ebenso erschwert wie gezielte Recherchen, wie sie etwa der Aufbau der *Library of Artistic Print on Demand* erforderlich machte.⁵¹

Prekäre Artefakte

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit PoD-Publikationen steht also vor einer besonderen Herausforderung, da sich paradoxerweise gerade dieses Publikationsmodell, dessen Auflagenhöhe und Verfügbarkeit als unbegrenzt beworben werden, als besonders prekäre Existenzform

⁴⁹ paula roush / Ruth Brown: Publishing with Friends: Exploring Social Networks to Support Photo Publishing Practices, in: Lambropoulos, Niki / Romero, Margarida (Hg.): Educational Social Software for Context-Aware Learning: Collaborative Methods and Human Interaction, Hershey/Penns.: IGI Global 2010, S. 222–240, S. 228.

⁵⁰ Library of Artistic Print on Demand: Interview mit paula roush am 17.07.2020, London, unveröff.

⁵¹ Am ehesten wäre dem gewaltigen Produktionsausstoß wohl mit computergestützten Datenanalysen beizukommen, würden sich die Plattformen nicht als typisch kapitalistische Blackbox mit nur bedingt nützlichen APIs verhalten.

erwiesen hat. Diese Prekarität ist nicht nur dem unbestimmten Zustand der Virtualität und „imagined printedness“ und der Abhängigkeit von den sich stetig ändernden Rahmenbedingungen, Vorgaben und Angeboten der Plattformen geschuldet. Es nimmt auch die Zahl derer zu, die ihre eigenen Publikationen aufgrund von Auseinandersetzungen mit den Plattformen oder aus Verdruss über die unzureichende Qualität, hohe Versandkosten und den ungenügenden Service nicht länger über die Plattformen anbieten und ihre Accounts schließen.

Ein weiterer Faktor dafür, dass sich PoD-Publikationen als besonders schnelllebig und flüchtiger Gegenstand herausgestellt haben, ist die opake Zensurpolitik der Plattformbetreiber, die zunehmend die Veröffentlichung, den Vertrieb und die Zugänglichkeit von Publikationen einschränkt. Die PoD-Plattformen sind immer weniger der Freiraum, als den man ihn einst entworfen hat und als den ihn die Plattformen noch immer bewerben. So haben etwa Lulu und Amazon im vorauseilenden Gehorsam, das heißt ohne dass jemand Klage erhoben hätte oder ein Gerichtsbeschluss eingegangen wäre, sechs der acht Bücher umfassenden Serie *Blind Carbon Copy* (2009) von Stéphanie Vilayphiou wegen angeblicher Copyrightverletzungen gesperrt und gelöscht.⁵² Dabei handelte es sich ausgerechnet um künstlerische Bearbeitungen von Ray Bradburys dystopischem Roman *Fahrenheit 451*, die den schmalen, von unzähligen Unsicherheiten gesäumten Grat zwischen urheberrechtlich erlaubter und verbotener Nutzung fremder Werke auszuloten suchen. Gelöscht wurden selbst die Versionen, die nach dem Vorbild von Google Books nur einen geringfügigen Teil des Romans reproduzieren und nach geltender Rechtsprechung als Fair Use gelten dürften. Mit der Sperrung bzw. Löschung von Publikationen oder ganzer Accounts wegen vermeintlich anstößiger Inhalte oder angeblichen Verstoßes gegen das Urheberrecht oder die Plattformregeln sind diese nicht mehr (re)produzierbar und schlimmstenfalls für immer verloren, wie auch Stéphanie Vilayphiou erfahren musste, die über kein eigenes Backup der Druckdateien verfügte.

Ein ähnliches Schicksal kann PoD-Publikationen ereilen, wenn ein Anbieter aufgibt und vom Markt verschwindet, Druckformate eingestellt oder Material, Bindetechniken und Bearbeitungssoftware ausgetauscht werden. Ebenso kommt es vor, dass die Produktion einer Publikation aus Kostengründen eingestellt wird. So ist beispielsweise Mishka Henners zwölfbändige Serie *Astronomical* (2011), die ihm den internationalen Durchbruch als Photokünstler verschaffte, nicht mehr verfügbar. Die zwölf Bände bestehen aus einer Photostrecke, die das Sonnensystem von Sonne bis Pluto abfährt und dabei die interplanetare Entfernung in Buchseiten übersetzt und abmisst (vgl. Abb. 6).⁵³ Die meisten Seiten der Serie sind daher schwarz,

⁵² Stéphanie Vilayphiou: *Blind Carbon Copy*, 9 Bände, Selbstverlag / Lulu 2009. Vgl. auch <https://apod.li/blind-carbon-copy> (22.05.2022).

⁵³ Mishka Henner: *Astronomical*, 12 Bände, Selbstverlag / Lulu 2011. Vgl. auch <https://apod.li/astronomical> (22.05.2022).

was für die Druckerei einen hohen Kostenfaktor darstellt, da schwarze Farbe der teuerste Posten im Druckprozess ist. Allerdings berechnen PoD-Anbieter ihre Druckkosten auf Basis von Seitenzahlen, Format und Bindung. Außerdem musste der Künstler viele Exemplare wegen Produktionsmängeln reklamieren, etwa weil sie einen unregelmäßigen Farbauftrag aufwiesen. Der PoD-Anbieter brach daher nach 130 hergestellten Sets die Produktion ab, sodass sich die ursprünglich als ‚open edition‘ konzipierte Serie gegen den Willen des Künstlers zu einem gefragten Sammelobjekt entwickelt.⁵⁴



Abb. 6: Der Weltraum ist leer, die Seite voll: vollflächig gedruckte Repräsentation und die Buchseite als Maßstab für das Sonnensystem in Mishka Henners Astronomical.

Photo: Mishka Henner.

Auch im Fall von Holly Melgards *Black Friday* (2012) haben technische oder finanzielle Gründe dazu geführt, dass das Buch lange Zeit nicht erhältlich war.⁵⁵ Es besteht gleichfalls aus voll-

⁵⁴ Auch die *Library of Artistic Print on Demand* konnte nur noch auf ein fehlerhaftes, vom Künstler reklamiertes Exemplar zurückgreifen, das der Künstler zur Verfügung stellte. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Sammelbandes ist Henner zwar wieder in der Lage, das Buchset über die Plattform produzieren zu lassen. Es ist allerdings unklar, wie lange es dauert, bis die Produktion als Verlustgeschäft für die Plattform erneut eingestellt werden muss.

⁵⁵ Holly Melgard: *Black Friday*, Troll Thread / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/black-friday> (22.05.2022).

flächig schwarzen Seiten und dürfte den PoD-Anbieter entsprechend teuer zu stehen kommen. Angeblich lag es aber an Fehlern in der Quelldatei, dass das Buch lange Zeit nicht produziert werden konnte – was in diesem Fall durchaus im Sinne der Autorin ist, die *Black Friday* offen als Versuch deklarierte, „to ,break an industrial printer“.⁵⁶ Nach einer längeren Auseinandersetzung mit Lulu, die im Webarchiv der *Library of Artistic Print on Demand* dokumentiert ist, ist das Buch inzwischen wieder lieferbar.

Andere Fälle verlaufen weniger glimpflich: So gibt es bei Büchern, deren digitale Druckvorlage mit der proprietären Software der Plattformen selbst hergestellt wurde, in der Regel überhaupt keine Möglichkeit des Bewahrens und Archivierens außer durch Bestellen eines gedruckten Exemplars. Ein Export des druckfertigen PDFs ist nicht möglich, weil die über die Inhouse-Software hergestellte Druckdatei direkt mit dem Druckauftrag verknüpft ist. Das bedeutet, dass diese Bücher trotz ihrer grundsätzlichen postdigitalen Hybridität nicht digital zugänglich und distribuierbar sind. Will man diese Publikationen unabhängig von der Plattform bewahren und vervielfältigen, erfordert das in der Regel die Retrodigitalisierung eines gedruckten Exemplars – so ein solches überhaupt vorhanden ist.

Schlecht gemachte Bücher im Heiligtum

Vor diesem Hintergrund fehlender Nachhaltigkeit⁵⁷ und gefährdeter Überlieferung dieser Publikationen – sei sie in der Zensur, der unsicheren dauerhaften Verfügbarkeit der Titel, der Abhängigkeit von der Plattformpolitik und angebotenen Technologie oder im ungewissen Schicksal des kommerziellen PoD-Anbieters begründet – wird jeder Bestellvorgang zu einem archivarischen Akt, weil man nicht sicher sein kann, ob das Buch, das man gerade noch bestellen konnte, morgen noch produzierbar ist oder schon gelöscht, gesperrt oder von ‚öffentlich‘ auf ‚privat‘ umgestellt wurde. Diese Archivarbeit lässt sich nicht den Plattformen überantworten, die an einer Langzeitarchivierung und Verfügbarkeit der Druckdateien außerhalb kapitalistischer Logiken kein Interesse haben. Ebenso wenig kann man diese Aufgabe in den Händen der Künstler*innen belassen. Zudem zeigen die besprochenen Beispiele, dass es mit der Sammlung und Archivierung der gedruckten Buchobjekte allein nicht getan ist – ebenso wenig wie mit einem digitalen Archiv, das den Umweg über das gedruckte Buch ausspart.

⁵⁶ Melgard zit. n. Seita: *Thinking the Unprintable*, S. 180.

⁵⁷ Am Rande bemerkt sei, dass die Nachhaltigkeit auch in ökologischer Hinsicht geringer ausfällt als erhofft. Zwar werden Ressourcen wie Papier eingespart und die Überproduktion vermieden, wenn man nur auf Bestellung druckt. Doch erfolgt die Produktion nur in wenigen ausgewählten Druckereien, so dass häufig lange Versandwege über Länder- und gar Kontinentgrenzen hinweg entstehen.

Den physischen Artefakten, die den Grundstock der *Library of Artistic Print on Demand* bilden, wurde daher ein Webarchiv an die Seite gestellt, das weiteres Material bereitstellt.⁵⁸ Jede Publikation der Bibliothekssammlung wird dort mit ihren bibliographischen Metadaten, Besonderheiten, Herstellungsfehlern, Ausführungen und Materialitäten erfasst. Sie wird mit einer ausführlichen Beschreibung der künstlerischen Konzeption, der Inhalte und Kontexte versehen und mit weiteren Materialien wie Screenshots, PDFs, Buchvideos, Links, Hinweisen auf Sekundärliteratur etc. angereichert. Große Aufmerksamkeit gilt dabei der umfassenden photographischen Dokumentation der gedruckten Artefakte unter besonderer Berücksichtigung ihrer Objektivität, Materialität und sämtlicher Paratexte (Titel-, Backcover, Vakatsseiten, QR- und Produktionscodes des Plattformanbieters), um auch bei digitaler Nutzung der Bibliothek die Anschauung der Objekte zu ermöglichen. Das unterscheidet das Webarchiv der *Library of Artistic Print on Demand* grundsätzlich von der Präsentation der Bücher in den Webshops der Plattformen, die in der Regel nur die Druckdateien von Cover und Buchinhalt im PDF-Format vorhalten, was gerade keine Rückschlüsse auf ihre Buchförmigkeit, Materialität, Tiefe und produktionsbedingten Besonderheiten zulässt. Das Webarchiv hingegen hält den oben erläuterten grundsätzlichen Unikatcharakter eines jeden PoD-Buchs in Photo und Beschreibung fest; das schließt die Dokumentation der Druck-, Beschnitt- und Bindefehler ein.

Das Webarchiv bietet zudem den Vorteil, dass der späteren bibliothekarischen Erschließung und Abbildung der *Library of Artistic Print on Demand* im OPAC der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) ein eigenes Interface vorgeschaltet werden kann, für das eigene Kategorien und ein eigenes Erschließungsvokabular zur Beschreibung, Verschlagwortung und Systematisierung der Publikationen entwickelt werden konnten, die sich oftmals per se und programmatisch den üblichen Klassifikationssystemen entziehen. Das ermöglicht es den Nutzer*innen, die Sammlung mit verschiedenen Filtern individuell nach Begriffen, Themen, Produktionsmethoden, Trends, Genres usw. zu durchsuchen. Denn nur ein Bruchteil dieser Daten wird wohl später in das rigide System der BSB übernommen werden können. So ist es derzeit im OPAC der BSB beispielsweise noch nicht möglich, als Herstellungsart nach „Print-on-Demand“ zu suchen. Auch der spielerische Umgang der Künstler*innen mit Titel-, Autorschaftsangaben und anderen Paratexten ihrer Publikationen lässt sich im OPAC nicht abbilden.

Darüber hinaus erweist es sich für die globale Rezeption des Feldes als äußerst förderlich, dass den physischen Artefakten ein weltweit offen zugängliches Webarchiv zur Seite gestellt wurde, da die Bindung der physischen Sammlung an die Örtlichkeit der Bayerischen Staatsbibliothek zwar institutionelle Valorisierung und Langzeitarchivierung verspricht, aber zugleich dem erklärten Anspruch vieler Protagonist*innen auf leichte Zugänglichkeit und größtmögliche Verbreitung ihrer Publikationen zuwiderläuft. Das gilt umso mehr, als die *Library of Ar-*

⁵⁸ Vgl. <https://apod.li> (22.03.2023).

tistic Print on Demand der bibliothekarischen Klassifikation entsprechend den ‚Artists’ Books‘ zugeordnet und damit in die besonders geschützten Bestände eingehen wird, die gesonderten, eingeschränkten Nutzungsbedingungen unterliegen: Nutzung nur vor Ort, unter Aufsicht, auf Bestellung, mit Handschuhen in speziellen Lesesälen und unter Ausschluss von Ausleihe außer Haus und Fernleihe. Es ist daher entscheidend, dass unsere Sammlung aus konservatorischen Gründen und angesichts der Prekarität des PoD-Ökosystems zwar Teil einer institutionellen Bibliothek wird, aber durch die Öffnung und Erweiterung in einem Webarchiv auch als eigenständige Bibliothek auftritt, die der Hybridität ihrer Artefakte ebenso Rechnung trägt wie ihrer Institutionskritik. Schließlich schleust sie diese „schlecht gemachten Bücher“ gerade dort ein, wo sie sonst keinen Ort haben: ins Heiligtum der Bibliothek.

Bibliographie

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C. H. Beck 1999.
- Bajohr, Hannes: Infradünne Plattformen. Print-on-Demand als Strategie und Genre, in: *Merkur* 70:800 (2016), S. 79–87.
- : In der Asche des Digitalen. Postdigitales Publizieren heute, in: *Kunstforum International* 256 (2018), S. 150–159.
- Bandel, Jan-Frederik: Untergestaltung, in: ders. / Prill, Tania / Gilbert, Annette (Hg.): *Unter dem Radar. Underground- und Selbstpublikationen 1965–1975*, Leipzig: Spector Books 2017, S. 89–90.
- Bodman, Sarah: Spending Time within Books, in: Hildebrand-Schat, Viola / Bazarnik, Katarzyna / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): *Refresh the Book. On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*, Brill: Leiden 2021, S. 221–245.
- Bowlt, John E.: Schreibt nichts! Lest Nichts! Sagt Nichts! Druckt nichts!, in: ders. / Hernad, Béatrice (Hg.): *Aus vollem Halse. Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930*. München: Prestel 1993, S. 11–38.
- Bruet, Manon: Production Process: Print on Demand, in: *Revue Faire* 26 (November 2020).
- Bühlhoff, Andreas / Gilbert, Annette (Hg.): *Library of Artistic Print-on-Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, Leipzig: Spector 2023 (in Vorbereitung).
- Cramer, Florian: What is ‚Post-Digital’?, in: *A peer-reviewed journal about // Post-Digital Research* 3:1 (2014), <http://www.aprja.net/?p=1318> (22.03.2023).
- Eisenecker, Jasper Otto: Description, <http://p-dpa.net/work/camouflaged-books/> (22.03.2023).
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München: C. H. Beck 2015.

- Hawthorne, Susan: *Biodiversität. Manifest für unabhängiges Publizieren*, Berlin: Verbrecher Verlag 2017.
- Jochum, Uwe: *Geschichte der abendländischen Bibliotheken*, Darmstadt: wbg 2002.
- Kovtun, Evgenij: *Das Antibuch der Varvara Stepanova*, in: *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916–1924*. Köln: Galerie Gmurzynska 1974, S. 57–63.
- Lin, Tan: *Troll Thread Interview*, in: *Poetry Foundation: Harriet*. A poetry blog, 04.05.2014, <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview> (22.03.2023).
- Lorusso, Silvio: *Print-on-Demand – The Radical Potential of Networked Standardisation*, in: *Aldred, Danny / Waeckerlé, Emmanuelle (Hg.): Code—X. Paper, Ink, Pixel and Screen*, Farnham: bookRoom 2015, S. 03:47–03:58.
- : *Digital Publishing*. In *Defense of Poor Media*, in: *Library of the Printed Web / Soulellis, Paul (Hg.): Printed_Web_3.pdf*, Selbstverlag / Lulu 2015, S. 35–89.
- Ludovico, Alessandro: *Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*, Eindhoven: Onomatopoe 2012.
- Mandiberg, Michael: *About*, <https://printwikipedia.com/#/about> (22.03.2023).
- Melgard, Holly: *PoD Self-Publishing After the Rise of Misinformation Got Us Killed*, in: *Bülhoff, Andreas / Gilbert, Annette (Hg.): Library of Artistic Print-on-Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, Leipzig: Spector 2023 (in Vorbereitung).
- Mertens, Mathias: *Robbery, assault, and battery*. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby, in: *Arnold, Heinz- Ludwig (Hg.): Pop-Literatur*, München: edition text+kritik 2003, S. 201–217.
- Mittler, Elmar: *Die Bibliothek als Gedächtnisinstitution*, in: *Umlauf, Konrad / Gradmann, Stefan (Hg.): Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 33–39.
- Ngai, Sianne: *Ugly Feelings*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 2005.
- Paris, Heidi: *Wider das Kostbare*, 1986 [nicht mehr online verfügbar].
- roush, paula / Brown, Ruth: *Publishing with Friends: Exploring Social Networks to Support Photo Publishing Practices*, in: *Lambropoulos, Niki / Romero, Margarida (Hg.): Educational Social Software for Context-Aware Learning: Collaborative Methods and Human Interaction*, Hershey, Penns.: IGI Global 2010, S. 222–240.
- Schröter, Jens / Böhnke, Alexander (Hg.): *Analog / Digital. Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004.
- Seita, Sophie: *Thinking the Unprintable in Contemporary Post-Digital Publishing*, in: *Chicago Review* 60/61:4/1 (2017), S. 175–194.
- Soulellis, Paul: *Library of the Printed Web* (2013), <https://soulellis.com/work/lotpw/index.html> (22.03.2023).
- : *Search, Compile, Publish. Towards a new artist's web-to-print practice*, in: *Pichler, Michalis (Hg.): Publishing Manifestos*, Cambridge/Mass.: MIT Press 2019, S. 228–232.
- Steyerl, Hito: *In Defense of the Poor Image*, in: *e-flux* 10 (November 2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (22.03.2023).

Künstlerische Werke

Barnard, Hester: Copied Right, AND Public / Lulu 2012.

Cabell, Mimi / Huff, Jason: American Psycho, Traumawien / Lulu 2012.

Goggin, James et al.: Dear Lulu, please try and print these line, colour, pattern, format, texture and typography tests for us, Selbstverlag / Lulu 2008.

Henner, Mishka: Astronomical, 12 Bände, Selbstverlag / Lulu 2011.

Lorusso, Silvio / Ciliberto, Giulia: Blank on Demand, Selbstverlag / Lulu 2011.

Maker [d. i. Holly Melgard]: Money, Troll Thread / Lulu 2012.

Mandiberg, Michael: Print Wikipedia, 7473 Bände, Selbstverlag / Lulu 2015.

Melgard, Holly: Black Friday, Troll Thread / Lulu 2012.

Moc, Nettor Tod [d. i. Jasper Otto Eisenecker]: Make Em Pay, Selbstverlag / Lulu 2016.

Schmid, Joachim: Other People's Photographs, 96 Bände, Selbstverlag / Blurb 2008–2011.

Schmidt, Andreas: Just Published, Selbstverlag / Blurb 2011.

Vilayphiou, Stéphanie: Blind Carbon Copy, 9 Bände, Selbstverlag / Lulu 2009.

Internetquellen

<https://abcooperative.cargo.site> (22.03.2023).

<https://apod.li> (22.03.2023).

<https://blurb.com> (22.03.2023).

<https://kdp.amazon.com> (22.03.2023).

<https://lulu.com> (22.03.2023).

<https://ondemandbooks.com> (22.03.2023).

<https://otherpeoplesphotographs.wordpress.com> (22.03.2023).

<https://printwikipedia.com> (22.03.2023).

<https://trollthread.tumblr.com> (22.03.2023).



gerät, um papierseiten zusammenzuheften, es besteht aus federstahlblech, das zu einem zylinder gebogen ist und dessen abgewinkelte enden im ruhezustand durch spannung zusammengedrückt werden, geöffnet wird es mit griffen gegen die federspannung.

24. Januar 2018: Der Tag, an dem ich das Papierbuch verstand

Kathrin Passig

Ich veranstalte in Münster eine Lesung zusammen mit Gregor Weichbrodt und Hannes Bajohr von 0x0a, einem Projekt für digitale konzeptuelle Literatur. Die beiden haben einige unlesbare Bücher hervorgebracht, eins mit gründlich sortierten Hühnchenrezepten z. B., eine Sammlung von Sätzen aus Pegida-Kommentaren sowie Stöhngeräusche aus erotischen Texten im Netz:

*a a u u g g h h h
a a u u u o o
a a w w
a a w w h h
a a w w w h h
a a w w w h h h
a h a h
ahhhhhhhhhahhhhhhhhh
b b b a a a b b b y y y y y
b b b a a a s s t t t a a r r r d d s
b b b u u u u u u z z z z z z z
c c c c u u u m m m m m m m m m m m
c c c u u u u m m m m m
c c u m m m m*

10

Alle Bücher gibt es auf der 0x0a-Website gratis als PDF, man kann sie aber auch in Papierform kaufen. Die frühen sind als Print-on-Demand-Bücher bei lulu.com erschienen, die späteren im Frohmann Verlag, wobei das kein so großer Unterschied ist, denn auch die Frohmann-Bücher entstehen im Print-on-Demand-Verfahren.

Ich habe seit 2010 Papierbücher nur noch gekauft, wenn es gar nicht anders ging. Nachdem ich jetzt dank Techniktagebuch weiß, wie man E-Books macht, habe ich mich schon länger mit dem Gedanken getragen, endlich mal ein paar eigene, verstreut im Netz oder auf meiner Fest-

platte herumliegende Texte in E-Book-Form zu gießen, viel Arbeit ist es ja nicht, man müsste nur mal. Auf die Idee, auch Papierbücher herzustellen, bin ich gar nicht gekommen. Bis heute.

An diesem Abend wird mir klar, wie viele Vorteile es hat, wenn ein Text Buchform annimmt: Es ist so viel leichter zu erklären, was Hannes Bajohr und Gregor Weichbrodt machen, und viel unübersehbarer, dass es sich um Richtige Autoren™ handelt (sehr produktive dazu, drei Bücher pro Jahr), als wenn man über irgendwas im Internet reden müsste. Die Texte sind als Gesprächsthema bequemer handhabbar (es hilft auch, dass wir gleichzeitig die PDF-Versionen via Beamer zeigen können). Das Publikum kommt nach der Veranstaltung nach vorne und will die Bücher anfassen und darin blättern. Wahrscheinlich trägt das bloße (und sei es nur potenzielle) Vorhandensein von Papierbüchern schon dazu bei, dass man öfter zu Lesungen und anderen Literaturveranstaltungen eingeladen wird. Die ganze Branche dreht sich um den Gegenstand Papierbuch, und auch wenn man das einen Cargokult nennen und sich verweigern könnte – wozu? Warum nicht einfach die Sprache sprechen, die allgemein verstanden wird, so wie man als Arzt einen weißen Kittel trägt, als Jesus ein Kreuz und als Wasserhahn einen roten und einen blauen Punkt? Es kostet ja buchstäblich nichts. Bei der nächsten Gelegenheit mache ich Papierbücher aus allem.

Aus: Techniktagebuch, 24. Januar 2018, <https://techniktagebuch.tumblr.com/post/170156275842/24-januar-2018> (04.07.2022). Die abgebildete Textseite stammt aus Hannes Bajohr: Erotica, Berlin: 0x0a 2015, S. 18.

Blätter als / und Bewegungsräume. Maria Benemanns literarischer und künstlerischer Nachlass aus editionspraktischer Perspektive

Laura Basten

Auf Maria Benemann (1887–1980) wurde in der schmalen, auf biographische Aspekte fokussierten Rezeption bisher überwiegend als Dichterin Bezug genommen. Ihre Prosa sowie die bis Mitte der 1920er Jahre erschienenen journalistischen und essayistischen Texte blieben weitgehend unbeachtet – wohl auch, weil diese bis dato nicht neu aufgelegt oder in Anthologien aufgenommen und auch nicht vollständig bibliographiert worden sind. Ihr Nachlass, der ab 1989 am Deutschen Literaturarchiv [DLA] in Marbach angeliefert wurde, zeugt darüber hinaus von einem facettenreichen unveröffentlichten Schaffen: Benemann hat, versiegenden Veröffentlichungsmöglichkeiten zum Trotz, nicht nur bis kurz vor ihrem Tod geschrieben, erhalten haben sich auch Aquarelle und Zeichnungen von ihrer Hand.¹ Sie nahm Tanz-, Mal- und Orgelunterricht, spielte seit ihrer Kindheit Klavier und hatte als ausgebildete Erzieherin Anstellungen in diversen pädagogischen Einrichtungen.

Die *Encyclopedia of German Women Writers 1900–1933* des Germanisten Brian Keith-Smith stellt im Rezeptionskontext auch deswegen eine Ausnahme dar, weil darin zumindest die Novelle „Die Himmlische“² enthalten ist. In der Einleitung zählt Keith-Smith einige Wohnorte der Künstlerin auf und schlussfolgert: „Maria Benemann’s life suggests that she was a compulsive wanderer, but in fact she must have been one of the most sensitive and unfortunate writers of her time.“³

¹ Alle Rechte an Bildern und Original bzw. Editionstexten in diesem Beitrag verbleiben bei den jeweiligen Urheber*innen sowie / bzw. angegebenen Institutionen. Ich bedanke mich beim DLA für die Publikationserlaubnis und großzügige Unterstützung meines derzeit entstehenden Promotionsprojekts durch ein Graduiertenstipendium. Besonders herzlich bedanke ich mich bei dem Urheberrechtserben für das Vertrauen.

² Maria Benemann: *Kleine Novellen*, Weimar: Gustav Kiepenheuer 1916, S. 33–49.

³ Brian Keith-Smith: *An Encyclopedia of German Women Writers 1900–1933*, Band 1, Wales: Edwin Mellen 1997, S. 162.

Tatsächlich zog die Tochter des Vorstehers einer Herrnhuter Brüdergemeine schon im Kindesalter häufig um; kurz nachdem sie sich mit dem Buchhändler und Verleger⁴ Gerhard Benemann im Berliner Umland niedergelassen hatte, begann der Erste Weltkrieg. Das gemeinsame Haus der Benemanns gehörte zur ersten Musterhaus-Siedlung Deutschlands;⁵ der Entwurf trug den Namen „Strandhaus auf der Insel Poel“ und stammte vom Wismarer Architekten Paul Zeroch.⁶ Dieser hatte zuvor bereits im Künstlerdorf Worpsswede gebaut, wo sich die Familie zu dieser Zeit regelmäßig aufhielt. Maria Benemann schrieb nach einigen Einzelveröffentlichungen nun an ihrem Buchdebüt – dem von Franz Karl Dellavilla illustrierten und schließlich im Gustav Kiepenheuer Verlag veröffentlichten Märchenband „Reise zum Meer“.⁷

Am 6. August 1914 trat Gerhard Benemann in den Krieg ein; er war „in Visé dabei“⁸ und verstarb wenig später, am 18. Oktober, nach kurzer, schwerer Krankheit. Benemann, die auf einen Schlag zwei Kinder allein zu versorgen hatte, blieb nichts anderes übrig, als das geliebte *Insel Poel* zu verkaufen und sowohl Verlag als auch Buchhandlung abzuwickeln. Noch Jahrzehnte später verarbeitete sie nicht nur den historischen Einschnitt und persönlichen Schicksalsschlag, sondern auch konkrete Erinnerungen an das Haus sowie die umliegenden Landschaften in Aufzeichnungen.

Ob sie das Ziel verfolgte, sich zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal dauerhaft niederzulassen, ist auch deswegen schwer einzuschätzen, weil Benemanns lebensgeschichtliche Narrationen als solche bisher nicht untersucht wurden. Fakt ist jedoch – und für eine textkritische Untersuchung der Überlieferungslage und Schreibszenen⁹ durchaus von Relevanz –, dass sie

⁴ Gerhard Benemann gründete 1913 mit dem Worpssweder Dichter und Grafiker Curt Stoermer den Horen Verlag Charlottenburg-Worpsswede.

⁵ Jörg Niendorf: 100 Jahre Musterhaus, in: FAZ Online, 27.02.2008, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/wohnen/wohnungsbau-100-jahre-musterhaus-1515154.html> (01.02.2023).

⁶ Es entstand im Rahmen eines 1906 durch den Verleger August Scherl angeregten Preisausschreibens. August Scherl (Hg.): Sommer- und Ferienhäuser aus dem Wettbewerb der Woche, Berlin: August Scherl GmbH 1907, S. XI.

⁷ Siegfried Lokatis / Ingrid Sonntag (Hg.): 100 Jahre Kiepenheuer-Verlage, Berlin: Ch. Links 2011, S. 46. Hier heißt es, das Buch sei 1914 erschienen, im Impressum selbst ist jedoch das Jahr 1915 angegeben.

⁸ Geert Buelens: Europas Dichter und der Erste Weltkrieg, dt. von Waltraud Hüsmert, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 88.

⁹ Die von Martin Stingelin et al. unter Bezugnahme auf Rüdiger Campe vorgenommene Unterscheidung zwischen ‚Schreibszenen‘ und ‚Schreib-Szenen‘ ist bekannt; im Kontext dieses Beitrags ist erstere relevant, also „die historisch und individuell von Autorin und Autor zu Autorin und Autor veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache [...], der Instrumentalität [...] und der Geste [...] gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt“. Martin Stingelin: ‚Schreiben‘. Einleitung, in: ders. (Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Wilhelm Fink 2004, S. 7–21, S. 15.

sich an keiner ihrer folgenden Adressen länger als drei, vier Jahre aufgehalten hat. Besonders kurz gerieten Zwischenhalte in Großstädten wie Berlin, Hamburg und Mexiko-Stadt; überwiegend lebte sie in naturnah gelegenen Kleinstädten und Dörfern. Darunter befanden sich auffällig viele, die heute zu „avantgardistischen Metropolen – im Sinne von Zentrum und Bezugspunkt avantgardistischer Tätigkeit“¹⁰ – gezählt werden: Zürich, Weimar, Kreuzlingen oder auch der Hungerhügel in Überlingen.

„Frauen, die im Schatten sprießen“¹¹

Benemanns künstlerische Ambitionen entwickelten sich zu einer Zeit, die nicht nur eine der Experimente und Ausbrüche, sondern in vielerlei Hinsicht auch der Vermessung, Vereinheitlichung und Durchformung war.¹² Das rege Interesse, mit dem sie etwa nach Kriegsende die Gründung und Programmentwicklung der Bauhaus-Schule verfolgte, ist nicht allein vor ihrem Hintergrund als ausgebildete Fröbelpädagogin zu verstehen.¹³ Die Offenheit dafür, Kunst, Gemeinschaft und Umweltgestaltung zusammen zu denken, deutete sich vielmehr bereits in der gemeinsamen Entscheidung der Benemanns für das vollausgestattete ausgelieferte *Insel Poel* an. Diese hatten das Haus dabei wohl nicht nur als familiären Rückzugsort gedacht, sondern auch als feste Anlaufstelle für befreundete Künstler*innen.

Auf ähnliche Weise ganzheitlich dachte und arbeitete eine weitere wichtige Bezugsperson Benemanns – die Tänzerin Mary Wigman. Die beiden lernten sich um 1916 in Zürich kennen; Benemann schrieb und veröffentlichte mehrere Texte sowohl über Wigmans frühe Auftritte als auch über Tanz als Kunstform.¹⁴ Entscheidend für die Ausbildung eines dergestalt kunstpädagogischen Selbstverständnisses dürfte nicht zuletzt gewesen sein, dass Vorgänge der Niederschrift, Übersetzung, Gestaltung, Herstellung und schließlich Vermittlung von Literatur in Benemanns unmittelbarem Umfeld problematisiert wurden. So erschienen etwa die Publikationen des Horen Verlag Charlottenburg-Worpswede größtenteils in dem von Wilhelm

¹⁰ Hubert van den Berg: Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie, in: Hunkeler, Thomas / Kunz, Edith Anna (Hg.): Metropolen der Avantgarde / Métropoles des avant-gardes, Bern: Peter Lang 2011, S. 175–186, S. 175.

¹¹ Maria Benemann: Die blauen Madonnen, in: Wandlungen. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher 1915, S. 30.

¹² Markus Krajewski: Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900, Frankfurt/M.: S. Fischer 2006.

¹³ Zu den vielgestaltigen Beziehungen zwischen Reform- und Bauhauspädagogik: Wünsche, Konrad: Bauhaus. Versuche, das Leben zu ordnen, Berlin: Wagenbach 1989.

¹⁴ Rudolf von Laban führte eine Rezension Benemanns als Positivbeispiel für eine sich verändernde Wahrnehmung der „Tanzkunst“ in Deutschland an. Vgl. Rudolf von Laban: Die Welt des Tänzers, Stuttgart: Walter Seifert 1920, S. 253.

Ostwald 1911 vorgeschlagenen *Weltformat* und wurden gemäß der zugehörigen sogenannten Weltregistratur verzeichnet.¹⁵ ‚Intermateriale Bezüge‘¹⁶ wie Einflüsse lassen sich auch noch anderweitig früh und vielgestaltig nachweisen.¹⁷ Benemanns Nachlass weist insofern wenig überraschend seinerseits Merkmale einer offenbar schon früh angelegten Normierung und Ästhetisierung auf. So verwendete sie über Jahrzehnte hinweg vielfach die gleiche Sorte Papier und eine ähnliche blaue Tinte. Das betrifft nicht nur die Lyrik als kürzere Aufzeichnungen, auch umfangreichere Prosa wurde häufig auf Papier des Potsdamer Industriellen Max Krause geschrieben, das anhand eines charakteristischen Wasserzeichens gut identifizierbar ist. Nicht zuletzt auf (schrift)körperlicher Ebene ist die „äußere, chronologische Zeit“¹⁸ der überdies vielfach undatierten Artefakte¹⁹ aufgehoben.²⁰ Betrachtet man die (größtenteils) losen Blätter und (wenigen) Hefte in ihrer Gesamtheit, fällt zudem auf, dass Benemann selten auf bereits beschriebenen Blättern (weiter)schrieb; die biographischen Neuanfänge spiegeln sich in Schreibvorgängen, die auch materialiter auf dem weißen Blatt beginnen.

Inwieweit sich diese wiederum unter den Vorzeichen einer *écriture féminine* lesen lassen, kann hier nicht angemessen ausführlich abgewogen werden; zumindest lässt sich darauf hin-

¹⁵ Karl Wilhelm Bührer / Adolf Saager: Die Welt-Registratur, Ansbach: Fr. Seybold's Buchhandlung 1912.

¹⁶ „Intermaterialität ist [...] nicht etwas, das Grenzen überschreitet oder vorher Getrenntes verknüpft, sondern sie stellt einen Ansatz dar, der demonstriert, dass es diese festen Grenzen nicht gibt.“ Vgl. Christoph Kleinschmidt: Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus, Bielefeld: transcript 2012, S. 20.

¹⁷ Einzu beziehen ist hier, dass Musizieren, Gesang und Malerei in der Herrnhuter Brüdergemeine von großer Bedeutung für das religiöse Selbstverständnis und daher schon in der Kindheit Alltagsbegleiter waren. Vgl. Gisela Mettke: Weltbürgertum oder Gottesreich. Die Herrnhuter Brüdergemeine als globale Gemeinschaft 1727–1857, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 256.

¹⁸ Karl Heinz Bohrer: Zeit und Imagination. Die Zukunftslosigkeit der Literatur, in: Huber, Jörg (Hg.): Wahrnehmung von Gegenwart, Basel: Stroemfeld u. a. 1992, S. 81–101, S. 87.

¹⁹ Die Editionsphilologie spricht eher von Text oder Schriftträgern, Textzeugen oder zunehmend – ausdrücklich Computerdateien einschließend – von Dokumenten. Alle Begriffe haben theoretische Implikationen, die hier nicht angemessen diskutiert werden können. Für Überlegungen zur Editionspraxis hätte das ‚Artefakt‘ aufgrund der Nähe zu Affordanzkonzepten prinzipiell den Vorteil, dass sich auf diesem Wege auch weniger reflektierte Aspekte editorischer Arbeit thematisieren ließen. So beispielsweise, dass nicht nur das Blatt die Schrift ‚trägt‘, sondern auch die Herausgeberin das Blatt bzw., dass es Bedingungen gibt, die die editorische Arbeit auch unabhängig von besser oder schlechter lesbaren Zeichenfolgen beeinflussen. Für Benemann ist beispielsweise die Kollationierung der Originale nicht nur aufgrund der Anzahl der Fassungen erschwert, sondern insbesondere dadurch, dass die Blätter fast immer über verschiedene Konvolute verteilt sind und ihrerseits erst zusammengetragen (gescannt) werden müssen.

²⁰ Hinzu tritt die Tatsache, dass Benemann ihr Schreiben nicht ausdrücklich reflektierte, zumindest nicht den Vorgang selbst. Ferner haben sich keine Vorarbeiten zu veröffentlichten Texten erhalten. Nachweisbar ist jedoch, dass sich Benemann zu Lebzeiten verschiedentlich um Veröffentlichungsmöglichkeiten bemühte; der bis dato späteste Nachweis stammt aus dem Jahr 1956.

weisen, dass die kurz nach Kriegsbeginn erschienenen Gedichte durchaus von einer kritischen Auseinandersetzung mit klassisch-patriarchalen Rollenverteilungen zeugen.²¹ Diese waren nicht nur durch die erste Welle des Feminismus, sondern gewissermaßen auch von außen in Bewegung geraten: Bereits ab 1915 erschienen Ratgeber-Broschüren, die Kriegswitwen empfahlen, sich möglichst zügig nach einer eigenen beruflichen Betätigung zur wirtschaftlichen Absicherung etwa des Wohnorts umzusehen.²² Die ‚weiblichen Bewegungsräume‘ blieben allen Modernisierungsschüben zum Trotz jedoch begrenzt. Benemanns Aufzeichnungen lassen erahnen, dass sie diese Mischung aus neuen Anforderungen und alten Zuschreibungen durchaus auch als eine Bedrohung für ihr Schreiben begriff. Die zahlreichen Umzüge und Reisen haben insofern zwar teilweise ihre individuellen Gründe oder Anlässe, müssen aus heutiger Perspektive aber zunächst einmal als eine Ausweichbewegung einer Autorin ernst genommen werden, die sich ihrerseits selbst als solche ernst nahm.

Wie schwierig es gewesen sein muss, sich zu ihrer Zeit dergestalt zu positionieren, zeigt ein Blick auf die zweite Volkszählung in der Weimarer Republik im Jahr 1925. Unter den 37 000 registrierten Schriftsteller*innen wurden „800 freie Schriftstellerinnen und 450 Redakteurinnen bzw. Autorinnen in abhängiger Stellung“ gezählt.²³ Auch für Benemann lässt sich ferner belegen, wie stark die zeitgenössische Rezeption auf Geschlechtszugehörigkeit fokussiert war²⁴ – und es teilweise bis heute ist.

Mein Vorhaben, die Drucktexte versammelt wieder verfügbar zu machen und eine aussagekräftige Auswahl nachgelassener Aufzeichnungen kritisch zu edieren, soll die Grundlage für eine angemessenere Kommunikation über Benemanns Werk und Nachlass schaffen. Über den Einzelfall hinaus von Relevanz ist dabei die Beobachtung, dass für die Konzeption von Nachlasseditionen zu Autor*innen, für die Kanonisierungsbemühungen zu Lebzeiten fehlschlügen oder nicht zeitnah nach dem Tode aufgenommen wurden, auf vergleichsweise wenig empirisches Wissen oder theoretischmethodische Reflektion zurückgegriffen werden kann. Das be-

²¹ Gedichte wie *Frauen die fortgingen*, *Vier Fähnriche* oder *Die blauen Madonnen* kreisen um Themen wie Mutterschaft, Abenteuerlust, Einsamkeit oder auch die Missachtung von künstlerischem Talent. Vgl. Benemann: *Wandlungen*, S. 28, 80, 30.

²² Lu Seegers: „Vati blieb im Krieg“. Vaterlosigkeit als generationelle Erfahrung im 20. Jahrhundert – Deutschland und Polen, Göttingen: Wallstein 2013, S. 56.

²³ Walter Fähnders / Helga Karrenbrock: Einleitung, in: dies.: *Autorinnen der Weimarer Republik*, Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 7–20, S. 7.

²⁴ Als Benemann um 1920 Gedichte an Walter Gropius schickte, begann dieser seine Antwort mit: „Liebe Maria, die beiden Gedichte haben mir Freude gemacht, erstens weil sie echtem Erleben entspringen und dann weil sie den Kern des weiblichen Lebens und Fühlens, also den richtigen Vorwurf für die Dichtung einer *Frau* enthalten und das ist zunächst das wichtigste.“ Vgl. Walter Gropius an Maria Benemann / Bauhaus Archiv Berlin / Inv.-Nr. 3934/10 [2 Blatt, 4 Seiten Manuskript, undatiert, Hervorhebung im Original], <http://open-archiv.bauhaus.de/eMuseumPlus> (01.02.2023).

trifft etwa das wechselseitige Verhältnis von Kanonkritik zu Editionsmedium, von Artefakt zu Werk, von Lesetext zu Faksimile und insbesondere auch von Digital Humanities zu traditioneller Editionswissenschaft. Ich komme in Abschnitt 3 u. a. auf den „angeblichen Konnex von Edition und Kanonisierung bzw. Kanonbildung“²⁵ zurück.

Nachlass und Überlieferung

Benemanns Nachlass wurde in den Jahren 1989, 1990 und 1997 am DLA angeliefert und besteht dort heute aus acht Materialkästen sowie einer Mappe mit Tuschezeichnungen und Aquarellen. Der letztangelieferte Nachtrag umfasst den Großteil der Lyrik-Konvolute. Darüber hinaus sind als Prosa kategorisierbare Aufzeichnungen, Vorarbeiten zu wissenschaftlichen Studien oder journalistischen Texten, Recherchematerial und Zeitungsausschnitte sowie biographische Dokumente enthalten. Benemanns Briefwechsel wurden – wohl zum Teil schon zu Lebzeiten von der Autorin selbst – größtenteils an andere Archive in Zürich, Weimar oder Hamburg veräußert. Für den Bestand in Marbach ist zweierlei festzuhalten: Zum einen verging bereits zwischen dem Tod Benemanns und der Anlieferung des Kernnachlasses ein beträchtlicher Zeitraum. Mit Ausnahme einer Mappe wurden die Lyrik-Konvolute zunächst wohl auch deswegen von ihrem Sohn zurückgehalten, weil er diese der Wiener Germanistin Dagmar Friedl für ihre Diplomarbeit zur Auswertung überließ.²⁶ Zum anderen scheinen die Konvolute ihrerseits nicht eben wenig auf Reise gewesen zu sein. Festzuhalten ist jedenfalls eine Diskrepanz zwischen von Friedl stammenden Beschreibungen nachgelassener Materialien und der Gesamtmenge dessen, was heute im DLA verwahrt wird. So ist ein von Friedl erstelltes, alphabetisches Verzeichnis der Gedichttitel bzw. Incipits für alle Blätter respektive Seiten, die ihr zum damaligen Zeitpunkt vorlagen, mit meiner eigenen Zählung bei Durchsicht der heutigen Konvolute nicht übereinzubringen. Diese Abweichung ist indes auch deswegen nicht ohne Weiteres bezifferbar, weil Friedl und ich teilweise unterschiedlicher Auffassung sind, was als ‚eigenständige‘ Aufzeichnung zu betrachten wäre. Das Verzeichnis selbst ist desungeachtet nicht nur in hohem Maße zuverlässig, sondern für die Editionsarbeit auch deswegen hilfreich, weil Friedl jeden Eintrag um eine Kurzbeschreibung von Blatt, Tinte und teilweise Hinweise auf Datumsangaben oder Zueignungen von Benemanns Hand ergänzt hat. Nach derzeitigem Stand zähle ich rund

²⁵ Annika Rockenberger / Per Röcken: Ist Edition ein Kanonisierungsfaktor? Unvorgreifliche Überlegungen zur Präzisierung der Fragestellung, in: Beilein, Matthias / Stockinger, Claudia / Winko, Simone (Hg.): Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin / Boston: de Gruyter 2012, S. 145–158, S. 146.

²⁶ Dagmar Friedl: „Sei stille Herz, ...“. Maria Benemann 1887–1980. Ein Überblick zu Leben und Werk der deutschen Dichterin, Diplomarbeit Universität Wien 1988.

1150 Aufzeichnungen oder Aufzeichnungsteile, die ich (vorläufig grob) der Lyrik zuordne. Dabei ist wohlgemerkt jene obenstehend erwähnte Mappe bereits berücksichtigt, die Friedl aus mir unbekanntem Gründen nicht erfasst hat. Diese schrieb wiederum, sie habe unter Berücksichtigung der „Fragmente und Mehrfachausführungen [...] 1453 lyrische[...] Werke[...]“ gezählt. Lasse man diese „Mehrfachnennungen“ unberücksichtigt, so könne man „beim lyrischen Werk Maria Benemanns ungefähr von der runden Zahl 600 ausgehen“.²⁷

Wenn sich die Editionsprinzipien hier im Folgenden noch nicht ähnlich griffig zusammenfassen lassen, so hängt das mit der Heterogenität dieser Aufzeichnungsverbünde untereinander zusammen. Von nahezu zeichengleichen Typoskript-Verbänden ohne Änderungen bis zu umfangreichen, handschriftlichen *dossiers* existieren zahlreiche Abstufungen und Kombinationsmöglichkeiten; auch die Beziehungen zwischen Materialität und Status einer Aufzeichnung sind nicht immer selbsterklärend, zumal man sich mit Hinblick auf die Anzahl der vermeintlich zusammengehörigen Blätter häufig im niedrigen zweistelligen Bereich befindet. Inwieweit hier Benemanns Ästhetisierungsansprüche und Strategien mit ihren Lebensrealitäten in Konflikt gerieten – ob beispielsweise die Konvolute an unterschiedlichen Orten verwahrt wurden und ihr somit jeweils nicht durchgängig zur Verfügung standen –, kann nur entlang einer Untersuchung der Einzelfälle verhandelt werden.

Auftakt und Artefakt

Die wesentliche Herausforderung besteht insofern darin, dieses Spannungsverhältnis zwischen Gleichförmigkeit und Individualität bestmöglich zu kommunizieren und editorisch zu übersetzen. Das bedeutet nicht zuletzt, sorgfältig zwischen dem abzuwägen, was das Editorinnenauge an materialästhetischen Phänomenen ‚liest‘,²⁸ was wiederum textkritisch relevant und was davon jeweils aus editionsdidaktischen Erwägungen heraus (etwa im Kommentar) beschrieben werden muss. Dabei geht es zunächst um eine sowohl dem Material als auch der kanonkritischen Zielstellung so weit wie möglich gerecht werdende Überführung der Aufzeichnungen in Text als „ein Zeichengefüge, das sich vermeintlich identisch reproduzieren lässt“,²⁹ nicht zuletzt also um die Annahme einer prinzipiellen Zirkulierfähigkeit der (meisten) Aufzeichnungen als Text.

²⁷ Dass eine solche Rechnung problematisch ist, räumt Friedl noch im gleichen Absatz ein; ihr wie mir geht es zunächst darum, grob einen Umfang einschätzbar zu machen. Ebd., S. 60.

²⁸ Cornelia Ortlieb: Verse unter Umständen. Goethes und Mallarmés Schreib-Materialien, in: Heibach, Christiane / Rohde, Carsten (Hg.): Ästhetik der Materialität, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 173–196, S. 173.

²⁹ Ebd.

Die spezifische Problematik der Edition autographischer Überlieferung ist im Diskurs der neugermanistischen Editionswissenschaft untrennbar mit Friedrich Hölderlin bzw. den teilweise stark voneinander abweichenden Hölderlin-Ausgaben verbunden.³⁰ In diesem Zusammenhang bietet es sich an, darauf hinzuweisen, dass ich die Benemann-Edition im Kontext meiner Promotion erarbeite; begrenzt ist neben zeitlichen und finanziellen Ressourcen auch etwa die Möglichkeit der Darstellung von Faksimiles. Nicht zuletzt die Frage danach, welche Möglichkeiten eine digitale Edition böte – konzipiert etwa als ein Schreibtisch, auf dem sich die (vermeintlich) zusammengehörigen Blätter nebeneinandersortieren ließen, ohne dass diesen eine Reihenfolge übergestreift werden müsste – wird sich allenfalls parallel als Gedankenspiel verhandeln lassen. Anhand dieser Überlegung lässt sich jedoch auf die These zurückkommen, dass zwischen den beweglichen Blättern, ihren zahlreichen Abschriften, dem Buchmarkt der Zeit und Benemanns Auseinandersetzung mit der Buchform ein Zusammenhang besteht. Denn den einen großen Schreibtisch, auf dem die Autorin (all) ihre Blätter hätte umherschieben können, gab es für sie weder in der Realität noch auf symbolischer Ebene. Insgesamt halte ich es, vielleicht eben deswegen, im Kontext einer ‚Auftaktedition Benemann‘ zunächst einmal prinzipiell für rechtfertigbar, (auch) *einen* emendierten Lesetext anzubieten. Nicht, weil ich einer Autorinnenintention folgen oder ein schriftragendes Artefakt über das andere stellen wollte, sondern weil ich mich Christian Benne anschließe, wenn er schreibt, dass aufgrund der mannigfaltigen technischen Möglichkeiten zukünftig „eine kluge Politik fein aufeinander abgestimmter Ausgabentypen“³¹ gefragt ist. Es schwingt also die programmatische Hoffnung mit, dass dereinst von anderswoher ein Gegenvorschlag zu vernehmen sein oder eine Verschränkung vorgenommen wird, dann womöglich sogar fußend auf eine verbreiterte Rezeptionslage. Vorläufig ist außerdem festzuhalten, dass textgenetische Apparate und Faksimiles vonseiten der germanistischen Literaturwissenschaft keinesfalls standardmäßig genutzt werden.³² Zumindest für Editionsprojekte, die als Aufschlag und allererstes Kommunikationsan-

³⁰ Ein Überblick findet sich im Teilkapitel „Hölderlin-Ausgaben“ bei Uwe Maximilian Korn: Von der Textkritik zur Textologie. Geschichte der neugermanistischen Editionsphilologie bis 1970, Heidelberg: Winter 2021, S. 150–170.

³¹ Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 626.

³² Rüdiger Nutt-Kofoth fasst die Ergebnisse seiner Untersuchung zur Nutzung von Ausgabenbestandteilen in der Zeit von 2000–2013 wie folgt zusammen: „Die historisch-kritische Ausgabe wird vom literaturwissenschaftlichen Interpreten fast ausschließlich für die Zitation des edierten Textes benutzt. Besonders auffällig ist, dass die Variantenapparate und textgenetischen Darstellungen bei den literaturwissenschaftlichen Interpreten so gut wie keinen Niederschlag in den betreffenden Beiträgen finden[...].“ Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: Wie werden neugermanistische (historisch-)kritische Editionen für die literaturwissenschaftliche Interpretation genutzt?, in: Bein, Thomas (Hg.): Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und

gebot zu verstehen sind, können solche Erkenntnisse – ebenso wenig wie der Literaturbetrieb als Kanonisierungsfaktor – nicht einfach ignoriert werden.³³

Wenn meine Ausführungen hier nach einem Plädoyer für ein ‚editorisches Reenactment‘ klingen (was sie nicht sind), so hat das meines Erachtens ein Stück weit auch mit der – durch die Digital Humanities wohl verstärkten – Fokussierung auf das Kriterium der Vollständigkeit zu tun.³⁴ Der für die neugermanistische Editionswissenschaft so grundlegende Sammelband „Texte und Varianten“ ist nur ein Beispiel dafür, dass sich andere Positionen zeitweise ganz selbstverständlich in der Debattenmitte tummelten. So fordert Klaus Briegleb in „Der Editor als Autor. Fünf Thesen zur Auswahlphilologie“ u. a. ein konsequenteres Offenlegen editorischer Entscheidungen, „weniger Aristokratie und mehr Geselligkeit mit den Texten durch Hineinreden, Anordnungsrisiken usw.“³⁵ Einige Beiträge weiter entwirft Karl Ludwig Schneider ein „Abstufungsprinzip“³⁶ als Plädoyer für die Beschränkung auf (zunächst) wichtige Dokument-Verbände einerseits und die „Ergänzung von Ausgaben durch Dokumentationen etwa wirkungsgeschichtlicher und auch biographischer Art“ andererseits.³⁷ Beschrieben wird hier ein Nebeneinander von edierten Verbänden mit vollständigem kritischen Apparat und solchen, die nur teilweise oder nur mit einer Fassung oder Darstellungsweise vertreten sind. Schneider bezieht sich dabei explizit auf Editionen, die sich der Wiederentdeckung, Erschließung und Vermittlung unbekannter Autoren und Materialien verschrieben haben – nicht zuletzt, um „dafür zu sorgen, daß kein pseudophilologischer Leerlauf entsteht.“³⁸

Rund fünfzig Jahre später sind Teile der Beiträge in die eine oder andere Richtung überholt und nicht übertragbar; in ihrer pragmatischen (Vermittlungs-)Haltung bei gleichzeiti-

Kulturgeschichte. Beihefte zu *editio* 39, Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 233–245, S. 243. Digitale bzw. elektronische Editionen sind hier nicht eigens ausgewiesen.

³³ Selbst Roland Reuß räumt mit Bezug auf Max Brods Vorgehen, aus den Aufzeichnungen Franz Kafkas ein „Textkorpus“ herzustellen, ein, dies sei zwar ein künstlicher, jedoch „zunächst notwendiger“ Akt gewesen. Vgl. Roland Reuß: Einleitungsband zur historisch-kritischen Franz Kafka-Ausgabe, Basel / Frankfurt/M.: Stroemfeld 1995, S. 15.

³⁴ Als Kriterium in Förderanträgen oder als Verkaufsargument von Verlagsseite wird u. a. Vollständigkeit seit jeher ins Feld geführt; als historische Kategorien werden diese Kriterien in ihrer Veränderlichkeit aber nur selten reflektiert. Diese Bemerkung machte Uwe Maximilian Korn im Anschluss an seinen Vortrag im Anneliese Maier-Forschungskolloquium an der Humboldt-Universität in Berlin am 04.02.2022.

³⁵ Klaus Briegleb: Der Editor als Autor. Fünf Thesen zur Auswahlphilologie, in: Martens, Gunter / Zeller, Hans (Hg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation, München: C. H. Beck 1971, S. 91–116, S. 114.

³⁶ Karl Ludwig Schneider: Die wissenschaftliche Teilausgabe als Modell für die Edition expressionistischer Dichtungen, in: ebd., S. 285–291, S. 291.

³⁷ Ebd., S. 290.

³⁸ Ebd., S. 291.

gem prinzipiellem Beharren auf der Wissenschaftlichkeit des Vorgehens sind die Texte aber durchaus anlehnungsfähig geblieben. Denn der Nachweis darüber, dass eine textgenetische Darstellung allein geeignet wäre, vergessene Autorinnen (bzw. wenig rezipierte Quellen von Personen aus marginalisierten Gruppen) nachträglich in zeitgenössische, literatur- und kulturwissenschaftliche Diskurse einzuspeisen, ist meines Wissens bis dato nicht erbracht worden.³⁹ Dabei spielt vermutlich keine geringe Rolle, dass im deutschsprachigen Raum generell vergleichsweise wenige Editionsprojekte zu Autorinnen entstehen.⁴⁰ Was die Reflektion von Kanonbildungen in pluralistischen Gesellschaften betrifft, hielten Annika Rockenberger und Per Röcken schon 2012 fest: „[D]ie editionsphilologische Debatte ist hier nicht auf dem neuesten Stand.“⁴¹ Der jüngst erschienene *editio*-Band „Kanonbildung und Editionspraxis“⁴² leistet eine Dekade später nur in Ansätzen Abhilfe; Editionsgegenstände unterhalb einer gewissen ‚Kanonisierungsschwelle‘ geraten meistens gar nicht erst in den Blick.⁴³ Mit Bezug auf die Frage, ob „der digitale Wandel [...] eine Rejustierung oder gar Neukonstitution des literarischen Kanons zur Folge“ haben könnte, fehlen vorläufig ebenfalls systematische Untersuchungen.⁴⁴

Die Auftaktedition wäre in dieser Situation nicht als eigenständiges Modell zu verstehen, sondern vielmehr als ein begriffsstrategischer Beitrag zur Aufwertung ‚kleiner‘, nicht zuletzt förderungspolitisch vernachlässigter Editionen und solcher Vorhaben, die sich ausgabentypologisch nicht unbedingt einordnen lassen (wollen). Die Unvollständigkeit, die den Auftakt definiert, bezöge sich dann nicht in erster Linie auf die Edition selbst (wie etwa die Auswahl-edition es tut), sondern auf die Leerstellen gegenwärtiger Kanones und fachinterner Debatten.

³⁹ Unter Bezugnahme auf u. a. D. C. Greetham – der als einer der wenigen den Zusammenhang zwischen dem gleichzeitigen Aufkommen von Poststrukturalismus, Feminismus u. a. sowie einem „selbstwidersprüchliche[n], materialistische[n] [...] Textverständnis“ reflektiert habe – beschreibt Benne den Zusammenhang zwischen Bekanntheit von Autor*innen und nicht zuletzt Editionspraxis wie folgt: „Eine vollständige Trennung von der Literaturwissenschaft kann sich die *critique génétique* [...] nicht leisten; von ihr bezieht sie nach wie vor die kritischen Maßstäbe zur Auswahl der genetisch zu untersuchenden Korpora.“ Vgl. Benne: Manuskript, S. 617 [Hervorhebung im Original].

⁴⁰ Eine gute Übersicht findet sich bei Sophia Krebs: *Editrix – Frauen edieren*, 2022, <http://www.sophiakrebs.de/editrix/> (01.02.2023).

⁴¹ Rockenberger / Röcken: *Kanonisierungsfaktor*, S. 152.

⁴² Jörn Bohr / Gerald Hartung / Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Kanonbildung und Editionspraxis*, Beihefte zu *editio* 49, Berlin / Boston: de Gruyter 2021.

⁴³ Umgekehrt ist zu beobachten, dass die Editionswissenschaft an Debatten, wie sie unter dem Hashtag #BreiterKanon versammelt sind, personell nicht maßgeblich beteiligt ist. o. A.: #BreiterKanon, 2023, <https://breiterkanon.hypotheses.org/> (01.02.2023).

⁴⁴ Constanze Baum: *Kanon und Digitalität*, in: North American Goethe Society (Hg.): *Goethe Yearbook* 27 (2020), Project MUSE, doi:10.1353/gyr.2020.0009, S. 225–232, S. 226.

Schrift und Abschrift: Noch neunmal „Die Brücke“

Am Beispiel einer Konstellation, die ich hier vorläufig als „Brücke“-Verbund bezeichne, gebe ich erstmals einen Einblick in den Nachlass Benemanns, um die bisherigen Ausführungen anschaulicher werden zu lassen.

Im Verzeichnis von Dagmar Friedl sind unter dem Titelstichwort „Die Brücke“ elf „Mehrfachausführungen“ aufgelistet. Nachweisen lassen sich davon in der Lyrik-Abteilung des Nachlasses heute noch sieben. Es handelt sich um ein Manuskript und sechs Typoskripte, also um sieben A5-Blätter. Zwei davon gehören als Schreibmaschinenoriginal mit entsprechendem Durchschlag zusammen, weisen also den gleichen Realtext, sprich die gleiche „konkrete [...] Zeichensequenz“ auf.⁴⁵

In allen Fällen existieren Titel, die zueinander wie folgt variieren:

- a. „Die Brücke“ [4 × Typoskript, zwei davon bilden das Paar aus Original und Durchschlag]
- b. „Die Brücke.“ [1 × Manuskript]
- c. „Irgendwo.“ [2 × Typoskript, jeweils mit handschriftlicher Streichung und Ersetzung (nur) des Titels in blauer Tinte]

Beim Manuskript wie bei den beiden handschriftlich geänderten Titeln sind ebendiese jeweils unterstrichen, auch bei den Typoskripten wurden die Titel mit der Schreibmaschine unterstrichelt. Anders verhält es sich bei einem der Typoskripte aus Gruppe c). Dort ist eben der mit Tinte nachgetragene, geänderte Titel unterstrichen, nicht aber der frühere Titel der Schreibmaschinengrundschrift. Das entsprechende Blatt ist mithilfe eines weißen Fadens in der linken oberen Ecke mit 17 anderen Gedichten bzw. Blättern zu einem kleinen Konvolut in ebenfalls annähernd A5-Format verbunden. Diese sind dabei ähnlich gestaltet und weisen ebenfalls keine Auszeichnung in der Titelei auf. Die Blätter sind undatiert; auf das Titelblatt des gebundenen Konvoluts ist jedoch eine Widmung aufgebracht, die eine grobe Eingrenzung auf die 1930er Jahre erlaubt. Festzuhalten ist, dass über Gruppierung, Bindung und Widmung eine gewisse Vorzeigbarkeit hergestellt wurde, die gleichzeitig Elemente der Annäherung an den Druck aufweist. So ist der Titel hier nicht – wie bei Benemann generell meist der Fall – unterstrichen, sondern stattdessen räumlich großzügig vom Textkörper abgesetzt. In Details wie diesem zeigt sich immer wieder, dass Benemanns Blatträume sowohl Eigenlogiken entwickelten als sich auch zu dem verhalten, was Susanne Wehde als „typographische Dispositive“, also

⁴⁵ Jonny Kondrup: Materialtext und Textur, in: Berghöfer, Mira et al. (Hg.): Was bleibt vom Dokument in der Edition?, Beihefte zu *editio* 48, Berlin / Boston: de Gruyter 2020, S. 1–19, S. 10.

„einzeltextunabhängige Muster der Textgliederung“, beschrieben hat.⁴⁶ Die „typographische Form von Lyrik“ ist eines von Wehdes Beispielen für ein besonders stark konventionalisiertes „dispositive[s] Textmuster“, das „unabhängig von jeglicher sprachlichen Realisierung als visuelles Schema Bestand“ hat.⁴⁷ Die „konkrete typographische Ausgestaltung eines Einzeltextes bei der Drucklegung“⁴⁸ ist nur eine Dimension dieses Schemas – bezüglich derer sich sogleich die Frage anschließen lässt, wie viel Einfluss Benemann in ihren Verlagen auf die Buchgestaltung überhaupt gehabt haben mag.

Roland Reuß hält mit Bezug auf Stefan Georges „Typographiekonzeption“ fest, diese habe „die Pseudodifferenz von ‚textlich‘ vs. ‚bildlich‘ damals bereits hinter sich gelassen“.⁴⁹ Meines Erachtens lässt Benemanns Nachlass mindestens den Schluss zu, dass sie ihre Blätter auf ähnliche Weise als einen Gestaltungsraum begriff.⁵⁰ Das zeigt etwa das obenstehend unter b) erfasste „Brücke“-Manuskript, das als eine Rein- oder vielmehr Zierschrift ohne Änderungen vorliegt. Der Begriff der Reinschrift eignet sich für Benemann vermutlich generell nur begrenzt zur Kategorisierung von Befunden, auch weil sie – mit einigen Einschränkungen oder nicht in allen Schaffensphasen gleich intensiv – durchaus als sogenannte Kopfarbeiterin zu fassen ist. Bei dieser Arbeitsweise zeigen sich bereits in den ersten Niederschriften wenig substantielle Änderungen. Selbst für den Fall, dass zu einem späteren Zeitpunkt ebensolche hinzutreten, bleibt „ein überschaubares Manuskript mit einer begrenzten Anzahl von Veränderungen bestehen“.⁵¹ In diesem Zitat von Siegfried Scheibe klingt ein weiterer, entscheidender Zusammenhang an, der mit Benemanns losen Blättern ebenso zusammenzudenken ist wie mit ihrer eigenen ‚Beweglichkeit‘ im Sinne von Mobilität: Der Prozess des Abschreibens kann in vielerlei Hinsicht als ein konstitutiver Bestandteil des Schaffensprozesses gewertet werden. Bevor Benemann Streichungen, Umstellungen oder Ergänzungen auf dem Papier vornahm, setzte sie tendenziell – entweder auf dem gleichen oder einem anderen Blatt – neu an und schrieb jene Teile, die sie weiter oder anders ausführen wollte, noch einmal ab. Aus diesem Grund ist mitunter z. B.

⁴⁶ Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen: Max Niemeyer 2000, S. 119.

⁴⁷ Ebd., S. 120.

⁴⁸ Ebd., S. 122.

⁴⁹ Roland Reuß: *Industrielle Manufaktur. Zur Entstehung der „Stefan-George-Schrift“*, in: Kern, Doris / Leiner, Michel (Hg.): *Stardust. Post aus der Werkstatt*, Frankfurt/M. / Basel: Stroemfeld 2003, S. 166–191, S. 178.

⁵⁰ Wenn nicht vielmehr sogar von einer konkreten Auseinandersetzung mit George gesprochen werden müsste.

⁵¹ Siegfried Scheibe: *Variantendarstellung in Abhängigkeit von der Arbeitsweise des Autors und von der Überlieferung seiner Werke*, in: Zeller, Hans / Martens, Gunter (Hg.): *Textgenetische Edition, Beihefte zu editio 10*, Tübingen: Max Niemeyer 1998, S. 168–176, S. 172.

für einzelne Verse nicht erkennbar, ob es sich um eine Wiederholung als Stilmittel oder eine Art ‚weiterrückendes Schreiben‘ handelt, in dessen Zuge Verworfenes schlicht nur nicht gestrichen wurde.⁵² Wie eingangs angedeutet, ist gleichzeitig nicht auszuschließen, dass verschiedene Konvolute an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten bearbeitet oder neu aufgesetzt worden sein könnten. Der ‚Archetyp‘ wäre dann gewissermaßen nicht nur in Benemanns Kopf zu verorten (von wo aus er zum ersten Mal schon relativ ausgereift aufs Papier gebracht worden wäre), sondern auch als über längere Zeit dort gespeichert aufzufassen.⁵³ Unter diesen Vorzeichen wären kleinere Abweichungen, die Orthographie oder den Zeilenfall betreffend, wiederum nicht per se als bewusst hergestellte (typographische) Variationen aufzufassen, sondern unter Umständen als Elemente, die in einer Logik der Mündlichkeit und des Erinnerns besonders flüchtig und veränderlich sind. Zu überlegen wäre insofern auch, inwieweit dieser Prozess von Kommunikations-, Verschriftlichungs- und Sammlungspraktiken der Herrnhuter Brüdergemeine beeinflusst gewesen sein könnte.⁵⁴

Ich komme auf die eingangs beschriebene Manuskriptfassung zurück, für die sich die folgende diplomatische Umschrift ergibt:

Die Brücke.

Irgendwo, ich weiss nicht, ob ich's träumte
sah ich einmal einen alten Baum
neben einem Bache, der wild schäumte,
hinter ihm der weite Himmelsraum.

Und ganz unten eine schmale Brücke
die nur zart sich eben überschwang;
doch der ganze Baum hielt sich zurücke,
dass nur einem Ast der Wurf gelang,

⁵² Almuth Grésillon spricht für solche Vorgehensweisen von einer „immaterielle[n] Form‘ der Streichung“. Almuth Grésillon: *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, dt. von Frauke Rother und Wolfgang Günther, Bern: Peter Lang 1999, S. 95.

⁵³ Ich bedanke mich herzlich bei Dr. Friederike Wein, u. a. für Gespräche über die Arbeitsweisen Hannah Arendts.

