

4. Buchmacherei

4.1. Lichtenberg als Büchermacher des Königs

Als Georg Christoph Lichtenberg im Oktober 1775 in Birmingham eintrifft, ahnt er nicht, dass er zu spät kommt. Es handelt sich um Lichtenbergs zweiten Aufenthalt in England, nachdem er bereits 1770 einige Wochen auf der Insel verbracht hatte. Gegenüber der Göttinger Universität begründete Lichtenberg die erneute, über 14 Monate andauernde Reise in einem Schreiben vom 28. April 1774 unter anderem mit den »mannichfaltigen Wercke[n] der Kunst«¹ auf englischem Boden. Dazu zählen auch die Innovationen der Buchdruckerkunst.

Lord Boston hatte Lichtenberg im September 1773 nach London eingeladen. Bis zu seinem Reiseantritt sollte jedoch ein Dreivierteljahr vergehen. Eine größere Arbeit hielt ihn vorerst in Göttingen. An Johann Andreas Schernhagen schrieb Lichtenberg: »Ich würde mich, nach erhaltener Erlaubniß von Königlicher Regierung, gewiß jezt gleich in ein englisches Schiff in Hamburg werfen, und der glücklichen Insul zum zweytenmal zufliegen, wenn mich nicht die Mayerschen Schrifften abhielten.«² Seinen Freund und Verleger Johann Christian Dieterich ließ Lichtenberg wissen: »[D]ie erste Secktion von Mayers Schrifften muß fertig seyn, ohne das darf ich dort nicht erscheinen.«³

1 Georg Christoph Lichtenberg, »An das Geheime Rats-Kollegium« (28. April 1774), in: ders., *Briefwechsel*, hg. v. Ulrich Joost, Albrecht Schöne u.a., München 1983-2004, I (1983), S. 456-457 [247], hier: S. 456. Zu den Englandaufenthalten siehe auch Julia Hoffmann, »Ich laufe und renne den gantzen Tag, mit allen Sinnen sperrweit offen«. Lichtenbergs Reisen nach England«, in: Ulrich Joost (Hg.), *Georg Christoph Lichtenberg, 1742-1799. Wagnis der Aufklärung*, München 1992, S. 211-228.

2 Georg Christoph Lichtenberg, »Brief an Johann Andreas Schernhagen« (28. September 1773), in: ders., *Briefwechsel*, I (1983), S. 391-393 [207], hier: S. 391.

3 Georg Christoph Lichtenberg, »An Johann Christian Dieterich« (28. September 1773), in: ders., *Briefwechsel*, I (1983), S. 390-391 [206], hier: S. 390.

Mit »Mayers Schrifften« sind unveröffentlichte Arbeiten des 1762 verstorbenen Astronomen Tobias Mayer gemeint, mit deren Herausgabe Lichtenberg betraut worden war – nachdem er ihre Publikation höchstselbst angeregt hatte. Letztlich zog sich das Erscheinen von Mayers »Opera Inedita« deutlich länger hin als gedacht, so dass Lichtenberg erst im September 1774 den Weg nach England antrat – während der Drucklegung des Buches. Sowohl die Vorrede als auch die Widmung vollendete er auf der Reise. Als er in London den ersten Brief nach Hause verfasste, an Dieterich, kam er auch auf den Band zu sprechen: »Ich hoffe, es ist mit dem Druck alles gut gegangen, ich bin mit dem ganzten jetzt nicht zufrieden, und wünschte alles weg.«⁴

Dass Lichtenberg die Reise so sehr mit der Edition verquickte, hatte nicht nur terminliche Gründe. Er widmete die »Opera Inedita« niemand Geringerem als Georg III., dem König von England und Kurfürsten von Hannover. Georg III. und seine Frau, Königin Sophie Charlotte, hatten sich bereits Wochen vor Lichtenbergs Ankunft bei Lord Boston persönlich nach ihm erkundigt.⁵ Am 22. April 1770 war Lichtenberg dem Monarchen auf der Sternwarte in Richmond als Astronom erstmals begegnet. Er wusste Georg III. mit seinen Kenntnissen derart zu begeistern, dass dieser seine Ernennung zum außerordentlichen Professor der Philosophie in Göttingen empfahl.⁶ An diese Verbindung wollte Lichtenberg als Herausgeber Mayers anknüpfen. Aber nicht nur an diese: Berühmtheit erlangte Georg III. auch als Buchliebhaber und Herrscher über eine eigene Bibliothek, die kurz nach seiner Krönung im Jahr 1760 von ihm initiierte »King's Library«. In den Bestandsaufbau floss ein beträchtlicher Teil seines royalen Einkommens. Zwischen 1768 und 1771 bereiste ein Beauftragter des Königs den europäischen Kontinent, um Bücher für dessen Kollektion anzukaufen. Als Georg III. nach langer Krankheit im Jahr 1820 stirbt, umfasst die »King's Library« zirka 65.000 Bände.⁷ Der bibliophile Regent, dem Lichtenberg seine Stellung an der Göttinger Hochschule zu

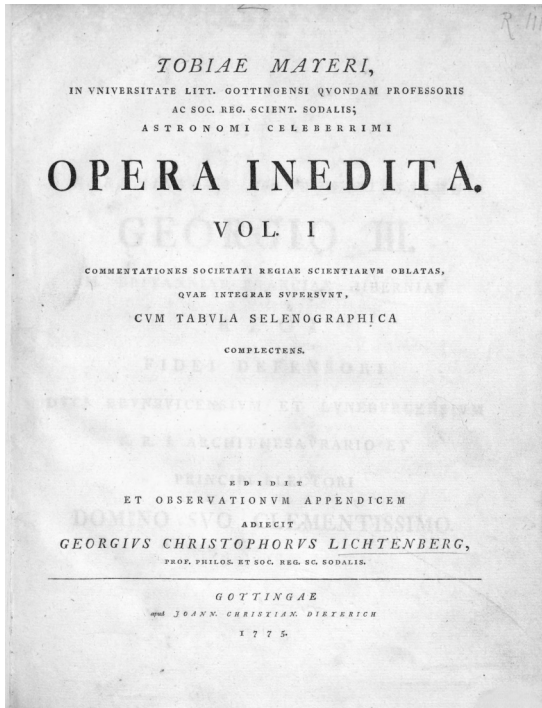
4 Georg Christoph Lichtenberg, »An Johann Christian Dieterich« (30. September 1774), in: ders., *Briefwechsel*, I (1983), S. 472-473 [261], hier: S. 473.

5 Otto Deneke, *Lichtenbergs Leben*, München 1944, I, S. 222, vgl. Georg Christoph Lichtenberg, »An Joel Paul Kaltenhofer«, in: ders., *Briefwechsel*, I (1983), S. 194-197 [103], hier: S. 194.

6 Ulrich Joost, »Lichtenbergs London«, in: Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff, Toni Tholen (Hg.), *Literatur und Reise*, Hildesheim 2013, S. 97-131, hier: S. 109f.

7 Jane Roberts (Hg.), *George III & Queen Charlotte. Patronage, Collecting and Court Taste*, London 2004, S. 221f.

Abbildung 3: Titelblatt von Tobias Mayer, »Opera Inedita«, Göttingen 1775, Bd. 1.



Bayerische Staatsbibliothek, 4 Mapp. 61 h, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11164870-6>.

verdanken hatte, sollte daher nicht bloß den Inhalt von Mayers Schriften goutieren. Nicht weniger achtete der Englandreisende auf die äußere Form des Buches, von der Georg III. sofort beeindruckt sein sollte, wenn sie einander begegneten.

Anders als beim »Timorus«, seiner ersten eigenen, aber pseudonymen Veröffentlichung, um die er sich parallel zur Edition bemühte⁸, ging es ihm

8 Heinrich Christian Boie setzt sich bei Friedrich Nicolai für eine Veröffentlichung des »Timorus« ein – ohne den Namen des Autors zu nennen. Er teilt dem Verleger am 15. April 1773 mit: »Wollen Sie, so verlangt der Verfaßer nichts als sauberen und richtigen Druck, und eine Anzahl Exemplare, über die wir bald einig werden wollen.« (Brief von

als Mayers Herausgeber um eine besondere Form sozialer Repräsentation. Lichtenberg inszenierte sich als Büchermacher des Herrschers, und er setzte alles daran, dem »Königs-Astronomen« (»REGIS ASTRONOMI«)⁹, wie er ihn in der Dedikation nannte, die aufwendig gestaltete Edition von Mayers Werken persönlich zu überreichen. Auch der Rezensent der »Allgemeinen Deutschen Bibliothek« erwähnte anerkennend, der Band erscheine in einer dem königlichen Interesse »gemäßen Pracht, die der Sorgfalt des Herausgebers

Boie an Nicolai, 15. April 1773, Staatsbibliothek zu Berlin, Nachlass Friedrich Nicolai, Bd. 7, zit.n. Ulrich Joost, »Über Nicolai, Boie und die Druckgeschichte des ›Timorus‹«, in: *Lichtenberg-Jahrbuch* 14 (1992), S. 132-137, hier: S. 132) Mit dem »Timorus« schaltet sich Lichtenberg in eine Auseinandersetzung zwischen Johann Caspar Lavater und Moses Mendelssohn ein (Ulrich Joost, »Zweckbündnisse. Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nicolai«, in: Stefanie Stockhorst u.a. (Hg.), *Friedrich Nicolai (1733-1811)*, Berlin 2011, S. 107-124, hier: S. 110), und zwar in einiger Deutlichkeit. Solche »libri famosi« waren, wie Joost ausführt, schwierig mit korrekten Angaben zu veröffentlichen, weshalb Nicolai findig sein musste: Offiziell wird der Band von Johann Friedrich Hartknoch in Riga verlegt, jedoch beim Kanter-Verlag in Königsberg gedruckt, da die ostpreußische Stadt verfassungsrechtlich nicht zum Deutschen Reich gehörte, so Joost. »Durch dieses Spiel mit drei Herrschaftsbereichen und der virtuellen Überquerung ihrer Grenzen (es gibt nicht das mindeste Anzeichen dafür, dass die Bücher selber je im Baltikum gewesen wären) vermied der Autor geradezu perfekt den Konflikt mit irgendwelchen Zensurbehörden – es gab ja nun keine erkennbaren Zuständigkeiten mehr«, erläutert Joost (Ebd., S. 111f.). Schließlich offenbart Boie dem Verleger den Namen des Autors, für den Nicolai diese Strategie entwickelt. Nicolai selbst übernimmt die Rezension in der ADB (Ebd., 112). Das unter dem Autornamen »Conrad Photorin« publizierte Bändchen erregt durchaus Aufsehen, so dass Karl Wilhelm Ramler den »Verfasser des Sebaldis«, also Nicolai, am 12. Juli 1773 darum bittet, das Geheimnis der Autorschaft zu lüften. Diese keineswegs unübliche Anrede unterstreicht, wie selbstverständlich eine durch Autorschaft begründete zweite Existenz im sozialen Umgang anerkannt wird. Zugleich lässt sich anhand der weiteren Rezeption des »Timorus« der sekundäre Diskurs über ein von vielen ungelesenes Buch ebenso anschaulich machen wie die Grenzen der Gelehrtenrepublik, die sich aus der Reichweite eines Verlages und dessen Distribution ergeben. So schreibt nämlich Lavater aus Zürich: »Ich habe gestern von Timorus gehört. Es ist aber nur ein Exemplar hier. Ich bin begierig das Buch zu sehen, und mit dem Lacher zu lachen.« (zit.n. ebd., S. 113).

- 9 Georg Christoph Lichtenberg, *Observationes. Die lateinischen Schriften*, hg. v. Dag Nikolaus Hasse, Göttingen 1997, S. 58f., der Band erschien unter dem lateinischen Titel *Tobiae Mayeri, in Vniversitate litt. Göttingensi qvondam Professoris, Ac Soc. Reg. Scient. Sodalis; Astronomi celeberrinim, Opera Inedita. Vol. I*, edidit et observationvm appendicem adiecit Georgivs Christophorvs Lichtenberg, Prof. Philos. et Soc. Reg. Sc. Sodalis, Göttingae: apud Johann Christian Dieterich, 1775.

und der Dieterischen Druckerey Ehre machet«¹⁰. Lichtenberg widmete seine Edition dem König mit den üblichen Floskeln der Ehrerbietung und Ergebenheit, doch die Zueignung endete mit diesen Worten nicht. Lichtenberg fuhr fort, indem er Bezug nahm auf die Begegnung mit Georg III. in Richmond, mit der »Erinnerung an jenen Tag, den glücklichsten meines Lebens, an dem es mir vergönnt war, von Euch, erhabenster König, im Heiligtum Eurer Urania selbst zu hören, wie groß Ihr das Verdienst Mayers einschätzt«¹¹.

Im Oktober 1774 konnte Lichtenberg sein Geschenk an den Regenten druckfrisch in Empfang nehmen. Von der Übergabe an Georg III. berichtete er Dieterich ausführlich in einem Brief vom 30. Oktober 1774:

»Die Mayerschen Wercke habe ich ihm vor vier Tagen überreicht, er ist gantz davon eingenommen, und nun will ich Dir sagen, was er von Deinem Druck gesagt hat, es sind die Worte des Königs: Das ist ein vortrefflicher Druck, so wie es die Schrifften des Mannes gewiß verdienen, sagte er gleich als er es aufmachte, so gut als Baskerville, hier strich ich, wie Du leicht erachten kanst, Dein Lob heraus und erzählte ihm von Deinen Versuchen, und sagte, ich wünschte daß ich erfahren könnte wie Baskerville sein Papier glättet, hier sagte er, nachdem er sich besonnen, vielleicht kann ich dem Manne dazu verhelfen. Ich glaube, Dieterich, daß Dich der König nun so kennt [...] Schicke ja den Pindar so bald als möglich, der König will ihn sehen [...].«¹²

Der englische König war angetan von den Arbeiten des Göttinger Verlegers, er erbat sich neben einem weiteren Exemplar der »Mayerschen Wercke« sogleich die 1773 bei Dieterich herausgekommenen »Carmina« von Pindar. Lichtenberg lenkte das Zwiegespräch mit Georg III. gezielt auf den Verlegerfreund, auch deshalb, weil er sich für diesen eine finanzielle Hilfe vom Königshaus erhoffte. Daraus entwickelte sich ein intensiver Austausch über die Buchmacherei, so dass Lichtenberg an Dieterich melden konnte: »Ich habe sogar von der Schrifftgießerey heute geredet.«¹³

Folgt man den Briefen aus England, so kann Dieterich sich gegenüber einem der berühmtesten europäischen Büchermacher des 18. Jahrhunderts

10 [Sp], Rez. »Tobiae Mayeri in Vniuersitate litt. Göttingensi quondam Professoris – Opera Inedita. Vol. I«, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 33 (1778), S. 362–370, hier: S. 362.

11 Lichtenberg, *Observationes*, S. 59/61.

12 Georg Christoph Lichtenberg, »An Johann Christian Dieterich« (30. Oktober 1774), in: ders., *Briefwechsel*, I (1983), S. 480–482 [265], hier: S. 480.

13 Georg Christoph Lichtenberg, »An Johann Christian Dieterich« (28. Januar 1775, 4./5. Februar 1775), in: ders., *Briefwechsel*, I (1983), S. 503–509 [272], hier: S. 506f.

behaupten. Der König vergleicht ihn mit John Baskerville. Der Drucker aus Birmingham hatte mit seiner splendiden Vergil-Ausgabe (»Bucolica, Georgica et Aeneis«) in Großquart von 1757 auf dem gesamten Kontinent für Aufsehen gesorgt und neue Maßstäbe in Typographie und Buchausstattung gesetzt.¹⁴ Das königliche Urteil »so gut als Baskerville« ist für Dieterich ein Achtungserfolg. Aber er lässt auch offenbar werden, dass die als rückständig geltenden Büchermacher aus den deutschsprachigen Ländern nur Anerkennung finden, wenn sie sich an Größen wie dem Engländer, dem Franzosen Pierre Simon Fournier, später Firmin Didot oder Giambattista Bodoni aus Italien orientieren und ihren Sonderweg verlassen. Das erfordert eine nachhaltige Verbesserung der eigenen Buchproduktion, zugleich eine Abkehr von der Schrifttradition der Fraktur. Die »Mayerschen Wercke« sind in einer Antiqua gedruckt, wegen des lateinischen Textes, aber wohl auch mit Blick auf ein internationales Publikum. Denn adressiert ist die Edition ausdrücklich an den »gebildeten Teil Europas« (»meliori Europae parti«), wie der Vorrede zu entnehmen ist.¹⁵

Um den Anschluss zu halten, bedürfen Büchermacher wie Dieterich einer intimeren Kenntnis des Handwerks und der Techniken des Auslandes, auch deshalb, weil der Import von Ressourcen wie Matrizen kostspielig ist und geschäftlich ein Risiko darstellt. Ein Geheimnis, das Lichtenberg als Freund von Dieterich lüften will, ist die Glättung des Papiers, die Baskerville perfektioniert hatte. Wie die Korrespondenz belegt, bemüht Lichtenberg sich um das entsprechende Wissen beim englischen König höchstpersönlich.

Die außergewöhnliche Beschaffenheit von Baskervilles Papieren ist etwas, auf das Lichtenberg in seinen privaten Aufzeichnungen wiederholt zurückkommt. Sie führt bei ihm zu Assoziationen und Vergleichen, schließlich Metaphern, die lesbar sind als unerwartete Implikationen der Materialität gedruckter Artefakte einerseits, als libidinöse Verdinglichung weiblicher Körperlichkeit andererseits. Im Sudelbuch B, begonnen 1768, heißt es einmal über eine unbekannte Frau: »Ihr Kinn fühlte sich so sanft an daß es auch die feinste Seite in Baskervilles Milton, eines der besten gedruckten Bücher, die man hat, und dieses auf das feinste Papier, nur bloßer Pappdeckel dagegen

14 Offenbar fällt es Baskerville selbst schwer, die Qualität dieser Ausgabe wieder zu erreichen. Philip Gaskell bezeichnet den Vergil in der Erstauflage von 1757 als »Baskerville's first and perhaps his finest book«, an dem er mehr als drei Jahre lang arbeitete (Philip Gaskell, *John Baskerville. A Bibliography*, Cambridge 1959, S. 19).

15 Lichtenberg, *Observationes*, S. 62f.

war.«¹⁶ Bei »Baskervilles Milton« handelt es sich nach Ansicht von Hans Ludwig Gumbert um eine 1759 erschienene Quartausgabe von Miltons »Paradise regained«, von der Lichtenberg ebenso ein Exemplar besitzt wie von einer im Jahr davor von Baskerville gedruckten Ausgabe von »Paradise lost«.¹⁷ Am 14. August 1771 notiert sich Lichtenberg wahrscheinlich über Marie Sachse, die in seinen Tagebüchern als »Komet« firmiert¹⁸:

»Now I have it out at last. I know what is the matter with the white comet. He is lost for ever. Now there is hope for recovery. Not to know where a thing is, is ten times worse than loosing it quite. Is not it? But he had a tender heart and upon my soul as tender a skin too, when ever I touch Baskerville's Milton I shall think of thee, dearest star [...].«¹⁹

Sachse gehört zum Umfeld von Joel Paul Kaltenhofer, dem Zeichenlehrer und Freund Lichtenbergs, der später für Mayers »Opera Inedita« die berühmte Mondkarte stechen wird. Als Lichtenberg drei Jahre nach diesem Eintrag zum zweiten Mal in England ist, greift er die Formulierung aus dem Tagebuch noch einmal auf, diesmal in einem »zweifellos erotische[n] Zusammenhang«²⁰ als Chiffre für die glatte Haut einer Frau aus dem Covent Garden: »An demselben Abend bezog mich die kleine *upon my shoul* in Coventgarden. *Baskerville* und Goldpapier.«²¹

Aus den vier Monaten, die er bei seinem zweiten Aufenthalt auf der »glücklichen Insul« verbringen will, werden schließlich sechzehn. Nach einem Jahr begibt sich Lichtenberg auf eine Rundreise »von mehr als 72 deutschen Meilen«²² über Oxford, Birmingham und Bath. Sie dient nicht zuletzt der Lösung jenes Rätsels, das selbst der König für ihn nicht hatte aufklären können: Wie glättet Baskerville sein Papier? »Birmingham ist ein sehr groser und volkreicher Ort, wo fast alles hämmert, klopft, reibt und meißelt«, berichtet Lichtenberg in einem Brief an Schernhagen. In dem Fabrikort

16 Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, I, S. 106 (B 222).

17 Hans Ludwig Gumbert, *Bibliotheca Lichtenbergiana. Katalog der Bibliothek Georg Christoph Lichtenbergs*, Wiesbaden 1982, S. 262f. [Nr. 1658, 1657].

18 Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, II, S. 606 (Tagebuch 1771, 7), siehe dazu den Kommentarband, S. 906.

19 Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, II, S. 612.

20 Georg Christoph Lichtenberg, *Lichtenberg in England*, hg. v. Hans Ludwig Gumbert, Wiesbaden 1977, II, S. 56.

21 Lichtenberg, *Lichtenberg in England*, I, S. 68 (T II 26).

22 Georg Christoph Lichtenberg, »An Johann Andreas Schernhagen«, in: ders., *Lichtenberg in England*, I, S. 316–320 [XXII], hier: S. 320.

besichtigt er die Manufakturen von Bolton und Clay. In »Clays Manufacktur von lackirter Arbeit« bekommt er nicht nur Eisenwaren zu Gesicht, sondern auch »papierne Dosen, Theekästchen, Blätter zu Kutschen und Portchaisen, denn in London fährt man jetzt in papiernen Kutschen«²³. Aufschlussreich sind diese Beschreibungen deshalb, weil sie deutlich machen, dass Papier um 1800 als vielseitiger und innovativer Werkstoff in Gebrauch ist. Schließlich gelangt Lichtenberg zu seinem eigentlichen Ziel, wie er seinem Freund Dieterich kurz darauf mitteilt: der Druckerei von Baskerville. Doch: Er ist zu spät.

In einem Brief vom 13. Oktober 1775 berichtet Lichtenberg:

»Ich bin, grösten theils Dir zu gefallen, nach Birmingham gereißt, welches über 24 deutsche Meilen von hier ist, um Herrn Baskerville zu sprechen, der, wie ich erst dort erfuhr, schon vor einem halben Jahr und drüber begraben worden ist. Ich machte meine Aufwartung seiner Wittwe, einer vortrefflichen Frau, die die Schrifftgießerey fortsetzt, allein die Druckerey fast völlig aufgegeben hat. [...] Ob sie gleich sehr nett und in schwartze Seide gekleidet war, so hat sie mich dennoch selbst in die schmutzigsten Winckel der Schrifftgießerey begleitet. Ich habe die Puntzen und Matrizen zu allen den schönen Buchstaben gesehen, die wir so oft bewundert haben. Allein aus der Art, wie sie das Papier glättet, macht sie ein Geheimniß, ich bin aber nun der Sache doch viel näher gekommen, durch Fragen die ich von der Seite gethan habe. Sie glättet selbst für die Londonschen Buchhändler und die schreiben ihr den Grad der Glätte vor, wofür sie eigne Nahmen haben. Ich habe Papier gesehen, das sich nur eben von gemeinem unterschied, und anderes, das so glatt war als ein Spiegel, von dem letzteren hat sie mir einige Bogen gegeben. Ein Stückgen davon liegt bey. [...] Ein andres Geheimniß, worauf sie eben so stolz ist als auf das Glätten, ist das Recept zu ihres Mannes Drucker Schwärtze, die allein englischen Buchdruckern unbekannt ist. [...] Sie will, da sie selbst kein Vergnügen in diesem Wesen findet und Reich genug ist, ihre gantze Druckerey, mit allen Puntzen, Matrizen und allem was zur Schrifftgießerey gehört, ferner die Glättmaschine und das Recept der Drucker Schwärtze für 4000 Pfund Sterling verkaufen [...] Das wäre etwas wenn man Geld hätte. Wie viel Schrifften ließen sich nicht mit den vorhandenen Matrizen gießen und wie viel Matrizen mit den vorhandenen

23 Ebd., S. 317.

Puntzen schlagen. Es ist eine Affaire entweder reich oder Bankrot zu werden. Für Deutschland ist es aber, glaube ich, kaum etwas [...].«²⁴

Lichtenberg stellt mit seinem umfassenden Interesse an den mechanischen Künsten und der Buchmacherei im Besonderen sicherlich eine Ausnahme unter den zeitgenössischen Schriftstellern dar. Er wird sich immer wieder damit beschäftigen, unter anderem in einem kurzen Aufsatz über Buchformate.²⁵ Und doch vereint die Mehrzahl der Publizierenden um 1800 ein profundes Wissen über das Buch als Artefakt in all seinen Facetten. Aus diesem erwächst ein bemerkenswertes »Materialbewusstsein«, das nicht losgelöst oder in Ergänzung zur Beschäftigung mit den eigenen Texten zu sehen ist, sondern das in vielerlei Hinsicht das Schreiben grundlegend beeinflusst oder gar konditioniert.

»Materialbewusstsein« ist ein Begriff, den Richard Sennett in seiner kultursoziologischen Arbeit über das Handwerk prägt und überraschend am Beispiel eines Dichters erläutert.²⁶ Für Sennett beschränkt sich dieses Bewusstsein im Feld der Autorschaft auf das Material der Sprache, nicht auf die Medien der Literatur und ihre Materialität. Daher übernehme ich den Begriff des »Materialbewusstseins« zwar bewusst, aber deutlich anders akzentuiert, mit dem Ziel, ihn so zu erweitern, dass die Bedeutung gedruckter Artefakte für die Praktiken der Autorschaft erkennbar wird. Dieses erweiterte »Materialbewusstsein« wird in diesem Kapitel in einer weitreichenden Darstellung aufgefächert. Anhand von Jean Paul und Lichtenberg, aber auch Nicolai und Lessing soll außerdem exemplarisch nachvollzogen werden, wie Autoren in kooperativen Arbeitsprozessen als *Büchermacher* agieren. Autoren fungieren dabei nicht als reine Textlieferanten, sondern im steten Zusammenspiel mit

24 Georg Christoph Lichtenberg, »An Johann Christian Dieterich, 13.10.1775«, in: ders., *Briefwechsel*, I (1983), S. 556-559 [287], hier: S. 556-558. Zum Papierglätten siehe als spätere, im weitesten Sinne zeitgenössische Quelle, in der auch Baskerville berücksichtigt ist: Johann Heinrich M. Poppe, *Geschichte der Technologie seit der Wiederherstellung der Wissenschaften bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Göttingen 1810, II, S. 212-215 (§327).

25 Georg Christoph Lichtenberg, »Ueber Bücher-Formate«, in: *Göttinger Taschen Calendar* (1796), S. 171-178.

26 Richard Sennett, *Handwerk*, aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff, Berlin 2008, S. 162ff.

Akteuren wie Verlegern und denjenigen, die Bücher handwerklich herstellen, sie gehören selbst zu den »book people«²⁷ (Robert Darnton).

4.2. Bücherwissen und »Materialbewusstsein«

»Um einem Buche die Existenz zu geben, (ich sagte lieber: ein Buch zu machen, wenn der Ausdruck nicht manchem zu niedrig scheinen möchte,) kömmt es nicht auf den Schriftsteller allein an: auch durch Verleger und Drucker kann die Güte desselben viel gewinnen und verlieren«²⁸, schreibt Daniel Gotthold Hübler in der Vorrede eines 1803 veröffentlichten Bändchens mit »praktischen Anmerkungen für Schriftsteller und Verleger«, wie es kleingedruckt auf dem Titelblatt heißt. Dass es eines solchen Untertitels als Verkaufsargument bedarf, liegt am komplizierten Haupttitel dieser Schrift. Enthält sie doch Hüblers gesammelte »Beyträge zur Bibliopöie«, zur »Bücherschreibekunst«, was in der griechischen Diktion der »Bibliopöie« aber weniger ein Ausweis klassischer Sprachkenntnis sein soll, sondern eine Referenz an ein anderes, älteres Buch, das »wohl vielen Lesern unbekannt sein möchte«²⁹, wie Hübler in einer erläuternden Fußnote einräumt.

1783 erschien in deutscher Übersetzung die 412 Seiten starke »Bibliopoeie, oder Anweisung für Schriftsteller« von Carl Denina.³⁰ Der emeritierte Professor der Beredsamkeit und griechischen Sprache aus Turin, Mitglied der Berliner Akademie und Biograph Friedrichs II., war ein Freund des berühmten Schriftschneiders Bodoni, als dessen Vermittler er in Berlin auftrat.³¹ Seine »Anweisung für Schriftsteller« ist um 1800 so unbekannt nicht. Der Rezension eines anderen Titels aus dem Jahr 1792, in der Denina als Standardwerk Erwähnung findet, ist beispielsweise eine Übersetzung von »Bibliopoeie« zu verdanken, die das Verfassen von Büchern vollends als Handwerk erschei-

27 Robert Darnton, »What is the History of Books?«, in: *Daedalus* 111 (1982), 3, S. 65–83, ders., »What is the History of Books?« Revisited«, in: *Modern Intellectual History* 4 (2007), 3, S. 495–508.

28 Hübler, *Beyträge zur Bibliopöie*, S. X.

29 Ebd., S. IV.

30 Carl Denina, *Bibliopoeie, oder Anweisung für Schriftsteller*, Berlin, Stralsund 1783. Die italienische Erstausgabe kam 1776 in Turin heraus.

31 Nikolaus Weichselbaumer, »Die Druckerfamilie Decker und die klassizistische Typographie in Berlin um 1800«, in: *Imprimatur* N.F. 25 (2017), S. 249–268, hier: S. 256.

nen lässt: »vom Buchmachergewerk«³². Tatsächlich wird der Band, der ausführliche Erörterungen über Gelehrsamkeit, Philosophie und Ästhetik, Sprache, Rhetorik und Poetik, aber auch zur Formulierung von Paratexten wie Überschriften und Dedikationen sowie ein abschließendes Kapitel zur Typographie beinhaltet, gegen das vom Historiker Johann Georg Meusel im Lexikon »Das gelehrte Teutschland« versammelte »Schriftstellerheer« und mithin gegen Autorschaft als soziales Phänomen ins Feld geführt. »Eine das Ganze der schriftstellerischen Kunst umfassende Anweisung ist in unsern Tagen, wo fast alles, was nur Finger hat, einen Beruf zum Schreiben zu haben glaubt, gewiß nicht überflüssig«³³, merkt Deninas Übersetzer in einer vorangestellten »Nachricht« kritisch an. Dies »Ganze« umfasst auch die Buchmaterialität, und nicht anders als Hübler vermittelt Denina die Botschaft, dass Autorschaft über das Verfassen von Texten hinausreicht, weil es schließlich darum geht, »ein Buch zu machen«.