⁵⁴ Gisela Mettele betont z. B. den Charakter der Brüdergemeine als eine globale Erzählgemeinschaft und weist auf die Bedeutung des von Nikolaus Ludwig von Zinzendorf zu Lebzeiten angeregt und nach dessen Tod realisierten Unitätsarchivs hin, das zeitweise Dokumente aus der ganzen Welt an einem Ort versammelte. Vgl. Mettele: *Weltbürgertum*, S. 34 sowie 193.

sich sehr kräftig in die Luft zu strecken,
grade über'm Brückchen schwebt er nun.
Und ein Wanderer hebt dort seinen Stecken
irgendwo im Weltall' auszuruhn.⁵⁵

Als Schriftträger diente hier ein annähernd A5-formatiges doppelt gelegtes, nicht weiter bestimmtes Blatt Papier ohne Wasserzeichen. Der Textblock ist annähernd mittig auf dem Blatt platziert und wahrt auf der Seite des Zeilenbeginns einen gleichmäßigen Abstand zum Rand. Auf der rechten Seite läuft die Schrift in vier Fällen bis an den Rand, in Vers 9 ist das Komma hinter dem Wort „strecken“ knapp unterhalb der Zeile platziert.⁵⁶ Obwohl sich die Schrift jeweils gegen Versende leicht nach oben zieht, wodurch der Manuskriptcharakter insgesamt erhalten bleibt, stellt sich doch – auch aufgrund der regelmäßigen Spationierung und der sorgfältig unverbunden gesetzten Buchstaben – der Eindruck eines planvollen Vorgehens ein. Bemerkenswert ist dabei, dass es sich offenbar um ein frühes Manuskript handelt, somit auch das Gedicht „Die Brücke“ zu den frühesten gehört, die von Benemann erhalten sind. Unter den wenigen anderen Manuskripten, für die die gleiche Doppelstrichfeder und augenscheinlich gleiche Tinte genutzt wurde, befindet sich nämlich auch eine Fassung des Gedichts „Herr nun ist's Zeit“, welches die Datierung „Herbst 1913“ aufweist. Diese ist ihrerseits durch den Umstand abgesichert, dass das Gedicht in den Band „Wandlungen“ aufgenommen wurde.⁵⁷

Kann aus alledem auch nicht unbedingt geschlossen werden, dass Gestalt und Organisationsstruktur des Nachlasses von Anfang an geplant waren, so belegt das „Brücke“-Blatt doch mindestens, dass bestimmte technische Aspekte schon früh eine Bedeutung für den Schreibprozess gewannen, bzw. parallel zu ersten Veröffentlichungsmöglichkeiten in den Fokus gerieten. Das für die Lyrik fast durchgängig verwendete A5-Format entspricht nicht

⁵⁵ DLA / A: Benemann, Maria / Nachlaß Maria Benemann: Nachtrag 1997 / Gedichte / Konvolut Gedichte, handgeschrieben / Darin: Konv. Frühere Gedichte II / 89.16.158/3 [Umschrift LB].

⁵⁶ Auch wenn es sich bei Gedichtssatz nicht um Flattersatz handelt, ist dieses volle Ausnutzen der Zeile insofern ‚manuskripthaft‘, als auch beim Setzen von Gedichten eine Flatterzone eingerichtet wird, sprich ein Abstand zur rechten Seite gewahrt bleibt. Gleichzeitig gilt hier aber auch, dass ‚die Überschreitung des Satzspiegels [...] einem umlaufenden Vers vorzuziehen‘ ist. Vgl. Friedrich Forssman / Ralf de Jong: Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz, Mainz: Hermann Schmidt 2014, S. 152 sowie 166.

⁵⁷ Benemann: Wandlungen, S. 74. In *Wandlungen* ‚fehlt‘ der im Manuskript vorhandene Apostroph bei ‚ist's‘. Das Gedicht wurde zu einem früheren Zeitpunkt auch in *Die weissen Blätter* aufgenommen – hier ist der Apostroph vorhanden. Vgl. Maria Benemann: Gebet / Die Wissende / Herr, nun ist's Zeit, in: *Die weissen Blätter*. Eine Monatsschrift, Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1:2 (1913/14), S. 681–683.

umsonst annähernd dem Buchformat der „Wandlungen“. Weiterhin lässt sich am „Brücke“-Verbund auch zeigen, dass Benemann sich nicht nur mit ihren eigenen Gedichten über große Zeiträume hinweg immer wieder neu auseinandersetzte, sondern dass dieser Rückgriff im Besonderen auch für bestimmte Motive zu untersuchen wäre, die ihrerseits in sowohl verschiedenen Gattungen als auch Kunstformen von Benemann (neu) bearbeitet wurden. So existiert ein Prosa-Manuskript mit dem Titel „Die Brücke“;⁵⁸ hier entspinnt sich, von einer dem „Brücke“-Gedicht ähnlichen Szenerie ausgehend, die Geschichte eines Stroms, über den eine Brücke gebaut werden soll. Und schließlich hat sich im DLA auch eine Tuschezeichnung von Benemanns Hand erhalten, die ich als dem Verbund motivisch zugehörig begreife.

Benemanns (gemalte) Bilder

Dass Benemann ihre Wohnorte zum Teil bewusst so auswählte, dass sie sich dort würde künstlerisch entwickeln können, belegt vielleicht besonders deutlich ihr Umzug nach Bonndorf im Schwarzwald Anfang der 1950er Jahre. Dort wurde im Jahr 1947 die Staatliche Kunsthandwerkschule Bonndorf gegründet, die Benemann besuchte und an der die Ausbildung in den Bereichen „Innenarchitektur, Dekorative Malerei, Bildhauerei (Holz und Stein), Gebrauchsgraphik, Textil und modisches Trachtenwesen“ möglich war.⁵⁹

Bei der vermutlich dort entstandenen Tuschezeichnung (vgl. Abb. 1) handelt es sich um eines von 28 im DLA erhaltenen Bildern von Benemanns Hand. Keines davon ist datiert, sie wurden jedoch als ein Konvolut in einer Mappe am Archiv angeliefert, auf deren Vorderseite vermerkt ist, dass sie in der Zeit von 1947–1954 angefertigt worden sein sollen.⁶⁰ Benemanns Interesse an bildender Kunst datiert vermutlich bereits auf den Anfang der 1910er Jahre, als sie sich mit der Malerin Jo Erna Hahn-Dünwald befreundete. Ab circa 1915 stand sie in engem Kontakt mit Anita Réé und wurde sowohl von ihr als auch Max Burchartz porträtiert.

⁵⁸ DLA / A: Benemann, Maria / Nachlaß / Prosa: / 89.16.27 [2 Blatt A4, 4 Seiten Manuskript, undatiert].

⁵⁹ Robin Rehm: „Mattigkeit des Herzens“. Georg Jakob Best und die Bonndorfer Kunsthandwerkschule im Schwarzwald 1947–53, in: Wagner, Christoph (Hg.): Georg Jakob Best. Klee-Schüler – „Entarteter Künstler“ – Maler des Informel, Regensburg: Schnell & Steiner 2015, S. 118–138, S. 122.

⁶⁰ DLA / B 91.32/05. Die Datierung auf der Vorderseite der Mappe stammt nicht von Maria Benemann.



Abb. 1, Maria Benemann: *Ohne Titel*, undatiert. DLA Marbach.

Bei den erhaltenen Bildern von Benemann selbst handelt es sich fast ausnahmslos um Aquarelle und Naturdarstellungen. Letzteres gilt auch für die hier vorliegende Zeichnung, die im Mittelgrund von einem Baum dominiert wird, dessen größter Ast unverkennbar „grade über'm Brückchen schwebt“. Der Bezug zum Gedicht „Die Brücke“ ergibt sich insbesondere auch durch die einander angenäherten ‚Verortungen‘. So scheinen die Konkretisierungen im Text – nicht nur, aber besonders augenfällig das „ganz unten eine schmale Brücke“ aus Zeile fünf – in der Zeichnung aufgegriffen zu sein. Umgekehrt stellt sich die Frage, auf welches ‚ganz unten‘ im Text ursprünglich einmal Bezug genommen worden sein mag, da ein Traum oder eine Naturbeobachtung einen dergestalt finalen Begrenzungspunkt schlicht nicht aufweisen kann.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Benemann ab 1914 offenbar zunächst in die Literatur retten musste, was dem Leben entrissen und an Alltag zerbrochen war. Auch die zahlreichen Abschriften könnten dergestalt als ein wieder-holendes Gedenken gedeutet werden, das umgekehrt Benemann als Autorin sukzessive hervorbrachte. Folgt man meinen aus-

schnitthaften Überlegungen, so umspannt der „Brücke“-Verbund mehrere Gattungen, Kunstformen und einen Zeitraum von gut vier Jahrzehnten. „Die Brücke“ ist nicht zuletzt aber auch ein Beispiel dafür, dass Benemanns thematisches Spektrum deutlich größer ist, als gerade die bekannteren ‚Kriegsgedichte‘ erahnen lassen.

Bibliographie

- Baum, Constanze: Kanon und Digitalität, in: North American Goethe Society (Hg.): Goethe Yearbook 27 (2020), Project MUSE, doi:10.1353/gyr.2020.0009, S. 225–232.
- Benemann, Maria: Wandlungen. Leipzig: Verlag der Weißen Bücher 1915.
- : Gebet / Die Wissende / Herr, nun ist's Zeit, in: Die weissen Blätter. Eine Monatsschrift, Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1:2 (1913/14), S. 681–683.
- : Kleine Novellen, Weimar: Gustav Kiepenheuer 1916.
- Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Berg, Hubert van den: Provinzielle Zentren – metropolitane Peripherie. Zur Topographie der europäischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts und ihrer Vernetzung, in: Hunkeler, Thomas / Kunz, Edith Anna (Hg.): Metropolen der Avantgarde / Métropoles des avant-gardes, Bern: Peter Lang 2011, S. 175–186.
- Bohr, Jörn / Hartung, Gerald / Nutt-Kofoth, Rüdiger(Hg.): Kanonbildung und Editionspraxis, editio / Beihefte 49, Berlin / Boston: De Gruyter 2021.
- Bohrer, Karl Heinz: Zeit und Imagination. Die Zukunftslosigkeit der Literatur, in: Huber, Jörg (Hg.): Wahrnehmung von Gegenwart, Basel u. a.: Stroemfeld / Roter Stern / Koop. Museum für Gestaltung Zürich 1992, S. 81–101.
- Briegleb, Klaus: Fünf Thesen zur Auswahlphilologie, in: Martens, Gunter / Zeller, Hans (Hg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1971, S. 91–116.
- Buelens, Geert: Europas Dichter und der Erste Weltkrieg. Dt. von Hüsmert, Waltraud, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Bührer, Karl Wilhelm / Saager, Adolf: Die Welt-Registratur. Das Melvil-Deweysche Dezimal-System, Ansbach: Fr. Seybold's Buchhandlung 1912.
- Friedl, Dagmar: „Sei stille Herz, ...“. Maria Benemann 1887–1980. Ein Überblick zu Leben und Werk der deutschen Dichterin, Diplomarbeit Universität Wien 1988.
- Fähnders, Walter / Karrenbrock, Helga: Einleitung, in: dies.: Autorinnen der Weimarer Republik, Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 7–20.
- Forssman, Friedrich / de Jong, Ralf: Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz, Mainz: Hermann Schmidt 2014 (5. Aufl.).
- Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Dt. von Rother, Frauke / Günther, Wolfgang, Bern: Peter Lang 1999.

- Gropius, Walter an Benemann, Maria / Bauhaus Archiv Berlin / Inv.-Nr. 3934/10, <http://open-archiv.bauhaus.de/eMuseumPlus> (01.02.2023).
- Keith-Smith, Brian: *An Encyclopedia of German Women Writers 1900–1933*, Band 1, Wales: Edwin Melan 1997.
- Kleinschmidt, Christoph: *Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*, Bielefeld: transcript 2012.
- Kondrup, Jonny: *Materialtext und Textur*, in: Berghöfer, Mira et al. (Hg.): *Was bleibt vom Dokument in der Edition?*, editio / Beihefte 48, Berlin / Boston: de Gruyter 2020, S. 1–19.
- Korn, Uwe Maximilian: *Von der Textkritik zur Textologie. Geschichte der neugermanistischen Editionsphilologie bis 1970*, Heidelberg: Winter 2021.
- Krajewski, Markus: *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt/M.: S. Fischer 2006.
- Krebs, Sophia: *Editrix – Frauen edieren*, 2023, <http://www.sophiakrebs.de/editrix/> (01.02.2023).
- Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart: Walter Seifert 1920.
- Lokatis, Siegfried / Sonntag, Ingrid (Hg.): *100 Jahre Kiepenheuer-Verlage*, Berlin: Ch. Links 2011.
- Mettele, Gisela: *Weltbürgertum oder Gottesreich. Die Herrnhuter Brüdergemeine als globale Gemeinschaft 1727–1857*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Niendorf, Jörg: *100 Jahre Musterhaus*, in: FAZ Online 27.02.2008, <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/wohnen/wohnungsbau-100-jahre-musterhaus-1515154.html> (01.02.2023)
- Nutt-Kofoth, Rüdiger: *Wie werden neugermanistische (historisch-)kritische Editionen für die literaturwissenschaftliche Interpretation genutzt? Versuch einer Annäherung aufgrund einer Auswertung germanistischer Periodika*, in: Bein, Thomas (Hg.): *Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte*, editio / Beihefte 39, Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 233–245.
- o. A.: *#BreiterKanon*, <https://breiterkanon.hypotheses.org/> (01.02.2023)
- Ortlieb, Cornelia: *Verse unter Umständen. Goethes und Mallarmés Schreib-Materialien*, in: Heibach, Christiane / Rohde, Carsten (Hg.): *Ästhetik der Materialität*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 173–196.
- Rehm, Robin: *„Mattigkeit des Herzens“. Georg Jakob Best und die Bonndorfer Kunsthandwerkerschule im Schwarzwald 1947–53*, in: Wagner, Christoph (Hg.): *Georg Jakob Best. Klee-Schüler – „Entarteter Künstler“ – Maler des Informel*, Regensburg: Schnell & Steiner 2015, S. 118–138.
- Reuß, Roland: *Einleitungsband zur historisch-kritischen Franz Kafka Ausgabe*, Basel / Frankfurt/M.: Stroemfeld 1995.
- : *Industrielle Manufaktur. Zur Entstehung der „Stefan-George-Schrift“*, in: Kern, Doris / Leiner, Michel (Hg.): *Stardust. Post aus der Werkstatt*, Frankfurt/M. und Basel: Stroemfeld 2003, S. 166–191.
- Rockenberger, Annika / Röcken, Per: *Ist Edition ein Kanonisierungsfaktor? Unvorgreifliche Überlegungen zur Präzisierung der Fragestellung*, in: Beilein, Matthias / Stockinger, Claudia / Winko, Simone (Hg.): *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012, S. 145–158.
- Scheibe, Siegfried: *Variantendarstellung in Abhängigkeit von der Arbeitsweise des Autors und von der Überlieferung seiner Werke*, in: Zeller, Hans / Martens, Gunter (Hg.): *Textgenetische Edition*, editio / Beihefte 10, Tübingen: Max Niemeyer 1998, S. 168–176.

- Scherl, August (Hg.): Sommer- und Ferienhäuser aus dem Wettbewerb der Woche, Berlin: August Scherl GmbH 1907.
- Schneider, Karl Ludwig: Die wissenschaftliche Teilausgabe als Modell für die Edition expressionistischer Dichtungen, in: Martens, Gunter / Zeller, Hans (Hg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1971, S. 285–291.
- Seegers, Lu: „Vati blieb im Krieg“. Vaterlosigkeit als generationelle Erfahrung im 20. Jahrhundert – Deutschland und Polen, Göttingen: Wallstein 2013.
- Stingelin, Martin: ‚Schreiben‘. Einleitung, in: ders. et al.(Hg.): „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München: Wilhelm Fink 2004, S. 7–21.
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung, Tübingen: Max Niemeyer 2000.
- Wünsche, Konrad: Bauhaus. Versuche, das Leben zu ordnen, Berlin: Wagenbach 1989.

Artefakt? Archivale?

Hannah Höchs „Hampelfrau“

Susanna Brogi

Ein Pfau schlägt sein Rad: Hannah Höchs Adressbuch

Ein Pfau aus Papier, der sein Rad schlägt, Fächer und Buch, Arbeitsmittel und Artefakt, Archivale und Ausstellungsexponat zugleich – je nach Blickwinkel verschieden zeigt sich das Adressbuch der Künstlerin Hannah Höch (1889–1978). Die Berlinische Galerie begreift diesen Publikumsliebbling als eines ihrer „Highlight-Objekte“¹. Photographiert und freigestellt ist das Adressbuch als Postkartenmotiv unzählige Male verkauft worden. Dies mag verwundern, handelt es sich doch um einen Gebrauchsgegenstand, dessen Spezies noch vor wenigen Jahren weit verbreitet war. Mit einem beeindruckenden Umfang von rund 429 Seiten und Einträgen aus dem Zeitraum von 1917 bis 1978 handelt es sich freilich um eine außergewöhnliche Kladde. Sie misst in geschlossenem Zustand 19 × 21 × 7 cm, wobei der Begriff „geschlossen“ als Behelfswort fungieren dürfte, denn Hannah Höch selbst hat das Büchlein mithilfe einer Paketschnur gebändigt, um die Unmenge an eingelegten Zetteln und Visitenkarten behelfsmäßig zu sichern. Eine eigene Publikation – „*Mir ist die Welt geweitet*.“ *Hannah Höch. Das Adressbuch*² – widmet sich diesem Archivale, dessen zeit- und alterungsbedingte Fragilität konservatorisch herausfordert, während Anblick und Einblick diverse Möglichkeiten eröffnen, es auszustellen.³ Traditionelle und digitale Publikationen suchen zu vergegenwärtigen, was die Seiten enthalten und was sich im Lauf der Jahrzehnte des Gebrauchs in ihren Zwischenräumen hinzugesellt hat, was eingelegt oder eingeklebt, was zufällig darin verblieben und vergessen worden ist, was rätselhaft bleibt oder als unabsichtliche posthume Spur interpretiert werden könnte.

¹ Vgl. Künstler*innen-Archive. Wissenspeicher und Schriftgedächtnis, Sammlung Künstler*innen-Archive – Berlinische Galerie, <https://berlinischegalerie.de/kuenstlerinnen-archive/> (01.04.2022).

² Hannah Höch: „Mir ist die Welt geweitet“. *Das Adressbuch*, hg. von Harald Neckelmann, Berlin: Transit 2018.

³ Die Vielzahl sowie die visuelle und thematische Unterschiedlichkeit der Einlagen fordert eine dreidimensionale Präsentation förmlich heraus, aber auch bestandsschonende Ausstellungsformate, wie sie über digitale Boxen oder Screens möglich sind, würden sich für dieses spezielle Objekt eignen.

Während die rund 5000 eingetragenen oder auf Billets festgehaltenen Namen einen großen Bekanntenkreis von Arp bis van der Rohe indizieren und Netzwerkforschung nahelegen, dienen die materiale Erscheinung und Beschaffenheit als Stimulanz für bestandsbezogene Forschungsansätze, überleitend zu Fragen der Wissensorganisation und -präsentation, zu kunsthistorischer und buchwissenschaftlicher Forschung.

Im archivischen Kontext zählt das Adressbuch zu den in Nachlässen alltäglichen Ressourcenarten, alphabetisch lokalisiert zwischen „Adressverzeichnis“, „Akte“, „Album“ und „Ansichtspostkarte“. Dank seiner Vielgestaltigkeit und der Parallelen zu künstlerischen Techniken liegt es quer zu den Ressourcen- und Textarten. Als Archivale stehen ihm jedoch prominente Berliner Nachbarn zu Seite, wie etwa Walter Benjamins oder Paul Hindemiths Adressbücher.⁴ Aufgrund seiner Verfasserin gerät es gleichwohl stärker als diese ins Milieu der Kunst(rezeption) und erscheint als ein in der Kunst der Moderne verankertes Artefakt. Hierfür spricht bereits der interpretierende Titel eines aufwendigen Restaurierungsprojekts zu seiner konservatorischen Bewahrung: „Ein Adressbuch als Collage. Restaurierung des Adressbuchs der Dadaistin Hannah Höch“.⁵

Beim Adressbuch dürfte es sich, als der Nachlass im Jahr nach Hannah Höchs Tod in die Künstler-Archive der Berlinischen Galerie kam, nicht um den einzigen Gegenstand gehandelt haben, dessen Klassifizierung zu diskutieren war. Seine buchstäblich die Grenzen des Ausgangsbuchs überschreitende Nutzung scheint von einem spielerischen Umgang zu zeugen, der die Frage aufgeworfen haben wird, ob es sich um ein Archivale oder ein Kunstobjekt, um Unterlagen zu einem Werk oder bereits um ein Werk selbst handelt.⁶ Auch andere aus Hannah Höchs Wohnhaus übernommene Materialien und Gegenstände überschreiten gängige Vorstellungen von einem schriftlichen oder dokumentarischen⁷ Nachlass. Es liegt nahe,

⁴ Christine Fischer-Defoy (Hg.): Walter Benjamin. Das Adressbuch des Exils. 1933–1940, Leipzig: Koehler & Amelang 2006 und Christine Fischer-Defoy (Hg.): Berliner ABC. Das private Adressbuch von Paul Hindemith 1927 bis 1938, Berlin: Transit 1999.

⁵ Vgl. KEK-Portal / Ein Adressbuch als Collage (kek-spk.de) (05.11.2021).

⁶ In der Absicht, sich vom künstlerischen Nachlass abzugrenzen, sprechen Archive gern von „schriftlichen Nachlässen“. Subsumiert werden unter das Attribut „schriftlich“ stets auch bildliche Dokumente, vom Lichtbildausweis über die Werkphotographien, Bilder von Ausstellungseröffnungen, Zeichnungen und Photos aus den Händen der vormaligen Besitzenden bis hin zu Zeitungsausschnittsammlungen und sogenannten Erinnerungsstücken. Vgl. Birgt Jooss: Warum schriftliche Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern aufbewahren?, in: Was bleibt. Konzepte für den Umgang mit Künstlernachlässen, hg. vom Künstlerbund Baden-Württemberg, Freiburg/Br.: modo 2015, S. 213–217.

⁷ Aus der Verlegenheit, wie das im Jahr nach dem Ableben Hannah Höchs Übernommene bezeichnet werden könnte, dürfte der Begriff „dokumentarischer Nachlass“ geboren sein. Denn wie ließe sich angesichts dieses Nachlasses, bei dem Schriftliches und Bildkünstlerisches untrennbar ineinander übergehen, schriftlicher und künstlerischer Nachlass trennen?

dass die in Auswahl-, Übernahme- und Archivierungsprozesse involvierten Personen in Anerkennung von Hannah Höchs Kunst im Moment der Erschließung und Verzeichnung einen individuellen Maßstab finden mussten.⁸

Archivische Differenzierungen und Titel bleiben bisweilen spröde und erscheinen anfechtbar, wenn Papier in jedweder Erscheinungsform – vom Kassenbon über ein x-beliebiges Formular bis hin zum Liebesbrief – gleichzeitig Ausgangs- und Zielpunkt einer künstlerischen Arbeit sein könnte. Für das entstandene Findmittel haben die Herausgebenden der sogenannten „Archiv-Edition“ den Begriff „Lebenscollage“ gewählt, um der Vielgestaltigkeit dieses Bestands einerseits Sichtbarkeit zu schenken und andererseits mit der Unmöglichkeit, der Komplexität gerecht zu werden, umzugehen. Im Geleitwort des ersten Bandes sucht Jörn Merkert, der damalige Direktor der Berlinischen Galerie, Nutzen und Bedeutung von Archivgut zu umreißen:

Denn im Dialog mit dem in sich abgeschlossenen, autonomen Kunstwerk geben Briefe, Manuskripte, Dokumente und auf den ersten Blick scheinbar nur wenig bedeutungsvolle Archivalien einen unverstellten Blick in die Alchimistenküche schöpferischer Produktivität. Sie vermögen so geistige Spannungsfelder, künstlerische Querverbindungen, die authentische Entstehungsgeschichte von Ideen und gleichermaßen die sie provozierende gesellschaftliche Wirklichkeit anschaulich und lebendig zu spiegeln.⁹

Aber welche späte Sprengkraft der Moderne beginnt sich abzuzeichnen, wenn die Annahme der Existenz zweier getrennter Welten des freien „abgeschlossenen, autonomen Kunstwerk[s]“ und des zweckdienlichen Archivguts unterlaufen wird – unterlaufen durch die verhandelten Gegenstände selbst?

Ein unbezeichnetes Archivale

Ein kleiner Teilnachlass Hannah Höchs befindet sich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, erworben 1993 von Hannah Höchs Nichte. Im Mittelpunkt der übernommenen

⁸ In bibliothekarischen Regelwerken zur Katalogisierung von Beständen privater Herkunft in Archiven oder Bibliotheken (RNAB) enthaltene Orientierungshilfen zur Klassifikation erscheinen nicht ohne Weiteres übertragbar: Schon bei dem in Nachlässen regelmäßig begegnenden Typ des Adressbuchs wäre in diesem konkreten Fall die Wahl der Verzeichnungsstufe als „Konvolut / Akte / Dossier“ bzw. „Einzelressource“ zu diskutieren.

⁹ Jörn Merkert: Zum Geleit, in: Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Band I, 1. Abteilung 1889–1918, bearbeitet von Cornelia Thater-Schutz, Berlin: Argon 1989, S. 6–7, S. 6.

Werke standen Collagen und Gemälde, aber es gehörten auch ein Gesellschaftskleid und eine Lurexbluse, Aufzeichnungen und Korrespondenzen sowie einige wenige Erinnerungsstücke dazu. Die Archivalien wurden innerhalb des Museums der Abteilung Deutsches Kunstarchiv (DKA) übergeben. Ihrem Umfang nach sind zwei Brief-Konvolute von Raoul Hausmann und Til Brugman besonders hervorzuheben. Zu einer kleinen Anzahl an sächlichen Dingen gehören ein Kasten mit Ölfarben, eine von Hannah Höch mit ihren Initialen signierte Ratsche und eine im Archiv zunächst als „Hampelmann“ katalogisierte Figur [Abb. 1].



Abb. 1: Objekt aus dem Nachlass von Hannah Höch, GNM, DKA, NL Höch, Hannah, I,B-5. Photo Monika Runge.

Im Findmittel des Bestandes im DKA wurde diese Figur nicht der Rubrik „Varia“ zugeordnet, die verwendet wird, um das vom üblichen Schema schriftlicher Nachlässe Abweichende zu verzeichnen. Stattdessen wurde sie wie ein dem künstlerischen Gesamtwerk zuzurechnendes

Archivale katalogisiert mit der Signatur „DKA, NL Höch, Hannah, I,B-5“. Die Hampelfigur wird ihrer Zuschreibung als Unruhe stiftender Hampelmann auch im Archiv-Museums-Kontext gerecht und wirft, vergleichbar dem Adressbuch Hannah Höchs in seinem musealen Umfeld, Fragen auf: Handelt es sich um ein Spielzeug, ein kunsthandwerkliches Produkt, ein werkbezogenes Archivale oder vielmehr um ein unbezeichnetes, unsigniertes Werk, ohne Provenienzangabe, das erst durch den speziellen Überlieferungszusammenhang Kontur erhält?

Nicht selten entstehen in musealen und archivischen Kontexten vergleichbare Irritationsmomente. Sie treten auf in Gestalt von annotierten, mit ephemeren Einlagen wie Blüten oder Eintrittskarten ‚getrüffelten‘ Büchern in Bibliotheken, aber auch von Archivalien innerhalb künstlerischer Nachlässe in Museen und Sammlungen oder wie hier als dreidimensionale Dinge in schriftlichen Nachlässen. Sofern ihre Eigentümlichkeiten nicht ignoriert oder nivelliert werden, fordern sie interdisziplinäre Aufmerksamkeit und Zusammenarbeit heraus, geeignet, bestandsbezogene Forschungsimpulse zu setzen.

Objekthaftes wird im archivischen Kontext von Vor- und Nachlässen mit unterschiedlichem Recht bisweilen der Kategorie „Erinnerungsstück“ zugerechnet.¹⁰ Erinnerungsstücke können das Andenken an eine Person, ein biographisches Ereignis, eine Begegnung bewahren. Mit ihrer vom typischen Archivgut abweichenden Materialität stellen Schreibgeräte, Brillen, Schmuckstücke, Haarlocken, Totenmasken, Nippesgegenstände und andere Dinge vielfach bereits das zu ihrer Benennung nötige Fachwissen auf die Probe.¹¹ Zu erschließen bleibt nicht zuletzt, welche Bedeutung, welchen Sitz im Leben sie vormals besessen haben. Wie beliebig ist die Überlieferung, wie zufällig der Überlieferungszusammenhang? Ob solche Objekte in Archiven in der Folge übersehen werden oder ihnen, gerade weil sie aus dem Rahmen fallen, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist zum Zeitpunkt ihrer Übernahme oft nicht vorhersehbar und abhängig auch von ihrer Erschließung und Verzeichnung sowie von Forschungsinteressen der Mitarbeitenden.

Hampelfigur

Die Auffassung, dass jedes Ding eines Namens bedarf, macht auch vor den Toren von Archiven nicht Halt, sondern bildet eine Voraussetzung für dessen Akzession, Inventarisierung und Erschließung. Schwierig hat sich, wie oben bereits angedeutet, auch die Inventarisierung der

¹⁰ Vgl. Michael Davidis / Gunther Nickel (Hg.): Erinnerungsstücke: von Lessing bis Uwe Johnson, Marbach am Neckar: DLA Marbach 2011.

¹¹ Raphaël Bouvier: Erinnerung an das Ich. Souvenir des Anderen. Prominenz und Andenken seit der Frühen Neuzeit, in: Beyer, Andreas et al. (Hg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken, Frankfurt/M.: Wienand 2006, S. 100–117.

erwähnten Figur aus dem Nachlass von Hannah Höch gestaltet. Anhand unterschiedlicher Varianten der Titelwahl sollen im Weiteren mögliche Deutungsaspekte aufgezeigt werden.

Wie die durchaus diskutierbare Zuordnung der Figur zum „schriftlichen Nachlass“ im Germanischen Nationalmuseum weckt die von Seiten des Archivs zunächst verwendete Bezeichnung ‚Hampelmann‘ Erstaunen. Denn unverkennbar handelt es sich um eine weibliche Figur, deren einzelne Glieder locker zusammengehalten werden. Überaus vielfältig ist die materielle Zusammensetzung: Holz, das farbig bemalt, lackiert bzw. gefärbt worden ist, Kunststoff- und Glasperlen, roter Bast, beigefarbener Bindfaden, Draht aus einer Kupferlegierung, Haare aus blau-grünem Werg.¹² Bereits in dieser Materialverwendung spricht sich die dadaistische Aufforderung zu einer experimentellen Umwertung der Kunst durch die Wahl des Materials aus, wie das *Dadaistische Manifest* sie 1918 forderte („Dada will die Benutzung des *neuen Materials in der Malerei*“) und wie Raoul Hausmann sie u. a. in seiner um 1921 entstandenen Arbeit *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)* zu realisieren suchte.¹³

Bei der Figur Hannah Höchs machen eine kurze Schlaufe zum Aufhängen oder Festhalten sowie eine Schlaufe, um den Mechanismus zu betätigen, deutlich, dass es sich nicht um eine Marionette mit einem vergleichsweise unendlichen Aktionsradius handelt, sondern um eine Gestalt der Kategorie ‚Hampelmann‘. In Richtung des beliebten Spielzeugs weisen neben dem hauptsächlich verwendeten Material Holz auch die Größe und die relativ flache Ausführung: Die Länge des Körpers misst 24,2 cm bzw. einschließlich Schnur 40 cm, die Breite 10,7 cm und an der tiefsten Stelle, dem Kopf, misst die Figur 3,5 cm.

Obwohl undatiert, dürfte die Entstehungszeit in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts fallen und damit in eine Zeit, in der diese preiswert aus Pappe oder Holzabfällen herzustellende Spielzeugart Hampelmann so populär wie unspektakulär war.

Im Fall des Adressbuchs ging mit der Verwendung des Begriffs „Collage“ durch die für dessen Restaurierung Verantwortlichen eine gewisse Nobilitierung einher. Gleichwohl besitzt diese Übertragung eines für künstlerische Techniken gebräuchlichen Begriffs auf einen so komplexen Gebrauchsgegenstand eine gewisse Berechtigung. Auch in Bezug auf andere Werke Hannah Höchs spricht Ursula Peters von der Künstlerin als einer Stil-Collagistin. Eine vergleichbare Grundhaltung sei es, die das malerische Werk der Komposition von Collagen annähert:

¹² Für die Differenzierung der verwendeten Materialien aus Anlass der Ausstellung „Abenteuer Forschung“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg danke ich den Restauratorinnen Christiane Dornheim und Christina Erhard sehr herzlich.

¹³ Tristan Tzara et al.: *Dadaistisches Manifest*, in: Kapfer, Herbert (Hg.): Richard Huelsenbeck. *DADA-LOGIK 1913–1972*, München: belleville 2012, S. 44–46, S. 46, und Hanne Bergius: *Das neue Material*, in: dies.: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin: Gebr. Mann 2000, S. 14–42, S. 27.

Während sie hier mit vorgefundenem Bildmaterial operiert, um daraus ihre Vision der Wirklichkeit zu konstruieren, benutzt sie in ihrer Malerei vorhandene Stilformen der Moderne. Vom Expressionismus, Surrealismus, Konstruktivismus bis hin zum abstrakten Expressionismus sind in ihrem Werk verschiedene Richtungen der Avantgarde vertreten. Als Künstlerin bekannte sie sich zu diesem Stilpluralismus: „Ich habe alles gemacht und mich um Handschrift und Merkmal nie gekümmert“, bemerkte sie rückblickend.¹⁴

Gerade diese Anti-Haltung gründete auf einer Hinterfragung der Erörterung von Stilfragen durch den bürgerlichen Kunstbetrieb. Die zitierte Äußerung Hannah Höchs, sich nicht um eine „Handschrift“ bemüht zu haben, lenkt den Blick erneut auf die unbezeichnete, nicht signierte Hampelfigur. In den vielfältigen Materialien und der Technik, diese zu kombinieren, lässt sich gleichwohl eine Art Handschrift erkennen, die mit ihrer engen Anlehnung an die unzähligen Vorbilder der im 19. und 20. Jahrhundert an Schränken und Kinderzimmerwänden befestigten Hampelmänner wieder in Frage gestellt werden könnte, wären da nicht der provokante Puppenkopf und die aus Perlen gefertigten Brüste. Zugleich ließe sich der Mechanismus der Figur auch als eine augenzwinkernde Anspielung auf eigene Arbeiten aus dem metamechanischen Kontext der Dadaisten deuten, unter ihnen etwa Hannah Höchs Gemälde *Mechanischer Garten* von 1920 und aus demselben Jahr die Collage *Das schöne Mädchen*.¹⁵

Hampelpuppe

So sehr die Hampelfigur auf den ersten Blick aus der Reihe zu tanzen und weniger zum papierenen Werk Hannah Höchs zu passen scheint als ihr Adressbuch, das buchstäblich und metaphorisch ihre Handschrift trägt, ergeben sich in der Betrachtung über das Verfahren des Collagierens hinaus weitere mögliche Anknüpfungspunkte. Vor allem durch ihren Kopf weist die Figur in Richtung Puppe. Die Nähe der Hampelfiguren zu Puppen legen bereits die unterschiedlichen Bezeichnungen für das Kinderspielzeug nah. Knapp definiert das Grimm'sche Wörterbuch: „geschnitzte oder pappene puppe mit beweglichen durch ziehen zu regierenden gliedern, ein kinderspielzeug, das in Düringen auch zappelman, zappelpuppe heisst“.¹⁶ Pup-

¹⁴ Ursula Peters: Eine Stil-Collagistin. Zu neuerworbenen Arbeiten aus dem Nachlaß von Hannah Höch. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 166, Januar 1995, S. 2–6, S. 2.

¹⁵ Vgl. Bergius: Montage und Metamechanik, S. 9–10, 173–232.

¹⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Nachdruck, Band 10, München: DTV 1991, Sp. 321–322.

pen gehören zu den frühesten Werken Hannah Höchs, mit denen sie selbst an die Öffentlichkeit trat, denn bereits im Rahmen der Ersten Internationalen Dada-Messe waren 1920 zwei dieser Puppen ausgestellt, die gleichwohl einen Sonderstatus unter den Ausstellungsexponaten besaßen.¹⁷ Bis hinein in ihr hohes Alter hat Hannah Höch sich immer wieder zusammen mit einer oder mehreren der von ihr gefertigten Puppen photographieren lassen.¹⁸ Manche dieser Aufnahmen verwahrte sie großformatig abgezogen in ihrer Wohnung. Zu den herausragenden künstlerischen Aufnahmen einer ihrer Puppen gehört eine wohl um 1925 entstandene Photographie von Hannah Höch, die (ihrerseits als Figurine) mit einer ihrer Dada-Puppen eine Einheit bildet, wodurch deren performative Bestimmung unterstrichen wird.¹⁹

Viele avantgardistische Strömungen haben in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihr Augenmerk auf Puppen gerichtet. In die frühesten Phasen der Wiener Werkstätte fällt das Experimentieren mit Spielzeug im Kontext einer „Aufwertung der dekorativen oder ‚niedereren‘ Künste“²⁰. So bemalte um 1905 Therese Trethahn, „eine Mitbegründerin der WKiH [Wiener Kunst im Hause], [...] die aus Holz gedrechselten Grotteskfiguren ihres Mentors [Koloman Moser]“²¹ und Magda Mautner-Markhof baute 1908 ein kunstvolles secessionistisches Puppenhaus, das auf der Kunstschau 1908 das Zentrum der Sektion „Kunst für das Kind“ bildete.²² Sophie Taeuber hatte 1918 für Carlo Gozzis *König Hirsch*, eine Persiflage auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds, Marionetten aus gedrechseltem Holz gefertigt.²³ Überhaupt lag das Thema Marionette in der Luft, wie wenige Jahre später die 1926 von Alexandra Exter in Zusammenarbeit mit Nechama Szmuszkowicz aus Karton gefertigten kubofuturistischen Gliederpuppen für einen (nicht realisierten) Film von Peter Urban Gad zeigen.²⁴

¹⁷ Vgl. Die fantastische Welt der Hannah Höch. Die Puppe Balsamine und der Zauberbusch, Katalog im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung vom 22. Januar bis 10. April 2008 in der Galerie Remmert und Barth Düsseldorf, Düsseldorf: Galerie Remmert und Barth 2008, S. 46–47.

¹⁸ So zeigt eine um 1970 entstandene Photographie Gert Ladewigs Hannah Höch mit Dada-Puppe. Vgl. ebd., S. 33.

¹⁹ Eberhard Roters: Feste der Zwanziger Jahre, in: Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscolage, Band II, 1921–1945, 1. Abteilung, Berlin: Berlinische Galerie / Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1995, S. 97–112, S. 104.

²⁰ Megan Brandow Faller: Mehr als nur Kinderspiel: Spielzeug und die Mehrfachkünstlerinnen der Wiener Werkstätte, in: Thun-Hohenstein, Christoph / Rossberg, Anne-Katrin / Schmutzmeier, Elisabeth (Hg.): Die Frauen der Wiener Werkstätte, Wien: MAK / Basel: Birkhäuser 2020, S. 52–75, S. 52.

²¹ Ebd., S. 54.

²² Vgl. ebd., S. 67–68.

²³ Roters: Feste der Zwanziger Jahre, S. 104.

²⁴ Sabine Flaschberger: Spielfiguren der Avantgarde / Avant-Garde Puppets, in: dies. (Hg.): Lasst die Puppen tanzen / Turn the Puppets Loose, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich 2017, S. 94–105.

Eine herausragende Künstlerin im Berliner Umfeld Hannah Höchs war die Puppenkünstlerin Lotte Pritzel, die bereits Anfang der 1920er Jahre nicht nur von Rainer Maria Rilke Beifall und Unterstützung erhielt,²⁵ von deren aus Wachs gefertigten fragilen Figuren Hannah Höchs Puppen sich mit ihrer grotesken Kombination aus Versatzstücken von Kinder-, Glieder-, Schneider- oder Schaufensterpuppen allerdings eklatant unterscheiden. „Die Puppe ist ein kerndadaistisches Motiv“, resümiert Eberhard Roters mit Blick auf die Dada-Figuren Hannah Höchs:

Von Giorgio de Chiricos metaphysischen Figurationen seit 1916 nachhaltig beeinflusst, hat die Puppe in den Werken von Hannah Höchs männlichen Dada-Kollegen – als Modell, als Manichino, als Modepuppe –, beispielsweise von Man Rays *Portmanteau* bis zu Rudolf Schlichters *Dachatelier*, ihren großen Auftritt als Lust- und Angstfigur der obsessiven Erstarrung.²⁶

Diese Deutung ließe sich im Werk Hannah Höchs etwa auf das Gesicht einer Baby-Puppe in dem Gemälde *Die Braut* aus dem Jahr 1927 oder auch auf das Bild *Die Puppe Balsamine* beziehen. Letzteres weist besonders deutlich in Richtung der genähten Puppen, mit denen die Künstlerin sich sowohl interagierend als auch regungslos posierend gezeigt hat. Auf der Rückseite der Deckfarben-Arbeit sind der gelöschte Titel „Dada-Puppe-Balsamine“ zu lesen wie auch der Titel „Puppe und Balsamine“ sowie der Zusatz „1927 Holland gemacht“.²⁷ Mit der *Hampelpuppe* verbinden diese Arbeit der am Wuschelkopf befestigte gemalte Faden, an dem sie ergeben zu hängen scheint, und die wie Kugeln oder Perlen anmutenden Brüste, die ihren Status als *Hampelfrau* betonen.

Hampelfrau

Überhaupt lenkt der Haarschopf der Figur die Aufmerksamkeit auf die angesagte Frauenfrisur der Zeit, das Statement Bubikopf. Dieser entbehrt hier jedoch aufgrund seiner Farbe und des verwendeten rauen Materials jeglicher Eleganz. Große Augen unter stark geschwungenen Brauen sowie ein überzeichneter Mund mit sich unnatürlich zu einem O formenden Lippen verleihen dem Gesicht einen grotesken Charakter.

Während Hannah Höchs gemalte oder genähte Puppenkleider etwa durch das Tutu den Bereich von Tanz und Ballett zitieren, trägt die *Hampelfrau*, eine Brücke zum Kinderspielzeug bil-

²⁵ Rainer Maria Rilke: Lotte Pritzel: Puppen, München: Hyperionverlag 1921.

²⁶ Roters: Feste der Zwanziger Jahre, S. 105, 109.

²⁷ Die fantastische Welt der Hannah Höch, S. 82–83.

dend, ein Harlekinsgewand, dessen Elemente eine Wespentaille formen. Das Muster und der gefälte Kragen verweisen auf den italienischen Arlecchino, die in ihrem Handeln kaum greifbare männliche Hauptfigur der Commedia dell'arte. Mit ihr verbindet die von Hannah Höch geschaffene Figur als Hampelfrau ihren anarchischen Impuls. Die Identifikation von Kunstschaffenden aus den Bereichen der Literatur und der bildenden Künste mit exzentrischen Positionen, wie sie vor allem der Zirkus zu repräsentieren schien, äußerte sich innerhalb der Dada-Bewegung als „Narrenspiel“. „Viele der Dadaisten erfanden grotesk gesteigerte Narrenfiguren“, so Hanne Bergius mit Blick auf „Kaspar‘ von Hans Arp, [...], Machetanz‘, ‚Tenderenda‘ und ‚Koko‘, den grünen Gott, von Hugo Ball“.²⁸ Auf dieser Folie negiert die Figur sowohl Begriffe weiblicher Anmut und Niedlichkeit, wie Puppen sie evozieren, als auch weibliche Idealvorstellungen, wie sie dem Schönheitsideal der 1920er Jahre entsprachen, das die sportlich-schlanke Figur favorisiert und den eleganten Kurzhaarschnitt propagiert hat. Die künstlerische Repräsentation des Weiblichen im Kleid einer männlichen Figur, deren Aufgabe es im Bühnenkontext war, den Herrschenden einen Spiegel vorzuhalten und Ordnungen zu unterlaufen, konfrontiert neben gesellschaftspolitischen und theoretischen Reflexionen über „Frauenbilder“ auch den Kunstbetrieb mit dem Dilemma „einer historisch übergreifenden und gänzlich unangefochtenen patriarchalen Orientierung“, wie Silvia Bovenschen es im Rekurs auf Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1928/29) für literarische Präsentationsformen des Weiblichen festgehalten hat.²⁹

Es mag kein Zufall sein, dass der Bubikopf, der bei der Hampelfrau sogleich ins Auge fällt, bis hinein in ihr hohes Alter ein Kennzeichen des äußeren Erscheinungsbildes von Hannah Höch selbst gewesen ist. Die zentrale Funktion eines Hampelmanns ernst nehmend, nicht selbst agieren zu können, sondern fremdregiert zu sein, ließe sich diese Arbeit als ironisch-melancholische Replik auf die Fortsetzung gendertypischer Rollenerwartungen und Rollenzuweisungen lesen. Raoul Hausmann, der in seiner Ehe solche Rollenerwartungen dadurch unterlief, dass seine Frau weiter den gemeinsamen Lebensunterhalt bestritt, nachdem er eine Liebesbeziehung zu Hannah Höch begonnen hatte, war vollmundig als Ausrufer des Untergangs des bisherigen patriarchalen Systems aufgetreten. Seinen Aufsatz *Zur Weltrevolution*, veröffentlicht im Juni 1919, beendete er mit einem Paukenschlag, angelehnt an Forderungen des Psychoanalytikers Otto Gross:

Die wahren Männer treten heute für die Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau und eine Aufhebung der Minderwertigkeitsfamilie genau so ein, wie für die öko-

²⁸ Bergius: *Montage und Metamechanik*, S. 163.

²⁹ Vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 9–16, S. 12.

nomisch-kommunistische Gemeinschaft, die gleichläuft mit einer erweiterten Sexualeinstellung.³⁰

Jene Diskrepanz zwischen Forderungen und praktiziertem Alltag erkennend, wandte sich Hannah Höch zunehmend gegen die umfassenden Besitzansprüche, die Raoul Hausmann bei gleichzeitiger Fortsetzung von Ehe und Affäre geltend machte. In ihrem Aufsatz *Dada und Eros*, der die Beziehung von Künstlerin und Künstler sowie das Verhältnis von gelebtem Leben, theoretischen Proklamationen, künstlerischem Arbeiten und Werken entfaltet, folgert Hanne Bergius: „Hannah Höch fühlte sich von Hausmann nicht nur nicht als ‚ganzer Mensch‘ anerkannt, sondern auch demontiert – eine Erfahrung, die wohl viel zur subjektiven Motivation beitrug, zerstückelte und parzellierte Menschen in ihren Montagen darzustellen.“³¹ In einer bei Arthur Segal 1921 vorgetragenen Satire soll sie, die am eigenen Leibe gemachte Erfahrung des Zwiespalts zwischen intellektuellem Anspruch und Genderkonventionen zum Ausdruck bringend, geäußert haben, sie fühle sich wie eine von Raoul Hausmann auseinander genommene Puppe, die wieder zusammengesetzt dieser nicht mehr fähig sei.³² Ihre künstlerischen Arbeiten wie die bekannte Montage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* und auch die Hampelfigur als *Hampelfrau* erscheinen vor diesem Hintergrund als subversive Antworten auf gesellschaftliche und persönliche Erfahrungen.

Hannah Höchs groteske Bezugnahmen auf Spielzeuge wie Puppe und Hampelmann verweisen nicht zufällig auf den Bereich des Häuslichen und der Familie, dem Frauen trotz zunehmender Berufstätigkeit zugeordnet blieben. Dass weiterhin das als Ort der Rekreation der männlichen Arbeitskraft betrachtete Zuhause zu organisieren blieb, diente dazu, wie es bereits die Frauenrechtlerin Hedwig Dohm beschrieb, den Mann „zur materiellen und geistigen Produktion freizusetzen“.³³ In einem Brief an ihre Schwester Grete, die um Hannah Höchs Versuche wusste, sich von Raoul Hausmann zu lösen, schrieb die Künstlerin:

Ich wünschte so sehr, Du fändest einen Platz wo Du, und wenn es nur für eine Zeit wäre, ausruhen könntest. Ich meine einen Menschen den Du lieb hättest und der Dich so liebte, dass er Dich behüten möchte. Für Frauen wie wir es sind gibt es aber heute noch keine Männer, sicher bringt die Zeit, die aus unserer Revolutionierung geboren wird, einmal

³⁰ Raoul Hausmann: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, hg. von Michael Erlhoff, Band 1, München 1982, S. 53 f.

³¹ Hanne Bergius: Dada und Eros, in: Dech, Julia / Maurer, Ellen (Hg.): Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1991, S. 61–80, S. 66.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, S. 26.

auch uneresgleichen den Ausgleich, wir aber sind Kämpfer. Auch wir Frauen. Wenn auch ein Mensch wie R. das sichtbar macht was aus unserem Verhältnis erkämpft wird, so leisten wir, wir Frauen auch ein nicht Unwesentliches, nur dem dem [sic!] Bewusstsein davon ist man überhaupt imstande ein Lieben wie mir es zuteil wurde zu ertragen. Gretelein, politisch sind wir natürlich ganz radikal.³⁴

In Hannah Höchs sehr persönlichen Zeilen kommt die Zerreißprobe einer ganzen Generation zur Sprache, ein Ringen, sich zu den in unversöhnlichem Widerstreit befindlichen Erfahrungen zu verhalten und sich zu behaupten, trotz der Unmöglichkeit einer Verwirklichung der Ideen und Ideale im eigenen Leben. Im Bereich der Kunst jedoch wird, wie die schließlich als Hampelfrau im Archiv katalogisierte Arbeit Hannah Höchs zeigt, das subversive Potential genutzt. Die Übernahme der Rolle des Arlecchino und das männliche Gewand durchkreuzen entschieden den Anspruch, der weibliche Körper sei ein Gefäß männlicher Identität, Wünsche und Projektionen.

Ein Artefakt, ein Archivale, kein Hampelmann

Im Lichte dieser Überlegungen erscheint die ursprüngliche Verwendung des Titels „Hampelmann“ im Rahmen der Verzeichnung im Archiv so unrichtig wie problematisch, obwohl auch die anderen hier skizzierten Möglichkeiten inhaltlich nicht vollständig zufriedenstellen: „Hampelfigur“ könnte auf eine Neutralisierung des provozierenden Potentials hinauslaufen, während „Hampelpuppe“ womöglich signifikante Unterschiede zu Hannah Höchs Dada-Puppen nivellieren würde. Dem schließlich archivseitig gewählten neuen Titel „Hampelfrau“ wurde, so ließe sich einwenden, eine feministische Perspektive unterlegt. Die Möglichkeit, bei der Katalogisierung im Textfeld herauszustellen, dass der Titel „Hampelfrau“ archivseitig vergeben wurde und nicht auf die Künstlerin zurückgeht, ist eine pragmatische Lösung, die gleichwohl Raum schafft, um den besonderen Status des Werks inmitten von Briefen, Notizen und Ausstellungsunterlagen auszuloten.

Während für den Hampelmann die große Stunde eines beliebten, verbreiteten Kinderspiels längst verstrichen ist, hat es die Zeit der Hampelfrau ermöglicht, vermeintliche Gewissheiten der Benennung und institutionelle Strukturen des Klassifizierens im Archiv in produktive Unruhe zu versetzen – rund einhundert Jahre nach ihrer Erschaffung im Umfeld einer

³⁴ Brief von Hannah Höch an ihre Schwester Grete Höch, Berlinische Galerie, BG-Ar 14/98,23.

künstlerischen Bewegung, die die spätere Musealisierung ihrer selbst in der heutigen Form nicht erwartet hätte.³⁵

Bibliographie

- Bergius, Hanne: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin: Gebr. Mann 2000.
- : *Dada und Eros*, in: Dech, Julia / Maurer, Ellen (Hg.): *Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch*, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1991, S. 61–80.
- Bouvier, Raphaël: *Erinnerung an das Ich. Souvenir des Anderen. Prominenz und Andenken seit der Frühen Neuzeit*, in: Beyer, Andreas et al. (Hg.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Frankfurt/M.: Wienand 2006, S. 100–117.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- Brandow Faller, Megan: *Mehr als nur Kinderspiel. Spielzeug und die Mehrfachkünstlerinnen der Wiener Werkstätte*, in: Thun-Hohenstein, Christoph / Rossberg, Anne-Katrin / Schmuttermeyer, Elisabeth (Hg.): *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, Wien: MAK / Basel: Birkhäuser 2020, S. 52–75.
- Davidis, Michael / Nickel, Gunther (Hg.): *Erinnerungsstücke: von Lessing bis Uwe Johnson*, Marbach am Neckar: DLA Marbach 2011.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Nachdruck. München: DTV 1991.
- Die fantastische Welt der Hannah Höch. *Die Puppe Balsamine und der Zauberbusch*, Katalog im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung vom 22. Januar bis 10. April 2008 in der Galerie Remmert und Barth Düsseldorf, Düsseldorf: Galerie Remmert und Barth 2008.
- Fischer-Defoy, Christine (Hg.): *Walter Benjamin. Das Adressbuch des Exils. 1933–1940*, Leipzig: Koehler & Amelang 2006.
- (Hg.): *Berliner ABC. Das private Adreßbuch von Paul Hindemith 1927 bis 1938*, Berlin: Transit 1999.
- Flaschberger, Sabine: *Spielfiguren der Avantgarde / Avant-Garde Puppets*, in: dies. (Hg.): *Lasst die Puppen tanzen / Turn the Puppets Loose*, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich 2017, S. 94–105.
- Höch, Hannah: *„Mir ist die Welt geweitet“*. Das Adressbuch, hg. von Harald Neckelmann, Berlin: Transit 2018.

³⁵ In ihrem Essay „Schrankenlose Freiheit“ reflektiert die Malerin Sarah Schumann die wahrgenommene Diskrepanz zwischen Dada-Kunst und ihrer musealen Verortung, die für das Archiv vielleicht ebenso geltend gemacht werden könnte: „Ich stehe vor der Ausstellung: ‚Hannah Höch. Aller Anfang ist DaDa!‘ und denke: Mein eigener künstlerischer Anfang war Dada nicht, eher schon der Surrealismus. Aber wäre ein Surrealismus gewesen ohne Dada? Wäre Dada nicht in die Museen gekommen, wüsste ich wahrscheinlich nichts über Dada. Aber ist Dada nicht im Wesentlichen Antimuseum?“ Sarah Schumann: *Schrankenlose Freiheit*, in: Emma Mai 2007, <https://www.emma.de/artikel/hannah-hoech-schrankenlose-freiheit-263927> (06.12.2021).

- Hausmann, Raoul: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, hg. von Michael Erlhoff, Band 1, München: edition text + kritik 1982, S. 53 f.
- Jooss, Birgit: Warum schriftliche Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern aufbewahren?, in: Künstlerbund Baden-Württemberg (Hg.): Was bleibt. Konzepte für den Umgang mit Künstlernachlässen, Freiburg i. Br.: modo 2015, S. 213–217.
- Merkert, Jörn: Zum Geleit, in: Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Band I, 1. Abteilung 1889–1918, bearbeitet von Cornelia Thater-Schutz, Berlin: Argon 1989, S. 6–7.
- Peters, Ursula: Eine Stil-Collagistin. Zu neuerworbenen Arbeiten aus dem Nachlaß von Hannah Höch, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 166, Januar 1995, S. 2–6.
- Rilke, Rainer Maria: Lotte Pritzel: Puppen, München: Hyperionverlag 1921.
- Roters, Eberhard: Feste der Zwanziger Jahre, in: Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Band II, 1921–1945, 1. Abteilung, Berlin: Berlinische Galerie / Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1995, S. 97–112.
- Schumann, Sarah: Schrankenlose Freiheit, in: Emma, Mai 2007, <https://www.emma.de/artikel/hannah-hoech-schrankenlose-freiheit-263927> (06.12.2021).
- Tzara, Tristan et al.: Dadaistisches Manifest, in: Kapfer, Herbert (Hg.): Richard Huelsenbeck. DADA-LOGIK 1913–1972, München: belleville 2012, S. 44–46.

Archivobjekte in Flachwelten, virtuelle Materialität. Stefan Georges Werk ohne Autor

Cornelia Ortlieb

Der Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung kann auch buchstäblich ein solcher sein: ein womöglich handwerklich gefertigtes Artefakt oder schlicht das flache bis dreidimensionale Ding mit Schriftgebilden, deren physische Präsenz im Akt des Lesens zuallererst überwunden und gleichsam vergessen wird. In Stefan Georges Gedichtband *Das Jahr der Seele* ist entsprechend der Text des ersten Gedichts *Nach der Lese* einem breiteren Publikum bekannt, womöglich auch ohne seinen vielsagenden Titel. Die berühmten Verse sind regelmäßig zu jahreszeitlichen Anlässen auch in Zeitungsfeuilletons und anderen Medien omnipräsent, mit einem zum Bonmot verselbständigten Beginn: „Komm in den totesagten Park / und schau ...“.¹ Nur im Stuttgarter Stefan George-Archiv, das als Teil der Württembergischen Landesbibliothek doppelt institutionell agiert, wäre sichtbar, greifbar, spürbar, dass der Ort dieser Verse und ihre Gestalt eigene Aufmerksamkeit erfordern.² Sie eröffnen dort ein fadengebundenes Heft mit schlichtem, bräunlich-grünem Einband, dessen vergleichsweise breite quadratische Seiten im etwas verkleinerten DinA5-Format mit sorgfältig kalligraphisch gestalteten Schriftzügen in den drei Farben Schwarz, Rot und Blau gefüllt sind, „die erste Niederschrift Stefan Georges in einer Stilschrift, die in der Folge als Stefan George-Schrift bezeichnet wurde“.³

¹ Stefan George: *Nach der Lese*, in: ders.: *Das Jahr der Seele*, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1897 [unpaginiert, S. 3], Digitalisat im Deutschen Textarchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/george_seele_1897?p=11 (21.06.2022). Eine der neuesten mehrdeutigen Aneignungen und Anverwandlungen des Titels hat etwa die mehrtägige Berliner Veranstaltung *Komm in den totesagten Park und schau: Cruising als kulturelle Praxis* mit dem sicher bewusst so geplanten Ende zu Goethes Geburtstag (26.–28.08.2021) vollzogen, <https://lcb.de/cruising/> (25.02.2022).

² Für dieses Erlebnis, die überaus großzügige Einladung, die exklusive Einführung und alles weitere danke ich vielmals Maik Bozza.

³ Ute Oelmann: 2.4. *Das Jahr der Seele*, in: Aurnhammer, Achim et al. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Band 1, Berlin / Boston: de Gruyter 2012, S. 137–156, S. 139. Archivalisch

Dabei gibt die erste Überschrift das Muster vor: „NACH DER LESE“ in schlichten, gleichsam Antiqua-Versalien eröffnet jedes Wort mit einem blauen Buchstaben und setzt mit Rot fort. Eben so sind alle weiteren Überschriften gestaltet, im unregelmäßigen Wechsel auch in der umgekehrten Reihung mit rotem Anfangsbuchstaben und blauen Folgebuchstaben. Fast doppelt so groß wie die folgenden Buchstaben und mit sorgfältig verbreiterten Strichen ragt das rote K hier auffällig als Anfang von Gedicht- und Buch-Text hervor; fein und kunstvoll gezeichnet folgen die unverbunden voneinander abgesetzten einzelnen Buchstaben der bald charakteristischen Kleinschrift Georges mit ihren regelmäßig variierten Unterlängen (vgl. Abb. 1). Durch den Doppelpunkt am Versende noch einmal graphisch hervorgehoben ist der Imperativ „schau:“, weitere visuelle Hinweise folgen zu Beginn des zweiten Verses mit „der schimmer“ und „lächelnder“, im dritten Vers mit „reinen Wolken“, deren, unnachahmlich, „unverhofftes blau“, wie es zu Beginn des vierten Verses heißt, die Weiher ebenso „erhell“ wie die „bunten“ Pfade.⁴

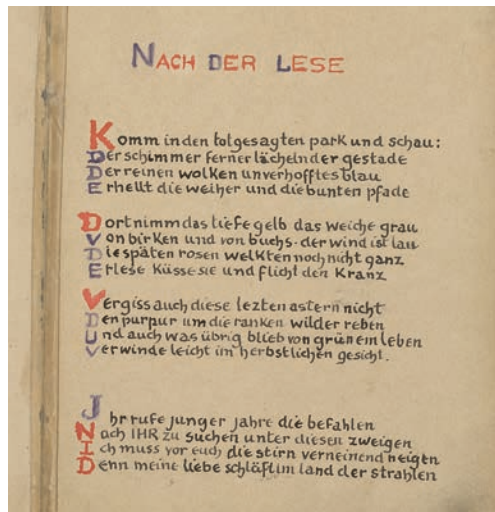


Abb. 1: Stefan George: *Nach der Lese*, faksimilierte Handschrift.

verzeichnet ist das Heft entsprechend mit der Archivsignatur George I, 0401 und der Erläuterung: Stefan George: *Das Jahr der Seele*, Gesamthandschrift in einem fadengebundenen Buch mit Einband und blindgeprägtem Titel. STG-Schrift mit hs. Ergänzungen, <https://avanti.wlb-stuttgart.de/george/wkaccess/find.php?ufC=IDN+00000218> (25.02.2022).

⁴ Zu den wirkmächtigsten literarisch-essayistischen Erläuterungen dieser Verse gehören sicher Hugo von Hofmannsthal: *Das Gespräch über Gedichte*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von Rudolf Hirsch, Band XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 74–86, und Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik. Vortrag in der Universität Marburg am 21. August 1951*, 3. Aufl., Wiesbaden: Limes 1954, S. 21.

Mit Blick auf die Handschrift ändern diese vielgedeuteten Verse ihren Charakter: Aus der Evokation herbstlicher Farbenvielfalt in einem Park, einem modernen und entsprechend zitierten *locus amoenus*, wird eine dezidierte Sehanweisung, die sich nun auf die Gestalt dieses Schriftgebildes selbst richtet, das Schimmern der Tinten-Schriftzüge, das evozierte fiktive Blau am Ende einer mit Blau begonnenen Verszeile und die „bunte“ Reihung dieser dreifarbigem Verse. Anders als im heutigen Sprachgebrauch üblich, meint „bunt“ allerdings nicht unbedingt ein mehr- oder vielfarbiges Ensemble, sondern dessen abwechslungsreiche Durchmischung.⁵ Entsprechend ließen sich auch die aufgerufenen Farbwerte der herbstlich gefärbten Natur in den folgenden Versen und Strophen als Beleg für eine solche gesteigerte Aufmerksamkeit für visuelle Reize lesen, die sich hier wiederum auf den Wechsel von ‚Weiß‘ (der womöglich durch Alterung leicht gebräunten Heftseite) und Schwarz und die regelmäßige Abfolge der farbigen Großbuchstaben am Beginn jedes Verses nach dem Muster Rot-Blau-Blau-Blau lenken lässt.

Interessant sind dann etwa auch die kleinen Unschärfen: „das weiche grau / von birken und von buchs“ setzt die imaginierten Farbwerte von einer mimetisch-realistischen Darstellung der Naturgegenstände ab, die mit der charakteristisch weißen Birkenrinde und dem jahreszeitunabhängigen tiefen Grün des Buchsbaums andere Kontraste erwarten lassen würde. Die beiden letzten Worte vom, altertümlich, „herbstlichen gesicht“, die der Evokation herbstlicher Seh-Eindrücke einen klaren und programmatischen Abschluss geben und das Gesehene im Lese-Moment in eine nahe Vergangenheit rücken, ließen sich so auch auf das kalligraphische Schriftgebilde als Ganzes applizieren, und nicht nur durch den Austausch eines einzigen Buchstabens wird aus dem ‚Herbst-Gesicht‘ unversehens ein Herbst-*Gedicht*. Wie ein Blick in das Wörterbuch der Brüder Grimm eindrucksvoll belegt, haben sich zudem über Jahrhunderte etliche Bedeutungen des Wortes Gesicht herausgebildet: Die Reduktion auf das menschliche (oder anthropomorphisierende) Antlitz, die vordere Kopfseite, dürfte eine neuere Entwicklung sein; im zitierten Sehen, der *Sicht*, sind dagegen auch verschiedene Weisen des Anblicks bewahrt.

Wenn solchermaßen Lesen und Sehen beim Blick auf die Handschrift immer schon untrennbar miteinander verschränkt sind, im realen Vollzug wie innerhalb der geschilderten fiktiven Szene der Betrachtung kultivierter Natur, so stellt sich weit über dieses Beispiel hinaus die etwas beunruhigende Frage, welche Dimensionen der Lektüre verloren gehen, wenn, wie üblich, die vom Ding und Schriftträger abstrahierte ‚reine‘ Textgestalt die Grundlage literaturwissenschaftlicher Überlegungen bildet.⁶ Zudem wäre zu bedenken, dass die allerorts fortschreitende

⁵ Vgl. Juliane Vogel: Prosa der Entfärbung. Stifters „Bunte Steine“, in: Esslinger, Eva / Volkening, Heide / Zumbusch, Cornelia (Hg.): Die Farben der Prosa, Freiburg/Br.: Rombach 2016, S. 65–78.

⁶ Strenggenommen müsste man zudem hier wohl eher von einem Handschriftenverbund sprechen, denn neben diesem Heft gibt es u. a. noch eine „Sammelhandschrift“, eine „Widmungshandschrift“ für Ida Coblenz und diverse weitere mehr oder weniger umfangreiche einzelne Blätter, vgl. zu den Details mit vielen weiterführenden Hinweisen Oelmann: Das Jahr der Seele.

Digitalisierung von Sammlungsgegenständen und Archivdingen seit etwa zwanzig Jahren eigene Objekte oder ‚digitale Artefakte‘ hervorbringt, die für die Zukunft einer objektbezogenen Literaturwissenschaft und besonders für Forschungsarbeiten zur Medialität und Materialität (der Literatur) immer wichtiger werden dürften.⁷ Denn bei aller Emphase etwa für die Erforschung einer *Sprache der Objekte*, wie sie in einem mehrfach ausgeschriebenen Forschungsprogramm des BMBF seit 2012 in 51 interdisziplinären Verbundprojekten untersucht wurde,⁸ ist der Zugriff auf reale, physisch greifbare Dinge in Sammlungen, Archiven und Museen notwendigerweise institutionell geregelt und schon aus konservatorischen Gründen systematisch begrenzt. Die Ausnahmesituation pandemiebedingter Einschränkungen hat zudem seit dem Frühjahr 2020 zu teils massiven Einschränkungen geführt: Wissenschaftliche Veranstaltungen an Sammlungs-orten waren vielerorts nicht erlaubt, auch Forschungsaufenthalte für Einzeluntersuchungen aufgrund weiträumiger Schließungen zeitweise komplett unmöglich oder doch erheblich erschwert.

Im Folgenden soll daher am Beispiel neuer Artefakte und ‚klassischer‘ Bestände des Stefan George-Archivs der sich verändernde Objektstatus von ‚Literatur‘ fokussiert werden, mit Blick insbesondere auf die neue (Archiv-)Gattung der „Werkhandschriften“ und die Verschiebung der Auseinandersetzung mit medialen und materiellen Eigenschaften eines solchen postum durch neue Klassifikationen erstellten ‚Werks ohne Autor‘ hin zur allgegenwärtigen Arbeit mit Photographien oder Digitalisaten. Die Differenzqualität der Forschung am real existierenden Ding soll dabei nicht nur behauptet, sondern an ausgewählten Beispielen aufgezeigt werden; die Archivsituation solcher ‚Objektbegegnungen‘ mit ihren eigenen institutionellen, technischen und sensuellen Rahmungen und Paratexten – unter den Ausnahmebedingungen des Forschungsjahrs 2021 – zugleich mitbedacht werden.

Die Werkhandschrift als Druckvorlage. Stefan Georges *Das Jahr der Seele*

Georges bereits zitiertes Schreibheft trägt den Titel *Das Jahr der Seele* doppelt: Auf dem Cover ist er handschriftlich im oberen Drittel der Seite in zwei Zeilen zu je zwei Worten gedichtartig angeordnet, wiederum in sorgfältig gemalten unverbundenen Einzelbuchstaben, nun in Groß-

⁷ Vgl. etwa die Beiträge in *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft* 9 (2019): *Materialität. Von Blättern und Seiten*, hg. von Christian Benne und Carlos Spoerhase, Wiesbaden: Harrassowitz 2019.

⁸ Vgl. zu den Implikationen dieser metaphorischen Rede von einer ‚Sprache‘ der Objekte mit weiterführenden Hinweisen Kristin Knebel / Cornelia Ortlieb: *Sammlung und Beiwerk, Parerga und Paratexte. Zur Einführung*, in: dies. / Püschel, Gudrun (Hg.): *Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren. Sammlung und Beiwerk*, Dresden: Sandstein 2018, S. 7–30.

und Kleinschreibung in einer Mischung aus imitierter Druck- und Handschrift. Offenbar hat George hier das Druckverfahren der Blindprägung nachgeahmt, denn die Buchstaben treten, wie im Digitalisat kaum zu erkennen ist, von der Rückseite her eingedrückt, reliefartig hervor und erlauben so auch ein tastendes Lesen mit den Fingerspitzen. Auf dem Rücken des Hefts, der im Digitalisat ebenso fehlt wie das Backcover, steht zudem die schwarze Titel-Aufschrift in Versalien, die von oben nach unten laufen, somit umgekehrt zur Anordnung von Titeln auf handelsüblichen Buchrücken. Nichtsdestotrotz weisen beide Beschriftungen unverkennbar auf den Status des Hefts hin: Es ist keine kalligraphische Arbeit, etwa für eine geplante Gabe oder ähnliches,⁹ sondern im technischen Sinn die Druck- oder Satzvorlage für das eben so anzufertigende Buch von 1897. Dort findet sich auf dem hinteren Vorsatzblatt auch ein Hinweis auf die kalkulierte Wahl von Druckpapier und Auflagenhöhe, der seinerseits in roten Versalien und abgesetzten, von viel Weißraum umgebenen Zeilen im Blocksatz auf den ersten Blick wie ein Gedicht aussieht und die Exklusivität von Material und Auflage betont: „GEDRUCKT IM JAHRE ACHTZEHN / HUNDERTSIEBENUNDNEUNZIG / BEI OTTO VON HOLTEN BERLIN / IN ZWEIHUNDERT UND SECHS / ABZÜGEN DAVON DREI AUF VAN / GELDER DREI AUF JAPANPAPIER“.¹⁰

Ein Anhang zum Wiederabdruck im Rahmen der Berliner Gesamtausgabe ab 1927, die George maßgeblich und entschieden selbst gestaltet hat, weist retrospektiv nochmals auf den Sonderstatus des Erstdrucks hin: „Die erste ausgabe des Jahr der Seele erschien im herbst 1897 im verlag der Blätter für die Kunst. Sie ist das erste von Melchior Lechter ausgestattete buch: Er [...] leitete den druck · der sich in format · verteilung und farbigkeit der titel und zeilenanfänge an die handschrift anschliesst.“¹¹ Das Heft hat somit den Charakter eines Arbeitsexemplars,

⁹ Ute Oelmann spricht in ihrer Einleitung zu einem neuen Nachlassband u. a. von „Geschenkhandschriften“ und betont, dass auch aus nachvollziehbaren historischen Gründen von George „sowohl im Handschriftlichen als auch im Gedruckten uns heute Wichtiges und Ephemeres nebeneinander erhalten sind“. Ute Oelmann: Einleitung, in: George, Stefan: Von Kultur und Göttern reden. Aus dem Nachlass. Ergänzungen zu Georges „Sämtlichen Werken“, im Auftrag der Stefan George-Stiftung hg. von Ute Oelmann, Stuttgart: Klett-Cotta 2018, S. 9–13, hier: S. 10.