Obwohl Denina in den mit »Vom Druck« überschriebenen Paragraphen eingangs festhält, dass die »mechanische Bekanntmachung eines Buchs mehr zur Buchdruckerkunst, als zur gelehrten Beschäftigung gehört«³⁴, behandelt er die typographische Gestaltung und materiale Ausstattung von Texten in Buchform mit einiger Ausführlichkeit. Das ist nicht ungewöhnlich, bedenkt man, wie selbstverständlich in zeitgenössischen Briefstellern und sonstigen Anleitungen zur Ausgestaltung von Korrespondenzen und Gebrauchstexten die Kalligraphie und andere Aspekte der Einrichtung von Manuskripten behandelt werden, die mit der »visuellen Materialität« chirographischer Aufzeichnungen verbunden sind (Kapitel 2.3). Erwähnenswert ist das von Johann Friedrich Heynatz verfasste »Handbuch zu richtiger Verfertigung und Beurtheilung aller Arten von schriftlichen Aufsätzen des gemeinen Lebens überhaupt, und der Briefe insbesondere«, das sich ausdrücklich an die im Schreiben noch »Ungelehrte[n]«³⁵ richtete und um 1800 mindestens fünf Auflagen erlebte. Die »Anweisung zur Calligraphie oder zum zierlichen Schreiben« steht bei Heynatz an erster Stelle und erstreckt sich auf knapp 30 Seiten.³⁶ Körperhaltung und passendes Mobiliar werden ebenso thematisiert wie

32 [Anonymus], »Chemnitz, b. Hofmann: Jacobi Acontii Tridentini ad Joannem Wolfium Tigurinum Epistolae de ratione edendorum librorum«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1 (1792), Nr. 20 (18. Januar 1792), Sp. 160, hier: Sp. 160.

33 Denina, *Bibliopoeie*, Nachricht (unpaginiert).

34 Denina, *Bibliopoeie*, S. 401.

35 Heynatz, *Handbuch zu richtiger Verfertigung*, S. VIII.

36 Ebd., S. 7-35.

die gängigen Schriften und Schreibmaterialien, einschließlich des Beschreibstoffes.

Zwar basieren handschriftlicher Aufsatz und gedrucktes Buch auf unterschiedlichen visuellen Codes, sie stehen auch für unterschiedliche Kommunikationsanlässe, aber hinsichtlich der sozialen Relevanz, die dem Layout zugemessen wird, stimmen Handschriftlichkeit und Druckschriftlichkeit grundsätzlich überein. Somit ist es für Schriftsteller des 18. Jahrhunderts mehr als naheliegend, sich mit der materialen Seite ihrer Publikationen zu befassen. Dabei ist medienhistorisch zu berücksichtigen, was Albrecht Koschorke in »Körperströme und Schriftverkehr« als These über die Literatur um 1800 formuliert hat: »In dem Maß«, so Koschorke, »in dem Dichtung sich in gedruckten Texten materialisiert, die über den expandierenden Buchmarkt des 18. Jahrhunderts den Weg zu lesenden Einzelpersonen fanden, büßt sie ihren konkreten Geselligkeitsbezug und infolgedessen ihren Platz im Rahmen der rhetorischen Organisationsformen ein.«³⁷

Durch die gesteigerte Mediatisierung von Literatur wächst die Bedeutung von Typographie und materialer Ausstattung als Medien einer paratextuellen Repräsentation von Autorschaft. Allerdings geschieht dies, wie noch gezeigt werden wird, sehr wohl in Anlehnung an die Rhetorik. Dabei geht es vor allem um das übergreifende Prinzip der Angemessenheit und eine Metaphorik des Einkleidens, die, in ihrer Anwendung auf Bücher, diese Artefakte an soziale Praktiken anbindet, die sich durch die Formen bürgerlichen Konsums im späten 18. Jahrhundert stark wandeln. Zum Beispiel rät Denina beim Druck von »einer nicht nur überflüssigen, sondern schädlichen Pracht« ab oder lobt Ausgaben »mit dem bloßen Text«³⁸, also ohne Buchschmuck und aufwendige Illustrationen. In diesen Ratschlägen steckt eine Kernbotschaft der Abschnitte »Vom Druck«, schließlich lautet die Überschrift von § 2 einigermaßen apodiktisch: »Unnütze und schädliche typographische Pracht«³⁹.

Aus kulturhistorischer Perspektive ist bemerkenswert, wie umfassend Publizierende im späten 18. Jahrhundert über das Buch als Artefakt informiert sind. Dazu trägt eine Reihe von Faktoren bei, die in diesem Kapitel an Beispielen erörtert werden. Angesichts eines expandierenden Marktes, der es zunehmend erlaubt, durch Schreiben seinen Lebensunterhalt zu bestreiten,

37 Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., München 2003, S. 293.

38 Denina, *Bibliopoeie*, S. 404.

39 Denina, *Bibliopoeie*, S. 402.

gewinnt Buchkunde aus der Sicht vieler Autoren den Charakter einer grundlegend wichtigen und mannigfaltigen Warenkunde. Wolfgang von Ungern-Sternberg betrachtet das gesteigerte Interesse an der Ausstattung im Zuge einer »schriftstellerischen Emanzipationsbewegung«⁴⁰, die bei ihm vor allem zum Berufsbild des *freien Schriftstellers* und somit zu einer Professionalisierung von Autorschaft führt.

Nicht zu vernachlässigen ist in diesem Kontext, dass zur Mitte des 18. Jahrhunderts das schöne Buch entscheidend zum Aufstieg der schönen Literatur, der Dichtung, aus den verstaubten Bibliotheken der Gelehrtenrepublik beiträgt. Der in seinen »Nebenstunden« als Dichter tätige Friedrich von Hagedorn, dessen wohlgestaltete Bücher für Klopstock und viele andere den Maßstab für das eigene Publizieren bildeten, ist hierfür ein herausragendes Beispiel. Ungern-Sternberg spricht von einem sich entwickelnden »Ensemble von Ausstattungspostulaten, das vor allem korrekten Druck, saubere Lettern, gute typographische Gestaltung, Formatwahl, Papierqualität, Buchschmuck und Illustrationen zum Gegenstand hatte«⁴¹. Diesen Postulaten folgen namhafte Autoren wie Klopstock mit ihren Selbstverlags-Projekten.⁴² Ein häufiges Argument für den Selbstverlag, das auch in der Vermarktung entsprechender Titel angeführt wird, ist die vom Urheber garantierte Korrektheit des Abdrucks, wobei die Verfasser in dieser Hinsicht zugleich als Selbstherausgeber fungieren. Bei der Ausstattung weitgehend freie Hand haben Publikationswillige bei der »Gelehrtenbuchhandlung« aus Dessau mit ihrem gewollt niedrigschwelligen Angebot zur eigenen Veröffentlichung.⁴³ Denn auch für Schriftsteller, die weniger nach Einkommen als nach Prestige streben, denen es um persönliche Repräsentation und soziale Reputation geht, ist die Ausstattung von hoher Relevanz: Johann Gottlieb Schummel präsentiert in seinem Roman »Spitzbart« (1779) einen Dorfprediger, der sich, ehe er sein erstes Buch den versammelten Honoratioren seiner Ortschaft präsentiert, daran

40 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 75.

41 Ebd., S. 77.

42 Siehe u.a. Gunter Berg, »Die Selbstverlagsidee bei deutschen Autoren im 18. Jahrhundert«, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* 43 (1965), S. 448-460.

43 Stephanie Rahmede, *Die Buchhandlung der Gelehrten zu Dessau. Ein Beitrag zur Schriftstelleremanzipation um 1800*, Wiesbaden 2008; Christine Haug, »Das größte Ereignis in der Geschichte des deutschen Selbstverlags«. Die »Allgemeine Buchhandlung der Gelehrten« und die »Verlagskasse für Gelehrte und Künstler« im Fürstentum Dessau um 1800«, in: Hanno Schmitt, Holger Böning (Hg.), *Dessau-Wörlitz und Reckahn. Treffpunkte für Aufklärung, Volksaufklärung und Philanthropismus*, Bremen 2014, S. 85-110.

ergötzt, »sich mit Namen und Titel, auf schönem holländischen Papiere gedruckt zu sehen«⁴⁴.

Sicherlich ist das Wissen über Bücher bei gebildeten Autoren auch deshalb so profund, weil es einen eigenen Bereich im Curriculum der an höheren Schulen und in der akademischen Ausbildung vermittelten *Historia literaria* bildet. Hinzu kommt eine in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beobachtende Ästhetisierung und eine damit verbundene Aufwertung des Wissens wie der handwerklichen Fähigkeiten von Papiermachern, Formschneidern, Druckern und Buchbindern. Eben dieses Wissen wird durch eine Vielzahl von Publikationen einem größeren Publikum vermittelt, auch durch Fachfremde wie den Wolfenbütteler Arzt Johann Jacob Heinrich Bücking, der 1785 eine »Kunst des Buchbindens« herausgibt.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund entwickelt sich auf der Arbeitsebene ein reger Austausch zwischen Autoren und Verlegern, von denen nicht wenige noch immer versierte Drucker und einige überaus ambitioniert sind. So bringt sich der Berliner Verleger Johann Friedrich Unger, der sein Handwerk beim preußischen Hofbuchdrucker Georg Jacob Decker gelernt hat, neben dem Holzschnitt, den er beherrscht, selbst das Stahlschneiden bei, um die Fraktur zu reformieren.⁴⁶ Ungern-Sternberg merkt daher an:

»Die kurze Blüte typographischer Kultur gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die in mancher Hinsicht bis ins Detail hinein als späte Erfüllung der Ausstattungswünsche der Autoren der fünfziger Jahre erscheint, entsprach oft mehr der ehrgeizigen Druckkunst und typographischen Meisterschaft eines

44 [Schummel], *Spitzbart*, S. 2

45 Bücking (Hg.), *Die Kunst des Buchbindens*. Die Vorrede beginnt Bücking mit einer Erklärung in eigener Sache, da er »dem Publika hier eine Arbeit [liefere], die mit meiner eigentlichen Bestimmung zu wenig Verbindung hat, als daß ich mich nicht darüber, daß ich sie liefere, sollte erklären müssen« (Ebd., S. 2.). Von den 54 Personen oder Institutionen, die als Pränumeranten in dem Band genannt sind, gibt nur die Hälfte an, einen berufspraktischen Bezug zur Buchbinderei zu besitzen. Neben einzelnen Buchbindern und Gesellen sind auch Gruppierungen wie die Augsburger Buchbinderinnung oder die »wohlöbl. Meisterschaft der Buchbinder« aus Zürich als größere Abnehmer genannt. Darüber hinaus finden sich Pränumeranten mit einer ganz anderen Ausbildung oder Profession, z.B. ein Theologiestudent und ein Jura-Professor aus Nürnberg, ein Rostocker Kaufmann sowie der Zolldirektor von der Parenschen Schleuse.

46 Christina Killius, *Die Antiqua-Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung*, Wiesbaden 1999, S. 299, zu Decker siehe Weichselbaumer, »Die Druckerfamilie Decker«.

I.G.J. Breitkopf, Johann Friedrich Unger und Georg Joachim Göschen als den Wünschen mancher Schriftsteller.«⁴⁷

Neben das merkantile, historische und ästhetische Wissen treten profanere Kenntnisse über die Prozesse der Herstellung von Büchern, vermittelt durch Publikationen wie das »Orthotypographische Handbuch« (1785) Christian Gottlob Täubels. Er reagiert auf eine stets drängende Frage, die wohl ausnahmslos alle Autoren umtreibt: Wie lassen sich Texte ohne Fehler typographisch reproduzieren? Errata bergen ein enormes Konfliktpotenzial, sie belasten das Verhältnis der Schreibenden zu den Buchproduzenten und gelten überdies als Indikator verlegerischer Qualität. Täubel, selbst Drucker und Verleger, verfolgt daher den »Hauptzweck«, »Anweisung zu geben, wie man Bücher, während sie gedruckt werden, gut und regelmäßig corrigiren solle«, er adressiert mit seinem »Handbuch« also nicht seine Handwerkskollegen, das »typographische Publikum«⁴⁸, sondern ausdrücklich Schriftsteller, Buchhändler und Korrekturleser. Angesichts der Zunahme an Schriftstellern, die Meusel registriert, während andere sie beklagen, scheint Täubel einen Markt für solch spezielle Fachliteratur ausgemacht zu haben. Fruchten mochten seine Bemühungen indes nicht allzu sehr, wie 1827 von Benjamin Krebs aus Sicht eines Druckers festgestellt wird:

»Die Erfahrung hat mich gelehrt, daß unter 10 Schriftstellern, die eine Revision von ihren Werken erhalten, es sicherlich acht giebt, die gar nichts von Buchdruckerei und Corrigiren verstehen; und die nach ihrer Lust in der Revision austreichen und hineinschreiben, ohne daran zu denken, daß er mit einer solchen Revision einen Beweis von seiner Unordentlichkeit in die Buchdruckerei gesendet hat. Und so ist es unmöglich, auch dem besten Setzer, wenn er nicht die ganzen Columnen umbrechen und das Ganze als einen neuen Satz betrachten will, eine Gleichförmigkeit im Ausschließen zu erreichen; und so wird die Schönheit des Satzes vernichtet, mögen noch so schöne Schriften, noch so weißes Papier genommen worden sein.«⁴⁹

All dies erinnert daran, was im 18. Jahrhundert als Allgemeinwissen gelten darf: dass Autoren nicht in der Abgeschlossenheit ihrer Schreibstube ein Manuskript nach dem anderen verfertigen, an dessen weiterer Verarbeitung sie kein gesteigertes Interesse zeigen. Vielmehr sind sie in das Büchermachen

47 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 78.

48 Täubel, *Orthotypographische Handbuch*, S. 23, 381.

49 Krebs, *Handbuch der Buchdruckerkunst*, S. 300.

involviert, an etlichen Arbeitsschritten aktiv, wenn auch mittelbar und nicht federführend, beteiligt, wie das Lemma »Buch« im »Allgemeinen Oeconomischen Lexicon« Georg Heinrich Zinckes unterstreicht:

»Buch, ist ein [...] aus gedruckten Bogen und auf mancherley Weise in Pappe, Pappier, Pergament, Leder cs. eingebundenes höchst nützliches und bequemes Werkzeug, die Wahrheit dem andern auf eine bequeme Weise zum Lesen und Erkennen vorzulegen. An dieser Waare arbeiten viele Leute, ehe sie zu Stande kommt, und zu einem eigentlichen Buche in diesem Verstande wird. Der Gelehrte und Schriftsteller, der Pappiermacher, der Schriftgieser, Setzer und Buchdrucker, der Corrector, der Verleger, der Buchbinder, bisweilen auch der Goldschlager und Gürtler cs. Von dieser Manufactur erhehren sich also viele Leute.«⁵⁰

Nicht weniger als neun Professionen rechnet Zincke zu »dieser Manufactur«, und beinahe allen Beteiligten lässt sich das zuschreiben, was Richard Sennett als »Bewusstsein des Handwerkers« bezeichnet. »Sein ganzes Bemühen um qualitativ hochwertige Arbeit«, so Sennett, »hängt letztlich ab von der Neugier auf das bearbeitete Material.«⁵¹ Deshalb gebraucht Sennett in »The Craftsman« (dt. »Handwerk«) auch den Begriff des »Materialbewusstseins« (»material consciousness«). Um diesen Begriff näher zu erläutern, erzählt Sennett erstaunlicherweise von einem Dichter, von Stéphane Mallarmé, der, als ihm der Maler Edgar Degas von der Idee zu einem Gedicht berichtet, entgegnet: »Gedichte macht man nicht aus Ideen, man macht sie aus Worten.« In dieser Anekdote ist es die Sprache, die als Material fungiert (wobei nach der Differenz zwischen Sprache und Schrift zu fragen wäre) und auf das Handwerkliche der Literatur verweist, das jedoch handwerklich nur im übertragenen Sinne ist. Dass Sennett ausgerechnet Mallarmé anführt, der sich – übrigens nicht anders als Degas – in einem besonderen Maße für das buchstäbliche Handwerk seiner Kunst interessierte⁵², der sich beim Schreiben einer Vielzahl unterschiedlicher Beschreibstoffe und papierner Artefakte bediente, offenbart mindestens einen blinden Fleck dieses Exempels. Autoren verfügen über ein

50 Georg Heinrich Zincke, Art. »Buch«, in: ders., *Allgemeines Oeconomisches Lexicon*, 2. Aufl., Leipzig 1744, I, Sp. 442.

51 Sennett, *Handwerk*, S. 162.

52 Siehe Cornelia Ortlieb, »Schachtel, Blume, Uhr. Mallarmés Buch-Basteleien«, in: dies., Fuchs (Hg.), *Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800*, Hannover 2017, S. 69–90.

Materialbewusstsein, eine Neugier, die bei Sennett unbeachtet bleibt. Es ist ein Bewusstsein, das sich in verschiedenen Praktiken des Publizierens zeigt.

Sennett zufolge interessieren sich Menschen besonders für Dinge, die sie verändern können.⁵³ Das trifft auf einen Papierbogen, der mit Tinte beschrieben wird, um ein Gedicht zu entwerfen, zweifellos zu, wie die poetologische Aufladung und Metaphorisierung des unbeschriebenen Blattes zeigt. Wenn jedoch ein Dichter beim Bearbeiten eines Manuskripts dessen Druckausgabe zumindest mit dem inneren Auge voraussieht, wenn die Parameter einer Publikation auf ihn einwirken, so ist auch in diesem Fall von einem Materialbewusstsein zu sprechen, obgleich gedruckte Artefakte zum konkreten Akt des Schreibens stets in einem temporalen Verhältnis der Nachträglichkeit stehen. Aus der »Bibliopöie«, der Kunst, ein Buch zu schreiben, gehen nicht unmittelbar Bücher hervor. Daher soll der Begriff des Materialbewusstseins im Folgenden vor allem dazu gebraucht werden, die Relation zwischen Autoren und *ihren* Büchern näher zu beschreiben. Und vor dem Hintergrund, dass Schriftsteller aus verschiedenen Motiven genau im Blick haben, wie die Artefakte gestaltet sind, die ihre Arbeit an ein Publikum vermitteln.

Materialbewusstsein bedeutet auch, sich die äußeren Bedingungen von Autorschaft bewusst zu machen: Schreibende müssen einerseits die Erfahrung machen, dass sie schon bei der Herstellung eines Buches die Souveränität über ihre Texte verlieren, dass diese zunehmend unkontrollierbar werden, sobald sie ihre Manuskripte aus der Hand geben. Andererseits wird mit einem Buch ein Überschuss an Bedeutung produziert, den Autoren des späten 18. Jahrhunderts gerne und vielfältig für sich in Anspruch nehmen, anders noch als Shaftesbury, der erklärt hatte, er sei auf keine Weise mehr Autor, weil er gedruckt sei.⁵⁴ Wenn Autorschaft durch das Buch und dessen spezifische Medialität und Materialität konstituiert wird, stellt sich somit umso dringlicher nicht nur die Frage, in welches Verhältnis sich Schreibende gegenüber den übrigen *Büchermachern* setzen oder setzen lassen, sondern zugleich, welche Position sie gegenüber dem Buch als Artefakt einnehmen. Schließlich wird dieses im Subjektivierungsprozess der Autorschaft geradezu ein Teil ihrer selbst.

Jean Paul identifiziert literarische Werke vielfach mit den Artefakten, durch welche sie zum Publikum gelangen. Er bezeichnet Autoren wiederholt als »Buchmacher« und spielt mit diesem Begriff, etwa wenn er für sich das

53 Sennett, *Handwerk*, S. 162.

54 Shaftesbury, *Selbstgespräch*, S. 230.

kritische Urteil notiert: »Göthe in den Wanderjahren mehr ein Buchbinder als ein Buchmacher.« (HKA II.6/1, 299) In der »Vorrede zum satirischen Appendix« der »Biographischen Belustigungen« führt er im Namen »sämtlicher Leser und Leserinnen« (SW I.4, 347) eine Anklage gegen »Jean Paul«, »Büchermacher und Biograph in Hof« (SW I.4, 347f.). Vorgeworfen wird dem *Alter Ego*, dass »er unter seine Historien die längsten Satiren und Untersuchungen eingeschwärzt« habe; es geht somit um die Digressionen, für die Jean Paul so berühmt wie berüchtigt ist, die er – so die Anklage weiter – »unter dem bösslichen Namen eines Extrablattes etc.« (SW I.4, 348) in seinen Texten platziert. Gegenstand des Streits ist damit eine Schreibweise, die auf die Störung einer linear verlaufenden Rezeption abzielt, zu der die Seitenzählung ebenso anhält oder erzieht wie die übliche Abfolge textueller Einheiten wie Kapitel. »In seinem [sic!] Rahmen lässt die Buchform literarischer Kommunikation ein linear organisiertes Sinnkontinuum erscheinen«, so Gerhard Plumpe, der jedoch betont, dass in diesem Rahmen seit dem 18. Jahrhundert eine durch Individualität begründete »Unberechen- und Unerwartbarkeit« ausgestellt wird.⁵⁵ Nichts anderes geschieht in den scheinbar permanent unterbrochenen Texten Jean Pauls, in denen die Materialität verschiedenster Papiermedien aufgegriffen und produktiv gemacht wird, um einen »nicht-linearen Zusammenhang« zu konstruieren. Till Dembeck beschreibt eine solche Faktur mit dem Begriff der »Paratextualität«⁵⁶, während Magnus Wieland in produktionsästhetischer Perspektive von einer Digressionspoetik⁵⁷ spricht, die auf der Ebene des literarischen Textes von einer sekundären, da sprachlich verfassten Materialität getragen wird, wenn wieder mal ein Papierfetzen oder Blättchen eine durchgängige Erzählung zwischen zwei Buchdeckeln unterbindet. Jean Paul macht in jeder dieser Konstellationen deutlich, dass für ihn das Buch das integrale Medium der Literatur ist, nicht der Text als ein um 1800 zunehmend vergeistigtes Abstraktum. Er offenbart ein besonderes Materialbewusstsein. Das hat Auswirkungen auf die Art und Weise, wie Jean Paul sein eigenes Schaffen im größeren Rahmen der menschlichen Existenz betrachtet: »Mich tröstet nichts über das Leben und

55 Gerhard Plumpe, »Der Autor im Netz. Urheberrechtsprobleme neuer Medien in historischer Sicht«, in: Klaus Städtke, Ralph Kray (Hg.), *Spielräume des auktorialen Diskurses*, Berlin 2003, S. 177-194, hier: S. 182.

56 Till Dembeck, *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin 2007, S. 20.

57 Wieland, *Vexierzüge*.

Sterben als daß ich etwas gethan oder gemacht, meine Bücher.« (HKA II.8, 393 [126])

4.3. Buchform und Werkform

Jean Pauls zweites Buch, die »Auswahl aus des Teufels Papieren« (1789), entsteht aus einer Satirensammlung, die lange unter einem anderen Titel erscheinen soll: »Scherze in Quart«⁵⁸ (SW II.4, 352). Es wird nicht das letzte Mal sein, dass der Schriftsteller in Erwägung zieht, ein Buchformat in den Titel eines Textes aufzunehmen. Mehr als zehn Jahre später erhält Cotta von Jean Paul das Manuskript der »Flegeljahre«, die in den Planungen des Verlegers, wie Bernhard Fischer vermerkt, nur als »komischer Roman« in einem Umfang von »2 Alphabeten« geführt worden sind.⁵⁹ In einem Brief an Christian Otto reiht Jean Paul für diesen Text einen möglichen Titel an den nächsten. Zwischen »Konduitenlisten« und »Der Paradiesvogel« findet sich auch: »Taschenbuch in Oktav«. »Für jeden dieser Titel«, so der Autor am 25. Dezember 1802, »lasset sich im Werke die vollständigste Beziehung auftreiben.« (HKA III.4, 195) Nicht nur das: Oktav war auch das zwischen Jean Paul und Cotta vereinbarte Format, anhand dessen ein, so Fischer, »horrendes Bogenhonorar« von sieben Louisd'or errechnet wurde, dem der Verleger im Februar 1803 nur unter der Bedingung des Stillschweigens zustimmte.⁶⁰

Nach etlichen Absagen in den Achtzigerjahren wollen nach dem Erfolg des »Hesperus« (1795) immer mehr Verleger mit Jean Paul ins Geschäft kommen. Interessant sind die Verhandlungen, die der Autor führt, aufgrund der

58 Jean Paul begann nach Abschluss des zweiten Bandes seiner »Grönländischen Prozesse« (1783) mit neuen Arbeiten, wobei er sich in den nächsten Jahren vergeblich um die Publikation dieses »starken Packs Satiren« macht (SW II.4, 351f.). Am 9. April 1785 berichtet Jean Paul in einem Brief an Oerthel von einem Gespräch mit dem Verleger Carl Johann Albrecht Meyer (»Kommerzienrath Maier«), das den ausgewählten Titel erklären könnte: »Ich that ihm den Antrag, mein Buch zu verlegen; und er nahm ihn mit vieler Bereitwilligkeit an [...]«, freut sich Jean Paul: »Ich lasse die Satiren in Quart drucken; er lasset mir überhaupt in allem (in der Bogenzahl) freie Hand. Er hoft sogar sie vielleicht mit einer neuen Presse drucken zu können.« (HKA III.1, S. 159, Hervorh. T.F.)

59 Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 234.

60 Ebd.

unterschiedlichen Einigungen, die er erzielt, obwohl er hinsichtlich des Honorars eine immer klarere Linie vertritt.⁶¹ Bezahlen lässt er sich nach Druckbögen. Allerdings erfolgt die Berechnung des Bogenhonorars nicht auf der Grundlage einer Norm (wie der heutigen Normseite), sondern die mannigfaltigen Möglichkeiten der Gestaltung eröffnen sowohl dem Schriftsteller als auch seinen potenziellen Geschäftspartnern einigen Spielraum. So lässt Jean Paul dem Verleger August Hennings aus Gera im Dezember 1796 übermitteln, dass er ihm »ein Wergen von sechs bis acht Druckbogen (den Bogen zu 4 Louisd'or, worüber ich wie Herrnhuter und Londner nicht erst handle und abdingen lasse)« (HKA III.2, 282) anzubieten habe. Hennings reagiert mit einem niedrigeren Angebot in Höhe von drei Louisd'or, er legt seinem Brief aber ein Papier bei, das Jean Paul überzeugen soll. Denn der Verleger möchte »den gedruckten Bogen so wie innliegendes Blättchen« honorieren. »Ich bin so frey Sie zuersuchen eins Ihrer geistes Werke zuhanden zunehmen und nur die Zeilen und die Buchstaben zuberechnen, dann werden Sie sehen, das 3 solcher Bogen kaum, oder nicht einmal soviel als 2 so wie Ihre schätzbare Schriften gedruckt sind, enthalten.« (HKA IV.2, 271f.) Der Nutzen für Hennings, der letztlich den Zuschlag für das »Kampanertal« erhalten wird, liegt auf der Hand: Ein großzügiger Satz bedeutet einen größeren Umfang und damit die Chance auf einen höheren Umsatz pro Exemplar.

Im Folgenden soll es zwar auch um die finanziellen Aspekte der Formatwahl gehen, jedoch hauptsächlich um die »vollständigste Beziehung« zwischen Buchform und Werkform, die Jean Paul behauptet, wenn er »Taschenbuch in Oktav« als möglichen Titel für einen literarischen Text präsentiert. Nicht immer fungiert der Titel explizit als prominenter Schauplatz dieser »Beziehung«, und wie diese sich im Einzelfall gestaltet, hängt von etlichen Faktoren ab. Doch sie besteht zweifelsohne, wie Gerhard Plumpe herausstreicht: Ontisch transzendiere das Werk die Kontingenz seiner materiellen Anwesenheit zwar, trotzdem erscheine es von der Buchform entscheidend geprägt. »Ein Buch«, führt Plumpe mit Blick auf den literarischen Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus, »ist zunächst sinnfällig grenzorientiert, d.h. es markiert eine Innen/Außen-Differenz, die auf der endlichen, eingegrenzten Fläche der Seiten zwischen den Deckeln

61 Einen Überblick zu den wechselnden Verhältnissen zwischen Jean Paul und seinen Verlegern gibt Ludwig Fertig, »Ein Kaufladen voll Manuskripte«. Jean Paul und seine Verleger«, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 32 (1989), S. 273-395.

auf der Basis ubiquitären Drucks riskanten, innovationsorientierten, traditionskritischen Sinn entstehen lässt.«⁶² Freilich gilt es, die von Plumpe mit der Buchform verbundene »Innen/Außen-Differenz« als eine Relation zu betrachten, mit Blick auf das, was sich mit Genette als Paratext beschreiben lässt, als »Beiwerk des Buches«. Welche Aufmerksamkeit der Relation von Innen und Außen um 1800 geschenkt wird, zeigt der zeitgenössische Diskurs über die Angemessenheit gewählter Buchausstattung. Ob die Typographie oder der bis ins 19. Jahrhundert vom Käufer gewählte Einband einem Werk entsprechen, wird erörtert, indem eine aus der Beredsamkeitslehre entlehnte Metaphorik auf Bücher als Artefakte übertragen wird.