¹⁰ Stefan George: Das Jahr der Seele, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1897, hinterer Vorsatz. „Van Gelder“ und „Japanpapier“ sind hier (verlags-)technische Bezeichnungen der jeweils verwendeten, unterschiedlich teuren und raren Papiersorte: Van Gelder ist der Name einer seit dem 17. Jahrhundert bis heute bestehenden niederländischen Papierfabrik, der Sammelname „Japanpapier“ bezeichnet ein besonders kostbares (ursprünglich) in Japan hergestelltes, handgeschöpftes, durchscheinendes Papier aus den Bastfasern verschiedener Hölzer.

¹¹ Stefan George: Das Jahr der Seele. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4, Berlin: Georg Bondi 1928, S. 123. Der Berliner Verleger Georg Bondi räumte George schon im ersten Vertrag von 1898 weitreichende Mitspracherechte ein; u. a. sollte es „eine eigene Vignette für Georges Werke innerhalb des Bondi-Verlags“ geben und er hatte, „von Anfang an die Kontrolle über die unter dem Namen ‚Blätter für die Kunst‘ erscheinenden Werke, sowohl in der Auswahl der Autoren als auch bei der

der noch dadurch verstärkt wird, dass an zahlreichen Stellen handschriftliche Korrekturen mit Bleistift eingefügt oder am Seitenrand ergänzt sind, bis hin zu ganzen Versen und Gedichtstrophen. Dabei vermischen sich offensichtlich redaktionelle Bearbeitungen und Autor-Eingriffe in den selben Schriftzügen aus einer Hand, die allerdings unterschiedlich gestaltet sind, mal der stilisierten künftigen Druckschrift angepasst, mal in einer gebundenen Gebrauchsschreibschrift, der historischen Kurrent.

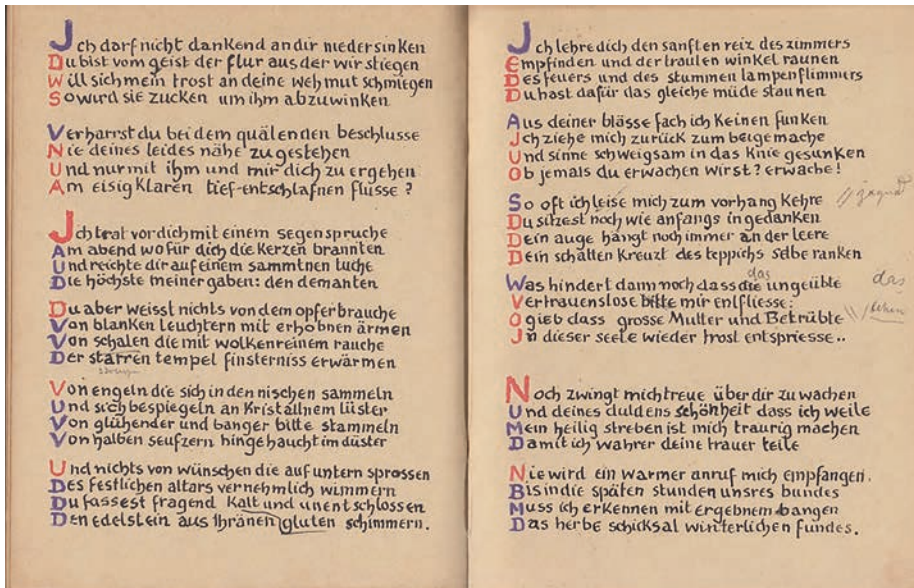


Abb. 2: Stefan George: WALLER IM SCHNEE, faksimilierte Handschrift.

Auf engem Raum begegnen sich beide Schriftarten etwa in der zweiten Abteilung WALLER IM SCHNEE (vgl. Abb. 2): Zwei Strophen des vierstrophigen Gedichts *Ich lehre dich den sanften reiz des zimmers* sind unberührt, aber am Seitenrand neben dem ersten Vers der dritten Strophe ordnen zwei schräge parallele Striche offensichtlich eine Ersetzung an, mit dem Wort „zaged“ in einfacher Schreibschrift; das zu ersetzende dritte Wort „leise“ ist mit einem schrägen Bleistiftstrich entsprechend im Vers durchgestrichen.¹² Dagegen hat der erste Vers der vierten Strophe eine doppelte Ergänzung, die nicht mit solchen etablierten Korrekturzeichen einher-

Ausstattung der Bücher“, Christine Haug u. a.: Vom Privatdruck zum Taschenbuch. Stefan George im Spiegel seiner Verlage, <https://www.artefakt-sz.net/wp-content/uploads/George-Ausstellung-Webversion.pdf> (28.02.2022).

¹² George: *Das Jahr der Seele*, Handschrift [unpaginiert, S. 11].

geht: Der Artikel „die“ („ungeübte“) ist mit mehreren Bleistiftquerstrichen getilgt und über der Zeile durch „das“ ersetzt, noch einmal wiederholt am rechten Rand, wobei interessanterweise das erste „das“ die antizipierte Tinten-Druckschrift nachahmt, während die Randnotiz, offensichtlich von der selben Hand stammend, diese wiederum in eine fast unmerklich gebundene Schrift überführt.¹³ Direkt darunter steht aber am Rand das deutlich flüchtiger und kleiner geschriebene Wort „flehen“, dessen erster Buchstabe, abgesondert vom Rest des klein zusammengedrängten Schriftzugs, nicht mehr als ein Schrägstrich von links unten nach rechts oben ist.¹⁴ Das vergleichsweise schlecht lesbare Gebilde ist zudem nachdrücklich, wenngleich mit schnellem, ungeformtem Zug, unterstrichen. Insgesamt ist so aus dem Doppelvers mit Enjambement „Was hindert dann noch dass die ungeübte / Vertrauenslose bitte mir entfließe“ die offensichtlich nicht nur im Korrekturgang redaktionell bearbeitete, sondern poetisch neu gebildete Fassung „Was hindert dann noch dass das ungeübte / Vertrauenslose Flehen mir entfließe“ geworden, die inhaltlich und nach dem Grad der Emphase – vom Bitten zum Flehen – einen neuen Akzent setzt.¹⁵ Entsprechend würden die verschiedenen Schriftgebilde auch andernorts alle gleichermaßen der Hand Stefan Georges entstammen, aber auch seine unterschiedlichen Rollen beim Schreiben, Verfassen und Publizieren hervorheben.¹⁶

Wie eng die verschiedenen Prozeduren im spontanen Schreib- und Korrekturvorgang miteinander verbunden sind, zeigt auch eine unscheinbare Ergänzung: „Was als gedanke ich nicht mehr verbanne“ wird durch ein unauffällig mit Bleistift angehängtes kleines „n“ zu „Was als gedanken ich nicht mehr verbanne“, bezeichnenderweise in einem Gedicht, das mit den selbstreflexiven Worten „Ich schrieb es auf“ beginnt.¹⁷ Die Summe dieser Einzeltätigkeiten, die sich nicht ohne weiteres einem teleologisch zu rekonstruierenden Prozess von Text- oder Werkgenese zuordnen lassen, sondern auf dem Papier im selben Moment nebeneinander auftreten, und ihren eigentümlichen Status bezeichnet die für Georges Schriften vergleichsweise neue Kategorie der „Werkhandschrift“, die zur Bezeichnung weiter Teile des Nachlasses dient.¹⁸ Auch andernorts wird in Bibliotheken, Sammlungen und Archiven solchermaßen katalogisiert, etwa die Abschrift des autobiographischen Texts *Von Zwanzig bis Dreißig* von Theodor

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. zu einer solchen Erweiterung des Nachdenkens über „Schreibpositionen“ und Autorschaft Christoph Hoffmann: Schreiber, Verfasser, Autoren, in: DVJS 91 (2017), H 2, S. 163–187.

¹⁷ George: Das Jahr der Seele, Handschrift [unpaginiert, S. 7].

¹⁸ Vgl. die entsprechende Erläuterung auf der Webseite des Archivs: „Der angereicherte Nachlass Stefan Georges besteht vor allem aus Werkhandschriften, Korrespondenz, sonstigen Papieren sowie seiner nachgelassenen Bibliothek“, <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/stefan-george-archiv/be-stand/nachlass-george/> (28.02.2022).

Fontane, die seine Frau Emilie angefertigt hat, als Teil eines größeren Schriftenensembles.¹⁹ Im Stefan George-Archiv scheint die Bezeichnung großzügig verwendet zu werden, wie die erstaunlich hohe Zahl der so klassifizierten Manuskripte erkennen lässt: „Mit 399 Werkhandschriften Georges liegen mehr als 90 % aller bekannten Stücke im StGA. Seit 2018 sind diese Manuskripte digitalisiert.“²⁰ Innerhalb der Nachlassordnung auf der Webseite des Archivs findet sich der entsprechende Hinweis auf der bereits zitierten ‚ersten Seite‘ unter „**George I (Manuskripte)** / (Georges Werkhandschriften sind digitalisiert und online benutzbar)“, gefolgt von einer Liste, die die bekannten Werktitel mit dem Vorsatz „Manuskript zu“ aufführt.²¹

Folgt man den Links zur Abteilung der Werkhandschriften, erhöht sich die Zahl der verzeichneten Items auf 401; das erste wählbare Manuskript ist ein einzelnes Blatt mit Schriftzügen in unterschiedlich deckender blauer Tinte, deren Beginn sich einigermaßen leicht entziffern lässt: „Stumm gingen wir hand in hand den berg hinab“. Wie die bibliographische Angabe vermerkt, handelt es sich bei den elf Zeilen in vergleichsweise nachlässiger Kurrent-Schrift um eine „Abschrift“ aus Jean Pauls Erfolgsroman *Hesperus*.²² Sie mag ihren Status als „Werkhandschrift“ erhalten haben, weil sie im weitesten Sinn zu Georges essayistischen Bemerkungen über Jean Paul gehört, somit im veröffentlichten Werk der von George selbst besorgten Berliner Gesamtausgabe eine ferne Entsprechung hat. Tatsächlich zitiert George dort verschiedene (andere) Stellen aus Romanen Jean Pauls mit dem Hinweis, er wolle „aus seinem reichen vor hundert jahren ersonnenen lebenswerk einige seiten lösen“, sodass die Einordnung des einzelnen Blattes der vermeintlichen Metapher eine andere, real-physische Evidenz gibt.²³

¹⁹ Vgl. die Leseanweisung auf der Webseite der Theodor Fontane-Arbeitsstelle: „Zitate aus dem Konvolut der Werkhandschrift im Stadtmuseum Berlin (SSB), Nachlass Fontane, ‚Von Zwanzig bis Dreißig‘ (Inventar-Nr.: V-67/864) werden im Text mit SSB, H (Handschrift) bzw. h (handschriftliche Abschrift Emilie Fontanes) abgekürzt.“ <https://www.uni-goettingen.de/de/literatur-+und+siglenverzeichnis/502387.html> (28.02.2022).

²⁰ Stefan George-Archiv, Webseite, <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/stefan-george-archiv/sammlung-digital/werkhandschriften-stefan-georges/> (28.02.2022).

²¹ „Manuskripte zu Die Fibel / Manuskripte zu Hymnen, Pilgerfahrten u. Algabal / Manuskripte zu Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte ... / Manuskripte zu Das Jahr der Seele / Manuskripte zu Der Teppich des Lebens ...“ etc. Stefan George-Archiv, Webseite, <https://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/stefan-george-archiv/bestand/nachlass-george/> [Herv. i. O.] (28.02.2022).

²² „[Abschrift] – Stumm gingen wir hand in hand den berg hinab (Hesperus oder 45 Hundposttage, 25. Hundposttag, Auszug) – StGA-George I,3078.“

²³ Vollständig lautet der programmatische erste Satz des kurzen Texts: „Von einem dichter will ich euch reden einem der grössten und am meisten vergessenen und aus seinem reichen vor hundert jahren ersonnenen lebenswerk einige seiten lösen von überraschender neuheit unveränderlicher pracht und auffallender verwandtschaft mit euch von heute damit ihr wieder den reinen quell der heimat schätzen lernet und euch nicht zu sehr verlieret in euren mennigroten wiesen euren fosfornen gesichtern und euren lila-träumen ...“ Stefan George: Jean Paul, in: Tage und Taten. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 17, Berlin: Georg Bondi 1933, S. 59–63, hier: S. 59.

Fiktive Autorschaft, Herrschaft über Nicht-Werke. Georges frühe Titelblätter von Hand, im Druck

Das zitierte Schreibheft mit dem (späteren) Buchtitel *Jahr der Seele* lädt jedoch dazu ein, den eigentümlich paradox schillernden Begriff der Werkhandschrift im engeren Sinn auf solche buchförmigen Artefakte zu beziehen, die tatsächlich einen dann zu publizierenden Drucktext in einer vorweggenommenen Mimesis bis ins kleinste Detail nachbilden – um eben gleichsam eine Druckvorlage aus eigener Hand zu liefern. Dabei „ist Autorschaft“ in der Moderne generell, nach einem geflügelten Wort Heinrich Bosses, in einem weiten Sinn „Werkherrschaft“.²⁴ Mit Blick auf sehr frühe Arbeiten Stefan Georges lässt sich zudem rekonstruieren, dass und wie ein nachmals berühmt-berühmter Autor entsteht, indem entsprechend ein dafür nötiges zugehöriges Werk buchstäblich, nämlich stofflich-physisch-materiell *hergestellt* wird.

Schon Georges erste Schreibprojekte ab 1889/90 sind untrennbar verbunden mit der jeweils dezidierten und begründeten Wahl bestimmter Schrifträger, Schreibinstrumente und -materialien mit ihren je eigenen Bedingungen und Bedingtheiten.²⁵ Die bald bewusste und strategische Steuerung des Publizierens bereitet hier vor, was Maik Bozza einen „Werkauftritt als programmatische[n] Versuch der poetologischen Selbstkonstitution“ genannt hat, der in ständiger und dezidiertem Auseinandersetzung mit der „modernistischen“ Literatur seiner Zeit geschehe.²⁶ Im Stefan-George-Archiv liegt beispielsweise auch ein sorgfältig gestaltetes Titelblatt von eigener Hand (vgl. Abb. 3.1), das mit präzise einzeln gemalten Buchstaben in schwarzer Tinte einen Autornamen und eine Titelei trägt, die buchstäblich einzigartig sind: „Etienne George / Gedichte / Berlin 1890“.²⁷ Jedes Element der Seite ist aber hier Teil einer Fiktion: Im Sinn beglaubigender Referenz gibt es weder die annoncierte Sammlung poetischer Texte

²⁴ Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Neue, mit einem Nachwort von Wulf D. von Lucius versehene Auflage, Paderborn: Fink 2014.

²⁵ Diesen Satz und die folgende Passage übernehme ich teils wörtlich aus Cornelia Ortlieb: Augenfällige Berührungen, sichtbare Klänge. Stefan Georges Mallarmé-Buch, in: Catani, Stephanie / Pfeiffer, Jasmin (Hg.): Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität, Berlin / Boston: de Gruyter 2021, S. 39–57, hier: S. 40.

²⁶ Maik Bozza: Genealogie des Anfangs. Georges poetischer Selbstentwurf um 1890, Göttingen: Wallstein 2016, S. 13. Die bekannte spätere Zurückweisung seiner Zuordnung zur gesamteuropäischen Bewegung des Symbolismus bzw. zur Gruppe der französischen Symbolisten liest Bozza entsprechend als „publizistische Selbstausslegungsstrategie seines bereits vorliegenden Werks“, Bozza: Genealogie des Anfangs, S. 16, mit Verweis auch auf Steffen Martus: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, Berlin / New York: de Gruyter 2007.

²⁷ Stefan George: Gedichte. [Titelblattentwurf], https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1519&tx_dlf%5Bpage%5D=1 (17.06.2022). Bozza: Genealogie des Anfangs, S. 18.

noch den Verlagsort mit diesem Publikationsdatum, und selbst der Autorname wird durch die Übersetzung des Vornamens vom französischen Étienne in die deutsche Entsprechung *Stefan* bald nach der Verfertigung des Blattes verschwunden sein.²⁸

Indem die beschriebene Papierseite dennoch erhalten blieb und als digitale Photographie unzählige Male reproduziert werden kann, ist sie jedoch zugleich ein Teil jener neuen Fülle von analog-digitalen Artefakten, die sich zu einer anderen, weniger textbezogenen ‚Literaturgeschichte der Objekte‘ fügen ließen – innerhalb deren selbstredend die ‚Literatur‘, im weitesten Sinn ‚die Schrift‘, selbst in ihrer je unterschiedlichen Dinglichkeit und Materialität zu reflektieren wäre.²⁹ George hat im Anschluss an Stéphane Mallarmé und andere zeitgenössische Künstler – und zumal in der Zusammenarbeit mit Melchior Lechter – eine derartig überlegte und programmatische Verdinglichung literarischer Texte und Bilder vielfach erprobt und maßgebliche Formen für eine solche avantgardistische Kunst der Moderne entwickelt.

Dazu gehört womöglich bereits ein zweites Titelblatt, für die real existierende erste Buchveröffentlichung von Georges Gedichten, das somit, was die Vorgaben zur Buchgestaltung betrifft, schon hier Teil einer kleinen Serie ist (vgl. Abb. 3.2). Sie wird durch ein drittes, graphisch ähnlich gestaltetes Titelblatt ergänzt: George hat im April 1889 als 20-jähriger angehender Student an seinem ersten Abend in Paris den Schriftsteller Albert Saint-Paul kennengelernt, der ihm Baudelaires Gedichtband *Les Fleurs du mal* zu lesen gab, woraufhin er offenbar sofort mit dem Schreibprojekt ihrer „Umdichtungen“ begonnen hat.³⁰ Interessanterweise ist hier der Autorname oben weggefallen und die Rede von „Umdichtungen aus“ statt geläufiger Begriffe wie Übersetzung oder Übertragung verringert auch spürbar das Gewicht des anderen Autornamens, der erst am Ende des Untertitels eingefügt ist (Vgl. Abb. 3.3). Und schließlich ist Georges erste Buchveröffentlichung der Gedichte Baudelaires wiederum Teil dieser ge-

²⁸ Vgl. zur 1890 erfolgten Publikation der *Hymnen* mit dem ‚selben‘, in der graphischen Gestaltung mimetisch nachgebildeten, Titelblatt *Bozza: Genealogie des Anfangs*, S. 18 f. und grundsätzlich zur Publikations- und Verlagsgeschichte des George-Kreises Christine Haug / Wolf D. Lucius: Verlagsbeziehungen und Publikationssteuerung, in: Aurnhammer, Achim et al. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Band 1, 2. Auflage, Berlin / Boston: de Gruyter 2016, S. 408–491.

²⁹ Für eine solche Fokussierung lässt sich auch begriffsgeschichtlich argumentieren: Das lateinische Wort *littera* für den Buchstaben, das Schriftstück / den Brief und das (gesamte) Geschriebene lässt noch seinen griechischen Vorgänger *diphtera* anklingen, wörtlich: Häute, etwa als Bezeichnung für die Häute von Ziegen und entsprechend für das aus ihnen hergestellte Pergament, einen der bedeutendsten Schriftträger überhaupt.

³⁰ Vgl. zu diesen frühen Arbeiten Georges unter besonderer Berücksichtigung der Titelblattgestaltung *Bozza: Genealogie des Anfangs*, S. 29 ff. Gedruckte Handschriften sind interessanterweise schon um 1800 als besonderes Verfahren der Publikation etabliert, vgl. Tobias Fuchs: *Die Kunst des Bücher-machens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815*, Bielefeld: transcript 2021, bes. S. 37–84.

stalterisch geformten Reihe, nun, wie um indirekt die doppelte Autorschaft der Übersetzung zu markieren, in einem handschriftlichen Text in der gleichmäßigen Schreifschrift seines Schulfreunds August Klein. Dessen Abschrift wurde ‚zinkographisch‘ vervielfältigt, also in einem Lithographie-Verfahren, bei dem für 25 Exemplare der teure Stein durch eine billige Zinkplatte ersetzt wurde.³¹

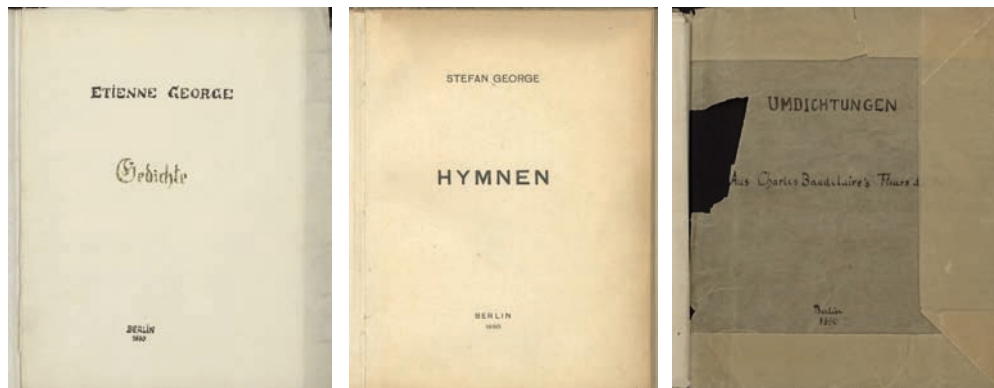


Abb. 3.1–3.3 Stefan George: Drei Titelblätter zu Etienne George: *Gedichte*, *eigenhändiger Entwurf*; Stefan George: *HYMNEN* und *UMDICHTUNGEN*.

Diese zunächst handgeschriebenen, dann im Druckverfahren vervielfältigten Bücher wurden verschenkt oder vielmehr an ausgewählte Adressaten im Literaturbetrieb verteilt; womöglich ist die Intimität suggerierende Schrift von eigener Hand für diesen Publikationsschritt schon strategisch gewählt – wenn nicht schon die Umgehung des Urheberrechts die Wahl dieser Methode begründet hat.³² Somit sind bei Georges frühen Veröffentlichungen Handschriften von eigener und von anderer Hand mit verschiedenen Techniken und Praktiken des Druckens und Publizierens eigentümlich verschränkt. Entsprechend ist die komplette Digitalisierung aller Manuskripte und der Erstausgaben der Drucke, zumal mit dem Angebot der kostenlosen Online-Nutzung, eine unschätzbare Einladung des Archivs zur Erforschung dieser Fülle von Bezügen und Implikationen. Sie wird zusätzlich vermehrt durch zwei spezielle Buchausgaben, die eine Untersuchung der wertvollen Schriften und Objekte mit eigener Hand zu ermöglichen scheinen und im Folgenden kurz skizziert werden sollen.

³¹ Bei der Zinkographie – auch Zinkhochätzung oder Chemigraphie genannt – werden Zinkplatten statt Lithographiesteinen für ein ähnliches Flachdruckverfahren eingesetzt; seit 1850 ist das Verfahren auch für die Illustration von Büchern und Zeitschriften angewendet worden.

³² Vgl. zu den Details Bozza: *Genealogie des Anfangs*, S. 31, Anm. 10.

Faksimile in drei Dimensionen oder Buch-Autorschaft in Kopie und Nachbau

Zur eingehenden Untersuchung des gebundenen und betitelten Schreibhefts *Das Jahr der Seele* bietet sich (privilegierten Lesenden) ein weiteres interessantes Archivobjekt an: Der reale historische Gegenstand, das eigenhändig mit Schrift gefüllte Heft, wurde nicht nur im Digitalisat virtuell verdoppelt, sondern in einer weiteren, vom Archiv als neues Artefakt produzierten Publikation noch einmal neu materialisiert zum dreidimensionalen Faksimile, das die materiellen Eigenschaften des Originals überaus sorgfältig nachahmt, bis hin zur Fadenheftung und dem blindgeprägten Titel auf dem Deckblatt.³³ Noch bessere Bildqualität bietet ein zweiter solcher Nachbau durch das Archiv, nun der Werkhandschrift zu *Der Teppich des Lebens*, der allerdings nicht die Illusion täuschender Mimesis oder Mimikry erzeugt. Vielmehr weist schon die Rahmung der reproduzierten Heftseiten auf das Künstliche solcher materiellen Simulationen hin, und spätestens die wiederum sehr gut reproduzierten Bleistift-Schriftzüge geben zu erkennen, dass auch dieses Schriftstück eine Druckvorlage mit Korrekturen ist (vgl. Abb. 4).³⁴

Das neue Buch lädt zum Vergleich mit dem ‚Original‘, der Reproduktion im Digitalisat, ein (vgl. Abb. 5) – oder vielmehr mit dessen realem Gegenstück, einem flachen, rechteckigen Heft mit entsprechend breiten Doppelseiten, die sich geläufigen Formaten von ähnlichen Skizzenbüchern annähern und entsprechend nicht mit gängigen Scannern zu einem Doppelbild digitalisiert werden können. Dabei fällt nochmals ins Auge, dass die – womöglich aus technischen Gründen – typischen Archiv-Digitalisate einzelner Seiten ohnehin nicht die adäquate Ansicht bieten, denn eigentlich läge das Heft doch – wie in der historischen Schreibsituation – hierfür flach aufgeschlagen auf einer (Tisch-)Fläche und würde entsprechend zur Betrachtung der Doppelseite mit einem stereoskopischen oder vergleichenden Blick auffordern.³⁵

³³ Stefan George: *Das Jahr der Seele*. Handschrift des Dichters. Im Jubiläumsjahr 1968, hg. von Stefan George Stiftung, Düsseldorf, München: Helmut Küpper, vorm. Georg Bondi 1968. Die Titelei ist auf dem Schuber angebracht, so dass die Fiktion des ‚echten‘ Schreibhefts durch keine verlegerischen Paratexte gestört wird. Für diese Gabe danke ich Maik Bozza.

³⁴ Stefan George: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*. Mit einem Vorspiel, 2. Aufl. Stuttgart 2006. Der Band ist durch einen ähnlich farbig gestalteten Kommentarband im selben Heftformat, der dem Schuber beiliegt, ergänzt; nur dieser trägt bibliographische Angaben: Stefan George: *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod*. Mit einem Vorspiel. Befunde der Handschrift, für die Stefan George Stiftung hg. von Elisabeth Höpker-Herberg, 2. Aufl. Stuttgart: Klett-Cotta 2006. Für diese Gabe danke ich nochmals Maik Bozza.

³⁵ In objektwissenschaftlichen Zusammenhängen ist seit einiger Zeit vielfach von einer solchen ‚Affordanz‘ (engl. affordance), wörtlich: Aufforderung die Rede, hier verstanden als das Changieren zwischen Angebot und Handlungsanleitung, das von der Gestaltung bestimmter Gebrauchsdinge oder

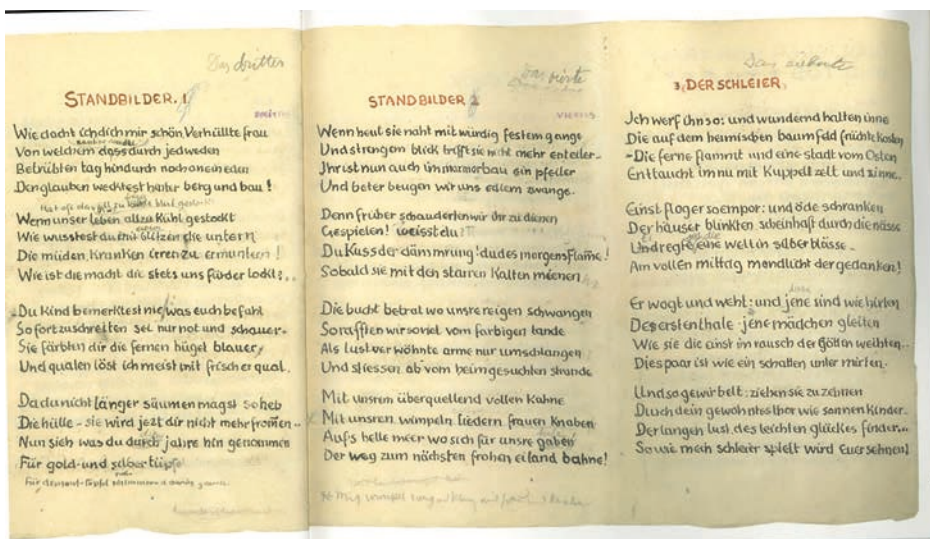


Abb. 4: Stefan George: Der Teppich des Lebens, Faksimile, S. 16 und 17.

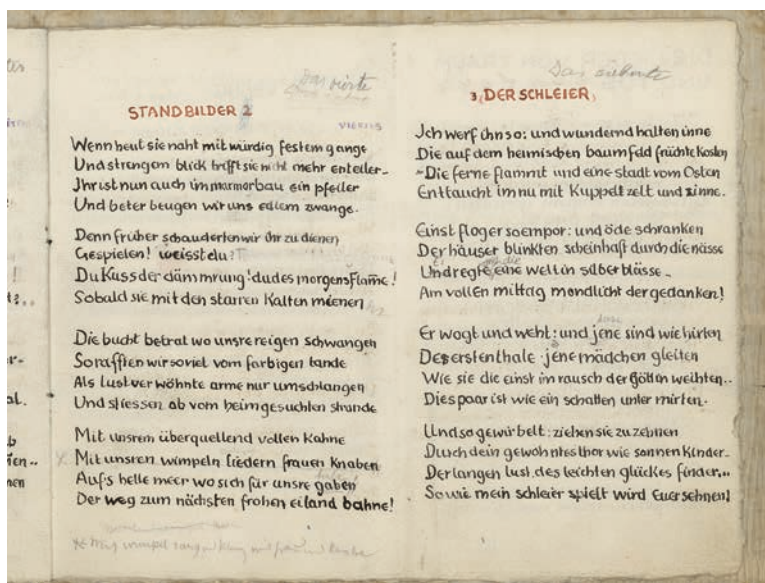


Abb. 5: Stefan George: Der Teppich des Lebens, Werkhandschrift, S. 17.

Kunstgegenstände ausgeht, vgl. etwa Ian Hodder: Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things, Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell 2002.

Unübersehbar ist der Unterschied zudem beim kalligraphisch gestalteten Titelblatt, das im Faksimile vermeintlich – oder vorgeblich – mimetisch gestaltet ist, auf einem notwendig etwas dickeren Umschlagkarton, während das Digitalisat eine dünnere, beweglichere Außendecke des ungewöhnlich breiten Hefts errahnen lässt. Dort ist auf einem eigens gestalteten Untergrund, einem von links nach rechts laufenden Muster von senkrechten Wellen, die ins Papier eingedrückt oder umgekehrt teils erhaben zu sein scheinen, eine sorgfältig bemessene und begrenzte Fläche beschrieben und bemalt (vgl. Abb. 6). Die Buchstaben in großer blauer Tintenschrift in Versalien sind ergänzt um regelmäßig angeordnete gezeichnete Sterne, deren je fünf Zacken so abgerundet sind, dass sie Blütenblättern ähneln; die insgesamt zu einem Rechteck geformten Schrift- und Schmuckelemente lassen an den titelgebenden, allerdings sofort zur Genitivmetapher ergänzten „Teppich“ denken: „DER TEPPICH DES / LEBENS UND DIE / LIEDER VON TRAUM / UND TOD ***** / MIT EINEM VORSPIEL / *****“³⁶

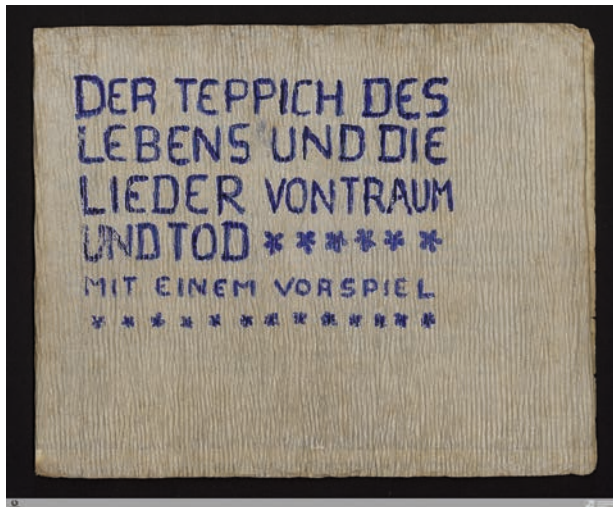


Abb. 6: Stefan George: Der Teppich des Lebens, *handschriftlicher Titelblattentwurf*.

Der Untertitel ist, Druckkonventionen entsprechend, deutlich kleiner geschrieben als der Titel, wie auch die zweite Reihe der Sternchen mit der womöglich bewusst gewählten Anzahl von dreizehn Sternchen, die mithin die sechs Sterne der Titelfolge zitiert und überschreitet. Da das letzte Sternchen genau am Buchstaben L endet, ist hier auch nochmals das Dekorative und Ornamentale solcher Graphem-Anordnungen betont. Dennoch wird durch die Platzierung der

³⁶ Stefan George: Der Teppich des Lebens, Werkhandschrift, Stefan George-Archiv, George I, 0512, Cover.

ersten Sternen-Reihe nach dem isoliert gestellten „UND TOD“ auch eine nicht nur graphische Transzendenz irdischer Materialität und semantischer Eindeutigkeit angezeigt – metonymisch können die Sterne hier ja zugleich auf den christlichen Himmel und die einstmalig fraglose Gewissheit eines Weiterlebens nach dem Tod verweisen. Ohnehin bilden die offensichtlich aus gestalterischen Gründen – und nicht aus Raumnot – abgesetzten Elemente der Titelei im penibel eingehaltenen Zeilenende eine Strophe in wiederum sechs Versen, sodass die ungewöhnlichen Trennungen auch nach Art eines – spannungssteigernden – Enjambements fungieren.

Der Eindruck eines Gedichts wird noch durch die gleichermaßen graphisch wie lautlich auffälligen Wiederholungen der Binnenreime, Assonanzen und Alliterationen verstärkt, am eindrücklichsten im Dreiklang von „TEPPICH“, „TRAUM“ und „TOD“, einer finalen und fatalen Klimax, die buchstäblich die parallel exakt untereinanderstehenden ‚hellen‘ Begriffe und Klänge „LEBEN“ und „LIEDER“ rahmt oder, wie es in Reimkategorien hieße, *umarmt*. Dass dieser Titel nach Art eines Gedichts mit genügend Weißraum umgeben sein sollte, lässt sich den zum jeweiligen Zeilenende hin gedrängteren Schriftzeichen ablesen, die nach weiter ausgreifenden, sorgfältiger gemalten Buchstaben nun den Platz wieder einsparen müssen, der vorne verbraucht wurde – offensichtlich ohne Vorzeichnung oder Hilfslinien, sodass das gesamte Gebilde zwischen Entwurf und künstlerischem Kalkül oszilliert.

Das eine wie das andere Photo(-Konstrukt) kann jedoch nicht annähernd zeigen, was mit dem Heft in der Hand oder zumindest vor Augen zu sehen ist: Das Material des Umschlags ist eigentlich ein silbrig glänzend beschichteter Karton, der im Lichteinfall je unterschiedlich schimmert und reflektiert, sodass die nachtblaue Tintenschrift darauf einen ganz eigenen Kontrasteffekt hat und das Ganze mit den Farben des Meeres und des Himmels in Tinte und Glanzpapier auch sinnfällig für den romantisch-idealistischen Anteil des Titels einstehen kann. Zudem stellt sich einmal mehr die Frage nach dem Status solcher in Archiven und Verlagen produzierten Buch-Gebilde, die aufgrund ihrer mimetischen Qualität in direkte Konkurrenz mit dem Original des Schreibhefts treten, es als Ergebnis eines aufwendigen Gestaltungs- und Reproduktionsprozesses aber zugleich auch überbieten. Dies gilt zumal, wenn solche George-Bücher wiederum in einem eigenen institutionellen und sozialen Kontext zur Gabe werden, hier des Archivs und der mit ihm verbundenen Stefan George-Stiftung, die beide Bücher jeweils zu Jubiläen für einen exklusiven und begrenzten Adressatenkreis hergestellt bzw. in Auftrag gegeben hat.³⁷

³⁷ Entsprechend werden solche Nachbauten ‚kostbarer‘ Originale auch in Ausstellungen eingesetzt, vgl. etwa die Vervielfältigung von „Goethe’s Schreib=Calender“ für die Ausstellung *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, Weimar 2012, die ihrerseits den Nachbau dieses besonderen Archivobjekts durch den Insel-Verlag wiederholt und zitiert, Johann Wolfgang von Goethe: *Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823*, hg. von Christoph Michel u. Jürgen Behrens, Frankfurt/M.: Insel 1983.

Arbeit am Papier. Streichungen und Leerräume, beidseitig

Die Arbeit mit dem Original lässt sich offenbar in weiten Teilen auch an solchen nachgebauten Ersatzwerken in Teilen nachahmen, etwa, wie oben skizziert, für die Entzifferung handschriftlicher Korrekturen und Ergänzungen und deren Auswahl für eine eingehendere Lektüre des Hefts als Satz- und Korrektorexemplar. Insofern als Schriftfarben ebenso treu reproduziert werden wie die leichte Vergilbung der Heftseiten, übertrifft das Faksimile, wie so oft, sogar an Lesbarkeit das im Archiv aufbewahrte originale Schreibheft, zumal selbstredend die Handhabbarkeit des Bandes abseits konservatorischer Bedenken wiederum erhebliche Vorteile bietet, etwa beim vergleichenden Vor- und Zurückblättern oder auch bei der Betrachtung der – dafür entsprechend weit geöffneten – Doppelseiten.³⁸

Zugleich führen, wie nicht anders zu erwarten, bestimmte Beobachtungen am Material im Faksimile-Nachbau ins Leere:³⁹ Die redaktionell weiß gerahmten Buchseiten, vor denen sich die zumal links und rechts oft leicht gewellt abgegrenzten, nicht im Schnitt (fiktiv) begradigten Heftseiten als beige-gelblich grundiertes Bild abheben, haben – wie in Abb. 4 zu sehen ist – an vielen Stellen eine zweite helle Mitte dort, wo offenbar die Heftseiten einmal quer gefaltet waren und entsprechend ein vertikaler Streifen von etwa einem halben Zentimeter weniger vom Licht gebräunt wurde als seine Umgebung. Auch wenn diesem hellen Streifen in der Mitte einer Heftseite häufig eine schmale dunkle Linie auf der ihr folgenden Rückseite entspricht, bleibt die recto-verso-Übertragung im anderen Medium und Material der festen Buchseite eine Illusion, sodass weitergehende Überlegungen zum Falten und Entfalten, entsprechend zur Reihenfolge der Beschriftung der Heftseiten und der Herstellung ihrer auffälligen und expliziten Symmetrie spekulativ bleiben müssen – bis hin zur solchermaßen spektakulären Doppelseite 16/17.

Sie hatte an vierter Stelle, neben einem solchen negativen Falzstreifen, unter der musterhaft hergestellten Überschrift „TANZ“ in vergleichsweise dick gemalten einzelnen ro-

³⁸ Dass Bücher entsprechend generell als Objekte mit je eigener Geschichte oder ‚Biographie‘ behandelt werden sollten, ist neuerdings über die Buchwissenschaft hinaus in inter- und transdisziplinären Untersuchungen gezeigt worden, vgl. die Beiträge in Ulrike Gleixner et al. (Hg.): *Biographien des Buches*, Göttingen: Wallstein 2017, auch Cornelia Ortlieb: *Das Artefakt der Dichtung. „Goethe’s Schreib-Calendar 1822“*, ebd., S. 228–249.

³⁹ Vgl. zu den Grenzen und zur Illusion materieller Identität und ihren auch poetologischen Implikationen Cornelia Ortlieb: *Das Buch als postdigitale Wundertüte. Jeffrey Jacob Adams’ und Doug Dorsts S. Das Schiff des Theseus*, in: Brückl, Stefan / Haefs, Wilhelm / Wimmer, Max (Hg.): *METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1950er Jahren*, München: Edition Text + Kritik 2021, S. 364–396.

ten Buchstaben einen Leerraum im Format der vorgehenden Halbseiten enthalten, der bei einem offensichtlich späteren Durchgang mit einer handschriftlichen Abschrift in Bleistiftgrau gefüllt wurde – mit dem zunächst energisch mehrfach durchgestrichenen Titel, der durch den neuen, leicht versetzt über dem alten angebrachten „WAHRZEICHEN“ ersetzt wird.⁴⁰ Für die Abschrift eines bereits andernorts vorgeschriebenen Gedichts spricht die ruhige Folge der auch im Fließtext vereinzelt Kleinbuchstaben, die ausschließlich graphische Korrekturen – wie die Verstärkung einzelner Buchstaben oder die Vergrößerung zur kalligraphisch gestalteten Initiale am Versanfang – aufweisen. Zudem wechselt die Schrift streckenweise zur Schreibschrift, mithin zu einer größeren Geschwindigkeit, die bei einem ersten Vers-Kompositionsschritt nicht zu erwarten ist. Und es gibt weitere Hinweise für eine späte, bedachte Einfügung des Gedichts: Mit deutlichem Abstand findet sich nach einem Punkt in blauer (Tinten-)Farbe die vergleichsweise große Bleistiftnotiz in Georges Schreibschrift „(Darauf folgt) Jean Paul“, die somit gleichermaßen als Bearbeiter-Anweisung wie als Einfügung des nächsten Gedichttitels zu lesen ist, gefolgt von der klein geschriebenen Zahl 5.⁴¹

Unter einem energisch quer gezogenen Bleistiftstrich steht dann nach einem auffällig großen und dunkel gezeichneten Stern mit vielen Strahlen zudem eine Versvariante im doppelten Sinn: „Doch heimlich pflegt den zarthen Keim ein Wächter“, mit verblussendem Ende des letzten Wortes, ist an erster Stelle, offenbar zu einem anderen Zeitpunkt, nämlich mit anderer Bleistiftfarbe, kleiner und gedrängter, mit der Alternative: „Nur“ überschrieben.⁴² Sie antwortet wiederum symmetrisch auf eine deutlich mühsamer zu entziffernde Notiz am oberen Seitenrand, die gleichfalls erkennbar mit dem Wort „Doch“ beginnt, gefolgt von einer schwer leserlichen Folge, die vielleicht lautet: „seinen ersten zarten Keim bewahrt ein Wächter“, wobei „bewahrt“ über der Zeile eingefügt ist. Das ganze Gebilde ist allerdings mit lockeren Zickzackschwüngen gestrichen, zudem auch noch mit einem sorgfältigen Querstrich in Blau, wie auch zwei Einzelbuchstaben direkt unter dem Ende des Schriftzugs – ein T und womöglich ein A wie bei „TANZ“ – mit Bleistift unmissverständlich gestrichen sind.⁴³ Auf engem Raum finden sich hier somit redaktionelle (Selbst-)Anweisungen zu Änderungen von Titeln, einzelnen Ver-

⁴⁰ George: Der Teppich des Lebens, Faksimile, S. 17.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., Notiz am unteren Rand. Vgl. zu den vielfältigen Implikationen des produktiven Streichens die Beiträge in Lucas Marco Gisi / Hubert Thüring / Irmgard M. Wirtz (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen: Wallstein 2011, zu Vorschlägen ihrer systematischen (auch tabellarischen) Ordnung Rüdiger Nutt-Kofuth: Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der ‚Streichung‘, ebd., S. 111–130, bes. S. 130.

⁴³ George: Der Teppich des Lebens, Faksimile, S. 17, Notiz am oberen Rand.

sen oder auch der Gedichtanordnung, die entsprechend weitreichende Konsequenzen für die Lektüre der einzelnen Gedichte und der gesamten Sammlung haben können.⁴⁴

Das buchstäblich vielschichtige Gebilde von Graphemen auf dieser einen Hälfte einer halben Doppelseite lässt so mindestens erkennen, dass simple Vorstellungen von ordentlich getrennten Phasen und Praktiken für Entwurf und Ausführung, Verfassen und Redigieren hier durch eine minutiöse Beobachtung von Material und Beschriftung ersetzt werden müssten, die etwa auch das durch Falten und Öffnen der Papierblätter angelegte symmetrische Muster als Mittel der Komposition wie der antizipierten Druckanordnung berücksichtigt und die spontanen, offensichtlich ungeplanten Schreib- und Streichvorgänge entsprechend umsichtig verfolgt. Wie angedeutet, ist eine solche Arbeit am solchermaßen reduzierten Nachbau nicht zu leisten; andererseits können, wie andernorts, schutzbedürftige Archivobjekte als originalgetreu rekonstruierte und entsprechend vielseitiger handhabbare Dinge entscheidend zum Verständnis eines Gegenstands beitragen.⁴⁵ Darüber hinaus haben sich durch die Faksimile-Nachbauten mit ihrer aufwendigen Gestaltung und ihren Zugaben, darunter in beiden Fällen ein passend gestalteter Schubert mit seitlicher Öffnung, durch die das Buch mit spitzen Fingern entnommen werden muss, beim *Teppich des Lebens* zusätzlich ein ganzer Kommentarband als beigegebenes Heft in derselben Hülle, neue ‚Werke‘ manifestiert, die wiederum eigene Aufmerksamkeit beanspruchen.⁴⁶ Wie schon bei einem gleich mehrfach im Faksimile dreidimensional reproduzierten Schreibkalender Goethes stellt sich auch hier die Frage nach der je eigenen ‚Biographie‘ solcher Archiv-Dinge, die sich als Werk ohne Autor oder Produkte einer kollektiven postumen Produktion werkförmiger Gegenstände gleichsam selbsttätig vermehren und zumindest in Präsenz-Begegnungen an die Stelle oft unzugänglicher Originale setzen können.⁴⁷

⁴⁴ Das betrifft etwa Argumente mit Parallelstellen, die auf eine bestimmte Anordnung oder Reihung der Gedichte abstellen, die so im Schreibheft noch nicht vorliegt: „Die Metapher von den ‚nistenden Vipern‘ schließt unmittelbar an das ‚Gift‘ aus dem vorangehenden Gedicht Das Kloster an, wie auch der Aufruf zur Orientierung an den „alten leidensregeln“ mit dessen Klosterregeln rückverbunden ist.“ Jürgen Egyptien: *Der Teppich des Lebens*, in: ders. (Hg.): Stefan George – Werkkommentar, Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 280–306, hier: S. 304. In der Handschrift steht links auf derselben Seite allerdings „SCHMERZBRÜDER“, „KLOSTER“ folgt nach „ROMFAHRER“ erst als übernächstes Gedicht, nach der Anweisung zur Einfügung des Gedichts „JEAN PAUL“ sogar erst an dritter Stelle danach.

⁴⁵ Vgl. etwa den Nachbau gläserner Vitrinenkästen im vergleichsweise kleinen Format, die im Nachlass Goethes als Teil der naturwissenschaftlichen Sammlung nach Art von Dioramen zur Betrachtung von präparierten Vögeln und ihren Skeletten einladen sollten, durch Uwe Golle und sein Team: Golle, Uwe / Hahn, Oliver / Wintermann, Carsten: *Kunsttechnologisches und material-wissenschaftliche Zugänge in der Restaurierung zu Parerga in Goethes naturwissenschaftlichen Sammlungen*, in: Knebel / Ortlieb / Püschel (Hg.): *Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren*, S. 235–282.

⁴⁶ Vgl. zur Kritik und Reformulierung des Werkbegriffs Annette Gilbert: *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Paderborn: Fink 2018.

⁴⁷ Vgl. zu Goethes Schreibkalender die Hinweise in Anm. 38.

Ausblick ins Archiv oder: Auftritt und Abgang der „Objekte“



Abb. 7: Archivwagen des Stefan George-Archivs mit Schachteln.

Somit bleibt abschließend und über diesen Beitrag hinaus die Frage nach dem Status von Archivobjekten stehen, zumal, wenn sie im Erforschen, Präsentieren und Diskutieren regelmäßig durch ihre flachen Stellvertreter in Digitalisaten und deren übliche Wand-Projektion (und Vergrößerung) mit *Beamern* ersetzt werden. Utopisch mag entsprechend die reale Objektbegegnung der Autorin zumal im Pandemie-Jahr 2021 anmuten. Sie wurde unter glücklichen Umständen am einzig möglichen Zeitpunkt realisiert, als Ende Juni das Stefan George-Archiv wieder für ein forschendes Publikum geöffnet werden konnte, seine Bestände noch nicht komplett für den bevorstehenden Umzug eingepackt waren und die heimische Forschungsinstitution die eigentlich erst für den Zeitraum nach dem ersten Juli neu erteilte Erlaubnis für Dienstreisen aller Art großzügig um ein, zwei Tage nach vorn verlängerte. Zu den Realien solcher Archivreisen gehören entsprechend auch neue Einschränkungen des Bahnreiseverkehrs und

rigide Hygienevorschriften oder Vorsichtsmaßnahmen, wie etwa das Tragen von FFP2-Masken, die das Atmen und Sprechen, womöglich auch das Sehen und Hören, behindern. Die gewünschten Objekte müssen aufwendig ‚ausgehoben‘ werden, von dafür geschulten Arbeitskräften, und dann in einem bestimmten institutionellen und räumlichen Setting bereitgestellt und von wiederum besonders qualifizierten Personen präsentiert und zugänglich gemacht werden – einschließlich der Handhabung, des Auf- und Umblätterns, Drehens und Wendens, sodass die Archivgäste wenigstens ein paar, wiewohl reduzierte Sinneswahrnehmungen protokollieren können.

Zumal im Fall dreidimensionaler Dinge, seien es Alltagsgegenstände oder andere warenförmige oder kunstgewerbliche Artikel der Abteilung „Objekte“ – oder, wie so häufig, deren Mischung –, ist dabei wiederum eine besondere Behutsamkeit geboten, die zu eigenen Hand-Performances führt: Schachteln werden von ihrem Transportwagen gehoben, vorsichtig geöffnet, inliegendes Unförmiges in dicker Papierumhüllung wird herausgehoben, langsam ausgewickelt, sacht gedreht, sodass etwa eine Brieftasche betrachtet werden kann, deren verschiedene Fächer wiederum neben kleinformatigen Notizzetteln auch kleine Photographien enthalten. Deutlich fragiler sind mehrere Haarlocken, eingehüllt in Zeitungspapier, und eine Schreibfeder, genauer: eine Rohrfeder, die Stefan George nachweislich, vielmehr ausweislich einer Beschriftung von Melchior Lechter, in dessen Berliner Werkstatt regelmäßig genutzt haben soll. Offensichtlich verlangt jedes dieser Dinge und Ding-Verbünde, eigens betrachtet und beschrieben zu werden, wobei sie mindestens als Ensemble der so genannten „Objekte“ in den entsprechend sortierten und aufbewahrten Archivkästen auch eine als solche zu bedenkende Einheit bilden.⁴⁸

Jede weitere Untersuchung an diesen Objekten oder dieser Forschungsgegenstände wird jedoch notwendigerweise auch die Perspektive der Forschenden einbeziehen müssen, die womöglich an einem heißen Sommertag im Rahmen eines Reiseprogramms mit Anschlusstermin in einem solchermaßen mehrfach institutionell beschränkten Kontext die einmalige Gelegenheit der Schachtel-Öffnung zugleich als Ankündigung ihrer bevorstehenden Schließung wahrnehmen müssen – kontemplative Betrachtungen, kreative Ideen oder schlicht umfangreiche ‚positivistische‘ Autopsien sind, auch in der sogenannten wirklichen Welt der

⁴⁸ Vgl. für den Versuch der philologischen Analyse solcher Ding-Gemeinschaften auch Cornelia Ortlieb: Ein Glas, zwei Kalender und sechs Billetts Goethes. Ding-Gemeinschaften, Schrift-Artefakte und die Komparatistik als Objektforschung, in: Steigerwald, Jörn / Schlieper, Hendrik / Süwolto, Leonie (Hg.): Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Paderborn: Fink 2021, S. 115–139; dies.: Korrespondenzen mit Objekten. Liebesbriefe und ‚sprechende Dinge‘ bei Goethe und Mallarmé, in: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt, Bielefeld: transcript 2020, S. 117–136.

Archive, ein ewiges Versprechen und eine glückliche Illusion. Für (vermeintliche) Präsenzerfahrungen in der Begegnung mit Objekten ist so auch eine neue Ethik und Technik eines Sich-Mit-Einschreibens vonnöten, das dann vielleicht noch einmal anders vom Berühren, von der Verbindung und von der Gemeinschaft zwischen Forschenden, ihren Gegenständen und den anderen beteiligten Akteur*innen und Aktanten handeln könnte.⁴⁹ Dass Vergleichbares bereits in historischen Schreibsituationen rekonstruiert werden kann, haben die Beispiele der je als Gemeinschaftsarbeit angelegten Werkhandschriften für Druckvorhaben erkennen lassen: Georges dichterische Arbeit ist zugleich kalligraphisch und buchgestalterisch, im Kontext eines mehrhändigen oder (künftig) kollektiven Publizierens, für das seit den ersten Schreibprojekten weitsichtige Vorkehrungen getroffen wurden.

Die nicht nur hier stets vermehrten digitalen (Archiv-)Artefakte können sich dabei auch zu eigenwilligen Gegenständen entwickeln, die mit ihrer je eigenen Materialität und Medialität eine eigene Forschungsaufmerksamkeit verlangen. Mindestens sollten Forschende sich dazu verhalten, dass sie seit einiger Zeit – und pandemiebedingt verstärkt – gerade in der objekt- und materialinteressierten Forschung ihre Objekte in elektronischen Medien zunehmend selbst generieren. In künftigen realen und virtuellen Räumen wird man sich obendrein womöglich schon bald (gemeinsam) mit 3D-Digitalisaten befassen können und wollen. Die nachgebauten Buchkörper mindestens sind längst dem Archiv entkommen und haben dabei ohnehin schon stillschweigend ihren Status als archivalische ‚Flachware‘⁵⁰ der Schriftstücke und Textblätter mitsamt der Verbannung in dafür bestimmte Schachteln und Vitrinen überwunden.

Bibliographie

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. Vortrag in der Universität Marburg am 21. August 1951, 3. Aufl., Wiesbaden: Limes 1954.

Benne, Christian / Spoerhase, Carlos (Hg.): Materialität. Von Blättern und Seiten, Wiesbaden: Harrassowitz 2019 (= Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft 9).

⁴⁹ Vgl. zur Herstellung des Anderen in der – berührenden – Begegnung Katia Schwerzmann: Begegnung (Donna J. Haraway), in: Sohns, Hanna / Ungelenk, Johannes (Hg.): Berühren Lesen, Berlin: Matthes & Seitz 2021, S. 28–33; zur Figur der Berührung weiträumig die Publikationen des von Sandra Fluhrer und Andrea Erwig koordinierten DFG-Netzwerks Berühren, <http://www.netzwerk-beruehren.de> (28.02.2022).

⁵⁰ So lautet auch der sprechende Titel des Leipziger Jahrbuchs für Buchwissenschaft, <https://home.uni-leipzig.de/buchwissenschaft/category/projekte/flachware/> (28.02.2022); die Internetseite www.flachware.de ist für ein Münchner Kunstprojekt reserviert.

- Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Neue, mit einem Nachwort von Wulf D. von Lucius versehene Auflage, Paderborn: Fink 2014.
- Bozza, Maik: Genealogie des Anfangs. Georges poetischer Selbstentwurf um 1890, Göttingen: Wallstein 2016.
- Egyptien, Jürgen: Der Teppich des Lebens, in: ders. (Hg.): Stefan George – Werkkommentar, Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 280–306.
- Fuchs, Tobias: Die Kunst des Büchermachens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815, Bielefeld: transcript 2021.
- George, Stefan: Nach der Lese, in: ders.: Das Jahr der Seele, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1897 [unpaginiert, S. 3], Digitalisat im Deutschen Textarchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/george_seele_1897?p=11 (21.06.2022).
- : Gedichte. [Titelblattentwurf], https://digital.wlb-stuttgart.de/index.php?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1519&tx_dlf%5Bpage%5D=1 (17.06.2022).
- : Das Jahr der Seele, Gesamthandschrift in einem fadengebundenen Buch mit Einband und blindgeprägtem Titel. STG-Schrift mit hs. Ergänzungen, <https://avanti.wlb-stuttgart.de/george/wk1access/find.php?ufC=IDN+00000218> (25.02.2022).
- : Das Jahr der Seele, Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1897.
- : Das Jahr der Seele. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 4, Berlin: Georg Bondi 1928.
- : Das Jahr der Seele. Handschrift des Dichters. Im Jubiläumsjahr 1968, hg. von Stefan George Stiftung, Düsseldorf, München: Helmut Küpper, vorm. Georg Bondi 1968.
- : Der Teppich des Lebens, Werkhandschrift, Stefan George-Archiv, George I, 0512.
- : Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel. Befunde der Handschrift, für die Stefan George Stiftung hg. von Elisabeth Höpker-Herberg, 2. Aufl., Stuttgart: Klett-Cotta 2006.
- : Jean Paul, in: Tage und Taten. Gesamt-Ausgabe der Werke, Band 17, Berlin: Georg Bondi 1933, S. 59–63.
- Gilbert, Annette: Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren, Paderborn: Fink 2018.
- Gisi Lucas, Marco / Thüring, Hubert / Wirtz, Irmgard M. (Hg.): Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität, Göttingen: Wallstein 2011.
- Gleixner, Ulrike et al. (Hg.): Biographien des Buches, Göttingen: Wallstein 2017.
- Goethe Johann Wolfgang, von: Elegie von Marienbad. Faksimile einer Urschrift. September 1823, hg. von Christoph Michel u. Jürgen Behrens, Frankfurt/M.: Insel 1983.
- Golle, Uwe / Hahn, Oliver / Wintermann, Carsten: Kunsttechnologischer und materialwissenschaftlicher Zugänge in der Restaurierung zu Parerga in Goethes naturwissenschaftlichen Sammlungen, in: Knebel, Kristin / Ortlieb, Cornelia / Püschel, Gudrun (Hg.): Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren. Sammlung und Beiwerk, Dresden: Sandstein 2018, S. 235–282.
- Haug, Christine u. a.: Vom Privatdruck zum Taschenbuch. Stefan George im Spiegel seiner Verlage, <https://www.artefakt-sz.net/wp-content/uploads/George-Ausstellung-Webversion.pdf> (28.02.2022).

- Haug, Christine / Lucius, Wolf D.: Verlagsbeziehungen und Publikationssteuerung, in: Aurnhammer, Achim et al. (Hg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, Band 1, 2. Auflage, Berlin / Boston: de Gruyter 2016, S. 408–491.
- Hodder, Ian: *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell 2002.
- Hoffmann, Christoph: Schreiber, Verfasser, Autoren, in: DVJS 91 (2017), H 2, S. 163–187.
- Hofmannsthal, Hugo von: Das Gespräch über Gedichte, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von Rudolf Hirsch, Band XXXI: *Erfundene Gespräche und Briefe*, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt/M.: Fischer 1992, S. 74–86.
- Knebel, Kristin / Ortlieb, Cornelia: Sammlung und Beiwerk, Parerga und Paratexte. Zur Einführung, in: dies. / Püschel, Gudrun (Hg.): *Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren. Sammlung und Beiwerk*, Dresden: Sandstein 2018, S. 7–30.
- Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin / New York: de Gruyter 2007.
- Nutt-Kofuth, Rüdiger: Zwischen Autorstreichung und Fremdstreichung. Zum Problem des Schreibens in Alternativen bei Annette von Droste-Hülshoff – mit allgemeinen Überlegungen zur Systematisierung der ‚Streichung‘, in: Gisi Lucas, Marco / Thüring, Hubert / Wirtz, Irmgard M. (Hg.): *Schreiben und Streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen: Wallstein 2011, S. 111–130.
- Oelmann, Ute: 2.4. Das Jahr der Seele, in: Aurnhammer, Achim et al. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Band 1, Berlin / Boston: de Gruyter 2012, S. 137–156.
- : Einleitung, in: George, Stefan: *Von Kultur und Göttern reden. Aus dem Nachlass. Ergänzungen zu Georges „Sämtlichen Werken“*, im Auftrag der Stefan George-Stiftung hg. von Ute Oelmann, Stuttgart: Klett-Cotta 2018, S. 9–13.
- Cornelia Ortlieb: Das Artefakt der Dichtung. „Goethe’s Schreib-Calendar 1822“, in: Gleixner, Ulrike et al. (Hg.): *Biographien des Buches*, Göttingen: Wallstein 2017, S. 228–249.
- : Korrespondenzen mit Objekten. Liebesbriefe und ‚sprechende Dinge‘ bei Goethe und Mallarmé, in: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*, Bielefeld: transcript 2020, S. 117–136
- : Augenfällige Berührungen, sichtbare Klänge. Stefan Georges Mallarmé-Buch, in: Catani, Stephanie / Pfeiffer, Jasmin (Hg.): *Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität*, Berlin / Boston: de Gruyter 2021, S. 39–57.
- : Das Buch als postdigitale Wundertüte. Jeffrey Jacob Adams’ und Doug Dorsts *S. Das Schiff des The-seus*, in: Brückl, Stefan / Haefs, Wilhelm / Wimmer, Max (Hg.): *METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1950er Jahren*, München: Edition Text + Kritik 2021, S. 364–396.
- : Ein Glas, zwei Kalender und sechs Billets Goethes. Ding-Gemeinschaften, Schrift-Artefakte und die Komparatistik als Objektforschung, in: Steigerwald, Jörn / Schlieper, Hendrik / Süwolto, Leonie (Hg.): *Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, Paderborn: Fink 2021, S. 115–139.
- Schwerzmann, Katia: Begegnung (Donna J. Haraway), in: Sohns, Hanna / Ungelenk, Johannes (Hg.): *Berühren Lesen*, Berlin: Matthes & Seitz 2021, S. 28–33.
- Vogel, Juliane: Prosa der Entfärbung. Stifters „Bunte Steine“, in: Esslinger, Eva / Volkening, Heide / Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Die Farben der Prosa*, Freiburg/Br.: Rombach 2016, S. 65–78.



gummi, mit dem mit einem bleistift oder mit tinte erstellte striche entfernt werden können, er besteht aus dem milchsaft des kautschukbaumes und faktis, einer masse aus pflanzenölen, nach zugabe von schwefel wird das gemisch bei 150 grad vulkanisiert.

2014–2020: Technik, die ich gewaschen habe

Mia Culpa

Viele Geräte werden immer kleiner. Das hat seine Vorteile: Es müssen schlimme Zeiten gewesen sein, als jeder zum Joggen sein eigenes Grammophon mitschleppen musste. Jetzt ist alles leicht und oft winzig und man hat es immer dabei. Allerdings übersieht man die kleinen Geräte auch schnell mal. Also, ich jetzt. Und dann landen sie, wo sie nicht landen sollten: In der Waschmaschine.

Aus aktuellem Anlass hier eine Liste von Technik, die ich gewaschen habe. Wenn nicht anders vermerkt, hat es die Technik nicht funktionierend überlebt.

Januar 2020:

1 Intervalltimer, mit Clip am Sport-BH befestigt.

Waschgang „Schnell-Mix“. Liegt noch im fragwürdigen Reistrocknungsbad, Ende der Geschichte ungewiss.

2019:

1 Bluetooth-Kopfhörer, der sich wohl im Trainingstanktop verheddert hatte.

Waschgang „Pflegeleicht“. Nach Trocknung wie neu und wirklich schön sauber!

2019:

1 ursprünglich wasserdicht gemeintes Fitnessarmband, das sich im Laufe des Sommers entschied, doch nicht wasserdicht zu sein.

Waschgang „500 Meter Baggersee“ – kein Maschinenwaschgang, aber bei meinem fragwürdigen Kraulstil sicher auch nicht viel angenehmer als „Pflegeleicht“.

2018:

1 Intervalltimer, mit Clip am Sport-BH befestigt.

Waschgang „Pflegeleicht“. Aus den Aufzeichnungen geht nicht hervor, ob der Timer sich erholt hat.

2017:

1 Schrittzähler, in der Hosentasche.

Waschgang „Pflegeleicht“. Der Schrittzähler war wohl aber nicht pflegeleicht, zerfiel in der Hosentasche in seine Bestandteile. Evtl wasserlösliche Klebstoffe im Spiel.

2015:

1 Fernseherfernbedienung, zweimal gewaschen.

Waschgang „Feinwäsche“. Zweimal in einer zusammengeknüllten Decke in die Maschine geraten, zweimal davon erholt und wirklich sehr sauber geworden. 10/10, gerne wieder. Sicherheitshalber liegt die Fernbedienung seither aber woanders.

2014–2017:

4 mp3-Player (2 vom gleichen Typ, 2 weitere, unterschiedliche), an BH oder Tanktop befestigt. 3x „Pflegeleicht“-Waschgang. Einen der Player musste ich sogar zweimal waschen, weil er sich nach dem ersten Waschgang wieder erholt hatte.

1x fiel ein Player in eine sehr tiefe Pfütze. Auch wenn dies mit einem vollen Maschinenwaschgang kaum vergleichbar ist, so doch vielleicht mit einer sehr zaghaften Handwäsche. Dem Player jedenfalls hat es gereicht.

2014–2017:

Zwei Paar in-Ear Kopfhörer.

Waschgang „Pflegeleicht“. Sahen nach dem Waschen wie neu aus, funktionierten aber leider nicht mehr.

Weiter gehen meine Aufzeichnungen nicht zurück, eventuell waren davor Geräte auch einfach größer. Wirklich sicher vor dem Waschen sind sie ja aber eigentlich nur, wenn sie größer als das Bullauge sind. Darüber sollte sich die Industrie mal Gedanken machen!

Aus: Techniktagebuch, 6. Januar 2020, <https://techniktagebuch.tumblr.com/post/190100497617/20142020> (04.07.2022).

Konzeptuelles Publizieren und bibliothekarische Praxis

Hartmut Abendschein

Der Verfasser dieser Schrift ist gleichermaßen Verleger, Schriftsteller und wissenschaftlicher Bibliothekar, sodass eine Wechselwirkung zwischen den Bereichen wenig verwundern mag. Die Schnittmenge liegt bei der Produktion und Publikation, aber auch der Sammlung, Erschließung, Archivierung und Vermittlung von speziellen literarischen Werken, die als reguläre, kleinauflagige Buchpublikationen vorliegen, aber auch im Bereich grauer Literatur¹ (print, digital, hybrid) angesiedelt sind. Mit verschiedenen Maßnahmen versuche ich, das Programm meines Verlags und die inhaltlichen Ansätze seiner Publikationen transparent zu machen. Als Bibliothekar interessiert mich andererseits die Frage, wie marginalisierte Literatur aufgewertet, integriert und institutionalisiert werden kann. Ein wichtiges Element ist also die Katalogarbeit als künstlerische Praxis, die versucht, den eigenen Verlagskatalog mit anderen Katalogen in Beziehung und Austausch zu setzen und diese dabei nach Möglichkeit produktiv zu erweitern.

Der Verlag als konzeptuelles Framework

Als ich 2003 meine erste Weblogsoftware auf einem Server installierte, war nicht abzusehen, welche Entwicklungen sich daraus ergeben würden. Ich hatte ansatzweise eine für mich zulangliche Schreibform gefunden und entwickelte und pflegte ein literarisches Weblog,² das auch heute noch weiter wächst. Weil diese Form des literarischen Schreibens und Publizierens damals noch nicht von vielen praktiziert wurde und im Literaturbetrieb zunächst – formal

¹ Das sind Privatdrucke, Akzidentien, kleinauflagige und schwierig erhältliche Produktionen, die kaum über den regulären Großbuchhandel laufen, sondern vor allem direkt ab Verlag oder auf kleinen Spezialmessen erworben werden; also vor allem Produktionen ohne ISBN und damit zusammenhängender im- und exportierbarer Metadaten etc.

² Literarisches Weblog „taberna kritika – kleine formen“. Aktuelle URL: <http://www.abendschein.ch/taberna-kritika/> (03.02.2022), zur Genese vgl.: https://web.archive.org/web/*/http://www.abendschein.ch/ (03.02.2022).

und inhaltlich – als obskur galt, schlossen sich einige Gleichgesinnte an und zusammen gründeten und betrieben wir eine Plattform für poetische Weblogs (litblogs.net), die wir relativ konsequent bewirtschafteten. Es war ein dezidiert literarisches Nischenprojekt; man war eher unter sich und es entwickelte sich auch eine Art Community, in der durchaus bekanntere Namen vertreten waren. Als es nach einer gewissen Zeit Anfragen zu einer systematischen Archivierung seitens des Deutschen Literaturarchivs (DLA) und des Innsbrucker Zeitungsarchivs (IZA) gab (obwohl die Plattform sehr dezentral organisiert war und sozusagen aggregiert wurde³), wurde klar, dass sie mehr war als die Summe der einzelnen Teile, und weitere Anstrengungen in Richtung Ausbau und Konsolidierung wurden unternommen. U. a. um ihren (digitalen) Publikationsstatus zu untermauern, gründete ich 2008 die edition taberna kritika (kurz: etkbooks), aber auch, um in diesem Kontext Printeditionen zu realisieren, also einen Anschluss an die analoge Welt zu finden, denn wir wollten durchaus vermitteln und nicht nur stur einen medialen Graben vertiefen. Heute würde man vielleicht sagen: Wir wollten raus aus der digitalen Bubble.