Seit der Antike wird der sprachliche Ausdruck, die *elocutio*, in Bilder des Einkleidens gefasst. Man denke an die Metapher des »Sprachkleids« oder des Einhüllens in Worte. Um 1800 kommt diese Metaphorik in Diskursen über Buchgestaltung verstärkt zum Einsatz – nicht um das »Sprachkleid« zu diskutieren, sondern sozusagen das »Buchkleid«. Die Bildlichkeit bei der Betrachtung der »äußern Buchmacherkunst«⁶³ steht nicht nur unter dem Einfluss der Rhetorik, sondern reflektiert zugleich eine neue, bürgerlich zu nennende Modeästhetik⁶⁴ – etwa Jean Paul in »Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch«, wo die sich auflösende »Kleiderordnung für sämtliche einwohnende Bücher unsers Landes« (SW I.3, 989-991) problematisiert wird.

Die bürgerliche Mode erfüllt die Funktion sozialer Distinktion, subtiler und individueller, als offizielle »Kleiderordnungen« dies bis weit ins 18. Jahrhundert taten.⁶⁵ Unverändert bleibt jedoch der Anspruch der Angemessen-

62 Plumpe, »Der Autor im Netz«, S. 182.

63 Karl Friedrich Buschendorf, »Zwei Arten Papierglättmaschinen«, in: *Journal für Fabrik, Manufaktur, Handlung, Kunst und Mode* 23 (1802), S. 335-350, hier: S. 336.

64 Siehe zur »Rhetorik der Kleidung« den Aufsatz von Heiner Weidmann, »Rhetorik der Kleidung um 1800«, in: Andreas Härter (Hg.), *Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft*, Göttingen 2003, S. 215-234. Weidmann schreibt zur Mode im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts: »In den Siebzigerjahren des 18. Jahrhunderts greift [...] die englische Mode auf den Kontinent über und löst, indem sie mit der klassizistischen Welle zusammentrifft, eine Revolution im Kleidungsverhalten aus, die nicht nur einer der vielen ununterbrochen einander folgenden Modewechsel zu sein scheint, sondern so etwas wie die Einsetzung eines neuen Mode-Systems: Die sogenannte ›bürgerliche‹ Mode setzt sich jetzt mit ihrem eigenen Pathos durch.« (Ebd., S. 218)

65 Siehe u.a. Volker Sinemus, »Stilordnung, Kleiderordnung und Gesellschaftsordnung im 17. Jahrhundert«, in: Albrecht Schöne (Hg.), *Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*, München 1976, S. 22-43. Angemessenheit (de-

heit. Angemessenheit (lat. *aptum, decorum*) bezeichnet ein Prinzip der *elocutio*, das im Dreieck von Inhalt, Form und Kontext wirksam wird, aber auch ein gesellschaftliches Normativ äußerer Repräsentation.

In den Lehren der Rhetorik fällt unter Angemessenheit die feststehende Metapher des Redeschmucks (*ornatus*), die ein Innen-Außen-Verhältnis zwischen Inhalt und Form eines Textes begründet, das meist in Bilder des Einkleidens (»Sprachkleid«) gefasst wird. Bezüglich der Materialität von Büchern kommt es zu einer Adaption dieser erprobten Bildlichkeit, im Grunde zu einer konzentrisch verlaufenden Verdoppelung: Die Äußerlichkeit des Buchartefakts verhält sich demnach zum Text wie das »Sprachkleid« als Form zum

corum) ist ein geläufiger Wertungsbegriff, wenn es um eine standesgemäße Kleidung geht. »Was die Kleidung anlangt, so besteht das Decorum darinnen, daß man sich reinlich, nach der Mode und seinem Stande gemäß halte«, erläutert Christoph August Heumann (*Der politische Philosophus, das ist vernunftmässige Anweisung zur Klugheit im gemeinen Leben*, 3. Aufl., Leipzig 1724, S. 54, Faksimiledruck: Frankfurt a.M. 1972). Im 40. Band der »Oeconomischen Encyclopädie« von Johann Georg Krünitz, erschienen 1790, wird noch einmal erläutert, was unter einer Kleiderordnung zu verstehen ist – um im Anschluss deren Erosion unter Hinweis auf die bürgerliche Vergesellschaftung zu erklären: »Eine obrigkeitliche Verordnung in Ansehung der Kleider, worin besonders der Kleiderpracht Grenzen gesetzt werden, und, in dieser Absicht, jedem Stande und jeder Classe der Einwohner eines Staates vorgeschrieben wird, was für Kleider sie tragen sollen, wird die Kleiderordnung [...] genannt. Ehedem waren diese Kleiderordnungen sehr gebräuchlich.« (Johann Georg Krünitz, Art. »Kleid«, in: ders., *Oeconomische Encyclopädie*, Berlin 1773-1858, 40 (1787), S. 1-312, hier: S. 224) Die Frage ist: Führt die Auflösung der »Kleiderordnung« geradewegs ins Chaos, zu einer sozialen Unordnung? »Nachdem im Verlauf des 18. Jahrhunderts die frühneuzeitlichen Kleiderordnungen überall im deutschsprachigen Raum ihre Gültigkeit verloren hatten, war der Gebrauch von erkennbar kostspieligen Materialien wie Pelz, Spitze, Gold und Silber nicht länger ständisch reglementiert«, erklärt Julia A. Schmidt-Funke. Sie verweist auf *Zedlers Universal-Lexicon*, das bereits 1751 »für einen angemessenen Konsum von vornehmen und reichen Leuten nach Maßgabe von Stand und Vermögen« plädiere (Julia A. Schmidt-Funke, »Kommerz, Kultur und die ›gebildeten Stände‹. Konsum um 1800« (15.01.2012), in: *Goethezeitportal*, URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/Schmidt-Funke_Konsum.pdf (2.9.2019), S. 4-5). Patricia Ober schreibt, dass an die Stelle der ständegesellschaftlichen Verordnungen im 19. Jahrhundert ein ausgeklügeltes System feiner Distinktionen trete, deren Einhaltung nicht mehr gesetzlich, sondern gesellschaftlich kontrolliert worden sei. Angemessenheit bleibt hierbei von entscheidender Bedeutung, wenn auch in einem informelleren Sinn. (Patricia Ober, *Der Frauen neue Kleider. Das Reformkleid und die Konstruktion des modernen Frauenkörpers*, Berlin 2005, S. 123)

Inhalt desselben. Angemessenheit steht zugleich für ein soziales Ordnungssystem, das über die Metaphorik des Einkleidens eine Anwendung auf die Buchform findet. So empfiehlt Johann Adam Bergk bezüglich der Gestaltung von Bucheinbänden ausdrücklich »Alltagskleidung« statt »Festtagskleider«:

»Bücher sind zum Lesen, und nicht zur Ausschmückung von Zimmern bestimmt. Glänzende Einbände sind Vorlegeschlösser, die wir nicht abzureißen wagen, denn wie leicht könnte der schöne Einband beschmutzt werden! Wer daher seine Bücher zum Lesen bestimmt, muß sie nicht in prächtige Gewänder kleiden. Ihr Inhalt bleibt ihm sonst ewig verschlossen. Sie müssen in einer Alltagskleidung auftreten, um zum täglichen Gebrauche zu dienen: prächtige Einbände sind Festtagskleider, die nur zum Glanze, und nicht zur täglichen Benutzung bestimmt sind. Es ist ein Glück für die Kultur des menschlichen Geistes, daß wenige Bücher in Prachtausgaben erscheinen: denn diese machen ein Buch zu einem Zauberschloß, in welchem niemand wohnen, und das niemand zu öffnen wagt.«⁶⁶

Bergk problematisiert mit Hilfe der einschlägigen Bildlichkeit die Wirkung der Ausstattung auf den Rezipienten, wobei zu berücksichtigen ist, dass um 1800 in der Regel der Käufer eines Buches dessen Einband anfertigen lässt. Gerade im Versuch, sich durch »Alltagskleidung« auf die Lektüre zu konzentrieren, offenbart sich freilich das Artefakt als gängiges Medium sozialer Repräsentation. Der italienische Schriftschneider Giambattista Bodoni erkennt den Vorzug eines Buches im großzügigen Folio-Format wiederum darin, dass »die höhere Schätzung, die es genießt, sich auch auf seinen Besitzer überträgt«⁶⁷. Bergk sieht die Gefahr, dass das Artefakt für eine potenzielle Leserschaft wichtiger wird als der Inhalt eines Buches.

Gleiches gilt, jedenfalls aus Sicht eines Kritikers zeitgenössischen Publizierens wie Johann Georg Heinzmann, für die Urheber. In seinem »Appel an meine Nation« (1795) polemisiert Heinzmann als erfahrener Verleger gegen angebliche »Geldautoren«:

»Sonst war es eine Hauptsorge des Schriftstellers, daß sein Werk korrekt, und um einen ehrlichen Preis, nicht mit übertriebenem Luxus, aber doch anständig, gedruckt erscheine, damit der Preis dem Inhalt angemessen sey. Jetzt

66 Johann Adam Bergk, *Die Kunst, Bücher zu lesen. Nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*, Jena 1799, S. 33.

67 Giambattista Bodoni, *Über Schrift und Typographie. Vorrede zur Ausgabe des Manuale Typografico* (1818). Privatdruck der Bauerschen Gießerei, Frankfurt a.M. 1927, S. 13.

wissen unsre Autoren und Buchhändler so wenig mehr von dieser deutschen Ehrlichkeit, daß man keine Bücher auf besser Papier und splendorreicher gedruckt siehet, als gerade die Schriften der Geldautoren, die mit Prangen und Scheinen ihre Leerheit deken.«⁶⁸

Autoren und Verleger bedienen sich Metaphern des Einkleidens, sobald es im weiteren Sinne um die Äußerlichkeit von Publikationen geht. Meist bringen sie den Anspruch zum Ausdruck, die Materialität eines Buches möge in einem Verhältnis der Angemessenheit zum Inhalt stehen. So erklärt der Theologe Johann Jacob Griesbach in einem Brief an Göschen, dass sein Freund Karl Ludwig von Knebel, trotz der Fürsprache Goethes, eine Lukrez-Übersetzung (»De rerum natura«) nicht von Cotta verlegt sehen will, »weil die Ausstattung, die er seinen Verlagswerken mit zu geben pflegt, gar zu ärmlich ist: schlechtes Papier, und unreinlicher knauseriger Druck«. Griesbach fährt fort: »Aber Knebel ist des Glaubens, ein alter herrlicher Klassiker dürfe nicht in einem schmutzigen Kittel vor dem Publikum producirt werden, sondern so gekleidet, daß er sich selbst, wenn er wieder erstünde, mit Wohlgefallen beschauen könne.«⁶⁹ Wobei das Innen-Außen-Verhältnis auch unter umgekehrten Vorzeichen als Missverhältnis wahrgenommen wird. Der berühmte Schriftschneider Johann Gottlob Immanuel Breitkopf formuliert 1791 im Tonfall eines Alarmierten: »Hoffentlich kömmt man wieder in den verfehlten Weg, und erkennt, dass Bücher ihren Werth innerlich, nicht bloss äusserlich, haben müssen.«⁷⁰

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet die Antiqua als Schrift der Klassizisten, die den Zierrat des Fraktur-Drucks verschwinden lässt, häufig mit einer übermäßigen Pracht assoziiert wird. Wobei der »typographische Luxus« laut Susanne Wehde »konnotativ zweifach, sowohl positiv als auch negativ, bewertet wird«⁷¹. Sie führt Bertuch an, der 1793 schreibt:

-
- 68 Johann Georg Heinzmann, *Appel an meine Nation. Über die Pest der deutschen Literatur* (1795), Hildesheim 1977, S. 167.
 - 69 Brief vom 27. Oktober 1808, zit.n. Johann Goldfriedrich (Hg.), *Aus den Briefen der Göschensammlung des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler in Leipzig*, Leipzig 1918, S. 70, siehe auch Stephan Füssel, *Studien zur Verlagsgeschichte und zur Verlegertypologie der Goethe-Zeit*, Berlin, New York 1999, S. 252.
 - 70 Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, »Antwort auf Herrn Unger in Berlin: Etwas über Didotsche Letter«, in: *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* (1791), Nr. 95 (3. August 1791), Sp. 783-786, hier: Sp. 786.
 - 71 Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, S. 234.

»Ich halte es für eine glückliche Erscheinung bey einer Nation, wenn sie den Druck ihrer Bücher verschönert, ja selbst, wenn sie in gewissen Stücken, und bey gewissen Werken, die als Beweise und ehrende Denkmale ihrer höheren Cultur in Künsten und Wissenschaft auftreten sollen, in einen typographischen Luxus übergeht.«⁷²

Im Anschluss zitiert Wehde einen anderen, nicht bekannten Autor, bei dem es heißt:

»Ich habe auch nichts dawider, daß classische Werke, für den begüterten Theil der Nation mit diesem Aufwande gedruckt werden, aber junge Schriftsteller, deren erste Versuche freylich allemal vortrefflich sind, sollten sich doch erinnern, daß die Bestechung vermittels eines hübschen Kleides nicht lange dauert.«⁷³

Es geht also, wenn der »typographische Luxus« problematisiert wird, nicht immer um eine Entsprechung von Form und Inhalt, sondern in mehrfacher Hinsicht um soziale Repräsentation und Distinktion, wobei sich unterschiedliche Aspekte miteinander vermischen: Wehde erkennt im Urteil über die Antiqua einen Gegensatz zwischen Ästhetik und Ökonomie, der gesellschaftlich differenziert zu betrachten ist. Mögen herausragende Werke sich durch die Antiqua auszeichnen lassen, so wird ein erheblicher Teil des Publikums sich diese doch nur in einer wohlfeilen Ausgabe in Fraktur anschaffen können, wenn er nicht gleich zum Nachdruck greift. Hinsichtlich der Autorenschaft wird eine Hierarchisierung betrieben, die auf einem ökonomischen Kalkül aufbaut, aber nicht nur. Dieses Kalkül besteht darin, dass unbekannte Schriftsteller kaum bekannter werden, wenn ihre Bücher keinen Absatz finden. Aber sowohl der Vorwurf einer »Bestechung vermittels eines hübschen Kleides«, der ausdrücklich auf »junge Schriftsteller« bezogen wird, als auch der bei Heinzmann nachzulesende Angriff auf »Geldautoren«, die ihre Leere zu kaschieren suchen, verweist auf einen anderen Kontext, und zwar den der Rhetorik, die sich bereits in der Frühaufklärung weitgehend vom Anspruch der Überwältigung verabschiedet. Weidmann zeichnet nach, wie sich um 1800 in der Rhetorik ein »Paradigmenwechsel« vollzieht. Die Rhetorik des 17. Jahrhunderts sei auf einen demonstrativen Luxus, auf die maßlose

72 Bertuch, »Ueber den typographischen Luxus«, S. 599.

73 [Anonymus], »Leipzig, d. 17. März...«, in: *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* (1791), Nr. 40 (23. März 1791), Sp. 324–326, hier: Sp. 326.

Entfaltung von Pracht und Prunk angelegt, so Weidmann, weshalb das Interesse noch mehr dem Redeschmuck (*ornatus*) gelte. Die Forderung der Renaissance, der *ornatus* müsse der Sache angemessen sein, scheine überholt. Dagegen propagiere der Klassizismus des 18. Jahrhunderts Ökonomie statt Luxus, Sparsamkeit statt Verschwendung. Weidmann konstatiert, dass der von ihm beschriebene Wechsel in der rhetorischen Theorie schwer zu fassen sei und führt zur Begründung an, dass dieser nicht mehr als eine neue Phase der Rhetorik erscheine, sondern als ihr Verschwinden.⁷⁴ Gleichzeitig werden die tradierten Maßstäbe der Rhetorik an die Materialität von Büchern angelegt.

Eben diese Rhetorik speist sich aus einem impliziten Wissen über die Materialität der Medien von Literatur, über das auch Jean Paul offenkundig verfügt, wenn er ein Format wie Quart oder Oktav im Hinblick auf die Verfasstheit eines Textes für aussagekräftig oder gar repräsentativ ansieht. Anders ausgedrückt: Leserinnen und Leser verbinden mit der Buchform gewisse Erwartungen an ihre Lektüre. Das wäre die im Grunde Rezeptionsästhetische Dimension im Verhältnis zwischen Buchform und Werkform. Daneben existiert eine produktionsästhetische Größe, die weitaus mehr berücksichtigt als einen Einzelaspekt wie das Druckformat. Es liegt auf der Hand, dass es zwischen diesen Dimensionen zu Überschneidungen kommt, zumal die auf die Buchform bezogenen Überlegungen in der Werkgenese recht unterschiedlich sein können – auch in Abhängigkeit von der literarischen Gattung. Zum Beispiel erbittet sich Klopstock wie später auch Schiller ein großzügigeres Format, um einen Zeilenumbruch innerhalb von Versen zu vermeiden.⁷⁵

Solche produktionsästhetischen Sonderwünsche stoßen angesichts einer sich wandelnden Lesekultur nicht immer auf Gegenliebe bei den Rezipienten. Wobei in dieser Hinsicht eine doppelte Perspektive vonnöten ist. Die eine Sicht konzentriert sich auf Textgattung und Genre: Haferkorn begründet die Ablösung von Großformaten wie Folio damit, dass Mitte des 18. Jahrhunderts »das Interesse der Konsumenten überwiegend auf Teilhabe an leicht lesbaren nützlichen Gehalten abzielte«. Der noch »ständische Dichter« bevorzuge daher »kürzere literarische Formen, wie Fabel, Satire, Lehrgedicht,

74 Vgl. Weidmann, »Rhetorik der Kleidung um 1800«, S. 219–220.

75 Lühmann, *Buchgestaltung*, S. 103, zu Schiller siehe Rüdiger Nutt-Kofoth, »Schillers Medienpolitik«, in: Cornelia Ortlieb, Tobias Fuchs (Hg.), *Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800*, Hannover 2017, S. 93–115, hier: S. 112f.

Brief, Abhandlung u.ä.«, was in seiner Argumentation zum »griffigen Duodez und Quart« führt.⁷⁶ Das heißt: Für Haferkorn bewirkt die Reduzierung der Textumfänge eine Verkleinerung des Buchblocks.

In der Rede vom »griffigen« Format deutet sich die andere Perspektive an, die Lektüre in den Kontext der Handhabung von Artefakten rückt. So regt 1765 in der »Allgemeinen Deutschen Bibliothek« der Rezensent einer Ausgabe von Gottlieb Wilhelm Rabeners Satiren in Großoktav gegenüber den Verlegern solcher Schriften an, »auf bequeme Tascheneditionen zu denken«. Im selben Beitrag heißt es, nun weniger freundlich:

»Ist es aber nicht ärgerlich, daß ein Frauenzimmer, das einen Gellert und Klopstock, ja auch einen Rabener (denn die gegenwärtige Ausgabe wird wohl nie auf die Nachttische der Damen kommen) gern mit aufs Land oder in einen Garten nehmen wollte, sie zu Hause lassen muß, weil der unförmliche Band in groß Octav nicht in ihrem Nähebeutel Raum findet.«⁷⁷

Ungewöhnlich an dieser Buchbesprechung ist, dass sie sich ausschließlich dem angeblich unglücklichen Format der Edition widmet. Gegen Ende heißt es elliptisch, wieder mit Blick auf das Taschenbuch: »Liebhaber pflegen zu solchen Ausgaben das kleinste Octav zu lieben.«⁷⁸

Mit dem von ihm erwogenem Buchtitel »Taschenbuch in Oktav« betreibt Jean Paul eine Semiotisierung medienspezifischer Materialität, die mit Rücksicht auf das Buch als Artefakt und dessen Einbindung in soziale Praktiken erfolgt. Täubel gibt in seinem »Orthotypographischen Handbuch«, das sich ausdrücklich auch an Autoren richtet, ausführliche Hinweise zur »Wahl des Formates«, bei der »man sich hauptsächlich nach dem Inhalt und der Bestimmung eines Buches«⁷⁹ zu richten habe. Konkret heißt dies nach Auffassung von Täubel beispielsweise:

»Witzige Schriften, Romane, Gedichte, Comödien, und andere schöngeistige Bücher werden meistens im kleinsten Octav-Formate gedruckt, weil man solche manchmal beym Spatzierengehn, in Gärten, auf Reisen,

76 Haferkorn, »Der freie Schriftsteller«, Sp. 654.

77 [Anonymus], »Gottlieb Wilhelm Rabners Satyren. Achte Auflage, 4 Theile. Leipzig, im Verlag der Dyckischen Buchhandlung, 1764. 66 und ein halber Bogen, 8«, in: *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 1 (1766), S. 296-297, hier: S. 296, 297.

78 Ebd., S. 297.

79 Täubel, *Orthotypographisches Handbuch*, S. 257.

u.s.w. bey sich zu führen pflegt, und die daher bequemer und leichter zu transportieren seyn müssen.«⁸⁰

Angesichts solcher Empfehlungen erscheint naheliegend, dass sowohl die Produzenten als auch die Rezipienten literarischer Texte das Äußere eines Druckes mit gewissen Ansprüchen oder Erwartungen an die Lektüre verbinden, da die Erfahrung sie gelehrt hat, dass der »Inhalt und die Bestimmung eines Buches« miteinander in Beziehung stehen. Was bedeutet, dass die Räume des Sozialen (»beym Spazierengehn, in Gärten, auf Reisen«), die sich durch das gewählte Buchformat öffnen, auf das Gelesene zurückwirken. Als These formuliert: Die Diskursivität des Publizierten steht unter dem Einfluss der Materialität der Publikation. Ein Umstand, den Jean Paul zu nutzen versucht, wenn er das Buchformat in seiner Zeichenhaftigkeit aufgreift, um die eigenen Werke zu adressieren.

Neben dem Format ist es auch der schiere Umfang eines Buches, dem in solchen Zusammenhängen einige Relevanz zukommt. Über den Roman bemerkt Jean Paul in § 69 seiner »Vorschule der Ästhetik«, dieser übertreffe »alle Kunstwerke an Papier-Größe« (SW I.5, 249). Daran knüpft er Überlegungen zur Rezeption, die materiale »Ausdehnung« stets berücksichtigend, also die bei der Lektüre zu bewältigende Seitenzahl. Entsprechend schreibt er im Vergleich des Romans mit anderen Gattungen: »[D]er Kenner studiert und mißt wohl ein Drama von einem halben Alphabet, aber welcher ein Werk von zehn ganzen?«⁸¹ (Ebd.) Was sich an der »Papier-Größe« für Jean Paul bemessen lässt, ist in erster Linie und ganz praktisch die erforderliche Lesezeit, unabhängig vom gewählten Format. Aber in der von ihm formulierten Frage, die sich darauf bezieht, was »der Kenner studiert und mißt«, steckt auch die Aussage, dass Werke im Umfang eines Romans selbst für einen Rezipienten mit dem Status eines Experten (»Kenner«) kaum zu überblicken und angemessen zu würdigen sind.

Geht es um die »Ausdehnung« eines Werkes, so gibt der Text in der Regel zwar grob den Umfang eines Buches vor. Andererseits weist die Buchform in ihrer von etlichen, auch ökonomischen Faktoren abhängigen Materialität dem Werk immer auch Grenzen auf. Im »Siebenkäs« reflektiert Jean Paul dies in

80 Ebd., S. 258.

81 Mit dem »Alphabet« wird an dieser Stelle zwar eine drucktechnische Einheit angeführt, jedoch eine, die der zeitgenössischen Leserschaft so geläufig ist wie die Paginierung. Sowohl Annoncen als auch Rezensionen enthalten um 1800 in der Regel die Angabe, wie viele Bögen ein Buch umfasst, nicht aber die Anzahl der Seiten.

einem metapoetischen Kommentar. Behauptet wird eine äußere Begrenzung des Erzählens, die in einem Spannungsverhältnis zur narrativen Entgrenzung steht, die als Markenzeichen des Autors gilt: »Nichts tut mir bei dieser an sich schönen Historie mehr Schaden«, heißt es, »als daß ich mir vorgenommen, sie in vier Alphabete zusammenzudrängen; ich habe mir dadurch selber allen Platz geraubt, auszuschweifen.« (SW I.2, 221)

In der Schnittmenge zwischen rezeptions- und produktionsästhetischer Dimension ist die Buchform immer auch Gegenstand der Werkpolitik. Als Jean Paul für die zweite Auflage seiner »Levana« einen Verleger sucht, wendet er sich am 20. September 1811 an Göschen. In seinem Brief an den »Verleger Klopstocks, Wielands, Göthes, Thümmels« lobt Jean Paul die »Glanzpresse« Viewegs, der die Erstausgabe herausgebracht hatte, um nachfolgend in sieben Paragraphen seine Bedingungen für eine zweite Auflage zu formulieren. An zweiter Stelle steht: »Das Format wird bequemer und kleiner gewählt, ungefähr wie Ludwig's Reise (bei Gräf 1810)⁸² so wie auch die Lettern derselben (die Ihrigen mir durch Thümmel so lieben); nur müßten die Zeilen einige mehr und diese selber etwas länger werden.« (alles HKA III.6, 223)

Für die von 1783 bis 1788 und somit in der Aufbauzeit seines Verlages von Göschen geleitete »Allgemeine Buchhandlung der Gelehrten« in Dessau hatte es zum Geschäftsmodell gehört, solche Wünsche selbstverständlich zu erfüllen. In diesen offenbarte sich in der Regel ungefiltert der mit dem eigenen Werk verbundene Geltungsanspruch eines Autors. Die Gelehrtenbuchhandlung überließ bei Annahme eines Manuskripts die Entscheidung »über Papierqualität, Typografie und Ausstattung ihres Werks«⁸³ allein den publikationswilligen Urhebern. Schließlich mussten diese die Druckkosten ihres Buches aus eigener Tasche zahlen. Ansonsten bildet das Einvernehmen über das Äußere eines Buches üblicherweise die Basis eines Verlagsvertrages, wie ein Brief zeigt, in dem Lichtenberg seinem Korrespondenzpartner Franz Ferdinand Wolff im Februar 1787 erläutert, wie man mit seinem Verlegerfreund Dieterich ins Geschäft kommt: »Sie suchen sich ein Buch aus, das Dietrich [sic!] gedruckt hat, auch ein Papier, und sagen Dieses wünsche ich, alsdann wird contrahiert.«⁸⁴

82 Carl Friedrich Ernst Ludwig, *Phantasien und Reflexionen auf einer Reise durch das südliche Deutschland in die Schweiz*, 2 Bde., Leipzig 1810.

83 Haug, »Das größte Ereignis«, S. 92.

84 Georg Christoph Lichtenberg, »An Franz Ferdinand Wolff« (26. ? Februar 1787), in: ders., *Briefwechsel*, III (1990), S. 331f., hier: S. 332.

Autoren mit einer größeren Reputation betreiben Werkpolitik, indem sie wie Jean Paul gegenüber namhaften Verlegern die Buchform nach ihren Vorstellungen zu fixieren versuchen. Im August 1799 tritt, wie in Bernhard Fischers Cotta-Biographie zu lesen ist⁸⁵, völlig unerwartet A.W. Schlegel an den Verleger heran, um ihn für eine »Sammlung meiner Gedichte« zu gewinnen, die in den zurückliegenden zehn Jahren »zerstreut« erschienen sind. Schlegel erläutert, offenbar mit dem Blick eines Büchermachers taxierend, dass »diese Gedichte in einem mäßigen Format geräumig gedruckt nur 15 bis 16 Bogen ausmachen«. Dann wird er, was die Ausstattung des Buches betrifft, konkret: »Ich wünschte einige Eleganz des Papiers, Formats und Drucks, am liebsten französische Lettern, was auch bey solchen Büchern gewiß dem Absatze günstig ist.«⁸⁶

Gottlieb Conrad Pfeffel schließt im März und Juni 1802 einen Kontrakt mit Cotta, der, wie Fischer aufzählt, »Bestimmungen über die Termine der Manuskriptablieferung und des Drucks, das Format resp. den Satzspiegel, die Auflagenhöhe, den Verkaufspreis, die Frei- und Autorenrabattexemplare« sowie andere Regelungen enthält, welche die Materialität des Buches betreffen.⁸⁷ Darunter findet sich auch das Versprechen des Verlegers, einen Kupferstich vom Porträt des Autors anfertigen zu lassen und »wenigstens der VerlinAusgabe dieser Ausgabe beizulegen«, sollte Pfeffel ihm eine Zeichnung als Vorlage liefern.⁸⁸

Dass die Buchform eines Werkes relativ ist, weil eine Ausgabe in Teilaufgaben mit unterschiedlicher Ausstattung (»VerlinAusgabe«) angeboten wird, ist um 1800 geradezu selbstverständlich – unter anderem als Rezept gegen den Nachdruck. Was die Frage aufwirft, wie stringent sich Werkpolitik anhand von Büchern gestalten lässt. Fischer zeigt am Beispiel von Pfeffel, dessen »Poetische Versuche« von zwei Verlegern auf den Markt gebracht werden, und zwar in Ausgaben, deren Ausstattung sich fundamental unterscheidet (eine wird z. B. in Fraktur gedruckt, die andere in Antiqua), dass mit einer Publikation nicht bloß mehrere Zielgruppen adressiert werden, sondern dass Verleger differente Vorstellungen vom selben Schriftsteller haben. Fischer folgert aus der unterschiedlichen Ausstattung von Pfeffels »Poetischen Versuchen«,

85 Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 163.

86 Zit. n. Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 163f., siehe Online-Edition unter <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-19/briefid/2197> (5.9.2019).

87 Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 242.

88 Zit. n. Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 242.

dass der Baseler Verleger Wilhelm Haas diesen im Vergleich zu Cotta »eher im repräsentativen Bereich«⁸⁹ verortet.