Damals war schon absehbar, dass es ein Special Interest-Verlag werden soll und weniger etwas, das sich im Buchhandel abspielen konnte. Den eigenen Anspruch, dass sich Arbeiten nicht poetologisch wiederholen sollten, übertrug ich allmählich auf das Verlagskonzept. Er gilt bis jetzt und weiterhin für jedes Werk: Jeder Titel, der dem Verlagsprogramm hinzugefügt wird, muss sich von der gesamten Backlist auf spezifische Weise unterscheiden. Im Grunde soll so die Idee einer zeitgenössischen Exempelsammlung verwirklicht werden. Neben diesem Konzept wirkt noch ein Ensemble anderer Vorgaben und Restriktionen im Hintergrund, z. B. ein Coverfarbalgorithmus, der erscheinende Buchnummern mit den analysierten Hexcodes der Farben von Gerhard Richters *Bild 192 Colours* (1966) verbindet, oder Vorgaben zur persönlichen Vignettierung (durch die Autorschaften) bis hin zu Umfang, Ausstattung, Serienästhetik, Erscheinungszyklus etc. Ein Gefüge von Parametern also, das einerseits die Menge von infrage kommenden Werken stark einschränkt, andererseits aber eine systematische Fortschreibung des Verlagsprogramms gewährleisten kann, gerade weil diese im hohen Maße strukturiert und damit auch im Zeitaufwand berechenbar sein würde.

Im Laufe der Zeit sammelten sich gewisse Erfahrungen mit experimentellen Arbeiten, gattungshybriden Positionen und Stoffen, schwieriger Prosa etc. an, und mich interessierten zunehmend auch die Reflektion produktionsästhetischer Gesichtspunkte oder subversive Auseinandersetzungen mit den Marktmechanismen des literarischen Felds. Damit verfestigte sich ein inhaltliches Verlagsprofil, das sich stark mit meinen eigenen Interessen deckte. Allerdings war auch klar, dass nicht damit zu rechnen war, dass sich dieses Vorhaben amortisieren würde

³ Das heißt, die Inhalte (Blogposts) wurden nicht direkt auf der Website eingegeben, sondern mit speziellen RSS-Aggregatoren importiert. Mittlerweile ist das Verfahren gängige Praxis im Newsbereich.

oder man ausschließlich davon leben könnte. Es durfte also nicht mit finanzieller Stabilität kalkuliert werden, und darum waren Abhängigkeiten zu vermeiden. Diese Unabhängigkeit war glücklicherweise leistbar durch meine Teilzeitstelle an der Universitätsbibliothek Bern, sonst wäre der Verlag finanziell nicht tragbar. Eine Verschränkung der Verlags- und Schreibpraxis mit diesem Arbeitsfeld hat in der Folge auf verschiedene Weise stattgefunden, sei es durch Bearbeitung von Bibliotheksmaterial, verschiedenliche Neuerprobungen von Bibliotheksmetaphern oder die produktive Zweckentfremdung bibliothekarischer Arbeitsmittel.⁴

Bibliothek und Sammlung

Der Brotjob im Fachreferat erweist sich auch als ein inhaltlich gewinnbringendes bzw. synergieerzeugendes Arrangement.⁵ In den Fächern Germanistik, Komparatistik, Bibliotheks- bzw. Informationswissenschaften und ein paar anderen, kleineren Gärtchen wird mir die Möglichkeit gegeben, auf der Höhe des jeweils aktuellen Forschungsstands zu bleiben und den Überblick über Buch- bzw. Wissensproduktionen zu behalten – auch im zeitgenössischen, primärliterarischen Bereich. Aus einem bei Stellenantritt übernommenen Spezialsammlergebiet zeitgenössischer Pressendrucke (kleinauflagige Handpressenbücher im Hochdruckverfahren) und Künstler*innenbücher, das aber aufgrund eines doch kleinen Budgets und damit geringer Vielfalt (bei naturgemäß hohen Erwerbungskosten) wenig Relevanz besaß, initiierte ich vor einigen Jahren eine Umwidmung bzw. Profilverschiebung. Es war schon länger beobachtbar, dass das Thema „Publishing as Artistic Practice“ auch im experimentellen Low-Budget-Bereich (Print-on-Demand, Zines, Chapbooks, Selfmade) vermehrt akademisch bzw. in kunsttheoretischen Kontexten rezipiert wurde und wichtige

⁴ Vgl. die eigenen Arbeiten Hartmut Abendschein: *Bibliotheca Caelestis*. Tiddlywikiroman (2012), *Precision & Recall* (2019) und *Andere Namen* (2020), beschrieben in ders.: *Andere Namen*. Der Bibliothekskatalog als poetisches Objekt, in: *Librarium I* (2021), S. 153–157.

⁵ Ich bin dankbar dafür, dass Begriff und Komplex nun auch endlich in einer aktuellen Publikation gewürdigt werden, vgl. Iuditha Balint / Julia Dathe / Kathrin Schadt / Christoph Wenzel (Hg.): *Brotjobs & Literatur*, Berlin: Verbrecher Verlag 2021. Die oftmals prekäre Situation von Literatur- bzw. Kunstschaffenden, die im Nischenbereich arbeiten, was auch eine Erwerbsarbeit neben der eigentlichen Berufung erfordert, kann in meinem Fall aber auch zeigen, dass es sehr erwünschte Wechselwirkungen zwischen den Arbeitsfeldern gibt und es keinen Grund gibt, diesen Zustand zu verheimlichen oder einen Mangel an Freiheit zu beklagen. Umgekehrt sehe ich sogar einen Gewinn an Freiheiten bei der Art von und Beschäftigungsweise mit literarischen Dingen, also einer großen Unabhängigkeit gegenüber marktinhärenten oder literaturbetrieblichen Abhängigkeiten. Ich für meinen Teil bin sehr froh über dieses Arrangement zweier oder sogar dreier Tätigkeiten und würde mich weder für die eine noch für die andere entscheiden wollen.

Überblicks- und Sammelbände erschienen.⁶ Die Universitätsbibliothek sollte hier zumindest querschnittsweise Material vorhalten können, auch wenn in Bern die graphische Sammlung der Nationalbibliothek oder die Bibliothek der Kunsthochschule punktuelle, doch vor allem regionale bis nationale Bestände hatten. Außerdem war die Produktion und Breite in den letzten zehn Jahren stark gewachsen. Künstler*innen und Verleger*innen vernetzen sich international und es findet ein reger Austausch über soziale Netzwerke statt. Auch die Rezeption der Werke geschieht hier, in Blogs, auf Messen und Festivals, leider aber weniger bis kaum in den traditionellen Feuilletons.

Während die Objekte der Pressendruckesammlung sehr teuer waren (spezielle Materialien, stark verknapptes Angebot bzw. Originale), bewegen sich die Preise von Produktionen in diesen Minipressen im erschwinglichen Bereich. Es kann mit dem gleichen Budget also ein Vielfaches an „Titeln“ angekauft werden, was allerdings andere Herausforderungen birgt. Sehr oft werden diese nicht über den (Zwischen-)Buchhandel, sondern direkt ausgeliefert; und sie sind schnell vergriffen. Auswahl und Erwerb muss also zeitnah abgewickelt werden, auch über verlagseigene Webshops mit Paypal-Checkout oder über die Warenkörbe von Print-on-Demand-Plattformen, was in bibliothekarischen Erwerbungsabteilungen nicht gerne gesehen wird, da diese auf B2B-Prozesse ausgerichtet sind.⁷ Zudem gehört dieses Segment typischerweise zur sogenannten grauen Literatur, was bedeutet: mehr zu investierende Arbeitszeit und schlechte Chancen, dass durch automatisierte Metadatenimporte Erleichterung bei der Katalogisierung möglich ist. Spezielle Medienmaterialien und -formate können zusätzlich den Archivierungs- oder Speicheraufwand erhöhen. Dennoch konnte für solche Fälle ein kurzer Dienstweg eingerichtet werden. Besonders ist dabei sicher auch, dass die meisten Bücher ohne größere Probleme oder Auflagen ausgeliehen werden können. Dieser niederschwellige Zugang

⁶ Für mich persönlich waren folgende Titel in diesem Zusammenhang wichtig: Louis Bury: *Exercises in Criticism. The Theory and Practice of Literary Constraint*, London: Dalkey Archive Press 2014; Kenneth Goldsmith: *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter*, Berlin: Matthes & Seitz 2017; Victoria Bean / Chris McCabe (Hg.): *The New Concrete. Visual Poetry in the 21st Century*, London: Hayward Publishing 2015; Marvin Sackner / Ruth Sackner (Hg.): *Schreib/maschinen/kunst*, München: Sieveking Verlag 2015; Hannes Bajohr (Hg.): *Code und Konzept. Literatur und das Digitale*, Berlin: Frohmann Verlag 2016; Craig Dworkin / Kenneth Goldsmith (Hg.): *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2011; Annette Gilbert (Hg.): *Publishing as Artistic Practice*, Berlin: Sternberg Press 2016; Bernhard Cella / Leo Findeisen / Agnes Blaha (Hg.): *NO-ISBN. On Self-Publishing*, Wien: Salon für Kunstbuch 2017; Franz Thalmair (Hg.): *publish! Publizieren als künstlerische Praxis*, Sdbd. *Kunstforum International* 256 (2018).

⁷ *Business-to-Business*. Gemeint ist damit, dass große Bibliotheken vermehrt ihre Erwerbungsverfahren mit dienstleistenden Zwischenhändlern und Grossisten abwickeln, was zu Einsparungen im Arbeitszeitbereich führen kann. Dies geschieht allerdings zu Lasten von besorgenden Buchhandlungen (Infrastruktursterben), Verlagen und generell des Angebots und der Sortimentsbreite.

soll auch gewährleisten, dass eine Beschäftigung mit diesen Materialien so unkompliziert wie möglich ist.

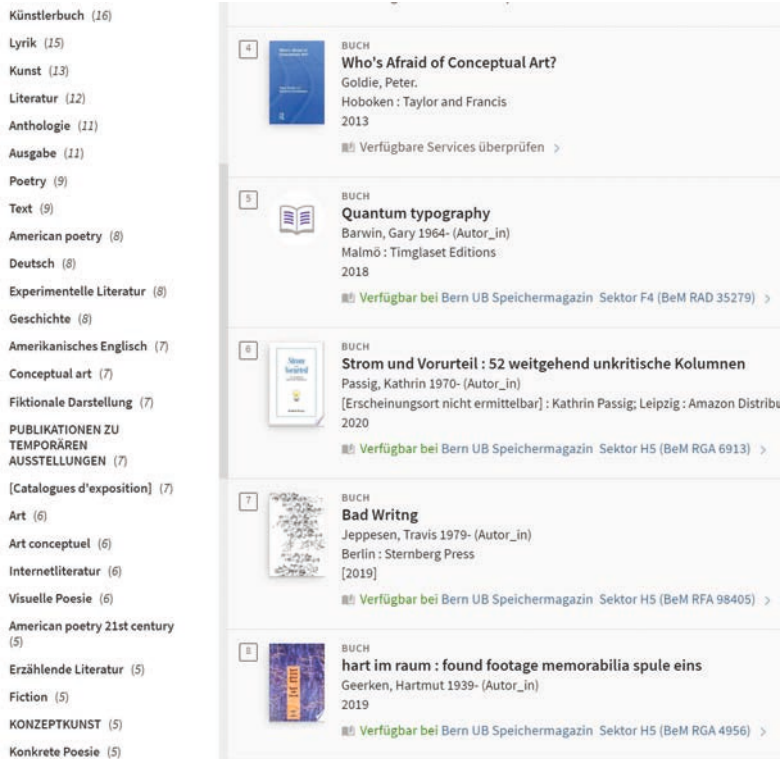


Abb. 1: Katalogdetail (Swisscovery) mit Inhaltsfacetten und Coverpreview (so vorhanden). Die Trefferliste wird durch einen filternden Deeplink, das heißt einer Feldsuche nach einer DDC-Klasse (unter Ausschluss nichtrelevanter Formate), in den Bibliothekskatalog erzeugt. Weitere Facetten (links) schlagen Fokussierungen auf den Bestand vor.

Doch auch um dieses Arrangement nicht überzustrapazieren, kümmere ich mich vor allem um den Erwerb von Konvolutesammlungen von Kleinst- und Spezialverlagen anstelle von Einzelwerken. Obwohl es in diesem Bereich ein Bestreben der Universitätsbibliothek gibt, den Bestand mit herausragenden Werken experimenteller Literatur zu ergänzen, liegt ein Fokus auf Auszügen (zumeist 8–15 Titel) aus Verlagsprogrammen, die auch aussagekräftig spezielle Verlagskonzepte abbilden können. Vor allem bei konzeptueller Literatur, visueller Poesie („vispo“) und digitalen Spielarten gab es großen Nachholbedarf, was den Bestand betraf. Und berühmte Print-on-Demand-Titel, die in der ‚Szene‘ schon gewissen Kultstatus besaßen,

waren – so noch erhältlich – zu ergänzen. Die Sammlung wird also auch mit ungewöhnlichen Materialien weiter aufgebaut und ist jederzeit durch den Katalog abbildbar, das heißt durch eine spezielle Codierung der Katalogisate (Katalogeinträge) kann mittels eines weiterleitenden Shortlinks in den wissenschaftlichen Metakatalog Swisscovery schnell eine aktuelle und filterbare Liste erzeugt werden, die den aktuellen Sammelbestand abbildet (vgl. Abb. 1). Dabei werden Katalogisate abgerufen und gefiltert, die in definierten Feldern per Konvention mit der Klasse 709.04075 für „Conceptual Art“ der Dewey-Dezimalklassifikation (DDC) verzeichnet wurden.⁸

Norm- und Metadaten, Sacherschließung, Dissemination

In der Praxis vieler (wissenschaftlicher) Bibliotheken wird mit verbaler Sacherschließung gearbeitet, um Inhalte durch spezifische Recherchen in Katalogen findbar zu machen. Diese wird in Regelwerken und Datenbanken festgehalten und von Redaktionen organisiert. Aber auch interessierte Lai*innen haben die Möglichkeit, sich mit entsprechender Vorkenntnis dieser Hilfsmittel zu bedienen. Inhaltliche Sacherschließung erweist sich bei Katalogsuchen auch dann als nützlich, wenn bei großen Treffermengen eben jenes Vokabular als Filteroption angezeigt wird, um die Präzision der Funde zu erhöhen. Gegenüber klassifikatorischer Arbeit ist hier mehr Freiheit gegeben, ein Objekt bzw. einen Buchinhalt pointiert zu beschreiben. Beim Klassifizieren dagegen werden einem Objekt oft nur eine bis zwei Klassen zugeordnet, was eine größere Beschreibungsunschärfe bedeutet. Die verbalen Klassen sind allerdings mit einem Nummernsystem des DDC in Einklang gebracht, sodass sich aus diesem beispielsweise Notationen wie 020.2854678 für „Internet-Bibliotheken“ ableiten lassen – ein wichtiges Hilfsmittel zur systematischen Aufstellung oder Grobstrukturierung von Beständen, allerdings für Außenstehende nicht immer sofort zugänglich.⁹

Mithilfe solcher Tools habe ich versucht, die eigene Verlagsproduktion nach ein paar Jahren Publikationspraxis zu systematisieren und etwas transparenter zu machen. So benutze ich kontrolliertes Erschließungsvokabular in der Form von Schlagwörtern und Deskriptoren auf

⁸ Derzeitiger Shortlink www.tinyurl.com/conceptlit1 (03.02.2022), gefiltert durch die DDC-Codierung: 709.04075 für „Conceptual Art (Künste, Geschichte, 20. Jahrhundert)“. Diese DDC-Unterkategorie wurde allerdings nicht von mir so gewählt – ich finde, es gibt da geeignetere –, sondern aus pragmatischen Gründen von Vorgesetzten bzw. einer Redaktion so festgelegt. Hintergrund sind bestimmte Agreements, die in interregionalen Bibliotheksverbänden ausgehandelt wurden.

⁹ Dewey Decimal Klassifikation. Genutzt wird die deutsche Version in der digitalen Webdewey-Variante, vgl. <https://deweysearchde.pansoft.de/webdeweysearch/> (03.02.2022).

Basis der GND (Gemeinsame Normdatei),¹⁰ der größten Normdatensammlung für Kultur- und Forschungsdaten im deutschsprachigen Raum (vgl. Abb. 2), oder arbeite mit einer wissenschaftlichen Klassifikation auf Basis der DDC (vgl. Abb. 3), um die Ausdifferenzierungsbreite meiner Verlagspublikationen besser abbilden und auch andere Aufstellungen oder virtuelle Ordnungen ermöglichen zu können. Es ist also nicht von der Hand zu weisen, dass sich die Arbeit im Bibliothekskontext auch auf die eigene künstlerisch-verlegerische Praxis auswirkt, die ein Zusammenspiel kuratorischer, konzeptueller, aber auch bibliothekarischer Tätigkeiten ist.

edition taberna kritika

subject publishing

HOME NOVITÄTEN **KATALOG** AUTOR*INNEN NEWS BESTELLEN STORE VERLAG

keywords

gattungen – themen – motive – medien – probleme – ognd:

<p>A</p> <ul style="list-style-type: none"> abend mit goldrand (1) abschrift (1) abstrakte dichtung (1) absurde literatur (1) achtzeiler (1) adaption (literatur) (1) adorno (motiv) (1) aggregation (1) akzidenz (1) aleatorik (1) algorithmus (2) allegorie (1) alltagskultur (1) alphabet (2) also (1) 	<ul style="list-style-type: none"> • exzerpt (1) <p>F</p> <ul style="list-style-type: none"> faksimile (1) fantasie (1) farbdruck (5) farbe (motiv) (1) faustdichtung (1) fernsehübertragung (1) fettdruck (1) field recording (1) fiktionalität (1) form-inhalt (2) fortlaufendes sammelwerk (1) fotobuch (1) fotographie (4) 	<ul style="list-style-type: none"> • literatur (deutsch) (1) • literaturgattung (1) • literaturmagazin (1) • literaturzeitschrift (2) • ludwig wittgenstein (motiv) (1) • luzern (sprache) (1) • löschung (1) • lösungsprozess (1) <p>M</p> <ul style="list-style-type: none"> mail art (1) manipulation (2) manuskript (1) markierung (1) maschine (motiv) (1) maskenspiel (1) materialität (3) max bense (1) 	<ul style="list-style-type: none"> • seekatastrophe (motiv) (1) • seite (1) • semiotik (1) • sex (motiv) (1) • shakespeare (motiv) (2) • signal (1) • signatur (1) • silhbrugg (motiv) (1) • skript (programm) (1) • skripturale kunst (1) • sonderausgabe (1) • sonett (1) • sonett (motiv) (1) • sound art (1) • sozialekt (2) • spamliteratur (1) • speisen (motiv) (1) • spex (1)
---	---	---	---

Abb. 2: Auszug aus der Homepage von etkbooks mit Verschlagwortung aller erschienenen Titel. Im Index findet sich ein Mischvokabular aus vorhandenen GND-Schlagwörtern wie „literatur (deutsch)“ und solchen wie „also“, die es noch nicht gibt, aber auf Grundlage eines Katalogisierungsregelwerks (RSWK) vorgebildet wurden: eine Art Schmuggelpraxis, die ihre Wirkung vor allem bei der Anlage von digitalen Objekten (vgl. Kapitel 4) entfaltet.

¹⁰ „Ursprünglich ein Arbeitswerkzeug in Bibliotheken, wächst im Zuge der digitalen Transformation mit ihrer Öffnung ihre Bedeutung als ein zentrales Angebot von Knotenpunkten im Netz. Die GND stellt Verbindungen innerhalb unseres gemeinsamen Wissensnetzes her.“ Zit. nach www.gnd.network (11.04.2022).

klassen / notationen nach [webdewey](#)

- Was sind statistische Gedichte? (etkcontext 032)
DDC : 001.422 / DDCclass : Statistische Methoden
- [Knoten und Bäume \(etkbooks 065\)](#)
DDC : 005.18 / DDCclass : Mikroprogrammierung und Mikroprogramme
- Kleine Theorie des Literarischen Bloggens (etkbooks 018)
DDC : 006.752 / DDCclass : Blogs [Essay]
- [taberna kritika – kleine formen \(etkdigital, etkbooks 099\)](#)
DDC : 006.752 / DDCclass : Blogs [Werk]
- [litblogs.net \(ISSN 1662-1409\) \(etkdigital\)](#)
DDC : 006.754 / DDCclass : Soziale Online-Netzwerke
- [Annotierte Bibliographie \(etkcontext 034\)](#)
DDC : 010.42 / DDCclass : Analytische Bibliografie (Deskriptive Bibliografie)
- [Bibliotheca Caelestis. Tiddlywikiroman. \(etkdigital, etkbooks 002\)](#)
DDC : 020.2854678 / DDCclass : Internet-Bibliotheken
- [Renga Anger \(etkbooks 067\)](#)
DDC : 020.285635 / DDCclass : Verarbeitung natürlicher Sprache
- [HIMMEL-BIMMEL-BAM-BAM \(etkbooks 066\)](#)
DDC : 025.3177 / DDCclass : Sortierung, Ordnung, Ablage
- [Enzyklopädie der ungeraden Dinge \(Eud\) \(etkbooks 003\)](#)
DDC : 030 / DDCclass : Allgemeinenzyklopädien

Abb. 3: Auszug aus der Homepage von etkbooks mit DDC-Klassifizierung samt zugehöriger DDC-Notationen (z. B. 020.2854678 für „Internet-Bibliotheken“) zu allen erschienenen Verlagstiteln.

Dieser Ansatz ermöglicht es auch, interessierten, einreichenden Autor*innen pragmatisch zu vermitteln, ob ihr Werk potentiell ins Verlagsprogramm aufgenommen werden kann. Wenn zur Verschlagwortung und Klassifizierung ihrer Werke nicht etwa zwei bis drei neue Schlagwörter zum Index des bisherigen Verlagsprogramms hinzugefügt werden können oder keine tiefere DDC-Klassenebene beansprucht werden kann, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass die Position bereits von einem anderen Titel besetzt ist. Allenfalls eröffnen sich durch den kombinatorischen Einsatz von Gattungs-, Material- oder Konzeptvarianten bzw. -weiterentwicklungen Möglichkeiten, dass ein hybrides Werk Element der Reihe werden kann. Manchmal ist es also auch nur eine Frage des geschickten Framings oder auch der Flexibilität der

Autor*innen, ein Werk etwas anzupassen. Generell aber bringt es dieser Ansatz mit sich, dass es für konventionelle Prosa oder Lyrik schwieriger ist als für experimentellere Werke, aufgenommen werden zu können.

Vor allem im konzeptliterarischen Feld gibt es eine Publikationspraxis textbasierter Buchobjekte in etkbooks, die man im ersten Augenschein für ‚normale‘ Werke halten könnte. Dass das Medium Buch gewählt wurde, kann manchmal geradezu erstaunen. Vielleicht, weil man diesen Text gar nicht in solch einem Umfeld vermuten würde, was folglich Fragen an das Buchmedium generell stellen kann, z. B. im Bereich der Glitch Art. Oder Text und Buch verbinden sich zu einer Allegorie, z. B. durch die Publikation des genetischen Codes einer Autorschaft (*Author DNA*). Oder es fordert auf andere Weise unsere Lesegewohnheiten heraus, etwa Daniele Pantanos *Ten Million and One Silences*: ein 22-bändiges Riesenkorpus mit dem vielfach geschriebenen Wort „Silence“ als eine Form literarischer Endurance Art, die sich mit dem Tod seiner Mutter beschäftigt. Oder Tine Melzers *Ludwig & Gertrude*, ein Band, der die Wortschätze von Gertrude Stein und Ludwig Wittgenstein in spezifischer Weise kombiniert und inszeniert, sodass daraus visuell-statistische Lesarten ermöglicht werden.¹¹ Die Verwendung sacherschließender Norm- bzw. Metadaten, die auf der Verlagswebsite, ins VLB-Backend und andere Disseminationssysteme des Buchhandels eingespeist werden,¹² aber auch in eine jährlich aktualisierte Bibliographie des Verlags einfließen,¹³ unterstützen dabei die Ein- und Zuordnung der unterschiedlichen Publikationsobjekte.

¹¹ Die letztgenannten Titel sind: Hartmut Abendschein: *Author DNA*, Biel: Edition Haus am Gern 2019; Daniele Pantano: *Ten Million and One Silences*, Bern: edition taberna kritika (curatorbooks 001) 2021; Tine Melzer / Egon Stemle: *Ludwig & Gertrude*, Bern: edition taberna kritika (etkbooks 060) 2021.

¹² Dem Verlag wird bei der Eingabe von Metadaten ins Verzeichnis lieferbarer Bücher (VLB) die Möglichkeit gegeben, beschreibende Stichwörter zu übermitteln. Dies wird von mir intensiv genutzt und ich achte darauf, dass es sich meinerseits nicht um Stichwörter (unkontrolliertes Vokabular), sondern eben um Schlagwörter handelt. Die im VLB angelegten Metadaten wandern automatisiert in zahlreiche Datenbanken von Online-Shops, Buchkatalogen und vor allem in den Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. Diese Daten wiederum werden automatisch in den Katalog von wissenschaftlichen Bibliothekskatalogen der Schweiz importiert und eine Software vergleicht das Erschließungsvokabular mit einer Konkordanzdatei und generiert direkt Schlagwörter im Bibliothekskatalog, die zunächst unbesehen stehen bleiben, bis sie später von sacherschließenden Bibliothekar*innen zur Kenntnis genommen werden. Durch den Katalogwechsel in der Schweiz ist diese Praxis allerdings vorerst gestoppt. Mehr dazu in Benjamin von Wyl: „Wer sucht, der findet nichts mehr“, in: WOZ, Nr. 13 vom 01.04.2021, <https://www.woz.ch/2113/vernetzte-bibliotheken/wer-sucht-der-findet-nichts-mehr> (03.02.2022).

¹³ Die jährlich aktualisierte *Annotierte Bibliographie* ist das Gesamtverzeichnis des Verlags mit diversen Registern und Zugriffshilfsmitteln sowie Abbildung der Neuzugänge. Sie wird in limitierter Printauflage im Stil der Hauptreihe ediert, liegt aber auch als aktuelles, frei zugängliches digitales Objekt vor. DOI: 10.17436/etk.c.034.

Die Arbeit mit Katalogisierungsregeln für Normdaten und deren hauptsächliche Verwendung erweist sich auch noch in anderer Weise als für die Verzeichnung und Auffindbarkeit der Titel in Bibliotheken und Buchhandel als nützlich, denn so kann offizielles, aber auch inoffizielles (doch regelkonform gebildetes) inhaltliches Erschließungsvokabular in wissenschaftliche Bibliothekssysteme wandern, die automatisiert Daten aus Quellen wie dem VLB oder der Deutschen Nationalbibliothek importieren. Das mit eigenem Wortmaterial erschlossene Publikationsobjekt wird also in anderen Katalogen sicht- bzw. suchbar (z. B. Deutsche Digitale Bibliothek, Worldcat, VLB, Swissbib (†)¹⁴) oder taucht zumindest in Backend-Katalogisaten (Spezialeingabemasken für Informationsspezialist*innen) auf, die der weiteren Bearbeitung harren (vgl. Abb. 4). Das ist auch insofern von Bedeutung, als von mir bewusst ein paar bibliothekarische Regeln etwas großzügiger ausgelegt werden. So wird *Primärliteratur* in *wissenschaftlichen* Bibliothekssystemen eigentlich nur in Ausnahmen erschlossen. In bestimmten Fällen gehe ich etwas flexibler mit Regelwerk und Wortkorpus der GND um und passe sie den Notwendigkeiten des eigenen Konzepts an, indem ich z. B. die bereits vorhandenen GND-Schlagwörter wie „literatur (deutsch)“ um solche wie „also“ ergänze, die es noch nicht gibt, aber auf Grundlage eines Katalogisierungsregelwerks (RSWK) vorgebildet werden können (vgl. Abb. 2 oben). Im Fall von Tine Melzers *Ludwig & Gertrude* etwa habe ich die Schlagwörter „ludwig wittgenstein (motiv)“ und „gertrude stein (motiv)“ angelegt (vgl. Abb. 4), was eigentlich eine unzulässige Verkürzung ist, mir aus pragmatischen Gründen zur Vermittlung an ein allgemeines Lesepublikum aber hilfreich scheint. Aus eben diesen Gründen verwende ich auch sowohl enge als auch weite Schlagwörter, während man in der strengen bibliothekarischen Auslegung immer das präzisere Vokabular bevorzugen würde. Dieses von mir erarbeitete Erschließungsvokabular taucht auch auf den Backcovern aller gedruckten Verlagstitel auf – es ist daher pro Titel quantitativ limitiert.

Das Erschließungsvokabular ist momentan aber nur in versteckten Dateien (z. B. in der DNB oder dem VLB) hinterlegt und wird bei Übernahme der Titel in internationale Kataloge wie Worldcat oder Swissbib mitimportiert (vgl. Abb. 5).

Die Praxis des automatisierten Datenimports hat allerdings vor kurzem eine Limitierung erhalten (Stand Dezember 2021). Seit ca. einem Jahr werden Datenimporte (Metadaten von Printpublikationen in Deutsche und Schweizer Bibliothekskataloge) dieser Art von den Akteur*innen aus mir unbekanntem Gründen unterdrückt. Aber etkbooks behält die Praxis aus Konzeptgründen für die Produktion von Bibliographien, den eigenen Webauftritt und die Übermittlungen in andere Buchkataloge und -shops bei. Erstaunlicherweise verhält es sich bei

¹⁴ Der Katalog Swissbib wurde zu meinem Bedauern 2020 eingestellt und von Swisscovery abgelöst. Aus Sicht der Sacherschließung bedeutet dies einen herben Rückschlag, da der neue Katalog auf eine Vielzahl von Möglichkeiten im Bereich der Informationsvermittlung bzw. des *information retrieval* verzichtet.

der Anlage von Metadaten für digitale Objekte anders, sodass diese – zumindest im Moment – unter informationstheoretischen Gesichtspunkten eine Aufwertung erfahren.

```
<datafield tag="653" ind1=" " ind2=" ">
  <subfield code="a">korpus (linguistik)</subfield>
</datafield>
<datafield tag="653" ind1=" " ind2=" ">
  <subfield code="a">ludwig wittgenstein (motiv)</subfield>
</datafield>
<datafield tag="653" ind1=" " ind2=" ">
  <subfield code="a">kontrastive linguistik</subfield>
</datafield>
<datafield tag="653" ind1=" " ind2=" ">
  <subfield code="a">gertrude stein (motiv)</subfield>
</datafield>
<datafield tag="653" ind1=" " ind2=" ">
  <subfield code="a">wortschatz</subfield>
</datafield>
```

Abb. 4: Das Erschließungsvokabular ist im System hinterlegt und bereit für einen Export, wie dieser Auszug aus dem MARC 21-Katalogisat¹⁵ von Tine Melzers Ludwig & Gertrude zeigt, qua DNB, URL: <http://d-nb.info/1226169880/about/marcxml>, geöffnet mit einfachem Texteditor ...



Abb. 5: ... und importiert in Worldcat, www.worldcat.org/title/ludwig-gertrude/oclc/1237111079.

¹⁵ MARC 21 ist ein allgemeines Format, das von verschiedensten Anwendungen gelesen und verarbeitet werden kann. Hauptzweck ist die Übertragung von bibliographischen Daten zwischen Bibliotheken. Leider wird die Anzeige des MARC 21-Katalogisats im Moment in der normalen Katalogansicht unterdrückt.

Digitale Integration

Im Gegensatz zur Reihe etkbooks enthält die Reihe etkcontext Open Access-Publikationen und versammelt digitale Objekte unterschiedlichster Couleur.¹⁶ Dort kann prinzipiell all das erscheinen, was aus formalen, aber auch materiellen, logistischen Gründen nicht in der Printreihe erscheinen kann, was also den Umfang über- oder unterschreitet, was ausdrücklich eher als begleitende Materialsammlung gedacht ist oder vielleicht auch nur ein nicht ausgeführtes Konzept oder einen Entwurf dokumentiert. Oder es handelt sich um dreidimensionale oder digitale Objekte, die nur in dokumentierter Form gezeigt bzw. in der Form eines Abstracts beschrieben werden können. Sehr häufig handelt es sich auch um Saal- und Paratexte oder Prozessdokumentationen von Ausstellungen, die in meinem kleinen Off Space-Kunstraum in Bern stattfanden. Dort werden unter dem Titel „reihe showcase“ (rsc_) im weitesten Sinne „visuelle Literaturen“ gezeigt und vermittelt und dazu kleine Anlässe organisiert.

Ausdrücklich sollen also bestimmte literarische Ausdrucksformen aufgenommen werden, die nicht im Buchmedium aufbewahrt werden können, sodass ein dokumentarisches Ersatzobjekt in PDF-Form¹⁷ auf die Existenz eines Konzeptes hinweist. Dieses soll dabei allerdings nicht als Werk zweiten Ranges behandelt werden. Die einzelnen digitalen Objekte werden mit dem gleichen Erschließungskonzept wie die Printtitel bearbeitet. Autorschafts- und Titeldaten, Objektinformationen, Abstracts und Metadaten werden hier in gleicher Weise erhoben und verbreitet wie bei den etkbooks. Als signifikantes Konzeptelement ist außerdem die systematische Verwendung von DOI zu erwähnen. Die Reihe will sich durchaus etwas an die Gepflogenheiten wissenschaftlichen Serial-Publishings anlehnen und verwendet DOI (ein ISBN-Äquivalent für digitale Objekte), um wenigstens einen stabilen Identifier für zu katalogisierende Werke anzubieten und die Objekte aus dem Status grauer Literatur anzuheben (vgl. Abb. 6).¹⁸

¹⁶ Das Konzept der Reihe wird hier ausgewiesen: <https://www.etkbooks.com/digitale-objekte/> (03.02.2022). Die Elemente der Reihe finden sich auf dem Verlagsserver unter: <http://context.etkbooks.com> (03.02.2022).

¹⁷ Die Erstellung des PDF-Dokuments soll jedoch mit nur niederschweligen bzw. rudimentären Gestaltungs- und Formatvorgaben belastet werden. Daher bilden z. B. immer die analogen bzw. digitalen Standardformate und -einstellungen (A4-PDF) die Grundlage.

¹⁸ Diese werden durch die Verwendung von DOI besser bibliographierbar. „Several professional association style guides now specify the use of the DOI when citing journal articles. For example, APA recommends the use of the DOI over the URL. Many publishers also request that the DOI be included in submitted manuscripts, even if they are not included in the final published paper, as they use them for formatting and to link references with electronic databases.“ Zotero Knowledge Base: What are these DOIs doing in my bibliography?, https://www.zotero.org/support/kb/doi_in_bibliography (03.02.2022).

	
Link zu diesem Datensatz	http://d-nb.info/123233152X
Titel	Im Innern des Aquariums die Palmenanordnung / Elisabeth Wandeler-Deck
Person(en)	Wandeler-Deck, Elisabeth (Verfasser)
Organisation(en)	edition taberna kritika (Verlag)
Verlag	Bern : edition taberna kritika
Zeitliche Einordnung	Erscheinungsdatum: 2021
Umfang/Format	Online-Ressource (pdf)
Andere Ausgabe(n)	Erscheint auch als Druck-Ausgabe: Im Innern des Aquariums die Palmenanordnung
Persistent Identifier	URN: urn:nbn:de:101:1-2021042809405067274481 DOI: 10.17436/etk.c.054
URL	https://www.etkbooks.com/palmen/ (Verlag) (kostenfrei zugänglich)
ISSN	ISSN der Vorlage: 2571-9068
Sprache(n)	Deutsch (ger)
Beziehungen	etkcontext ; 054
Anmerkungen	Erscheinungsjahr der gedruckten Ausgabe des Digitalisats: 2021
Schlagwörter	aquarium, bühnenbild, installation (kunst), palmen (motiv), reenactment, theaterstück, vorkalkulation
Sachgruppe(n)	830 Deutsche Literatur ; B Belletristik
Literarische Gattung	Erzählende Literatur: Gegenwartsliteratur ab 1945
Online-Zugriff	Archivobjekt öffnen

Abb. 6: Katalogisat in der Deutschen Nationalbibliothek, <http://d-nb.info/123233152X>. Der Verlags-DOI ist hier im Feld Identifier abgelegt, was bedeutet, dass über eine spezielle Katalogsuche mit den Identifiern serienmäßig eindeutige Deeplinks generiert werden können. Die im Nachhinein anpassbare URL-Verlinkung eines DOI kann also auf Wunsch und unter Kontrolle des Verlags auf ein Katalog- und Archivobjekt der DNB zeigen und diese quasi als Document Cloud herangezogen werden.

Weitere Maßnahmen sollen eine gewisse Nachhaltigkeit in der Verfügbarkeit gewährleisten: Neben dem Verlagsserver werden von mir diverse bibliothekarische Web- und Langzeitarchive wie die DNB, die Schweizerische Nationalbibliothek und das UB Repository der Universität Bern mit „Archivobjekten“ (DNB) und deren Meta- und Erschließungsdaten bestückt, sodass die Titeldaten dann über diverse Metakataloge wie den Karlsruher Virtuellen Katalog oder Suchmaschinen wie Google Scholar findbar sind. Und auch diese digitalen Objekte werden retrospektiv in die jährlich aktualisierte, von etkbooks herausgegebene *Annotierte Bibliographie* (Print und Online) der Verlagsproduktion aufgenommen und dort ausgewiesen. Dort werden die Erschließungsdaten als Schlagwortregister der Reihen etkbooks und etkcontext in einem gemeinsamen Index verschmolzen, was mediale Unterschiede in der Präsentation praktisch aufhebt bzw. die üblichen Priorisierungen angleicht. Der verschmolzene Index in der *Annotierten Bibliographie* vollzieht damit letztendlich auch analog das nach, was in dynamischen Bibliothekskatalogen schon länger üblich ist: Inhaltliche Recherche nach Literatur mit der Möglichkeit facetrierter inhaltlicher Filterung ist eine wichtigere, höher zu gewichtende Option als eine relevanzmäßige Präselektion nach Medium (digital oder print). Ein Ziel einer sol-

chen Zusammenführung beider Reihen ist es also, völlig unabhängig von Medialität, Umfang oder Prozessstatus des jeweiligen Titels eine dem jeweiligen Werk gerecht werdende, adäquate Beschreibung und spezifische Positionierung innerhalb des Verlagskosmos zu finden.

Verlagsreihe als (abgeschlossenes) Konzeptwerk

Ein weiteres Beispiel einer konzeptuellen Verlagsproduktion ist die Reihe *aaaa press*. Dieses Projekt begann 2020 und kam 2022 zum Abschluss. Das Korpus von 100 Titeln war auch ein wenig als kleine, provokante Allegorie gedacht: Sie setzt eine Foucault'sche Denkfigur um, die Frage danach, was passieren würde, wenn Literatur- bzw. Kunstmarkt nicht über (Autor*innen-)Namen oder Labelprovenienz strukturiert werden könnten, weil diese Informationen schlichtweg zurückgehalten werden.

Je proposerai un jeu: celui de l'*année sans nom*. Pendant un an, on éditerait des livres sans nom d'auteur. Les critiques devraient se débrouiller avec une production entièrement anonyme. Mais, j'y songe, peut-être n'auraient-ils rien à dire: tous les auteurs attendraient l'année suivante pour publier leurs livres ...¹⁹

Die Rezipient*innen der Neuerscheinungen müssten sich ohne Verlags- und Autorschaftsinformationen den Publikationen nähern, was heute praktisch kaum mehr denkbar wäre.

Die Reihe *aaaa press* umfasst unterschiedlichste konzeptuelle, visuelle, literarische Arbeiten, Photobücher, Dokumentationen, Konzeptskizzen etc. Im Prinzip gibt es hier keine inhaltlichen Aufnahmebeschränkungen, dagegen ein paar wenige formale: Das Seitenformat ist auf A4²⁰

¹⁹ Michel Foucault: *Le philosophe masqué*. Interview mit Christian Delacampagne, in: *Le Monde* vom 06.04.1980, S. 1 und XVII. Vgl. auch Felix Philipp Ingold: *Schriftstellerei im Werbegeschäft – zur Bildpolitik des aktuellen Literaturbetriebs*, in: *VOLLETEXT 2* (2019), S. 4–10, hier S. 4: „Noch 1980 hatte Michel Foucault in der Pariser Tageszeitung *Le Monde* für Literaten, Publizisten und Wissenschaftler ein Jahr ohne Namen gefordert: Während eines Jahres würden sämtliche Bücher ohne Autornamen herausgegeben. Die Kritiker hätten sich mit einer gänzlich anonymen Produktion auseinanderzusetzen. Der Vorschlag konnte aus zwei Gründen nicht ernstgemeint sein. Erstens hätte im Verlauf eines derartigen Moratoriums naturgemäß kaum ein Autor ein Buch herausgebracht, sei es aus Eitelkeit, sei es aus Mitteilungsbedürfnis, aber auch zweitens im Wissen, dass mit Anonymität kein Publikum, kein Ruhm zu gewinnen ist, weil Werke ohne namentliche Signatur und gesicherte Autorschaft gemeinhin für minderwertig gehalten werden. Für maskierte, namenlose Autorschaft gibt es weder Lob noch Tadel, keine Verrisse und schon gar keinen Preis. Das Werk muss durch den Verfasser als Zivilperson beglaubigt sein, anders wird ihm keinerlei Geltung zuteil.“

²⁰ „aaaa“ spielt auch hierauf an. Nebenbei schiebt es sich bei Serientitellisten ziemlich an den Anfang von alphabetisierten Indizes.

festgelegt und der Inhalt auf 60–800 Seiten, was dem Mindest- bzw. Maximalumfang einer möglichen Printproduktion (Broschur) des Print-on-Demand-Anbieters Lulu entspricht. Ge-setzt waren auch die sehr schlichte Serienästhetik bei Cover und Vorsatzblatt sowie eine an-spruchsvolle Publikationsfrequenz von einem Titel pro Woche, der immer montags durch den Twitter-Account des Verlags (@etkbooks) annonciert wurde.

Mindestens zwei Exemplare jedes Titels wurden für eine physische Ausstellung und spätere Übernahme des Korpus durch eine Bibliothek gedruckt. Zudem erhalten die (anonym blei-benden) Autor*innen je ein gedrucktes Belegexemplar. Bibliothekspflichtexemplare in Print sind nicht vorgesehen, da die Bibliothek ja bereits über die digitalen Versionen verfügt. Parallel dazu gibt es diverse Download- und Nachdruckmöglichkeiten. Dabei entspricht der Verkaufs-preis dem Produktionspreis des Print-on-Demand-Anbieters. Der Verlag verdient also nichts an dieser Produktion.

Auch in dieser Reihe spielt eine intensive Metadatenarbeit eine größere Rolle, mit dem wei-teren Effekt einer späteren Auslagerungsmöglichkeit der Distribution über das digitale Web-archiv einer Bibliothek (Schweizer Nationalbibliothek). Im Moment liegen die digitalen Ob-jekte alle noch frei zugänglich in meiner Google-Drive-Cloud (erreichbar über die URL aaaa.etkbooks.com) und sind über ein Webdokument ebendort mit spezifischen Ordner-Deeplinks der Cloud verknüpft. Ebenso werden die Links zu den Print-on-Demand-Bestelloptionen aller Einzelwerke aufgeführt (vgl. Abb. 7). Jedoch kann sich die Reihe im Netz jederzeit zurück-ziehen und ihre ursprüngliche URL samt Cloud aufgeben und damit – ohne deren explizite Einwilligung – der Schweizer Nationalbibliothek, wo die digitalen Objekte gespeichert sind, auch die Rolle eines Verlags, zumindest Distributors übertragen.


Title / Full Text	p	DOI, Permalink*	meta data		Free
		10.17436/etk.a.078	md	Print	PDF
Dein Herz ist hart wie Samt	076	10.17436/etk.a.077	md	Print	PDF
close up maps	060	10.17436/etk.a.076	md	Print	PDF
709.04075	202	10.17436/etk.a.075	md	Print	PDF
Reading Your World of Texts	098	10.17436/etk.a.074	md	Print	PDF
nyckeln till goda inkop	076	10.17436/etk.a.073	md	Print	PDF
100X_200X	204	10.17436/etk.a.072	md	Print	PDF
Wasserleichen riechen nicht	060	10.17436/etk.a.071	md	Print	PDF
How to make sönic pöems	074	10.17436/etk.a.070	md	Print	PDF

Abb. 7: *aaaa press-Titelliste (Screenshot eines Auszugs aus dem Cloud-Dokument unter aaaa.etkbooks.com)*

Auch hier soll die Verwendung von DOI eine gewisse Nachhaltigkeit und Permalinkstabilität sicherstellen – erst recht für den Fall, dass sich diese Reihe in der Zukunft tatsächlich ‚zurückziehen‘ sollte und der DOI-verlinkte Speicherort der Dokumente in beliebigen Clouds oder Repositorien liegen kann. Die Publikationen benötigen den stabilen Identifier also weiterhin, um z. B. nach einem Umzug in das digitale Archiv einer anderen Bibliothek direkt zugänglich zu sein. In diesem Falle wären dann die Ziel-URLs der DOI-Verlinkung der Dateien auf den neuen Speicherort durch den Verlag im mEDRA-Backend (= Webanwendung des DOI-Anbieters) nachzutragen bzw. zu überschreiben, was bei entsprechender Metadatenvergabe und in Stapelverarbeitung aber kein großer Aufwand ist.

Auch mit dieser Reihe verfolgt der Verlag eine Variante des oben ausgeführten Erschließungskonzepts, allerdings nicht auf GND-Basis. Da es sich hauptsächlich um experimentelle, hybride, neuartige Objekte handelt, würde man es mit dem eher traditionellen Wortmaterial gestandener Normwörterbücher nur unzureichend und zu wenig differenziert abbilden können. Stattdessen wurde ein Thesaurus *in progress* eingerichtet (vgl. Abb. 8), der sich aus meinem Erfahrungsschatz im Umgang mit anderen Fachpublikationen zusammensetzt, sich begrifflich aber auch an existierenden, englischsprachigen Wikipedia-Artikeltiteln orientiert. Die Begriffe sind also im engeren Sinne (noch) nicht auf Schlagwortniveau, sodass ich gerne auch von *Deskriptoren* spreche.

Thesaurus / Präkoordinierende Facettenklassifikation							
Notation	Signaturenstruktur	AA	AA	AA	AA	Seite	Facette
	HA	AA	AA	AA	AA		
	Hauptaspekt HA	Anderer Aspekt	Anderer Aspekt	Anderer Aspekt	Anderer Aspekt		
Bildung einer Merkmalskette	Prio1	Prio2 (oder 0)	Prio3 (oder 0)	Prio4 (oder 0)			
präkoordinierend	Gruppe 1	Gruppe 2	Gruppe 3	Gruppe 4			Nebensachgruppe
Marc Felder Konkordanz	650 T	650 M	655 F	650 S			084 W
Merkmale	Methode Technik	Material Basis	Formschlagwort, Medium, Textsorte	Thema Motiv "Über"			Allg. Werkcharakter
basis keyword korpus: apodii	annotation	ADL search	artist book	ant			1 = poetry, concrete
ergänzungen rot: etkbooks	appropriation	bibliography	b-book	authorship			2 = fiction, comic
kursiv = benutzt in aaaa	black out	bot	calendar	blank page			3 = nonfiction
	collage	censorship	code (morse ...)	canon			4 = visual, multimedia
	colouring	classification	conversation	chance			5 = theory, meta
	combinatorics	coat of arms	cookbook	collectivity			6 = how-to
	conceptual writing	collection	diary	communication			0 = other, combinations
	constraint	corpus	digital literature	copyright			
	contextualization	drawing	documentation	dna			
	critique	email	ebook reader	fraud			
	crowdfunding	emoji	game	gaming			
	crowdsourcing	found material	herb-arium	glitch art			
	cutting / hearing	generative	interface	grief			
	distribution	google	intervention	habitus			
	enlarging	google mail	letter	hand gesture			
	erasure / deletion	homography	manifesto	handwriting			
	extraction	google maps	musical	help			
	formatting	map / floor plan	musical note	institutional critique			
	google search	microfiche	performance	language			
	hand writing	ms paint	photo book	literature			
	iteration	ms word	print-on-demand	loss			
	layout	music	reenactment	material reflection			
	listing	number	seminar work	materiality			
	loop	operating system	sharing	media			

Abb. 8: Screenshot aaaa press, Thesaurus im Aufbau. Die Gruppen ahmen die Struktur von Bibliothekskatalogfeldern mit Erschließungsdaten nach, wurden von mir aber für diesen Ansatz angepasst und ausdifferenziert. Der Spezialthesaurus wurde im Rahmen dieser Reihe und nach Überarbeitung ebenfalls veröffentlicht.

Ephemera und andere Medien

Die genannten drei Reihenkonzepte etkbooks, etkcontext und aaaa press sind in der Lage, fast alle denkbaren literarischen Objekte in irgendeiner Form in (Bibliotheks-)Kataloge zu integrieren. Um auch der prominenter werdenden Gattung der Sound Poetry im Gesamtprogramm Rechnung tragen zu können, habe ich vor einiger Zeit einen Bandcamp-Account eröffnet und das Label tkbks gegründet, das auch Audio-Objekte als unkomplizierten Gratis- oder Kauf-Download verfügbar bzw. präsentierbar machen kann. Physische Objekte (Musikkassetten, limitierte Vinyleditionen, aber auch kleinauflagige Handdrucke oder Zines etc.) können dort in der Merchandisingabteilung direkt und transparent den Endkund*innen angeboten werden, ohne dass eine größere Infrastruktur zur Verwaltung benötigt wird. Andere, spezielle Objekte, bei denen es sich strenggenommen um Originale in Auflage von einem Exemplar handelt und die darum wohl eher Gegenstände des Kunstmarkts wären, können über die ebenfalls 2021 geschaffene Reihe curatorbooks ins Verlagsprogramm aufgenommen und nachgewiesen werden. Das Objekt *Holidaybooks. 65 Objects* beispielsweise ist ein zugerichtetes Minibuchkorpus mit gelaufenen Grußpostkarten aus aller Welt.²¹ Die Karten wurden in spezieller Weise geschnitten, kombiniert, zusammengesteckt, mit einem Impressum versehen und mit einer Foldback-Klammer zu Buchobjekten gebunden bzw. geheftet. Das Korpus wurde in einem alten, bibliothekarischen Zettelkasten gefasst, die ‚Bücher‘ bzw. das gesamte Werk sind nicht käuflich erwerbbar, sondern nur per Mail bzw. durch persönliche Übergabe ausleihbar. Hierfür habe ich ein an ältere, vordigitale Bibliotheksausleihsysteme angelehntes Platzhalter-, Leihkarten- und Benutzerdatenkonzept simuliert, das diese kleine Spezialbibliothek mit dokumentierenden Ausleihhistorie selbst zu einem offenen Werk bzw. Kunstobjekt *in progress* macht.

Die ISBN-Vergabe für solche Objekte ist ungewöhnlich, da ISBN eigentlich nur für Auflagenwerke vergeben werden, aber nicht unmöglich. Sie sorgt dafür, dass eigentlich nicht über den Buchhandel erreichbare bzw. zirkulierbare Objekte in Bibliotheks- und anderen Katalogen findbar sind und die dazugehörigen Meta- und Erschließungsdaten dort auftauchen und verarbeitet werden können.

Auch solche schwieriger zu klassifizierenden Positionen sollen in der edition taberna kritika einen Ort finden können und werden zum Materialbeispiel für die künftige Diskussion der Fragen: Was ist Literatur? Was ist Kunst? Was ist ein Buch? Was ist Bibliothek? Was ist ein*e

²¹ *Holidaybooks* (curatorbooks 005, ISBN 978-3-03947-005-1) ist in der Deutschen Nationalbibliothek verzeichnet unter <http://d-nb.info/1235804372>, in Worldcat unter <http://www.worldcat.org/oclc/1258116919>, im VLB unter <https://www.buchhandel.de/buch/Holidaybooks-9783039470051> (03.02.2022).

Autor*in?²² Allerdings habe ich immer wieder die Erfahrung gemacht, dass sich Katalogisierungspolitiken ändern und es zu Katalogbrüchen in immer kürzeren Abständen kommen kann, die manche der hier geschilderten Effekte obsolet werden lassen. Der Umgang von Bibliotheken mit speziellen Publikationen und ihrer Findbarkeit ist selbst ein *work in progress* und muss regelmäßig nachjustiert werden. Umso wichtiger ist es aus Verlagssicht, dass die eigene Katalogisierungspraxis konsistent bleibt, sodass rückblickend eine über Jahrzehnte gewachsene Sammlung immer noch systematisch erfassbar und erfahrbar ist, wenn auch im Mikrokosmos ihrer eigenen Bibliographie.

Bibliographie

Sekundärliteratur

Abendschein, Hartmut: Author DNA, Biel: Edition Haus am Gern 2019.

—: Andere Namen. Der Bibliothekskatalog als poetisches Objekt, in: *Librarium I* (2021), S. 153–157.

Bajohr, Hannes (Hg.): Code und Konzept. Literatur und das Digitale, Berlin: Frohmann 2016.

Balint, Iuditha et al. (Hg.): Brotjobs & Literatur, Berlin: Verbrecher Verlag 2021.

Bean, Victoria / McCabe, Chris (Hg.): The New Concrete. Visual Poetry in the 21st Century, London: Hayward Publishing 2015.

Bury, Louis: Exercises in Criticism. The Theory and Practice of Literary Constraint, London: Dalkey Archive Press 2014.

Cella, Bernhard / Findeisen, Leo / Blaha, Agnes (Hg.): NO-ISBN. On Self-Publishing, Wien: Salon für Kunstbuch 2017.

Dworkin, Craig / Goldsmith, Kenneth (Hg.): Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing, Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2011.

Foucault, Michel: Le philosophe masqué. Interview mit Christian Delacampagne, in: *Le Monde* vom 06.04.1980, S. 1 und XVII.

Gilbert, Annette (Hg.): Publishing as Artistic Practice, Berlin: Sternberg Press 2016.

²² Es ist also nicht auszuschließen, dass neu zu schaffende Reihen neue Aspekte dieser Fragen beantworten oder zumindest mit Material unterlegen. Hier spielen aber verschiedene Erwägungen eine Rolle. Beispielsweise könnte man im Moment über die mögliche Verwendung von Non-Fungible-Tokens (NFT) nachdenken bzw., ob bestimmte Effekte nicht auch mit DOI erreichbar wären. Bis zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Textes habe ich mich damit aber nur wenig beschäftigt. Energiebilanz, soft- und hardwareseitige Abhängigkeiten von Drittparteien, Nachhaltigkeit etc. scheinen mir hier noch nicht in vernünftigen Relationen zu stehen.

Goldsmith, Kenneth: Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter, Berlin: Matthes & Seitz 2017.

Ingold, Felix Philipp: Schriftstellerei im Werbegeschäft – zur Bildpolitik des aktuellen Literaturbetriebs, in: VOLLTEXT 2 (2019), S. 4–10.

Melzer, Tine / Stemle, Egon: Ludwig & Gertrude, Bern: edition taberna kritika (etkbooks 060) 2021.

Pantano, Daniele: Ten Million and One Silenceses, Bern: edition taberna kritika (curatorbooks 001) 2021.

Sackner, Marvin / Sackner, Ruth (Hg.): Schreib/maschinen/kunst, München: Sieveking 2015.

Thalmair, Franz (Hg.): publish! Publizieren als künstlerische Praxis, Sdbd. Kunstforum International 256 (2018).

Wyl, Benjamin von: Wer sucht, der findet nichts mehr, in: WOZ, Nr. 13 vom 01.04.2021, <https://www.woz.ch/2113/vernetzte-bibliotheken/wer-sucht-der-findet-nichts-mehr> (03.02.2022).

Internetquellen

<http://www.abendschein.ch> (22.03.2023).

<https://www.buchhandel.de> (22.03.2023).

<https://www.etkbooks.com> (22.03.2023).

nach www.gnd.network (22.03.2023).

<https://tkbks.bandcamp.com/> (22.03.2023).

<http://www.worldcat.org> (22.03.2023).

<https://www.zotero.org> (22.03.2023).

Spielgefährten und Gedichte. Nicolas Mahlers *dachbodenfund* (2015)

Lara Tarbuk

Literarisches Schaffen in Bild und Schrift

Im Mittelpunkt der folgenden Betrachtungen steht Nicolas Mahlers 2015 erschienene Gedichtsammlung *dachbodenfund*.¹ Diesem kleinen, etwas unscheinbar anmutenden Band kommt in Mahlers umfangreichem Werk eine Sonderstellung zu. Wie der Untertitel *gedichte* bereits erahnen lässt, rücken darin erstmals sprachlich verfasste Texte in den Mittelpunkt eines seiner Werke. Zuvor hatte der mehrfach ausgezeichnete Wiener Comiczeichner und Illustrator² vor allem mit seinen Literaturcomics das Interesse der Literaturwissenschaft auf sich gezogen.³ Seinen Comicbüchern legt Mahler literarische Texte u. a. von Robert Musil, Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek zugrunde.⁴ Das Verhältnis zwischen Comic und Literatur wird in vielen seiner hochgradig selbstreferentiellen Comics zum Gegenstand der Auseinandersetzung – poetologische Fragestellungen sind seinen Texten von vornherein eingeschrieben.⁵

¹ Nicolas Mahler: *dachbodenfund. gedichte*, Wien: luftschacht 2015. Im Folgenden zitiere ich den Text aus dieser Ausgabe unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext.

² Um nur einige zu nennen: Der deutsche Karikaturenpreis (2007), der Max-und-Moritz-Preis für den besten deutschsprachigen Comic (2006), für den besten Comic-Strip (2008) und als bester deutschsprachiger Comic-Künstler (2010). Für einen Überblick über sein umfangreiches Werk vgl. Christian A. Bachmann: „Irgendwann ist mir halt selber aufgefallen, dass es verdichtet ist, was ich mach.“ Nicolas Mahler zur Einführung, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 5.5 (2019), S. 3–21.

³ Nicolas Mahler: *Thomas Bernhard. Alte Meister. Komödie*, Berlin: Suhrkamp 2011; Nicolas Mahler: *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2013; Nicolas Mahler: *Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs nach Elfriede Jelinek*, Hamburg: Carlsen 2018.

⁴ Vgl. dazu insb. Monika Schmitz-Emans: *Nicolas Mahlers Literaturcomics*, in: Trabert, Florian / Waßmer, Johannes / Stuhlfauth-Trabert, Mara (Hg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 19–42 sowie Monika Schmitz-Emans: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012.

⁵ Auch den Literaturbetrieb und seine eigene Autorposition macht er in seinen Comics zum Thema, besonders prominent in: Nicolas Mahler: *Franz Kafkas nonstop Lachmaschine*, Berlin: Reprint

Sein 2013 unter dem Titel *Gedichte* erschienener Band verschreibt sich erstmals programmatisch einer literarischen Gattung, obgleich in den darin versammelten Gedichten jeweils nur der Titel in sprachlicher Form verfasst ist.⁶ An die Stelle der Gedichtzeilen rücken Zeichnungen in dem für Mahler charakteristischen abbreviatorischen Stil.⁷ Diese Bild-Text-Gefüge werden in seiner Sammlung jeweils paarweise angeordnet, sodass sich zusätzlich zu den Beziehungen zwischen Titel und Zeichnung auch noch zwischen je zwei Gedichten unterschiedliche Korrespondenzen zwischen Bild und Text ausmachen lassen. Die Poetik dieser Gedichte, die im Zusammenspiel von Bild und Text entsteht, begreift und erweitert die Gattung Lyrik in einem transmedialen Sinn.⁸

2015 wird Nicolas Mahler als erstem, vornehmlich als Comiczeichner wirkenden Autor auf der Leipziger Buchmesse der Preis der Literaturhäuser verliehen.⁹ Zeitgleich mit der Preisvergabe erscheint auch seine Gedichtsammlung *dachbodenfund*, die in den Laudationes aufgegriffen und gewürdigt wird.¹⁰ Anders als noch in seinen *Gedichten* handelt es sich diesmal um sprachlich verfasste Texte, die nur vereinzelt mit Illustrationen versehen sind. 2017 und 2018 folgen auf den *dachbodenfund* noch die beiden Gedichtsammlungen *in der isolierzelle* und *solar plexy*,¹¹ die sich aufgrund ihrer Einbandgestaltung als Teile einer Reihe zu erkennen geben. Die jeweiligen Verlagstexte weisen sie auch unmittelbar als solche aus,¹² indem sie auf das allen drei Bänden gemeinsame Schreibverfahren hinweisen: In *dachbodenfund* montiert Mahler seine Gedichte aus dem Wortschatz alter Spielzeugauktionskataloge, für *in der isolier-*

2014. Zu seinen Literaturbetriebscomics vgl. Ursula Klingeböck: „Besonders an Verknappung und Entschlackung stoßen sich die Germanisten“. Nicolas Mahlers Kunstbetrieb-Comics als kleine Formen inter- und transmedialen Erzählens, in: *Studia Austriaca XXVII* (2019), S. 21–39.

⁶ Nicolas Mahler: *Gedichte*, Berlin: Insel 2013.

⁷ Monika Schmitz-Emans erkennt in diesem Stil auch eine Annäherung der Comic-Zeichnungen an die Schriftzeichen. Vgl. Schmitz-Emans: *Nicolas Mahlers Literaturcomics*, S. 21–22.

⁸ Vgl. dazu insb. Monika Schmitz-Emans: Ernst Jandl und Nicolas Mahler: Variationen über ‚das Gedicht‘, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 5.5* (2019), S. 69–95.

⁹ Zur Besonderheit dieses Preises sowie seiner Verleihung an Nicolas Mahler vgl. Ursula Klingeböck: „Mischkalkulierte Spielräume“: Doing literature am Beispiel des Preises der Literaturhäuser und seiner Verleihung an Nicolas Mahler (2015), in: Jürgensen, Christoph / Weixler, Antonius (Hg.): *Literaturpreise*, Stuttgart: J. B. Metzler 2021, S. 235–254.

¹⁰ Auch in der Presse zieht der Band die Aufmerksamkeit auf sich und wird u. a. in der *Zeit* und der *FAZ* rezensiert: Margarete Stokowski: Nicolas Mahler. Augen liegen lose bei, *Zeit Online* 2015, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-05/nicolas-mahler-dachbodenfund-lyrik> vom 12.09.2021; Andreas Platthaus: Da wird die Werbung zum Gedicht. Der Wiener Comiczeichner Nicolas Mahler entzückt mit Versen und Bildern, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16.04.2015, S. 10.

¹¹ Nicolas Mahler: *in der isolierzelle. gedichte*, Wien: luftschacht 2017; Nicolas Mahler: *solar plexy*, Wien: luftschacht 2018.

¹² „Nicolas Mahler hat es wieder getan!“, heißt es etwa in der Verlagsankündigung für *in der isolierzelle*, die den Band als unmittelbaren Nachfolger von *dachbodenfund* bewirbt.

zelle greift er zu Hobby- und Technikmagazinen und in *solar plexy* verarbeitet er schließlich diverse Erotikmagazine.¹³

Was *dachbodenfund* jedoch von den anderen beiden Gedichtsammlungen dieser Reihe unterscheidet, ist, dass sich diese Sammlung nicht nur sprachlich, sondern auch in ihrer Struktur an die als Quelle ausgewiesenen Spielzeugauktionskataloge annähert. Die einzelnen Gedichte stellen darin nämlich – im Wortschatz der Auktionskataloge – jeweils ein Artefakt vor Augen, welches in jenen Katalogen zum Verkauf angeboten und beworben wird. Und auch die beigeordneten Zeichnungen bilden die einzelnen Artefakte ab: Puppen, Plüschtiere, Spielsoldaten und Aufziehfiguren finden sich zwischen den Buchdeckeln dieses Bandes in Bild und Schrift versammelt. Indem sich die Gedichte dergestalt immer auch einzelnen Artefakten zuordnen lassen – oder zumindest einen solchen Eindruck erwecken –, weisen sie als Texte einen doppelten Bezug auf: Sie verweisen auf den Text der Spielzeugkataloge, aus deren Artikeln sie montiert wurden, sowie auf die Artefakte, die in diesen Artikeln beschrieben, dargestellt und beworben werden.

Die Sammlung, so ließe sich schon an dieser Stelle festhalten, enthält nicht nur eine Reihe von Gedichten, sondern hebt mit ihnen auch eine Reihe längst vergessener Schätze aus verstaubten Dachbodenkammern. Mahlers Lyrik reflektiert auf diese Weise sowohl das Verhältnis der Puppenmädchen, Teddybären und Spielsoldaten zu ihren literarischen Ebenbildern, als auch zu ihrer ökonomischen Verwertung als Sammlerstücke. Im Folgenden werden die Gedichte deshalb sowohl im Hinblick auf ihre Sprachlichkeit als auch in ihrer Bezugnahme auf außersprachliche Artefakte – Puppen, Teddybären und Spielsoldaten – untersucht.

Montiert aus Katalogen und Dachbodenfunden

Auf den ersten Blick erscheint es fast selbstverständlich, Mahlers *dachbodenfund* über das literarische Verfahren der Montage zu beschreiben: „Aus dem Wortschatz alter Spielzeugauk-

¹³ Ursula Klingeböck führt die mit *dachbodenfund* einsetzende Orientierung auf ‚Wort‘-Texte insbesondere auf die Effekte der Preisverleihung zurück: „Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Autorzeichner gerade über seine mit und nach der Auszeichnung publizierten Gedichtbände eine Art nachträgliches und (über *dachbodenfund* und sein Genre) mittelbares *writing / drawing to the prize* praktiziert.“ Klingeböck: „Mischkalkulierte Spielräume“, S. 252. Robin M. Aust ordnet die Gedichte in ein „inhaltliches wie ästhetisches Konzept der Grenzüberschreitung“ ein und leitet daraus eine transgressive Poetik in Nicolas Mahlers Werk ab, die „die Grenzen des ‚herkömmlichen‘ Comics dehnen, überschreiten oder negieren“ will: Robin M. Aust: Grenzfälle und das Fallen von Grenzen. Poetologische Reflexionen in Nicolas Mahlers Formexperimenten, in: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 5.5 (2019), S. 28–45, S. 29.

tionskataloge montiert Mahler knappe Gedichte¹⁴, heißt es im Verlagstext auf dem Schutzumschlag des Bandes, und auch der Autor hat in Interviews immer wieder betont, dass er seine Gedichte nicht „geschrieben“, sondern „wirklich komplett montiert“ habe.¹⁵ „Aus den Artikelbeschreibungen in Spielzeugauktionskatalogen hat er Gedichte montiert“,¹⁶ hält daraufhin Margarete Stokowski in ihrer Buchbesprechung fest, und auch die literaturwissenschaftliche Forschung scheint diesem Urteil bisher gefolgt zu sein.¹⁷

Versucht man jedoch das Werk vom Autor zu trennen und löst das Buch aus seinem Umschlag, ergibt sich ein weniger eindeutiges Bild: Auf der Textoberfläche gibt sich die literarische Montage – anders als die Collagen der bildenden Kunst – schließlich nicht unmittelbar als solche zu erkennen. In diesem Fall findet sich der Hinweis auf die Montage nur auf dem Schutzumschlag.¹⁸ Das Buch aus seinem Umschlag zu lösen, liegt im Fall von Mahlers *dachbodenfund* jedoch gleich in zweifacher Hinsicht nahe. Zum einen ergeht diese Anweisung aus Mahlers eigenem Werk: Sein selbstbezüglicher Comic *Längen und Kürzen. Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1* weist auf dem Einbandbezug nicht nur einen abweichenden Titel auf,¹⁹ sondern ergänzt die darauf befindliche Zeichnung zweier Figuren, von denen eine in einem Sessel sitzend ein Buch in der Hand hält, auch noch um folgenden Hinweis: „Auf den Schutzumschlag kommt mir DIESER Titel aber nicht.“²⁰ Der Schutzumschlag, der, wie Christian A. Bachmann festhält, „längst nicht mehr als das umgehend zu entsorgende Werbemittel“ gilt,²¹ wird bei Mahler humoristisch als Konfliktfeld schriftstellerischer Autonomie entworfen; seine Gestaltung ist zwischen Autor und Verleger erst noch auszuhandeln. Das Verhältnis zwischen dem Gedichtband und seinem Umschlag muss dementsprechend

¹⁴ Mahler: *dachbodenfund*, Schutzumschlag.

¹⁵ Manfred Müller: Gespräch mit Nicolas Mahler innerhalb der Sendung *SchreibArt Online* der Österreichischen Gesellschaft für Literatur vom 12. November 2020, <https://blog.ogl.at/schreibart-online-nicolas-mahler-2/> vom 19.09.2021, Min. 51.

¹⁶ Stokowski: Nicolas Mahler.

¹⁷ Ursula Klingenböck spricht in Bezug auf alle drei Gedichtbände von einem „Verfahren der Textmontage“. Klingenböck: „Mischkalkulierte Spielräume“, S. 252. Bei Robin M. Aust hingegen findet sich die Feststellung um den Zusatz „vorgeblich“ ergänzt, auf dessen Bedeutung er jedoch nicht weiter eingeht: „Erneut versammelt Mahler einzelne gefundene Gedichte, die diesmal vorgeblich aus vorgefundenem, aber rearrangiertem, gekürzttem und somit rekontextualisiertem Textmaterial montiert worden sind.“ Aust: *Grenzfälle und das Fallen von Grenzen*, S. 37.

¹⁸ Der Verlagstext, der auf das Montageverfahren hinweist, ist durch die Verwendung der 3. Person auch eindeutig als nicht vom Autor stammend gekennzeichnet.

¹⁹ Nicolas Mahler: *Längen und Kürzen. Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1*, Wien: luftschacht 2009.

²⁰ Vgl. dazu auch: Bachmann: Mahler zur Einführung, S. 14–17.

²¹ Ebd., S. 14.

wohl ebenso wenig als widerspruchsfrei hingenommen werden.²² Zum anderen liegt es im Fall des *dachbodenfundes* auch insofern nahe, das Buch in seine einzelnen Teile zu zerlegen, als dieses Schicksal ohnehin die meisten der darin versammelten Spiegelgefährten ereilt: Das „träumerchen“ etwa, welches im gleichnamigen Gedicht in seine einzelnen Teile zerfällt, eignet sich in der Folge „ideal / zum ergänzen“ oder auch als „ersatzteilspender“ (41). Das Verhältnis von Teil und Ganzem wird somit auch in den einzelnen Gedichten vielfach aufgegriffen.

Mit dem Umschlag schwindet nunmehr auch die Gewissheit, dass es sich bei den Gedichten um literarische Montagen handelt, die begrifflich – jenseits der Feststellung, dass sie als Texte auf bereits vorgefertigte Teile zurückgreifen²³ – ohnehin schwer zu fassen sind. Neben dem Verfahren sind mit dem Begriff der Montage immer auch dessen Ergebnisse gemeint. Viktor Žmegač unterscheidet zwischen einem *demonstrativen* (offenen) und einem *integrierenden* (verdeckten) Montageverfahren.²⁴ Während verdeckte Formen der Montage seit jeher zum Werkzeugkasten der Literatur zählen, hat die offene Montage ihre Wurzeln in den historischen Avantgarden.²⁵ Die provokative Absicht erscheint für diese Art der Montage konstitutiv: „Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene organische Einheit, auf den Schock angelegt“, hält Adorno fest.²⁶ Ob die Montage auch etwa 100 Jahre nach den historischen Avantgarden, im Jahr 2015, noch eine derartige Wirkung erzielen kann, sei dahingestellt.²⁷ Dessen ungeachtet stellt sie als Verfahren weiterhin das geltende Literatur- und Werkverständnis in Frage; nicht umsonst betont auch Nicolas Mahler, dass er seine Gedichte nicht eigentlich ‚geschrieben‘ habe.

²² Unterstrichen wird dies durch die Farbgestaltung: Titel und Zeichnung stimmen im Fall von *dachbodenfund* zwar überein, jedoch sind Einband und Umschlag – ebenfalls von Nicolas Mahler gestaltet – in komplementären Farben gehalten; während der Umschlag mit den Farben Rot, Schwarz und Weiß die gleiche farbliche Kombination wie die Gedichte und Zeichnungen innerhalb des Bandes aufweist, ist der Einband statt in Rot in einem blauen Farbton gehalten.

²³ Vgl. dazu die Definition in: Georg Jäger: [Art.] Montage, in: Weimar, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band 2, Berlin: de Gruyter 2007, S. 631–633.

²⁴ Viktor Žmegač: Montage / Collage, in: Borchmeyer, Dieter / Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen: Niemeyer 1994, S. 286–291.

²⁵ Vgl. dazu auch die umfangreiche Zusammenstellung von Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München: Fink 2000.

²⁶ Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 233.

²⁷ Schon Adorno zieht dies in Zweifel, wenn er unmittelbar im Anschluss feststellt: „Nachdem dieser sich abgestumpft hat, wird das Montierte abermals zum bloßen indifferenten Stoff; das Verfahren reicht nicht mehr hin, durch Zündung Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem zu bewirken, das Interesse wird neutralisiert zu einem kulturhistorischen.“ Ebd., S. 233–234.

Dass dieser Hinweis trotzdem nur auf dem Umschlag des Gedichtbandes steht, zeigt an, dass Mahler mit der Unterscheidung zwischen offenen und verdeckten Formen der Montage zu spielen weiß. Vor diesem Hintergrund stellt sich nun umso deutlicher die Frage, ob sich seine Gedichte auch aus sich selbst heraus als literarische Montagen zu erkennen geben. Zu ihrer Beantwortung sei ein Blick auf das erste Gedicht seiner Sammlung geworfen:

zwerg puck

grün

gelb

roter

filzanzug

gelbe

plüsch

mütze

langer

weißer

bart

stark

abgeliebt

(5)

Geht man allein vom Gedichttext aus, so müsste man die Frage zunächst verneinen; auf der Textoberfläche hinterlässt das Montageverfahren keine sichtbaren Spuren. Lediglich im letzten Vers findet es sich zumindest angedeutet: Als vermeintliche Pointe verweist das Wort „abgeliebt“ auf die spezifischen sprachlichen Register der Auktionskataloge, wo es vornehmlich das Ausmaß der Abnutzung beschreibt. Das Schicksal des Spielgefährten wird darin unmittelbar auf seinen äußeren Zustand und den damit verknüpften monetären Wert übertragen.²⁸ In sei-

²⁸ Margarete Stokowski stellt in ihrer Rezension scherzhaft heraus, „dass man sich Kuscheltiere ihrem Wesen nach eher monogam vorstellt“. Stokowski: Nicolas Mahler. Augen liegen lose bei. Umso deutlicher muss es an dieser Stelle ins Auge fallen, wenn sich die Zuneigung des ehemaligen Besitzers negativ auf die Wertsteigerung des geliebten Objektes auswirkt.

ner Spezifik ist es deshalb auch innerhalb des Gedichtes als ‚fremdes‘ bzw. vorgefundenes Element zu erkennen. Darüber hinaus mag auch der Reihungsstil ins Auge fallen,²⁹ der größtenteils Nominalphrasen aufeinander folgen lässt; die Auslassung der Verben bedeutet zugleich den weitgehenden Verzicht auf syntaktische Integration und hebt deshalb einmal mehr die einzelnen Teile des Gedichtes hervor. Berücksichtigt man zuletzt die Struktur des Gedichtes, ist darin eine weitere Analogie auszumachen: Die Versgruppen werden als Versatzstücke lesbar, die zunächst ‚lose‘ aneinandergereiht werden; ohne ein Verb wird aus diesen Versatzstücken kein grammatikalisch vollständiger Satz. Erst durch die Einheit des Gedichtes – welche nicht zuletzt durch den einenden Titel hergestellt wird³⁰ – lässt sich aus ihnen, wenn schon kein Satz, so doch ein vollständiger *zwerg puck* montieren. In der Struktur des Gedichtes sind somit durchaus noch versteckte Spuren der Montage zu finden. Bestätigen lässt sich dieser Befund jedoch erst, wenn man auch die einzelnen Teile des *dachbodenfonds* zusammenführt, das Buch also wieder in seinen Umschlag legt.

Obgleich Nicolas Mahler ausdrücklich auf sein Verfahren der Montage hingewiesen hat, entziehen sich seine Gedichte im Einzelnen einer eindeutigen Festlegung. Nichtsdestotrotz kann man sie, unter Zuhilfenahme ihrer paratextuellen Rahmung, durchaus als literarische Montagen lesen. Wie am Beispiel des *zwerg puck* deutlich wurde, nähern sich die Gedichte in dieser Lesart in ihrer sprachlichen Struktur der materiellen Struktur der darin beschriebenen Artefakte an: Wie die in ihre Teile zerfallenden Spielgefährten, halten auch die Gedichte das Verhältnis zwischen Einzelteil und Ganzem präsent. In der Lektüre des Gedichtes lässt sich somit die Montage des Spielgefährten aus seinen Versatzstücken nachvollziehen. Und selbst dort, wo die Teile der Artefakte nicht von außen ersichtlich sind, geben die Gedichte – mithilfe moderner Bildgebungsverfahren – Einblick in die innere Struktur ihrer Gegenstände:

betthupferl

eine röntgenaufnahme
auf der das drahtgerüst
erkennbar ist
liegt vor

(34)

²⁹ Gelegentlich wird auch der Reihungsstil expressionistischer Lyrik als Vorform der Montage verhandelt. Vgl. dazu Möbius: Montage und Collage, S. 242–245.

³⁰ Die Titel der Gedichte werden auch durch ihre rote Schriftfarbe von den in Schwarz gehaltenen Textkörpern abgehoben.

Rechts unterhalb des Gedichtes findet sich auf der gleichen Buchseite auch eine Zeichnung Mahlers, die ein rotes Stofftier zeigt, in dessen Mitte ein kreisförmiges Drahtgerüst erkennbar ist (Abb. 1). Die Zeichnung illustriert somit nicht nur das Gedicht, sondern tritt auch in Konkurrenz zur Röntgenaufnahme, indem sie Einblicke in das Innere des beschriebenen Spielgefährten gewährt.

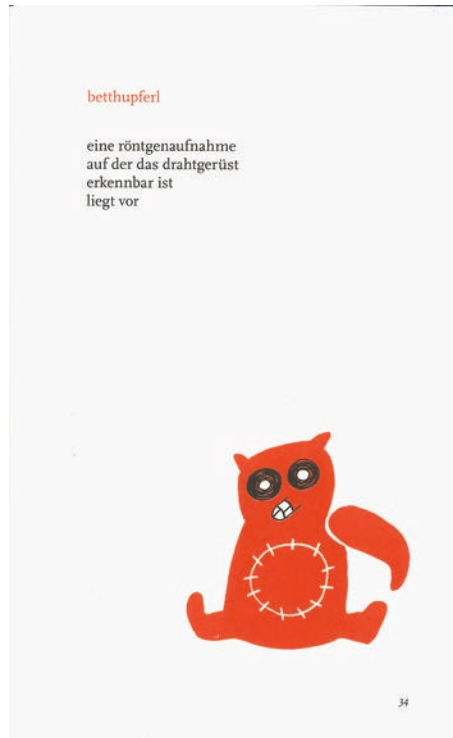


Abb. 1: Nicolas Mahler: dachbodenfund. gedichte, Wien: luftschacht 2015, S. 34.

Mit seinen montierten Gedichten schreibt sich Mahler zuletzt auch in eine avantgardistische Tradition ein und greift historisch in eine Zeit zurück, der viele der Puppen und Stofftiere seiner Sammlung entsprungen sind: Carl Bergners *3-Gesichter-Puppe* etwa wurde erstmals 1900 auf der Pariser Weltausstellung präsentiert; Franz Steiff entwickelte 1904 den für die Steiff-Tiere charakteristischen ‚Knopf im Ohr‘ und Käthe Kruse eröffnete 1912 ihre Werkstatt in Bad Kösen, von wo aus sie ihre handgefertigten Puppen in die ganze Welt verkaufte. Sowohl bei den Gedichten als auch bei den Artefakten lässt sich somit ein Rückgriff auf künstlerische Traditionen des beginnenden 20. Jahrhunderts ausmachen. Dass die Puppen und Stofftiere zur künstlerischen Tradition dieser Zeit hinzuzurechnen sind, dürfte spätestens 1925 klagewor-

den sein, als Käthe Kruse den Prozess gegen den Bing Konzern gewann: Dies stellte den ersten Fall dar, in dem auch einem Spielzeug künstlerischer Urheberrecht zugesprochen wurde.³¹

Sammlungen von Spielgefährten und Gedichten

Schon die genannten Beispiele haben gezeigt, dass Mahlers Sammlung einen großen zeitlichen Bogen schlägt: Von Carl Bergners *3-Gesichter-Puppe* und Käthe Kruses *Du Mein* erstreckt sich dieser über unterschiedliche Versionen der *Barbie* bis hin zu Modellen von Atomkraftwerken der 1970er Jahre. Viele der Gedichte nehmen die Datierung ihrer Artefakte auch selbst vor – wieder andere versichern, ihre Artefakte seien „garantiert alt“ (10). In beiden Fällen kommt sowohl dem Entstehungszeitpunkt als auch dem aktuellen Zustand der Artefakte eine besondere Bedeutung zu. Das versammelte Spielzeug legt innerhalb der Sammlung gleich in zweifacher Hinsicht Zeugnis ab: In seiner Gestaltung verleiht es weiterhin der Zeit seiner Entstehung ästhetisch Ausdruck, während sich in den zahlreichen Brüchen, Abnutzungen und Mängeln zugleich Spuren seiner eigenen Geschichte ausmachen lassen. Zusammengenommen illustriert diese Sammlung höchst unterschiedlicher Spielgefährten somit auch einen historischen und kulturgeschichtlichen Wandel, der sich entlang der unterschiedlichen Puppen, Teddybären und Spielmodelle nachzeichnen lässt.³² Monika Schmitz-Emans hat darin auch einen Versuch der Inventarisierung erkannt: „Die auf dem Dachboden abgelegte nutzlose Spielzeugwelt wird einer Sichtung unterzogen – ihre Bestandteile präsentieren sich aufgereiht in Bildern und Texten – und erscheint als verkleinertes Modell der großen ‚wirklichen‘ Welt.“³³ Die Gedichtsammlung wird somit zugleich zur Sammlung unterschiedlichster Artefakte, die zwischen den Buchdeckeln des *dachbodenfundes* Platz finden.

Obgleich Mahlers Gedichte, unterstützt nicht zuletzt durch seine Zeichnungen, in ihren detaillierten Beschreibungen die unterschiedlichen Spielgefährten geradezu lebhaft vor Augen stellen, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Artefakte selbst in einer Gedichtsammlung natürlich immer nur mittelbar zugänglich sind. Der Zugriff auf die Objekte ist nur vermittelt möglich – in erster Linie über das sprachliche Medium des Gedichts; liest man

³¹ Dass Käthe Kruse ihre Puppen auch selbst als Form künstlerischen Ausdrucks betrachtet hat, geht aus ihren autobiographischen Aufzeichnungen eindeutig hervor. Vgl. dazu Gudrun Wedel: Kunst – Gefühl – Kommerz: Puppen in der Autobiographie von Käthe Kruse (1883–1968), in: Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika / Kormann, Eva (Hg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, Amsterdam: Brill 2006, S. 133–144.

³² Am deutlichsten vielleicht am handgefertigten Modell *vater mit sohn bei züchtigung* (81), welches durch den Hinweis „wohl vorkrieg“ (ebd.) deutlich in die Vergangenheit verwiesen wird: „hände haben / etwas viel spiel / im gelenk“ (ebd.) heißt es entsprechend auch in der zweiten Versgruppe des Gedichts.

³³ Schmitz-Emans: Variationen über das ‚Gedicht‘, S. 77.

dieses zudem als Produkt einer Montage, gilt es, auch die Auktionskataloge als weitere Vermittlungsebene in diese Gleichung miteinzubeziehen.

Dingen in Texten fehlt bekanntlich vor allem eines: ihre Dinghaftigkeit.³⁴ Gerade dort jedoch, wo der literarische Text den Dingen ihre Körperlichkeit entzieht, wird diese Körperlichkeit oft zum Gegenstand seiner Reflexion.³⁵ So ist bereits am Beispiel des *zwerge puck* deutlich geworden, wie der Textkörper des Gedichtes dem Körper der darin beschriebenen Spielfigur nachgebildet ist, sich gleich einem Gewand an diesen anschmiegt: Nacheinander werden Anzug, Mütze und Bart der Figur in je einzelnen Versgruppen beschrieben. Lediglich in den letzten beiden Versen löst sich das Gedicht von der Körperlichkeit des Zwerges und hält als Gesamteindruck fest: „stark / abgeliebt“ (5). In ähnlicher Weise verfährt auch das folgende Gedicht:

typ hilda

lustiger
ausdruck

offener mund
oben zähne
durchstochene ohren

farbabrieb am hals
und an den ohren

beine unschön
geklebt

augen liegen
lose bei

(19)

³⁴ In leichter Abwandlung von Dorothee Kimmichs Einstieg in: Dorothee Kimmich: Dinge in Texten, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 21–28, S. 21: „Dingen in Texten fehlt das Entscheidende: ihre Dinghaftigkeit, ihre Materialität.“

³⁵ Vgl. auch dazu die Ausführungen von Dorothee Kimmich: „Die alltägliche und selbstverständliche Erfahrung der Materialität von Dingen wird dort, wo sie auffällig fehlt, zum Thema. So werden literarische Texte in besonderer Weise zum Medium der Reflexion von Materialität, Körperlichkeit, Räumlichkeit, Textur und von Wahrnehmung selbst.“ Ebd.

Das Gedicht setzt am Gesichtsausdruck der Puppe an und führt entlang des Halses bis zu den Beinen. Auch in diesem Fall löst sich das Gedicht erst in seinen letzten beiden Versen – dort, wo sich in vielen von Mahlers Gedichten eine Pointe versteckt – vom Körper der beschriebenen Puppe. In diesem Fall jedoch in einem ganz buchstäblichen Sinn: Die Unheimlichkeit, die den lose beiliegenden Augen ohnehin schon innewohnt, wird durch die Verdopplung ihrer Loslösung innerhalb der Struktur des Gedichtes noch verstärkt. In seinem Aufbau bekräftigt das Gedicht die Beobachtung, dass sich auch der Körper dieser Gedichte entlang der Körperlichkeit der darin beschriebenen Artefakte formt.

Die Pointe stellt sich in Mahlers Gedichten schließlich auch als derjenige Ort heraus, an dem die Gedichte ihre poetische Eigenständigkeit behaupten – und zwar sowohl gegenüber den beschriebenen Artefakten als auch, in ihrer Lesart als Montage, gegenüber den Auktionskatalogen. Zur Illustration dieser Feststellung sei das Gedicht *3-gesichter-puppe* angeführt, welches die bereits erwähnte Puppe von Carl Wegner zu seinem Gegenstand macht:

3-gesichter-puppe

lachend
 schlafend
 schreiend

mit einem haken
 am hinterkopf
 zum aufhängen

(51)

Die historische 3-Gesichter-Puppe, wie sie 1900 auf der Weltausstellung in Paris ausgestellt wurde, weist entlang des drehbaren Porzellankopfes tatsächlich drei aufeinanderfolgende Gesichtsausdrücke auf: ein lachendes, ein schlafendes und ein schreiendes Gesicht. Meist ist von den drei Gesichtern jedoch nur eines zu sehen, da am Hinterkopf der Puppe eine Stoffhaube angebracht ist, die die anderen beiden verdeckt hält. Auch in Mahlers Gedicht werden die Gesichter durch die Versgruppe zu einer Einheit zusammengefasst, sind durch die Linearität der Sprache jedoch ohnehin nur vereinzelt lesbar.

Der am Hinterkopf der Puppe angebrachte ringförmige Haken erlaubt es, durch die Drehung des Kopfteiles eine Veränderung des Gesichtsausdruckes herbeizuführen – im Spiel lässt sich die Puppe damit gewissermaßen zum Leben erwecken. Im Auktionskatalog, der die Puppe jedoch weniger als Spielgefährten und mehr als Sammlungsobjekt betrachtet, verändert

sich auch die Funktion dieses Hakens: Die Puppen werden in solchen Katalogen schließlich als Ausstellungsobjekte beworben, die sich mittels des Hakens auch besonders gut präsentieren lassen. Dass die Puppe einen Haken hat, bildet zuletzt auch die Pointe des Gedichtes, in der sich Funktion und Bedeutung dieses Hakens jedoch ein weiteres Mal verschieben: Innerhalb des literarischen Textes entfaltet die Mehrdeutigkeit des Begriffes ‚aufhängen‘ einen zynischen Beiklang, der als Pointe die drei möglichen Gefühlszustände der Puppe kommentiert. Robin M. Aust hat in ihnen auch eine „Chiffre für die Tragikomik der menschlichen Existenz“ erkannt und sie mit der melancholischen Grundstimmung in vielen von Mahlers Werken in Verbindung gebracht.³⁶ Als literarische Montage transportiert das Gedicht somit drei unterschiedliche Bedeutungen des an der Puppe angebrachten Hakens und reflektiert damit auch das Verhältnis, in dem Artefakt, Katalog und Gedicht zueinander stehen.

Eine ähnliche Pointe findet sich auch im Gedicht *zwillinge in holzkasten*, welches im *dachbodenfund* auf den letzten Seiten der Sammlung zu finden ist:

zwillinge in holzkasten

haben sich wohl noch nie
außerhalb des holzkastens befunden

museal

(87)

Die Beschreibung „museal“ stellt die Zwillinge nicht nur als bewahrenswertes, sondern auch als ausstellungswürdiges Artefakt dar. Unterstrichen wird dies durch den Holzkasten, der in seiner umschließenden Form einem Bilderrahmen gleicht. Innerhalb des Auktionskataloges würde der Hinweis, dass sich die Zwillinge „noch nie / außerhalb des Holzkastens befunden“ haben, die Bewahrung ihres originalen Zustandes garantieren. Im Rahmen des Gedichtes vollzieht sich mit dem gleichen Hinweis zugleich eine Verlebendigung, wie sie in der anthropomorphen Gestalt der Puppen und ihrer kulturellen Tradition bereits angelegt ist. Der Austritt aus dem Holzkasten – dessen Material nicht zuletzt den Sarg als Assoziation aufruft – markiert einen Eintritt in die Welt, der erst innerhalb des Gedichtes als Möglichkeit aufscheint. Nur unter dieser Prämisse kann sich schließlich auch jener schaurige Unterton einstellen, der die Pointe des Gedichtes ausmacht; wäre nämlich die Puppe ein Objekt wie jedes andere, so wäre auch dieser Umstand wohl nicht weiter erwähnenswert. Wenn die beiden Puppen hier jedoch

³⁶ Aust: Grenzfälle und das Fallen von Grenzen, S. 39.

für einen Augenblick zum Leben erweckt werden, so findet zuletzt auch das Spiel seinen Eingang ins Gedicht.

Der *dachbodenfund* als Dachbodenfund

In einem Gespräch mit dem Germanisten Manfred Müller erinnert sich Nicolas Mahler daran, wie er zu seinem Gedichtband *dachbodenfund* gekommen ist: Bei einem Besuch des Dorothium in Wien, eines noch 1707 gegründeten Auktionshauses, sei ihm in der Auslage ein alter Teddybär aufgefallen, unter dem ein Schild angebracht war mit der Aufschrift „Teddy, circa 1930, leichter Mottenbefall, Füllverlust, abgeliebt.“³⁷ Diese Beschreibung habe sein Interesse an alten Spielzeugauktionskatalogen geweckt, aus denen er dann seine Gedichte montierte. Mit dem alten Teddybären und der daran anschließenden Anekdote stellt Mahler auch an den Beginn des eigenen Schreibens einen Fund – vielleicht sogar einen Dachbodenfund. Die Betonung des ‚Findens‘ im ‚Erfinden‘ ist im Kontext der Montage ohnehin von Bedeutung – neben dem Arrangement des Materials findet sich damit dessen Auffinden als entscheidender Teil der künstlerischen Leistung hervorgehoben. Vielleicht auch deshalb trägt die Sammlung den Fund in ihrem Titel.

Dieser Titel ist jedoch noch in anderer Weise auffällig: Wenngleich die Gedichtsammlung zwischen ihren Buchdeckeln nicht nur eine Reihe von Gedichten enthält, sondern mit ihnen, zumindest im übertragenen Sinne, auch eine Reihe vergessener Dachbodenschätze hebt, wählt Mahler als übergeordneten Titel seiner Sammlung den Singular: *dachbodenfund*. Gemeint sind damit nämlich weder die Gedichte noch die darin versammelten Artefakte. In der Einzahl bezieht sich der Titel auf ihren materiellen Träger: das Buch. Während die Gedichte, wie gezeigt werden konnte, ihr Verhältnis zu den darin beschriebenen Artefakten reflektieren, lenkt der Singular im Titel die Aufmerksamkeit auf das Buch, als dasjenige Artefakt, das als Schriftträger wiederum diese Gedichte enthält. Durch den Buchumschlag, der nicht nur die einzelnen Teile des Buches umschließt, sondern durch den Hinweis auf das Verfahren der Montage auch die Lektüre der Gedichte verändern kann, findet sich das materielle Buch als Schriftträger hervorgehoben.

Wird den verhandelten Artefakten – dem *zwerg puck*, der Puppe *typ hilda* oder dem *betthupferl* – innerhalb der Gedichte ihre eigene Materialität entzogen, so schärft dies nicht nur den Blick für die fehlende Materialität der Artefakte im Medium des Gedichtes, sondern lenkt ihn zugleich auf die Materialität des vorliegenden Buches. Als eigenständiges Artefakt reiht sich der von Nicolas Mahler gestaltete, illustrierte und verfasste Gedichtband mit seinem Titel auch selbst in die

³⁷ Müller: Gespräch mit Nicolas Mahler, ab Min. 49:15.

Sammlung der Dachbodenfunde ein. Damit ist einerseits – wie der traurig dreinblickende Hund auf dem Titel vielleicht erahnen lässt (Abb. 2) – die Einsicht verbunden, dass auch diese Gedichte einmal, auf einem Dachboden abgestellt, in Vergessenheit geraten werden. Andererseits deutet sich darin zugleich eine bestimmte Zuversicht der Überlieferung an: Mahlers versehrte, deformierte und auseinandergebaute Spielgefährten zeugen schließlich auch von einer gewissen Widerständigkeit, sind sie doch trotz teils widriger Umstände erhalten geblieben.



Abb. 2: Nicolas Mahler: dachbodenfund. gedichte, Wien: luftschacht 2015, Schutzumschlag.

Die Gedichte werden bei Mahler somit nicht nur zu Objekten einer Sammlung, sondern auch zu Gefährten eines poetischen Spiels mit Puppen, Teddybären, Aufziehfiguren, welches in seiner Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Artefakten auch die Materialität des Gedichtbandes, als Artefakt, entdeckt und aufzeigt.³⁸

³⁸ An dieser Stelle sei noch ein anekdotischer Schluss erlaubt: Auf der ersten Seite meines eigenen, antiquarisch erworbenen Exemplars des Gedichtbandes findet sich neben Mahlers Illustration der

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970.
- Aust, Robin M.: Grenzfälle und das Fallen von Grenzen. Poetologische Reflexionen in Nicolas Mahlers Formexperimenten, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 5.5* (2019), S. 28–45.
- Bachmann, Christian A.: „Irgendwann ist mir halt selber aufgefallen, dass es verdichtet ist, was ich mach.“ Nicolas Mahler zur Einführung, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung 5.5* (2019), S. 3–21.
- Jäger, Georg: [Art.] Montage, in: Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2, Berlin: de Gruyter 2007, S. 631–633.
- Kimmich, Dorothee: Dinge in Texten, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 21–28.
- Klingenböck, Ursula: „Besonders an Verknappung und Entschlackung stossen sich die Germanisten“. Nicolas Mahlers Kunstbetrieb-Comics als kleine Formen inter- und transmedialen Erzählens, in: *Studia Austriaca XXVII* (2019), S. 21–39.
- : „Mischkalkulierte Spielräume“: Doing literature am Beispiel des Preises der Literaturhäuser und seiner Verleihung an Nicolas Mahler (2015), in: Jürgensen, Christoph / Weixler, Antonius (Hg.): *Literaturpreise*, Stuttgart: J. B. Metzler 2021, S. 235–254.
- Mahler, Nicolas: *Längen und Kürzen. Das schriftstellerische Gesamtwerk. Band 1*, Wien: luftschacht 2009.
- : Thomas Bernhard. *Alte Meister. Komödie*, Berlin: Suhrkamp 2011.
- : *Gedichte*, Berlin: Insel 2013.
- : Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2013.
- : Franz Kafkas *nonstop Lachmaschine*, Berlin: Reprodukt 2014.
- : *dachbodenfund. gedichte*, Wien: luftschacht 2015.
- : *in der isolierzelle. gedichte*, Wien: luftschacht 2017.
- : *Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs nach Elfriede Jelinek*, Hamburg: Carlsen 2018.
- : *solar plexy*, Wien: luftschacht 2018.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München: Fink 2000.
- Müller, Manfred: Gespräch mit Nicolas Mahler innerhalb der Sendung SchreibArt Online der Österreichischen Gesellschaft für Literatur vom 12. November 2020, <https://blog.ogl.at/schreibart-online-nicolas-mahler-2/> vom 19.09.2021.
- Platthaus, Andreas: Da wird die Werbung zum Gedicht. Der Wiener Comiczeichner Nicolas Mahler entzückt mit Versen und Bildern, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16.04.2015, S. 10.

folgende handschriftliche Vermerk: „für Roman von Mama 2/8/2015.“ Die Unsicherheit darüber, ob diese Widmung zur Gestaltung des Buches gehört, stand am Anfang der Arbeit an diesem Beitrag.

Schmitz-Emans, Monika: *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2012.

—: *Nicolas Mahlers Literaturcomics*, in: Trabert, Florian / Waßmer, Johannes / Stuhlfauth-Trabert, Mara (Hg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*, Bielefeld: transcript 2015, S. 19–42.

—: Ernst Jandl und Nicolas Mahler: *Variationen über ‚das Gedicht‘*, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 5.5 (2019), S. 69–95.

Stokowski, Margarete: *Nicolas Mahler. Augen liegen lose bei*, *Zeit Online* 2015, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-05/nicolas-mahler-dachbodenfund-lyrik> vom 12.09.2021.

Wedel, Gudrun: *Kunst – Gefühl – Kommerz: Puppen in der Autobiographie von Käthe Kruse (1883–1968)*, in: Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika / Kormann, Eva (Hg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam: Brill 2006, S. 133–144.

Žmegač, Viktor: *Montage / Collage*, in: Borchmeyer, Dieter / Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Niemeyer 1994, S. 286–291.

Experimentelle Medienalchemie auf Audiokassetten: Balsam Flex (UK)

Marc Matter

Das von E. E. (Erik Edward) Vonna-Michell (1950–2020) von Mitte der 1970er bis Anfang der 1990er Jahre betriebene Verlagsprojekt Balsam Flex ist bis heute ein Rätsel in dem ohnehin schon unübersichtlichen und obskuren Bereich der selbstorganisierten D. I. Y. (do-it-yourself) Künstlerpublikationen.¹ Der Kleinverlag veröffentlichte experimentelle Kunst und Poesie (vor allem Lautpoesie) oftmals als Dokumentationen von Performances, die in und um London stattfanden. Medium der Veröffentlichung dieser akustischen Arbeiten waren Audiokassetten, die mit einem in Bleisatz gedruckten Etikett beklebt und, trotz meist überschaubarer Auflagen von etwa zwei- oder dreihundert Exemplaren, in mit Offsetdruck hergestellten Umschlägen verpackt waren. Balsam Flex war nicht einfach nur ein Kassettenlabel, es erschienen auch einzelne Arbeiten in anderen Formaten und sogar Multiples und Originale. Vor allem in den späten 1970er Jahren bis etwa Ende der 1980er Jahre erschienen über hundert Titel, die über spezialisierte Vertriebe und Buchläden, Szenenetzwerke und direkten Austausch sowie bei Veranstaltungen distribuiert wurden. In diesen Veröffentlichungen wird die dichterische Praxis auf inhaltlicher, formaler und organisatorischer Ebene stark erweitert. Sie sind im Kontext des ‚British Poetry Revival‘ zu verorten, besonders im Umfeld des Londoner Writer’s Forum um Bob Cobbing. Im Einsatz (und oft auch produktiven Missbrauch) von Medientechnologien und aufgrund eines höchst eigenwilligen ästhetischen Ansatzes stellt Balsam Flex eine einzigartige verlegerische Praxis dar. Diese möchte ich im Folgenden näher beschreiben, einzelne Veröffentlichungen im Audiobereich vorstellen sowie einen Einblick in die Arbeiten von E. E. Vonna-Michell geben.

¹ Da es sich in den meisten Fällen künstlerischer Selbstorganisation um kollektive Bestrebungen handelt, wäre D. I. T., wie in do-it-together, wohl zutreffender. Für den Hinweis auf diese Begriffsableitung danke ich dem Dichter und Musiker Chris Mann (1949–2018).

Audio-Verlage und Sound Poetry Labels im damaligen Kontext

Das Publizieren akustischer Dichtung war an sich nichts Neues. Spätestens seit Kurt Schwitters und seiner Veröffentlichung von Merz Nr. 13 als Schellackplatte im Jahr 1925 (mit Teilen der *Sonate in Urlauten*) gibt es Tonträger mit experimentellen Formen von Lautdichtung. Zur Zeit der Aktivitäten von Balsam Flex hatte diese Art des Publizierens einen Höhepunkt erreicht, was Motivation und gestalterischen Erfindungsreichtum der meist unkommerziellen Projekte sowie die schiere Anzahl der Veröffentlichungen angeht. Seit den frühen 1960er bis in die frühen 1990er Jahre gab es vor allem in Europa und den USA kleine, selbstorganisierte Verlagsprojekte: Die Zeitschrift *OU* (Frankreich / England), herausgegeben von Henri Chopin unter entscheidender Mithilfe seiner Frau Jean Chopin, veröffentlichte zwischen 1964 und 1974 Mappenwerke mit Einzelblättern, Postern, Siebdrucken, Papierobjekten, jeweils ergänzt durch eine Schallplatte mit unterschiedlichen Formen akustischer Dichtung. Die Organisation Fylkingen (Schweden, ca. 1967–1977) verlegte begleitend zu ihren jährlichen Festivals Schallplatten sogenannter Text-Sound Compositions, auf denen Dutzende künstlerische Positionen der damaligen Zeit vertreten waren. John Giorno veröffentlichte unter dem Label Giorno Poetry Systems (USA, ab etwa 1972) Audio-Anthologien verschiedener Künstler*innen, Gemeinschaftsprojekte auf Vinyl sowie Videokassetten mit Aufzeichnungen von Lesungen und Performances oder Projekte wie *Dial-A-Poem*, in denen Massenmedien genutzt wurden, um eine möglichst große Reichweite zu erlangen.² Bei New Wilderness Audiographics (USA, 1974 bis Mitte der 1980er Jahre) erschienen Audiokassetten mit Verbindungen zu Sound Art und Fluxus. Das Kassettenlabel Widemouth (USA, 1978 bis Ende der 1990er Jahre) brachte etwa einhundert Titel heraus, die Spoken Word, Sound Poetry, Collagen aus Sprach- und Mediengeräuschen sowie Mail-Art mit soundpoetischen Ansätzen kombinierten. Ähnlich die Underhich Audiographic Series (Kanada, ca. 1978 bis Mitte der 1990er Jahre), in denen experimentelle poetische Arbeiten, teilweise mit Überschneidungen zu experimenteller und Neuer Musik herausgegeben wurden. Die Reihe Radiotaxi (Italien, Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre) der Zeitschrift *Lotta Poetica* veröffentlichte knapp zwei Dutzend Schallplatten unterschiedlicher Positionen des experimentellen Spoken Word und der Sound Poetry bis hin zu einem als „Interview“ betitelten künstlerisch-politischen Manifest der Guerrilla Art Action Group; Adriano Spatola veröffentlichte in der Reihe Baobab (Italien, Ende der 1970er bis 1990er Jahre) ein internationales Programm unterschiedlicher Spielarten der Sound Poetry, oftmals in Form

² Bei *Dial-A-Poem* konnten auf einer Telefonhotline zahlreiche gesprochene Gedichte angewählt werden.

von thematischen Anthologien; hier waren auch Randfiguren wie Altagor (André Vernier) mit seinen *Metapoésies* vertreten, ferner 3vitre (Italien) von Enzo Minarelli, der seit den frühen 1980er Jahren bis heute thematische Sammlungen internationaler Sound- und Polypoésie auf Vinyl und CDs veröffentlicht.

Neben diesen selbstorganisierten Projekten erschienen auch Anthologien auf größeren Labels wie New Jazz Poets auf Folkways (USA, 1967), welche damals zeitgenössische Positionen versammelte, darunter auch afroamerikanische wie Gloria Topp, Norman Pritchard und Ishmael Reed, oder das Label Spoken Arts (USA) mit einem äußerst umfangreichen Katalog von mehreren hundert Titeln seit den späten 1950er Jahren mit eher konventioneller Dichtung und Sprechkunst, ähnlich wie Caedmon (USA), wo zahlreiche Literaturschallplatten von Gertrude Stein, Dylan Thomas, T. S. Eliot oder Lewis Carroll erschienen sind.

In Deutschland sind vor allem zwei Verlage zu nennen, die durch konzeptuelle und konkrete Poesie beeinflusst waren: Der von Christian Scholz geleitete Gertraud Scholz Verlag veröffentlichte seit den späten 1980er bis in die frühen 2000er Jahre drei Anthologien (mit internationalen Beiträgen, u. a. von Arrigo Lora-Totino, Bernard Heidsieck, Henri Chopin, Carla Bertola, Franz Mon, Jeremy Adler, Tom Johnson, Eckhard Rhode, Christian Prigent, Gerhard Rühm, Carola Bauckholt, Carlfriedrich Claus) sowie ungefähr ein Dutzend Einzelwerke auf Schallplatten, Audiokassetten, später auch CDs, etwa von Elke Erb, Valeri Scherstjanoi, Robert Lax, Ernst Jandl, Oskar Pastior und Hartmut Geerken. Ungleich umfangreicher war das Programm der Edition S Press, in dem Spulentonbänder und Audiokassetten erschienen, weil dies kostengünstig war und kleine Auflagen möglich waren. Außerdem gestattete das Tonband durch Schnitt und Montage die Möglichkeit „audioliteralen Schreibens“.³ Dieser 1970 von drei jungen Leuten in Eigenregie gegründete Tonbandverlag veröffentlichte bis etwa Mitte der 1980er Jahre den größten Teil der knapp einhundert Titel seines internationalen Programms.⁴ Daneben veröffentlichte der Luchterhand Verlag unter der redaktionellen Mitwirkung von Franz Mon in der ersten Hälfte der 1970er Jahre einige Schallplatten einzelner Autor*innen (Heißenbüttel, Jandl, Novak, Becker, Rühm, Wondratschek, Handke) sowie die Anthologie *Phonetische Poesie* mit internationaler Sound Poetry.

Die Veröffentlichungen von Balsam Flex entstanden also nicht im luftleeren Raum, sie waren in den zeittypischen Kontext eingebunden und standen mit diesem in Austausch. Aber in ihrer ästhetischen und produktionstechnischen Radikalität sind sie selbst innerhalb dieses Kosmos medienspezifischer und -reflexiver Publikationen nur mit Wenigem vergleichbar.

³ Ludwig Jäger: Audioliteralität. Zur akroamatischen Dimension des Literalen, in: Binczek, Natalie / Wirth, Uwe: Handbuch Literatur & Audiokultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2020, S. 61–84.

⁴ Für einen Überblick sowie Hörbeispiele siehe <https://writing.upenn.edu/pennsound/x/S-Press.php> (02.02.2022).

Balsam Flex: Sound Poetry, Noise Music und medienkünstlerische Sound-Experimente

Neben einer stark erweiterten Auffassung von Dichtung ähneln viele Audioveröffentlichungen von Balsam Flex dem, was später als Noise Music oder Industrial bezeichnet wurde. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist *The Art of Flight* (1981) von Allen Fisher, das 1976 von Chris Carter im Tonstudio von Coum Transmissions / Throbbing Gristle aufgenommen wurde. Dieses transgressive Performance- und Musikkollektiv prägte den Begriff und die Musikrichtung ‚Industrial‘. Andere Veröffentlichungen lassen sich aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit ephemeren und alltäglichen Situationen mit der Fluxus-Ästhetik in Verbindung bringen. Sie zeichnen sich zudem durch ausgefallene Produktionsmethoden im Umgang mit Materialien, Körpern, Stimmen, Räumen und Medientechnologien aus.

Der Literaturwissenschaftler Will Montgomery hat den bisher einzigen akademischen Aufsatz über Balsam Flex veröffentlicht.⁵ Darin unterteilt er die Audioveröffentlichungen des Labels in drei Hauptkategorien: Die erste umfasst Aufnahmen einer Reihe von improvisatorischen und oft kollaborativen Performances, beispielsweise von Bang, Crash, Wallop oder dem Duo E. E. Vonna-Michell und Lawrence Upton; zur zweiten zählt Solomaterial von E. E. Vonna-Michell selbst und aus seinem unmittelbaren Umfeld; bei der dritten handelt es sich um Lesungen und Lautpoesie beispielsweise von Henri Chopin, Bob Cobbing, François Duf-rène, Peter Finch, Ken Edwards oder kaum bekannten Persönlichkeiten wie Alice Blommor, die wenig oder gar keine Spuren, nicht nur in der Geschichte der Sound Poetry, hinterlassen haben.⁶ Bei einigen der Künstlernamen im Balsam Flex-Katalog handelt es sich wie auch im Fall ‚Alice Blommor‘ vermutlich um Pseudonyme: Yurine Burns, Rudi Schlemmer-Topf, Dyane Citroen, Neko Nekosen, Jiri Perez, Iida Kajino, John & Mary Outchan und Tumla Nitnelav (der Name von E. E. Vonna-Michells Frau, Almut Valentin, rückwärts geschrieben). Vermutlich sind dies Alias-Namen von E. E. Vonna-Michell selbst oder sie dienen als Platzhalter für Gemeinschaftsarbeiten, die mit Bekannten oder Familienmitgliedern entstanden sind.

Veröffentlichungen, die im Zusammenhang mit einer poetischen Praxis bzw. einer Auseinandersetzung mit (gesprochener) Sprache stehen, sind vor allem dem Bereich der Lautpoesie zuzurechnen. Sie zeichnen sich durch einen radikalen Umgang mit Sprache sowie einen hohen Abstraktionsgrad aus: Stimmliche und sprachliche Elemente wie einzelne Laute oder isolierte

⁵ Will Montgomery: Balsam Flex. Cassette Culture and Poetry, in: Lang, Abigail / Nowell Smith, David (Hg.): *Modernist Legacies. Trends and Faultlines in British Poetry Today*, New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 129–141.

⁶ Ebd., S. 134.

Wörter werden zu einer Sprechmusik zusammengesetzt, welche die Funktionslogik von Sprache kreativ unterläuft. Beispiele dafür finden sich auf den Audiokassetten von Bob Cobbing (beispielsweise auf *ABC in Sound*, zusammen mit Annea Lockwood) oder Henri Chopin (*Oh Audiopoems*). Letzterer verwendete bei seinen instantanen Kompositionen, die er in seinem Heimstudio realisierte, das Tonbandgerät als produktionsästhetisches Werkzeug: Die Mikropartikel der Stimme sowie einzelne Wörter oder Wortfragmente wurden gefiltert, übersteuert, die Geschwindigkeit verändert und auf mehrere Tonspuren überlagert. Dabei handelte es sich gewissermaßen um einen Dialog zwischen Autor und Technologie, aus dem eine höchst abstrakte, elektronische Lautdichtung mit einem hohen Grad an Musikalität hervorgegangen ist.

Ein weiteres Beispiel dieser Art von Lautpoesie, in der Audiotechnologie als produktives Mittel eingesetzt wurde, stellt die oben bereits erwähnte Audiokassette *The Art of Flight* von Allen Fisher dar. Obwohl die Dekonstruktion von Sprache sowie der Einsatz von Tontechnik ungleich einfacher als die komplex verzahnten und überaus dichten Kompositionen von Chopin erscheinen, zapft das Stück dennoch das Potential akustischer Präsenz und Musikalität von Sprache erfolgreich an. Der von Fisher eingesprochene Ausgangstext, eine bruchstückhafte, assoziative Aufzählung bestehend aus kurzen Satzteilen und einzelnen Wörtern über visuelle Effekte und Licht, Sonne, Hitze, Blendungen und Spiegel, wurde hier durch Wiederholungen verdichtet und kombinatorisch durchwirkt:

The sunflowers, the full brightness, light particles in the heat haze, in your mirror, shattered nearly, image of man, film, windscreen, film wilts... Nearby, heating, screen, screen, wind burn, windscreen, heating mists, black hum of shatter...⁷

Das Material wurde anschließend doppelt und dreifach übereinander kopiert und zeitlich verschoben; ein Verzögerungs- und Wiederholungseffekt, der das Sprachmaterial vervielfältigt und auf der Zeitachse verteilt. Wie Fisher zu Beginn des Stücks kurz erwähnt, ließ er sich dafür von dem Komponisten Terry Riley inspirieren, der in seiner Musik wenige Jahre zuvor ähnliche Verfahren angewendet hat. Die Verdichtung und technisch leicht versetzten Wiederholungen des Gesprochenen evozieren Mehrstimmigkeit einer einzelnen Stimme und wirken sich auch auf die Bedeutungsebene des Textes aus.

Auf einigen der weniger oder gar nicht sprachgebundenen Veröffentlichungen werden technische Störungen und Fehler produktiv genutzt, die normalerweise als unerwünschte Geräusche unterdrückt werden; eine Praxis, die später in der experimentellen elektronischen Musik der 1990er Jahre als Glitch-Ästhetik populär wurde. Ein extremes Beispiel dafür ist die Audiokassette *Touch* (1977) von Iida Kajino (vermutlich ein Pseudonym): Elektrische Brummtöne mit Unterbre-

⁷ Transkribierter Auszug aus der Audiokassette *The Art of Flight* von Allen Fisher.

chungen, unterteilt durch An- und Ausschaltgeräusche, hervorgebracht wohl durch das Berühren des Klinkensteckers eines Audiokabels (daher der Titel), der eigentlich nur von der dazugehörigen Buchse berührt werden sollte. Dies ist ein Beispiel für eine Produktionsästhetik, in der Störgeräusche zu kompositorischem Material umfunktioniert und aufgewertet werden, um so das Klangspektrum zu erweitern und gleichzeitig eine konstruktive Kritik an gängigen Produktions- sowie Hörgewohnheiten durch künstlerische Mittel zu formulieren. Passend dazu verlaute die paratextuelle Anmerkung auf dem Kassettenumschlag: „Note: dolby playback may reduce the contents of this cassette“. Die Rauschunterdrückung eines Kassettengeräts, die beim Abspielen üblicherweise für einen besseren Klang sorgt, wirkt hier gegen die ästhetische Absicht, gerade das Rauschen selbst – Grundfrequenz eines jeden Kommunikationskanals und unumgänglicher Hintergrund akustischer Figuren – in seiner spröden und dennoch massiven Materialität auszustellen.

Eine weitere Arbeit, in der experimentelle musikalische Praktiken historisch vorweggenommen scheinen, ist *Canopy in Green*. Hier spielt das Geräusch einer Plattenspielnadel, die durch die leere Auslaufrille einer Schallplatte läuft, eine zentrale Rolle. Nachdem für einige Sekunden ein hohes, elektronisches Geräusch zu hören ist, ertönen ohne Unterbrechung diese sich wiederholenden Rumpfer und Knackser über zehn Minuten lang stur und mechanisch, bis das Stück mit einer etwa zwei Minuten dauernden, durch einen Soundeffekt verdichteten weiblichen Gesangsstimme abschließt. Das Rumpeln der Nadel auf der Schallplatte und ihre hartnäckig wiederholten Klicks, die durch die Öffnung der Auslaufrille erzeugt werden, machen das Material selbst hörbar und transferieren es auf ein anderes akustisches Medium: der reine, rauschende Klang von Vinyl, veröffentlicht auf einer Audiokassette, die beim Abspielen immer auch Nebengeräusche wie Grundrauschen beinhaltet. Die unvermeidlichen und normalerweise unterdrückten Nebengeräusche des Vinyls werden als kompositorisches Material verwendet und ihnen wird durch diese produktionsästhetische Geste der Status einer geräuschhaften Musik zugewiesen. Ähnliche Methoden werden seit den späten 1980er Jahren in der experimentellen Musik praktiziert.⁸

Die Infragestellung von Intentionalität, die Originalität von Vorhersehbarkeit und die Planbarkeit von Abläufen und somit von Kontrolle über das entstehende Werk werden auch auf der Audiokassette *Orange Wipes* thematisiert.⁹ Anstatt der menschlichen Stimme werden hier jedoch historische Musikaufnahmen als Grundlage verwendet, von denen aber im fertigen Stück nichts mehr zu hören ist. Hier spielen zudem die Anwendung und Form von Partituren

⁸ Etwa in den Arbeiten von Philip Jeck, Thomas Brinkmann, Institut für Feinmotorik, Susanne Brokesch aka Sil Electronics oder Maria Chavez. Erwähnt sei in dieser Hinsicht auch *Musik der Leere*, eine Komposition auf Schallplatte von Yves Klein und Charles Wilp aus dem Jahr 1965, auf deren leerer Rille keine Musik, sondern nur das Eigengeräusch des Vinyls zu hören ist.

⁹ In einem Typoskript im Nachlass findet sich ein Blatt mit dem in lyrischer Form gestalteten Merksatz: „the only thing / original / about / being / original // is / that you don't / know / who's done it / before“.

eine wichtige Rolle. Das Stück wurde in einer agilen Performance instantan komponiert und aufgezeichnet, wie auf der Kassettenhülle beschrieben:

[T]his recording contains the third transcript of the orange wipes transcribed on October 12 1979 by mounting five mono record heads, in the left and right hands and feet dancing over and over some 900 feet of one inch 16th century dance recordings braided to size a very small area.¹⁰

Eine Besonderheit, die die technischen Gegebenheiten des analogen Mediums Audiokassette hier mit der inhaltlichen Ebene verbindet, ist die Tatsache, dass das Tonband der Kassette in Form einer Endlosschleife produziert wurde. Ohne einen durch das Medium bestimmten Anfangs- und Endpunkt verweist das Stück auf die Thematik der Zeitlichkeit schlechthin: Historische Musikaufnahmen werden in einer Liveaufführung im Augenblick komponiert und produziert, das Endprodukt durchbricht hingegen die Logik von Zeitabläufen durch die Zeitschleife. Die unmittelbare, gleichzeitige Komposition und Produktion von *Orange Wipes* kann auch als eine besondere Form der Übersetzung oder Transkription verstanden werden, bei der bestimmte Bewegungen eines Körpers im Raum in Musik übertragen werden. In medialer Hinsicht ist dies auch deshalb höchst selbstreflexiv, weil hier durch das Betanzen von Tonband wiederum eine Aufnahme (auf Tonband) gemacht wurde, die dann auf Tonband (Audiokassette) veröffentlicht wurde. Das Ergebnis ist ein nervöses, dichtes, beinahe chaotisches, elektronisches Stück, das auf der veröffentlichten Audiokassette in überraschend brillanter, hochaufgelöster Klangqualität zu hören ist, akustisch allerdings keinen Rückschluss mehr auf das musikalische Ausgangsmaterial, die historischen Schallplatten mit Tanzmusik, zulässt.¹¹ Für einzelne dieser Experimente organisierte E. E. Vonna-Michell Material und Technik, scheinbar auch Spezialanfertigungen von großen Technikfirmen wie Sony.¹²

Weitere Balsam Flex-Veröffentlichungen außer Audiokassetten

Im Programm von Balsam Flex waren weitere sonderbare Veröffentlichungen angekündigt. In einem Flyer für die dritte Serie taucht, ohne Angabe eines Autorennamens, eine Audio-

¹⁰ Erik Edward Vonna Michell: *Orange Wipes*, London: Balsam Flex 1979. Begleittext auf der Kassettenhülle.

¹¹ Falls die Beschreibung auf der Kassettenhülle den Tatsachen entspricht, was heute kaum mehr zu rekonstruieren ist.

¹² Unveröffentlichte Gesprächsnotiz; Gespräch zwischen Marc Matter und E. E. Vonna-Michell, London 18.01.2017.

kassette mit 75 Minuten Spieldauer auf, die den deutschen, äußerst deskriptiven Titel trägt: *Kleinformatiges Busplakat, das die Passagiere auffordert, Geschichten, die ihnen als wahre Begebenheiten erzählt wurden, niederzuschreiben*.¹³ Bei einer weiteren Audiokassette handelt es sich dagegen um eine veritable Werkschau des belgischen Künstlers und Dichters Michel Seuphor (1901–1999), auf der „selected works from 1926 to 1978 read by Seuphor in Paris“ zu entdecken sind.¹⁴ Seuphor ist einer größeren Öffentlichkeit wohl eher durch seine Arbeit als Kunstkritiker und abstrakter Maler sowie als Mitbegründer der Künstlervereinigung *Cercle et Carré* bekannt als durch seine Lyrik.¹⁵ Auf dieser Kassette finden sich sechsunddreißig Gedichte von Seuphors „musique verbale“, einer von ihm entwickelten Art der phonetischen Poesie, in der das phonetisch-lyrische Sprachspiel über die Lautgestalt auch Einfluss auf die Textebene hat. Der Begleittext zu dieser Veröffentlichung wurde von Henri Chopin verfasst, auf dessen künstlerische Arbeit sowie auf die Verbindung zu E. E. Vonna-Michell ich weiter unten eingehen werde. Es ist anzunehmen, dass die bei Balsam Flex erschienene Audiokassette auf Vermittlung von Chopin zustande gekommen ist, der selbst Arbeiten von Seuphor in seiner o. g. Zeitschrift *OU* veröffentlicht hat.¹⁶

Eine andere von Vonna-Michell selbst beschriebene Versuchsanordnung, die aber offenbar nicht erfolgreich umgesetzt werden konnte, beinhaltet das Schreiben eines langen poetischen Textes auf ein etwa 360 Meter langes Tonband. Dafür sollte ein Wachsmalstift verwendet werden und anschließend die elektromagnetische Klanginformation, die nicht durch die zuvor aufgebrachte Wachsschicht geschützt war, mit einer chemischen Lauge entfernt werden, was zu einer Art formgebender Auslöschung geführt hätte. Hier lassen sich Vergleiche zu Erasure-Poetry bzw. Blackout-Poetry ziehen, bei der Teile eines gegebenen Textes geschwärzt oder durchgestrichen werden, sodass durch Subtraktion neue Texte entstehen, hier allerdings übertragen auf das zeitbasierte Medium Klang.¹⁷

¹³ Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer, o. w. A. Der Flyer erschien Mitte der 1980er Jahre unpaginiert.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ *Cercle et Carré* ist eine 1929 in Paris gegründete Künstlervereinigung, die sich konstruktivistischen Strömungen widmete und der u. a. Hans Arp, Marcelle Cahn, Le Corbusier, Walter Gropius, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Luigi Russolo, Kurt Schwitters und Sophie Täuber-Arp angehörten.

¹⁶ Vgl. zu den visuellen Arbeiten von Seuphor Henri Chopin (Hg.): *OU*; vgl. zu Seuphors ‚musique verbal‘ ders.: *Poésie Sonore Internationale*, Paris: Jean-Michel Place 1979.

¹⁷ Ein frühes Beispiel für diese Methode, allerdings auf Papier und nicht akustisch, stammt von Man Ray: *Paris, mai 1924*. Zu dieser Methode im Allgemeinen siehe Viola Hildebrand-Schat: *Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing*, in: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld: transcript 2012, S. 299–314.

Experimentierfreude und die Suche nach herausfordernden Situationen zeigen sich auch an der Auswahl der Orte für die Tonaufnahmen bzw. Produktion, wobei sich ein gewisser Humor, verstanden als Distanz zu einer ungebrochenen Identifikation als Künstler, erkennen lässt. Neben den im Studio oder zu Hause aufgenommenen Audiokassetten wurden auch Aufnahmen an ungewöhnlichen Orten wie einer Autowaschanlage durchgeführt (vgl. Abb. 1), ohne die Umgebungsgeräusche herauszufiltern. Das lässt sich mit einer post-Cage'schen Ästhetik assoziieren, bei der die Trennung zwischen nützlichen und unnützen Geräuschen aufgehoben ist. Andere Veröffentlichungen wurden vor Ort bei Performances und Live-Aktionen aufgenommen, wobei gelegentlich eine Art In-situ-Publishing praktiziert wurde, indem eine Performance aufgezeichnet und anschließend auf Audiokassetten vervielfältigt wurde, um sie am Ende einer Veranstaltung dem Publikum zum Kauf anzubieten.¹⁸ In einem Gespräch, das ich im Januar 2017 in seinem Atelier in London mit ihm geführt habe, erläuterte E. E. Vonna-Michell, dass dem Publikum nach einer Aufführung oftmals Essen serviert wurde, um Zeit für die Vervielfältigung der Kassetten zu gewinnen.¹⁹



Abb. 1: E. E. Vonna-Michell / Allen Fisher: Chest Breath & Carwash Interview.

¹⁸ Eine Praxis, die heute mit selbst gebrannten CDs von zahlreichen Musikgruppen praktiziert wird.

¹⁹ Unveröffentlichte Gesprächsnotiz.

Neben den akustischen Arbeiten auf Audiokassetten erschienen im Programm von Balsam Flex noch einige kleinformatige Hefte und Bücher sowie Kunst-Editionen in kleiner Auflage, manchmal gar Originale und Einzelstücke, später kamen laut den erwähnten Verlagsbroschüren auch einzelne Veröffentlichungen auf Videokassetten hinzu, über die aber kaum etwas überliefert ist. Einzelne Titel im Katalog sind schwer zu klassifizieren: Das Original *You are the only one missing* von Jiri Perez, scheinbar ein Objekt oder eine technische Skulptur, wird beispielsweise als „Mannikin-Audiorecorder-self-performing“²⁰ beschrieben; eine Audiokassette mit dem Titel *Screw Bodied Spares* enthält kein Audio und ist nicht abspielbar, es kann als ein frühes Beispiel so genannter Anti-Records im Bereich der Künstlerschallplatten und Noise-Music bezeichnet werden.²⁰ In dem erwähnten Gespräch berichtete E. E. Vonna-Michell außerdem von einer Audiokassette, bei der sich der Inhalt bei jedem Abspielen aufgrund einer absichtlich instabilen mechanischen Konstellation des Innenlebens der Kassette verändert, indem ein Reißen des Bandes oder andere Beschädigungen riskiert wurden.²¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein weiteres Objekt, das nicht zum Hören, nicht für das Ohr, sondern für die Nase gedacht ist und eine Verschönerung der Umweltgerüche verspricht (Abb. 2):

Fills the Room of Your Choice. A sniffing apparatus for the head, KHAASHA-200 will replace the anxious odors of the world with the single, stable scent of your desire! This elegant piece of jewelry made of gold or silver holds the source of the smell you want to smell – by inclination.²²

²⁰ Die Detailbeschreibung zur Veröffentlichung *Screw Bodied Spares* im Onlinekatalog der British Library, die durch eine Schenkung seit einigen Jahren etwa zwei Dutzend Audiokassetten von Balsam Flex im Bestand führt, lautet: „Transparent case containing disassembled cassette tape, scissors, tweezers, printed piece of paper / card and two hatpins. No audio“, o. A., in: Onlinekatalog der British Library, London, <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLLSA8153298> (02.02.2022).

²¹ Unveröffentlichte Gesprächsnotiz.

²² Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer, o. w. A.



Abb. 2: *Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer.*

Diese Werbung für ein ungewöhnliches und neuartiges Accessoire findet sich ebenfalls auf dem Flyer für die dritte Serie von Balsam Flex und ist ein gutes Beispiel für die erwähnte Eigenart einzelner Veröffentlichungen. Ob dieses „sniffing device“ jemals produziert oder gar verkauft wurde – in der Broschüre wird eine Version aus Silber, eine aus Gold angepriesen, jeweils mit exakter und nicht unrealistischer Preisangabe – ist leider nicht bekannt.²³

²³ Ebd.

E. E. Vonna-Michell mögen ein überaus trockener Humor und zuweilen schelmischer Witz zu eigen gewesen sein, in Fragen der künstlerischen Forschung und Praxis war er allerdings von äußerster Ernsthaftigkeit. Neben seiner produktiven Reflexion etablierter ästhetischer Praktiken sowie der Verwendung und Umstülpung von Medientechnologien in künstlerischen Abläufen erzählte er auch von aktuellen Projekten, die nicht als Kunst deklariert und inkognito an öffentlichen Orten wie Zügen installiert worden seien: anonyme Unternehmungen, die aufgrund ihrer Verwegenheit und Komplexität schwer zu fassen sind.

Da er sich nie um Stipendien bewarb und sich auch nicht als Künstler bezeichnen wollte, verdiente er sein Geld lieber mit Druck- und Vervielfältigungsarbeiten für andere und später als unabhängiger Experte und Berater für verschiedene Unternehmen. Dabei konnte er sein Fachwissen im Bereich der Medientechnologie bestens nutzen, das er sich mit den eigenen Film- und Soundarbeiten sowie der Verlagstätigkeit angeeignet hatte. Da nichts über eine Ausbildung E. E. Vonna-Michells in diesem Bereich bekannt ist, kann davon ausgegangen werden, dass die autodidaktische Aneignung dieser Fertigkeiten für künstlerische Zwecke seine Expertise in diesem Bereich ermöglichte. Dies würde in einem weiteren Kontext auch andere medienkünstlerische Tätigkeiten und autodidaktische Lernprozesse aufwerten. Denn die Herangehensweise an Medientechnologien und ihre Nutzung war für E. E. Vonna-Michell immer auch erkenntnisorientiert und auf dem neuesten Stand, er war ein Künstler-Ingenieur („artist-engineer“), der verschiedene Materialien addierte, subtrahierte, demontierte und wieder zusammensetzte.²⁴ Ein Medienalchemist, der bisher unbekanntes Verfahren im Umgang mit technischen Medien suchte und fand, um ästhetische Ergebnisse zu erzielen, die noch in der Entwicklung begriffen waren. So entstanden Arbeiten, die den Prozess ihrer Entstehung mit reflektierten.

In einem 1981 aufgezeichneten Interview mit Ken Edwards spricht E. E. Vonna-Michell über seine Faszination für das Kochen, die mit künstlerischen Methoden von Zerfallsprozessen und Verwandlungen zusammenhängt:

The way things used to change. You'd see a package of something dry and later it came out wet ... things became cakes, never understood! How a thing became a cake like that. I remember now seeing a cardboard box with all the dry stuff in it, three hours later we had this big cake. [...] Puddings were mysterious, jelly ... all that business, fascinating.²⁵

²⁴ Vgl. Ulrich Weissenstein: Collage, Montage and Related Terms. Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts, in: *Comparative Literature Studies* 15 (1978), S. 124–139.

²⁵ Interview mit Ken Edwards: *Infiltration & Dispersal. A series of conversations with E. E. Vonna-Michell*, in: *Reality Studios* 4 (1982), S. 103–133. S. 103.

Künstlerische Arbeiten von E. E. Vonna-Michell außerhalb von Balsam Flex

Auch in der künstlerischen Arbeit von E. E. Vonna-Michell waren Umwandlungsprozesse zentral. Zu seinen textbasierten Arbeiten auf Papier gehören beispielsweise höchst abstrakte, visuelle Gedichte: mehrmals kopierte, zerknitterte Textseiten, auf denen schrittweise immer mehr Fläche ausgelöscht wurde, sodass der entstellte Text nur noch einen kleinen Bereich einer jeweiligen Seite einnimmt. Solche Transformationen und Auslöschungen wurden von ihm auch auf die medientechnologische Bearbeitung von Sound angewendet. Das Prozesshafte dieser Arbeiten ist ein wichtiges Merkmal, in dem Inhalt und Form materialästhetisch korrespondieren. Zu den technischen Möglichkeiten der Auslöschung auf Tonband finden sich im Nachlass beispielsweise folgende Aufzeichnungen:

[N]otes on tape preparation: a convenient length of tape is 600 feet run on a 5 inch spool halve or more of which is incapable of recording sound depending on options available. The tape can either be directly demagnetized by scraping off the magnetic surface or splicing leader tape randomly into 1 $\frac{7}{8}$, 3 $\frac{3}{4}$, 7 $\frac{1}{2}$ and 15 inch segments and adding to the tape removing the related amount of magnetic tape. Each segment corresponds to a possible recording speed as well as a possible second. For example a 600 foot tape running at speed of 3 $\frac{3}{4}$ ips will run for about 32 minutes. With 450 feet of demagnetized surface there will be 24 minutes of material.²⁶

Neben Transformationen, Zerfall und Auslöschung waren auch lang andauernde Prozesse von großem Interesse für Vonna-Michell. Für eine Aufführung kündigte ein schlichtes Faltblatt *A Weekend* von E. E. Vonna-Michell an: „48 hours / to begin at 8 pm on July 14 / ending at 10 pm on July 16 / to take place in / around / Lower Green Farm-Kent. There will be a 2 hour interval on July 15 from 3 to 5 pm.“²⁷

Ein Teil der textbasierten Arbeiten von E. E. Vonna-Michell, welche in Form von kleinformatigen, selbst produzierten Büchern oder in Magazinen veröffentlicht wurden, befasst sich mit ähnlichen Problemstellungen wie seine Audioarbeiten.²⁸ Printpublikationen arbeiten mit Wiederholungen und kombinatorischen Konzepten: Das kleine Büchlein *Back Segments* spielt auf einem Dutzend Seiten Variationen des Wortes „back“ in sich stark wiederholenden

²⁶ Typoskript im Nachlass von E. E. Vonna-Michell (Privatbesitz).

²⁷ Balsam Flex (Hg.): Veranstaltungsflyer [aus dem Nachlass von E. E. Vonna-Michel], o. w. A.

²⁸ Beispielsweise: E. E. Vonna-Michel: A Reinhold Placed Near, hg. von Allen Fisher, in: Spanner 20 (1981).

Mustern durch: „seen back / sense back / skid back / seem back / seize back / slip back.“²⁹ Hier wird das repetitive Moment dieser kurzen Gedichte nicht nur in der Schriftlichkeit durch Typografie und Layout hervorgehoben, sondern auch die akustische Materialität, die Lautgestalt der Sprache betont, die reich an Assonanzen und eigenwilligen Reimen ist. Eine weitere Arbeit, ein visuelles Gedicht unbekanntes Datums in Form einer Collage auf einem DIN-A4-Blatt (Abb. 3), kombiniert das deutsche Wort „Schnitt“ mit allen möglichen Präfixen, sodass ein Feld von Wörtern entsteht, die sich typografisch und semantisch überlagern: Aufschnitt, Ausschnitt, Einschnitt, Verschnitt, Zuschnitt usw. Dadurch entsteht eine Art Schnittmuster für eine kombinatorische Spracharbeit, ein offenes Werk, das durch die scheinbar aus einem typografisch einheitlichen Vordruck ausgeschnittenen, dicht collagierten Wörter ein weites assoziatives Feld öffnet.

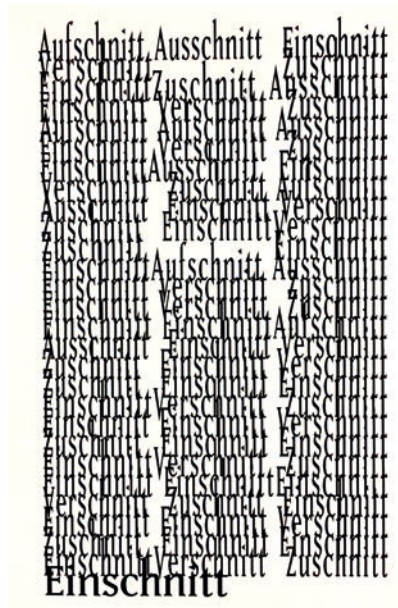


Abb. 3: E. E. Vonna-Michell: [Aufschnitt Ausschnitt Einschnitt], unveröff.

Das Buch *Falkenhagen* hingegen ist durch exzessive Überschreibungen entstanden.³⁰ Es ist eine Überarbeitung der 1974 in Großbritannien eingeführten Antiterrorgesetze unter Verwendung von angeeignetem Textmaterial und Anwendung eines spezifischen Verfahrens:

²⁹ E. E. Vonna-Michell: *Back Segments*, o. w. A. u. up.

³⁰ E. E. Vonna-Michell: *Falkenhagen*, Berlin: Dreit Editions o. J.

[M]ore than one text written on the same page, typed onto the same page. [...] a writing manipulation. [...] It's writing over itself and against itself. First thing is written. Then it's rewritten. Then it's rewritten. It's just responding to itself.³¹

Es handelt sich hierbei also um ein „writing that works against itself.“³² E. E. Vonna-Michell betrachtete diese Prozesse, einschließlich der Aneignung, Umwandlung und Auslöschung, als Performances. Die Produktion eines Buches war für ihn selbst schon eine Performance, sodass er keine Notwendigkeit sah, sie noch einmal aufzuführen.³³

Eines seiner ‚Bücher‘ war sogar als Objekt konzipiert, das einem Zerfallsprozess unterzogen wurde, der in dem selbsterklärenden Titel *2 ply washing up for more than 10 months* bereits erläutert ist; die Ausführung bestand im titelgebenden Aufschwemmen der Holzstücke durch möglichst regelmäßige Bewässerung, gegebenenfalls durch die Rezipierenden, was ein partizipatives Moment zwischen Autor und Publikum ins Spiel brachte.

Das Gleiche gilt für einen Großteil seiner Audio- und Filmarbeiten, bei denen das Material bestimmten, vorher festgelegten Prozessen des Zerfalls und der Zersetzung unterzogen wurde.³⁴ Die Ergebnisse wurden dann auf Audiokassetten veröffentlicht oder zu verschiedenen Anlässen als Filme gezeigt.

E. E. Vonna-Michell und Henri Chopin

Ein äußerst wichtiger Kollaborationspartner von E. E. Vonna-Michell – und wohl auch eine nicht zu unterschätzende Inspiration für die verlegerische Arbeit – war dabei Henri Chopin, der eine Sammlung seiner *Audiopoems* unter dem Titel *Oh* für Balsam Flex beisteuerte. Chopin, mit seiner Zeitschrift *OU* und der gleichnamigen Edition selbst Verleger experimenteller Poesie, war seit den frühen 1960er Jahren eine Schlüsselfigur der europäischen Nachkriegsavantgarde und ein unermüdlicher Vermittler zwischen unterschiedlichen Künstler*innen, Szenen und historischen Epochen, indem er immer wieder Kontakt zu

³¹ Interview mit Edwards: *Infiltration & Dispersal*, S. 117.

³² Ebd.

³³ Ebd., S. 118.