Dass indes die Schreibweise eines Autors durch die Antizipation der Buchform konditioniert, schlimmstenfalls deformiert wird, zeigt sich einige Jahre früher am Ratschlag Friedrich Nicolais an einen anderen Schweizer, Johann von Müller: »Ihre helvetische Geschichte kann ein vortreffliches Werk werden; nur binden Sie sich ja an keinen Verleger, Bogenanzahl, Format, Zeit u.s.w.«⁹⁰ Einer von Nicolais bekanntesten Kontrahenten, Heinzmann, thematisiert die äußeren Vorgaben, um eine Kritik an der Ökonomie von Autorschaft zu formulieren:

»Gewöhnlich ist es, daß der Buchhändler dem Schriftsteller die Bogenzahl angiebt, wie stark das Werk werden soll; aber noch schlechter ist es an dem dem Schriftsteller, wenn er durch allerley Hülfsmittelchen sein Buch an Grösse anschwellen macht, nur damit er desto mehr Honorar beziehen könne; wenn er noch dazu klein Format und die Zeilen der Bogen bestimmt, damit ihm ja nichts entgehe, und das Publikum ein theures Buch erhalte!«⁹¹

Mit deutlich mehr Wohlwollen lässt hingegen Jean Paul seinen Siebenkäs, der sich mit Rezensionen über Wasser hält, auf den Druck vorausschauen, »mit dem Setzer-Augenmaß die Handschrift ausrechnen und den Lohn erheben« (SW I.2, 189). Konkret denkt Siebenkäs über den Gegenwert dessen nach, was er sich an Honorar erschreibt – in Form von Geschirr, das es beim Pfandleiher auszulösen gilt:

»Er bemerkte, lobte, tadelte und exzerpierte das Werkchen so lange, bis er glaubte, er habe damit so viel Papier vollgemacht, daß der Ehrensold für das Papier dem Pfandschilling für die Heringschüssel, für die Saladière und Saucière und den Teller beikomme – nämlich einen Bogen lang war seine Meinung über die Rede, und 4 Seiten und 15 Zeilen.« (SW I.2, 184)

Die Buchform birgt in sich auch das Potenzial, eine Werkform zu stiften. Also zusammenzuführen, was nicht unbedingt zusammengehören soll. So hat etwa Jean Paul zeitweise gar nicht vor, sein »Leben Fibels« als eigenständiges

89 Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 242.

90 »Friedrich Nicolai an Johann von Müller« (16. März 1773), in: Johann von Müller, *Sämmtliche Werke, Supplement: Briefe an Johann von Müller*, Schaffhausen 1810-1840, IV (1840), S. 52-62 [6], hier: S. 57.

91 Heinzmann, *Appel an meine Nation*, S. 166f.

Werk zu veröffentlichen. Das geht aus einem Schreiben an den Verleger Johann Georg Zimmer hervor, welches unterstreicht, wie relativ die Einheit des Werks für ihn als Autor ist: Am 12. Juni 1810 teilt er Zimmer mit, dass er keine Möglichkeit sehe, den Fibel als dritten Teil des Katzenbergers zu publizieren. Deshalb will er den Roman als ein »eignes einziges Buch in 1 Bändchen« (HKA III.6, 282) veröffentlichen. Doch hat diese Überlegung keinen Bestand, bald schon plant Jean Paul das »Leben Fibels« für die Fortsetzung seines Freiheitsbüchleins mit ein. Deutlich wird in diesem Zusammenhang, wie sehr die Buchform von Jean Paul bedacht wird, wenn es darum geht, seine Texte zu gruppieren. Jedoch ist diese Relativität des Werks nicht nur charakteristisch für Jean Paul, dessen Poetik von Brüchen bestimmt wird.

Gängig ist auch, dass Schriftsteller unzusammenhängende Texte in einem Buch zusammenfassen, um einen Umfang zu erreichen, durch den sie der Zensur entgehen können. Ein prominentes Beispiel hierfür ist die Zusammenstellung des zweiten Bandes von Heinrich Heines »Reisebildern« in Folge der Karlsbader Beschlüsse von 1819 und dem zugehörigen »Preßgesetz«, das eine Vorzensur aller Titel vorschreibt, »die nicht über 20 Bogen im Druck stark sind«. ⁹² Daher bemüht sich Heine, diese Marke zu überschreiten, um einer staatlichen Kontrolle zu entgehen. Und so beschließt er den Band nicht mit den »Ideen – Das Buch Le Grand«, sondern mit älterem Material, darunter leicht überarbeiteten Auszügen seiner »Briefe aus Berlin«. Heine klagt:

»Ein Schriftsteller ist oft übel dran; allerhöchstäußere Bedingnisse können verlangen, daß ein Buch, welches er in die Welt schicken will, über 20 Druckbogen enthalte, während er mit seinen guten »Ideen« nur die Hälfte zu füllen vermag.« ⁹³

Kurios nur, dass Heine seine Klage über solch »allerhöchstäußere Bedingnisse« nicht in einem Privatbrief platziert, sondern in einer »Anmerkung«, die er ans Ende des Buches setzen lässt. Solche Versuche, die Zensur zu umgehen, sind freilich nur eine Variante derselben Herausforderung, beim Publizieren die Buchform in all ihren Facetten zu berücksichtigen.

92 *Provisorische Bestimmungen hinsichtlich der Freiheit der Presse* (»Bundes-Preßgesetz«, 20. September 1819), § 1.

93 Heinrich Heine, »Anmerkung. <zu> Reisebilder. Zweyter Theil«, I. Aufl. >«, in: ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* (Düsseldorfer Ausgabe), hg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg 1973–1997, VI (1973), S. 347.

Hinsichtlich der Beziehung zwischen Buchform und Werkform gilt es auch zu berücksichtigen, dass Manuskripte häufig unabgeschlossen in den Druck gehen – was eine Dynamisierung dieser Beziehung zur Folge hat. Sie ergibt sich zum einen daraus, dass Autoren fortlaufend Korrekturen anbringen, aber auch aus der Vorliebe mancher, sozusagen unter Druck zu schreiben. Auch in diesem Zusammenhang lässt sich die Verlagsgeschichte von Jean Pauls »Leben Fibels« heranziehen: »Hier send' ich Ihnen endlich das Ende eines Buchs, an welchem mehrere Jahre mitgearbeitet als man ihm wol ansieht«, schreibt Jean Paul am 28. Juli 1811 an den Verleger Johann Leonhard Schrag in Nürnberg (HKA III.6, 212). Dass er Schrag den Zuschlag für das »Leben Fibels« gegeben hat, erklärt Jean Paul gegenüber dessen Konkurrenten Johann Georg Zimmer, den er über Jahre auf die Fertigstellung des Buches hatte warten lassen, ehe er es dem Verlag Mohr & Zimmer nach einem Zögern kurzfristig entzog, mit einer besonderen Dringlichkeit, »da ich das Unglück habe, an einem sogar kopierten Werke, so lang' es neben mir liegt, immer wieder von neuem anzufangen und so über eine altes jedes neue zu versäumen« (HKA III.6, 216). Dennoch übersendet Jean Paul die Reinschrift keineswegs in einem Stück an Schrag. Als dem das »Ende« des Buches zugeht, hat der Verleger längst mit dem Druck begonnen. Ein Monat früher ist ihm »der größere Theil des Mspts.« (HKA III.6, 207) zugegangen.

Daher kann Jean Paul mit der Übersendung des restlichen Manuskripts auch gleich Korrekturen zum »Bogen A« übermitteln. Nachdem ihm zunächst nur ein Fehler aufgefallen ist, weist er im Postskriptum auf drei weitere hin. »Ich bitte sehr um genauere Korrektur«, lässt Jean Paul den Verleger wissen (HKA III.6, 212), nachdem er im früheren Brief bereits »inständig« (HKA III.6, 207), aber offenbar vergeblich um größte Sorgfalt gebeten hatte. Ferner hält der Autor seinen Verleger dazu an, ihm jeden fertigen Teil zügig zukommen zu lassen: »Schicken Sie mir bei Gelegenheit immer etwas Abgedrucktes, damit ich bequemer die Druckfehler anmerke.« (HKA III.6, 212) Das bedeutet also, dass die Herstellung des Buches nicht auf den vollständigen Abschluss des Manuskripts folgt, sondern Schreiben und Drucken zwar versetzt, aber doch zeitgleich stattfinden.

Diese Parallelität der Produktionsprozesse ist keineswegs eine Vorliebe Jean Pauls, sie kennzeichnet beispielsweise auch die Arbeitsweise Gotthold Ephraim Lessings. Moses Mendelssohn schreibt am 25. Oktober 1757 in einem Brief an ihn: »Ich weiß es schon, daß Sie nicht eher arbeiten, als wenn der Druckerjunge in der Stube sitzt, und darauf wartet; wir wollen Ihnen also

diesen über den Hals schicken.«⁹⁴ Christian Felix Weiße, ein anderer Freund des Schriftstellers, beschreibt Lessings »Gewohnheit, seine theatralischen Arbeiten von Akt zu Akt, und Scene für Scene aufs genaueste zu entwerfen, und dann zu sagen, er daß er sie fertig habe. Erst, wenn er sie in den Druck geben wollte, arbeitete er sie nach seinem Entwurfe langsam und mit vieler Bedachtsamkeit für die Presse, welches ihm nie leicht wurde, sondern die äußerste Anstrengung kostete.«⁹⁵ Vor diesem Hintergrund ist genau zu lesen, was Lessing am 24. Dezember 1771 in einem Brief an den Verleger Christian Friedrich Voß über seine »Emilia Galotti« schreibt: »Ich bin wirklich so gut als fertig damit; fertiger, als ich noch mit keinem Stücke gewesen, wenn ich es habe anfangen lassen zu drucken.«⁹⁶

Um Lessing und dessen Büchermachen soll es nun in einem Exkurs ausführlicher gehen – unter besonderer Berücksichtigung des engen Verhältnisses zwischen dem Schriftsteller und Friedrich Nicolai. Nicolai hat als Verleger schon vieles gesehen – aber ein Buch ohne Buchstaben? »Das ist etwas unerhörtes«, schreibt er am 9. August 1768 in einem Brief an Lessing, der ihm die ersten vier Druckbögen des ersten Teils seiner »Briefe antiquarischen Inhalts« hatte zukommen lassen. Zwar liest der Verleger, bei dem der Band auf Wunsch des Autors erscheinen soll, »die Briefe alle mit Vergnügen«, wie Nicolai anmerkt.⁹⁷ Schließlich war er es gewesen, der Lessing ermuntert hatte, ein »Litteraturbriefchen« gegen den Altertumsforscher Christian Adolf Klotz und dessen Gewährleute aufzusetzen. »Aber was hat Ihr Buchdrucker gemacht, daß er die Signaturen (A B C) unter den Bogen weggelassen!«⁹⁸ Die unauffälligen Buchstaben, unterhalb des Textes platziert, dienen als Markierung und somit als Orientierung beim Ordnen der Bögen eines ungebundenen Buches – dem sogenannten Kollationieren. Für den erfahrenen Verleger Nicolai ist das Fehlen der Lettern alles andere als eine Kleinigkeit: »Glauben Sie, daß dies mir große Konfusion und wirklichen Schaden machen wird; denn weil

94 »Von Moses Mendelssohn« (25. Oktober 1757), in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, hg. v. Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M. 1984–2003, 11/1 (1987), S. 256–258 [162], hier: S. 257.

95 Karl Lessing (Hg.), *Gotthold Ephraim Lessings Leben, nebst seinem noch übrigen litterarischen Nachlasse*, Berlin 1793, I, S. 69.

96 »An Christian Friedrich Voß« (24. Dezember 1771), in: Lessing, *Werke und Briefe*, 11/2 (1988), S. 304–306 [764], hier: S. 304f.

97 »Von Friedrich Nicolai« (9. August 1768), in: Lessing, *Werke und Briefe*, 11/1 (1987), S. 531f. [429], hier: S. 531f.

98 Ebd., S. 531.

das Buch nicht ordentlich kann collationieret werden; so werde ich beständig Defecte aufzusuchen haben«, erklärt Nicolai.⁹⁹ Ob nun beim Drucker, Händler oder Buchbinder, überall droht die Gefahr eines heillosen Durcheinanders. Knapp drei Wochen später meldet Lessing sich zurück, mit sechs weiteren Bögen. »Aber alle ohne Signatur!«, warnt er Nicolai in seinem Brief vor. »Ich muß Ihnen nur gestehen, daß sie der Buchdrucker nicht vergessen, sondern auf mein ausdrückliches Verlangen weglassen müssen. Wozu der Bettel, der das Viereck der Columnen so schändlich verstellt?«¹⁰⁰ Noch im selben Schreiben lenkt Lessing zwar ein, doch nur für den zweiten Teil der »Briefe antiquarischen Inhalts«, der 1769 bei Nicolai erscheinen wird.

Tatsächlich enthält der erste Band von 1768 keine einzige Bogensignatur. Dass Lessing einen Drucker beauftragt, dem er ohne Rücksprache mit dem gewünschten Verleger eigenwillige Instruktionen erteilt, um eine »kleine Neuerung«¹⁰¹ zu erreichen, wirft ein Licht auf sein Selbstverständnis als Autor und seine, um mit Ungern-Sternberg zu sprechen, »emanzipatorische Publikationspraxis«¹⁰². Sie verführt Lessing auch zu einer eigenen, unglücklich verlaufenden Geschäftstätigkeit als Teilhaber der Druckerei »Bode & Comp.«. Johann Joachim Christoph Bode hatte 1767 eine Druckerei gekauft, Lessing war in das Unternehmen eingestiegen. Um sich Kapital zu verschaffen, hatte er den allergrößten Teil seiner 6.000 Bände umfassenden Privatbibliothek veräußert.¹⁰³ Sein früherer Geschäftspartner ist es auch, den Lessing mit der Herstellung der »Briefe« betraut. Ob sein Eingriff in die Einrichtung des Drucks vom Publikum wahrgenommen wurde, ist nicht überliefert. Öffentlich gemacht wird dieser spätestens durch die 1794 von Nicolai publizierten »Briefwechsel« Lessings mit ihm und anderen. Sie umfassen auch die Korrespondenz zu den »Briefen antiquarischen Inhalts«. Im Autorenratgeber von Hübler dient die Anekdote als warnendes Beispiel: »Die Eleganz des Druckes artet auch bisweilen in Mikrologie aus«, so Hübler, und er legt nahe, den Verzicht auf die Bogenmarken als »Kunstgrille« abzutun.¹⁰⁴

99 Ebd., S. 532.

100 Gotthold Ephraim Lessing, »An Friedrich Nicolai« (27. August 1768), in: ders., *Werke und Briefe*, 11/1 (1987), S. 533f., hier: S. 533 [431].

101 Ebd.

102 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 77.

103 Wisso Weiss, »Zum Papier einiger Lessing-Druckschriften«, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 55 (1980), S. 174-182, hier: S. 175.

104 Hübler, *Beyträge zur Bibliopöie*, S. 86.

Um Lessings erste »Kunstgrille« handelt es sich freilich nicht, wie der im Jahr 2000 erschienene Faksimiledruck der Reinschrift seiner ersten Gedichtsammlung zeigt, der »Kleinigkeiten«¹⁰⁵ von 1751. Die Ausgabe präsentiert ein »detailliert ausgefertigtes Manuskript«, wie es im Nachwort heißt, wobei »detailliert« bedeutet, dass die Handschrift eine »ungewöhnliche Simulation der Buch- und Druckgestalt«¹⁰⁶ darstellt. Man könnte sagen: Das Manuskript schreibt den Druck buchstäblich vor. Dies betrifft das Titelblatt ebenso wie die Anlage aller übrigen Seiten. Der Zuschnitt der Blätter¹⁰⁷ entspricht mit ca. 19 x 12 Zentimetern knapp dem Oktavformat der Druckfassung.¹⁰⁸ Das gesamte Konvolut der Handschrift heftete mutmaßlich Lessing selbst mit Fäden zusammen.¹⁰⁹ Mit Bleistift und teilweise Röteln wurden auf dem Manuskript die später bei Lessing so unbeliebten Signaturen für die Bogenzählung angebracht.¹¹⁰ Elke Bauer merkt an, dass der Verleger »Metzler im Druck exakt wiederzugeben versuchte«¹¹¹, was der Autor Lessing ihm vorgelegt hatte. Jedoch lassen sich Argumente finden, diese Sichtweise zu relativieren: Zunächst

105 Gotthold Ephraim Lessing, *Kleinigkeiten. Faksimile des Marbacher Manuskripts*, vorgestellt von Jochen Meyer, Göttingen 2000. Siehe zu den materialen Aspekten von Lessings Handschriften auch Christine Vogl, »Zur Materialität des handschriftlichen Nachlasses von Gotthold Ephraim Lessing. Ein Plädoyer für analytische Handschriftenforschung«, in: *Editio* 32 (2018), S. 137-166.

106 Jochen Meyer, »Nachwort: Einige Bogen Wein und Liebe«, in: Lessing, *Kleinigkeiten*, S. 195-238, hier: S. 214.

107 Für die Reinschrift der »Kleinigkeiten« verwendete Lessing überwiegend feingeripptes Papier der Firma Cornelis & Jan Honig (im Wasserzeichen: »C & I Honig«), das ab 1748 ein Jahrhundert lang im norddeutschen Raum nachweisbar ist, auch in Form von Fälschungen, wie Ulrich Joost ausführt. Lichtenberg griff für seine Briefe »ab 1780 meistens, ab 1790 fast nur noch (und durchaus im Gegensatz zu den meisten seiner Korrespondenten) [auf] feines holländisches Papier« dieser Firma zurück (Ulrich Joost, *Lichtenberg – der Briefschreiber*, Göttingen 1993, S. 67), auch Hegel, Hölderlin, Brentano oder Beethoven schätzten diese Marke.

108 Lessing, *Kleinigkeiten*, S. 162. Die »Göttingischen Anzeigen von Gelehrten Sachen« geben das Format, anders als andere Rezensionsorgane, mit »klein Octav« an (Lessing, *Werke und Briefe*, 2 (1998), S. 970).

109 Lessing, *Kleinigkeiten*, S. 163.

110 Ebd., S. 165.

111 Elke Bauer, »Der Buchdruckerjunge aber klopfte und verlangte Manuscript«. Lessings Arbeitsweise und ihre mögliche Konsequenz für eine historisch-kritische Ausgabe«, in: Jochen Golz, Manfred A. Koltes (Hg.), *Autoren und Redaktoren als Editoren*, Tübingen 2008, S. 130-143, hier: S. 140.

war es Lessing, der sich bemühte, die Handschrift wie ein gedrucktes Artefakt anzulegen. Er mag dies getan haben, um gewünschte Aufteilungen und Zeilenumbrüche anzuzeigen. Indes bemüht Lessing sich an keiner Stelle um eine Nachahmung zeitgenössischer Typographie, wie dies bei Jean Paul und seinen Exzerpten der Fall ist (Kapitel 2.2). Somit scheint das ungewöhnliche Manuskript in erster Linie die Funktion einer Druckvorlage zu erfüllen. Hinsichtlich des Schriftbildes ist es Metzler also höchstens auf einer abstrakten Ebene möglich, die Papiere »exakt wiederzugeben«.

Allerdings beschließt Lessing das Manuskript mit einem »Bericht an den Buchbinder«, der Hinweise zur Platzierung von »Zuschrift« und »Vorrede« enthält, sowie einem »Register der wichtigsten Sachen«. Sowohl die Vorrede als auch das Register erscheinen in der Handschrift mehr oder weniger als Leerstelle, sie werden lediglich durch Platzhalter wie ein über vier Manuskriptseiten durchbuchstabiertes Alphabet ausgefüllt. Zu erwarten wäre, dass diese Leerstellen in der Druckausgabe durch Text ersetzt werden. Doch sind die Platzhalter bei der Erstveröffentlichung von 1751 exakt so abgedruckt wie in der Reinschrift vorgezeichnet. Angesichts dieser Tatsache präsentiert sich das überlieferte Manuskript weniger als gestrenge Druckvorlage, sondern eher als Entwurf einer paratextuellen Ironisierung der Buchform.¹¹² In der Rezension der »Jenaischen gelehrten Zeitungen« wird diese Besonderheit aufmerksam registriert und ins Verhältnis zu den literarischen Arbeiten gesetzt:

112 Erstaunlicherweise findet sich nicht nur am Rande mehrerer Gedichte, sondern auch unter dem »Bericht an den Buchbinder« der zunächst dezente, am Ende aber umso deutlichere Vermerk »Vidi Censor«. In der Faksimile-Ausgabe der »Kleinigkeiten« ist die Frage erörtert worden, ob diese Marker von Lessing selbst stammen. Manches spricht dagegen, die Handschrift ebenso wie der Umstand, dass Gedichte, die vom »Zensor gesehen« wurden, im Druck fehlen oder abgeändert erschienen. »Auf der anderen Seite«, so heißt es in den Anmerkungen, »liegt die Versuchung nahe, die Zensorvermerke und ebenso die im Manuskript fehlenden Blätter jenem Spiel des Autors mit der Phantasie der Leser zuzurechnen, dem wir auch »Zuschrift«, »Vorrede« und »Register« verdanken.« (Lessing, *Kleinigkeiten*, S. 165) Dass man dieser Versuchung nicht erliegen sollte, dafür spricht wohl vor allem, dass »Vidi Censor« – anders als die Überschriften »Vorrede« und »Zuschrift« – kein einziges Mal abgedruckt wurde. Man könnte höchstens davon ausgehen, dass das *Spiel des Autors* im Falle von »Vidi Censor« ausgerechnet der Zensur zum Opfer gefallen ist, was mit Blick auf andere, sehr wohl veröffentlichte Inszenierungen von Zensur um 1800 nicht naheliegend erscheint.

»Das ganze Werk ist von der Zuschrift bis auf das Register scherzhaft. Denn so finden wir ein leeres Blatt mit der Aufschrift: Zuschrift; ein anders, mit der Aufschrift: Vorrede; und noch ein Blatt zuletzt, darauf nach dem Worte: Register, nichts als die Buchstaben unsers Alphabets stehen. Doch der Inhalt dieser anakreontischen Lieder ist beträchtlich.«¹¹³

Wiederholt ist darauf hingewiesen worden, dass Lessing diese durchaus provokanten Dichtungen gegenüber Dritten zu Übungen erklärt hat, »Begaubungsproben«, wie Jürgen Stenzel sie nennt.¹¹⁴ Dem würde auch ein Buch entsprechen, dessen Anordnung ostentativ »scherzhaft« ist. Später wird diese Rahmung verschwinden: Als 1769 bei Metzler die vierte Auflage der »Kleinigkeiten« erscheint – mit dem Namen des Autors (»G.E. Lessing«) sowie der korrekten Verlagsangabe auf dem Titelblatt – fehlen die paratextuellen Spielereien vollständig. Diese Ausgabe fällt mitten in die Auseinandersetzungen mit Christian Adolph Klotz, die sich an die Veröffentlichung des ersten Teils der »Briefe antiquarischen Inhalts« anschließen. Entsprechend wird in einer Rezension der von Klotz herausgegebenen »Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften« über den »Antiquar« Lessing und die »Spiele seiner Jugend« gespottet.¹¹⁵

4.4. Im »schönsten Gewande«: Zur Ästhetik des Büchermachens

»Wie kann ein erhabner Gedanke auf Fliespapier leben? Wie ser erleicht nicht das glänzendste Geisteskind zugleich mit der Druckerschwärze? und steht nicht die Schärfe des Wizes mit der Schärfe der Lettern in einem unläugbaren Verhältnis?« (SW II.1, 681) Was Jean Paul in seiner frühen »Bittschrift der deutschen Satiriker an das Publikum« von 1783 so pointiert formuliert, ist für viele Autoren des späten 18. Jahrhunderts selbstverständlich: Die Materialität von Büchern steht in einem »unläugbaren Verhältnis« zu deren Inhalten.

113 [Anonymus], Rez. »Kleinigkeiten«, in: *Jenaische gelehrte Zeitungen* (1751), 88. Stk. (6. November 1751), S. 720, wiederabgedruckt in Lessing, *Werke und Briefe*, 2 (1998), S. 967. In den »Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit« steht am Ende der Rezension: »Zuschrift, Vorrede und Register kann sich ein jeder Käufer nach seinem Geschmack einrichten, denn es ist Platz dazu gelassen.« (Ebd., S. 968)

114 Lessing, *Werke und Briefe*, 2 (1998), S. 964.

115 [Anonymus], Rez. »Kleinigkeiten von G.E. Lessing«, in: *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften* (1769), 14. Stk., S. 346f., hier: S. 347, wiederabgedruckt in Lessing, *Werke und Briefe*, 2 (1998), S. 971.

Dies wird allgemein konstatiert, obgleich um 1800 zwischen Teilauflagen ein und derselben Ausgabe mitunter enorme Unterschiede in der Ausstattung bestehen, da angesichts des grassierenden Nachdrucks versucht wird, mit einem Titel verschiedene Käufergruppen zu bedienen. Daher erklärt Jean Paul auch global, es sei »wol unstreitig, daß besseres Papier und besserer Druck der deutschen Poesie den gehörigen Schwung geben würde, und es felet uns weniger an guten Dichtern als an guten Verlegern« (SW II.1, 680f.). Dass ausdrücklich von der »deutschen Poesie« die Rede ist, hat einen einfachen Grund: Was die Heimat von Gutenberg an Gedrucktem zu bieten hat, gilt schon lange und erst recht, seit Baskerville und andere im Ausland neue Maßstäbe in der materialen Ästhetik des Buches gesetzt haben, als altbacken, hoffnungslos rückständig und im europäischen Vergleich nicht wettbewerbsfähig.¹¹⁶ Dazu trägt das Festhalten an der Schrifttradition der Fraktur ebenso bei wie die lange Zeit stockende Entwicklung des Verlagswesens und des angeschlossenen Handwerks. Zwar erlebt der deutschsprachige Buchmarkt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein ungekanntes Wachstum (das auch eine Ausdifferenzierung des Angebots bewirkt). Jedoch sind die Ausgangswerte relativ bescheiden: Erst in den Vierzigerjahren des 18. Jahrhunderts hat die Buchproduktion das Niveau der Jahre vor dem Dreißigjährigen Krieg erreicht¹¹⁷, ehe sie sich zwischen 1765 und 1800 mehr als verdoppelt. Die Masse an Neuerscheinungen wird nicht selten mit immer weniger Klasse in der Herstellung assoziiert.

Hier ausdrücklich von einer Ästhetik zu sprechen, legen kunstphilosophische Begriffe nahe, wie Jean Paul sie auf Gedrucktes anwendet, wenn er die Typographie des Auslandes betrachtet: »Wodurch übertrifft der Britte den

116 Vgl. Lühmann, *Buchgestaltung*, S. 19f. Johann Heinrich Merck beklagt in seinen »Gedanken über die Irrwege der deutschen Schriftsteller« (1780) »die Thorheit, daß wir allein die Mönchsschrift [Fraktur, Anm. T.F.] im Drucken beybehalten haben, die schon längst, seit Jahrhunderten bey allen anderen Völkern abgeschafft ist. Dieser einzige Umstand ist hinlänglich, die Kenntniß unserer Sprache bey den Ausländern hinderlich zu machen, wozu der traurige Bettelanzug unseres gelben Löschpapiers und unsrer stumpfen Lettern das Seynige reichlich beyrägt. Wir überschicken nichts brochirt und so Vieles auf ungeleimtem Papier an den Ausländer, der schlechterdings Nichts von Planiren weiß. Ueberlegt man ferner den ungeheuren Preiß unsrer Bücher, die nach dem inneren und äußeren Werth gerechnet, gerade um 200 pc. höher stehen, als die französischen, so ist die Unmöglichkeit des Vertriebs sehr begreiflich.« (Johann Heinrich Merck, *Gedanken über die Irrwege der deutschen Schriftsteller*, Werke, hg. v. Arthur Henkel, Frankfurt a.M. 1968, S. 490ff., hier: S. 492.)

117 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 73.

Deutschen? durch das, was wir noch nicht nachgeahmet, durch typographischen Witz und Tiefsinn.« (SW II.1, 681) Und es sind vor allem Typographen wie Breitkopf, der in seinem Bereich ausdrücklich »Künstler« am Werk sieht.¹¹⁸ Bodoni wird in seinem »Handbuch der Typografie«, das 1818 auf Deutsch erscheint, eine grundlegende Frage der Ästhetik aufwerfen: »Worin aber sollen wir sagen, daß das Schöne bestehe?«¹¹⁹ Andererseits werden, nicht zuletzt in der Literatur, die Grenzen künstlerischer Buchgestaltung thematisiert. »Ein schöner Druck gefällt wohl; aber wer wird ein Buch des Druckes wegen in die Hand nehmen?«, heißt es 1795, als Prachtausgaben in Mode sind, in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«¹²⁰.

Ein Rückblick auf die Jahre um 1760 offenbart einerseits eine große Unzufriedenheit mit der Buchgestaltung, die geradezu als Topos fortgeschrieben wird, weshalb auf längere Sicht ihre Verhältnismäßigkeit zu hinterfragen ist. Denn andererseits führen die leuchtenden Vorbilder aus England oder Frankreich zu einer »Art Zäsur«¹²¹ auch in deutschen Landen, und es zeigen sich bemerkenswerte Ansätze einer Ästhetisierung des Buches, die spätestens am Ende des 18. Jahrhunderts einhergehen mit einer deutlich anspruchsvolleren Gestaltung. Zur Jahrhundertmitte sind es vornehmlich Schriftsteller, nicht Verleger oder Drucker, die mit Blick auf die europäischen Nachbarn formulieren, wie ein »schöner Druck« auszusehen habe und wie nicht. Dies geschieht im privaten Austausch, aber ebenso in der Kommunikation mit einem gebildeten und durchaus konsumfreudigen Publikum, das seinen Geschmack in allen Lebensbereichen verfeinert.¹²²

Christoph Martin Wieland klagt früh über seine zwei Schweizer Verleger, die »Hrn. Papierbesudler«, und lässt Johann Georg Zimmermann im August 1758 wissen: »Ich kan nichts dafür daß Hr. Zunftmeister Heidegger, und Hr.

118 Siehe den Wortgebrauch in Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, *Ueber Bibliographie und Bibliophilie*, Leipzig 1793.

119 Zit. n. Wulf D. von Lucius, Akka von Lucius, *Anmut und Würde. Bücher und Leben um 1800*, Stuttgart 2005, S. 32.

120 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre, Werke* (Hamburger Ausgabe), hg. v. Erich Trunz, 8. Aufl., München 1972ff., VII (1973), S. 412.

121 Lühmann, *Buchgestaltung*, S. 20. Siehe zum Überblick auch Ernst L. Hauswedell, Christian Voigt, *Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850*, Hamburg 1977.

122 Siehe dazu die erhellende, beim Luxusdiskurs ansetzende Studie von Erlin, *Necessary Luxuries*, insbes. S. 24–77, sowie exemplarisch Boris Gibhardt, *Vorgriffe auf das schöne Leben. Weimarer Klassik und Pariser Mode um 1800*, Göttingen 2019.

Orell, Meine Verleger, der eine keinen Geschmack hat und der andere das wohlfeilste für das beste hält.«¹²³ Tatsächlich gibt es in diesen Jahren ein erkennbares Bemühen um ästhetisch anspruchsvollere Drucke. In den deutschsprachigen Ländern bilden Mitte des 18. Jahrhunderts die von Johann Carl Bohn in Hamburg besorgten Ausgaben der Schriften Friedrich von Hagedorns den Maßstab in Gestaltung und Ausstattung, weshalb sie für viele Autoren als Referenz fungieren, wenn es um die eigenen Bücher geht.¹²⁴ Eine Werkausgabe Hagedorns erscheint 1757, also im selben Jahr, in dem Baskerville mit seiner Vergil-Ausgabe reüssierte und »Europa aus dem Schlafe weckte«¹²⁵. Klopstock hat bereits 1749, als er seinen »Messias« auf Subskriptions-Basis herausgeben will, die Einzelausgabe von Hagedorns »Die Freundschaft«, im Jahr zuvor als schmales Bändchen bei Bohn veröffentlicht, vor Augen: »Meine Absicht wäre in groß 4 [Quart, Anm. d. Verf.] wie Hagedorns Freundschaft mit solchen Lettern auf solches Papier drucken zu lassen.«¹²⁶

An den Anfang von »Die Freundschaft«¹²⁷ lässt Bohn ein aufgeräumtes Titelblatt ohne Vignette setzen. Darauf stehen lediglich der Buchtitel in Fraktur, zentriert, das Wort »Freundschaft«, hervorgehoben durch Fettdruck und die zeittypisch mit Zugwerk verzierte Initiale »F«, sowie – sauber getrennt durch einen haarfeinen Strich – die Verlagsangaben (mit Erscheinungsdatum »Im November, 1748«). Bohn wählt einen lichten Satzspiegel mit einem großzügigen Durchschuss, breiten Seitenrändern und einem sparsamen Schmuck. Abgesehen vom dezenten Ornament, mit dem die Paginierung am oberen Seitenrand eingefasst wird, und einer Schlussvignette enthält der Innenteil keinerlei üblichen Zierrat.

Eine weitere Publikation Hagedorns bei Bohn (»Oden und Lieder in fünf Büchern«, 1747) wird von Klopstock als Referenz benannt, als er mit Carl Hermann Hemmerde über eine neue, von ihm autorisierte Buchausgabe

123 Christoph Martin Wieland, »An M. Künzli in Winterthur« (12. April 1757), in: ders., *Wielands Briefwechsel*, Berlin 1963–2007, I (1963), S. 299–300 [253], hier: S. 299, sowie »An Zimmermann in Brugg« (August 1758), ebd., S. 355–356 [312], hier: S. 356.

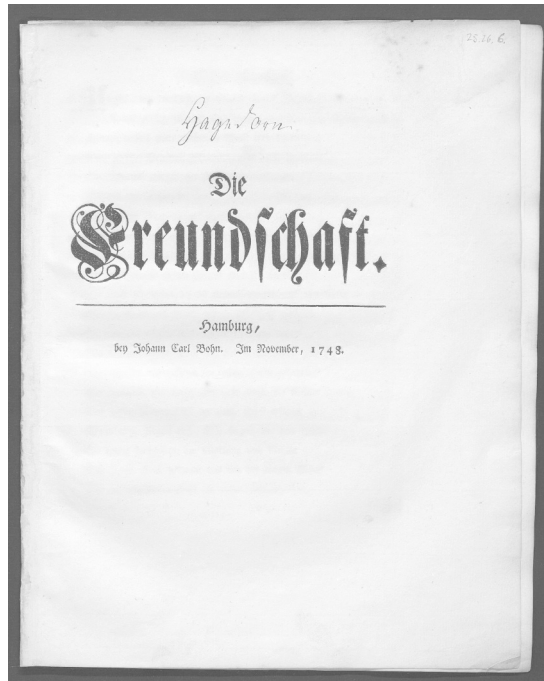
124 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 81.

125 Bertuch, »Ueber den typographischen Luxus«, S. 600.

126 Friedrich Gottlieb Klopstock, »An Johann Andreas und Charlotte Cramer, Langensalza, 17. Juni 1749«, in: ders., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch u.a., Berlin, New York 1974ff., Abt. Briefe, I (1979), S. 54f. [32], hier: S. 55.

127 Friedrich von Hagedorn, *Die Freundschaft*, Hamburg 1748. Der Band umfasst 30 Druckseiten im Quartformat.

Abbildung 4: Titelblatt von Friedrich von Hagedorn, »Die Freundschaft«, Hamburg 1748.



Zentralbibliothek Zürich, 25.26.6,
<https://doi.org/10.3931/e-rara-72274>.

des »Messias« verhandelt. Der Autor war von Hemmerdes erster Publikation seines Werks vom Jahresanfang 1749 überrascht worden¹²⁸, auch wenn er dem Verleger versicherte, darin keinen »unerlaubten Nachdruck« zu sehen.¹²⁹ Umso klarer formuliert er jedoch seine Vorstellungen für einen neuerlichen

128 Nach der Erstveröffentlichung der ersten drei Gesänge in den »Bremer Beyträgen« hatte Carl Hermann Hemmerde den Verleger der Zeitschrift, Nathanael Saurmann, erfolgreich um eine Druckerlaubnis ersucht. Helmut Pape merkt dazu an: »Klopstock hat erst verhältnismäßig spät von diesem Unternehmen erfahren.« (Helmut Pape, *Klopstocks Autorenhonorare und Selbstverlagsgewinne*, Frankfurt a.M. 1969, Sp. 22.)

129 »An Hemmerde, Langensalza, 30. September 1749«, in: Klopstock, *Werke und Briefe*, Abt. Briefe, I (1979), S. 61-62, hier: S. 61.

Druck. In einem Brief vom 30. September 1749 wünscht er sich »merklich weisses Papier, als Langens Oden sind«¹³⁰ und »die Lettern, die zu Gellerts Fabeln sind gebraucht worden«, wobei er anmerkt: »Sie werden vielleicht so gut als ich sehen, daß ein richtiger sauberer Druck mehr Ihr eigner Vortheil als der meinige ist.«¹³¹ Schließlich kündigt Klopstock an, er werde »auch einige Anmerkungen schreiben, die die Zierde und den Wohlstand des Drucks angehen«.¹³² Die nicht genau zu datierenden »Anmerkungen wegen des Drucks«, die Hemmerde am Ende weitgehend ignorieren wird, lassen im Rekurs auf Drucke »der Art« von Hagedorn und Gellert, »ohne Zierrathen«, die Tendenz zu einem entrümpelten und reduzierten Schriftbild erkennen, wie sie wenig später vor allem in den Antiquadrucken (des Klassizismus) verwirklicht werden wird:

- »1. Die Anfangsbuchstaben jedes Gesangs ohne Züge, u sonst ohne Zierrathen, mit denen sie gewöhnlich umgeben werden. Von der Art, wie sie auf Hagedorns neuen Oden u L. oder auf der neuen Ausgabe von Gellerts Fabeln¹³³ sind
- 2. Keine Holzstiche zu Ende der Gesänge, wenn auch Raum da ist, oder wenn ja nöthig ist, so klein u simple als möglich ist
- [...]
- 4. Die Zeilen weit von einander, u so viel möglich ist, jeden Vers in eine Zeile.
- 5. Von dem Titel bleibt das gewöhnliche Kupfer weg.
- 6. Die Benennungen: Erster Gesang, Zweiter Gesang, — werden auf ein besonderes Blatt gedruckt

130 Ebd., gemeint ist der Band von Samuel Gotthold Lange, *Horatizische Oden nebst G.F. Meiers Vorrede vom Werthe der Reime*, Halle 1747 (ebd., S. 283).

131 Ebd., S. 62.

132 Ebd.

133 Gemeint ist die zweite Auflage von Gellerts »Fabeln« (1748-1751), auf deren Titelblättern das noch bei der Erstausgabe (1746-1748) zu sehende Zugwerk der Initialen durch eine zurückhaltende Verzierung der Anfangsbuchstaben ersetzt worden war. Entgegen der Annahme von Elisabeth Höpker-Herberg dürfte es an dieser Stelle nicht um die grundsätzliche Frage gehen, ob der Band in Fraktur gesetzt werden soll, sondern um ein typographisches Detail, das jedoch sehr aufschlussreich ist, da der Wunsch, die »Anfangsbuchstaben jedes Gesangs ohne Züge« drucken zu lassen, erkennen lässt, dass sich Klopstock an den zeitgenössischen Versuchen orientierte, den Frakturdruck einfacher, klarer und reduzierter zu gestalten (Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias, Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlbusch u.a., Berlin, New York 1974ff., Abt. Werke, IV/6 (1999, hg. v. Elisabeth-Höpker-Herberg), S. 151.)

7. Der Inhalt eines jeden Gesangs mit kleinen Lettern.

8. Die Buchstaben des Titels auch ohne Züge, wie oben Anmerk. 1).

[...]«¹³⁴

Als der von Klopstock geschätzte Bohn im Jahr 1757 »Des Herrn Friedrichs von Hagedorn Poetische Werke« in drei Bänden herausgibt, stellt er den Gedichten eine »Nachricht des Verlegers« voran. Immerhin war erwartet worden, dass jeder Band »ein Muster eines Buches«¹³⁵ werden würde. Nicht nur erklärt sich Bohn als Editor, der mit der »äussersten Gewissenhaftigkeit« der Vorlage des Dichters gefolgt sei, was er, so Bohn, »Jedermann mit seiner eigenen Hand beweisen kann«¹³⁶. Bohn hebt auch die Unterstützer und Gönner hervor, die für ein in Kupfer gestochenes Porträt von Hagedorns ebenso gesorgt hätten wie »für die Vignetten und die Richtigkeit des Abdrucks«, wobei er sich in Bezug auf die Korrektheit noch einmal allgemein zu dem Projekt äußert: »Mit welcher Genauigkeit solches geschehen sey, und wie ich selbst keine Kosten gespart habe, dieser neuen Ausgabe alle äusserliche Zierde zu geben, zeigt der Augenschein.«¹³⁷

Bohn benennt in wenigen Zeilen nahezu alle Aspekte, die in den folgenden Jahrzehnten die Diskurse um die materiale Ästhetik des Buches und mithin das Materialbewusstsein von Publizierenden bestimmen werden. Ungern-Sternberg rechnet zu diesen Aspekten, wie erwähnt, »korrekten Druck, saubere Lettern, gute typographische Gestaltung, Formatwahl, Papierqualität, Buchschmuck und Illustrationen«¹³⁸. Die materiale Ästhetik des Buches unterliegt in einem hohen Maße kulturellen und sozialen Einflüssen, da die betreffenden Artefakte in der Regel als Gebrauchsgegenstände betrachtet werden, deren mediale Funktion ihrer Gestaltung immer den Anschein des Sekundären verleiht. So befürchtet etwa Breitkopf, als er zur Präsentation seiner Schriftschnitte bekannte Gedichte abdruckt und veröffentlicht, er könne für einen Nachdrucker gehalten werden. Bücher gelten gemeinhin nicht als eigenständige Kunstwerke, es sei denn, man versteht diesen Begriff im handwerklichen Sinne des *mechanischen Kunstwerks* oder

134 Klopstock, *Der Messias*, S. 264f.

135 Johann Peter Uz in einem Brief an Johann Wilhelm Ludwig Gleim vom 12. März 1756, in: Carl Schüddekopf (Hg.), *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, Tübingen 1899, S. 263-268 [70], hier: S. 267.

136 »Nachricht des Verlegers«, in: Friedrich von Hagedorn, *Des Herrn Friedrichs von Hagedorn Poetische Werke*, Hamburg 1757, I, S. V-VI, hier: S. V.

137 Ebd., S. VI.

138 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 77.

beschränkt sich exklusiv auf die hohe Kunst der Buchillustration. Entsprechend würdigt Hegel Bücher in seiner »Ästhetik« auch nur ein einziges Mal, in einem Nebensatz zur Buchdruckerkunst.¹³⁹ Da Bücher einem gebildeten Publikum so alltäglich sind, geht es in Fragen der materialen Ästhetik häufig auch nicht um die bestmögliche Ausstattung und Ausgaben für Liebhaber, sondern um einen gehobenen Standard. Die Antiqua, für viele der Inbegriff typographischer Schönheit, findet zwar selbst am Höhepunkt ihrer Popularität bei »weniger als 10 %« der Bücher eine Verwendung.¹⁴⁰ Doch es sind nicht nur bis heute bekannte Autoren, die gesteigerten Wert auf die Ausstattung ihrer Veröffentlichungen legen. 1799 wendet sich der Jurist und ostfriesische Chronist Tileman Dothias Wiarda an Friedrich Nicolai in Berlin, weil er in seiner entlegenen Heimat keinen guten Satz oder Druck bekommen könne.¹⁴¹ Der Weimarer Verleger Bertuch vertritt zwar die Meinung, dass »typographischer guter Geschmack und Sauberkeit als wesentliche Stücke in allen Druckereyen eingeführt seyn sollten«. Jedoch warnt der Verleger eindringlich davor, diesen Standard »bey Büchern des täglichen Bedürfnisses, und bey jedem fliegenden Blatte in einen unnötigen Luxus ausarten« zu lassen. Die steigenden Ansprüche wird Bertuch im Rückblick mit wenig Wohlwollen beschreiben:

»Jeder neugebohrne Dichterling, Romanschreiber und Kalendermacher wollte nun auf geglättet Schweizer-Papier, mit Didotschen Lettern, Kupfern und Vignetten gedruckt, und in Marroquin gebunden seyn; und so paradirten oft die schaalsten Producte im schönsten Gewande.«¹⁴²

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erlebt die materiale Ästhetik des Buches einen neuen Höhepunkt. Es kommt zur »Antiqua-Fraktur-Debatte«, die in der buchbezogenen historischen Forschung vielfach aufgearbeitet worden ist, weshalb an dieser Stelle eine kurze Skizze ausreicht: Christina Killius betont, dass es vornehmlich Verleger und Drucker sind, die diese Debatte tragen,¹⁴³ wobei es sich um Stimmen aus einer herstellenden Praxis handelt, die eine

139 Vgl. Hegel, *Ästhetik*, S. 764.

140 Lucius, *Anmut und Würde*, S. 32. Siehe auch Wulf D. Lucius, »Anmut und Würde. Zur Typographie des Klassizismus in Deutschland«, in: Monika Estermann, Michael Knoche (Hg.), *Von Götschen bis Rowohlt. Beiträge zur Geschichte des deutschen Verlagswesens*, Wiesbaden 1990, S. 33–63.

141 Selwyn, »Everyday Life«, S. 318–319.

142 Bertuch, »Ueber den typographischen Luxus«, S. 605.

143 Killius, *Die Antiqua-Fraktur-Debatte*, S. 352.

gesteigerte Aufmerksamkeit und Anerkennung erfährt. Neben handwerklich virtuosens Druckern wie Breitkopf oder Unger bemühen sich auch einige der reinen Kaufleute unter den Verlegern um die »Erfüllung der Ausstattungswünsche der Autoren der fünfziger Jahre«, so Ungern-Sternberg.¹⁴⁴ Georg Joachim Göschen, der einige Jahre die Dessauer »Gelehrtenbuchhandlung« führte, zu deren Geschäftsmodell es gehörte, solche Wünsche zu erfüllen, wirbt am 19. Oktober 1793 in einem Brief um Klopstock. Der berühmte Dichter zählte zu den Selbstverlegern der deutschsprachigen Literatur und ist an Buchgestaltung nachhaltig interessiert, ebenso wie Wieland, als dessen Verleger Göschen zu überzeugen versucht:

»Ich habe eine Druckerey angelegt, welche mit den schönsten Werken der Engländer und Franzosen wetteifern soll. In wiefern ich meinen Wunsch erreicht habe, davon sind die Proben von Wielands Werken, welche Dieselben bey dem Herrn von Archenholz sehen können ein Beweiß. Jenes Wielandische Werk ist zu voluminös um es mit der möglichsten Pracht und doch dem Beutel der Deutschen Bücherliebhaber angemessen heraus geben zu können. Ein Werk von der Stärke Ihrer Oden würde mir Gelegenheit geben ein Monumentum Typograph. dieses Jahrzehends zu liefern, welches durch kein Werk des vergangenen Zeitalters in unserm Vaterlande übertroffen werden sollte.«¹⁴⁵

Göschen und der aufstrebende Johann Friedrich Cotta entfalten in einer verlegerischen Konkurrenz einigen »typographischen Wetteifer«¹⁴⁶, wobei Cotta auf Friedrich Schiller vertraut, der es ihm gegenüber als vorteilhaft bezeichnet hatte, »auch im Typographischen etwas bedeutendes zu leisten, und sich auf diese Art in Respect zu bringen«.¹⁴⁷ Es ist die Zeit der aufwendigen Prachtausgaben, und Schiller stellt fest: »Lateinische Schrift ist zu einer Pracht-

144 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 78.

145 »Von Göschen, Leipzig, 19. Oktober 1793«, in: Klopstock, *Werke und Briefe*, Abt. Briefe, 8.1 (1994), S. 301f. [216], hier: S. 301.

146 Zit. n. Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 156.

147 »Brief an Cotta, 13. März 1796«, in: Friedrich Schiller, *Schillers Werke. Nationalausgabe* [NA], begründet v. Julius Petersen, fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach v. Norbert Oellers, Siegfried Seidel, Weimar 1943ff., 28 (1969), 7.1.6, S. 200–201, hier: S. 200.

ausgabe wohl notwendig [...].«¹⁴⁸ Ein »Monumentum Typograph.«, wie Götschen es gegenüber Klopstock anpreist, soll nach dem Willen von Bertuch für »National-Monumente«¹⁴⁹ reserviert sein.

Antiqua oder Fraktur – diese Grundsatzfrage treibt nicht nur Verleger um, sondern auch etliche Autoren positionieren sich angesichts der lebhaften Debatte um die beiden Schriftgattungen in typographischen Fragen. Prominent tun dies die Exponenten der Weimarer Klassik, sei es Schiller, der auf Cotta einwirkt, oder Wieland, der wegen der Antiqua an der Verbreitung seiner von Götschen verlegten »Sämtlichen Werke« zweifelt.¹⁵⁰ Goethe wird von seiner Mutter eindringlich ermahnt, an der Fraktur festzuhalten¹⁵¹ – die Breitkopf oder Unger zugleich zu modernisieren versuchen. Unbedingt zu berücksichtigen ist das Eingehen auf die Bedürfnisse des deutschsprachigen Marktes und dessen Segmente durch die Adaption der Antiqua einerseits, die Anpassung und Erneuerung der gebrochenen Schrift andererseits. Jean Paul, der andere Klassiker, macht die Typographie zum Gegenstand literarischen Schreibens: im »Offenen Brief an Leibgeber anstatt einer Vorrede«, zu finden im ersten Band der »Palingenesien« aus dem Jahr 1798, als – so Frithjof Lühmann – die Diskussion um die Reformversuche der Fraktur bereits wieder im Abebben begriffen gewesen sei.¹⁵² Hier heißt es: »Ich bin recht froh, daß ich mich bei dieser Gelegenheit recht ärgern kann über unser Übersetzen der deutschen Typen in lateinische und über mehr.« (SW I.4, 725) Gesetzt ist die Ausgabe in neuen gebrochenen Lettern, die nach ihrer Wiederentdeckung im frühen 20. Jahrhundert fortan als »Jean-Paul-Fraktur« bekannt werden wird. Ungewöhnlich ist, dass dieser Schriftschnitt im Medium der Literatur beworben, die Materialität des Textes ausgestellt und so eingehend kommentiert wird, dass man sich in einer *Vorschule der Ästhetik* wähnt:

148 »Brief an Crusius, 10. März 1803«, in: Schiller, *Schillers Werke* [NA], 32 (1984), 7.1.10, S. 21.

149 Bertuch, »Ueber den typographischen Luxus«, S. 606.

150 Die Ausgabe wird zwar durchgängig in einer Antiqua gedruckt, aber in vier Ausgaben mit je unterschiedlichem Format, Satzspiegel und anderer Papierqualität auf den Markt gebracht. Hierzu bemerkt Wehde: »Die wirtschaftliche Mischkalkulation, die den formal unterschiedlichen Ausgaben zugrunde liegt, errichtet ein ökonomisches Wertesystem, das dem Käufer bzw. Besitzer als soziokulturelles Unterscheidungsmerkmal zurechenbar wird. Die äußere Gestalt eines Werkes erlangt soziale Distinktionsfunktion und wird zu einem entscheidenden Faktor bei der Vermarktung eines Werkes.« (Wehde, *Typographische Kultur*, S. 233.)

151 Siegfried Unseld, *Goethe und seine Verleger*, Frankfurt a.M. 1991, S. 202.

152 Lühmann, *Buchgestaltung*, S. 215.

»Sobald wir der gotischen Schrift die Halskrausen, die Troddeln, das Spitzenwerk, die Knickse und Bruchbänder verbieten: so steht sie ungemein schön mit zwei Bestandteilen da, erstlich mit einer geraden Linie wie die römische, und dann, statt des Zirkels der letztern, mit einer halben Ellipse (zugleich das Sinnbild unsers Geschmacks!). In der Reinigung und Wiederbringung der ersten schönern Form haben nun die Herren Breitkopf und Härtel hier in meinen Palingenesien und in diesem Briefe die ersten glücklichen, obwohl das Auge der Gewohnheit noch schonenden Versuche gemacht, von denen sie zu weitem und ihrem Ideale nähern übergehen wollen, wenn du und das Publikum sie so aufmuntern wie ich.« (SW I.5, 725)

Susanne Wehde sieht den Antiqua-Fraktur-Streit »bedingt durch die funktionale Koppelung von Typographie und Literatursystem in dieser Zeit«, wobei sie sich damit auf die »Formierung der literarischen Klassik in Deutschland«¹⁵³ bezieht. Sie schreibt:

»Dabei werden die Ausdrucksmöglichkeiten von Typographie als doppelt codiertes Zeichensystem sowohl für die poetologisch-ästhetische Differenzierung literarischer Textklassen als auch für die wirtschaftliche und soziokulturelle Strukturbildung des Literatursystems genutzt und soweit ausgearbeitet, daß die Grundlagen für die (literatur-)unabhängige Weiterentwicklung von Typographie als ästhetisches Ausdruckssystem gelegt werden.«¹⁵⁴

Original und Nachahmung entwickeln sich vor diesem Hintergrund auch zu Kategorien in der Beurteilung zeitgenössischer Schriftschnitte. 1791 lässt der Berliner Buchdrucker Johann Friedrich Unger im »Intelligenzblatt« der »Allgemeinen Literatur-Zeitung« (ALZ) eine Anzeige platzieren, in welcher er sich als der einzige rechtmäßige Vertrieber von Didotschen Lettern in Deutschland vorstellt.¹⁵⁵ Die Veröffentlichung enthält auch ein Urteil des Franzosen Firmin Didot über die Nachschneider seiner Lettern, allen voran Johann Carl Ludwig Prillwitz aus Jena, sowohl auf Französisch als auch in Übersetzung. Aufschlussreich sind die Narrative, derer sich beide – Unger wie Didot – zumindest implizit bedienen. Da wäre zum einen das Narrativ der Fälschung bei Unger, während Didot den eigenen Fortschritt betont, indirekt das Neue

153 Wehde, *Typographische Kultur*, 220f.

154 Ebd., S. 221.

155 Johann Friedrich Unger, »Noch etwas über Didotsche Lettern, als eine Antwort auf das anonyme Schreiben im 40sten Stück des Intelligenzblatts der allgemeinen Literatur-Zeitung«, in: *Intelligenzblatt der ALZ* (1791), Nr. 64 (14. Mai 1791), Sp. 528–530.

als Verbesserung herausstellt, wenn er angibt, dass Prillwitz sich an frühen Schnitten versucht und deren Mängel ebenso imitiert wie durch eigenes Zutun bereichert habe.

4.5. »Setzer = Zersetzer«: Autorschaft und Druckfehler

Druckfehler sind für Autoren um 1800 mehr als ein beiläufiges Ärgernis. Wie groß der Einfluss der Schriftsetzer auf die Arbeit des Schriftstellers ist, offenbart eine kurze Notiz aus den »Gedanken« Jean Pauls: »Setzer = Zersetzer« (HKA II.8.1, 399 [179]) ist dort zu lesen, wobei der Betroffene an anderer Stelle durchaus Verständnis für den Berufsstand zeigt, bei dem er eine professionelle Deformation erkennt: »Ein Setzer verwandelt philanthropisch, empirisch und kategorisch stets in unorthographische Schreibart, weil er die falsche schon so oft gesetzt.« (HKA II.8.1, 394 [137]) Trotzdem hält sich dieses Verständnis in Grenzen, geht es doch letztlich um das eigene Werk und die mit diesem verbundenen Mühen, deren Ergebnis in der typographischen Umsetzung auf dem Spiel steht. Im »Siebenkäs« liest man dazu: »Es ist schwer, ein Buch zu setzen, noch schwerer, zu schreiben« (SW I.2, 181). Daher giftet Jean Paul in seinen privaten Aufzeichnungen: »Unter allen möglichen Lesern denk' ich mir den Setzer immer als den dümmsten.« (HKA II.8.1, 516 [205/182]) Als er mit dem Nürnberger Verleger Johann Leonhard Schrag über das »Leben Fibels« verhandelt, schreibt er diesem, seine alte Gleichung wieder aufgreifend, am 28. Juni 1811: »Um eines bitt' ich Sie inständig: um einen bessern Setzer und Korrektor, als mir bisher meistens zu Theil geworden; der Setzer wurde immer mein Zersetzer und der Korrektor ein Inkorrektor, und letzterer dieses immer um so mehr, je leichter er mich zu errathen und zu ergänzen glaubte.« (HKA III.6, 207 [502]) Schlechte Erfahrungen hat Jean Paul tatsächlich reichlich gesammelt. Den »Schmelzle« bezeichnet er gegenüber Cotta als sein »am schärfsten durchgearbeitetes Werk im Komischen«. Umso schwerer wiegt daher, dass »so sehr viele Druckfehler« darin zu finden sind. »Wie kann ich da helfen?«, fragt Jean Paul in einem Brief vom 12. Februar 1809 an den Verleger (HKA III.6, 11 [81]).

Doch allzu sehr belasten sollte dieser Ärger das Verhältnis zum jeweiligen Verleger nicht, vielmehr berücksichtigt Jean Paul als mildernden Umstand seine durchaus ungewöhnliche Schreibweise. Als ihm der Verleger Johann Georg Zimmer im Februar 1809 nach einem Teilhonorar auch die letzten Aushängelöhne des »Dr. Katzenberger« zur Korrektur zukommen lässt, bedankt

sich der Autor zunächst für die »niedliche Einrichtung des Buchs«. Um in dem Brief vom 27. Februar anzufügen:

»Grämen Sie sich so wenig über die Druckfehler als ich; aus meinem Ergänzungsblatte und der Vorschule sehen Sie, daß es mir bei allen guten Buchhandlungen gleich schlecht geht. Ein Grund dieser Setzer-Interpolazion liegt vielleicht in meinem Stile, der ihnen nicht wie bei vielen andern Autoren das Gewöhnlichste zu errathen verstattet.« (HKA III.6, 14 [37])

Zimmer hatte bei der Übersendung der Bögen geschrieben: »Gebe Gott daß Ihnen weniger Druckfehler begegnen als Sie berichten.« (HKA IV.6, 16 [9]) Tatsächlich hatte Jean Paul ausdrücklich um Aushängebögen gebeten mit der Begründung, dass Druckfehler »in meinen Werken so häufig sind als Gleichnisse« (HKA III.6, 5 [16]).

Mit dem in der Korrespondenz angesprochenen »Ergänzblatte« meint Jean Paul sein »Ergänzblatt zur Levana«, ein Bändchen, »dessen Kapitel die verschiedenen Druckfehler so vieler meiner Werke und sonst nichts enthalten« (SW I.5, 1281). Die Vorrede von 1806 liefert die Erzählung eines Traums, in dem Verfasser, Abschreiber, Setzer und Korrektur auftreten, um sich nacheinander zu Druckfehlern zu äußern. Der Abschreiber verteidigt sich damit, dass »er sich nicht, wie einer, der etwas liest, auf Sinn und Verstand einlassen« (SW I.5, 1290) könne. Der Setzer nimmt für sich in Anspruch, ein bildender Künstler zu sein, der das »schwere schwarze Mosaik« der Typographie erschafft, »indem ich Stiftchen nach Stiftchen einsetze« (SW I.5, 1291). Die Druckseite erscheint somit als ein Produkt vieler Hände, von Setzern, Buchdruckern und andern, deren Handwerk sich nur durch eine Störung bemerkbar macht, den Druckfehler, der die *auctoritas* von Autorschaft unterminiert. Die an der Buchproduktion unmittelbar Beteiligten übernehmen stellenweise und meist unwillkürlich die Werkherrschaft, während die Verfasser in eine Ohnmacht verfallen.