³⁴ Solche Auflösungsprozesse durch natürliche chemische Langzeitreaktionen erinnern an bildkünstlerische Methoden von Dieter Roth oder, bezogen auf filmische Arbeiten, Tony Conrad. Andere von E. E. Vonna-Michell angewendete filmische Methoden, in denen das Filmmaterial direkt beschrieben, bemalt oder zerkratzt wurde, erinnern an Filmexperimente des Lettrismus und Situationismus oder an die filmische Praxis von Stan Brakhage.

künstlerischen Vorläufern aufnahm.³⁵ Gemeinsam mit Chopin realisierte E. E. Vonna-Michell Arbeiten, in denen Sprache, Sound, bewegte Bilder, visuelle Elemente und Raum kombiniert wurden. Zeitbasierte Prozesse, Dekonstruktionen oder kreativer Miss- und Gebrauch von Medientechnologien sowie neue Formen graphischer Partituren waren in der Zusammenarbeit mit Chopin von großer Bedeutung. So etwa in dem Film *Stridence*, in dem ein selbst entwickeltes, höchst abstraktes, auf Filmstills basierendes graphisches Partitursystem namens „Moyospace“ zum Einsatz kam: Bei jeder neuen Aufführung wurde die Partitur der vorherigen Version hinzugefügt (drei Versionen aus den Jahren 1977, 1978 und 1980) bzw. wiederverwendet. Dabei kam laut E. E. Vonna-Michell transparentes Filmmaterial zum Einsatz, damit sich Licht und Ton im Aufführungsraum bewegen konnten und sich dadurch eine ephemere „Signatur“ im Raum ergab.³⁶ Eine weitere Zusammenarbeit trägt den Titel *To Ray the Rays*. Sie besteht aus zwei Filmen (16 mm und 8 mm Format), einem Soundtrack mit elektronischer Sound Poetry sowie einem etwa 2 × 3 Meter großen Siebdruck auf Stoff. Der Text des Titels, deutsch etwa ‚die Strahlen bestrahlen‘, taucht in allen Elementen dieser Arbeit auf, er ist beispielsweise als abgetippte Liste in rascher Bewegung als bewegtes Schreibmaschinengedicht zu sehen, auf dem Siebdruck ist er mehrfarbig und in Form visueller Poesie präsent.

Die verlegerischen Aktivitäten von E. E. Vonna-Michell sowie seine eigenen künstlerischen Arbeiten sind im wahrsten Sinne des Wortes ‚experimentell‘. Es handelt sich um konzeptionelle Aufgabenstellungen mit offenem Ausgang, hier zeigen sich Neugier und Mut für das Unerwartete, das in seiner eigenen ästhetischen Qualität ausgestellt und reflektiert wird. Der größte Teil des Verlagsprogramms von Balsam Flex und insbesondere die eigenen Arbeiten von E. E. Vonna-Michell sind bis heute hinter den zugänglicheren Werken der Epoche größtenteils verborgen geblieben. Dies mag an den oftmals nicht einfach nachvollziehbaren künstlerischen Praktiken einiger Veröffentlichungen liegen, an den medialchemistischen Ansätzen, für deren Rezeption ein gewisses technisches Vorwissen hilfreich ist, oder auch an der speziellen Beschaffenheit dieser medialen Artefakte. Zudem sind die Audiokassetten von Balsam Flex längst vergriffen und in institutionellen Archiven und Sammlungen nur selten vertreten, was eine Aufarbeitung schwierig macht. Bis auf wenige Ausnahmen sind diese zudem bisher nicht

³⁵ Chopin nahm Mitte der 1960er Jahre beispielsweise auch die Lautgedichte von Raoul Hausmann auf und veröffentlichte eine Auswahl in seiner Zeitschrift *OU* auf Schallplatte. Vgl. zur Zeitschrift *OU* beispielsweise Henri Chopin: *Depuis 1964 la revue OU*, Bourges: Ville de Bourges 1979. Marc Matter (Hg.): *Henri Chopin & die Revue OU (= Fabrikzeitung 298 [2014])*.

³⁶ E-Mail von E. E. Vonna-Michell an den Autor, 30.01.2014: „each new performance added / or used the scores from the previous version [...] transparent film was always used to enable light & sound to move within the performing space and become a passing signature of that space.“

wiederveröffentlicht worden.³⁷ Die akustischen Arbeiten, die bei Balsam Flex erschienen sind, wirken allerdings nach „in the margins of the margins where aspects of the future are formulated in an encrypted yet prophetic language“.³⁸ Die Arbeit von E. E. Vonna-Michell stand in enger Verbindung und regem Austausch mit damaligen Strömungen der experimentellen Künste. Sie war von ausgewählten Positionen der Avantgarden inspiriert und hat Aspekte der Kunst, Dichtung und Musik von heute vorweggenommen. Dadurch lassen sich unterschiedliche historische Schichten miteinander verbinden – nicht nur im Rückblick, sondern auch als Ausblick auf neue Formen, die zu erkennen oftmals erst ein historischer Abstand erlaubt. An den Veröffentlichungen von E. E. Vonna-Michell und Balsam Flex wird deutlich, wie artefaktgebunden und medienspezifisch künstlerische Praktiken sein können. Im Gegensatz zu ihren Artefakten sind diese Praktiken heute nicht minder zeitgemäß und ermöglichen sowohl medienhistorische Analysen wie das Schulen eines nicht nur auf Methoden, sondern eben auch für Artefakte sensibilisierten Blicks auf gegenwärtige Mediennutzung.³⁹

Bibliographie

Sekundärliteratur

Chopin, Henri: *Depuis 1964 la revue OU*, Bourges: Ville de Bourges 1979.

Cowley, Julian: *Unofficial Channels Extra. Balsam Flex*, in: *The Wire Magazine* 297 (November 2008), https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/unofficial-channels-extra_balsam-flex (02.02.2022).

Edwards, Ken: *Infiltration & Dispersal. A series of conversations with E. E. Vonna-Michell*, in: *Reality Studios* 4 (1982), S. 103–133.

³⁷ Ausnahmen bilden beispielsweise die Wiederveröffentlichungen auf Vinyl LPs des Slowscan Labels aus 's-Hertogenbosch (NL); Henri Chopin: *Oh Audiopoems*, 2016; JGJGJGJG: *A Farewell Performance* sowie eine Zusammenstellung mit Material von drei Balsam Flex-Audiokassetten mit Arbeiten von Bob Cobbing, Peter Finch, François Dufrêne, Helmer Bodil und Lawrence Upton.

³⁸ Julian Cowley: *Unofficial Channels Extra. Balsam Flex*, in: *The Wire Magazine* 297 (November 2008), https://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/unofficial-channels-extra_balsam-flex (02.02.2022).

³⁹ Dieser Aufsatz ist Teil eines Projekts, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation „Horizont 2020“ bereitgestellt wurden (Finanzhilfvereinbarung Nr. 884177). Die hier artikulierten Ansichten und Meinungen sind die des Autors und entsprechen nicht notwendig denen der Europäischen Union (EU) oder des Europäischen Forschungsrats (ERC). Weder die EU noch der ERC können dafür verantwortlich gemacht werden.

- Hildebrand-Schat, Viola: Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing, in: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld: transcript 2012, S. 299–314.
- Jäger, Ludwig: Audioliteralität. Zur akroamatischen Dimension des Literalen, in: Binczek, Natalie / Wirth, Uwe: Handbuch Literatur & Audiokultur, Berlin / Boston: de Gruyter 2020, S. 61–84.
- Matter, Marc (Hg.): Henri Chopin & die Revue OU (= Fabrikzeitung 298 [2014]).
- Montgomery, Will: Balsam Flex. Cassette Culture and Poetry, in: Lang, Abigail / Nowell Smith, David (Hg.): Modernist Legacies. Trends and Faultlines in British Poetry Today, New York: Palgrave Macmillan 2015, S. 129–141.
- o. A., in: Onlinekatalog der British Library, London, <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLLSA8153298> (02.02.2022).
- Weissenstein, Ulrich: Collage, Montage and Related Terms. Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts, in: Comparative Literature Studies 15 (1978), S. 124–139.

Quellen / Primärquellen

- Balsam Flex (Hg.): Series 3. Produktflyer, o. w. A u. up.
- (Hg.): Veranstaltungsflyer [aus dem Nachlass von E. E. Vonna-Michel], o. w. A.
- Vonna-Michel, E. E.: A Reinhold Placed Near, hg. von Allen Fisher, in: Spanner 20 (1981).
- : Back Segments, o. w. A. u. up.
- : Falkenhagen, Berlin: Dreit Editions o. J.
- : Orange Wipes [Kassettenbegleittext], London: Balsam Flex 1979.
- : E-Mail an den Autor, 30.01.2014.



mit der britischen postreform 1839, in welcher die gebühren für die briefbeförderung von der entfernung auf das gewicht des jeweiligen briefes umgestellt wird, ist es notwendig geworden, das gewicht des briefes mittels einer briefwaage festzustellen.

März 2021: Ich muss im richtigen Tab lachen

Esther Seyffarth

Ich unterhalte mich in einem Gathertown-Raum mit mehreren Personen und schweife während des Gesprächs etwas ab. Ich bin also in mehreren anderen Tabs meines Browsers unterwegs, höre aber weiterhin das Gespräch der restlichen Gruppe im Hintergrund.

Gathertown hat eine Standardeinstellung, bei der automatisch mein Mikrofon und meine Kamera deaktiviert werden, sobald ich den Tab verlasse. Ich weiß noch gar nicht, ob ich diese Funktion gut finde, und deshalb weiß ich auch nicht, ob ich sie aktiviert oder deaktiviert habe.

Jemand sagt etwas Lustiges. Bevor ich darüber lache, wechsele ich zurück in den Tab mit der Gesellschaft, um sicherzugehen, dass mein wohlwollendes Lachen auch tatsächlich gehört und gesehen wird. Danach streune ich weiter durch meinen restlichen Browser.

Aus: Techniktagebuch, 29. August 2021, <https://techniktagebuch.tumblr.com/post/645384240294428672/m%C3%A4rz-2021> (04.07.2022).

Tiefenblick und Oberflächenästhetik. Pantomimen und Puppen rhetorisch gelesen

Nina Tolksdorf

Unsägliches

Vor einigen Jahren ereignete sich in Berlin etwas unsäglich Komisches. Von einer Polizeistelle, die scharfäugig darüber wachte, daß die öffentliche Sittlichkeit nicht ins Wanken geriet, ergingen – es war noch in der Epoche des gestrengen Brunner – Beanstandungen gegen einige Schaufenster, in denen Wachspuppen in holdem Negligé sich den bewundernden Blicken des Publikums darboten.

Man schüttelte sich vor Lachen. Die Vorstellung, dass das armselige Geschlecht dieser Puppen aus der Wachsfabrik mit ihren rosigen glatten Wänglein, mit ihren toten Blicken, ihren starr gespreizten, miserabel modellierten „Händchen“ in irgendeinem vorübergehenden die Illusion eines lebendigen Mägdleins weiblichen Geschlechts wecken könnte, war überwältigend.¹

Der Beginn des Artikels „Mannequins oder Wachspuppen?“ aus der Zeitschrift *Die Dame* von 1925 zeigt hier stellvertretend, dass im Zentrum der Beschäftigung mit Puppen gern ihr häufig skandalöses Verhältnis zum Menschen steht. Mit anderen Worten: Da Puppen immer schon in einer Ähnlichkeitsbeziehung zum Menschen stehen, erhellen sie, meist in der Negation, das, was das Menschsein vermeintlich ausmacht.² Im oben beschriebenen Vorfall resultiert das „unsäglich Komische“ aus der Absurdität der Annahme, Puppen könnten gegen

¹ M. O.: Mannequins oder Wachspuppen?, in: *Die Dame*, Jg. 52.23 (1925), S. 6–9, S. 6.

² Vor allem in gegenwärtigen Diskussionen um sowohl Pflege-, Therapie- als auch Sexroboter gibt es einige Stimmen, die dafür plädieren, Robotern ganz andere Formen zu verleihen, um die Perspektive auf die Vergleichbarkeit zu ändern. Vgl. z. B. Sophie Wenerscheidt: *Sex machina. Zur Zukunft des Begehrens*, Berlin: Matthes & Seitz 2019, z. B. S. 200–205, Sarah Berger: *Neue Technologie, veraltete Anschauung: Sexspielzeug in der Jetztzeit*, in: *POP 10.1* (2021), S. 54–59 und Catrin Misselhorn:

die Sittlichkeit verstoßen, wozu sie nur in der Lage wären, wenn sie tatsächlich mit Menschen verwechselt werden könnten. Nicht etwa die Nacktheit und Exposition des Intimen erregt den Widerstand des Autors,³ sondern die Unmöglichkeit, Mensch und Puppe zu verwechseln. Verantwortlich für die Unverwechselbarkeit sind hier, neben der Unbeweglichkeit der Gliedmaßen,⁴ die Schönheit und Künstlichkeit der Wangen sowie der „tote Blick“, der anzeigt, dass die Puppe weder lebendig ist noch über eine Innerlichkeit verfügt. Die Rhetorik des Textes nähert Mensch und Puppe jedoch einander an, vor allem durch die Charakterisierung des Vorfalles als „unsäglich komisch“. Denn die Unmöglichkeit des Sagens, des Sprechens, das den hier involvierten Menschen attestiert wird, ist auch den Puppen (dieser Zeit) weitestgehend eigen. Dass das Unsäbliche hier dennoch zur Sprache, genauer, zu Wort kommt, ist wiederum auch verschriftlichten Pantomimen eigen. Da die menschlichen Protagonist*innen in Pantomimen meist stumm sind, scheinen sich Puppe und Mensch hier stärker anzunähern als andernorts. So nah aber Puppe und Mensch sich auch kommen mögen, ein buchstäblich wesentlicher Unterschied zeichnet sich dennoch immer ab: Bei den menschlichen Protagonist*innen wird eine Innerlichkeit vorausgesetzt, die den Puppen abgesprochen wird. Eine dichte Beschreibung der Rhetoriken einiger literarischer Pantomimen zeigt jedoch – so die These – dass Puppen und puppenähnliche Menschen in das Innerlichkeitspathos des Pantomimediskurses um 1900 intervenieren und dabei auf die Oberflächenästhetik der Texte der Pantomime selbst verweisen.

Neben zahlreichen Aufführungen und Verfilmungen von Pantomimen entstehen um 1900 auch zahlreiche Texte, welche die Gattungsbezeichnung „Pantomime“ erhalten. Einige Texte der Pantomime lesen sich wie lange Regieanweisungen oder Prosastücke (z. B. Max Mell, *Die Tänzerin und die Marionette*, 1907), andere wie kurze Dramen, deren Dialoge stumm bzw. gestisch geführt werden (z. B. Arthur Schnitzler, *Der Schleier der Pierrette*, 1910), manchmal handelt es sich bei den Texten um Partituren (z. B. Franz Salmhofer und Bela Balázs, *Die Schatten*, 1924), die wiederum bisweilen mit stichwortartigen Anmerkungen und Skizzen für die Darstellung auf der Bühne versehen sind (z. B. Cyrill Kistler, *Im Honigmond*, 1909). Wieder andere Pantomimen sind Konglomerate aus Anweisungen, Notationen und Zeichnungen (z. B. Wiesenthal und Franckenstein, *Die Biene*, 1917) oder sind mit Aquarellen bebildert (z. B.

Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co, Ditzingen: Reclam 2021.

³ Es ist zwar nicht sicher, wer sich hinter dem Autor*innenkürzel M. O. verbirgt, mit dem der Artikel signiert ist, es könnte sich aber um Max Osborn handeln. Vgl. Wolfgang Brückle: Karl Schenkers Lob der Oberflächen. Künstlichkeit in der Moderne, in: Halwani, Miriam (Hg.): Karl Schenkers mondäne Bildwelten. Karl Schenker's glamorous images, Köln: Walther König 2016, S. 38–45, Anm. 8, S. 187.

⁴ M. O.: Mannequins oder Wachspuppen?, S. 7.

Louisemarie Schönborn, *Jussun der Holzkopf*, 1921). Einige dieser Texte stehen im Dienst einer Aufführung, andere sind als Lesetexte konzipiert.⁵ Eine Auseinandersetzung mit den Texten der Pantomime blieb lange aus, da die Sprache als defizitär gegenüber der Wahrheit der Pantomime als Aufführungskunst galt. So überlegte z. B. Johann Wolfgang von Goethe, dass seine Pantomime *Geist der Jugend* vielleicht besser nicht ins „Morgenblatt“ gesetzt werden solle, da der größte Reiz „bei aller Überlieferung das Unaussprechliche“ sei und ohne die gedruckten Worte die „Imagination“ besser arbeiten werde.⁶

An diese Kraft der Imagination knüpft der Literaturwissenschaftler Hartmut Vollmer an, wenn er sich den Texten der Pantomime zuwendet, um die Gattung einer literarischen Pantomime zu etablieren.⁷ Die Texte der Pantomimen sind Vollmer zufolge nicht nur sachliche „Anweisungstexte“, deren Funktion sich in „Aufführungsdirektiven“ erschöpft, sondern „zugleich fiktionale *Dichtungen*, poetische und dramaturgische Texte, die (außersprachliche) Imaginationen des Autors bildkräftig und symbolreich“ fixieren, um sie „auf die Bühne zu übertragen und den Zuschauer zu einer produktiven Rezeption zu bewegen“.⁸ Vollmers überaus materialreiche Monografie verspricht dem Text der Pantomime ihre Aufmerksamkeit, jedoch insofern, als sie diesen wiederum in den Dienst einer imaginierten Visualität stellt.⁹ Denn, so Vollmer, „[a]ls Lesetexte ‚funktionieren‘ die auf Inszenierung angelegten Pantomimen also nur insofern, als sie mit sprachlicher Lakonik Bilder projizieren“.¹⁰ Deswegen sei eine „ästhetische Wertung pantomimischer Texte [...] gewiss nicht unproblematisch“ und eine „qualitative Beurteilung ist demnach vor allem durch eine Analyse der szenischen Dramaturgie und der thematisch/motivisch evozierten pantomimischen Bildhaftigkeit zu erreichen“.¹¹ Der ästhetische Wert literarischer Pantomimen liege aufgrund ihres reduktionistischen und instruktiven Stils in einer spezifischen Bildhaftigkeit, die Vollmer jenseits

⁵ Robert Walsers Text „Der Schuss. Eine Pantomime“ z. B., den Walser wohl 1902 verfasst hat, wurde im Nachlass von Otto Julius Bierbaum wiederentdeckt und sollte wohl ursprünglich in der Zeitschrift *Die Insel* erscheinen. Auch einige Pantomimen Beer-Hoffmanns wurden allein für die Publikation der Texte geschrieben. Vgl. Mathias Meert: Die Pantomime als (Inter)Text. Richard Beer-Hofmanns ‚Das goldene Pferd‘ als metatheatrale Traumwelt, in: Germanistische Mitteilungen 44.2 (2019), S. 131–147, S. 134.

⁶ Hans Gerhard Gräf: Goethe ueber seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeusserungen des Dichters ueber seine poetischen Werke. II/3, Frankfurt/M.: Rütten und Loening 1906, S. 369.

⁷ Hartmut Vollmer: Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne, Bielefeld: Aisthesis 2011, vor allem S. 21–28.

⁸ Ebd., S. 337.

⁹ Rüdiger Singer: Rezension. Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne. Von Hartmut Vollmer, in: Monatshefte 104.4 (2012), S. 672–674, S. 674.

¹⁰ Vollmer: Die literarische Pantomime, S. 43.

¹¹ Ebd., S. 43–44.

des Textes in der Imagination der Rezipierenden verortet.¹² Unter literarischen Pantomimen versteht er folglich jene Texte, die „einen Spielraum der Imagination und Interpretation“¹³ konstruieren und die über ihre Funktion als Anweisungstext hinaus eine „besondere Textform“ darstellen, „die beim imaginierenden und interpretierenden Leser eine produktive Rezeption effiziert“.¹⁴ Dass ich hier von den „Texten der Pantomime“ spreche, ist insofern einer Distanzierung von Vollmers Analyse geschuldet, als die evozierte Bildhaftigkeit nicht als dominantes Merkmal der Literarizität der Texte gelten soll, vielmehr wird ihre Rhetorik im Fokus der Lektüre stehen.

Die Puppe, das wird im Folgenden deutlich, ist eines jener Elemente, das eine Verschiebung des analytischen Blicks von der imaginierten Bildhaftigkeit zur Rhetorik einfordert. Um 1900 sind sowohl Puppen als auch Pantomimen in allen Künsten zu finden – auf der Bühne, im Film, in der Malerei, in der Literatur – und nicht selten haben Puppen einen Auftritt in Pantomimen.¹⁵ Auch hier gibt es die wohlbekannten Erzählungen von Meistern, die sich in ihr eigenes großartiges Werk, in ihre Puppen aus Glas oder Holz, verlieben und diese zum Leben erwecken.¹⁶ In seiner Zusammenfassung einer „Riesenpantomime mit Fesselballons“, von der er angibt, sie in Finnland gesehen zu haben, beschreibt Paul Scheerbart eine Inszenierung mit Fesselballonpuppen, die nichts weiter tun, als ein riesiges Abendessen einzunehmen, in eine kurze Rauferei zu geraten, deren Grund unbekannt bleibt, und sich daraufhin mit einem Tanz

¹² Ebd., S. 43.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 41.

¹⁵ Vgl. auch ebd., S. 272.

¹⁶ Siehe z. B. die Pantomime „Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer“ von und mit Wy Magito und Lissi Düssel, die in einer elliptischen Darstellung im Programmheft des Vereinshauses Dresden von 1926 vorliegt: „Wenn der Meister ein Bildnis seiner Hände so liebt, daß er ihm eine Seele wünscht, soll er es täglich mit ein und demselben Namen anrufen ... Das längst ersehnte wird Ereignis ... Die Puppe lebt, hat aber noch kein Eigenleben – keine Seele. Die Geliebte kopiert ihn. Ganz automatisch. Er ist vorläufig noch in ihr. Er – der Schöpfer und Meister. / Das Schwert ist die Seele des Mannes / Der Spiegel die Seele der Frau / sagt ein altjapanischer Spruch. Er holt einen Spiegel und steckt ihn der Puppe zu ... Sofort hat sie ihre eigenen Bewegungen. Als ein neues Selbst offenbar, als ein Mensch für sich ... Während des Tanzes hat sie nicht acht gegeben, der Spiegel fällt klirrend zu Boden ... Wieder macht sie ihm alles nach. Aber anders als wie bisher: Als sein Spiegelbild. Ein unwiderstehlicher Drang überfällt ihn. Er will mehr von seinem Wesen schauen... Ein Lärm von draußen zerstört seinen Wahn. Und wieder liegt ihm die Geliebte als Puppe im Arm.“ Wy Magito / Lissi Düssel: Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer, 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467 [unpaginiert, S. 1]. In einer weiteren Pantomime formt sich ein Glasbläser eine Frau, die er durch einen Kuss zum Leben erweckt, die dann aber in einer Auseinandersetzung mit weiteren Protagonist*innen zerschmettert wird. Robert Laurency / August Reuss (Musik): Glasbläser und Dogaressa. Romantische Ballett-Pantomime in einem Aufzug (drei Bildern) 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467 [unpaginiert, S. 1].

zu versöhnen. Die Spannung dieser Inszenierung liegt allein in der Überdimensionalität der Ballonpuppen, welche die Zuschauenden zum Lachen bringen sollen.¹⁷

Während hier Artefakte menschenähnlich werden, können auch menschliche, meist weibliche Figuren, in Pantomimen puppenartig werden. In Hugo von Hofmannsthals Pantomime *Das fremde Mädchen* etwa wird die Tänzerin insofern buchstäblich zum Objekt der Begierde, als sie durch ihren Tanz für das männliche Publikum so geschwächt ist, dass ihre Bewegungen denen einer Marionette gleichen und sie zwar nicht an Fäden befestigt, aber doch von ihren Arbeitgeberinnen gestützt werden muss. Wie Puppen meist humanoide Züge aufweisen und den Menschen imitieren, nähern sich menschliche Pantomimen folglich in manchen Aspekten Puppen an: Neben der konstitutiven Stummheit beider ist das traditionell mit weißer Farbe oder gar mit Masken verdeckte Gesicht der Pantomimen, wie das der Puppen, seiner Mimik beraubt und die Bewegungen der Pantomimen werden zugunsten der Wiedererkennbarkeit von Gesten nicht selten stilisiert, wodurch sie sich den steifen, mechanischen oder gar holzigen Bewegungen von Mannequins und Marionetten annähern.¹⁸

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelte Étienne Decroux sein Konzept des ‚Mime corporel‘, demzufolge sich der Körper des Mimen der Bewegung von Marionetten bis zur Verwechselbarkeit annähern soll, denn „[d]er vollendete Mime ist dann in der Lage, seine Körperteile unabhängig voneinander zu bewegen, sowohl in der räumlichen als auch in der zeitlichen Beziehung.“¹⁹ Marionette und Mime, so auch Marcel Marceau, stilisieren die Wirklichkeit: Die Marionette, weil sie „als künstliche Figur“ ohnehin nie naturalistisch sein könne, der Mime hingegen komme „von der Wirklichkeit“, die er „durch seine Darstellung [verfremdet]; auf diese Weise nähert er sich der Marionette“ an.²⁰ Damit wird jedoch Mitte des 20. Jahrhunderts in der Pantomime wieder eingeführt, wovon sich Bewegungskünste um 1900 gerade emanzipiert hatten. Der Freie Tanz und der Ausdruckstanz, die in enger Verbindung zur Pantomime standen, hatten sich gerade vom Ballett und der „sinnentleerte[n] Akrobatik der Glieder“ befreit

¹⁷ Paul Scheerbart: Riesenpantomime mit Fesselballons, in: *Der neue Weg* 4.1 (1909), S. 92.

¹⁸ Gendolla, der den Automatenmenschen und den Maschinenmenschen als ferngesteuerte Puppe versteht, hat gezeigt, dass die Literatur vielmehr an der Menschmaschine denn an dem Maschinenmenschen interessiert sei. Peter Gendolla: *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte des Maschinenmenschen* bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann u. Villiers de l'Isle Adam, Marburg: Guttandin und Hoppe 1980, S. 5.

¹⁹ Karl Günter Simon: *Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1960, S. 46 f. Vgl. dazu auch Vollmer: *Die literarische Pantomime*, S. 498. Bei Étienne Decroux spielt das Gesicht in der Pantomime gewissermaßen gar keine Rolle mehr (vgl. Marcel Marceau: *Die Weltkunst der Pantomime*, Zürich: Die Arche 1960, S. 24).

²⁰ Marcel Marceau: *Für ein Theater des Wunderbaren*, in: Dorst, Tankred: *Geheimnis der Marionette* (mit einem Vorwort von Marcel Marceau), München: Herrmann Rinn 1957, S. 7–9, S. 7.

und den Tanzenden als ‚Gliederpuppen‘ die „rhythmische Erregung des ganzen Menschen“ entgegengesetzt.²¹

Anhand dieser Gegenüberstellungen und Ambivalenzen spielen die Texte der Pantomime mit ihrer eigenen konstitutiven Stummheit sowie derjenigen von menschenähnlichen Figuren und Figurationen. So nähern sich Pantomime und Marionette einander an, ohne ihre Differenzen zu nivellieren. Was also fasziniert die Pantomime an der Puppe? Wie unterscheiden sich die Darstellungen des Stumm-Seins der Pantomimen von denjenigen der Marionette? Kommen Artefakte anders zur Darstellung als ihre menschlichen Mitspieler*innen? Welche Rhetoriken bemühen die Texte, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu generieren?

Innerlichkeit und / versus Oberfläche

Nach Hermann Bahr ist es die durch die Stummheit verursachte Unwirklichkeit und Künstlichkeit der Pantomime, die sie von allen anderen Theaterformen um 1900 unterscheidet und am erträglichsten macht. Der Geschmack des damals zeitgenössischen Theaterpublikums, so Bahr, revoltiere aufgrund seines ausgeprägten „Wirklichkeitssinns“ gegen „alle theatralische Tradition“. ²² Die Pantomime allerdings beleidige das „realistische Gefühl“ der Zuschauenden nicht, da sie nicht „vom Menschen“ handle, „sondern von Pierrot“ und somit von vornherein zeige, dass sie nichts mit der „Straßenwirklichkeit“ zu tun habe. ²³ Das Vergnügen an der Pantomime resultiere folglich auch aus der ausgesetzten „realistische[n] Kontrolle“, ²⁴ die mit jener sittlichen Kontrollinstanz vergleichbar ist, welche im Falle der oben erwähnten Mannequins prüfte, ob sie gegen die Sittlichkeit verstoßen.

Zugleich ist es um 1900 ausgerechnet ein authentischer Ausdruck, den man in der Pantomime zu erkennen glaubt. Dass die Pantomime als Kunst verstanden wird, die versucht, der durch Sprache vermittelten trügerischen Kommunikation durch expressiven körperlichen Ausdruck zu entkommen, zeigen vor allem damals zeitgenössische theoretische Texte. In einer Zeit, in

²¹ Gabriele Brandstetter: Körper im Raum und Raum im Körper. Zu Carl Einsteins Pantomime „Nuronihar“, in: Kiefer, Klaus H. (Hg.): Carl Einstein. Internationales Carl Einstein-Kolloquium 1986, Frankfurt/M. / Bern / New York: Peter Lang 1988, S. 115–138, S. 130.

²² Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgaben, hg. von Claus Pias und Gottfried Schnödl, Kromsdorf: VDG Weimar 2013, S. 46.

²³ Ebd., S. 47. Bahr schreibt weiter: „Unser Trieb auf das Wirkliche, den wir nun einmal nicht mehr vermeiden, wird von der Pantomime nicht beleidigt, die sachte und höflich an ihm daneben vorbeigeht; aber unser Trieb auf das Phantastische, dessen täglich begehrlischerer Hunger gegen die Alleinherrschaft des Naturalismus täglich grimmiger revoltiert, wird von der Pantomime allein heute befriedigt.“ Ebd., S. 48.

²⁴ Ebd. S. 47.

der der Glaube an die Sprache als verlässliches Kommunikationsmittel erschüttert ist, sollen in körperlichen Künsten, wie im Freien Tanz und Ausdruckstanz,²⁵ oder auch in der Pantomime, neue Möglichkeiten der Darstellung gefunden werden. Grete Wiesenthal z. B. sieht die Erneuerung der alten, vielleicht sogar veralteten Pantomime-Kunst in eben jener Verbindung von Tanz und Pantomime.²⁶ Dabei zeichnen sich pantomimische Elemente zwar häufig durch stärkere narrative Strukturen aus, doch sowohl ihnen als auch dem Ausdruckstanz liegt „der Glaube an die Lesbarkeit und Entzifferbarkeit dieser Ausdrucksgesten“ zugrunde.²⁷ Hugo von Hofmannsthal hat, häufig in Zusammenarbeit mit Grete Wiesenthal, einige Pantomimen entwickelt und verschriftlicht und in diesem Kontext gewissermaßen eine Metaphysik der Pantomime entwickelt. In seinem theoretischen Text „Über die Pantomime“ schreibt er, dass die Pantomime in der Lage sei, ans Licht zu bringen, „was zu groß, zu allgemein, zu nahe ist, um in Worte gefaßt zu werden“.²⁸ Dabei sei sie individueller Ausdruck und ihre Gesten seien „rein“, während Worte immer allgemeiner Ausdruck seien, wenn sie auch den Anschein des Individuellen vermittelten.²⁹ Diese theoretischen Überlegungen finden sich als mehr oder weniger konkrete Regieanweisung auch im Schauspiel *Das Salzburger große Welttheater* wieder, wenn Hofmannsthal instruiert, dass die Pantomime „den geistigen Vorgang in der Seele“ des Bettlers „versinnlichen“ solle.³⁰ Das Gestische und die Bewegung der Pantomime werden als authentischer Ausdruck einer Innerlichkeit verstanden, die durch den sprachlichen Ausdruck konstitutiv verfälscht werde.

All diese Innerlichkeit – Gefühle, Seele, Geist, Charakter – geht der Puppe vermeintlich ab. Darauf baut z. B. der Film *Die Puppe* von Ernst Lubitsch, in dem primär der (mangelnde) Charakter der Puppe eine Rolle spielt:³¹ Zu Beginn will der Junggeselle Lancelot keine Frau mit Charakter heiraten, dann wünscht er sich, die Puppe, die er stattdessen geheiratet hat, hätte Charakter, sei also ein Mensch. Aber holen wir synoptisch etwas weiter aus: Der Puppenhändler Hilarius verkauft anstelle einer mechanischen Puppe aus Versehen seine eigene Tochter Ossi, welche die nach ihrem Bilde hergestellte Puppe nachahmt. Letztere war kurz zuvor ka-

²⁵ Siehe dazu vor allem Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Freiburg/Br.: Rombach 2013.

²⁶ Grete Wiesenthal: *Tanz und Pantomime*. Vortrag im Kunstsalon Hugo Heller. Wien, 27. Oktober 1910, in: Hofmannsthal *Blätter* I, Herbst 1986, S. 36–40, S. 40.

²⁷ Brandstetter: *Tanz*, in: Haupt Sabine / Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Handbuch Fin de siècle*, Stuttgart: Kröner 2008, S. 583–600, S. 597.

²⁸ Hofmannsthal: *Über die Pantomime*, S. 503.

²⁹ Ebd.

³⁰ Hugo von Hofmannsthal: *Pantomimen zu ‚Das große Welttheater‘ [Axt-Pantomime]*, in: ders.: *Gesammelte Werke. Dramen VI: Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen*, Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 217–218, S. 217.

³¹ Ernst Lubitsch: *Die Puppe*, Deutschland 1919.

puttgegangen und Ossi tritt an ihre Stelle, damit Hilarius nicht davon erfährt. Der Käufer und späterer Ehemann der als Puppe wahrgenommenen Ossi, Lancelot, findet im Verlauf des Filmes Gefallen an ihr, und zwar vor allem an ihrer hin und wieder zum Vorschein kommenden puppenuntypischen Eigensinnigkeit – sie wehrt z. B. seine physischen Annäherungsversuche ab. Da die Puppe von Ossi nur gespielt wird, verfügt sie zwar über diese Eigensinnigkeit, doch da Lancelot nicht weiß, dass es sich um einen eigenständigen Menschen handelt, gibt er sich damit nicht zufrieden. Er wünscht sich hingegen, seine Puppe sei im Besitz eines Eigenlebens, das auf einen menschlichen Charakter zurückgeht. An Puppen, so suggeriert der Film, kann nur das Äußerliche bewundert werden. Der Film endet mit einer zweiten Hochzeit zwischen Lancelot und Ossi, nachdem sich letztere als Mensch buchstäblich entpuppt.

Die Faszination, die von der Oberfläche der Puppe ausgeht, wurde bereits mit der Beschreibung der unnatürlichen rosigen Wangen der Mannequins im einleitenden Zitat deutlich.³² Bei Yoko Tawada wird sie zum ästhetischen Programm: „Weil Vorhänge und Marionetten als Ding betrachtet werden, die keine innere Welt besitzen, fällt es leicht, sie als Oberfläche zu betrachten“.³³ Wie an Hofmannsthal's programmatischer Verwendung des Begriffs ‚versinnbildlichen‘ deutlich wird, verzeichnet auch die Pantomime als theatrale Kunst eine Verschiebung vom Logozentristischen zum Visuellen.³⁴ Während jedoch das Visuelle der Pantomime nach Hofmannsthal den Blick zu einer metaphysischen Wahrheit leiten soll, wird der auf die Puppe gerichtete Blick auf der Oberfläche verweilen. Letztere hatte und hat allerdings vor allem in den von der westlichen Metaphysik geprägten Geisteswissenschaften keinen guten Ruf, denn hier gilt es, in die Tiefe zu gehen. Oberflächen sind dabei „suspekt: Sie scheinen nur der Zier, wenn nicht gar der Irreführung zu dienen, denn der Schein – so heißt es seit jeher – trägt“.³⁵ Sybille Krämer hat in ihrem Vortrag *Wider die Tiefenrhetorik* auch auf die sprachlichen Verfestigungen dieser Wertschätzung der Tiefe und der Missachtung der Oberfläche im Bereich des Geistigen verwiesen. Rhetoriken wie „tiefgründig sein“, „in die Tiefe gehen“ und „Tief-

³² Schon in der Barockzeit wurde Wachs in der Verarbeitung zu Puppen zum „Täuschungsmaterial“, vgl. Marianne Vogel: „Einfach Puppe!“ Die Wachspuppe in der Wirklichkeit und in der Imagination in Romantik und Moderne, in: Kormann, Eva / Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika (Hg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden, Amsterdam / New York: Rodopi 2006, S. 105–115, S. 84.

³³ Yoko Tawada: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie, Tübingen: Konkursbuchverlag 2000, S. 165.

³⁴ Vgl. dazu Vollmer: Die literarische Pantomime, vor allem S. 29–46 und Meert: Die Pantomime als (Inter)Text. Zur Verknüpfung von visuellen Kulturen und Puppen vgl. auch Jana Scholz: Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur, Bielefeld: transcript 2019, S. 12–17.

³⁵ Hans-Georg Arburg et. al: Vorwort, in: dies. (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008, S. 7–12, S. 7.

gang haben“ zeugen davon.³⁶ „Geistigkeit“, so Krämer, zeige sich allein in der „geisteswissenschaftlich hermeneutischen Tiefenrhetorik“, der Oberfläche gehe in dieser Matrix der Geist ab. Obwohl nach Fredric Jameson das ‚Tiefenmodell Hermeneutik‘ in der Postmoderne mit der Dekonstruktion der Innen-Außen-Dichotomie einsetze und so erst die Oberfläche in den Blick gerate,³⁷ gibt es auch um 1900 bereits ein ausgesprochenes Interesse an der Oberfläche, das auch durch die neueren Medien der Zeit geschürt wird.³⁸

Ein Künstler, der im frühen 20. Jahrhundert den Blick auf die Oberfläche mit seinen Photographien von Wachspuppen trainiert, ist Karl Schenker. Sein „Lob der Oberfläche“ bildet, so Wolfgang Brückle, ein Gegenmodell zum „abendländischen Denken“, das „die Wahrheit, soweit Metaphern dabei eine Rolle spielen, fast immer in der Tiefe, unter der Oberfläche der Dinge [sucht]. Es will den Sachen auf den Grund gehen, indem es die Oberfläche durchbricht.“³⁹ Schenker hingegen interessiert sich, so schreibt auch sein Zeitgenosse Franz Blei, für die Oberfläche selbst:

Er (Karl Schenker) flunkert nicht mit sogenanntem seelischen Ausdruck; er bildet sich nicht ein, den sozusagen inneren Charakter des Porträtierten kennen und wiedergeben zu müssen; er bleibt vielmehr ganz solide und gewissenhaft bei der Oberfläche, die ja der Tiefe viel stärker verbunden, viel verräterischer ist als man meint, und jedenfalls stärker verbunden als der dem Individuum bewußt gewordene Charakter, der zumeist eine Anmaßung ist.⁴⁰

³⁶ Sybille Krämer: ‚Wider die Tiefenrhetorik‘. Über die Kulturtechnik der Verflachung, diagrammatische Maschinen und das ‚Deep Learning‘. Vortrag am Forum Digital Humanities Leipzig. Universität Leipzig, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-HmshAUHnhs> (16.05.2022).

³⁷ Fredric Jameson: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45–102, S. 56.

³⁸ Vgl. Isabelle Stauffer / Ursula von Keitz: Lob der Oberfläche. Eine Einleitung, in: Arburg, Hans-Georg von et. al. (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008, S. 13–31. Hier verweisen die Autorinnen auch darauf, dass z. B. von Jameson versucht wurde, „den Oberflächenbegriff zur Charakterisierung einer Epoche, nämlich der Postmoderne, zu gewinnen, was aber angesichts der historischen Vielfältigkeit seiner Konjunkturen nicht haltbar ist.“ S. 29. Dennoch zeichnet sich auch die Postmoderne und die Popliteratur durchaus durch eine ‚Poetik der Oberfläche‘ aus. Olaf Grabienski / Till Huber / Jan-Noël Thon (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre, Berlin / Boston: de Gruyter 2011, S. 1.

³⁹ Brückle: Karl Schenkers Lob der Oberflächen, S. 43.

⁴⁰ Franz Blei: Zu Karl Schenkers Bildnis-Photographien, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten, Band 37, Darmstadt: Verlagsanstalt Alexander Koch 1915, S. 85–86, S. 85.

In der Auseinandersetzung mit Schenkers Fotografien ist die Oberfläche kein Störfaktor des inneren Ausdrucks, sondern die Verräterin einer nur scheinbaren Tiefe. Die im Angesicht der Puppe entwickelte Ästhetik der Oberfläche bildet, im gegenseitigen Verweis aufeinander, mit der Wahrheit der Pantomime ein Vexierbild.

Oberfläche und Pantomime

Puppen und Marionetten lenken folglich die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche, das heißt auch auf die Niederschrift der Handlungen von Pantomimen. Wenn sich nach Vollmer, wie oben erwähnt, das Wesentliche der Pantomime – das Pantomimische sozusagen – erst jenseits des Textes, in der evozierten Bildhaftigkeit, entfaltet, richtet sich seine Aufmerksamkeit auf die Metaphysik oder, im hermeneutischen Duktus: auf die Tiefe der Texte. Dabei lohnt es sich ebenso, die Oberfläche, das heißt auch die Rhetorik der Texte, zu analysieren, also gewissermaßen der Ästhetik der Puppe zu folgen. So irritiert z. B. Robert Walser in seinem Text „Der Schuss. Eine Pantomime“ die Vorstellung, dass sich mit dem Durchdringen oder Abnehmen einer Oberfläche etwas Wahres offenbare, indem er das Verhältnis von Maske und Gesicht neu konstellierte: „Monsieur nimmt sich seine weißen Haare ab. Goldene leichte Locken werden sichtbar. Hierauf zieht er sich von seinem Gesicht ein Gesicht ab: das Gesicht des alten Mannes.“⁴¹ Obwohl Maske und Puppe nicht gleichzusetzen sind, lassen sie sich doch in eine paradigmatische Beziehung setzen, vor allem dann, wenn Masken menschenähnliche Züge aufweisen und wie Puppen über nur einen Gesichtsausdruck verfügen. Das Gesicht, das bei Walser abgezogen wird, ist nicht etwa eine Maske, hinter der sich ein wahres Gesicht verbergen könnte, beide Gesichter sind gleichermaßen wahr. Da der Alte oder Monsieur eine Figur ist, die von ihrer Frau betrogen wird, ist das Spiel mit dem wahren Gesicht bzw. mit den wahren Gesichtern im Plural gleichsam eine Anspielung auf die Redewendung „das Gesicht wahren“ oder „das Gesicht nicht verlieren“. Die Gleichzeitigkeit beider Redewendungen in der Formulierung „Hierauf zieht er sich von seinem Gesicht ein Gesicht ab“ reflektiert das in der Pantomime mit der Maske – und folglich mit einem unbewegten, puppenartigen Gesicht – sichtbar werdende Vexierbild von Wahrheit und Oberfläche.

Monika Schmitz-Emans hat eindrücklich gezeigt, dass Puppen, Androiden und Maschinen in literarischen Texten insofern eine „Doppelbödigkeit“⁴² erzeugen können, als sie allegorisch

⁴¹ Robert Walser: *Der Schuss. Eine Pantomime*, in: Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte, hg. von Bernhard Echte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 11–16, S. 15.

⁴² Monika Schmitz-Emans: *Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes*, in: *Arcadia* 30 (1995), H. 1, S. 1–30, S. 7.

auf die Mechanik, das heißt auf das „planvoll Gemachte“⁴³ der Texte verweisen und so „zu einer Deutung auf (mindestens) zwei Ebenen“ auffordern.⁴⁴ Gleichzeitig sind es ausgerechnet die Puppen und Masken, die nicht das Darunterliegende forcieren – das zeigt z. B. Walser –, sondern es zulassen, an der Oberfläche zu verweilen. Denn, so Tawada, „Puppen bieten, wenn sie zum Thema gewählt werden, dem Autor die Möglichkeit, im Text eine Oberflächenwelt zu weben.“⁴⁵ Masken hingegen können nach Tawada insofern als Metapher dienen, als sie auf eine „nicht-authentische Rede des Subjekts“⁴⁶ verweisen und so die Hoffnung auf eine Rede „von Innen heraus“⁴⁷ thematisieren. Mit Walsers doppeltem Gesicht und mit der doppelten Bedeutung der Redewendung wird hingegen deutlich, dass statt der erwarteten Tiefe und Einsicht in ein wahres Gesicht schlicht die Verdopplung der Oberfläche statthat.

Mit dieser Wende lässt sich auch die Literarizität und Rhetorik der Texte der Pantomime in den Blick nehmen. Um es mit den Worten aus der Pantomime *Nuronihar* von Carl Einstein zu sagen: „Nuronihar ist zu sehr mit sich, zumal ihrem Körper beschäftigt, als dass ein Mensch sie tiefer interessieren könnte. Sie ist ein Mädchen, das sich nur körperlich ausdrückt, kurz – die Tänzerin.“⁴⁸ Neben der klischeehaften und misogynen Darstellung von der Tänzerin als instinkthaft sowie als „unkritisch und unüberlegt“,⁴⁹ vollzieht sich in *Nuronihar* gleichsam eine poetologische Wende des Blicks von der Tiefe zur Oberfläche: Der Ausdruck der Tänzerin offenbart keine Innerlichkeit, sondern ist, was er darstellt. Auf den Text und seine Poetologie bezogen heißt das, dass sich die Pantomime *Nuronihar* von Bedeutungen jenseits des Textes ab- und der Oberfläche des Textes zuwendet. Die Ablehnung jeglichen Psychogramms der Tänzerin⁵⁰ ist gleichsam Darstellungsprogramm des Textes. Anders als es Schmitz-Emans in ihrem Essay „Kunstfiguren“ beschreibt, offenbart sich hier in der Wende zum Text folglich keine Doppelbödigkeit in Form einer Allegorie, vielmehr bilden sich verschiedene Oberflächen.

Die Rechtfertigung für die Wiederbelebung der alten Kunst der Pantomime wird also in ihrem Ausdruck von Innerlichkeit und Authentizität gefunden, die Faszination, die von der Puppe ausgeht, ist einer Ästhetik der Oberfläche geschuldet. Da der Puppe kein Eigenleben

⁴³ Ebd., S. 28.

⁴⁴ Ebd., S. 7.

⁴⁵ Tawada: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur, S. 168.

⁴⁶ Ebd., S. 5.

⁴⁷ Vgl. Schmitz-Emans, die diese Hoffnung bei Brentanos Märchen „Gockel und Hinkel“ analysiert. Diese Hoffnung ließe sich auch im Film *Die Puppe* lesen, wenn sich der Protagonist wünscht, die Puppe hätte einen wirklichen Charakter.

⁴⁸ Einstein: *Nuronihar*. Eine Pantomime, in: *Die Aktion* 3 (1913), H. 43, Sp. 1006–1007, Sp. 1007.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Brandstetter: *Körper im Raum und Raum im Körper*, S. 124.

und damit keine eigene Innerlichkeit zugesprochen wird,⁵¹ kann ihr Äußeres (zu dem auch die Sprache gehört) folgerichtig nicht als Störung in dem Versuch verstanden werden, vermeintlich innere Vorgänge zu erfassen, auszudrücken und zu kommunizieren. Indem sie auf die Rhetorik und Bedeutung der (Text)Oberfläche sowie auf die Funktionsweisen des Textes verweisen, zeigen Puppen sowie puppenähnliche Figuren, dass sie mittels ihrer Menschenähnlichkeit in den Topos der Innerlichkeit eingreifen und damit den Texten der Pantomime eine ganz eigene Berechtigung und Literarizität zusprechen. Analysen der Texte der Pantomime, die genau diese Aspekte in den Blick nehmen, ermöglichen es wiederum, die diskursive Teilhabe der Texte etwa an theatertheoretischen und ästhetischen Debatten sichtbar zu machen.

Ein Beispiel ist hier Max Mells Pantomime *Die Marionette und die Tänzerin*, die den Topos der Innerlichkeit im Tanz und in der Pantomime verhandelt. *Die Marionette und die Tänzerin* wurde in Zusammenarbeit mit Rudolf Braun, E. J. Wimmer und Grete Wiesenthal 1907 uraufgeführt und ist eine Darstellung von diversen Beziehungen zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Figuren und Dingen, deren Dimension hier kurz deutlich gemacht werden soll. Das Stück beginnt mit dem Auftritt des Königs, der mit der Tänzerin am Arm die Bühne betritt. Die Tänzerin wird bald von dem Flötenspiel eines Hirten abgelenkt, dem sie für eine Zeit ihre volle Aufmerksamkeit schenkt. Wenn sie sich wieder dem König zuwendet, wird dieser von einer Gruppe Kinder abgelenkt, die dem Hanswurst zuschaut, wie er eine Marionette hervorholt und sie tanzen lässt. Der König ist von der Marionette so fasziniert, dass er fortan die Tänzerin ignoriert. Diese versucht, seine Aufmerksamkeit zurückzugewinnen, bis sie nach einer kurzen Interaktion mit dem Hanswurst – der sie währenddessen als sein Eigentum kennzeichnet, indem er ihr seine Mütze aufsetzt – wieder von der Flöte und dem Hirten abgelenkt wird und schließlich mit ihm verschwindet. Der Hanswurst fühlt sich betrogen und trägt einer Gruppe Bauern auf, die Tänzerin und den Hirten zurückzuholen. Während die Bauern verschwinden, um mit einem Strick die Fliehenden einzufangen, tritt der König mit der Marionette wieder auf, bemerkt die Traurigkeit vom Hanswurst und erinnert sich an die Tänzerin. Die Marionette wird weggeworfen, König und Hanswurst beweinen den Verlust der Tänzerin, als diese mit dem Hirten, von den Bauern gefesselt, wieder auf die Bühne geführt wird. Während der Hirte hingerichtet werden soll, lässt sich die Tänzerin, wenigstens scheinbar und um den Hirten zu retten, vom König überreden, sich mit ihm zusammenzutun. Letztendlich verrät sie den Hirten, schnappt sich die Marionette, lässt sie einige „übermütige und höhnische Bewegungen“ machen⁵² und verlässt die Bühne.

⁵¹ Auch hier gibt es Ausnahmen, zumindest wird eine solche Innerlichkeit hier und da in Aussicht gestellt. So heißt es z. B. in der oben zitierten *Holzschnitzer*-Pantomime: „Die Puppe lebt, hat aber noch kein Eigenleben – keine Seele“. Magito / Düssel: *Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer* [unpaginiert, S. 1]. Da jedoch die Puppe zerstört wird, bevor die Wandlung stattfindet, thematisiert der Text nicht, ob sie mit dem Eigenleben auch den Schritt zum Mensch-Sein vollziehen oder weiterhin als Puppe leben würde.

⁵² Mell: *Die Marionette und die Tänzerin*, Privatdruck, Wien 1907 [unpaginiert, S. 6].

Innerhalb des sehr dynamischen Beziehungsgeflechts ist die Marionette mal Faszinosum, mal nicht zu beachtendes, weggeworfenes Ding – ebenso wie die Tänzerin. Auf der Handlungsebene des Stücks wird die Marionette von einer Person zur anderen gereicht, sie verfügt selbst nicht über die Möglichkeit zu interagieren. Die Aktion – im Unterscheid zur Re-Aktion – scheint ganz auf der Seite der menschlichen Figuren zu liegen. Dafür spricht auch das Personenverzeichnis, in dem nur menschliche Protagonist*innen gelistet sind. Folgt man aber der Oberflächenästhetik der Puppe und vollzieht eine genauere Textanalyse, wird deutlich, dass die Dynamik zwischen allen Figuren – menschlichen und nicht-menschlichen – strukturell vergleichbar ist. Das erste, was von der Marionette zu sehen ist, sind ihre Fäden; der Hanswurst deutet dem König an, dass er eine große Erfindung bei sich habe: „Er öffnet den Sack, den er fallen lässt, und hat sofort die Fäden der Marionette in der Hand“.⁵³ Später haben auch die Bauern diese Fäden oder Stricke in der Hand, an deren Ende sich dann aber nicht die Marionette, sondern die Tänzerin und der Hirte befinden. Während die Marionette, nachdem sie aus dem Sack befreit wird, „einige zuckende Bewegungen macht“ und so grammatisch animiert ist, ist die Tänzerin, wenn sie das Flötenspiel hört, „ergriffen und wie verloren. Die Flöte verstummt, die Tänzerin steht eine Weile sinnend da, dann erwacht sie wie aus einem Traum.“⁵⁴ Wenn der König die Marionette in die Finger bekommt und ihre Bewegungen, wie es heißt, „reguliert“, ist sie von ihm ebenso eingenommen wie der König von ihr, als der Hanswurst sie bewegt: „Er [der Hanswurst] lässt sie wieder tanzen und da fällt der Blick des Königs hinüber und wird sofort gefesselt.“⁵⁵ Nachdem sich der Hanswurst beraubt fühlt, weil die Tänzerin mit dem Hirten verschwunden ist, wird er als „Bild völliger Trostlosigkeit“⁵⁶ erst zum Gemälde und ist dann vor Traurigkeit regungslos und in der Bewegung ebenso unanimiert, wie es sonst Puppen eigen ist: „Die vier Ladenmädchen trösten ihn. Sie heben ihn auf und setzen ihn auf die Bank.“⁵⁷ Während der König mit der Marionette beschäftigt ist, liegt die Tänzerin „unbeweglich auf dem Mantel“, an dem kurz danach der Hanswurst wie an den Fäden der Marionette zieht, woraufhin die Tänzerin eine „unwillige Bewegung“ macht.⁵⁸ Kaum eine Bewegung und kaum ein Affekt in dieser Pantomime ist als Aktion zu denken. Die Beziehungen und Bewegungen entstehen vielmehr aufgrund von sichtbaren und unsichtbaren Fäden einer Marionette, sie entstehen zwischen den einzelnen Figuren, zu denen nicht nur die menschlichen Akteur*innen zählen, sondern auch das Flötenspiel, die Marionette sowie die Fäden oder

⁵³ Ebd. [unpaginiert, S. 2].

⁵⁴ Ebd. [unpaginiert, S. 1].

⁵⁵ Ebd. [unpaginiert, S. 3].

⁵⁶ Ebd. [unpaginiert, S. 6].

⁵⁷ Ebd. [unpaginiert, S. 6].

⁵⁸ Ebd. [unpaginiert, S. 3].

Seile. Alle Akteur*innen fesseln sich und andere gegenseitig. Die Marionette steht hier nicht primär, wie es bei Puppen häufig der Fall ist, für eine „künstliche Gegenwelt“ ein,⁵⁹ sondern sie wird in das Beziehungsgeflecht eingebunden und stellt anhand der motivischen, aber auch grammatischen und rhetorischen Überschneidungen die Spezifik der Verknüpfungen aus.

Hier, wie in Walsers *Der Schuss* oder Einsteins *Nuroniha*, wird nicht die Differenz von menschlichen und nicht-menschlichen Körpern und Handlungsfähigkeiten ausgestellt, sondern es zeigt sich, dass der Blick, der bei der Puppe auf der Oberfläche haften bleibt, auch auf die Struktur des Textes der Pantomime verweist. Puppen sowie puppenähnliche Menschen und Artefakte machen darauf aufmerksam, dass der hermeneutische Blick darauf trainiert ist, die Oberflächen zu durchdringen und in eine Tiefe, auf einen Grund zu gehen. Im Falle von Texten wie denen der Pantomime, die traditionell in einem Aufführungskontext gelesen werden, führt der Blick durch die Oberfläche hindurch jedoch dazu, dass ihre eigene Literarizität und ihre poetologischen Verhandlungen unsichtbar werden. Eine Analyse der Textoberfläche kann ihre Funktion jenseits der Aufführung ausstellen. Obwohl die Puppe als Intervention des hermeneutischen Tiefenblicks gelesen werden kann, zeigt Mells Text auch, dass es dieser Intervention nicht darum geht, die Tiefe gänzlich zu verlassen. Denn wenn auch Mell in seinem Text keine Tiefe ausstellt, ist mit der Figur der Tänzerin um 1900 unmittelbar die Vorstellung verbunden, dass der tänzerische Ausdruck eine Innerlichkeit zum Vorschein bringt. Wenn also die Tänzerin sich am Ende mit der Marionette verbündet, wird hier auch eine Allianz zwischen Oberfläche und Tiefe geknüpft.

Bibliographie

- Arburg, Hans-Georg von et al. (Hg.): Vorwort, in: dies. (Hg.) Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008; S. 7–12.
- Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften in Einzelausgaben, hg. von Claus Pias und Gottfried Schnödl, Kromsdorf: VDG Weimar 2013.
- Berger, Sarah: Neue Technologie, veraltete Anschauung: Sexspielzeug in der Jetztzeit, in: POP 10.1 (2021), S. 54–59.
- Blei, Franz: Zu Karl Schenkers Bildnis-Photographien, in: Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten, Band 37, Darmstadt: Verlagsanstalt Alexander Koch 1915, S. 85–86.

⁵⁹ Pia Müller-Tamm / Katharina Sykora: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, in: dies. (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne. Düsseldorf / Köln: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Oktagon 1999, S. 65–93, S. 21.

- Brandstetter, Gabriele: Körper im Raum und Raum im Körper. Zu Carl Einsteins Pantomime ‚Nuronihar‘, in: Kiefer, Klaus H. (Hg.): Carl Einstein. Internationales Carl Einstein-Kolloquium 1986, Frankfurt/M. / Bern / New York: Peter Lang 1988, S. 115–138.
- : Tanz, in: Haupt, Sabine / Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de siècle, Stuttgart: Kröner 2008, S. 583–600.
- : Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Freiburg/Br.: Rombach 2013.
- Brückle, Wolfgang: Karl Schenkers Lob der Oberflächen. Künstlichkeit in der Moderne, in: Halwani, Miriam (Hg.): Karl Schenkers mondäne Bildwelten. Karl Schenker's glamorous images, Köln: Walther König 2016, S. 38–45.
- Einstein, Carl: Nuronihar. Eine Pantomime, in: Die Aktion 3 (1913), H. 43, Sp. 1006–1007.
- Gendolla, Peter: Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E. T. A. Hoffmann u. Villiers de l'Isle Adam, Marburg: Guttandin und Hoppe 1980.
- Grabienski, Olaf / Huber, Till / Thon, Jan-Noël (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin / Boston: de Gruyter 2011.
- Gräf, Hans Gerhard: Goethe ueber seine Dichtungen. Versuch einer Sammlung aller Aeusserungen des Dichters ueber seine poetischen Werke. II/3. Frankfurt/M.: Rütten und Loening 1906.
- Hofmannsthal, Hugo von: Pantomimen zu ‚Das große Welttheater‘ [Axt-Pantomime], in: ders. Gesammelte Werke. Dramen VI: Ballette, Pantomimen, Bearbeitungen, Übersetzungen. Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 217–218.
- : Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Ballette, Pantomimen, Filmszenarien, hg. von Giesela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel, Band 27, Frankfurt/M.: Fischer 2006.
- : Über die Pantomime, in: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II 1891–1903. Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 502–505.
- Jameson, Fredric: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1986, S. 45–102.
- Keitz, Ursula von / Stauffer, Isabelle: Lob der Oberfläche. Eine Einleitung, in: Arburg, Hans-Georg von et. al. (Hg.): Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater, Zürich / Berlin: Diaphanes 2008, S. 13–31.
- Kistler, Cyrill: Im Honigmond, Bad Kissingen: Cyrill Kistler 1900.
- Krämer, Sybille: ‚Wider die Tiefenrhetorik.‘ Über die Kulturtechnik der Verflachung, diagrammatische Maschinen und das ‚Deep Learning‘. Vortrag am Forum Digital Humanities Leipzig, Universität Leipzig, 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-HmshAUHnhs> (16.05.2022).
- Laurency, Robert / Reuss, Auguste: Glasbläser und Dogaressa. Romantische Ballett-Pantomime in einem Aufzug (drei Bildern), 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467.
- Lubitsch, Ernst: Die Puppe, Deutschland 1919.
- Magito, Wy / Düssel, Lissi: Hidaro Jinggoro, der Holzschnitzer, 1926. Deutsches Tanzarchiv Köln, DTK-TIS-12467.
- Marceau, Marcel. Die Weltkunst der Pantomime, Zürich: Die Arche 1960.
- : Für ein Theater des Wunderbaren, in: Dorst, Tankred: Geheimnis der Marionette (mit einem Vorwort von Marcel Marceau), München: Herrmann Rinn 1957, S. 7–9.

- Mell, Max. *Die Tänzerin und die Marionette*, Wien: o. V. 1907.
- Mathias Meert: Die Pantomime als (Inter)Text. Richard Beer-Hofmanns ‚Das goldene Pferd‘ als meta-theatrale Traumwelt, in: *Germanistische Mitteilungen* 44.2 (2019), S. 131–147.
- Misselhorn, Catrin. *Künstliche Intelligenz und Empathie. Vom Leben mit Emotionserkennung, Sexrobotern & Co*, Ditzingen: Reclam 2021.
- M. O.: Mannequins oder Wachspuppen?, in: *Die Dame*, Jg. 52.23 (1925), S. 6–9.
- Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, in: dies. (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*. Düsseldorf / Köln: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Oktagon 1999, S. 65–93.
- Salmhofer, Franz / Balázs, Béla: *Die Schatten*. 1924. Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sign. Mus.Hs. 34646.
- Scheerbart, Paul: *Riesentantomime mit Fesselballons*, in: *Der neue Weg* 4 (1909), H. 1, S. 92.
- Schmitz-Emans, Monika: Eine schöne Kunstfigur? Androiden, Puppen und Maschinen als Allegorien des literarischen Werkes, in: *Arcadia* 30 (1995), H. 1, S. 1–30.
- Schnitzler, Arthur: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern*, in: Hartmut Vollmer (Hg.): *Literarische Pantomimen. Eine Anthologie stummer Dichtungen*, Wien / Leipzig / Paris: Ludwig Döblinger 2010, S. 167–181.
- Scholz, Jana: *Die Präsenz der Dinge. Anthropomorphe Artefakte in Kunst, Mode und Literatur*, Bielefeld: transcript 2019.
- Schönborn, Louisemarie: *Jussun der Holzkopf. Pantomimen und Fabeln*, München: Privatdruck 1921.
- Simon, Karl Günter. *Pantomime. Ursprung – Wesen – Möglichkeiten*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1960.
- Singer, Rüdiger: Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne. Von Hartmut Vollmer. Monatshefte 104.4 (2012), S. 672–674.
- Tawada, Yōko: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie*, Tübingen: Konkursbuchverlag 2000.
- Vogel, Marianne: „Einfach Puppe!“ Die Wachspuppe in der Wirklichkeit und in der Imagination in Romantik und Moderne, in: Kormann, Eva / Gilleir, Anke / Schlimmer, Angelika (Hg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*, Amsterdam / New York: Rodopi 2006, S. 105–115.
- Vollmer, Hartmut: *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*, Bielefeld: Aisthesis 2011.
- Walser, Robert: *Der Schuss. Eine Pantomime*, in: *Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte*, hg. von Bernhard Echte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 11–16.
- Wennerscheid, Sophie: *Sex machina. Zur Zukunft des Begehrens*, Berlin: Matthes & Seitz 2019.
- Wiesenthal, Grete: *Tanz und Pantomime*. Vortrag im Kunstsalon Hugo Heller, Wien, 27. Oktober 1910, in: *Hofmannsthal Blätter I Herbst 1986*, S. 36–42.
- Wiesenthal, Grete / Franckenstein, Clemens von: *Die Biene. Pantomime in 10 Bildern*, Berlin / München: Drei-Masken-Verlag 1917.

Zahnräder, Steckstiftchen und „Poetisirflechsen“.

Die Körperlichkeit selbstschreibender Puppen des 18. Jahrhunderts und ihre „Fortschreibung“ bei Jean Paul

Timo Sestu

Mensch und Maschine

Im Jahr 1738 entwarf Jacques de Vaucanson eine mechanische Ente, in der ein ‚Verdauungsmechanismus‘ implementiert war.¹ Die Ente konnte die Körner, mit denen man sie fütterte, nicht wirklich verdauen, vielmehr handelte es sich um einen Trick, bei dem eine bereits vorbereitete Ausscheidungsmasse abgesondert wurde, die nicht mit dem zuvor ‚Gefütterten‘ in Beziehung steht.² Auch der Schachspieler des Wiener Hofmechanikers Wolfgang von Kempelen – neben besagter Ente wohl der berühmteste Automat des 18. Jahrhunderts – basiert auf einem Trick, der die behauptete automatische Funktion vorspiegelt. Im Fall des ‚Schachtürken‘, eines Automaten, der aus einem Schach Tisch besteht, an dem eine in orientalisierter Kleidung gewandete Puppe sitzt, die scheinbar selbsttätig Schachzüge spielen kann, saß ein menschlicher Spieler im Unterbau des Tisches und steuerte die Figur.

¹ Vgl. zur Wirkungsgeschichte dieser Ente Rudolf Drux: „Eine höchst vollkommene Maschine“: Von der poetischen Faszination einer mechanischen Ente im späten achtzehnten Jahrhundert, in: Freiburg, Rudolf / Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald (Hg.): Zwischen Literatur und Naturwissenschaft. Debatten – Probleme – Visionen 1680–1820, Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 105–118; vgl. auch Daniel Strassberg: Spektakuläre Maschinen. Eine Affektgeschichte der Technik, Berlin: Matthes & Seitz 2022, S. 267–271.

² Vgl. Drux: „Eine höchst vollkommene Maschine“, S. 109.

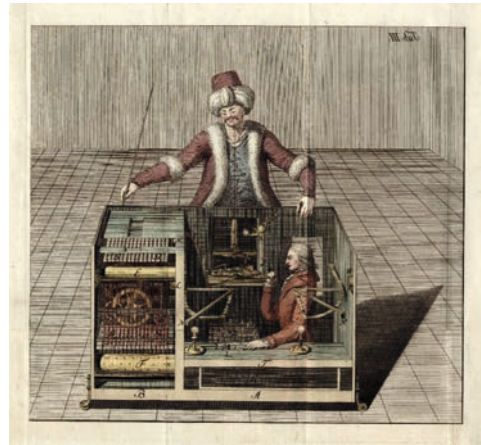
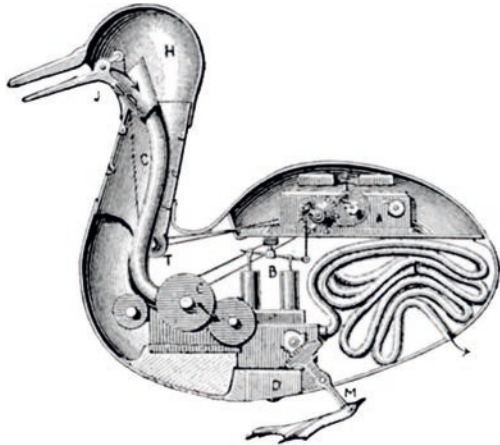


Abb. 1: Mechanische Ente von Jacques de Vaucanson (1738)

Abb. 2: Kupferstich des Schachspielers von Wolfgang von Kempelen (1769) aus Joseph F. zu Racknitz: *Über den Schachspieler des Herrn von Kempelen und dessen Nachbildung*. Breitkopf, Leipzig 1789, Tab. III.

Beide Automaten und ihre Reflexion in literarischen und philosophischen Schriften stehen im Zentrum einer „Gemengelage verschiedener Diskurse: philosophischer, staatspolitischer, ökonomischer und medizinischer“. ³ Zugleich ist die „Automatenbaukunst [...] seit der Renaissance Teil der höfischen Fest- und Unterhaltungskultur“. ⁴ In dieses Spannungsfeld von „Maschinentheorien des Lebendigen“, ⁵ wie sie etwa von René Descartes und Julien Offray de La Mettrie entwickelt wurden, und ‚lebendigen Maschinen‘ gehören auch jene zwei schreibenden Automaten, um die es im Folgenden gehen soll: die um 1760 konstruierte „alleschreibende Wundermaschine“ des Ingenieurs Friedrich von Knauß und der 1774 hergestellte „Schreiber“ des Schweizer Uhrmachers Pierre Jaquet-Droz. Dem schließt sich eine Untersuchung der satirischen Fortschreibung dieser Automaten bei Jean Paul an. Der vorliegende Beitrag fragt dabei vorrangig nach der Position dieser androiden Automaten im Spannungsfeld zwischen Mensch und Maschine, Lebendigkeit und Künstlichkeit und nach ihren anthropologischen und politischen Implikationen. So verkörpern diese Automaten Machtdiskurse, die exempla-

³ Anne Fleig: Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. Goethezeitportal 2004, www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf (01.03.2022), S. 1.

⁴ Ebd., S. 2.

⁵ Marlen Jank: *Der homme machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoiden Robotik der Gegenwart*, Paderborn: Fink 2014, S. 72.

risch für die Zurichtung von (schreibenden) Körpern stehen, während sie zugleich, und umso mehr ihre satirischen Fortschreibungen bei Jean Paul, zeigen, dass den mechanischen Körpern subversives Potential innewohnt.⁶

Zunächst bedarf es jedoch einer begrifflichen Eingrenzung dessen, was als Maschine bzw. Automat bezeichnet werden soll, weil hiermit verschiedene Vorstellungen des Verhältnisses von Körper und Seele einhergehen und verschiedene Theorien lebendiger Körper. Die Unterscheidung zwischen Maschine und Automat, Apparat oder Gerät ist häufig unscharf, im Folgenden werden sie gleichfalls nahezu synonym gebraucht. In der Definition von Daniel Strassberg, der die Maschine als „etwas Menschengemachtes, das etwas macht“, beschreibt,⁷ klingt zudem die Nähe der Maschine zum Begriff des Artefakts an, der auf das künstlich/künstlerisch (vom Menschen) Hergestellte abzielt. Dieser ersten Annäherung an den Begriff der Maschine wäre noch hinzuzufügen, dass eine Maschine aus zusammengesetzten, ineinandergreifenden beweglichen Teilen besteht, die aber nicht zwangsläufig physisch-materiell sein müssen.⁸

Maschinen können, so Strassberg, „bislang unsichtbare Bereiche, abstrakte Ideen oder metaphysische Konzepte konkret vor Augen führen“.⁹ Entsprechend wurden sie im Laufe der Jahrhunderte in öffentlichen Zusammenhängen vorgeführt, im 18. Jahrhundert vor allem im Rahmen von Jahrmärkten und in (adeligen) Salons.¹⁰ Die untersuchten Automaten stehen dabei im Zusammenhang mit einem Menschenbild, das den menschlichen Körper als Maschine darstellt, bis hin zu der Idee, dass auch die menschliche Intelligenz letztlich mechanisierbar, also in eine Maschine überführbar sei.¹¹

⁶ Diese subversive Dimension wurde von Minsoo Kang in Bezug auf den Schachautomaten hervorgehoben, der sich bereits als Persiflage der philosophischen Maschinenmodelle auffassen lasse und in seiner Funktionsweise mithin staatstheoretisch brisant sei: „The chess-player was not an automaton in the sense of a self-moving machine but an articulate puppet that did an excellent job of pretending to be an automaton. As radical political thinkers of the period also derided the state-machine notion was related to the world-machine and body-machine ideas, one can interpret the French Revolution as an act of breaking open the false Leviathan-automaton of the monarchy and exposing the mere human players hiding within.“ Minsoo Kang: *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*, Cambridge/Mass. / London: Harvard University Press 2011, S. 183.

⁷ Daniel Strassberg: *Spektakuläre Maschinen*, S. 47.

⁸ Mit Verweis auf „symbolische Maschinen“ als formalisierte Gedankenabläufe und die gleichfalls immateriellen „Wunschmaschinen“ bei Deleuze und Guattari verzichtet Strassberg auf diesen Bestandteil der Definition („Zusammensetzung aus materiellen Elementen“, ebd, S. 46). Der Hinweis auf die Beweglichkeit dieser Elemente scheint mir für das Verständnis einer Maschine aber unabdingbar. Sie ermöglicht die Unterscheidung zwischen Werkzeug (z. B. ein Schraubenzieher) und Maschine (z. B. eine Bohrmaschine). Gleichwohl generiert diese Definition neue Zweifelsfälle (z. B. ein Schraubenzieher mit Ratschenfunktion), die für diesen Beitrag aber nicht entschieden werden müssen.

⁹ Ebd., S. 226.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Vgl. ebd., S. 263–271.

Die Besonderheit der schreibenden Automaten, so Marlen Jank, liege darin, dass sie zu scheinbar selbstreflexiven Äußerungen fähig sind, indem sie etwa Sätze schreiben, die ihren Status als Maschinen explizieren oder ihre Denkfähigkeit postulieren:¹²

Als scheinbar denkende Maschinen schürten damit der Schachautomat wie auch die Schreiber von Jaquet-Droz oder von Knauß die Vorstellung, dass menschliche Intelligenz formal erfasst und als Ergebnis des Zusammenwirkens von Maschinenstrukturen ausgegeben werden kann.¹³

Sie bringen durch ihre Schreibfähigkeit eine Form von Geist zum Ausdruck, die anderen Maschinen und Automaten nicht zugeschrieben werden kann.¹⁴ So liegt für Descartes die Trennung zwischen Tieren bzw. menschenähnlichen Maschinen und Menschen im Gebrauch von Worten bzw. Sprache und Vernunft.¹⁵ In seiner zwölf Jahre nach seinem Tod 1662 veröffentlichten *Abhandlung vom Menschen* ist die mit Descartes verbundene Körper-Seele-Dualität hingegen nicht so deutlich herauszulesen:

[A]lle Funktionen, die ich dieser Maschine zugeschrieben habe, wie Verdauung der Nahrungsmittel, Schlag des Herzens und der Arterien, [...] Aufnahme des Lichts, der Töne, der Düfte, der Geschmäcke, der Wärme und anderer solcher Qualitäten in die Organe der äußeren Sinne, Eindruck ihrer Ideen in das Organ des Gemeinnsinns und der Anschauung, Aufbewahrung oder Einprägung ihrer Ideen in das Gedächtnis, innere Bewegungen und Triebe und der Passionen [...] [folgen] nicht mehr und nicht weniger allein aus der Disposition ihrer Organe [...] als die Bewegungen einer Uhr oder eines anderen Automaten aus der Bewegung ihrer Gegengewichte und Räder; so daß diese Funktionen keinen Anlaß geben, in ihr irgendeine andere, vegetative oder sensitive, Seele oder irgendein anderes Prinzip der Bewegung und des Lebens aufzufassen als ihrer Blut und ihre Lebensgeister, die durch die Wärme des Feuers erregt werden, das unablässig in

¹² Vgl. Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 163.

¹³ Ebd., S. 164.

¹⁴ Diese geläufige Definition der seelenlosen Maschine findet man auch in der 1774 erschienenen Theorie des Romans von Friedrich von Blanckenburg: „Maschinenmäßig“ handeln Menschen dann, so führt er aus, wenn „es keiner Einwirkung auf ihre Geistes- und Gemüthsverfassung bedarf, um sie zu einer That zu bewegen.“ Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, Stuttgart: Metzler 1965, S. 260.

¹⁵ René Descartes: *Discours de la méthode* (1637). Französisch-Deutsch, hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1997, S. 93. Vgl. Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 44.

ihrem Herzen brennt und das keine andere Natur hat als die Feuer, die es in unbelebten Körpern auch gibt.¹⁶

In der Betonung der Bedeutung des Zusammenwirkens einzelner Elemente und ihrer Bewegungen für sowohl physische als auch sensorische bzw. mentale Prozesse lässt sich, meine ich, eine Nähe zum Maschinenbegriff La Mettries feststellen, der in Auseinandersetzung mit Descartes weniger auf die „mechanischen Gesetzmäßigkeiten, denen eine Maschine unterliegt“, abstellt, als vielmehr auf „die komplizierte Zusammensetzung aller Einzelteile zu einem komplexen und undurchdringlichen Ganzen“ verweist.¹⁷ Im Zentrum seiner Maschinenüberlegungen steht der wechselseitige Zusammenhang von Vernunft und Empfindung mit den Bewegungen des Körpers, was die Unterscheidung zwischen Mensch und Maschine über die Kategorie des Vernunftempfindens obsolet macht.¹⁸

Im Folgenden sollen nun zuerst schreibende Automaten des 18. Jahrhunderts mit Blick auf die Materialitäten des Schreibens untersucht werden, sodann gerät die kritische Weiterführung ebensolcher Automaten bei Jean Paul in den Blick. Ziel dieses Beitrags ist es dabei, zu zeigen, wie schreibende Puppen und das Schreiben über sie zur Reflexionsfigur für die Körperlichkeit des Schreibens werden. Dabei geht es um die (gewaltsame) Zurichtung gelehriger Körper ebenso wie um eine körperliche Poiesis, wie sie später – wenngleich unter anderen Vorzeichen – der Surrealismus für sich in Anspruch genommen hat.¹⁹

Die „allesschreibende Wundermaschine“ von Friedrich von Knauß (1760)

1760 entwickelte Friedrich von Knauß, der als Inspektor des physikalischen Kabinetts am Wiener Hof tätig war, nach mehreren Entwürfen anderer selbstschreibender Maschinen eine „allesschreibende Wundermaschine“. Hiervon legt ein 1780 erschienenes Buch mit dem Titel *Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr andere Kunst- und Meisterstücke [...]* Zeugnis ab, das Friedrich von Knauß auf dem Titelblatt nennt, aber von anonymer Hand

¹⁶ René Descartes: *Die Welt. Abhandlungen über das Licht / Der Mensch. Französisch-Deutsch*, hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2015, S. 327.

¹⁷ Jank: *Der homme machine des 21. Jahrhunderts*, S. 55.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 55–60.

¹⁹ Vgl. André Breton: *Manifest des Surrealismus (1924)*, in: Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 329–332.

(die Forschung nennt einen Pater Marianus als Verfasser)²⁰ vermutlich in Knauß' Auftrag verfasst wurde. Der Verfasser spart nicht an (Selbst-)Lob, was schon allein daran deutlich wird, dass die erwähnten „Kunst- und Meisterstücke“ in der acht Seiten langen Widmung an Gott wieder aufgegriffen werden. Gott nämlich sei selbst „Werkmeister [des] Himmels und [der] Erde [...] / Dem / Kunst- und Meisterstücke / von Ewigkeit Natur sind“.²¹ Damit wird Knauß durch den Wortlaut der Widmung selbst in die Nähe eines Gottes gerückt, der im Feld der Mechanik Wunderwerke vollbringt. Dass es, zumindest aus der Sicht der erwähnten Schrift, um das Wunder dieser technischen Geräte geht, macht die Vorrede deutlich: Es könne nicht darum gehen, die technischen Meisterstücke zu untersuchen, sondern sie vielmehr „zu loben, zu bewundern, und der öffentlichen Bewunderung, vermittelt gegenwärtiger Beschreibung, zur Ehre des Schöpfers [...], der allein in seinen Geschöpfen, und in den Werken der Menschen-Kinder zu preisen und zu bewunderen [sic] ist, darzustellen“.²² Auch an dieser Stelle werden göttliches Wirken und Ingenieurskunst in einen direkten Zusammenhang gebracht. Zugleich lässt sich festmachen, was auch Strassberg in seiner *Affektgeschichte der Technik* beschreibt: Es geht bei den barocken Maschinen um das Auslösen von Bewunderung.²³

Die „allesschreibende Wundermaschine“, wird in der Knauß'schen Schrift ausführlich beschrieben. Sie ist allerdings nicht nur eine papierne Fiktion, sondern bis heute im Technischen Museum Wien zu besichtigen.²⁴ Der Automat besteht aus einem massiven Sockel aus grünem und rotem Marmor, auf dem goldene Vogelfiguren sitzen, die wiederum einen Globus auf dem Rücken tragen (vgl. Abb. 3). Auf diesem Globus sitzt eine kleine weibliche Figur mit einer überproportional großen Schreibfeder in der rechten Hand. Die Figur dreht sich leicht nach rechts hinten um und streckt ihren rechten Arm in Richtung einer senkrecht angebrachten Schreiftafel aus. Wird der Mechanismus, der sich im Inneren der Weltkugel befindet, in Gang gesetzt, beginnt die kleine Figur mit grazilen Bewegungen Buchstaben auf ein auf der Tafel angebrachtes Papier zu setzen. Nach jedem Buchstaben taucht die Figur die Feder in ein Tintenfass und setzt für den nächsten Buchstaben neu an.

²⁰ Vgl. Mirko Herzog / Otmar Moritsch / Wolfgang Pensold: „... er aus diesem schon allein unsterblich zu seyn verdient hat ...“. Friedrich von Knaus und seine „allesschreibende Wundermaschine“, in: Poser, Stefan / Hoppe, Joseph / Lüke, Bernd (Hg.): *Spiel mit Technik. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Technikmuseum Berlin, Leipzig: Koehler & Amelang 2006, S. 24–30, S. 27.*

²¹ Friedrich Knauß: *Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr andere Kunst- und Meisterstücke*, Wien 1780 [unpaginiert S. III].

²² Knauß: *Selbstschreibende Wundermaschinen*, S. 12.

²³ Vgl. Strassberg: *Spektakuläre Maschinen*, S. 70 f.

²⁴ <https://data.tmw.at/object/158023> (28.02.2022).



*Abb. 3: Die „allesschreibende Wundermaschine“ von Friedrich von Knauf,
Technisches Museum Wien.*

Im Globus, der nach allen Seiten hin geöffnet werden kann, befindet sich ein Mechanismus aus Walzen und Hebeln. Die Maschine kann durch menschliches Eingreifen programmiert werden, indem der zu schreibende Text durch Veränderungen an der Walze eingegeben wird. In der erwähnten Schrift heißt es dazu, der gewünschte Text ließe sich „auf der unterhalb wo angebrachten Walze, vermittelst der dabey liegenden Steckstiftchen, recht vom Worte zu Worte ab[stecken]“.²⁵ Auf der Photographie (Abb. 3) ist diese Walze von der Seite zu sehen. Der Mechanismus ist derselbe, der auch bei einer mechanischen Spieluhr am Werk ist, wo die sogenannte Stiftwalze durch die Anordnung von einzelnen Erhebungen (Stiften) die zeitliche Abfolge von Tönen organisiert: Stößt ein Stift an eine bestimmte Tonzunge auf dem Zungenkamm, wird diese in Schwingung versetzt. Im Falle des Schreibautomaten wird durch den Impuls eines Stifts auf der Walze eine ausgetüftelte Mechanik aus Räderwerken, Pendeln und Federn in Gang gesetzt, die der kleinen Figur oberhalb der Maschine den Schreibarm führt. Auf diese Weise kann die Maschine Texte mit einer maximalen Länge von 68 Zeichen automatisch schreiben.

²⁵ Knauf: Selbstschreibende Wundermaschinen, S. 53.

Die Maschine ist damit auch ein frühes digitales Artefakt, indem sie nämlich die Anweisung ihrer Ausführungen, ihren Algorithmus, einer präzise definierten Abfolge von Steckstiftchen verdankt, die eine Anwesenheit einer Information bedeuten, während ein nicht vorhandenes Steckstiftchen die Abwesenheit einer Information bedeutet. Das Prinzip ähnelt damit dem einer Lochkarte, die ebenfalls über die zweiwertige Logik von Anwesenheit und Abwesenheit einen Algorithmus für die Ausführung einer Maschine bereitstellt. Die Digitalität der Maschine äußert sich auch in der Diskretheit der produzierten Schriftzeichen: Die einzelnen Buchstaben stehen unverbunden nebeneinander und sind durch Zwischenräume voneinander getrennt, obwohl einzelne Buchstaben, wie etwa das h, die Verbindung zum Folgebuchstaben durch einen Ligaturstrich andeuten.

Der Automat ist äußerst repräsentativ gestaltet: Die Weltkugel verweist über sich hinaus in das All (es sind eine abstrakte Umlaufbahn und eine Sonne angebracht), hierdurch mag einerseits auf die umfassende Fähigkeit des Automaten angespielt sein, nämlich alles (was 68 Zeichen nicht überschreitet) schreiben zu können. Zum anderen ist es naheliegend, hierin auch eine barocke Herrschaftsrepräsentation zu erkennen, was dadurch plausibilisiert wird, dass sich die goldenen Vögel, die den Globus tragen, bei genauerer Hinsicht als (habsburgische) Adler herausstellen.²⁶ Mit Blick auf die oben erwähnte machtpolitische Dimension derartiger Automaten liegt eine weitere Pointe dieser Maschine darin, einem Körper (gar dem einer kleinen Göttin) einen Text nach irdisch-habsburgischen Gesetzen und Vorgaben zu diktieren. Zugleich erscheint die Göttin als eine Figur der Aufklärung, indem sie nämlich als „Göttinn der Königreiche [...] anstatt des Zepters den schwingenden Federkiel in der Rechten haltend, sich der Tinte bedient, die ihr von einem Genius dargebothen wird.“²⁷

Dass der Automat Körperpolitiken thematisiert, lässt sich auch mit der Knauf'schen Schrift belegen, die die Frage des Verhältnisses von Mensch und Maschine diskutiert, nämlich „ob dann Maschinen auch Verstand haben können? oder ob die Menschen vielleicht selbst Maschinen seyn?“²⁸ Beide Teile der Frage verneint der Text rigoros. Zugleich wird zugestanden, „daß diese zwar vernunftlose Maschine immer doch vernunftmäßige Bewegungen offenbar von sich giebt“.²⁹ Wie nah dies an die Frage der Zurichtung menschlicher Körper geknüpft ist, erweist sich im selben Absatz, wenn über die Mühe berichtet wird, die es erfordert, „auch einen Menschen – zu solchen Verrichtungen, zu denen eben diese unsere Maschine fähig ist,

²⁶ Ebd., S. 48: „[...] die Weltkugel [...] um hiedurch anzuzeigen, daß der römische Kaiser den größten und ansehnlichsten Theil derselben zu regieren und zu beherrschen habe.“ Vgl. auch Herzog / Moritsch / Pensold: Friedrich von Knaus, S. 26.

²⁷ Knauf: Selbstschreibende Wundermaschinen, S. 50.

²⁸ Ebd., S. 66.

²⁹ Ebd., S. 69.

geschickt zu machen“.³⁰ Dies hätten „die Lehrmeister und Unterweiser im Schreiben, leider! zu Genüge erfahren“.³¹

Weiter wird ausgeführt, welche unschätzbaren praktischen Vorteile nun der Automat gegenüber einem schreibenden Menschen hätte: Erstens sei er verschwiegen und bewahre jedes Geheimnis, das ihm diktiert würde, für sich; zweitens sei er konstitutiv polyglott; drittens ermüde der Automat nicht und sei „nicht den menschlichen Gebrechen unterworfen“.³² Die praktischen Vorzüge der Maschine, das ist in der Forschung schon bemerkt worden, überzeugen nicht wirklich, denn sie berücksichtigen nicht, dass die Maschine nur das schreibt, was ihr zuvor einprogrammiert worden ist. Ihre mehrfach hervorgehobene Mehrsprachigkeit³³ ist damit letztlich Ausdruck der jeweiligen Sprachfertigkeiten desjenigen, der sie programmiert.

Die latent blasphemische Dimension des Automaten, die in der zitierten Schrift anklingt, wenn dort der Mechaniker Knauß immer wieder in die Nähe eines göttlichen Werkmeisters gerückt wird, hat so gesehen durchaus kritisches Potential: Zwar wird dem von Gottes Gnaden gekürten Herrscher gehuldigt, das vom Automaten Geschriebene ist letztlich aber der Eingabe des Mechanikers zu verdanken. Das wird durch die Insignien der schreibenden Göttin, nämlich Federkiel statt Zepter, subtil zum Ausdruck gebracht. Zugespitzt könnte man sagen, dass der Automat auf diese Weise den Gedanken einer konstitutionellen Monarchie zum Ausdruck bringt, indem er nämlich anstelle des göttlichen Willens und der kraft eines symbolischen Zeichensystems verliehenen weltlichen Macht die – dem Zugriff des Herrschers entzogene – Schrift setzt, die *Fremdherrschaft* durch seine *Selbstäußerung* legitimiert.

Der „Écrivain“ von Pierre Jaquet-Droz (1774)

Die drei berühmten Puppen der Neuenburger Uhrenbauer Pierre und Henri-Louis Jaquet-Droz sind heute im Musée d'art et d'histoire Neuchâtel zu sehen. Es handelt sich um einen „Zeichner“, einen „Schriftsteller“ und eine „Musikerin“ in der Größe von Kleinkindern,³⁴ die dank innenliegender mechanischer Vorrichtungen ihre namensgebenden Tätigkeiten ausüben

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 77.

³³ Sie schreibt „in allen Sprachen, als besonders in lateinischer, italienischer, französischer, spanischer, englischer, und mehr andern, wie es hernach dem Fremdling beliebt“, „Frankreich hat noch nicht so viele Accenten in seine Sprache gesetzt, die sie nicht bereits alle begriffen.“ Ebd., S. 52 und S. 76.

³⁴ Schreiber und Zeichner haben eine Höhe von 73 cm, die Klavierspielerin von 114 cm. Vgl. Annette Beyer: *Faszinierende Welt der Automaten. Uhren · Puppen · Spielereien*, München: Callwey 1983, S. 78–80.

können. Ebenso wie der Schachspieler des Wolfgang von Kempelen haben die drei Figuren eine gesamteuropäische Ausstellungsoydssee hinter sich. Nachdem sie 1774 im schweizerischen La Chaux-de-Fonds (unweit ihres heutigen Ausstellungsortes) erstmals präsentiert worden waren, waren sie über hundert Jahre an verschiedenen Orten zu sehen: in Paris, London, den Niederlanden, Genf, Madrid. Dort wurden sie 1809 von Napoleon beschlagnahmt und nach Frankreich eskortiert – von wo aus sie bis 1906 noch einmal durch Europa tourten.³⁵

Der hier im Fokus stehende „*Écrivain*“ (Schriftsteller) wurde von Pierre Jaquet-Droz (dem Vater) unter Mitarbeit von Jean-Frédéric Leschot gebaut, der an allen drei Figuren beteiligt war. Es handelt sich dabei um eine „naturalistisch modellierte“³⁶ männliche Puppe aus Holz, die zeitgenössisch gekleidet ist: mit einer Culotte und einem roten Herrenrock aus Samt. Sie sitzt an einem Schreibpult und hält in der rechten Hand eine Feder, die linke liegt auf der Schreibtäfel auf.



Abb. 4: Rückenansicht des „Schriftstellers“, Musée d’Art et d’Histoire, Neuchâtel (Schweiz).

Wird der Mechanismus in Gang gesetzt, schiebt die Puppe die Schreibtäfel in Position und beginnt in fein geschwungenen Linien zu schreiben. Nach jedem Buchstaben setzt sie die Feder ab, schiebt die Schreibtäfel um eine Position weiter nach links und setzt für den

³⁵ Vgl. ebd., S. 59 f.

³⁶ Ebd., S. 79.

nächsten Buchstaben neu an. Dabei folgen die beweglichen Glasaugen scheinbar aufmerksam der Schreibbewegung. Ein Blick auf den Rücken der Puppe offenbart das Räderwerk, das die filigranen Hand- und Augenbewegungen steuert. Ein großes Rad im unteren Bereich hebt einen rotierenden Zylinder, auf dem sich 40 Nockenscheiben befinden, auf eine bestimmte Höhe. Diese Nockenscheiben sind jeweils so geformt, dass sie die Hand der Puppe für einen bestimmten Buchstaben entsprechend in Gang setzen. Welcher Buchstabe geschrieben wird, das heißt welche Nockenscheibe von den Abtastern ausgelesen wird, bestimmt das untenliegende Zahnrad, das die Position des Zylinders kontrolliert. Die einzelnen Zähne des Zahnrad sind mit Buchstaben beschriftet. Der Zahn, der den Zylinder mit den Nockenscheiben auf eine spezifische Position hebt, entscheidet mithin darüber, welcher Buchstabe durch die Figur aufgeschrieben wird. Da die einzelnen Zähne auf dem Zahnrad abgenommen und in anderer Reihenfolge angeordnet werden können, kann die Abfolge der durch die Puppe geschriebenen Buchstaben variiert werden. Mit anderen Worten: Die Puppe ist programmierbar.

Ironischerweise kommt es dabei zu einer wechselseitigen Schreib- und Lesekonstellation zwischen Mensch und Maschine, indem nämlich ein menschenlesbarer Text in eine maschinenlesbare Form übersetzt und der Puppe durch die Position von spezifisch geformten Zähnen auf dem Zahnrad quasi eingeschrieben wird und die Puppe wiederum menschenlesbaren Text ausgibt. Der technische Begriff von Übersetzung (von einer Bewegung in eine andere) und eine mediale Übersetzung von digitaler Buchstaben-Information in gebundene Schrift fallen dabei in eins.

Deutlich wird dabei auch, dass die Puppe, wie es Mareike Schildmann formuliert hat, „auf ein pädagogisch-politisches Register des Automaten als Vorbild einer erzieherischen Dressur“ verweist, und zwar im Sinne einer „Disziplinierung und Formung gelehriger Schüler-Körper durch die Mittel der Nachahmung, Memorierung und Übung“. ³⁷ Der gelehrigen Puppe wird nämlich das, was sie leisten soll, buchstäblich einprogrammiert und es ist ihr gewissermaßen als Körperwissen verfügbar. ³⁸

³⁷ Mareike Schildmann: Poetik der Seelenmechanik. Kinder, Puppen und Automaten in E. T. A. Hoffmanns „Nußknacker und Mäusekönig“, in: Giuriato, Davide / Humann, Philipp / Schildmann, Mareike (Hg.): Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen, Freiburg/Br.: Rombach 2018, S. 225–254, S. 231. Entsprechend verweist Schildmann an dieser Stelle auch auf Foucault, der die „berühmten Automaten“ als „politische Puppen“ bezeichnet, in denen das Regime über „manipulierbare Körper“ symbolisch zur Anwendung kommt. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S. 175.

³⁸ Ursula Renner und Heinrich Bosse berichten, dass der Schreibunterricht um 1800 „in gewisser Weise sogar mechanisiert [worden sei], wenn eine ganze Klasse auf Kommando im Gleichtakt schrieb und so eine kollektive ‚Schreibmaschine‘ (Johann Heinrich Schöne) bildete“. Ursula Renner / Heinrich Bosse: Schreiben Lernen Sehen, in: Ortlieb, Cornelia / Fuchs, Tobias (Hg.): Schreibkunst und

Das präzise Zusammenwirken aller Teile des Automaten ist für sein Funktionieren unerlässlich. So können sich selbst „Temperaturschwankungen [...] negativ auf die Verkettung einzelner Mechanismen auswirken, sodass am Ende nur Unleserliches entsteht“.³⁹ Dies weist auf einen Aspekt voraus, der für die „Frau von bloßem Holz“ bei Jean Paul von entscheidender Bedeutung ist, nämlich der Einfluss von natürlichen Umgebungsbedingungen auf den Mechanismus. Das heißt auch, dass sich der Automat aufgrund seiner Materialität dem normierenden Zugriff seiner Programmierung subtil zu entziehen weiß.

Die „angenehme Frau von bloßem Holz“ von Jean Paul (1789)

Das Werk von Jean Paul ist geradezu ein literarischer Maschinenpark:⁴⁰ Man könnte etwa an das Dampfschiff im Gleichnis des Gegengleichnismachers im *Komet* denken oder auch an das groteske Freischießen auf eine bewegliche Zielscheibe in Gestalt eines Mönchs im *Siebenkäs*. Auch Jean Pauls frühe „Jugendschrift“ *Auswahl aus des Teufels Papieren*, die eine Sammlung satirischer Miniaturen darstellt,⁴¹ setzt schon im erzählerischen Rahmen das maschinelle Schreiben als Thema. Der Jude Mendel B. Abraham, der in den Besitz des schriftlichen Nachlasses eines gewissen „Hasus“ kommt, entscheidet sich dazu, diese Schriften zu veröffentlichen, um sie anschließend dem Gewürzhändler als Einschlagpapier anbieten zu können.⁴² Hasus selbst, versichert Mendel, könne unmöglich „diese Stachelschriften aufgesetzt“ haben,

aber der Teufel ist zu Nachts in den guten Körper meines Schuldners wie in eine Schreibmaschine gefahren und ist während die Seele im Himmel die besten Sachen und ihre eigne Lebensbeschreibung abfaste, mit dem Körper oft bis der Nachtwächter abdankte

Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800, Hannover: Wehrhahn 2017, S. 23–46, S. 42 f.

³⁹ Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 98.

⁴⁰ Vgl. Stefan Stein: Die „Automate“ zur Zeit Jean Pauls, in: Bernauer, Markus / Steinsiek, Angela / Weber, Jutta (Hg.): *Jean Paul. Dintenuniversum. Schreiben ist Wirklichkeit*. Katalog der Ausstellung zum Jean-Paul-Jahr 2013, Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 57–67, S. 57.

⁴¹ Schmidt-Biggemann sieht Jean Paul hier „auf dem Höhepunkt seiner *kombinatorischen Poetik*: Versatzstücke der verschiedensten Provenienz werden verbunden und ergeben ein poetisches Produkt, dessen legitime Polyvalenz in der ästhetischen, philosophischen und theologischen Rezeption beachtlich ist“. Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*, Freiburg / München: Karl Alber 1975, S. 255.

⁴² Vgl. zur Bedeutung von makuliertem Papier in den Autorschaftsdiskursen um 1800 das 5. Kapitel in Tobias Fuchs: *Die Kunst des Büchermachens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815*, Bielefeld: transcript 2021. Zu Jean Pauls „Poetik der Pfeffertüte“ vgl. ebd., S. 251–266.

aufgegessen (Nachbarn bezeugens häufig, die nach Mitternacht den Hasischen Körper am Schreibepult heftig schreiben sahen) und hat im Namen und mit der Hand des Verstorbenen Sachen hingeschrieben, die nun natürlich aus der Presse kommen und in denen er spashafterweise alle Menschen und einige Teufel und sich selber angreift und rauft.⁴³

Was hier beschrieben wird, lässt sich im Grunde als eine *écriture automatique* verstehen, und es ist sinnfällig nicht eine Maschine, die die vermeintlich menschliche Tätigkeit des Schreibens ausführt, vielmehr wird der menschliche Körper selbst durch das Eindringen des Teufels zur Schreibmaschine. Hasus, der zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben ist, wird so durch einen inneren Antrieb, der doch nicht ihm selbst entstammt, dazu gebracht, die körperliche Tätigkeit des Schreibens auszuführen. Er ist damit kaum von den schreibenden Puppen zu unterscheiden, deren innenliegende Mechanismen durch die Hände derjenigen programmiert werden, die von außen in die Körper der Automaten „wie in eine Schreibmaschine fahren“.

Während die Rahmung der Satirensammlung also bereits einen Hinweis auf die realen schreibenden Automaten gibt, wird in der Erzählung mit dem Titel „Einfältige, aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz, die ich längst erfunden und geheirathet“ eine Puppe vorgestellt, die als groteske Weiterführung etwa der Puppen von Jaquet-Droz verstanden werden kann. Statt dass diese ein naturalistisches Äußeres erhält, sind ihre Bestandteile aus äußerst heterogenen Materialien zusammengesetzt: Der Rumpf besteht aus der Statue eines alten hölzernen Moses, dem der Kopf abgesägt wird, um ihn durch einen passenderen „Haubenkopf“ zu ersetzen, das heißt durch ein hölzernes Kopfmodell, das zur Verfertigung von Hauben genutzt wurde. Dieses erstet der Erzähler bei einer Haubenmacherin: „Ich thats mit Vergnügen und schlug einen Haubenkopf, der paste, mit Bedacht und unter großen Hofnungen in den Hals des Moses ein.“⁴⁴ Ähnlich robust werden auch ‚Charakterzüge‘ der Puppe von außen her bearbeitet: „[S]chien mir z. B. ihre Stirn zu eckigt und hartsinnig, so brachte ich sie unter mein Eisen und hobelte damit einige Nachgiebigkeit nach Vermögen hinein [...]“⁴⁵ Elsbeth Dangel-Pelloquin hat das eine „latent sadistisch eingefärbte Schnitzwerkstatt“⁴⁶ genannt.

Von den Automaten etwa der Brüder Jaquet-Droz unterscheidet sich die ‚hölzerne Frau‘ durch die Auswahl der Materialien. Ziel der Automatenbaukunst des 18. Jahrhunderts war es, „das natürliche Vorbild in seiner Lebendigkeit denkbar nah zu imitieren“, entsprechend

⁴³ Jean Paul: Auswahl aus des Teufels Papieren, S. 113 f.

⁴⁴ Ebd., S. 395.

⁴⁵ Ebd., S. 410.

⁴⁶ Elsbeth Dangel-Pelloquin: Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt, Freiburg/Br.: Rombach 1999, S. 18.

wurden Materialien wie „Metall, Korb, Pappmasche, Elfenbein, aber auch weiche Stoffe wie Wachs, Leder oder Kautschuk“ genutzt.⁴⁷ Die geplante Puppe bei Jean Paul soll dem Natürlichkeitsideal dagegen gar nicht entsprechen, sie ist vielmehr von Beginn an als artifizielles Gebilde konzipiert. Nur die schlechte finanzielle Lage des Erzählers verhindert, dass er die Puppe aus verschiedenen Edelsteinen, Marmor und Perlen zusammensetzen kann.⁴⁸ Ironischerweise sieht sich der Erzähler daher dazu gezwungen, die Puppe – neben ihrem hölzernen Bestandteil – buchstäblich aus Haut und Knochen zu fertigen. So wird der Körper, der unter anderen – finanziell günstigeren – Umständen mit Marmor hätte ausgekleidet werden können, vom Erzähler mit einer menschlichen Haut aus dem Naturalienkabinett eines D. Foppolius überzogen. Das ist ein ironischer Verweis auf Montaigne, den der Text durch eine Literaturangabe („siehe Montaigne L. I. M. XXXX“)⁴⁹ auch explizit macht. In seinem Essay *Ob wir etwas als Wohltat oder Übel empfinden, hängt weitgehend von unserer Einstellung ab* berichtet Montaigne von einer Frau in Paris, „die sich die Haut abziehen ließ, nur um so den frischeren Teint einer neuen zu erlangen.“⁵⁰ Gleichzeitig setzt Jean Paul die dort aufgeworfene Kritik an (weiblichen) Schönheitsidealen ironisch fort, denn es ist ja gerade die abgelegte Haut, die in seiner Fiktion einer „neuen angenehmen Frau“ zum plastischen Mittel der Wahl wird.

Der Verweis auf Montaigne hat aber noch eine andere Dimension, denn dem Philosophen geht es nicht in erster Linie um weibliche Schönheitsideale, sondern um die Frage, wann wir Handlungen oder Dinge als gut / erstrebenswert oder schlecht / unterlassenswert ansehen. Montaigne meint, es habe nichts mit einer guten oder schlechten Natur gewisser Handlungen oder Dinge zu tun, sondern vielmehr mit der inneren Einstellung, mit der wir ihnen begegnen, und dem Wert, den wir ihnen beimessen. Dieser Wert liege aber nicht in der Sache selbst, sondern in ihrem Preis: „Wir erwägen weder ihre Eigenschaften noch ihre Nützlichkeit, sondern allein, was es uns kostet, sie zu erwerben – als ob dies Teil ihres Wesens wäre! Nicht was sie uns geben, sondern was wir für sie ausgeben, nennen wir ihren Wert; wobei ich bemerke, daß wir unsere jeweilige Investition genau berechnen.“⁵¹ Bedenkt man, dass der materiale Wert des Puppenkörpers bei Jean Paul möglichst gering gehalten werden muss, wird die misogynen Schlagseite dieser Textstelle im Abgleich mit Montaigne noch stärker unterstrichen.⁵²

⁴⁷ Jank: *Der homme machine* des 21. Jahrhunderts, S. 163.

⁴⁸ Vgl. Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 395–397.

⁴⁹ Ebd., S. 398.

⁵⁰ Michel de Montaigne: *Essais*, übers. v. Hans Stilett, Frankfurt/M.: Eichborn 1998, S. 34. Bei Jean Paul findet sich diese Stelle quasi wörtlich zitiert: „die Haut, die jene parisische Damen sich abziehen lies, um einen schönern Teint zu gewinnen“ (Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 398).

⁵¹ Ebd., S. 35.

⁵² Ein misogynen Diskurs wird auch an der Stelle sichtbar, in der diskutiert wird, ob die Puppe eine Seele haben könne. So führt der Erzähler die Position des pietistischen Philosophen Johann Christian

Jean Paul nutzt die Beschreibung der Puppe aber auch für sozialkritische Diskurse, etwa über das Kreditwesen oder den Zahnhandel. Während der Schreibautomat Friedrich von Knauß' die herrscherliche Pracht ausdrückt (wenngleich mit den im Kapitel oben dargelegten subversiven Einschränkungen), agiert die ‚hölzerne Frau‘ als bürgerliche, nicht-höfische Puppe, was sich bereits in ihrer materiellen Beschaffenheit ausdrückt, die für die realen Lebensnöte und ökonomischen Bedingungen des (Klein-)Bürgertums steht.⁵³

Die abstrus-heterogene Zusammensetzung des Puppenkörpers lenkt den Blick auf den Körper als aus Teilen zusammengesetztes Stückwerk, das in diesem Sinne bereits als Maschine figuriert. Die Puppe ließe sich aber auch als poetologische Allegorie Jean Pauls fassen, wenn man die Zusammensetzung disparater Teile zu einem schillernden, aber kaum geglätteten Ganzen auch als Textverfahren wiedererkennt.⁵⁴ Es verwundert demnach nicht, dass die Puppe auch für das Schreiben gerüstet sein soll, wie der Erzähler berichtet:

Daher versah ich ihre rechte Hand mit einigem Ansatz zur deutschen Poesie. Ich spannte nämlich in ihrem Arme drei *Wetterstricke* auf, die bekanntlich das schlimme Wetter verkürzt und das gute verlängert. Diese in die drei Schreibefinger eingeknüpften Sehnen setzen die letztern in eine horizontale Bewegung und zugleich die tragbare Schreibfeder mit Dinte, die dazwischen steht [...] fals nämlich das Wetter gut und die Dünste so aufgelöst sind, daß sich die Schreibeflechsen verlängern.⁵⁵

Bei den „Wetterstricken“ handelt es sich um „eine Art Hygrometer“,⁵⁶ bei dem sich entsprechend der Luftfeuchtigkeit die Schnüre verlängern oder verkürzen, sodass Veränderungen des

Edelmann aus, nach der der Körper als Ausfluss der Seele betrachtet werden könne. Wenn nun, so argumentiert der Erzähler, die Puppe ja unabweisbar einen Körper habe, so könne auch auf ihre Seele rückgeschlossen werden (vgl. ebd., S. 407). Wenn man einwende, „die lebendigen Damen hätten keine Seele, so wenig als die Welt, die sie zieren: so könnte man doch daraus noch keinen ähnlichen Schluß auf unbelebte machen.“ Ebd., S. 408.

⁵³ Ein Beleg für die Praxis des Zahnhandels findet sich etwa in der expliziten Ablehnung durch den Zahnmediziner Karl Joseph von Ringelmann, der fordert, die Chirurgen sollten „diese Operationen gänzlich aus ihrem Gebiete verbannen, und die Polizeibehörde das Verstümmeln armer Menschen zu verhindern suchen, die den Werth und die Wichtigkeit ihrer Körpertheile aus Mangel der früheren Bildung nicht zu würdigen wissen“. Karl Joseph von Ringelmann: *Der Organismus des Mundes, besonders der Zähne, deren Krankheiten und Ersetzungen für jedermann*, Nürnberg: Riegel und Wießner 1824, S. 513.

⁵⁴ Vgl. Hendrik Birus: *Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls*, Stuttgart: Metzler 1986.

⁵⁵ Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 411.

⁵⁶ Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Wien: Bauer 1811, Sp. 1515.

Wetters angezeigt werden können. Als Bestandteil des Schreibarms dient die Verlängerung oder Verkürzung des Wetterstricks aber weniger als prognostisches Hilfsmittel, vielmehr ist die Veränderung des Stricks unmittelbar bedeutend für die Bewegung von Schreibarm und -hand. Mit Blick auf Kleists Schrift „Über das Marionettentheater“ (1810) hält Strassberg fest: „Ohne bewusste Intentionen folgen die Puppen der Physik, als seien sie an den magischen Kraftlinien der Natur angeschlossen. Gerade dadurch erscheinen sie uns lebendig und beseelt, lebendiger und beseelter als wir selbst, die wir uns bewusst steuern.“⁵⁷ Während es bei Kleist vor allem die Schwerkraft ist, die die Natürlichkeit und Lebendigkeit der Puppe bedingt,⁵⁸ ist es hier die materielle Beschaffenheit des Wetterstricks, der sich entsprechend der klimatischen Rahmenbedingungen ausweitet oder zusammenzieht.

Die Bezeichnung der Wetterstricke als „Schreibflechsen“ bzw. an anderer Stelle als „Poetisirflechsen“⁵⁹ macht zudem wieder ironisch auf die Körperlichkeit der Puppe aufmerksam. Diese ist nämlich buchstäblich aus Haut und Knochen zusammengesetzt, diese Materialien werden aber nicht ihrer eigentlichen Bestimmung gemäß (Knochen als Knochen) genutzt, sondern müssen vielmehr als Prothesen anderer Körperteile erhalten (Knochen als Zähne). Anstatt einer feinmechanischen Konstruktion suggeriert das Wort „Flechse“ nun eine Nähe zu Muskelfasern und Sehnen, die „theils zu ihrer [der Muskeln; T. S.] Bewegung, theils aber auch zu ihrer Befestigung dienen“,⁶⁰ also auf die unmittelbar motorische Dimension des Schreibens als Bewegung hinweisen. Mit der etymologischen Verwandtschaft der Flechse zum Flachs und ihrer Nebenbedeutung als „allgemeine Benennung aller zarten Fäden und Fasern“⁶¹ ist zudem eine textile Metaphorik aufgerufen, die in der erzählenden Literatur etwa in der Rede vom ‚roten Faden‘ sichtbar ist, aber auch im ‚Ausfasern‘ und ‚Zerfasern‘ einer Erzählung, einem wichtigen – und selbstironisch immer wieder aufgegriffenen – Merkmal der Poetik Jean Pauls.

Neben der herausgestellten Körperlichkeit unterscheidet sich die Puppe von den oben beschriebenen Automaten dadurch, dass sie – wie der Erzähler an einer Stelle einräumt – „wirklich das Buchstabiren gar nicht kann“.⁶² Die Automaten von Knauß und Jaquet-Droz zeichnen sich dagegen dadurch aus, dass sie die Texte, die sie produzieren, vom Buchstaben her organisieren. Dies entspricht auch dem poetischen Verfahren, wie es bei Jean Paul einige Zeilen weiter entworfen wird:

⁵⁷ Strassberg: *Spektakuläre Maschinen*, S. 115.

⁵⁸ Vgl. zur *Marionettentheater*-Schrift auch den Beitrag von Christin Krüger in diesem Band.

⁵⁹ Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 412.

⁶⁰ Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, Sp. 179.

⁶¹ Ebd.

⁶² Jean Paul: *Teufelspapiere*, S. 411.

Durch dieses Schreiben nun müssen natürlich Buchstaben hervorfließen, die man muß entziffern können, daraus Wörter (denn diese bestehen aus einem oder mehrern Buchstaben), aus diesen glückliche Metaphern und gutgewählte Beiwörter und hinlänglicher Flug und lauter Wolklang (denn alles das kömmt blos auf Wörter hinaus) und aus diesem allen im Grunde ein wahres Metrum, da die Zeilen nicht wie Prosa sondern völlig wie Verse abgetheilet stehen [...].⁶³

Der regelkonforme Ablauf poetischer Praxis, die sich als eine lineare Abfolge graphematischer, grammatischer und rhetorischer Elemente darstellt, wird so schon dadurch gestört, dass die Puppe bereits auf der Ebene des „Buchstabirens“ nicht wirklich funktioniert. Zudem wird in der Schilderung des Erzählers deutlich, dass eine sinnvolle Schreibbewegung offenbar nur durch starke und schnell wechselnde Wettererscheinungen zustande käme.

Regt sich einmal die Feder: so muß das untergelegte Papier (welches Tag und Nacht da liegen muß, weil niemand weis, wenn sich das Wetter zum Vortheil der Dichtkunst ändert) von der linken Hand immer unter der schreibenden weggezogen werden, damit alle Worte und Gedancken leserlich auseinander rücken. Es thuns wieder ein paar Wetterstricke, durch deren Verkürzung ein grösseres Rad und durch dieses ein kleines sich umdreht, um welches die Schnüre gehen, die der rechten das Papier allmählig nehmen [...]. Ein geborner Dichter kann also gar nicht die linke Hand ganz zur Poesie entbehrlich finden, ob man ihm gleich freilich nicht läugnet, daß die rechte bei weitem den meisten Antheil an einem guten Gedichte behauptet.⁶⁴

Ebenso wird die Bedeutung der linken, eigentlich nicht schreibenden Hand reflektiert. Ihre Funktion, nämlich das Papier so weitzuschieben, dass der Schriftzug sich linear auf ihm erstrecken kann, wird, wie der Blick auf die bereits vorgestellten Automaten zeigt, gerade dort augenfällig, wo die Körperlichkeit des Schreibens mechanisch nachgeahmt werden soll.

Wenn man Schreiben als einen körperlichen Akt betrachtet, gegen den das Schreibmaterial, wie Cornelia Ortlieb formuliert, „oft genug seine Widerständigkeit behaupten [kann]“,⁶⁵ dann ist es genau diese Widerständigkeit des Materials, nämlich seine Unbeständigkeit bei unter-

⁶³ Ebd., S. 412.

⁶⁴ Ebd., S. 411.

⁶⁵ Cornelia Ortlieb: „Papierte Geniste“. Jean Pauls Materialien des Schreibens und Büchermachens, in: Och, Gunnar / Seiderer, Georg (Hg.): Jean Paul, der Fremde. Kleine Vorschule zu Texten und Kontexten eines schwierigen Autors, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 27–49, S. 30.

schiedlichen Wetterlagen, die hier trickreich in den Dienst des Schreibens genommen wird, um den Schreibkörper als einen automatischen zuzurichten.

Zurichtung und Eigensinn

In diesem Beitrag wurde schreibend über Puppen reflektiert, die wiederum selbst schreiben und deren Schreiben zur Reflexionsfigur über die Körperlichkeit des Schreibens wird. Worauf die beiden realen schreibenden Puppen aufmerksam machen, ist, dass Schreiben ein körperlicher Akt ist, an dem eine ganze Reihe ineinandergreifender Bewegungen beteiligt sind. Die Automaten weisen durch ihre Mechanismen letztlich auf das komplizierte Spiel von Muskeln, Sehnen und Gelenken hin, die den menschlichen Schreibarm führen. Sie stellen damit die feinmechanisch-handwerkliche bzw. körperlich-feinmotorische Dimension des Schreibens aus, indem ihr poetisches Programm (die buchstäblich einprogrammierten Sätze) wesentlicher Bestandteil dieser Mechanik ist. Sie sind darum frühe Vertreter automatischen Schreibens, da die Texte, die sie schreiben, durch die impliziten Zwänge des Körpers, durch die Bewegungen der Walzen, Steckstiftchen, Zahnräder und Nockenwellen bedingt sind. Während die Konstrukteure zwar die Funktionalität und – bei den realen Automaten – das einprogrammierte ‚Zu-Schreibende‘ verantworten, entzieht sich der Akt des Schreibens und sein Resultat dem direkten normierenden Zugriff. Bei der ‚hölzernen Frau‘ Jean Pauls ist diese der menschlichen Kontrolle entzogene Funktionalität des Schreibkörpers noch ausdrücklicher der Einsatzpunkt poetischer Produktivität bis hin zu dem Moment, „wenn wir dieses Hingeschriebene“ – gegen alle Widerstände der gewaltsamen Zurichtung und des kontrollierenden, normierenden Zugriffs – „dann eine Elegie oder eine Ode oder eine poetische Epistel oder ganz etwas neues übertiteln“.⁶⁶

Indem Jean Paul in seiner Satire auf klassische literarische Gattungen anspielt und die Deutung dessen, was von seiner „Frau von bloßem Holz“ geschrieben wird, auf die Ebene der Rezeption verlegt, ist das Augenmerk auch auf die Potentialität dieser schreibenden Puppen gelegt, die gerade darin liegt, dass sie sich in gewisser Hinsicht der durch Zahnräder, Steckstiftchen und „Poetisirflechten“ ausgeübten Kontrolle entziehen. Gerade diese Instrumentarien der Zurichtung sind mit spezifischem Eigensinn ausgestattet, sei es dadurch, dass der Aspekt der Selbsttätigkeit und Universalität der Maschine (bei Knauß) betont wird, durch die Anfälligkeit der Mechanik für sich verändernde Umweltbedingungen (bei Jaquet-Droz) oder eben dadurch, dass die Puppe (wie bei Jean Paul) ihrer derartigen Zurichtung mit eigen-

⁶⁶ Jean Paul: Auswahl aus des Teufels Papieren, S. 412.

sinniger Wetterfähigkeit begegnet – und am Ende womöglich Texte hervorbringt, die sich als Literatur erweisen.

Bibliographie

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Wien: Bauer 1811, Sp. 1515.
- Art. „Souvenir“, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Band 10, Abt. 1, Leipzig: Hirzel 1905, Sp. 1821.
- Beyer, Annette: Faszinierende Welt der Automaten. Uhren · Puppen · Spielereien, München: Callwey 1983.
- Birus, Hendrik: Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls, Stuttgart: Metzler 1986.
- Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Ausgabe von 1774, Stuttgart: Metzler 1965.
- Breton, André: Manifest des Surrealismus (1924), in: Asholt, Wolfgang / Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938), Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 329–332.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Eigensinnige Geschöpfe. Jean Pauls poetische Geschlechter-Werkstatt, Freiburg/Br.: Rombach 1999.
- Descartes, René: Discours de la méthode (1637). Französisch-Deutsch, hg. v. Lüder Gäbe, Hamburg: Meiner 1997.
- : Die Welt. Abhandlungen über das Licht / Der Mensch (1677). Französisch-Deutsch, hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2015.
- Drux, Rudolf: „Eine höchst vollkommene Maschine“: Von der poetischen Faszination einer mechanischen Ente im späten 18. Jahrhundert, in: Freiburg, Rudolf / Lubkoll, Christine / Neumeyer, Harald: Zwischen Literatur und Naturwissenschaft. Debatten – Probleme – Visionen 1680–1820, Berlin / Boston: de Gruyter 2017, S. 105–118.
- Fleig, Anne: Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert. Goethezeitportal 2004, www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/fleig_automaten.pdf (01.03.2022).
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.
- Fuchs, Tobias: Die Kunst des Büchermachens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815, Bielefeld: transcript 2021.
- Herzog, Mirko / Moritsch, Otmar / Pensold, Wolfgang: „... er aus diesem schon allein unsterblich zu seyn verdient hat ...“. Friedrich von Knaus und seine „alleschreibende Wundermaschine“, in: Poser, Stefan / Hoppe, Joseph / Lüke, Bernd (Hg.): Spiel mit Technik. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Technikmuseum Berlin, Leipzig: Koehler & Amelang 2006, S. 24–30.
- Jank, Marlen: Der homme machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoiden Robotik der Gegenwart, Paderborn: Fink 2014.

- Jean Paul: Auswahl aus des Teufels Papieren nebst einem nöthigen Aviso vom Juden Mendel, in: Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller, Abt. II, Band 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 111–467.
- : Titan, in: Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller, Abt. I, Band 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, S. 7–830.
- Kang, Minsoo: *Sublime Dreams of Living Machines. The Automaton in the European Imagination*, Cambridge/Mass. / London: Harvard University Press 2011.
- Knauß, Friedrich v.: *Selbstschreibende Wundermaschinen, auch mehr andere Kunst- und Meisterstücke*, Wien 1780.
- Montaigne, Michel de: *Essais*, übers. v. Hans Stilett, Frankfurt/M.: Eichborn 1998.
- Ortlieb, Cornelia: „Papierne Geniste“. Jean Pauls Materialien des Schreibens und Büchermachens, in: Och, Gunnar / Seiderer, Georg (Hg.): *Jean Paul, der Fremde. Kleine Vorschule zu Texten und Kontexten eines schwierigen Autors*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 27–49.
- Renner, Ursula / Bosse, Heinrich: *Schreiben Lernen Sehen*, in: Ortlieb, Cornelia / Fuchs, Tobias (Hg.): *Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800*, Hannover: Wehrhahn 2017, S. 23–46.
- Schildmann, Mareike: *Poetik der Seelenmechanik. Kinder, Puppen und Automaten in E. T. A. Hoffmanns „Nußknacker und Mäusekönig“*, in: Giuriato, Davide / Humann, Philipp / Schildmann, Mareike (Hg.): *Kindheit und Literatur. Konzepte – Poetik – Wissen*, Freiburg/Br.: Rombach 2018, S. 225–254.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte*, Freiburg / München: Karl Alber 1975.
- Stein, Stefan: *Die „Automate“ zur Zeit Jean Pauls*, in: Bernauer, Markus / Steinsiek, Angela / Weber, Jutta (Hg.): *Jean Paul. Dintenuniversum. Schreiben ist Wirklichkeit. Katalog der Ausstellung zum Jean-Paul-Jahr 2013*, Berlin: Ripperger & Kremers 2013, S. 57–67.
- Strassberg, Daniel: *Spektakuläre Maschinen. Eine Affektgeschichte der Technik*, Berlin: Matthes & Seitz 2022.

Widerspenstiges Text-Material: Kokoschkas renitente Alma-Mahler-Puppe

Susanne Klimroth

Die Puppe, die Puppenmacherin und die Briefe

Berlin, 10.12.18

Mein liebes Frl. Moos,

Heute bin ich zum ersten Mal wieder aus dem Bett, so geht es mir in Berlin. Morgen fahre ich wieder auf den Weißen Hirsch zurück und kann deshalb, da ich außerdem nichts selbst in die Hand nehmen will, was zu meinem Fetisch beiträgt, nicht die Haut besorgen. Das müssen alles Sie selber tun, sonst glaube ich nicht daran. Und das ist so wichtig! Und nun zu den Photos! Ich war im ersten Moment schon ganz perplex über die gespensterhafte Lebendigkeit und weiß, daß Sie mit Ihrem großen Einfühlungstalent sicherer alles so treffen, wie ich es mir wünsche, wenn ich Sie nur selber alles abtasten lasse, als wenn ich hinkäme und herumdokterte. Ich kann nur sagen, wie ich es mir vorstelle, und das geht auch schriftlich. Was mir in der Photographie noch nicht fertig scheint, kann ich Ihnen also auch schreiben.¹

Zwischen 1917 und 1919 logierte Kokoschka auf dem „Weißen Hirsch“ in Dresden, im Gästehaus „Drachenfels“. Dort ließ er in einem nahegelegenen Lazarett unter der Aufsicht eines Dr. Neubergers seine Kriegsverletzungen behandeln, insbesondere die Folgen eines Kopfschusses sowie eines Lungendurchstiches. Psychisch galt es zudem einerseits die Leiden und Erfahrungen des Krieges, andererseits die Trennung von seiner Geliebten Alma Mahler zu verwinden. Kokoschka widmete sich in dieser Zeit einem künstlerischen Projekt, das um ein Objekt – ge-

¹ Oskar Kokoschka an Hermine Moos, 10.12.1918, in: Oskar Kokoschka: Briefe I (1905–1919), Band 1, hg. von Olda Kokoschka, Heinz Spielmann, Düsseldorf: Claassen 1984, S. 299.

nauer: die am kunstvollsten inszenierte Sexpuppe der Moderne² – zentriert ist und auf den (vorgeblichen) Versuch zurückgeht, Alma Mahler in Puppengestalt wieder in seine Nähe zu rücken. Die Intentionen des Künstlers gestalten sich dabei vielschichtig: Einerseits schien der Versuch einer künstlerischen Verarbeitung der Trennung von Alma Mahler durch die Wahl der Puppe als Übergangsobjekt im Fokus zu stehen,³ andererseits die Inszenierung eines grotesken Liebesdramas und der damit einhergehenden Selbstdarstellung als exzentrischer Künstler, der mit dem Pygmalionismus kokettiert.⁴ Darüber hinaus ist die Alma-Mahler-Puppe Teil einer länger andauernden Auseinandersetzung mit Puppen und Marionetten, vor allem in Kokoschkas literarischen Arbeiten – wie etwa dem mit Gelenkpuppen aufgeführten Schattentheater *Das getupfte Ei* (1907, 1909) oder seinem Drama *Sphinx und Strohmann: Komödie für Automaten* (1907, 1909). Diese Faszination ist kontextuell eingebettet in ein allgemeines Interesse an Puppen, Marionetten und anderen Ausdrucksformen wie beispielsweise der Pantomime um 1900.⁵

Kokoschka fertigte die Puppe nicht selbst an, sondern beauftragte die Malerin Hermine Moos. Dieser Kontakt kam letztendlich durch eine Vermittlung der prominenten Puppenmacherin Lotte Pritzel zustande, über deren Puppen Rilke seinerzeit einen Essay verfasste und die Kokoschkas Auftrag vermutlich ablehnte.⁶ Der Ausgangspunkt des Puppenprojekts stellt sich in den an Hermine Moos gerichteten Briefen und der in diesen realisierten spezifischen

² Der vorliegende Beitrag basiert auf meinem im Rahmen des Workshops „Puppen Schreiben“ präsentierten Vortrag. An dieser Stelle möchte ich Cornelia Ortlieb, Timo Sestu, den Referent*innen des Workshops, Ulrike Vedder und ihrem Kolloquium sowie meinen Mitdotorand*innen Jasmin Köhler, Mari Jarris und Jonas Mirbeth für die bereichernden Gespräche über die Puppe und das „Puppen Schreiben“ danken.

³ Christophe André Koné wies bereits darauf hin, dass die anthropomorphe Gestalt der Puppe dabei ein Hybrid zwischen einem Sexspielzeug und einem Übergangsobjekt markiert, vgl. Christophe André Koné: *Such a doll! man-made dolls in German modern culture and their afterlife in post-modern visual culture*. New Brunswick: Rutgers University 2015, S. 85. Für eine ausführliche Erläuterung zur Funktion von Puppen als Übergangsobjekten vgl. Insa Fookan: *Puppen – Heimliche Menschenflüsterer*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 30 ff.

⁴ Vgl. Nathan J. Timpano: *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria, and the Puppet*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2017, S. 164; in Bezug auf Richard Calvocoressi: *Kokoschka: Paintings*. New York: Rizzoli 1992, S. 14; Bernd W. Rieger: *Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923*, Tübingen: Tübingen University Press 2018, S. 263–267; Bernadette Reinhold: *L'art pour l'artiste? Überlegungen zu Kokoschkas Puppe, ihrer Genese und Mythenbildung*, in: Bonnefoit, Régine / Reinhold, Bernadette (Hg.): *Oskar Kokoschka: Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives*, Berlin / Boston: de Gruyter 2021, S. 244–271.

⁵ Vgl. u. a. Pia Müller-Tamm, Katharina Sykora: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne*, in: dies. (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten*, Köln: Oktagon 1999, S. 65–93; Sabine Meine, Katharina Hottmann (Hg.): *Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Ed. Argus 2005 sowie weitere Beiträge im vorliegenden Band.

⁶ Vgl. Koné: *Such a doll!*, S. 40.

Kommunikation dar.⁷ In den zwölf Briefen beschreibt Kokoschka der Puppenmacherin seine Vorstellungen der Puppe, fügt diesen einige Skizzen zur Illustration bei, darunter eine lebensgroße Aktskizze Alma Mahlers in Öl. Er gibt ihr zudem kunsthistorische Anweisungen, sich beispielsweise an Gemälden von Rubens und Zeichnungen von Baldung Grien zu orientieren. Die Antwortbriefe der Puppenmacherin sind dagegen nicht erhalten. Über ihre Sichtweise auf diesen, von zahlreichen Grenzüberschreitungen und Übergriffigkeiten geprägten, Kontakt mit Kokoschka kann daher nur spekuliert werden.⁸

Wie der eingangs zitierte Brief illustriert, wird die Puppe in diesem Briefwechsel zunächst sprachlich konstruiert und vollendet – „Ich kann nur sagen, wie ich es mir vorstelle, und das geht auch schriftlich. Was mir an der Photographie noch nicht fertig erscheint, kann ich Ihnen also auch schreiben.“ Hermine Moos kommt dabei eine zentrale Rolle zu, die erst in den letzten Jahren zunehmend von der Forschung anerkannt wird.⁹ Sie ordnet die verschiedenen medialen Bezüge seiner Wünsche und übersetzt sie ins Materielle: Kokoschka betont im zu Beginn zitierten Brief, dass er selbst nichts in die Hand nehmen wolle, was zu seinem Fetisch beitrage, und weist darauf hin, dass er die Materialbeschaffung gänzlich der Puppenmacherin überlassen möchte. An anderer Stelle schreibt er Moos, dass sie alle Fäden und Stiche verbergen solle: „Denken Sie bitte über die beste Methode nach, dies auszuführen! Wie ich merke, daß es künstlich angefertigt ist, einen Faden sehe usw. bin ich gepeinigt mein Leben lang.“¹⁰ Diese Puppe soll – zumindest vordergründig – seine „ideale Geliebte“,¹¹ sein „Fetisch“ sein. Der Fetischbegriff ist dabei im dreifachen Sinne konstitutiv für das Puppenprojekt: Die Puppe

⁷ Ich stimme hier überein mit Konés These: „[T]he painter demonstrates an impressive mastery of language and conveys a remarkably clear vision of his doll project to such an extent that one may wonder whether the letters are not already part of the artistic process of doll making.“ (Ebd., S. 41). Hierfür spricht zudem die durch Kokoschka veranlasste Publikation des Gros der Briefe 1925 durch seinen Freund Paul Westheim als „Der Fetisch“.

⁸ Die in vielerlei Hinsicht offen gebliebene Perspektive Hermine Moos' wird im Roman *La poupée de Kokoschka* (2009) der Schriftstellerin Hélène Frédérick fiktiv gefüllt. Vgl. Hélène Frédérick: *La poupée de Kokoschka: roman*, Paris: Verticales 2009.

⁹ Justina Schreiber: Hermine Moos, Malerin. Anlässlich eines bisher unbekanntes Fotos von Kokoschkas Alma-Puppe, in: Reinhold, Bernadette / Werner, Patrick (Hg.): *Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern*. Wien: Ambra V 2013, S. 86–95; Justina Schreiber: *Spielzeug eines Malers: Oskars Puppe*, Bayrischer Rundfunk 2011, <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/land-und-leute/oskars-puppe-spielzeug-eines-malers-justina-schreiber108.html> (27.10.2020); Koné: *Such a doll!*; Bernadette Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“. Anmerkungen zu Mythos und Rezeption der Kokoschka-Puppe, in: dies. / Kernbauer, Eva (Hg.): *zwischenräume zwischentöne: Wiener Moderne. Gegenwartskunst. Sammlungspraxis. Festschrift für Patrick Werkner*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 178–185; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*

¹⁰ Kokoschka an Moos, 23.01.1919, in: *Kokoschka: Briefe I (1905–1919)*, S. 306.

¹¹ Kurt Pinthus: „Frau in Blau“. Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit. Transkription bzw. Transkriptionsergänzung eines Mikrofilms des

fungiert als sexueller Fetischismus, gespielt wird mit dem Glauben an ihre Belebtheit sowie dem Konzept des Warenfetischs, der seine eigene Gemachtheit verhüllt.¹²

Die Erwartungen an die materielle Umsetzung sind dabei hoch: So liegt ein besonderer Fokus auf der Beschreibung der Haut und der haptischen Eigenschaften, die sich Kokoschka von diesem Obermaterial erhofft: „Die Haut wird wohl aus dem dünnsten Stoff, den es gibt, entweder Flauchseide oder ganz dünnster Leinwand bestehen und in kleinen Fleckchen aufmodelliert werden müssen.“¹³ Der Künstler beschreibt wortreich, wie die Puppe aussehen, vor allem aber, wie sie sich anfühlen soll.¹⁴ Es zeigt sich zudem in bemerkenswerter Weise, inwiefern er sich durch Hermine Moos als Künstlerin und ‚als Frau‘ die Puppe zum Leben erweckt erhofft. Kokoschka sieht in Moos die ‚Behaucherin‘ seines skizzierten Projekts und äußert dies in mitunter zudringlicher Manier: Im Zweifel solle sie den eigenen Körper ertasten und dessen Lebendigkeit ins Material transferieren.¹⁵ Dies bezieht sich nicht nur auf ihre Aufgabe, die Puppe nach seinen Anweisungen anzufertigen, sondern auch in der brieflichen Kommunikation seine „idée fixe“¹⁶ mitzugestalten, indem er Moos zur Adressatin und aktiven Mitgestalterin seiner erotischen Vorstellungen macht. In immer ausführlicher werdenden Details entfaltet er ihr gegenüber seine Phantasien und antizipiert beispielsweise bereits, wie er der Puppe feine Unterwäsche anziehen wird.¹⁷ Die Bitte, ihm noch einmal zu schildern, wie sein „Fetisch“ gelungen sei, unterstreicht dabei eine genuin eigene Lust sowohl am wiederholten Ausmalen seiner Vorstellungen als auch an einer Lektüre der Puppenbeschreibung:

Bitte schreiben Sie mir noch einmal, daß und wie alles geglückt ist, die rotblonden Haare, die angenehme und gefällige, geniale Kopfform, die Hände und Beine graziös und fest, sicher in den Gelenken, und ich beschwöre Sie bei Ihrer künstlerischen Fruchtbarkeit für alle Zukunft, versichern Sie mir, daß Sie diese pfirsichraue, leuchtende Haut erschaffen konnten, mit welcher ich meine Wunschgeliebte schon längst in Gedanken

Manuskripts aus dem Nachlass Kurt Pinthus' 71.5481, Marbach/Neckar: Deutsches Literaturarchiv 1958.

¹² Vgl. Marquard Smith: *The erotic doll: A modern fetish*, New Haven / London: Yale University Press 2013, S. 118.

¹³ Kokoschka an Moos, 20.08.1918 in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 294.

¹⁴ Auch Beate Söntgen und Marquard Smith stellen in ihrer Deutung der Puppe die Relevanz des Taktikens gegenüber der Optik des Fetischs heraus, vgl. Beate Söntgen: *Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei*, in: Müller-Tamm, Sykora (Hg.): *Puppen, Körper, Automaten*, S. 125–139; Smith: *The erotic doll*.

¹⁵ Vgl. Kokoschka an Moos, 20.08.1918 in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 294 f.; zum Aspekt einer Belebung der Puppe durch die Malerin vgl. u. a. auch Koné: „Such a doll!“, S. 48 f.

¹⁶ Oskar Kokoschka: *Spur im Treibsand. Geschichten*, Zürich: Atlantis 1956, S. 102.

¹⁷ Kokoschka an Moos, 10.12.1918, in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 300.

umhüllt habe, und daß die irdischen Spuren, wie es gemacht wurde, entweder durch glückliche Einfälle der schöpferischen erotischen Laune vernichtet wurden oder zu neuen Bereicherungen des Glücks und Wohllustempfindens umgedeutet wurden.¹⁸

Trotz der Bekräftigung, die sprachlich entworfene Imagination in das reale Objekt überführt wissen zu wollen, wünscht er sich Hinweise auf ihre Objekthaftigkeit weitestgehend kaschiert, indem die „irdischen Spuren, wie es gemacht wurde, [...] vernichtet“ werden sollen. Die Briefe zeichnen somit seine Begierde nach einer gemeinsamen Kommunikation über die Puppe nach, die sich in einer Literarisierung derselben in diesen Briefen realisiert.

Insgesamt stellt sich das Puppenprojekt als ein multimedialer Werkkomplex dar, an dem mehrere Akteur*innen beteiligt sind.¹⁹ Dieser umfasst den Briefwechsel mit Hermine Moos, nebst der in diesem Zuge angefertigten Skizzen, die vermutlich von ihr oder ihrer Schwester Henriette Moos angefertigten Photographien, die Malereien, für die die Puppe Modell saß, und schließlich Kokoschkas Schilderung der ‚Puppenepisode‘ in seinem biographisch inspirierten Werk *Spur im Treibsand* (1956) und seiner Autobiographie *Mein Leben* (1971). Ein zentrales Merkmal dieses Komplexes ist dabei dessen intermedialer Charakter, die Übertragung von Text auf und in Material, eine Transition der brieflichen Anweisungen zur Herstellung des Objekts und wiederum dessen künstlerische Weiterentwicklung in anderen Medien. So sitzt die Puppe zum einen Modell in Kokoschkas Gemälde *Frau in Blau* (1919) und inspirierte u. a. *Maler mit Puppe* (1922/23) sowie *Selbstbildnis an der Staffelei* (1922), für die bereits Forschung in der Kunstgeschichte vorliegt.²⁰ Zum zweiten wird die Alma-Mahler-Puppe in den Briefen und autofiktionalen Texten Kokoschkas literarisch ausgestaltet. Die um die Puppe zentrierten Texte lassen sich wiederum als Teil einer „Literaturgeschichte der Objekte“²¹ begreifen. In der Vergangenheit wurde dem Fiktionalitätsgrad der um die sogenannte ‚Puppenepisode‘ gruppierten Erzählungen und Anekdoten jedoch nicht ausreichend Rechnung getragen.²²

¹⁸ Kokoschka an Moos, 15.01.1919, in: ebd., S. 304.

¹⁹ Wie Bernadette Reinhold argumentiert, illustriert dies erstmals der 1992 herausgegebene Sammelband: Klaus Gallwitz, Stephan Mann, Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe, Epilog einer Passion, Katalog zur Ausstellung vom 6. August bis 18. Oktober 1992, Frankfurt/M.: Städtische Galerie im Städel 1992; Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, S. 182; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 259.

²⁰ Vgl. u. a. Gallwitz / Mann / Städtische Galerie Frankfurt am Main: Oskar Kokoschka und Alma Mahler; Söntgen: Täuschungsmanöver; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 262.

²¹ Cornelia Ortlieb: Korrespondenzen mit Objekten. Liebesbriefe und ‚sprechende Dinge‘ bei Goethe und Mallarmé, in: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär: Praxis – Prozess – Produkt, Bielefeld: transcript 2020, S. 117–136, S. 118.

²² Diese Kritik teile ich mit Bernadette Reinhold. Vgl. Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, S. 181; Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 246.

Ausgehend von dem Artefakt im Zentrum, scheinen gleichsam verschiedene Formen der Puppe zu entstehen, die jeweils ein Eigenleben entwickeln. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, dass die Puppe dabei in zweierlei Hinsicht eine gewisse Renitenz aufweist. Erstens zeigt sich die Widerspenstigkeit der Puppe in ihrer *agency*, ihrer Materialität, die sich den ihr zugeordneten Eigenschaften widersetzt. Die Puppe überwindet zweitens die ihrer Materialität eingeschriebene Vergänglichkeit und wird paradoxerweise durch die Literarisierung und Mythisierung ihrer – angeblichen – Ermordung verlebendigt. Denn hartnäckig wurde und wird in der Forschungsliteratur an der ‚Puppenlegende‘ festgehalten.