Jean Paul bildet in seinem Ärger über Druckfehler keine Ausnahme. »Mit meiner Autorschaft geht mirs so elend, daß ich mich verbeißen möchte, keine Zeile mehr drucken zu lassen«, klagt Herder im Mai 1778 in einem Brief an Johann Friedrich Hartknoch, den Verleger seiner soeben erschienenen »Plastik«. »Was das für Druckfehler in der Plastik sind, einem Buche, das ich Jahre lang, wie Du weißt, am Herzen getragen habe [...]«. ¹⁵⁶ Herder schimpft

¹⁵⁶ Johann Gottfried Herder, »An Johann Friedrich Hartknoch, Weimar, Mitte Mai 1778«, in: ders., *Briefe. Gesamtausgabe*, hg. v. der Klassik-Stiftung Weimar u.a. (Goethe- und

über »Fratzen«, »Barbarei« und beklagt die »Nachlässigkeit solcher Mietlinge und Schw-!«. Über Breitkopf, in dessen Druckerei das Buch entstanden ist, schreibt Herder fassungslos: »Und der Mann will der erste Buchdrucker sein in Deutschland!!!«¹⁵⁷ Ein wenig mehr Verständnis bringt dem Handwerk der lange als Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Berlin tätige Carl Denina entgegen:

»Wer weis, was Drucken heist, muß sich gar nicht über die Druckfehler wundern; aber vielmehr wird er sich wundern müssen, wie es so korrekt gedruckte Schriften geben könne. Eine jede Seite ist aus mehrern tausenden unzusammenhängenden Stücken zusammengesetzt, die man auf tausenderley Art verwechseln kann [...].«¹⁵⁸

Druckfehler berühren die entscheidenden und nicht selten heiklen Punkte der Debatten um Autorenrechte im 18. Jahrhundert. Das betrifft insbesondere den Nachdruck, und zwar nicht erst gegen Ende des Säkulums. In einer gelehrten Korrespondenz übersendet Thomasius eine Sammlung von Thesen, ergänzt um eine tabellarische Übersicht. Als er plötzlich »hiervon ein gedruckt Exemplar aus L. zugesendet [erhält]/in welchen mein Nahme vorgesetzt«¹⁵⁹ ist, sieht sich der Gelehrte im Jahr 1701 zu einer Erklärung gezwungen. Thomasius erklärt nicht nur »öffentlich«, dass dieser Druck ohne seine Zustimmung erfolgt sei, sondern zusätzlich, dass er »diese Schrift wegen der vielen Druck-Fehler für die meinige nicht erkenne«¹⁶⁰.

Obwohl die Theoretiker der Autorschaft um 1800 den Geist über den Buchstaben stellen, erscheinen Errata nicht als zu vernachlässigende Akzidenzien des Buchdrucks. Sie weisen darauf hin, so Bernhard J. Dotzler, »daß auch Werke Des Geistes ihre Buchstäblichkeiten haben«¹⁶¹. Johann Gottlieb Fichte knüpft das geistige Eigentum an die »eigenen Worte eines Schriftstellers«¹⁶².

Schiller-Archiv), Weimar 1977-2016, IV (1979), S. 65-66 [49], hier: S. 65. Diese Angabe gilt auch für die nächsten beiden Zitate.

157 Ebd., S. 66.

158 Denina, *Bibliopoeie*, S. 407.

159 Christian Thomasius, »Christian Thomasens/Erinnerung/Wegen einer gedruckten Schrift/Deren Titul: Christiani Thomassii Confessio Doctrinae Suae«, in: ders. (Hg.), *Al-lerhand bißher publicirte Kleine Teutsche Schrifften*, Halle 1701, S. 435-451, hier: S. 440.

160 Ebd., S. 441 [Setzfehler: S. 641].

161 Bernhard J. Dotzler, *Diskurs und Medium III: Philologische Untersuchungen. Medien und Wissen in literaturgeschichtlichen Beispielen*, München 2011, S. 29.

162 Johann Gottlieb Fichte, *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*, *Sämmtliche Werke*, hg. v. J. H. Fichte, Berlin 1845ff., VIII (1846), S. 223-244, hier: S. 229.

Bei einem von Schnitzern durchgesetzten Text handelt es sich streng genommen nicht mehr um die »eigenen Worte« des Verfassers, aber auch nicht um solche, die ein anderer für sich beanspruchen würde. Daraus ergibt sich eine Reihe von Fragen: Wie ist es um die Werkherrschaft bestellt, solange die »eigenen Worte« dem Handwerk des Setzers unterworfen und fortgesetzt dem Risiko von Entstellungen unterworfen sind? Wem gehören Druckfehler? Welchen Status haben sie als Text, wenn niemand je beabsichtigt hat, den betreffenden Wortlaut so zu formulieren?

Solchen Fragen hat sich die Literatur häufiger gewidmet, in der Regel *en passant* und mit einer Neigung zur komischen Entstellung, etwa bei Riedel:

»Ich versichere nämlich auf das heiligste und schwöre, so wahr ich ein Autor bin, daß ich mir durchaus keinen Fehler werde vorwerfen lassen, er mag so gering sein, als er will und daß, wenn es aufs äusserste kommt und ich mir weiter nicht zu helfen weis, ich alle Schnitzer, die man in meinen Schriften finden wird, vor Druckfehler erklären und auf die Rechnung des Setzers schreiben werde.«¹⁶³

Über seine »Teufelspapiere«, die angeblich eine »Salve von Druckfehlern«¹⁶⁴ (HKA III.1, 262) enthalten, schreibt Jean Paul am 27. Mai 1789 an Otto Richter: »Der einzige Mitarbeiter ist der Drukker, der seine Gedanken durch Druckfehler von sich gab.« (HKA III.1, 261) Bekannt ist der Kommentar des fiktiven Herausgebers in E.T.A. Hoffmanns »Kater Murr«, der erklärt: »Wahr ist endlich, daß Autoren ihre kühnsten Gedanken, die außerordentlichsten Wendungen, oft ihren gütigen Setzern verdanken, die dem Aufschwunge der Ideen nachhelfen durch sogenannte Druckfehler.«¹⁶⁵ Goethe hebt dagegen – anders als Hoffmann, bei dem die Fehler ins Werk übergehen, so dass nur »sogenannte Druckfehler« übrig bleiben – eine produktive Differenz hervor: »Ich denke immer, wenn ich einen Druckfehler sehe, es sei etwas Neues erfunden.«¹⁶⁶

163 [Friedrich Justus Riedel], »Lies Ochse oder Anzeige der vornehmsten Druckfehler«, in: ders., *Sieben Satyren, nebst drei Anhängen, gesammelt von N.N.*, [Jena] 1765, S. 337–351, hier: S. 341.

164 Das schreibt Jean Paul am 7. Juni 1789 an seinen Geraer Verleger Christoph Friedrich Beckmann, der die »Auswahl aus des Teufels Papieren« nach einer langen Verzögerung in einer Auflage von 750 Exemplaren gedruckt hatte. Nach wenigen Jahren werden die unverkäuflichen Bücher zu Makulatur. (Fertig, »Jean Paul und seine Verleger«, S. 284)

165 Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 13.

166 Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, *Werke* (Hamburger Ausgabe), hg. v. Erich Trunz, 7. Aufl., München 1964ff, XII (1973), S. 511 [1032].

Der Dichter verfasst auch eine Miszelle über »Hör-, Schreib- und Druckfehler« (1820).

Fest steht: Errata sind ein *perpetuum mobile* des Schreibens und Publizierens, auf einen Fehler folgt mit Sicherheit der nächste, wie die Vorrede zu Jean Pauls »Ergänzblatt« offenbart, in der »Herzeiⁿniß« steht anstelle von »Verzeiⁿniß«¹⁶⁷. Korrektheit erweist sich als ein angestrebtes, aber kaum zu verwirklichendes Ideal, da ein jeder Eingriff das Risiko in sich birgt, neue Fehler zu produzieren. Lichtenberg schlägt daher in seinen »Sudelbüchern« ein »Verzeichnis der Druckfehler in dem Druckfehler-Verzeichnis«¹⁶⁸ vor. Selten werden die Patzer freilich als das bezeichnet, was sie ursächlich sind, nämlich – so Friedrich Karl Gottlob Hirsching – »uebersehene Setzfehler«¹⁶⁹. Jean Paul bezeichnet sie als »Setzfehler, Greif- oder Sehfehler« (SW I.5, 1286).

Goethe nennt als einen Grund für die Häufung von Errata die übliche »Entfernung des Verfassers vom Druckort«¹⁷⁰. Cotta geht dazu über, die Bücher nicht am Verlagsort, sondern in der Nähe seiner Autoren herstellen zu lassen, damit der Korrekturprozess sich vereinfacht.¹⁷¹ Mit der räumlichen Distanz zwischen Schreibtisch und Setzkasten wächst die Bedeutung des Korrektors. Nicht wenige Autoren legen gesteigerten Wert darauf, in der Nähe der Druckerei lebende Kollegen für eine solche Aufgabe zu gewinnen oder gar die gesamte Herstellung überwachen zu lassen. Karl Wilhelm Ramler, der sich den »Ruf eines gnadenlosen Redaktors«¹⁷² erworben hatte, wird häufig beauftragt, als »Aufseher und Corrector«¹⁷³ zu wirken, wenn in Berlin gedruckt wird. Johann Gottfried Seume, der für Göschen die Klopstock-Ausgaben korrigierte, formuliert im Anschluss ein bescheidenes Selbstlob:

167 Jean Paul, *Ergänzblatt zur Levana. Sämtliche Werke*, Berlin 1826-1838, 38 (1827), S. 139-178, hier: S. 152.

168 Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, I, S. 317 (D 580).

169 Friedrich Karl Gottlob Hirsching (Hg.), *Versuch einer Beschreibung sehenswerdiger Bibliotheken Deutschlands*, Erlangen 1786-1791, IV (1791), S. 215.

170 Johann Wolfgang von Goethe, *Hör-, Schreib- und Druckfehler. Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe), hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u.a., Frankfurt a.M., Berlin 1987-2013, I.20 (1999), S. 450-454.

171 Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 90.

172 Alexander Košenina, »Ein deutscher Horaz? Karl Wilhelm Ramler in der zeitgenössischen Rezeption«, in: Laurenz Lütteken, Ute Pott, Carsten Zelle (Hg.), *Urbanität als Aufklärung. Karl Wilhelm Ramler und die Kultur des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2003, S. 129-152, hier: S. 129.

173 »Gleim an Ramler« (8. Februar 1749), in: Carl Schüddekopf (Hg.), *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, Tübingen 1906-1907, I (1906), S. 154-157 [80], hier: S. 156.

»Ich halte es für eine meiner herkulischen Arbeiten, daß ich Klopstocks Oden noch so gemacht habe, wie sie gemacht worden sind; denn sie sind in jeder Rücksicht das schwerste Werk der Typographie in Hinblick auf Korrektheit, ausgenommen mathematisches Zahlenwerk.«¹⁷⁴ (*Seume an Göschen*, 10. März 1799)

Um einen möglichst fehlerfreien Druck zu erreichen, greifen Verleger und Herausgeber bisweilen zu ungewöhnlichen Mitteln. Als Lichtenberg mit seinem Freund Dieterich die Edition der unveröffentlichten Schriften des Astronomen Mayer vorbereitet, bieten sie einem »in solchen Arbeiten sehr geübten Manne«, so Lichtenberg in seiner Vorrede, »nicht geringe Prämie für jeden Fehler, den er entdecken würde«¹⁷⁵. Häufiger begegnet einem jedoch der Vorwurf organisierter Nachlässigkeit. Cotta hat den zweifelhaften Ruf, eine »ungeheure Menge an Druckfehlern« (in der Ausgabe von Herders Werken) zu produzieren und einen beachtlichen Wohlstand durch »seine miserablen Ausgaben unserer guten Werke« erzielt zu haben.¹⁷⁶

Einerseits scheint die Perfektion des Drucks das Ziel eines jeden Autors zu sein – ungeachtet der um 1800 uneinheitlichen Orthographie. Andererseits relativiert sich dieser Anspruch in der schriftstellerischen Praxis. Mangelt es doch nicht an Fehlerquellen handwerklicher Natur, die sich durch den unkontrollierbaren Markt der Nachdrucke vervielfachen. So lässt Goethe sich zur Überarbeitung seines »Werthers« für eine erste Werkausgabe eine Abschrift anfertigen. Als Vorlage dient ein unautorisierter Raubdruck des Berliner Verlegers Christian Friedrich Himburg.¹⁷⁷ Hierbei handelt es sich, wie Bernhard Seuffert in der »Weimarer Ausgabe« beklagt, um den »nachlässigste[n] aller Nachdrucke«¹⁷⁸. Freilich betrifft dieses Urteil nicht nur die Druckfehler, sondern auch Texteingriffe – die bei Raubdrucken üblich sind. Darnton stellt in seiner »Wissenschaft des Raubdrucks« fest: »Bücher waren im 18. Jahrhundert

174 Zit. n. Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Horst Gronemeyer u.a., Berlin 1974ff., Abt. B, 10,2 (2003), S. 329. Siehe auch Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 87.

175 Lichtenberg, *Observationes*, S. 65.

176 [Anonymus], »Ueber Cotta's erste Lieferung der v. Herder'schen Schriften«, in: *Revisionsblatt zur Georgia* (1806), 4., o.P.; [Ignaz Ferdinand Kajetan Arnold], *Meine Wanderungen aus Schwaben durch die Maingegenden nach Thüringen und Sachsen im Frühjahr 1810 und Sommer 1811*, Erfurt 1811, S. 12, Hinweise bei Fischer, *Johann Friedrich Cotta*, S. 680f.

177 Jochum, »Textgestalt und Buchgestalt«, S. 30f.

178 Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke* (Weimarer Ausgabe), hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, I.19 (1899), S. 327.

ein fließendes Medium. Je größer ihre Popularität desto weniger sicher der Text.«¹⁷⁹ Wie kann sich unter solchen Umständen die Idee eines feststehenden Textes durchsetzen? Christian Benne verweist auf Alvin Kernan, der eine »Drucklogik« ins Feld führt, aus der sich die »Vorstellung eines korrekten, idealen Texts, der auf ewig in eine permanente Form gebracht worden« ist, überhaupt erst ergibt.¹⁸⁰ Wobei sich argumentieren lässt, dass es des Druckfehlers bedarf, der feststellbaren, unautorisierten Differenz, um eben diese Vorstellung zu etablieren.

Wie lassen sich indes die Fehlerquellen minimieren? Aus der Sicht etlicher Autoren des späteren 18. Jahrhunderts ist der Selbstverlag eine Antwort auf diese Frage. Ungern-Sternberg führt aus, worum es den meisten Schriftstellern geht, die über den Weg in die publizistische Eigenständigkeit nachdenken: Neben dem wirtschaftlichen Interesse ist es vor allem der Wunsch nach korrekteren Ausgaben ihrer Texte, der sie umtreibt.¹⁸¹ Somit erscheint der Selbstverlag angetrieben zu sein von einer Autorenschaft, die editorische Ziele verfolgt, die in der Herausgabe der eigenen Texte die einzige Möglichkeit sieht, eine ungestörte Werkherrschaft zu erlangen. Doch sollte man Errata nicht nur als Angriff auf die Werkherrschaft ansehen, im Gegenteil. Ihr Nachweis ist lesbar als Supplement, das Autorschaft bekräftigt. Bei gravierenden Schnitzern nutzen Drucker, wie Martin Boghardt ausführt, den Dienst der Buchbinder, um »Doppel- oder Einzelblätter, die sogenannten Cancellanda«, gegen korrigierte Druckseiten auszutauschen, die in der Fachsprache Cancels (Englisch) oder Cartons (Französisch) heißen und »den einzelnen Exemplaren beigelegt oder beigegeben« werden.¹⁸² Dass in Nach- oder Raubdrucken keine Kartons zu finden sind, dürfte, wie Boghardt vorsichtig anmerkt, »wohl doch charakteristisch sein für eine Gruppe von Drucken, die sozusagen per definitionem ohne die Mitwirkung des Autors entstehen«¹⁸³. Demnach wäre der verbesserte Druckfehler nicht nur ein lästiges Übel, sondern durchaus ein Baustein souveräner Autorschaft.

So verlangt Herder von seinem Verleger Hartknoch angesichts der erwähnten Schnitzer in der von Breitkopf gedruckten »Plastik«: »Besorge um

179 Darnton, *Die Wissenschaft des Raubdrucks*, S. 66.

180 Benne, *Erfindung des Manuskripts*, S. 162.

181 Ungern-Sternberg, »Schriftstelleremanzipation«, S. 90.

182 Martin Boghardt, *Archäologie des gedruckten Buches*, hg. v. Paul Needham, Wiesbaden 2008, S. 178.

183 Ebd., S. 179.

Gotteswillen diese Druckfehlerliste u. treibe, dränge, stoße, daß ich wo möglich die übrigen Bogen bekomme, um wenigstens die Scandale draus zu ziehen u. hinten zu setzen.«¹⁸⁴ Mit »hinten zu setzen« dürfte Herder die Anlage eines Druckfehler-Verzeichnisses meinen. Es bietet eine der wenigen Möglichkeiten, nachträglich Korrekturen anzubringen. Magnus Wieland sieht im Druckfehler-Verzeichnis die Definition des Paratextes »nachgerade exemplarisch« erfüllt, bestimmt Genette dessen Formen doch als »Anhängsel, die ja einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar enthalten« und im »Dienst einer besseren Rezeption des Textes« stehen.¹⁸⁵ Nicht wenige Bücher enthalten eine »Nachricht an den Buchbinder« mit teilweise komplizierten Anweisungen, die sich z.B. auf die Platzierung von Kupfern beziehen, und weiteren Mitteilungen. Sowohl die Druckfehler-Verzeichnisse als auch die »Nachrichten« haben einen unklaren Status. Sie werden oftmals gesondert geliefert oder diskret im Anschluss an den Text platziert, in den meisten Fällen aber nicht im Inhaltsverzeichnis erfasst oder durch eine Seitenzahl auffindbar gemacht. Auf diese Exterritorialität spielt auch Riedel an, wenn in seinem Satirenband von 1765 der Text »Lies Ochse oder Anzeige der vornehmsten Druckfehler. Nebst einer Einleitung zur Sphalmatologie« als »Dritter Anhang« am Ende des Buches steht, als Einleitung zur tatsächlichen Auflistung der Errata, die zwar keine Seitenzahl mehr erhält, dafür aber auf Seite 350 durch einen Kustos klar platziert wird.¹⁸⁶

Druckfehler-Verzeichnisse weisen dem Rezipienten eine aktive Rolle zu. Nicht selten werden die Leserinnen und Leser aufgefordert, vor der Lektüre den Drucktext handschriftlich zu verbessern. Die Leser von Georg Andreas Gablers »System der theoretischen Philosophie« sollen nicht nur selbst Hand an den Text anlegen, sondern sie werden ferner darum gebeten, »kleine Versehen und Ungleichheiten der Orthographie [...] zu übersehen«¹⁸⁷. Somit bleibt es dem Rezipienten überlassen, darüber zu befinden, ob und in welchem Umfang er tätig werden muss. Hilfestellung bietet das Druckfehler-Verzeichnis durch eine Differenzierung der Errata, denn getilgt werden sollen bei Gabler

184 Herder, »An Johann Friedrich Hartknoch, Weimar, Mitte Mai 1778«, S. 66.

185 Magnus Wieland, »Der Satz der Sätze. Praxis und Poesis des Schriftsetzers«, in: Cornelia Ortlieb, Tobias Fuchs (Hg.), *Schreibekunst und Buchmacherei. Zur Materialität des Schreibens und Publizierens um 1800*, Hannover 2017, S. 171-195, hier: S. 181; Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buchs*, Frankfurt a.M. 1989, S. 10.

186 [Riedel], »Lies Ochse oder Anzeige der vornehmsten Druckfehler«, S. 350.

187 Georg Andreas Gabler, *System der theoretischen Philosophie*, Erlangen 1827, I, S. 447.

»insbesondere die mit einem Sternchen bezeichneten sinnentstellenden oder sinnerschwerenden Druckfehler«¹⁸⁸, während andere lässlich sind.

Mitunter wird auch in Rezensionen auf angeblich gravierende Druckfehler hingewiesen, so im »Leipziger Jahrbuch der neuesten Literatur vom Jahre 1801« gegen Ende einer ausführlichen Besprechung von Johann Gottlieb Fichtes »Sonnenklarem Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie«¹⁸⁹. Hier wird ein Fehler angezeigt, »welcher den populären Leser irre und ungewiss machen könnte«, da nämlich auf Seite 73, letzte Zeile, »statt unmittelbare, mittelbare zu lesen sey«. Abschließend heisst es: »Die übrigen Druckfehler verbessern sich bey dem Lesen mit gewöhnlicher Aufmerksamkeit, von selbst.«¹⁹⁰ Kurioserweise wird diese Schrift Fichtes im Nebentitel ausgewiesen als »Versuch, die Leser zum Verstehen zu zwingen«. Dass sich die Errata keineswegs »von selbst« verbessern müssen, ist in der Rezension nur angedeutet, wenn als Voraussetzung eine Lektüre »mit gewöhnlicher Aufmerksamkeit« genannt wird, wobei ferner zu berücksichtigen ist, dass Fichte seine Publikation »an das grössere Publikum« richtet, weshalb die in der Rezension angezeigte Korrektur auch vor allem dem »populären Leser« helfen soll.

Anders als die Philosophie verfügt die Literatur buchstäblich über mehr Spielraum im Umgang mit Druckfehlern. Jean Pauls »Ergänzblatt zur *Levana*« hat bereits Erwähnung gefunden. Barbara Hunfeld befasst sich mit der Übersicht der Druckfehler in der Erstausgabe des »Hesperus«, welche Jean Paul mit folgendem Hinweis versieht: »Da ich selber die Unart habe, daß ich mich um das Verzeichniß fremder Errata nicht im Geringsten bekümmere: so hoff' ich vom Leser auch nichts besseres: und dann werden folgende Druckfehler ganzen halben Seiten den Sinn nehmen.« Hunfeld betont, dass die angezeigten »Fehler gewichtig« seien.¹⁹¹ Sie sieht den »lässigen Habitus des Autors«

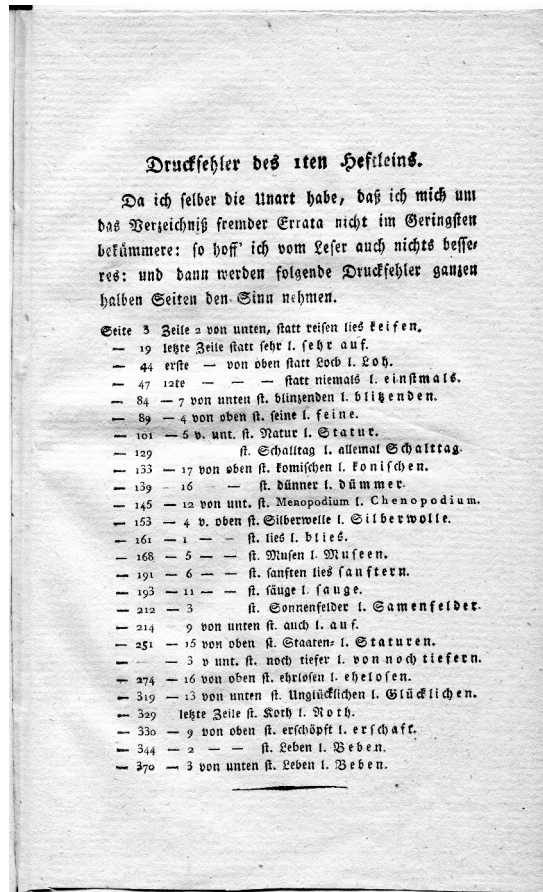
188 Ebd.

189 Johann Gottlieb Fichte, *Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie*, Berlin 1801.

190 [Anonymus], Rez. »Berlin, in der Realschulbuchhandlung: Sonnenklarer Bericht an das grössere Publikum über das eigentliche Wesen der neuesten Philosophie«, in: *Leipziger Jahrbuch der neuesten Literatur vom Jahre 1801* 4 (1802), Sp. 237-255, hier: Sp. 255.

191 Barbara Hunfeld, »Die Autographen sind schuld. Jean Pauls (un)absichtliche Errata«, in: Jochen Golz, Manfred A. Koltes (Hg.), *Autoren und Redaktoren als Editoren*, Tübingen 2008, S. 204-214, hier: S. 206. Das Zitat von Jean Paul ist zu finden in: *Hesperus, oder 45 Hundsposttage. Eine Biographie. Erstes Heftlein*, Berlin 1795, unpaginiert, laut Hunfeld »an Seite 392, der letzten Textseite des Bandes, angeklebt« (Ebd., Fn. 6).

Abbildung 5: Druckfehler-Verzeichnis aus Jean Paul, »Hesperus, oder 45 Hundsposttage. Erstes Heftlein«, Berlin 1795.



BBAW, 2007 B 209.

relativiert durch eine Anweisung, die sich im Fettdruck unterhalb der Errata findet und sich, so Hunfeld, an den »Leser oder vielmehr dessen Buchbinder«

richte.¹⁹² Diese lautet: »Druckfehler müssen vorn vor jeden Band kommen.« Also möglichst prominent platziert werden. Tatsächlich seien die Korrekturen, wie Hunfeld beobachtet, aber »unpaginiert, ganz hinten angefügt« worden. In ihrem Aufsatz dokumentiert Hunfeld, wie Jean Paul die Druckfehler in den folgenden Ausgaben kommentiert, wobei er jeweils darauf reagieren muss, dass in der zweiten Auflage längst bekannte Errata versehentlich stehenbleiben – und bis zur dritten neue hinzukommen. In eben dieser dritten Auflage, erschienen 1819, leitet Jean Paul die Korrekturen mit den Worten ein:

»Da mir die Druckfehler der ersten Auflage Anlaß zur Aufstellung der kleinen Thesis gaben, daß sogar ich selber, der Autor möge bitten wie er wolle, nie seine Druckfehler vor dem Lesen änderte, und daß ich mir daher von meinen Lesern gleichfalls nichts Besseres versprache: so hab' ich, damit die Thesis nicht umkäme, statt der vorigen Druckfehler in der ersten und in der zweiten Auflage, einige leichte neue in der dritten absichtlich setzen lassen.«¹⁹³

Hunfeld beschreibt dies als »Ironisierung des Dilemmas«¹⁹⁴. Sie argumentiert:

»Was die Hoheit des Verfassers über seinen Text durchkreuzt, wird fiktional entkräftet. Mit ihren eigenen Mitteln sucht die Literatur sich anzueignen, was sie überformt. Erschriebene Selbstermächtigung hebt die Ohnmacht gegenüber der Kontingenz der Rahmenbedingungen auf. Indem selbst Setzerfehler Anlaß zum literarischen Spiel geben können, treibt die Kontingenz das Schreiben weiter an.«¹⁹⁵

Mit aktiven Lesern rechnet auch Jean Pauls Quintus Fixlein, der sich der von Lichtenberg bemerkten »registerartige[n] Gelehrsamkeit«¹⁹⁶ mehr als verdächtig macht, weil es sich bei einem seiner »Hauptwerke« um eine »Sammlung der Druckfehler in deutschen Schriften« (SW I.4, 81) handelt. Dabei werden die Fehler zwar registriert, aber darüber hinaus keinen gelehrten Operationen unterzogen oder gar hermeneutisch ausgedeutet, »er verglich die Errata untereinander, zeigte, welche am meisten vorkämen,

192 Hunfeld, »Die Autographen sind schuld«, S. 206. Die Angabe gilt auch für die folgenden Zitate.

193 Zit. n. Hunfeld, »Die Autographen sind schuld«, S. 207.

194 Ebd.

195 Ebd., S. 207f.

196 Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, I, S. 271 (D 255).

bemerkte, daß daraus wichtige Resultate zu ziehen wären, und riet dem Leser, sie zu ziehen« (Ebd.). Dennoch scheint die Romanfigur umzusetzen, wofür Riedel bereits 1765 scherzhaft geworben hat: eine »Sphalmatologie«, abgeleitet – so Magnus Wieland – von »sphalmata typographica«, also der griechischen Bezeichnung für Druckfehler.¹⁹⁷

Um 1800 erlebt nicht nur der Buchmarkt eine Expansion, auch die Anzahl an Titeln, die sich der Herstellung von Büchern in allen ihren Facetten widmen, nimmt zu. Mit den »Formatbüchern« der Drucker existiert bereits eine Fachliteratur, die nun in Lehr- und Handbücher integriert und einem größeren Publikum zugänglich gemacht wird. Hinzu kommt der Ansatz, mit solchen Publikationen potenziell alle *Büchermacher* anzusprechen. Das zeigt das Beispiel des Leipziger Verlegers Christian Gottlob Täubel, dem die Aufgabe zufällt, das 1743 von Christian Friedrich Gessner herausgegebene Einführungswerk »Der in der Buchdruckerei wohl unterrichtete Lehrjunge« zu erneuern. Täubel tut dies mit seinem »Praktischen Handbuch der Buchdruckerkunst für Anfänger« (1791). Im Jahr 1785 hat er bereits ein »Orthotypographisches Handbuch« verfasst, das, so die ALZ, eher »für Buchhändler, Correctoren und Schriftsteller«¹⁹⁸ gedacht ist. 1810 veröffentlicht er schließlich ein »Neues theoretisch-practisches Lehrbuch der Buchdruckerkunst für angehende Schriftsetzer und Drucker in den Buchdruckereyen«, in dem er aber die Autoren nicht unerwähnt lässt. »Es ist freylich eines jeden Schriftstellers Schuldigkeit, seine zum Drucke bestimmte Manuscripte nicht allein leserlich und deutlich, sondern auch grammatisch richtig, oder nach den Regeln der Rechtschreibekunst, zu schreiben – allein die tägliche Erfahrung lehrt, daß dieses nur sehr selten geschieht«¹⁹⁹, tadelt Täubel vor dem Hintergrund der eigenen verlegerischen Praxis.

Gleich in drei Auflagen (1792/94/99) erscheint Ernst Wilhelm Gottlieb Kirchers Handreichung zum »Gebrauch der Zeichen welche in den Buchdruckereien zum Korrigiren gewöhnlich sind«, eine »Kleinigkeit«, so Kircher, die sich an »angehende Schriftsteller und Korrektoren«²⁰⁰ richtet. Bemerkens-

197 Wieland, »Der Satz der Sätze«, S. 182.

198 [Anonymus], Rez. »Leipzig in der Müllersch. Buchh.: Praktisches Handbuch der Buchdruckerkunst«, in: *Allgemeine Literatur-Zeitung* 2 (1792), Nr. 161 (22. Juni 1792), Sp. 605-606, hier: Sp. 605.

199 Christian Gottlob Täubel, *Neues theoretisch-practisches Lehrbuch der Buchdruckerkunst für angehende Schriftsetzer und Drucker in den Buchdruckereyen*, Leipzig 1810, S. 156.