Die Renitenz der Puppe

Die Puppe der Alma Mahler ist in eklatanter Weise ein *gendered object*,²³ das durch ausgeprägt gestaltete, biologisch als weiblich geltende Geschlechtsmerkmale markiert und sexualisiert ist – sogar unter Einbezug der Körperlichkeit der Puppenmacherin. In ihrer Konzeption scheint es dabei primär um die Bannung der Weiblichkeit einer konkreten Frau – Alma Mahler – und gleichsam aller als weiblich gelesenen Personen zu gehen. So schreibt Kokoschka in seiner Autobiographie, dass die Puppe „endlich die Alma-Mahler-Geschichte“ in Ordnung bringen sollte, „um nicht erneut der fatalen Pandorabüchse zum Opfer zu fallen, von der [er] bereits genug Unheil erfahren hatte“.²⁴ Diese Betonung der „Pandorabüchse“ als vergeschlechtlichtes *Pars pro Toto* für die gesamte Frau erfolgt auch in den Anweisungen an Hermine Moos: Die „parties honteuses“ sollen „vollkommen üppig ausgeführt werden und mit Haaren besetzt sein, sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, schreibt Kokoschka an Moos.²⁵ Ein komplexes Spiel in der Ausgestaltung der Geschlechtsorgane zeichnet sich in den Formulierungen ab, die Bedrohung des Monströsen wird hier in aufschlussreicher Weise in einer zu wenig ausgeprägten, zu unschuldig unbehaarten Gestaltung der Vulva gesehen. Weniger eine Darstellung gezähmt ausgesetzter Femität ist hier das Vorbild für die Puppe mit dem dunklen, gelockten Kopfhaar und dem offen gezeigten Schambereich als der Topos der „wilden Frau“.²⁶

Gerade in der Ausarbeitung der als solche markierten Weiblichkeit liegt für Kokoschka die besondere Macht der Puppenmacherin: Immer wieder appelliert Kokoschka in seinen Brie-

²³ Vgl. Ulrike Vedder: *Gendered Objects*, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 406–408.

²⁴ Oskar Kokoschka: *Mein Leben*, München: Bruckmann 1971, S. 190.

²⁵ Kokoschka an Moos, 23.01.1919 in: Kokoschka: *Briefe I (1905–1919)*, S. 306.

²⁶ Bernadette Reinhold in Justina Schreiber: *Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos*, in: *Hörspielportal* (2018), <https://www.hoerspielundfeature.de/die-frau-hinter-der-puppe-hermine-moos-100.html> (13.01.2022).

fen an Hermine Moos an deren ‚vergeschlechtlichte Kräfte‘, an ihre ‚weiblichen Nerven‘, ihre ‚weibliche Phantasie‘,²⁷ mehrfach ihre Hände beschwörend, die ‚von allem Weiblichen [...] die verführerischste Form‘ ausbilden sollen.²⁸ Seine Aufforderung, im Zweifelsfall den eigenen, nackten Körper abzutasten, bezieht auf eine grenzüberschreitende Weise Moos' Körperlichkeit in die erotische Kommunikation über die Puppe sowie den Herstellungsprozess ein. Analog zu einem Regisseur oder Marionettenspieler scheint Kokoschka die Puppenmacherin bewegen zu wollen, appelliert an die Relevanz ihres Tastsinns gegenüber dem Sehnsinn:

Wenn Sie nach der Zeichnung hie und da im Unklaren sind, wie ein Muskel, eine Spannung oder ein Knochen sitzt, so ist es besser, nicht in einem Atlas nachzusehen, sondern mit der Hand an Ihrem bloßen Körper die Stelle, die Sie bewegen müssen, so lange zu untersuchen, bis Sie das Gefühl davon warm und lebendig klar in sich haben. Oft sehen die Hände und Fingerspitzen mehr wie die Augen.²⁹

In der Puppe konzentriert sich das Ziel einer Bannung aktiver weiblicher Sexualität, Verführungskraft – vor allem gegenüber anderen Männern³⁰ – und Fruchtbarkeit,³¹ während sie gleichzeitig bedingungslose sexuelle Verfügbarkeit in ihrer Funktion als Sexpuppe zu symbolisieren scheint. Das erhoffte Resultat ist eine verdinglichte Puppenfrau, eine ergebene Geliebte, die als ideales Modell stundenlang posieren und über deren Körper verfügt werden kann.³² Mit Timpano gedacht, realisiert sich in der Puppe eine zeitgenössische Faszination an der Körperlichkeit von Puppen, die das Unheimliche zwischen Animiertheit und Nicht-Animiertheit repräsentieren und Kokoschka die Rolle eines Puppenspielers zugestehen, der den Alma Mahler nachempfundenen Puppenkörper kontrollieren kann.³³ Zunächst scheint die Puppe ihrer Konzeption nach als sexualisiertes Objekt somit aller *agency* beraubt.

²⁷ Kokoschka an Moos, 22.07.1919 in: Kokoschka: Briefe I (1905–1919), S. 290 f.

²⁸ Kokoschka an Moos, 16.10.1918, ebd., S. 298.

²⁹ Kokoschka an Moos, 20.08.1918, ebd., S. 294 f.

³⁰ „Ich würde sterben vor Eifersucht, wenn irgendein Mann die künstliche Frau in ihrer hüllenlosen Nacktheit mit den Augen oder den Händen berühren dürfte.“ Kokoschka an Moos, 15.01.1919, ebd., S. 304.

³¹ Kokoschka litt insbesondere darunter, dass Alma Mahler eine Abtreibung vor ihm verheimlicht hatte.

³² Wie Koné herausstellt, erzeugte die posierende Puppe auch dahingehend einen Skandal, dass unaniemierten Objekten eigentlich das Stillleben vorbehalten ist. In „Frau in Blau“ posierte jedoch anstelle einer Prostituierten eine Puppe für ein Porträt. Vgl. Koné: Such a doll!, S. 42.

³³ Timpano: Constructing the Viennese modern body, S. 183. Die Metapher von Kokoschka als agierendem Puppenspieler schließt bei Timpano noch nicht die Puppenmacherin ein, deren Körper Kokoschka über die briefliche Kommunikation in das Projekt miteinzubeziehen versucht.

Es zeigt sich jedoch, dass die Alma-Mahler-Puppe in mehrfacher Hinsicht über Handlungsmacht verfügt, zunächst, weil ihre sichtbare Oberfläche sie als anthropomorphes Objekt kennzeichnet und einen Eindruck von Innerlichkeit erzeugt, mit dem die Anwesenden interagieren.³⁴ So folgten Kokoschkas Mitbewohner auf dem „Weißen Hirsch“, Kurt Pinthus und Walter Hasenclever, dessen Anweisung, die Puppe zu respektieren wie eine lebendige Frau.³⁵ Darüber hinaus zeigt sich eine gewisse Renitenz der Puppe in ihrer spezifischen Materialität, die sich den erträumten Interaktionsformen zu widersetzen scheint. Als die Puppe ihn nämlich im Februar 1919 erreicht, zeigt sich Kokoschka bekanntermaßen überaus enttäuscht über das Resultat:

[Dresden / Weißer Hirsch,] 6. 4. 19

Liebes Fräulein Moos,

was wollen wir jetzt machen? Ich bin ehrlich erschrocken über Ihre Puppe, die, obwohl ich von meinen Phantasien einen gewissen Abzug zugunsten der Realität längst zu machen bereit war, in zu vielen Dingen dem widerspricht, was ich von ihr verlangte und von Ihnen erhoffte. Die äußere Hülle ist ein Eisbärenfell, das für eine Nachahmung eines zottigen Bettvorlegerbären geeignet wäre, aber nie für die Geschmeidigkeit und Sanftheit einer Weiberhaut, wogegen wir doch immer die Täuschung des Tastgefühls in den Vordergrund gestellt hatten.³⁶

Die kunsthistorische Forschung hat einerseits diskutiert, ob Kokoschkas Enttäuschung insbesondere über das Obermaterial der Puppe an den Schwierigkeiten der Puppenmacherin lag, das entsprechende Material in der Nachkriegszeit zu besorgen.³⁷ Andererseits wurde bereits mehrfach die spezifische Rolle der beigefügten Aktskizze in Öl diskutiert, die Kokoschka aus dem Gedächtnis anfertigte und die sich die Puppenmacherin zum Vorbild nehmen sollte.³⁸ Tatsäch-

³⁴ Jana Scholz: Die Präsenz der Dinge, Bielefeld: transcript 2019, S. 25.

³⁵ Vgl. Pinthus: „Frau in Blau“, Notizen, unpaginiert.

³⁶ Kokoschka an Moos, 06.04.1919 in: Kokoschka: Briefe I (1905–1919), S. 312.

³⁷ Vgl. u. a. Rieger: Inszenierung und Wirklichkeit, S. 259; Ingrid Brugger schreibt hingegen, dieses Argument stelle keine ausreichende Begründung für die Beschaffenheit dar. Vgl. Ingrid Brugger: Larve und „Stille Frau“. Zu Oskar Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler, in: Gallwitz / Mann / Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): Oskar Kokoschka und Alma Mahler, S. 69–77, S. 72.

³⁸ Vgl. Brugger: Larve und „Stille Frau“, S. 72 f.; Jaana Heine: Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe, in: denkste: puppe – multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse 3 (2020), H. 1.1, S. 57–63, S. 61.

lich zeigt diese Skizze ähnliche strukturelle Materialabsetzungen wie der von der Künstlerin gewählte Oberstoff und es wird vermutet, dass sich Hermine Moos in besonderem Maße an ihr orientierte. Weiterhin wurde gemutmaßt, ob Moos mit der Wahl eines weichen, plüschigen Stoffs nicht möglicherweise ein angenehmeres Tastgefühl herstellen wollte als mit dem geforderten dünnen Samt.³⁹ Wie Bernadette Reinhold bereits formulierte, ist es schließlich fraglich, ob Kokoschka tatsächlich an die Realisierung seiner Wünsche glaubte.⁴⁰ Doch ob der Unmöglichkeit, die Erwartungen der historischen Realperson zu diskutieren, liegt der Fokus hier auf der Ausgestaltung der Szene und den durch den Autor-Erzähler Kokoschka geäußerten Reaktionen.

In der Erzeugung von Erschrecken oder gar Abscheu vor dem „Fetzenbündel“⁴¹ wird eine Renitenz der Puppe als Objekt manifest, deren Handlungsmacht sich eben darin ausdrückt, ihrer Konzeption als Sexpuppe und der Begierde ihres Auftraggebers zu widerstreben. Das weiche Obermaterial der Puppe wird in seiner Wahrnehmung „zottig“, wird buchstäblich widerborstig unter seinen Händen und stellt sich dem erträumten Tastgefühl entgegen.

Schlussendlich verhüllt die Puppe eben nicht, wie erhofft, ihre Gemachtheit, sondern stellt in ihrer Materialität eine Barriere gegenüber der erhofften Funktion als verfügbare Geliebte dar. Die Puppe wird somit zu einem widerspenstigen Objekt, das sich der ihm zugedachten, bedürfniserfüllenden Funktion widersetzt. Im Rekurs auf Sara Ahmed gerät die Puppe somit zu einem „unhappy“⁴² bzw. „willful object“, das die an sie gestellten Erwartungen unterläuft: „[W]e attribute willfulness to objects when they are not willing to be means“.⁴³ Wie Kokoschka es im Brief an die Malerin formuliert, „widerspricht“ die Puppe seinen Hoffnungen. Das „Widersprechen“ lässt sich dabei einerseits von den gestellten Ansprüchen her deuten und ist andererseits als ein von der Puppe ausgehender, non-verbaler Sprechakt der Verweigerung lesbar. Ohne entscheiden zu können, ob dies den tatsächlichen Reaktionen Kokoschkas auf die Puppe entspricht oder ob diese Bemerkungen als Teil einer „einkalkulierten Enttäuschung“ über die Puppe zu verstehen sind,⁴⁴ beschreiben mit Abscheu assoziierbare Äußerungen, wie Kokoschka die Puppe entpackt. Anstelle des erhofften Lustgefühls erzeugt die Puppe starke Unlustgefühle und widersetzt sich der ihr zugewiesenen Rolle als beglückende, stumme Gesellschafterin. Die Puppe unterwandert somit den in ihr angelegten Wunsch auf absolute Kontrolle, der in der Forschung als Motivation für das Puppenprojekt benannt wird.⁴⁵

³⁹ Kostümbildner Benno Wand in Justina Schreiber: Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos.

⁴⁰ Vgl. Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 8.

⁴¹ Kokoschka an Moos, 06.04.1919 in: Kokoschka: Briefe I (1905–1919), S. 312.

⁴² Vgl. Sara Ahmed: *Happy Objects*, in: Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The affect theory reader*. Durham/NC: Duke University Press 2010, S. 29–51.

⁴³ Sara Ahmed: *Willful subjects*, Durham/NC: Duke University Press 2014, S. 42.

⁴⁴ Vgl. Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 260; sowie Söntgen: *Täuschungsmanöver*.

⁴⁵ Vgl. u. a. Koné: *Such a doll!*, S. 41; Timpano: *Constructing the Viennese modern body*, S. 167.

Vor diesem Hintergrund ist eine der Photographien der Puppe bedeutsam, die vermutlich von Henriette oder Hermine Moos angefertigt wurden.⁴⁶



*Abb. 1: Die Puppe, München 1919. Silbergelatine, IN 16.627/F. Photograph*in unbekannt.
Reproduktion: Oskar Kokoschka-Zentrum für angewandte Kunst Wien.*

Die Puppe wirkt aufgrund des gewählten Winkels und Bildausschnitts übergrößer und mächtig, der gesenkte Blick unter den gehobenen Augenbrauen verstärkt den Eindruck ihrer Potenz. In ihrer rechten Hand hält sie ein gegenüber ihrer Größe winzig erscheinendes Figürchen, das mit männlich konnotierten Attributen wie einem Vollbart ausgestattet ist. Diese Figur in der Hand der Alma-Puppe eröffnet die Frage, ob auch sie als eine Nachempfingung einer realen Person – Kokoschkas – dient und inwiefern sich hiermit die Perspektive auf Machtdynamiken und deren nachträgliche Inszenierung verschiebt. Die Photographie durchkreuzt somit bildlich die von Alma Mahler in ihrem Tagebuch festgehaltene Aussage: „Die Puppe lag immer auf dem Sofa, Kokoschka sprach tagelang mit der Puppe, wobei er sich sorgfältig einschloss ... und

⁴⁶ Vgl. Justina Schreiber: Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos.

hatte mich endgültig da, wo er mich immer haben wollte: ein gefügiges willenloses Werkzeug in seiner Hand!⁴⁷

Kontradiktion und Autofiktion. Die Hartnäckigkeit des Puppenmythos

Der Legende nach wurde die Puppe von Kokoschka mit einem feierlich ausgerichtetem Fest empfangen: Das Auspacken der Puppe sei in Kokoschkas Enttäuschung gemündet, das Fest in eine Orgie. Am nächsten Morgen sei die Polizei gerufen worden, da man eine blutüberströmte Frauenleiche im Blumenbeet entdeckt habe. Die ‚Puppenepisode‘ stellte einen Skandal dar, der in Kokoschkas *Spur im Treibsand* (1956) sowie seiner Autobiographie *Mein Leben* (1971), von einigen Zeitzeug*innen sowie in der in enger Rücksprache mit Kokoschka entstandenen Monographie *Life and Works* von Edith Hoffmann geschildert wird.⁴⁸ Mit Reinhold gesprochen, wird hier durch Kokoschkas Schilderungen ein „Mythos [...] in die Welt gesetzt, der lediglich durch Kokoschka selbst belegt ist“⁴⁹. Dass Kokoschkas Schilderungen und Erinnerungen dabei nicht allzu wörtlich genommen werden sollten, hatte erstmals Kurt Pinthus in einem Fragment herausgestellt, der, wie bereits erwähnt, während dieser Zeit ebenfalls auf dem „Weißen Hirsch“ logierte. Im September 1958 spricht er Kokoschka bei einem zufälligen Wiedersehen auf diese Diskrepanz an:

Bei der zweiten Flasche Burgunder erwähnte ich die Puppengeschichte: „Aber damals haben Sie doch noch gar nicht im Pavillon des Großen Gartens in Dresden gewohnt, sondern es war im April 1919, und wir hausten damals arm und vom Krieg zermürbt im Gasthaus der Mutter Nachtweih auf dem Weißen Hirsch ... und die Puppe wurde nicht bei der Ankunft zerstört, sondern sass auf Ihrem Sofa und ist niemals aus dem Zimmer gekommen; aber Sie haben sie dort gemalt als „Frau in Blau“. [...]

(Es war nicht mangelndes Gedächtnis, denn Kokoschka hat in diesem Buch – *Spur im Treibsand*, zu dem wir noch kommen – Personen und Erlebnisse jener Zeit genau dargestellt. Eine Vision, ein Gesicht hatte alles verdrängt und verwandelt, was mit jenen Monaten und der Puppe zusammenhing.)⁵⁰

⁴⁷ Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*, Frankfurt/M.: S. Fischer 1960, S. 130.

⁴⁸ Edith Hoffmann: *Kokoschka. Life and Work*, London: Faber & Faber 1947, S. 144–150.

⁴⁹ Reinhold: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“, S. 181.

⁵⁰ Der Satz ist im Manuskript gestrichen, wurde allerdings mehrfach überarbeitet.

Pinthus' unveröffentlichter Text *Frau in Blau. Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit* entstand vermutlich Ende 1958 oder 1959 und befindet sich als Teil seines Nachlasses als Manuskript und Mikrofiche im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.⁵¹ Hauptgegenstand des Fragments ist eine Analyse von Kokoschkas spezifischem Verhältnis zur Wahrheit bzw. Wirklichkeit, das die Zentralkraft seiner Kunst darstelle.⁵² Pinthus erarbeitet dies anhand einer Betrachtung von dessen Publikation *Vom Bewusstsein der Gesichte*,⁵³ als dessen Mitherausgeber er fungierte.

Die räumliche Präsenz der Puppe als Artefakt ist eine Grundvoraussetzung der Zeugeschaft Kurt Pinthus', der diese auf dem Sofa sitzen sah, mit ihrem kastanienbraunen Haar und gehüllt in einen blauen Mantel. Er beschreibt sich als „de[n] einzige[n] Überlebende[n], der die Puppe nicht nur gesehen, sondern wochenlang mit ihr gelebt hat“,⁵⁴ und weiter: „Sie saß immer dort, wenn in diesen Vorfrühlingsnächten wir [...] allabendlich im rauchdunstigen Zimmer sassen und diskutierten [...]“.⁵⁵ Auch wenn die Puppe ihn in ihrer Ausfertigung enttäuschte – hier relativiert Pinthus die Ausführungen zur Hässlichkeit der Puppe übrigens gegenüber Kokoschkas eigenen Schilderungen⁵⁶ –, habe sich Kokoschka mit der Puppe doch

⁵¹ Die ersten Seiten sind noch paginiert und wurden ins Reine geschrieben. Dem angehängt sind einige Notizen, die zum Teil unvermittelt abbrechen oder unleserlich sind, es finden sich zahlreiche Wiederholungen und Einschübe. Eine publizierte Transkription des paginierten Teils findet sich bei Rieger: *Inszenierung und Wirklichkeit*, S. 325–338 (Anhang). Gegenüber Riegers Transkription habe ich bei einer Sichtung des Dokuments geringfügige Abweichungen feststellen können, die Zitate sind daher meiner eigenen Transkription entnommen.

⁵² Vgl. Pinthus: „Frau in Blau“.

⁵³ Oskar Kokoschka: *Vom Bewusstsein der Gesichte*, in: *Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst* 1 (1919), S. 39–45.

⁵⁴ Pinthus: „Frau in Blau“, S. 5a. Pinthus ist jedoch nicht der einzige Zeitzeuge, auch Salka Viertel beschreibt eine Begegnung mit der Puppe: „Als wir in sein Wohnzimmer traten, bemerkte ich auf dem Sofa eine Frau, die ich infolge meiner Kurzsichtigkeit für einen Gast hielt, bis ich sah, daß es eine lebensgroße Puppe war – das Abbild einer Frau, die er über alles geliebt hatte.“ Salka Viertel: *Das unbelehrbare Herz. Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films*, Übers. aus dem Englischen von Helmut Degner, Hamburg Düsseldorf: Claassen 1970, S. 154.

⁵⁵ Ebd. Notizen, unpaginiert.

⁵⁶ „Aber wie zuerst in seinen seligen Phantasien über die Schönheit der Puppe, so übertrieb hier K. in der bitterbösen Schilderung der Mängel und Scheußlichkeiten des Fabrikats. Allerdings sah die Puppe nicht aus wie der fleischgewordene oder fleischähnlich gewordene Traum eines ‚Wunschgeschöpfes‘, einer ‚geisterhaften Gesellschafterin‘, aber sie hatte auch nicht den von K. geschilderten eisbärtigen Körper und schlampige Glieder, sondern sie sah eben aus wie eine lebensgroße Puppe, die sich bemühte wie eine Frau auszusehen. D. h. die Haut war nicht aus weißem feinen Samt, aber das Wesen oder Unwesen hatte wirklich elastische Lippen, künstliche Augen mit Brauen und Lidern zum Schließen, eine elastische Brust mit natürlich aussehenden Spitzen und kastanienbraunen Haaren überall wo eine Frau Haare hat; Arm, Beine und Körper ließen sich infolge des eingenahten Skeletts bewegen.“ Vgl. ebd. Notizen, unpaginiert.

seinen Traum verwirklicht, „nach dieser Puppe, als ideales Modell, zu zeichnen und zu malen“.⁵⁷ Über *Spur im Treibsand: Geschichten* schreibt Pinthus im genannten Fragment: „Hier ist nicht „Dichtung und Wahrheit“, weder Wahrheit, noch Dichtung, sondern ein drittes, das zu untersuchen oder darzustellen hier nicht meine Aufgabe ist, aber in gleicher Weise aus Kokoschkas Bildern hervorbricht.“⁵⁸

Das hier nicht explizit benannte Dritte zwischen „Dichtung und Wahrheit“ lässt sich als autofiktionaler Text fassen. Pinthus bemerkt, dass sowohl in den Gemälden als auch den literarischen Schilderungen ein charakteristischer Realitätsbezug Kokoschkas deutlich wird, den er auf eine spezifische Form des Sehens zurückführt: Die „Realität seiner Geschichten“ sei so zu betrachten wie die „Realität oder Nicht-Realität seiner Bilder. Niemandem wird es einfallen, Kokoschka einen realistischen Maler zu nennen.“⁵⁹ Sowohl die Briefe als auch die nachträgliche Schilderung Kokoschkas sind daher als künstlerische Arbeit unter literarischen Gesichtspunkten zu analysieren, einerseits in Hinblick auf ihre Sprachqualitäten, andererseits in Hinblick auf ihren Fiktionalitätsgrad.⁶⁰

In der Vergangenheit wurde insbesondere die in beiden Varianten geschilderte Festszene jedoch allzu wörtlich genommen, und die Texte wurden als historische Quellen gelesen. Zu Teilen finden sich beispielsweise Elemente dieses Missverständnisses auch noch in der jüngsten Kokoschka-Biographie, die 2018 von Rüdiger Görner publiziert wurde.⁶¹ Der unkritische Umgang mit den Eigenschilderungen des doppelbegabten Maler-Autors erstaunt, da tatsäch-

⁵⁷ Ebd. Notizen, unpaginiert.

⁵⁸ Ebd., S. 8.

⁵⁹ Ebd., S. 9.

⁶⁰ So hat sich beispielsweise das formulierte Vorhaben, mit der Puppe in die Oper gehen zu wollen, hartnäckig als Gerücht einer tatsächlichen Begebenheit gehalten (vgl. u. a. Schreiber: Spielzeug eines Malers). Auffällig an der entsprechenden Textpassage erscheint hingegen, dass einzig die Puppe als anthropomorphes Objekt unberührt von den durchlebten Kriegserfahrungen erscheint und somit als unbefleckte Gesellschafterin gleichermaßen die Beziehungs- und Kriegstraumata überwinden sollte: „Ich hatte vor, mit der Puppe großen Aufwand zu treiben, eine tägliche Ausfahrt im Wagen, den ich eigens dafür gemietet hatte, eine Loge in der Oper, damit ich nach ihrer Hand greifen konnte, sobald im Zuschauerraum die Lichter ausgedreht wurden. An jeder andern Hand, die einem gereicht wurde, glaubte man ja Blut sehen zu müssen“ (Kokoschka: *Spur im Treibsand*, S. 104). Diese Äußerung erläutert gewissermaßen Kokoschkas Beharren gegenüber Hermine Moos, dass alle Nähte und Stiche an der Puppe zu verbergen seien: Jedwede Nähe zu vernähten Kriegswunden sollte verdeckt werden.

⁶¹ Vgl. u. a. Alfred Weidinger / Oskar Kokoschka / Jacqueline Guigui-Stollberg: *Kokoschka and Alma Mahler*, München / New York: Prestel 1996; Katharina Ferus: *Das Kunstwerk des Monats: Oskar Kokoschka (1886–1976), Stilleben mit Maske, 1921*, Bönen: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2002; Wolfgang Meisenheimer: *Modelle als Denkräume, Beispiele und Ebenbilder*, Wiesbaden: Springer 2018, S. 174–177; Rüdiger Görner: *Oskar Kokoschka: Jahrhundertkünstler*, Wien: Paul Zsolnay 2018, S. 105.

lich sowohl die Gattungsbezeichnung „Geschichten“ im Untertitel des Bandes als auch der paratextuelle Hinweis darauf, dass die „in diesen Geschichten vorkommenden Figuren [...] vom Autor frei erfunden [sind]“,⁶² bereits über den Fiktionalitätsstatus derselben Aufschluss geben. Die ‚Puppenepisode‘ in *Spur im Treibsand* ist Teil der Erzählung *Dritter Brief von der Reise, Dresden 1920*, der wiederum der Sektion *Reisebriefe aus einer eingebildeten Welt* angehört – eine Betitelung, die die Fiktionalität des Beschriebenen erneut unterstreicht. Es lässt sich somit lediglich vermuten, dass die Ich-Perspektive des Autor-Erzählers, die starke Orientierung an biographischen Ereignissen und die Übereinstimmung von Schauplätzen und Ereignissen, der Detailreichtum der Darstellung sowie erkennbare Übereinstimmungen zu Realpersonen zu einer häufig unhinterfragten Übernahme der Schilderung der ‚Puppenepisode‘ geführt haben.⁶³ Möglicherweise stellt auch die eingeschränkte Zugänglichkeit von Gegenerzählungen, wie die durch Pinthus oder Viertel beschriebene Zeugenschaft, eine Ursache für die Übernahme von Kokoschkas Darstellung dar. Schließlich überzeugt Kokoschkas Version durch eine gewisse Dramaturgie und Drastik, mit der Pinthus’ genaue Erinnerungen nicht mithalten können.

Die Puppe wurde tatsächlich zerstört oder entsorgt, allerdings sind die genauen Umstände und der Zeitpunkt aufgrund eines Mangels an zuverlässigen Quellen unklar.⁶⁴ So wird in Oskar Kokoschkas *Spur im Treibsand* die Puppe gleichermaßen in ihrer materiellen Form vernichtet als auch in ihrer literarischen Form zum Leben erweckt, indem sie hier als eine moderne Legende erdacht wird – mit Blick auf deren zähe Überdauerung in der Forschungsliteratur mit großem Erfolg. Wenngleich die literarisierte Puppe die künstlerischen Intentionen Kokoschkas keineswegs durchkreuzt, zeichnet sich die Protagonistin der ‚Puppenlegende‘ folglich auch in dieser Hinsicht durch eine gewisse Hartnäckigkeit aus. Weniger die Frage danach, wie genau es sich ‚tatsächlich‘ zugetragen hat, erscheint dabei interessant oder überhaupt beantwortbar, als eine genaue Beobachtung, *wie* die ‚Puppenepisode‘ hier geschildert wird.

In *Dresden, 1920* wird beschrieben, wie der Ich-Erzähler zur Vorbereitung auf die Ankunft der Puppe einen Diener zum Putzen des Kristalleuchters und Herauslegen des Silbers veranlasste.⁶⁵ Schließlich wird die Kiste mit der Puppe geöffnet:

Als die Puppe aus dem Haufen von Material, worin sie eingepackt war, herausgenommen wurde, starrte mich statt der Realisierung eines aberwitzigen Wunschtraumes, statt des verführerischen Traumwesens, von dem ich bisher fieberhaft besessen war, ein Phantom an. Was ich da sah, hatte tote Augen und entblößte eine indezente Nacktheit den Blicken

⁶² Kokoschka: *Spur im Treibsand*, Titelseite [verso].

⁶³ Vgl. hierzu auch Pinthus: „Frau in Blau“, S. 8.

⁶⁴ Vgl. Reinhold: *L’art pour l’artiste?*, S. 262.

⁶⁵ Kokoschka: *Spur im Treibsand*, S. 111.

aller, im schonungslosen Licht der hundert Kerzen des Kristalleuchters. Keine Illusion darüber war möglich, daß hier statt Herzenswärme, atmender Haut verführerischen weiblichen Geschlechts ein Machwerk, eine Gliederpuppe in meinen Armen lag. Es war ein fürchterlicher Schlag, und jedes Wort bleibt zu schwach, meine Enttäuschung auszudrücken. Natürlich waren meine Erwartungen zu hoch gespannt gewesen, was verständlich ist, nachdem ich mir die Verwirklichung von etwas versprochen habe, das allein Phantasie bleiben muss. [...] Wir betranken uns, das Fest artete in eine wüste Orgie aus. Frühmorgens wurden wir von einer Streife der grünen Polizei geweckt. Eine Frauenleiche, in ihrem Blute liegend, im Blumenbeet im Park? Passanten hätten den Kadaver durch das Parkgitter gesehen und die Sache angezeigt. Weder ich noch mein Hausherr konnten sich klar der Umstände erinnern. Wir folgten verschlafen den behördlichen Organen. „Eine Puppe? Das ist nicht Blut, der Körper ist mit Rotwein übergossen!“ „Das muß weggeschafft werden, das ist ein Skandal! Dafür gibt es keine Entschuldigung!“ Verschmiert und armselig lag im Blumenfeld das Machwerk; meine letzte Regung war, mich noch wie ein Liebhaber über die Geliebte zu werfen. Zum Teufel mit den fremden Leuten! „Stehen Sie auf und kommen Sie mit! Sie haben öffentliches Ärgernis erregt und sich gegen Sittlichkeit und Anstand vergangen. Strafverfolgung steht darauf!“ So schnarrte der Beamte und nahm meine Personalien auf. Er gab Auftrag, das Ding, die Sache auf dem städtischen Mistwagen wegzuführen.⁶⁶

Zunächst wird im ersten Teil der Schilderung deutlich, dass der Erzähler eben nicht, wie erhofft, einer pygmalionistischen Illusion unterliegt, sondern dass die nackte „Gliederpuppe“ mit den „tote[n] Augen“ seine Enttäuschung hervorruft: Statt der erhofften Exklusivität „entblößt“ die Puppe ihre „indezente Nacktheit den Blicken aller“. Auch diese literarische Puppe widerspricht somit den (geäußerten) Vorstellungen ihres Konzeptionisten, ihr wird sprachlich ebenfalls *agency* zugestanden; nicht sie wird vom Erzähler angestarrt, sondern sie starrt diesen an.

In der zweiten Darstellung der ‚Puppenepisode‘ in der Autobiographie *Mein Leben* steht ebenfalls das Nichteintreten einer fetischistischen Illusion – im Sinne der Verhüllung ihrer eigenen Gemachtheit – im Zentrum der geschilderten Unzufriedenheit, mit dem Resultat: „[J]etzt sah ich ein Machwerk aus Stoff und Holzwohle, in welchem ich vergeblich versuchte, Alma Mahler zu erkennen, ‚Die Blaue Frau‘, wie sie jetzt genannt wird“.⁶⁷ Darüber hinaus wird hier jedoch das metamorphische Element hervorgehoben, das diesem künstlerischen Projekt eingeschrieben ist. Betont wird eine Genealogie von Alma Mahler über die Puppe zur por-

⁶⁶ Ebd., S. 112 f.

⁶⁷ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 191.

trätierten Puppe im Gemälde *Die blaue Frau* und im sich anschließenden Satz mithilfe der Schmetterlingsmetapher unterstrichen: „Die Larve, die in Seidengespinnst überwintert und zum Schmetterling wird, hängt jetzt in der Staatsgalerie in Stuttgart.“⁶⁸ Dies ist als eine Metapher für die künstlerische Produktivität der Trennung zu lesen, die durch kreative Schaffensprozesse medial verwandelt, veredelt und verewigt wird. In der Abfolge der Geschehnisse wird zudem zeitlich Raum für die Entstehung der Gemälde gelassen, für welche die Puppe posierte – eine Auflösung des logischen Konflikts der Version in *Dresden, 1920*. Auch in der Variante der ‚Puppenlegende‘ in *Mein Leben* liegt der Fokus auf der Ermordung der Puppe, der Verlauf der Ereignisse weicht jedoch ab: Zunächst öffnet Kokoschka die Kiste lediglich im Beisein seiner Hausangestellten Reserl, das Fest dient von vornherein dazu, „das Dasein [s]einer Lebensgefährtin [zu] beenden“.⁶⁹

In beiden Varianten ist bei dem Fest eine Kurtisane anwesend, die ihre Schönheit mit der Puppe vergleichen möchte. Die von Reinhold für das Puppenprojekt herausgestellte Dynamik einer angedachten oder vorgeblichen Täuschung und deren ironischer Brechung – der Versuch, durch eine Puppe eine reale Frau abzubilden und gleichsam damit zu spielen, dass diese Täuschung nicht gelingt⁷⁰ – wird hier humoristisch inszeniert: So lädt die Kurtisane Kokoschka für den Fall in ihr Schlafzimmer, „falls [er] es einmal satt hätte, die Puppe zu wärmen“.⁷¹

Der Ausgangspunkt beider Darstellungen ist somit die weiter oben herausgearbeitete Renitenz der Puppe, die sich den Vorstellungen des Künstlers entgegensetzt. Die Enttäuschung – inszeniert oder nicht – über die Leblosigkeit der Puppe, ihre „toten Augen“ bzw. ihre offensichtlich zur Schau gestellte Gemachtheit als „Machwerk aus Stoff und Holzwohle“ wird zum Erzählanlass. Die in den Briefen imaginierte erotische Phantasie wird in beiden Texten durch Demütigungsphantasien überschrieben – die Puppe wird zur Strafe für ihre Eigenwilligkeit und Offenherzigkeit geschändet: Sie wird mit Rotwein übergossen, im Garten entsorgt – „verschmiert und armselig lag im Blumenfeld das Machwerk“ – und in der späteren Darstellung in *Mein Leben* außerdem enthauptet. Nahezu registerartig scheinen in einer exzessiven Sprache verschiedene sexuelle Neigungen durchgespielt zu werden: ausgehend vom im Zentrum stehenden Pygmalionismus über verschiedene exhibitionistische und voyeuristische Praktiken – das Darbieten des nackten Puppenkörpers vor einer größeren Menschenansammlung und die damit einhergehende Bloßstellung – bis zur Anlehnung an nekrophile Praktiken als eine Art dramatische Zuspitzung aufsehenerregender Begehrensformen, wenn sich der Ich-Erzähler „wie

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Reinhold: *L'art pour l'artiste?*, S. 260 f.

⁷¹ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 192.

ein Liebhaber⁷² über den mit Rotwein übergossenen Puppenkörper wirft. Nur teilweise lösen sich diese Bestrafungsphantasien *in effigie*, als strafende Ersatzhandlungen an der Puppe anstelle der realen Person, auf, da sie gleichsam den Erzähler als Akteur ins Zentrum stellen, seine Demütigung vor den Gästen und Leser*innen ausstellen und seine angeblichen ‚Perversionen‘ inszenieren.

Der in den Briefen an Hermine Moos begonnene erotische Austausch wird in diesen Darstellungen fortgesetzt und in seiner Expressivität gesteigert, das Selbstbild als exzentrischer Künstler bis zur Aufnahme der Personalien aufgrund einer Erregung öffentlichen Ärgernisses durch die Polizei unterstrichen.⁷³ So endet die Beschreibung der ‚Puppenepisode‘ der Autobiographie mit der Bemerkung „Ich konnte mir in Dresden damals wirklich alles erlauben.“⁷⁴

Vor dieser Abschlussformel findet sich ein markanter Abschnitt in *Mein Leben*: „Die Müllabfuhr hat im grauen Morgen den Traum der Wiederkehr der Eurydike abgeholt. Die Puppe war eine Effigie, die kein Pygmalion zum Leben erweckt.“⁷⁵ Analog zu der oben beschriebenen Transformationsabfolge werden hier auf engem Raum mythische Leitvorbilder bzw. Konzepte mit der Puppe konstelliert. Die Funktion der Puppe wird ultimativ umgeschrieben – nicht länger ist von der erotischen Begleiterin die Rede, sondern von der „Effigie“. Die inszenierte Totenfeier als ritueller Abgesang auf die Beziehung mit Alma Mahler und die Ermordung ihrer stummen Stellvertreterin wird nachträglich zum Zentrum der ‚Puppenlegende‘ ausgestaltet. Auf der intradiegetischen Ebene wird der Puppe zwar die Wiederkehr als Eurydike und die Belebung durch Pygmalion versagt. Diese Aussage erweist sich vor dem Hintergrund der Mythisierung der Puppe jedoch als paradox: Gerade durch diese Erzählung und ihre spezifische Erzählweise wird die Puppe erneut ins Leben gerissen, sie wird mythisiert. Der Bezug auf den Mythos von Orpheus und Eurydike ist hier nicht nur als Allusion auf den Wiedererweckungsversuch der Liaison mit Alma Mahler durch das Puppenprojekt zu verstehen, sondern ist eine direkte Referenz auf das 1918 verfasste gleichnamige Drama, welches bereits thematisch auf Kokoschkas Beziehung mit Alma Mahler anspielt.

⁷² Ebd.

⁷³ Rieger spricht daher nachvollziehbar und in Anlehnung an Peter Gorsens Deutung von der ‚Puppenepisode‘ als dadaistischem Kunstwerk, das den Skandal und die Publikumserregung miteinbezieht und zur Selbstinszenierung als ‚tollem Künstler‘ dient, um den es ansonsten in der Dresdner Zeit still geworden war. Vgl. Rieger: *Inszenierung und Wirklichkeit*, S. 263–265.

⁷⁴ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 192. In *Spur im Treibsand* formulierte er zudem: „Über diese Puppe ist nachher ein Briefwechsel publiziert worden, der zu einer Zeit die Leute arg skandalisiert hat. Dies gefiel mir sogar. Man hat darin die Gerissenheit sehen wollen, die der Irrsinnige zeigt, der schlau ans Werk geht.“ Kokoschka: *Spur im Treibsand*, S. 102.

⁷⁵ Kokoschka: *Mein Leben*, S. 192.

Die ‚Puppenepisode‘ beschreibt schließlich einen Kreislauf, in welchem Tod und Wiederbelebung untrennbar miteinander verbunden sind: Das Ende der Beziehung mit Alma Mahler bedingt die Geburt der Puppe, die in mannigfaltigen Formen künstlerisch verarbeitet und als Material, als Modell, als Erzählstoff verlebendigt wird – schließlich wird wiederum der Tod der Puppe literarisch inszeniert.⁷⁶ Eben jene Renitenz der Puppe stellt indes den Ausgangspunkt für ihre Literarisierung und das hartnäckige Festhalten an der ‚Puppenlegende‘ dar. Fast scheint es somit, als wäre es an dieser, der literarisierten Puppe, gelungen, die Spuren ihrer Gemachtheit zu kaschieren.

Bibliographie

- Ahmed, Sara: Happy Objects, in: Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (Hg.): *The affect theory reader*, Durham/NC: Duke University Press 2010, S. 29–51.
- : *Willful subjects*, Durham/NC: Duke University Press 2014.
- Brugger, Ingrid: Larve und ‚Stille Frau‘. Zu Oskar Kokoschkas Vorlage für die Puppe der Alma Mahler, in: Gallwitz, Klaus / Mann, Stephan / Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): *Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe, Epilog einer Passion*, Katalog zur Ausstellung vom 6. August bis 18. Oktober 1992, Frankfurt/M: Städtische Galerie im Städel 1992, S. 69–77.
- Calvocoressi, Richard: *Kokoschka: Paintings*, New York: Rizzoli 1992.
- Ferus, Katharina: *Das Kunstwerk des Monats. Oskar Kokoschka (1886–1976), Stilleben mit Maske, 1921*. Bönen: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 2002.
- Fooken, Insa: *Puppen – Heimliche Menschenflüsterer*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Frédéric, Hélène: *La poupée de Kokoschka: roman*, Paris: Verticales 2009.
- Gallwitz, Klaus / Mann, Stephan / Städtische Galerie Frankfurt am Main (Hg.): *Oskar Kokoschka und Alma Mahler: die Puppe, Epilog einer Passion*, Katalog zur Ausstellung vom 6. August bis 18. Oktober 1992, Frankfurt/M: Städtische Galerie im Städel 1992.
- Görner, Rüdiger: *Oskar Kokoschka: Jahrhundertkünstler*, Wien: Paul Zsolnay 2018.
- Heine, Jaana: *Geschriebenes und gemaltes Ideal – Oskar Kokoschka und die Alma-Mahler-Puppe*, in: *denkste: puppe – multidisziplinäre zeitschrift für mensch-puppen-diskurse* 3 (2020), H. 1.1, S. 57–63.
- Hoffmann, Edith: *Kokoschka: Life and Work*, London: Faber & Faber 1947.
- Kokoschka, Oskar: *Vom Bewusstsein der Gesichte*, in: *Genius* 1 (1919), S. 39–45.
- : *Spur im Treibsand, Geschichten*. Zürich: Atlantis 1956.
- : *Mein Leben*, München: Bruckmann 1971.

⁷⁶ Für verschiedene Kunstausstellungen und Projekte wurde auch die Puppe als Artefakt wiederlebt, beispielsweise im Rahmen des Polydramas *Alma – A Show Biz ans Ende* (1996) des Autors Jehoshua Sobol unter der Regie von Paulus Manker, der im gleichnamigen Film die Rolle Kokoschkas spielte. Dabei hat die von Kokoschka geschilderte Szene maßgeblich Eingang in dieses opulente Drama gefunden.

- : Briefe I (1905–1919), Band 1, hg. von Olda Kokoschka, Heinz Spielmann, Düsseldorf: Claassen 1984.
- Koné, Christopher André: Such a doll!: man-made dolls in German modern culture and their afterlife in postmodern visual culture. New Brunswick: Rutgers University 2015.
- Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben, Frankfurt/M: S. Fischer 1960.
- Meine, Sabine / Hottmann, Katharina (Hg.): Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930, Schliengen: Ed. Argus 2005.
- Meisenheimer, Wolfgang: Alma, Kokoschkas Puppenfrau, in: ders: Modelle als Denkräume, Beispiele und Ebenbilder, Wiesbaden: Springer 2018, S. 174–177.
- Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, in: dies (Hg.): Puppen, Körper, Automaten. Köln: Oktagon 1999 (= Katalog zur Ausstellung Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 25.07.–17.10.1999), S. 65–93.
- Ortlieb, Cornelia: Korrespondenzen mit Objekten. Liebesbriefe und ‚sprechende Dinge‘ bei Goethe und Mallarmé, in: Knaller, Susanne / Pany-Habsa, Doris / Scholger, Martina (Hg.): Schreibforschung interdisziplinär: Praxis – Prozess – Produkt, Bielefeld: transcript 2020 (= Edition Kulturwissenschaft 214), S. 117–136.
- Pinthus, Kurt: „Frau in Blau“. Geschichte eines Bildes oder Oskar Kokoschka und die Puppe oder Magie der Wirklichkeit. Transkription bzw. Transkriptionsergänzung eines Mikrofiches des Manuskripts aus dem Nachlass Kurt Pinthus' 71.5481, Marbach/Neckar: Deutsches Literaturarchiv 1958.
- Reinhold, Bernadette: „... sonst wird es kein Weib, sondern ein Monstrum“. Anmerkungen zu Mythos und Rezeption der Kokoschka-Puppe, in: dies. / Kernbauer, Eva (Hg.): zwischenräume zwischentöne: Wiener Moderne. Gegenwartskunst. Sammlungspraxis. Festschrift für Patrick Werkner, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 178–185.
- : L'art pour l'artiste? Überlegungen zu Kokoschkas Puppe, ihrer Genese und Mythenbildung, in: Bonnefoy, Régine / Reinhold, Bernadette (Hg.): Oskar Kokoschka: Neue Einblicke und Perspektiven / New Insights and Perspectives, Berlin / Boston: de Gruyter 2021.
- Rieger, Bernd W.: Inszenierung und Wirklichkeit. Einfluss des Künstlermythos auf die Interpretation des Werkes von Oskar Kokoschka während der expressionistischen Phase von 1908 bis 1923, Tübingen: Tübingen University Press 2018.
- Scholz, Jana: Die Präsenz der Dinge, Bielefeld: transcript 2019.
- Schreiber, Justina: Spielzeug eines Malers: Oskars Puppe, <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/land-und-leute/oskars-puppe-spielzeug-eines-malers-justina-schreiber108.html> (27.10.2020).
- : Hermine Moos, Malerin. Anlässlich eines bisher unbekanntes Photos von Kokoschkas Alma-Puppe, in: Reinhold, Bernadette / Werner, Patrick (Hg.): Oskar Kokoschka. Ein Künstlerleben in Lichtbildern, Wien: Ambra V 2013 (= Edition Angewandte), S. 86–95.
- : Die Frau hinter der Puppe – Hermine Moos, in: Hörspielportal (2018), <https://www.hoerspielundfeature.de/die-frau-hinter-der-puppe-hermine-moos-100.html> (13.01.2022).
- Smith, Marquard: The erotic doll: A modern fetish, New Haven / London: Yale University Press 2013.
- Söntgen, Beate: Täuschungsmanöver. Kunstpuppe – Weiblichkeit – Malerei, in: Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hg.): Puppen, Körper, Automaten, Köln: Oktagon 1999 (= Katalog zur Ausstellung Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 25.07.–17.10.1999), S. 125–139.

- Timpano, Nathan J.: *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria, and the Puppet*, New York: Routledge, Taylor & Francis Group 2017 (= *Studies in art historiography*).
- Vedder, Ulrike: *Gendered Objects*, in: Scholz, Susanne / Vedder, Ulrike (Hg.): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin / Boston: de Gruyter 2018, S. 406–408.
- Viertel, Salka: *Das unbelehrbare Herz: Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films*, übers. von Helmut Degner, Düsseldorf: Claassen 1970.
- Weidinger, Alfred / Kokoschka, Oskar / Guigui-Stollberg, Jacqueline: *Kokoschka and Alma Mahler*, München / New York: Prestel 1996.

„Bibliothek“ in der Bibliothek Über Li Silberbergs Installations-skulptur

Klaus Ulrich Werner

Der Blick von oben auf den gläsernen Kubus, der sich mit seiner Geometrie, seinen Proportionen (220 × 300 × 200 cm), seiner Transparenz sowie seiner Farbgebung von Rahmung und Möblierung harmonisch, ja geradezu kongenial einfügt in die Innenarchitektur des Bibliothekgebäudes der Philologischen Bibliothek von Norman Foster an der Freien Universität Berlin, macht trotz oder gerade wegen dieser perfekten Implementierung neugierig. Eine gläserne Bibliothek in einer Bibliothek, da assoziiert der Bibliothekar den Glaskubus mit den Büchern des englischen Königs George III. im Foyer der British Library in London-St. Pankras, „The King’s Library“ als grandioser Nukleus der größten Buchsammlung der Welt. Dieser Glaskubus hier ist aber in erster Linie eine adäquate künstlerische Installationshülle für eine Kunst mit Büchern, mit Buchkunst – deshalb keine Black Box und kein White Cube.



*Abb. 1: Li Silberberg: Bibliothek. Installationsansicht 2022,
Philologische Bibliothek der Freien Universität Berlin.*

© Semjon H. N. Semjon, courtesy by Li Silberberg and Semjon Contemporary.

Bereits aus dem Eingangsbereich der Philologischen Bibliothek kommend und in den wie ein Orchestergraben anmutenden Luftraum im Untergeschoß schauend, erkennt man im gläsernen Kubus Regale mit großen Büchern: Sie stehen in Reihen wie Bücher auf einem Bibliotheksregal, liegen gestapelt oder aufgeschlagen, auf Regalböden zur Betrachtung oder auf der Schreibplatte, das Schreiben *in situ* simulierend. Dann beim Näherkommen: ein Raum zum Lesen und Schreiben, durch Glas von der Umgebung abgetrennt, als Raum der Stille, des ‚Disconnect‘¹ – dann sind wir, wenn wir diese Installationsskulptur als abstrahiertes und gestalterisch reduziertes ‚Gehäuse‘ erkennen, ikonologisch und raumtypologisch zugleich beim ‚Studiolo‘. Der in der Renaissance entstandene Raumtypus in italienischen Palazzi diente dem kontemplativen Reflektieren und der Beschäftigung mit den Künsten.

Die Symbolik der gläsernen Transparenz passt zu einer Bibliotheksskulptur, denn der Kosmos einer Bibliothek öffnet sich metaphorisch zur Welt; wider Erwarten nicht begehbar, ist diese Bibliothek in ihrer Abgeschlossenheit auch exklusiv wie eine überdimensionierte Vitrine, die wertvollste Artefakte präsentiert. Ein Ort der Konzentration, eine Synthese von Studiolo und In-der-Welt-Sein. Die in den Regalen aufbewahrten Buchobjekte evozieren die Erinnerung an alte Folianten, handschriftliche Codices oder Konvolute alter Dokumente; die Anmutung Bibliothek widersetzt sich aber der Erwartung an eine benutzbare Bibliothek: Kein praktikabler Ort des Lesens, keine Bereitstellung des gewünschten Bandes an den individuellen Nutzerarbeitsplatz im Lesesaal ist zu erwarten, eher ist es der Rekurs auf die Jahrtausende alte Idee von Bibliothek.

Was macht eine Bibliothek zur Bibliothek? Angehörige von buch- und bibliotheksaffinen Generationen können die traditionellen Bestandteile aufzählen: Regale, Plätze und Möbel zum Lesen und Schreiben, ein spezifisches Setting und natürlich Bücher, spätestens seit unserem europäischen Mittelalter das dominierende Medium des Wissens und der Überlieferung – mit einem Wort: „Buchkultur“. Und vor uns haben wir ein eindrückliches Beispiel einer Erweiterung: das Buch und die Bibliothek als Kunstwerk.

Die Bücher von Li Silberberg

Insgesamt 181 Bücher bilden diese Bibliothek von Li Silberberg.² Es sind identische handelsübliche Künstler-Skizzenbücher mit monochrom schwarzem Front- und Rückendeckel, kon-

¹ Vgl. Guido Zurstiege: Taktiken der Entnetzung. Die Sehnsucht nach Stille im digitalen Zeitalter, Berlin: Suhrkamp 2019.

² Für die Künstlerin Li Silberberg, geboren 1944 in Dresden, war jahrzehntelang das Ruhrgebiet Lebensmittelpunkt, heute lebt und arbeitet sie in Berlin.

trastiert am Buchrücken mit einem hellen Leinen. Bei näherer Betrachtung fallen der häufig schwarz verfärbte Buchschnitt und das aufquellende Volumen vieler Bände auf, als wären zu viele Buchseiten zwischen den Deckeln. Die aufgeschlagenen Bücher verraten: Zwischen den gleichen Buchdeckeln befinden sich zwei unterschiedliche Arten von Büchern: handschriftliche, geschriebene Journalbücher (38 Stück) und Buchobjekte mit einer fremd erscheinenden Materialität (die sind mit 143 in der Mehrzahl).



Abb. 2: Li Silberberg: Tuschbücher, Textbuch.

© Semjon H. N. Semjon, courtesy by Li Silberberg and Semjon Contemporary.

Es sind diese zwei Gruppen: Bücher als zeichentragende Artefakte, das heißt Bücher mit lesbarer Schrift, und das Buch in seiner die Materialität sichtbar machenden Objekthaftigkeit als künstlerisch bearbeitetes Buch, ein ‚*librum manu factum*‘ – was auch der mittelalterliche Codex war. War jener aber ein religiös aufgeladenes, von Herrscherattributen begleitetes Objekt von ‚*ars et factum*‘, so offenbart der erste Blick in die geöffneten Bücher tatsächlich eine „Geste der Raumöffnung“, um einen Begriff des Konstanzer Bibliothekswissenschaftlers Uwe Jochum zu verwenden.³ Die aufgeschlagenen Bücher sind wahrlich eine Introspektion, ein Blick der Intimität und des Verwundetseins – es sind Bücher mit Biographie und die zentralen Themen scheinen mir die Erinnerung und die Zeit zu sein.

Die zwei Arten von Büchern – ich nenne sie jetzt einmal *die Geschriebenen* und *die Geoder Zerriebenen* – unterscheiden sich jenseits von Fragen des semantischen Inhalts oder der Narrativität zunächst durch den Prozess der Entstehung; zwei verschiedene Schreibgesten, die

³ Uwe Jochum: Lesezeug. Das Buch zum Buch, Heidelberg: Winter 2021, S. 14.

aber auch komplementär zueinander sind: Im einen Fall wird in die Buchseiten mit der bloßen Hand als künstlerischer Prozess etwas hineingerieben und im anderen Fall entstehen durch die Nutzung von Schreibwerkzeug jenseits von einfachen Gattungszuweisungen journalartige Texte, die einer sehr eigenen Poetologie folgen. Unter der Voraussetzung, dass man beide Prozesse als Ein-Schreiben verstehen darf, kann man, angelehnt an Roland Barthes, von zwei Schriften sprechen: zum einen die Schrift der Einkerbung, des ins Innere des Beschreibmaterials Eindringens, der irreversiblen Inschrift, und zum andern die Schrift der Be-Schreibung, die auch die Zeichnung möglich macht. Roland Barthes charakterisiert die beiden Schreibgesten als unterschiedliche Schreibbewegungen: „la main qui force et la main qui caresse“ – „die Hand, die bezwingt, und die Hand, die liebkost“.⁴

La main qui force: Die künstlerische Technik des Zerreibens

Was auf den ersten Blick auch Verbrennungsspuren sein könnten, ist das Ergebnis eines Prozesses manueller Bearbeitung, des Reibens und der Bearbeitung mit Tusche. Dem Papier wird ein Blick unter die Haut abgerungen, indem faserige Schichtungen abgetragen werden und das Dazwischen freigelegt wird. Wäre das Blatt ein Palimpsest, würden subkutan Zeichen und Schriften hervortreten, doch es werden leere Seiten bearbeitet, die partiell zerrieben werden, bis diese Haut durchsichtig wird, eine löchrige Struktur entsteht, die dann teilweise den Blick tief ins Buch freigibt. Extrahiert dieser Prozess etwas oder wird etwas implementiert? Jedenfalls führt die künstlerische Bearbeitung zu einer deutlichen Vergrößerung des Volumens des Buches und öffnet skulptural Trichter in die Tiefe des Buchblocks – und die eingeschriebene Energie vermittelt sich geradezu haptisch.

Verletzung oder gar Zerstörung ist immer ein Mittel der künstlerisch-ästhetischen Wirklichkeitsbefragung, doch Li Silberbergs künstlerisches Vorgehen seit über zwanzig Jahren ist nicht destruktiv, ist keinesfalls eine Buchzerstörung.⁵ Doch selbst die echte „Zerstörung“ wäre ein kreativer künstlerischer Prozess, ist in der Kunstgeschichte als ein innerer Dialog des Künstlers mit dem Artefakt beschrieben – man denke an Lucio Fontanas zerschnittene Leinwände und an Arnulf Rainers Übermalungen.

⁴ Roland Barthes: *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift.* Französisch – Deutsch, übersetzt von Hans-Horst Henschen mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2006, S. 156 f.

⁵ Vgl. Mona Körte / Cornelia Ortlieb (Hg.): *Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Buchzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin: Erich Schmidt 2007.

Die Reibespuren, das Zerreiben, bis sich das angefeuchtete Papier stellenweise auflöst, die Konzentration der Bearbeitung, richten sich auf die Materialität, nicht auf Narrativität. Ergebnis ist nicht ein ge- und zerschundenes Papier, sondern ein Material, das den Prozess der Bearbeitung zum Thema macht. Der Abrieb bleibt Teil des Objekts. Das Papier verliert an materieller Substanz, wird aber quasi aufgeladen. Insofern bleibt das Buch ein Speichermedium – wenn auch ohne direkten semantischen Inhalt.



Abb. 3: Li Silberberg: Tuschbuch.

© Semjon H. N. Semjon, courtesy by Li Silberberg and Semjon Contemporary.

Was erreicht die Künstlerin damit? Sie vollzieht, um einen Begriff von Walter Benjamin zu verwenden, „ein Eindringen in die archaische Stille des Buches“.⁶ Nicht Schrift und Text graben sich in das Papier, sondern die Einwirkung führt zu einem Auffächern des Beschreibstoffes und des gesamten Buches, und die Verletztheit ist der Preis dafür, dass Li Silberberg mit ihrem Verfahren dem Buch unter die Haut geht. Welche meditativen Kräfte einer asketischen, aber bestimmt und entschieden vollzogenen Reibetechnik im künstlerischen Prozess wirken, welche Rolle der Zen-Buddhismus spielt, kann man ahnen.

Im Ergebnis müssen die Bücher die Folgen der Kräfte, die auf sie eingewirkt haben, aushalten, die Buchrücken müssen dem Bewegungsdruck durch den Volumenzuwachs der aufgeriebenen Seiten standhalten – ein interessantes Paradox, denn physikalisch reduziert die Energie des künstlerischen Prozesses einen Teil des Materials, aber die Statik des Buches mit der Bin-

⁶ Walter Benjamin: Einbahnstraße, in: ders.: Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe, Band 8, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009, S. 29–31, S. 30.

dung und dem Buchrücken wird dadurch deutlich strapaziert und gerät unter Spannung: Hier wirken demnach zwei Arten von Energie.

Bleibt noch das Schwarz zu betrachten, in allen Abtönungen des Graus, das sich in das Buch zieht oder wie lavierte Tuschzeichnungen oder sanfte Kohle-Schraffuren über die Buchseiten wandert. Tauchvorgänge ins tiefe Schwarz, vorstellbar als quasi natürliche Farbverteilungsprozesse im angefeuchteten Papier – wo und wie ist es von der Künstlerin initiiert und wo saugt sich das Schwarz einfach hinein? Die Wirkung von Tusche, schwarzer Farbe, von Kohle- und Aschefarbenem ist hier nicht mit Feuer konnotiert, dafür sind die Lavierungen zu zart, zu malerisch. Li Silberberg selbst nennt ihre Bücher „Tuschbücher“.

Trotz der Strapazen der Bearbeitung gewinnt das Buch als Objekt bei Li Silberberg an Würde – ihr „Überreizen des Materials“⁷ hat sich künstlerisch gelohnt.

La main qui caresse: Die Textbücher

Der andere Typus steht für die Journale mit datierten Einträgen in rhythmisiertem Sprachfluss: Es sind Gedanken, Erinnerungssplitter, spontane Eingebungen und Beobachtungen oder auch Pausen. Die Journale zeigen Li Silberberg in der Tradition des Schreibens auch als graphische Tätigkeit, denn die „graphische Expansion“⁸ gehört zur Geschichte der Schrift, der Graphismus der Schrift war historisch lange mit der gegenständlichen und der abstrakten Zeichnung verbunden. Dieses Miteinander wird bei Li Silberberg wieder lebendig, sowohl mit eingestreuten grafischen Elementen, von der Linie, den Winkeln und streng geometrischen Setzungen bis zu Zeichenverdichtungen als Haufen oder Knäuel, wie auch durch die Verbindung handgeschriebener Poesie mit Zeichen-Kunst. Und das Buch wird zur ‚totalen Expansion des Buchstabens‘ („le livre, expansion totale de la lettre“⁹), wie Mallarmé es nennt. Große Namen fallen mir ein, z. B. Else Lasker-Schüler und die rätselhaften Zeichen der „Écritures“ von Max Ernst.¹⁰

⁷ Dominique Moldehn: *Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960–1994*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1996, S. 171.

⁸ Jochum: *Lesezeug*, S. 55.

⁹ Stéphane Mallarmé: *Le Livre, instrument spirituel*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Band II, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 2003, S. 224–228, S. 225.

¹⁰ Siehe hierzu u. a. Gabriele Wix (Hg.): „tunke den Finger ins Tintenmeer“ – Max Ernst und das Buch, Köln: Walther König 2019 (= Schriftenreihe der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln, Band 7).

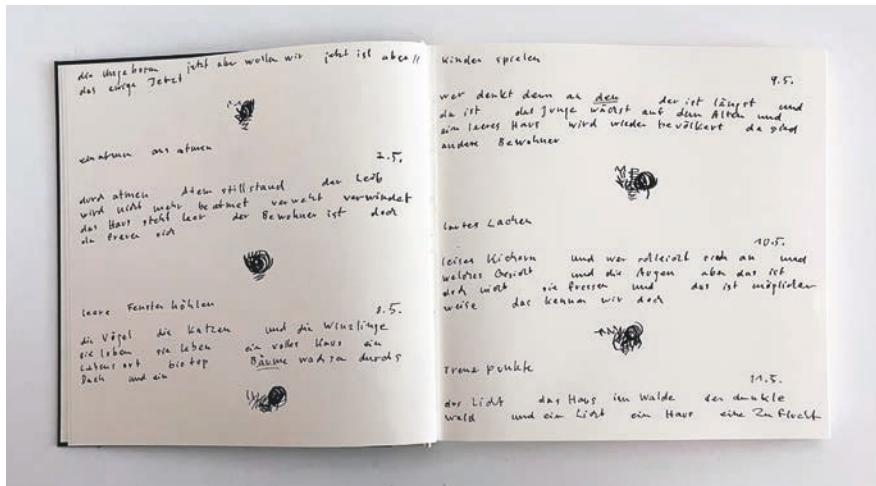


Abb. 4: Li Silberberg: Textbuch, 2022.

© Semjon H. N. Semjon, courtesy by Li Silberberg and Semjon Contemporary.

Bei Li Silberberg ist der schriftbildliche Text mit seinen assoziativ zu erschließenden Räumen zwischen den Worten und zwischen Text und Bild sowohl künstlerisch bedeutungstragend wie literarisch interessant. Die Partitur eines künstlerisch inspirierten ‚Stream of Consciousness‘, die Poetik von Traumbildern und Erinnerungen, der man sich sowohl kunstwissenschaftlich wie literaturwissenschaftlich nähern kann.

Resümee

Spätestens seit der documenta VI im Jahr 1977 ist das Buch als Objekt mit all seinen Metamorphosen als autonomes Kunstwerk akzeptiert.¹¹ In den 1980er Jahren haben Buchobjekte außerdem eine Potenzierung in Richtung Buch-Installation erfahren, die auch mit Bücherregalen und Bibliotheksmetaphorik arbeitet. Als ich in unserem allersten Gespräch Li Silberberg von meiner Assoziation erzählte, dass ich 2020 beim ersten Blick auf ihre Bücher, in der damaligen Präsentationsform in der Berliner Galerie Semjon Contemporary,¹² an die Bibliothek

¹¹ Vgl. Manfred Schneckenburger / Wieland Schmied (Hg.): documenta 6, Band 3: Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher, Kassel: Dierichs 1977.

¹² <https://www.semjoncontemporary.com/2022/ausstellungen/2020-installation-bibliothek/> (30.06.2022).

der Bleibücher von Anselm Kiefer denken musste, genannt *Zweistromland*, protestierte sie zu Recht heftig mit dem lapidaren Hinweis darauf, dass Blei ja giftig sei. Ja, mit der Schwere, der Kontamination und dem Gift, damit haben die zarten und doch entschiedenen Arbeiten der Künstlerin Li Silberberg wahrlich wenig gemein.

Nachdem das Buch im Mittelalter die Aura des Heiligen hatte, die Repräsentativität der unermesslich wertvollen Folianten mit den illuminierten Handschriften heute kaum noch vorstellbar ist und noch bis quasi gestern das Buch das zentrale Medium der Wissensspeicherung und -verbreitung war, wird heute Wissenschaft und Kultur auf Nullen und Einsen umgestellt und das Virtuelle als neue Wirklichkeit gepriesen und erlebt. Das Buch als künstlerisches Objekt im digitalen Zeitalter: Ist das nicht irgendwie ‚retro‘? – Nein, ganz und gar nicht, und nicht nur, weil das Skizzenbuch in der Kunst weiterleben wird. Sondern wir sehen es hier: Li Silberbergs Bibliothek zeigt die außerordentliche Vieldimensionalität von Einschreibungen in das klassische Medium der Erinnerung, das Buch, und die Fähigkeit zur ästhetischen Resonanz der Materialität des Beschreibstoffes Papier, gebunden zu Büchern, Büchern einer Bibliothek.

Bibliographie

- Barthes, Roland: *Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift*. Französisch – Deutsch, übersetzt von Hans-Horst Henschen mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 2006.
- Benjamin, Walter: *Einbahnstraße*, in: ders.: *Werke und Nachlass, Kritische Gesamtausgabe, Band 8*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009, S. 29–31.
- Jochum, Uwe: *Lesezeug. Das Buch zum Buch*. Heidelberg: Winter 2021.
- Körte, Mona / Ortlieb, Cornelia (Hg.): *Verbergen, Überschreiben, Zerreißen. Formen der Buchzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin: Erich Schmidt 2007.
- Mallarmé, Stéphane: *Le Livre, instrument spirituel*, in: ders.: *Œuvres complètes, Band II*, hg. von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 2003, S. 224–228.
- Moldehn, Dominique: *Buchwerke. Künstlerbücher und Buchobjekte 1960–1994*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1996.
- Schneckenburger, Manfred / Schmied, Wieland (Hg.): *documenta 6, Band 3: Handzeichnungen, Utopisches Design, Bücher*, Kassel: Dierichs 1977.
- Wix, Gabriele (Hg.): *„tunke den Finger ins Tintenmeer“ – Max Ernst und das Buch*, Köln: Walther König 2019 (= *Schriftenreihe der Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln, Band 7*).
- Zurstiege, Guido: *Taktiken der Entnetzung. Die Sehnsucht nach Stille im digitalen Zeitalter*, Berlin: Suhrkamp 2019.



figürliche nachbildung eines menschen oder menschenähnlichen wesens, sie gehört zu den ältesten und häufigsten spielzeugen, ist aber auch als sammelobjekt beliebt, ihre gröÙe variiert meist von wenigen zentimetern bis zu exemplaren in lebensgröÙe.

Seit 2017: Lippen eincremen mit Handydisplaybeleuchtung

Esther Seyffarth

Meine Lippen sind so trocken, dass ich sie jeden Abend eincremen muss. Ich empfinde das Eincremen aber als einen ziemlichen Störfaktor im Ablauf meines Abends, weil ich mich bis zum Zeitpunkt des Einschlafens vielleicht noch unterhalten oder ein Glas Wasser trinken möchte. Deshalb muss das Lippeneincremen eine der letzten Sachen sein, die ich mache, bevor ich einschlafe. Auch wenn ich noch eine halbe Stunde am Handy lese oder mich anderweitig beschäftige, mag ich es nicht, schon eingecremt zu sein.

Deshalb läuft das Eincremen folgendermaßen ab. Wenn der Abend vorbei ist, ich mich fertig unterhalten habe und mein Wasserglas leer ist, mache ich das Licht aus. Ich nehme mein Handy, meine Kopfhörer und meine Cremetube in die Hand. Die Kopfhörer werden ins Handy gestöpselt, dann suche ich mir einen Podcast oder ein Hörbuch zum Einschlafen und starte die Wiedergabe. Jetzt suche ich mir eine helle App oder eine helle Notification. Dadurch ist das Display so hell, dass ich im Gegenlicht erkennen kann, wieviel Creme aus der Tube kommt. Bin ich fertig eingecremt, wird die helle App geschlossen oder die helle Notification wieder weggeschoben. Viele meiner Apps nutze ich im „Dark Mode“ oder Nachtmodus – das ist zu dunkel, um Creme zu portionieren. Der Facebook Messenger oder meine Notizen-App sind dagegen gut geeignet. Ich verwende lieber Notifications, als eine App extra zu öffnen. Die Vorschau der Benachrichtigungen hat bei meinen Systemeinstellungen immer einen weißen Hintergrund. Ich ärgere mich, wenn nachts keine Notifications übrig sind, weil ich es als mühsamer empfinde, mir eine helle App aussuchen zu müssen, nur damit ich mit meiner Lippencreme im Dunkeln zurechtkomme, und die App dann gleich wieder zu schließen. Manchmal erhalte ich gegen 19 oder 20 Uhr eine Notification und lasse sie absichtlich ungelesen, damit ich abends bequemer meine Lippen cremen kann.

An den meisten Abenden findet das Handydisplay-Creme-Ritual unmittelbar nach dem Ausschalten meiner Nachttischlampe statt. Dann ist es Unsinn. Gelegentlich weiß ich schon beim Lichtausmachen, dass ich noch eine Weile am Handy sein werde. Dann ist der Creme-Umweg etwas gerechtfertigter. Warum ich im Lauf von drei oder vier Jahren nicht gelernt

habe, mir ohne optische Informationen die richtige Menge Creme aus der Tube zu quetschen, kann ich leider nicht sagen.

Aus: Techniktagebuch, 29. August 2021, <https://techniktagebuch.tumblr.com/post/660865496143609856/seit-2017> (04.07.2022).

Die vielgestaltige Kunst der europäischen Avantgarden hat besondere Dinge, Objekte oder Artefakte hervorgebracht, die hier ins Zentrum einer interdisziplinär erarbeiteten Sammlung historischer Fallstudien gerückt werden.

Die Beiträge untersuchen aus Sicht der digitalen Gegenwart sprechende Gegenstände wie Hüte, Puppen, Bücher in print on demand, Fototexte, Audiokassetten und diverse Archivalien, zudem einzigartige kulturhistorische und künstlerische Produktionen, etwa das ‚Michelin-Männchen‘, Hannah Höchs ‚Hampelfrau‘ und Schreibautomaten.

Eine neu akzentuierte Literaturgeschichte der Objekte zeichnet sich hier ab, zugleich eine andere Geschichte der Avantgarden von ihren Rändern her.

www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3



wbg Academic