200 Ernst Wilhelm Gottlieb Kircher, *Gebrauch der Zeichen welche in den Buchdruckereien zum Korrigiren gewöhnlich sind*, Braunschweig 1792, S. [7].

wert an dem Bändchen ist vor allem der Abdruck gängiger Drucktypen zur »Erlangung einiger Schriftkenntnis«²⁰¹. Kircher ist selbst vom Fach, ein Geschäftspartner von Johann Heinrich Campe, für dessen Schulbuchhandlung in Braunschweig er eine Druckerei einrichtet und auch betreibt. Die Schulbuchhandlung gehört auch zu den wenigen Abnehmern der in Deutschland von Friedrich Unger im Alleinvertrieb gehandelten Lettern von Didot.²⁰² 1793 gibt Kircher außerdem eine vielfach gelobte »Anweisung in der Buchdruckerkunst, zum Unterricht für Drucker und Lehrlinge« heraus, er hat also alle im Blick, die an der Herstellung eines Buches beteiligt sind. Diesen Anspruch überträgt Kircher durch seine Korrekturanleitung auf die Autoren. Sie sollen vertraut sein mit den Abläufen in der Produktion, vor allem aber in der Lage, sich an diesen zu beteiligen – und nicht nur über Fehler zu klagen. Weshalb Kircher für sie eine »Kenntnis der Korrekturzeichen ebenso nötig« erachtet wie für den Setzer.²⁰³

4.6. Wem gehört das Buch? Geistiges Eigentum und Buchmaterialität

Jean Paul gilt als erster freier Autor der deutschsprachigen Literatur. Er lebt von seinen Büchern und gehört somit zum »schriftstellerischen Stand, der bei uns der mittlere und also der ärmere ist« (SW II.3, 498), wie der Betroffene selbst anmerkt. Umso erstaunlicher ist es, dass ausgerechnet er die jahrzehntelangen Auseinandersetzungen um den unautorisierten Büchernachdruck lange aus der Halbdistanz verfolgt. Schließlich rührt das, was häufig als »Raubdruck« gebrandmarkt wird, auch an seinen Einkünften. Erst 1815 veröffentlicht Jean Paul »Sieben letzte oder Nachworte gegen den Nachdruck« im »Morgenblatt für gebildete Stände«. Darin bezeichnet er die Nachdrucker als »Spitzbuben« (SW II.3, 493) und bedient sich auch ansonsten einer Rhetorik, welche *ex negativo* eine Denkfigur verfestigt, die um 1800 grundlegend ist für die Rechtsform der Autorschaft. Es handelt sich um die Figur des geistigen Eigentums, die stets die Frage aufwirft, in welchem Verhältnis diese Spielart der Proprietät zum gedruckten Buch steht. In den »Nachworten« bemerkt Jean Paul in einem historisierenden Gestus, gerade das Eigentumsrecht

201 Ebd.

202 Killius, *Die Antiqua-Fraktur-Debatte*, S. 267.

203 Kircher, *Gebrauch der Zeichen*, S. [7].

schwanke unter Völkern und Zeiten am meisten, wenn es nicht »umschränkende Gesetze« befestigten. (SW II.3, 514) Weiter fährt der Schriftsteller fort:

»Wo müssen aber solche magnetische Abweichungen der Gewissenzeig-nadel am stärksten und dauerhaftesten sich zeigen als über den Bücherdruck, da dessen Erfindung so spät hinter alle alte römische und deutsche Gesetzgebungen fiel, daß diese für ihn nur in gezwungenen Anwendungen zu nützen sind, wie etwa Luftschiffe und Flugmaschinen – wenn sie vollendet in den Gang kommen – sich anfangs über alle bisherigen Gesetze erheben werden!« (SW II.3, 514)

Jean Paul begründet die »Abweichungen der Gewissenzeig-nadel« in der Nachdruckdebatte mit der Ungleichzeitigkeit von Rechts- und technologischer Entwicklung. In seiner Argumentation kommt die »Erfindung« des Buchdrucks »so spät«, dass die bestehenden Gesetze zum einen keine ethische Orientierung bieten, zum anderen »nur in gezwungenen Anwendungen« eine Wirksamkeit erlangen. Um die historische Lücke zu markieren, stellt Jean Paul den Buchdruck vergleichsweise in eine Reihe mit »Luftschiffe[n] und Flugmaschinen«, technischen Zukunftsphantasien, die um 1800 greifbar erscheinen. Diese Innovationen sieht Jean Paul metaphorisch sich »über alle bisherigen Gesetze erheben«, jedenfalls »anfangs« – was im Grunde nicht anders klingt als ein Kommentar zur »disruptiven« Kraft der Digitalisierung im 21. Jahrhundert. Trotz dieser eingehenden Erörterung formuliert der Berufsschriftsteller eine klare Forderung: »Wir brauchen also neue und allgemeine Sicherheitsgesetze für das Büchereigenthum.« (SW II.3, 514)

Eine Praxeologie der Autorschaft darf die von Jean Paul bemühte Rechtsgeschichte nicht unbeachtet lassen.²⁰⁴ Gerhard Lauer würdigt das 18. Jahrhundert als »Jahrhundert des Urheberrechts«²⁰⁵. Eingeläutet wird diese Epoche durch das 1710 vom britischen Parlament verabschiedete »Statute of Anne«. Das Gesetz gewährt Autoren für einen begrenzten Zeitraum die Freiheit und das alleinige Recht zum Druck ihrer Bücher. Auf diese Kodifikation lässt sich die angloamerikanische Rechtstradition des »Copyright« zurückführen.

204 Zum Folgenden vgl. Tobias Fuchs, Art. »Urheberrecht«, in: Joseph Vogl, Burkhardt Wolf (Hg.), *Handbuch Literatur und Ökonomie*, Berlin 2020, S. 305–308.

205 Gerhard Lauer, »Offene und geschlossene Autorschaft. Medien, Recht und Topos von der Genese des Autors im 18. Jahrhundert«, in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar 2004, S. 461–478, hier: S. 461.

Aber sie verweist auch auf die historische Konstellation, die im deutschsprachigen Raum zur diskursiven Formation von Autorenrechten führt. Im Mittelpunkt dieser Konstellation stehen Bücher als Artefakte statt als Medien geistiger Produktivität. Die Rechtsentwicklung konzentriert sich auf das Eigentum an Objekten aus Papier und Druckerschwärze, selbst dann, wenn der Geist des Urhebers beschworen wird.

In diesem Unterkapitel soll es um die Frage gehen, welche Bedeutung das Buchartefakt im Hinblick auf das »juristische Autorenmodell«²⁰⁶ hat, welches sich im 18. Jahrhundert entwickelt und in der Moderne durchsetzt. Die Propertisierung von Autorschaft bildet die Grundlage dieses Modells. Sie erfolgt über die Denkfigur des geistigen Eigentums. Hannes Siegrist begreift geistiges Eigentum »als ein Bündel sozialer, kultureller und rechtlicher Handlungsregeln und Handlungsrechte, wodurch Rollen, Beziehungen und Praxisformen des kulturellen und wissenschaftlichen Feldes bestimmt sind«.²⁰⁷ Diese »Handlungsregeln und Handlungsrechte« beziehen sich auf den Umgang mit der Materialität von gedruckten Texten, mit einem normativen Anspruch. Daraus folgt, dass die sozialen Praktiken der Autorschaft in einem erheblichen Maße durch das Recht geformt werden.

1726 spricht Nicolaus Hieronymus Gundling zeitgenössischen Autoren »in Ansehung ihrer eigenen Gedanken« zwar ein »Eigentum« zu. Trotzdem steht für den Rechtsgelehrten außer Frage, dass »Dominus des Buches« der Verleger ist. Er habe den »Schaden, wann ihm die Chartequen übrig bleiben und zu Makulatur, oder Pfeffer-Teuten werden«²⁰⁸. Anlass zu dieser Erörterung gibt ein älteres Phänomen, das ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Katalysator auf dem Weg zum modernen Urheberrecht wirkt: der unautorisierte Büchernachdruck.

Bis weit ins 19. Jahrhundert existiert mit dem Druckprivileg nur ein einziger, allgemein als unzureichend angesehener Schutz gegen diese Praxis, die

206 Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, »Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven«, in: dies (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 3-35, hier: S. 7.

207 Hannes Siegrist, »Geschichte des geistigen Eigentums und der Urheberrechte. Kulturelle Handlungsrechte in der Moderne«, in: Jeanette Hofmann (Hg.), *Wissen und Eigentum. Geschichte, Recht und Ökonomie stoffloser Güter*, Bonn 2006, S. 64-80, hier: S. 64.

208 Nicolaus Hieronymus Gundling, *Rechtliches und vernunftmäßiges Bedencken eines ICTI, der unpartheyisch ist, von dem schändlichen Nachdruck andern gehöriger Bücher*, [Halle] 1726, S. 5, 6.

ihre Gegner häufig als »Raubdruck« brandmarken.²⁰⁹ Reproduziert werden in der Regel nicht die Artefakte in ihrer konkreten Gestalt, nicht Papier, Format, Satz oder Typographie, sondern allein die Inhalte der betroffenen Titel. Weitgehend identisch sind die Nachdrucke ausschließlich in Bezug auf das, was Nelson Goodman die »Selbigkeit des Buchstabierens«²¹⁰ nennt. Somit offenbart die inkriminierte Praxis die Besonderheit des Buches im Vergleich mit anderen Objekten: Es lässt sich nachmachen, ohne dem »Original« hinsichtlich seiner Materialität zu ähneln. Der Regelungsgehalt eines Druckprivilegs betrifft somit die technische Vervielfältigung eines Textes. Die Nachteile eines solchen Privilegs: Es handelt sich nicht um einen juristisch klaren und einklagbaren Anspruch, sondern um einen hoheitlichen Gnadenakt.²¹¹ Die Unwägbarkeiten der Gewährung und die territoriale Begrenzung des Druckprivilegs lassen es als fragwürdiges Instrument gegen den Nachdruck erscheinen.

Unter diesen Umständen entwickeln sich in Deutschland erste Ansätze eines Urheberrechts, und zwar in den Formulierungen eines geistigen Eigentums, die rechtliche, ökonomische, philosophische und produktionsästhetische Überlegungen aufgreifen. Geistiges Eigentum wird in dieser Vielschichtigkeit zum integralen Bestandteil eines Konzepts von Autorschaft, in dem die eigenen Gedanken zum exklusiven Produkt eines Individuums erhoben werden, um unabhängig zu sein von der Materialität genutzter Medien. Dieses Konzept beinhaltet in seinen Anfängen hauptsächlich eine vermögensrechtliche Zuordnung, die im 19. Jahrhundert um eine persönlichkeitsrechtliche Dimension erweitert werden wird.²¹² Für die frühe Akzentuierung steht in den Auseinandersetzungen um 1800 der Begriff des Eigentums, ungeachtet seiner recht variablen Herleitung. Heinrich Bosse hat den Kern besagten Konzeptes auf eine Formel gebracht, die in den Literaturwissenschaften allgemein anerkannt ist: »Autorschaft ist Werkherrschaft«. Neben die von Bosse in urheberrechtlichen Entwürfen des späten 18. Jahrhunderts beobachtete »Analyse

209 Vgl. Elmar Wadle, »Der langsame Abschied vom Privileg: Das Beispiel des Urheberrechts«, in: ders., *Geistiges Eigentum. Bausteine zur Rechtsgeschichte*, München 1996ff., II (2003), S. 101–116.

210 Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 115.

211 Volker Jänich, *Geistiges Eigentum – eine Komplementärerscheinung zum Sacheigentum?*, Tübingen 2002, S. 32.

212 Elmar Wadle, »Entwicklungsschritte des Geistigen Eigentums in Frankreich und Deutschland«, in: Hannes Siegrist, David Sugarman (Hg.), *Eigentum im internationalen Vergleich. 18.–20. Jahrhundert*, Göttingen 1999, S. 245–263, hier: S. 258.

der Mitteilung«²¹³ ist eine Analyse des Buches zu setzen, die dessen Materialität auch deshalb nicht ausschließt, weil die Frage des geistigen Eigentums immer auch vom Artefakt abhängt.

Aufschlussreich sind viele Ansätze zu einer Theorie geistigen Eigentums deshalb, weil sie jeweils als Theorie des Buches lesbar sind. So zieht sich wie ein roter Faden eine Frage durch die Nachdruckdebatte: Was ist das Wesentliche eines Buches? Ist es bedrucktes Papier, also das Medium in seiner Materialität, sind es die Gedanken, die ein Buch enthält, oder doch eher die Formulierungen, in denen sie fixiert werden?

Mit der »Werkherrschaft« (Bosse) erlangen Autoren eine ungekannte Rechtsposition. Ihr lange ungelöstes Problem: Bücher sind im Grunde keine Texte, sondern handwerklich hergestellte Produkte, an deren Finanzierung, Herstellung und Vermarktung die Verfasser der abgedruckten Texte nur mittelbar beteiligt sind. 1773 verschreibt sich Klopstock vor diesem Hintergrund dem Modell des Selbstverlags, durch das Autoren »Eigentümer ihrer Schriften« werden sollen. »Denn jetzt sind sie dies nur dem Scheine nach«, wie Klopstock beklagt.²¹⁴ Die gewählte Formulierung erinnert nicht bloß an den »Dominus des Buches«, wie Gundling ihn ein halbes Jahrhundert früher definiert. Sie entspricht ihm vollumfänglich.

Tatsächlich sieht die Realität bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der Regel so aus: Autoren veräußern mit ihren Manuskripten das Verlagsrecht. In einem Vertrag von 1737 ist davon die Rede, dass dem Verleger und dessen Erben die »freye Macht und Gewalt bleibet mit dem Ms^{cto} als ihren [sic!] erworbenen Erbe und Eigenthume zu verfahren wie Sie belieben«. ²¹⁵ An diesem Beispiel lässt sich eine begriffliche Unschärfe beobachten, die bis in Rechtstexte des 19. Jahrhunderts zu verfolgen ist. Sie führt zu der Frage: Ergibt sich das Verlagsrecht aus dem Sacheigentum der Handschrift oder aus einer weiteren Übereinkunft zwischen Autor und Verleger?²¹⁶ Für den ersten Ansatz

213 Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit* (1981), Paderborn 2014, S. 45.

214 Zit. n. Pape, *Klopstocks Autorenhonorare*, Sp. 103.

215 [A. Kirchhoff], »Ein Verlags-Contract vom Jahre 1737«, in: *Archiv für Geschichte des Deutschen Buchhandels* 1 (1878), S. 195–197, hier: S. 196. Siehe auch Harald Steiner, *Das Autorenhonorar – seine Entwicklungsgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998, S. 63ff.

216 Vgl. Walter Bappert, *Wege zum Urheberrecht. Die geschichtliche Entwicklung des Urheberrechtsgedankens*, Frankfurt a.M. 1962, S. 225f.

spricht ein im Dezember 1771 von Lessing formuliertes Angebot an den Verleger Christian Friedrich Voß, in dem ausdrücklich nicht von Proprietät die Rede ist. Allerdings leitet der Schriftsteller geradezu selbstverständlich ein Recht zur Publikation aus der Verfügung über fremde Papiere ab. Der verschuldete Lessing bewirbt ein Manuskript, »wovon ich, zwar nicht selbst Verfasser, aber der einzige Besitzer bin«²¹⁷. Immanuel Kant stellt Mitte der Achtzigerjahre des 18. Jahrhunderts fest:

»Das Exemplar, wornach der Verleger drucken läßt, ist ein Werk des Autors (opus) und gehört dem Verleger, nachdem er es im Manuscript oder gedruckt erhandelt hat, gänzlich zu, um alles damit zu thun, was er will, und was in seinem eigenen Namen gethan werden kann; denn das ist ein Erforderniß des vollständigen Rechtes an einer Sache, d.i. des Eigenthums.«²¹⁸

Aus dem Jahr 1773 stammt der vom berüchtigten Verleger Philipp Erasmus Reich mittels einer anonymen Publikation geführte Angriff auf Klopstocks »Gelehrtenrepublik«. Der Kopf der »Weidmannschen Buchhandlung« bestreitet, was der Dichter als Problem benennt: dass Autoren den Buchhändlern überlassen müssen, was ihnen zugehört:

»Ihr Eigentum? Dieß wird Ihnen kein Mensch streitig machen. Sie sind, wie jeder Kaufmann über seine Waare, so Herren über Ihre Handschriften, und will der Käufer nicht ihre Bedingungen eingehen, so wird kein Buchhändler Ihnen dieselben mit Gewalt zu entreissen wagen.«²¹⁹

-
- 217 Gotthold Ephraim Lessing, »Brief an Christian Friedrich Voß« (6. Dezember 1771), in: *Werke und Briefe*, hg. v. Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M. 1984-2003, 11/2 (1988), S. 278f. [744], hier: S. 279. Lessing soll Voß die Handschrift bereits im September 1771 offeriert haben, eine Veröffentlichung jedoch an der Zensur gescheitert sein (Wolfgang Albrecht, *Lessing. Gespräche, Begegnungen, Lebenszeugnisse*, Kamenz 2005, S. 268f., ders., *Lessing. Chronik zu Leben und Werk*, Kamenz 2008, S. 79). Es handelt sich um das Manuskript, das im Druck später unter dem Titel »Von Duldung der Deisten. Fragment eines Ungenannten« erscheinen und Gegenstand des sogenannten Fragmentenstreits wird, siehe dazu die Anmerkungen in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, hg. v. Wilfried Barner u.a., Frankfurt a.M. 1984-2003, 8 (1989), S. 841-856, sowie Monika Fick, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar 2000, S. 344-346.
- 218 Immanuel Kant, *Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks, Gesammelte Schriften*, hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902ff., VIII (1912), S. 77-87, hier: S. 84.
- 219 [Philipp Erasmus Reich], *Zufällige Gedanken eines Buchhändlers über Herrn Klopstocks Anzeige einer gelehrten Republik*, O.o. 1773, S. 11.

Reich verschleiert an dieser Stelle, worum es unter Verwendung des Eigentumsbegriffs eigentlich geht: die dauerhafte Übertragung des Verlagsrechts.²²⁰ Klopstock erkennt im Selbstverlag die einzige Möglichkeit, Schriftstellern dieses Recht langfristig zu sichern. Wobei Reich als mögliche Reaktion auf die »Gelehrtenrepublik« eine »Republik der Buchhändler« ankündigt, welche als Kampfgemeinschaft »die brauchbaren Artikel sofort und noch correcter und schöner, als die Originale wären, nachdruckte, und sie dem Publico um die Hälfte des Preiſes anböte«.²²¹ Im Klartext: Im Schutze der Anonymität droht der berühmte Verlagsleiter den Selbstverlegern mit strategischem Nachdruck, einer Entfesselung von Marktkräften, die das in Frage stehende Autoreneigentum ökonomisch wertlos machen sollen.

Das Verhältnis zwischen dem Verlagsrecht als Gegenstand von Proprietät und der Materialität zu publizierender Manuskripte bleibt indes unklar. Noch im Badischen Landrecht (1809), das mit dem »Schrifteigenthum« einen eigenen Begriff für das einführt, was um 1800 als geistiges Eigentum diskutiert wird, bedarf es einer genauen Differenzierung: »Das Schrifteigenthum erstreckt sich nicht nur auf die Handschrift, sondern auch auf deren Inhalt; es enthält daher das Recht über die Vervielfältigung durch Abschrift oder Abdruck nach Gutfinden zu verfügen.« Entsprechend heißt es: »Wer eine Handschrift zum Abdruck für eigenen Verlag hingibt, begibt sich damit des Eigenthums in keinem Stück.«²²² Johann Nikolas Friedrich Brauer, der das Landrecht nach Vorbild des »Code civil« entworfen hat, merkt im Kommentar die Notwendigkeit einer »Rechtsdichtung« an:

»Indem das Schrifteigenthum nicht bei dem Eigenthum des Stoffes, worauf die Gedanken abgedruckt sind, stehen bleiben darf, weil damit allein dem Verfasser nicht gedient wäre [...], sondern hauptsächlich das Eigenthum der Gedanken in sich aufnehmen muß, kann es nur durch eine Rechtsdichtung zu Stande kommen, welche diesen innern und geistigen Gegenstand wie einen äußeren und sinnlichen behandelt [...]«²²³

Deutlich werden an allen genannten Stellen die Tücken des Eigentumsbegriffes. Geht es um die Geschichte des geistigen Eigentums, wird zu selten be-

220 Siehe Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, S. 153.

221 [Reich], *Zufällige Gedanken eines Buchhändlers*, S. 15.

222 *Code Napoléon mit Zusätzen und Handelsgesetzen als Land-Recht für das Großherzogthum Baden*, Karlsruhe 1809, S. 161 (§ 577 db, § 577 dd).

223 Johann Nikolas Friedrich Brauer, *Erläuterungen über den Code Napoleon und die Großherzoglich Badische bürgerliche Gesezgebung*, Karlsruhe 1809f., I (1809), 469f.

rücksichtigt, dass dessen Bestimmungen im 18. Jahrhundert keineswegs auf rechtlichen Standards aufbauen können. Sicherlich existiert eine vornehmlich durch das Römische Recht bestimmte Tradition, die Definition von Eigentum (*dominium*, *proprietas*) auf die absolute Verfügungsgewalt über Dingliches zu gründen.²²⁴ Bis weit in die Moderne wirkt die Formulierung des Rechtsgelehrten Bartolus aus dem 14. Jahrhundert nach, der zufolge *dominium* als »ius de re corporali perfecte disponendi nisi lege prohibeatur« aufzufassen ist, zu Deutsch: als Recht, über eine körperliche Sache vollkommen zu bestimmen, solange ein Gesetz dies nicht untersagt.²²⁵ Doch: Daneben entwickelt sich über Jahrhunderte ein schwer zu überschauendes Dickicht an handlungsbezogenen Übereinkünften, die ebenfalls Eigentum und Besitz betreffen. Entscheidend ist an dieser Stelle: Einen privatrechtlichen Rahmen erhält Eigentum im deutschsprachigen Raum erst 1756 durch die gesetzlichen Regelungen des »Codex Maximilianeus Bavaricus Civilis« und spätere Kodifikationen wie das »Allgemeine Preußische Landrecht« (1794).²²⁶ Damit lassen sich die differenten Ansätze zum geistigen Eigentum erklären. Jedoch ergeben sich die weitaus größeren Irritationen in der Begriffsgeschichte buchstäblich aus der Sache selbst, aus dem, was Ursula Rautenberg als »materiell definierte Differenz zwischen Text und Buch – oder zwischen geistigem Erzeugnis und gehandeltem Artefakt –« beschreibt, aus welcher sich die »Aporien des Buches« ergeben.²²⁷

Rekapitulieren wir die kulturgeschichtliche Konstellation: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickeln und verfestigen sich privatrechtliche Vorstellungen, zu denen ein Eigentumsbegriff gehört, der insbesondere die Ausschließlichkeit von Proprietät hervorhebt, mittels einer staatstragenden Rhetorik, die den Eigentümer zum Souverän erhebt.²²⁸ Selbstverständlich betrifft das auch Bücher. Für diese nun das zu reklamieren, was Bosse als »Werkherrschaft« bezeichnet, und zwar in Begriffen eines geistigen Eigentums, gestaltet sich nachvollziehbar schwierig. Nicht allein, dass in der römischen Rechtstradition ein Eigentum nur an körperlichen Gegenständen bestehen

224 Dieter Schwab, »Eigentum«, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhard Koselleck (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Stuttgart 1972–1997, II (1975), S. 65–115, hier: S. 70.

225 Vgl. Hendrikje Carius, *Recht durch Eigentum. Frauen vor dem Jenaer Hofgericht (1648–1806)*, München 2012, S. 59.

226 Ebd., S. 57.

227 Rautenberg, Wetzels, *Buch*, S. 42.

228 Schwab, »Eigentum«, S. 76–79. Siehe auch Jänich, *Geistiges Eigentum*, S. 37.

konnte. Vielmehr existierte mit dem im Auflagendruck hergestellten Buchartefakt ein eigentumsfähiges Objekt, womit ein intrikates Rechtsproblem zu lösen war: Ein geistiges Eigentum am Buch zu behaupten, das bedeutete nichts anderes, als dem Käufer eines Exemplars sein Eigentum zumindest im Ansatz streitig zu machen.²²⁹ Kant fasst die Problemlage prägnant zusammen, wenn er schreibt: »Der Autor und der Eigenthümer des Exemplars können beide mit gleichem Rechte von demselben sagen: es ist mein Buch! aber in verschiedenem Sinne.«²³⁰

Hinzu kommt mindestens ein weiterer Akteur: Um 1800 werden Bücher nicht bloß als Medien angesehen, deren Materialität transzendiert wird durch das geistige Werk eines Schriftstellers, sondern auch, wenn nicht gleichermaßen als Artefakte, aufwendig hergestellt aus kostbaren Ressourcen wie Papier, durch vieler Hände Arbeit. Und finanziert durch Verleger, die sich jeweils »Dominus des Buches« nennen dürfen – so die Formulierung bei Gundling. Autoren haben an der Produktion und Vermarktung ihrer Bücher einen überschaubaren Anteil. Zwar handeln sie im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht selten die Auflagenhöhe und Ausstattung eines Titels aus, sie mahnen Korrekturen an, aber letztlich sind und bleiben sie mittelbar Beteiligte. Vor diesem Hintergrund besteht also die Herausforderung an den Ursprüngen des Urheberrechts darin, dem Autor eine Verfügung über etwas zuzuschreiben, das als Artefakt juristisch betrachtet niemals sein, sondern stets und uneingeschränkt Eigentum eines andern ist. Somit erweist sich das Buchartefakt als größtes Hindernis in der Begründung eines geistigen Eigentums.

Wie kompliziert die Gemengelage ist, zeigt sich unter anderem daran, dass sich in der Debatte um diese Sonderform des Eigentums ununterbrochen Deklarationen finden, die alle Beteiligten unterschreiben würden – zur jeweiligen Untermauerung ihrer widerstreitenden Meinungen. Den

229 Siehe dazu Ludwig Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845*, Baden-Baden 1995, S. 122. Eckhard Höffner schreibt dazu: »Die Möglichkeit, andere in ihrer Freiheit einzuschränken, war und ist der zentrale Gegenstand des geistigen Eigentums.« Vor diesem Hintergrund ist seine Lesart Kants zu verstehen, der sich auch zum Nachdruck einlässt und über den es bei Höffner heißt: »Das Recht, das Rechtsverhältnis und damit auch das Eigentum betrifft für Kant die Beziehung der Personen untereinander, nicht das einer Person zu einer Sache.« (Eckhard Höffner, *Geschichte und Wesen des Urheberrechts*, München 2010–2011, I (2010), S. 188, 187)

230 Kant, »Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks«, S. 86.

Gegenstand der Auseinandersetzung bildet der um 1800 grassierende Nachdruck. Aufschlussreich ist, welche Rechtsposition von Befürwortern wie Gegnern exklusiver Autorenrechte beansprucht wird: die des Staatsbürgers. So formuliert z.B. Rudolph Zacharias Becker, der sich mit seinem »Noth- und Hilfsbüchlein« als Volksaufklärer einen Namen gemacht hat und von dessen »Nachdruck, Verstümmelung und Verfälschung« betroffen ist: »Das Eigenthumsrecht ist eins der heiligsten Rechte, die der Staat dem Bürger gewähret.«²³¹ Becker verbindet mit dieser emphatischen Formulierung die Forderung nach einem entschiedenen Vorgehen des Staates gegen die umstrittene Verlagspraxis. Johann Gottlieb Fichte spricht sich im Briefwechsel mit Cotta pragmatischer für Druckprivilegien aus, »bis die Fürsten gelernt [haben], daß es ohne besondere Bitte ihre Pflicht ist, das Eigenthum des Bürgers zu schützen«²³². Dagegen mahnt der Hamburger Arzt und Ökonom Johann Albert Heinrich Reimarus: »Eigenthum – laßt uns doch dies wichtige Wort welches Obrigkeiten so wohl als Privatpersonen heilig sein sollte, nicht misbrauchen!«²³³ Er fügt hinzu: »Eigenthum, denke ich, gilt uneingeschränkt der Besizzer mag damit verfahren, wie er will, von einem Ende der Erde bis zum andern und von Zeit zu Zeit.«²³⁴ Nicht weniger emphatisch als Becker oder Fichte verteidigt Reimarus das Rechtsgut des Eigentums – das er durch die Einräumung von Autorenrechten theoretisch wie praktisch gefährdet sieht.

Einen tieferen Einblick in die zeitlich über Jahrzehnte gedehnte Nachdruckdebatte des späten 18. Jahrhunderts eröffnet eine Auseinandersetzung zwischen Fichte und Reimarus. Aus dem Nachlass seines Vaters Hermann Samuel Reimarus stammte jene Handschrift, die Lessing 1771 zur Begleichung seiner Schulden zum Verlag angeboten hatte (ehe er mit ihrer fingierten Veröffentlichung den »Fragmentenstreit« auslöste). Was bedeutet, dass der Hamburger mit komplizierteren Fragen der Autorschaft längst vertraut ist,

231 Rudolph Zacharias Becker, *Das Eigenthumsrecht an Geisteswerken mit einer dreyfachen Beschwerde über das Bischöflich-Augsburgische Vikariat wegen Nachdruck, Verstümmelung und Verfälschung des Noth- und Hilfsbüchleins*, Frankfurt a.M., Leipzig 1789, S. 39.

232 »Fichte an Johann Friedrich Cotta in Tübingen« (15. November 1795), in: Johann Gottlieb Fichte, *Gesamtausgabe*, Stuttgart-Bad Canstatt 1962-2012, III.2 (1970), S. 433-435 [328], hier: S. 435.

233 Johann Albert Heinrich Reimarus, »Der Bucherverlag in Betrachtung der Schriftsteller, der Buchhändler und des Publikums abermals erwogen«, in: *Deutsches Magazin* 1 (1791), S. 383-414, hier: S. 385.

234 Ebd., S. 385f.

als er Fichte mit einer Verteidigung des Nachdrucks zum Widerspruch provoziert. 1793 veröffentlicht der Philosoph seinen »Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks«, ausdrücklich adressiert an Reimarus.²³⁵ Dieser hat zwei Jahre zuvor geschrieben: »Rechtsgelehrte und Philosophen haben sich um die Wette bemühet, [...] ein ausserordentliches, mit dem Verkaufte nicht veräussertes Eigenthumsrecht zu erkünsteln.« Und weiter: »Die Rechtsgelehrten nehmen ihre Zuflucht zu einer metaphysischen Spizfündigkeit, wenn sie sagen, das Geistes-Eigenthum (literary property) werde nicht mit der Materie des Buches dem Käuffer übertragen.«²³⁶

Der im »Deutschen Magazin« abgedruckte Aufsatz von Reimarus ist nicht dessen erster Debattenbeitrag. Der hanseatische Gelehrte, der seine wirtschaftliche Liberalität betont und sich selbst als »unpartheiisch«²³⁷ ansieht, formuliert den Anspruch, jedes Einzelinteresse zu berücksichtigen, nicht zuletzt das des »Publikums«. Daher trägt sein Text auch den umfassenden Titel: »Der Bücherverlag, in Betrachtung der Schriftsteller, der Buchhändler und des Publikums abermals erwogen«. Aus der Sicht von Reimarus gibt es Konstellationen, in welchen der Nachdruck zu missbilligen ist, aber mit Blick auf die Eigentumsverhältnisse keinen Grund, diesen rechtlich zu verbieten. Bereits 1773 hatte Reimarus sich empört: »Man hat die Klagen über die Nachdrucker so weit getrieben, daß man sie öffentlich Diebe nennet, die andern Leuten ihr Eigenthum rauben. Ihr Eigenthum, meine Herren!«²³⁸ Schon damals hinterfragte er den zugunsten der Autoren eingeführten Eigentumsbegriff: »Bleibt das Buch, was Sie verkauft und dem Publikum überlassen haben, ihr Eigenthum? Kann ich es nicht, zu welchem Nutzen ich will, anwenden, es übersetzen, abschreiben oder abdrucken lassen?«²³⁹ Im gewählten Singular (»das Buch«) deutet sich das von Joseph A. Dane beschriebene »Paradox der Singularität« an.²⁴⁰ In dieser Paradoxie verbinden sich zwei Seiten eines, mit Reimarus gesprochen: *des Buches*. Da wäre zum einen der an das jeweilige Artefakt gebundene Warencharakter (»verkauft«), zum anderen ein alle Exemplare miteinander verschmelzender Inhalt, der – so eine gängige Argumentation – durch die Veröffentlichung zum Gemeingut (»publici juris«)

235 Siehe auch Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht*, S. 176f.

236 Reimarus, »Der Bücherverlag ... abermals erwogen«, S. 384.

237 Ebd., S. 414.

238 [Johann Albert Heinrich Reimarus], *Der Bücherverlag in Betrachtung der Schriftsteller, der Buchhändler und des Publikums*, Hamburg 1773, S. 18f.

239 Ebd., S. 19.

240 Siehe oben, S. 12.

wird. Darauf deutet die Formulierung »dem Publikum überlassen« hin. Jedoch: Veräußert wird *das* Buch nicht an ein kollektives »Publikum«, sondern Exemplar für Exemplar an einzelne Interessenten. Wenn Reimarus die Konjunktion »verkauft und dem Publikum überlassen« gebraucht, verbinden sich zwei tendenziell gegenläufige Konzepte: Privateigentum und Öffentlichkeit.

Eigentumsfähig sind Bücher aufgrund der Materialität eines jeden Exemplars, und zwar in einem exklusiven Sinn. Dagegen erwächst Publizität aus der freien Verfügung über Inhalte und deren Weitergabe – durch die Verbreitung möglichst vieler Abdrucke (in Privateigentum), aber auch vermittels reproduzierender Wissenspraktiken. Sowohl »anwenden«, »übersetzen« als auch »abschreiben« lassen sich solchen Praktiken zurechnen, denen gemeinsam ist, dass sie eine Distribution von Wissen bezwecken. Unter den Befürwortern des Büchernachdrucks finden sich nicht wenige, die in dieser Verlagspraxis denselben Zweck und daher einen Akt der Aufklärung erkennen. Reimarus argumentiert in eine ähnliche Richtung, jedoch so, dass er den Nachdruck (»abdrucken«) in eine Reihe mit anderen Wissenspraktiken stellt und durch den Kauf eines Exemplars als legitimiert ansieht. Dieser Linie folgt Reimarus auch zwanzig Jahre später, wenn er sich – konkret bezogen auf den Popularphilosophen Johann Georg Heinrich Feder, der sich für ein buchspezifisches Eigentum und dessen einschränkbare Übertragung ausgesprochen hatte – gegen ein »philosophisches Handelsgesetz« wendet. »Wir müssen also wohl gestehen«, so Reimarus, »daß eine solche reservatio, welche ipso facto der Handlung des öffentlichen Verkaufs, und besonders der Bekanntmachung eines litterarischen Werks widerspricht, wenn sie auch ausdrücklich beigelegt wäre, keine Statt findet.«²⁴¹ Zusammenfassend kommt Reimarus zum Schluss,

- »1) daß weder Verfasser noch Verleger ein Recht des bleibenden Eigenthums oder des einzuschränkenden Gebrauchs, über ein herausgegebenes und verkauftes Werk behaupten können.
- 2) Daß der Unterschied eines Geistesprodukts von gemeiner Handelswaare eben desto weniger die Verwehrung des freien und ausgebreiteten Gebrauchs derselben zulasse.
- 3.) daß es in keiner Hinsicht zum Vortheil des Gemeinwesens gereiche, von Obrigkeitwegen ein allgemeines und beständiges ausschliessendes

241 Reimarus, »Der Bücherverlag ... abermals erwogen«, S. 388.

Verlagsrecht zu erteilen; und dieses ist es doch, das man jetzt mit so vielem Eifer verlangt [...]»²⁴²

Wie argumentiert nun Fichte in seinem »Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchnachdrucks«? Der Philosoph beginnt mit einer allgemeinen Betrachtung des Buches, er unterscheidet dessen Körperliches, »das bedruckte Papier«²⁴³, vom Geistigen. Das Geistige differenziert Fichte weiter aus, indem er das Materielle, den Inhalt, gegen dessen Form abgrenzt. Unter der Form versteht Fichte die »eigenen Worte eines Schriftstellers«²⁴⁴. Keinen Zweifel lässt Fichte daran, dass das Eigentum am Körperlichen des Buches uneingeschränkt gilt, mit Absolutheit, und er verdeutlicht dies durch ein drastisches Bild der Zerstörung, auf das einige Jahre zuvor auch Kant zurückgegriffen hatte. Der Käufer eines Buches dürfe dieses »zerreißen, verbrennen: wer könnte darüber mit ihm streiten?«, fragt Fichte.²⁴⁵ Aber ist ein Buch dafür gemacht, es so zu gebrauchen? In Friedrich Nicolais »Sebaldus Nothanker«, dem erfolgreichsten deutschsprachigen Roman im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, muss sich die Hauptfigur vom Buchhändler Hieronymus darüber aufklären lassen, was so alles mit Gedrucktem angestellt wird. Ernüchtert erklärt Sebaldus:

»So ist dies das Schicksal der Bücher, der Früchte des Fleißes so vieler verdienstvollen würdigen Gelehrten? Zerrissen, zu Düten verbraucht, oder vergessen, oder verbrannt zu werden? Darüber möchte man Blut weinen.«²⁴⁶

Obwohl Fichte in seinem Nachdenken über die zeitgenössische Buchkultur durchaus zur Polemik neigt, wie 1805 seine Erlanger Vorlesungen über die Gelehrsamkeit zeigen werden, enthält er sich in der Beweisführung gegen den Nachdruck der Kulturkritik. Vielmehr bewegt sich der Philosoph auf Höhe zeitgenössischer Darstellungen von Proprietät. Etwas unsachgemäß zu gebrauchen, bis hin zur Vernichtung, das ist der höchste Begriff von Eigentum. In § 362 des österreichischen »Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches« (1811) wird dem Eigentümer ausdrücklich das Recht zugesprochen, eine Sache auch zu »vertilgen«.²⁴⁷ Doch will Fichte dem absoluten Sacheigentum etwas entge-

242 Ebd., S. 407.

243 Fichte, *Beweis der Unrechtmäßigkeit*, S. 225.

244 Ebd., S. 229.

245 Ebd., S. 225.

246 Nicolai, *Sebaldus Nothanker*, S. 74.

247 Schwab, »Eigentum«, S. 75.

gensetzen, er verfolgt in seiner Argumentation nur ein Ziel: ein »forthdauerndes Eigenthum des Verfassers an seine [sic!] Schrift« zu begründen. Dies versucht er unter einer bemerkenswerten Prämisse: Man behalte »nothwendig das Eigenthum eines Dinges«, so Fichte, wenn es für andere »physisch unmöglich« sei, sich dieses zuzueignen.²⁴⁸

Obgleich die auf Papier gedruckten Lettern in seinen Augen »todte Buchstaben« sind, die in der Kommunikation zwischen Autor und Leser wechselseitig mit Geist erfüllt werden müssen, erkennt er in diesen eine individuelle Form. Und es ist eben diese Form, es sind die »eigenen Worte«, die nach Ansicht von Fichte das geistige Eigenthum ausmachen, weil sich diese niemand anderes zu eigen machen kann. Im selben Jahr publiziert Fichte an anderer Stelle naturrechtliche Überlegungen zum Eigenthum, die seinen Ansatz zu den Autorenrechten erhellen: »Wir sind *unser* Eigenthum: sage ich, und nehme dadurch etwas Zweifaches in uns an: einen Eigenthümer und ein Eigenthum«, erklärt Fichte, ganz im Sinne des von ihm angenommenen Grundverhältnisses zwischen Ich und Nicht-Ich, als Relation zwischen Subjekt und Objekt. »Das reine Ich in uns, die Vernunft, ist Herr unserer Sinnlichkeit, aller unserer geistigen und körperlichen Kräfte«, fährt er fort, um der Ratio die Autorität zuzuweisen, die genannten Kräfte »als Mittel zu jedem beliebigen Zwecke zu gebrauchen«²⁴⁹.

In dieser Logik gelangt Fichte zum Begriff der Form, dessen Gehalt sich so paraphrasieren ließe: Das menschliche Subjekt wendet seine vernunftgeleiteten Kräfte auf, um wahrgenommene Dinge in die »Form eines Mittels« für individuell bestimmte Zwecke zu bringen. Damit begründet Fichte den Eigentumsbegriff, er schreibt: »Diese Bildung der Dinge durch eigene Kraft (Formation) ist der wahre Rechtsgrund des Eigenthums; aber auch der einzige naturrechtliche.«²⁵⁰ Es klingt schließlich ganz ähnlich wie im »Beweis« von 1793, wenn es heißt: »Wir haben also das Recht, jeden anderen von dem Gebrauche der Sache auszuschließen, die wir durch unsere Kräfte gebildet haben, der wir unsere Form gaben. Und dieses Recht heisst bei Sachen *das Eigenthum*.«²⁵¹

248 Fichte, *Beweis der Unrechtmäßigkeit*, S. 224, 225.

249 Johann Gottlieb Fichte, *Beiträge zur Berichtigung der Urtheile des Publicums über die französische Revolution*, *Sämmtliche Werke*, hg. v. J. H. Fichte, Berlin 1845ff., III.1 (1845), S. 39–288, hier: S. 117.

250 Ebd., S. 118.

251 Ebd.

Fichte übernimmt als grundlegendes Prädikat des Eigentums dessen Ausschließlichkeit, aber nicht nur das: Seine Rhetorik (»Sache«) erscheint gesättigt von der Materialität der physischen, im Licht der um 1800 gängigen Rechtsauffassung einzig eigentumsfähigen Welt. Auch deshalb lesen sich seine Ausführungen wie die idealistische Fassung des arbeitstheoretisch begründeten, mit Blick auf Autorschaft häufig herangezogenen Eigentumsbegriffs von John Locke: »The Labour of his Body, and the Work of his Hands, we may say, are properly his«, erklärt Locke in der zweiten seiner »Zwei Abhandlungen über die Regierung« (1689): »Whatsoever then he removes out of the State that Nature hath provided, and left it in, he hath mixed his Labour with, and joyned to it something that is his own, and thereby makes it his Property.«²⁵² Zweifellos drehen sich diese Gedanken um körperliche, nicht geistige Arbeit. Gerade in der Überführung der auf die materielle Welt bezogenen Begriffe von Arbeit und Eigentum in die Sphäre des Geistes wird die im deutschen Idealismus projizierte Vergeistigung des Kulturellen um 1800 augenfällig. Wobei die Leistung eines Autors von Fichte als das betrachtet wird, was Gerhard Plumpe in seiner Rekonstruktion des semantischen Zusammenhangs von Eigentum und Eigentümlichkeit als »Investition von Individualität«²⁵³ bezeichnet.

Allein: Die von Fichte im Buch ausgemachte Form lässt sich problemlos reproduzieren, sie hat notwendig etwas Körperliches, die »Äußerlichkeit der Schrift« (Wellbery), die sich ebenso problemlos wie identisch wieder in bedrucktes Papier umsetzen und somit *physisch* übertragen lässt. Deshalb warnt Fichte davor, »Bücher mit mechanischen Kunstwerken« zu verwechseln, »als ob zu ihrer Verfertigung nichts weiter gehöre, als etwa ein Recept, ein Buch zu machen im Kopfe, und übrigens gelenke Finger, Papier und Dinte«²⁵⁴. Tatsächlich gewinnt die Form der Gedanken aber nur im gedruckten Artefakt eine wahrnehmbare Gestalt.

Aus heutiger Sicht gelangt Fichte zu wegweisenden Unterscheidungen, auf die in der weiteren Geschichte des Urheberrechts immer wieder Bezug genommen wird. Er ebnet den Weg zu Vorstellungen wie derjenigen Wilhelm August Kramers, der die Exemplare eines Buches als »äußere Darstellungen

252 John Locke, *Two treatises of government*, hg. v. Peter Laslett, 2. Aufl., Cambridge 1967, 304f. (II/§ 27).

253 Plumpe, »Eigentum – Eigentümlichkeit«, S. 183.

254 Fichte, *Beweis der Unrechtmässigkeit*, S. 236.

eines einzigen, ideellen Buches« betrachtet. Dieses ideelle Buch bleibe im Eigentum des Autors.²⁵⁵ Gleichzeitig stößt Fichte auf die von Rautenberg so genannten »Aporien des Buches«²⁵⁶, die sich daraus ergeben, dass es Körperliches wie Geistiges permanent einschließt.

»Was macht also das Wesentliche eines Buchs aus?«²⁵⁷ Diese Frage stellt auch Johann Jakob Cella in seinem 1784 publizierten Aufsatz »Vom Büchernachdruck«. Seine Antwort lautet:

»Daß gerade die Anzahl einzelner Wahrheiten und Begebenheiten, daß sie in dieser und keiner andern Ordnung, in dieser Beweisart, in dieser Deutlichkeit und Undeutlichkeit, in dieser Sprache vorgetragen sind: dies macht das Wesentliche des Buches aus, wodurch sich das Buch des einen Verfassers von dem Buch eines andern unterscheidet.«²⁵⁸

Cella hebt auf einen Begriff der Eigentümlichkeit ab, ohne sich mit dem Buch als Artefakt eingehender zu beschäftigen. Weil für ihn gilt: »Papier und Farbe [...], wenn sie gleich das Allgemeine aller gedruckten Exemplarien und Manuskripten von Büchern sind, gehören doch nicht zum Wesentlichen des Buchs selbst.«²⁵⁹ Der Jurist schreibt: »Ich mag daher Feders Logik in Quart, Oktav oder Duodez drucken, so masse ich mir immer ein Recht über das unveränderte individuelle Ganze zu, auf dem Feders Eigentum beruht.«²⁶⁰

Dass Cella als Beispiel ausgerechnet Feder wählt, dürfte als Anspielung auf den Beitrag aufzufassen sein, mit dem sich der Göttinger Philosophieprofessor unter großer Beachtung an der Nachdruckdebatte beteiligt hatte. Auch Reimarus setzt sich 1791 noch mit Feders »Neuem Versuch einer einleuchtenden Darstellung der Gründe für das Eigentum des Bucherverlags, nach Grundsätzen des natürlichen Rechts und der Staatsklugheit« auseinander, mit dem 1780 die erste Ausgabe des von Lichtenberg und Georg Forster herausgegebenen »Göttingischen Magazins der Wissenschaften und Litteratur« eröffnet worden war. Im Geschäftsverhältnis mit dem Verleger bleibt der

255 Wilhelm August Kramer, *Die Rechte der Schriftsteller und Verleger*, Heidelberg 1827, S. 29.

256 Rautenberg, Wetzels, *Buch*, S. 42.

257 Johann Jakob Cella, »Vom Büchernachdruck«, in: ders., *Freymüthige Aufsätze*, Anspach 1784, I, S. 75-166, hier: S. 104.

258 Ebd.

259 Ebd., S. 118.

260 Ebd., S. 105.

Autor für Feder weiterhin »Eigenthümer des geistischen Grundstofs«²⁶¹. Geht es um das Wirken des Nachdruckers, heißt es: »Der Nachdrucker verkauft wirklich das Product, die Arbeit, den Grundstof eines andern, das Gedicht, das philosophische Werk des andern; der Titel selbst sagt es aus, Gellerts Schriften, Klopstocks Messiade.«²⁶²

Im direkten Anschluss stellt Feder einen in der Nachdruckdebatte gängigen Vergleich mit der graphischen Nachahmung von Bildwerken an: »Der Nachahmer eines Gemähldes, eines Kupferstiches, einer Uhr verkauft nichts, was eben so fremde Arbeit heissen könnte.«²⁶³ Es ist bereits hervorgehoben worden, dass sich der Nachdruck eines Buches in der Regel nicht auf die äußere Gestalt einer Publikation bezieht. Das mimetische Verhältnis zur Vorlage stellt sich einzig durch die Reproduktion eines Textes her – anders als beim Holzschnitt oder Kupferstich; so dass sich eine unüberbrückbare Differenz einstellt, weil der Nachdruck unter Berücksichtigung der Arbeitsteiligkeit des Büchermachens keine vergleichbare Leistung darstellt. Denn dieser bezieht sich auf »fremde Arbeit« auch im Hinblick auf die Tätigkeit des Autors: das Verfassen eines Textes. Angesichts von Wissenspraktiken, die größtenteils auf Nachvollzug durch Reproduktion setzen, ist die erkennbar genaue Würdigung des jeweiligen Aufwands nicht unbedeutend. Mit anderen Worten: Der Kupferstecher wird in der Regel nicht mit dem Nachdrucker gleichgesetzt, weil die von ihm erbrachte Leistung als gleichermaßen eigenständig und ähnlich umfangreich anerkannt wird.

Auch bei Jean Paul findet sich der von Feder angestellte Vergleich wieder: »Unbegreiflich erscheint es mir«, so schreibt dieser 1815 in »Sieben letzte oder Nachworte gegen den Nachdruck«, »wie man aus der Erlaubnis, fremde Gemälde, Kupferstiche etc. zu vervielfältigen, sich den Übergang zu einer Erlaubnis, fremde Bücher nachzudrucken, bahnen wollte.« (SW II.3, 501) Der Schriftsteller erkennt die bildliche Reproduktion deshalb an, weil der Nachmaler oder Kopist körperliche Arbeit auf sich nehmen und neben dem ersten ein zweiter Meister werden müsse. Anders fällt sein Urteil hinsichtlich des Druckgewerbes aus: Jean Paul wirft die Frage auf, was »Drucker und Nachdrucker mit dem Schöpfer eines geistigen Werks« gemeinsam hätten. Denn:

261 Johann Georg Heinrich Feder, »Neuer Versuch einer einleuchtenden Darstellung der Gründe für das Eigenthum des Bücherverlags, nach Grundsätzen des Rechts und der Staatsklugheit«, in: *Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Literatur* 1 (1780), S. 1-37, 220-242, hier: S. 17.

262 Ebd., S. 28.

263 Ebd.

»Das Manuskript ist hier nicht das Gemälde, sondern nur die Leinwand, worauf ein geistiges steht.« (Ebd.)

In dieser Argumentation pocht Jean Paul auf die angesprochene Differenz zwischen der Hervorbringung eines handwerklichen und eines »geistigen Werks«. Zugleich offenbart sich, wie untrennbar das eine mit dem anderen in der Materialität von Literatur verbunden ist. Wenn das »Manuskript« laut Jean Paul »nicht das Gemälde, sondern nur die Leinwand« darstellt, erscheint dieses ausschließlich als Träger des Geistigen. Anders als die »Leinwand« handelt es sich bei der Handschrift jedoch nicht um eine ungestaltete Fläche, vielmehr umfasst sie auch die zum Text sich formierenden Buchstaben. Jean Paul trägt diesem Umstand durchaus Rechnung, indem er eine Formulierung wählt, in welcher »geistiges« als räumliche Figuration (»steht«) erfassbar wird.²⁶⁴ Somit stellt sich ein Widerspruch ein zwischen der Materialität und der Medialität der Schrift. Als Frage formuliert, eng am Sprachbild von Jean Paul: Gehört das Geschriebene nun zur Leinwand oder zum Gemälde? Weiter wäre zu erörtern, wie der Autor sich den Zugriff der »Drucker und Nachdrucker« auf die etwaige Manifestation des »geistigen Werks« vorstellt.

Vermutlich gelangt Jean Paul zu dieser Bildlichkeit durch die 1814 von August Kotzebue zwar anonym, dafür jedoch »im Namen deutscher Buchhändler« verfasste »Denkschrift über den Büchernachdruck«, die den Wiener Kongress dazu bewegen sollte, ein Gesetz gegen den Nachdruck auf den Weg zu bringen. Kotzebue hatte in seiner weitgehend als Kompilation erprobter Argumentationsmuster lesbaren »Denkschrift« folgende These zu entkräften versucht: »Der Nachdrucker thue nichts weiter, als was der Nachahmer einer Fabrikwaare, eines Zeuges oder eines Kunstwerks thue«²⁶⁵. Sein Gegenargument lautet:

»Ein Gemählde ist das Kunstwerk selbst, ein Buch hingegen nur das Mittel, es dem Geiste darzustellen. Wer dem Mahler die Pinselstriche nachahmt, der liefert darum sein Kunstwerk nicht; wer aber dem Schriftsteller die Zeichen nachmacht, durch die er sich verständigt hat, der eignet dessen Werk sich ganz so zu, wie es aus dem Geiste des Verfassers entsprang. Nachah-

264 Vgl. Fuchs, *Büchermachen*, S. 35.

265 [August Kotzebue], *Denkschrift über den Büchernachdruck, zugleich Bittschrift um Bewürkung eines deutschen Reichsgesetzes gegen denselben. Den Erlauchten, bei dem Congress zu Wien versammelten [sic!] Gesandten deutscher Staaten ehrerbietigst überreicht im Namen der deutschen Buchhändler*, Leipzig 1814.

mungen von Kunstwerken liefern nicht das Original, welches von Kennern doch immer vorgezogen wird; wohl aber thut es der Nachdruck.«²⁶⁶

Kotzebue führt an dieser Stelle die Medialität der Schrift ins Feld, der »Zeichen«, um das aus seiner Sicht so Fatale der Nachdrucke herauszustellen: Auch in einer differenten Materialität »liefern« diese »Nachahmungen« nichts anderes als das »Original«, solange die – wieder mit Goodman gesprochen – »Selbigkeit des Buchstabierens« als gewährleistet gelten darf. Die zweckgerichtete Begrifflichkeit Kotzebues erscheint etwa im Vergleich zu derjenigen Fichtes deutlich weniger konsistent. Sie vermeidet auch einen Grad an Differenzierung, wie ihn beispielsweise Matthias Ehlers anstrebt, wenn er zwischen Plagiator (»gelehrter Dieb«), »Nachahmer« und Nachdrucker unterscheidet.²⁶⁷ Dafür spiegelt Kotzebue in seiner Auftragsarbeit den über Jahrzehnte andauernden Diskurs stellenweise Wort für Wort wider – im angesprochenen Rückgriff auf gängige Begriffe und Argumente. So dass es nicht verwundert, wenn die »Denkschrift« *ex negativo* ebenfalls das »Wesentliche eines Buches« zu bestimmen sucht:

»Wer ein Zeug nachmacht, der kann ihm doch nur die Form des nachgeahmten geben, die Materie aber darf er dem Erfinder nicht entwenden, er muß sie selbst herbey schaffen und eben so mühsam verarbeiten als Jener. Wer aber ein Buch nachdruckt, der kümmert sich wenig um die Form; dieselbe Materie, der selbe Grundstoff ist es, dessen er sich bedient; denn Papier und Druck machen nicht das Wesentliche eines Buches.«²⁶⁸

In der Beantwortung der Frage, was als Kern des Gedruckten anzusehen ist, worin dessen »Grundstoff« besteht, offenbart sich die jeweilige Position in der Nachdruckdebatte. Weil diejenigen, die sich an das Artefakt halten, an Papier und Druckerschwärze, in der Regel die unautorisierte Reproduktion zu legitimieren versuchen. Und das tun sie ebenso häufig, indem sie das Recht zum Nachdrucken aus der absoluten Verfügungsgewalt des Eigentümers über ein papiernes Exemplar ableiten. 1783 erscheint im »Deutschen Museum« ein

266 Ebd., S. 16f.

267 »Der Nachahmer liefert doch in der Hauptsache ein Werk seiner Kräfte. Das thut der gelehrte Dieb nicht. Dieser schreibt aus. Der Nachdrucker ist auch keineswegs ein Nachahmer, sondern ein Copist.« (Matthias Ehlers, *Über die Unzulässigkeit des Büchernachdrucks nach dem natürlichen Zwangsrecht*, Dessau, Leipzig 1784, S. 175)

268 [Kotzebue], *Denkschrift über den Büchernachdruck*, S. 23.

Beitrag, in dem diese Argumentation nicht unparteiisch, aber luzide dargelegt und überdies differenziert wird zwischen den Objekten der Literatur, um welche die Frage nach der Proprietät auf intrikate Weise kreist:

»Was thun die Herren Nachdrucker, wenn sie ein Buch nachdrucken wollen? Sie kaufen sich ein Exemplar für ihr Geld. Völlig recht und gesezmässig! Allein wozu denn? Um es zu vervielfältigen, wie sie sagen, und dadurch – den Verleger um das Seinige bringen. Würde ihnen wohl der Verleger ein Exemplar gegeben haben, wenn sie gesagt hätten, daß sie es nachdrucken wollten? Hätte er das gewollt, so würde er ihnen gleich die ganze Auflage und das Manuskript dazu gegeben haben.«²⁶⁹

Da wäre also das Exemplar, das sich veräußern lässt, wobei es das Potenzial in sich birgt, als Vorlage für den Nachdrucker zu fungieren und somit den ursprünglichen Verleger dessen zu berauben, was Ludwig Gieseke abstrakt als »Verlagseigentum«²⁷⁰ beschreibt: ein Bündel exklusiver Verfügungsrechte, die aus dem Abdruck einer Handschrift erwachsen. Zugleich bleibt mit dem »Manuskript« das Objekt nicht unerwähnt, welches dem Autor qua Eigentum eine, wenn auch schwache Rechtsposition eröffnet. Auch im »Deutschen Museum« wird der Vergleich des Nachdruckers mit dem Nachahmer von Kunst bzw. Handwerk erörtert. An dieser Stelle geht es ebenfalls um das »Wesentliche eines Buches«:

»Das gewöhnliche Gleichniß mit andern Künstlern paßt gar nicht hierher. Der Künstler produziert selbst etwas neues, er nimmt Materie, die auf seinem Grund und Boden gewachsen ist, und ahmt mehr nach; so wie jeder Handwerksmann die Materie eben so bearbeiten kann, wie sein ehemaliger Lehrmeister, ohne darum einen Diebstahl an ihm zu begehen. Papier und Farbe ist nicht das Wesentliche eines Buchs, es ist das Allgemeine aller Bücher; der Nachdrucker würde etwas neues und eigenes hervorbringen, wenn er die Buchstaben nach seiner Einsicht und aus sich selbst zusammen setzte: allein, wenn er ein Buch nachdruckt, so nimmt er das wesentliche selbst, das, was ein Buch zum Individuum macht. [...] Wo die Güte eines Buchs bloß im schönen Papiere und Chodowieckischen Kupfern besteht, da drucken die Herren

269 [Anonymus], »Reliquien von Fr. A.«, in: *Deutsches Museum I* (1783), S. 195–207, hier: S. 198. (Dieser Beitrag enthält die angeblich postum veröffentlichte Abhandlung »Ueber Bucherverlag und Nachdruck«, datiert auf Mai 1781, aus der hier zitiert wird.)

270 Ludwig Gieseke, *Die geschichtliche Entwicklung des deutschen Urheberrechts*, Göttingen 1957, S. 51ff.

nicht nach, denn sie suchen Geist; oder wenn das Buch dennoch verlangt wird, so verliert man bei dem Nachdruck vollends alles.«²⁷¹

Diebstahl ist in der Nachdruckdebatte der schwerwiegendste Vorwurf, der sich unmittelbar aus der Logik der Proprietät ergibt. Der prominente Verleger Reich brandmarkt 1776 kursierende Raubdrucke als »gestohlene Waaren«. Allerdings richtet aus seiner Sicht die inkriminierte Verlagspraxis weitaus größeren Schaden an als ein übliches Eigentumsdelikt:

»Der Diebstahl aller Art ist dem leidenden Theil nicht so empfindlich, als der Büchernachdruck dem rechtmäßigen Verleger! Jener verlieret nur einen Theil seines Vermögens; dieser verlihet es gantz, und wer ersetzt ihm dann den Verlust seiner mißlungenen Unternehmung?«²⁷²

An diese Frage fügt Reich an, was für ihn das Buch im Innersten zusammenhält. Und er bemüht an dieser Stelle den von Heinrich Bosse so bezeichneten »Schutzgeist, der jedes Exemplar vor dem Zugriff des Konkurrenten«²⁷³ abschirmt: »Das wesentliche bey einem Buche«, so Reich, »ist nicht Druck und Papier, sondern es ist der Geist des Verfaßers.«²⁷⁴ Somit bedarf es der Konstruktion eines geistigen Eigentums, um die Nachdrucker als Langfinger zur Rechenschaft ziehen zu können. Jedoch muss der Verleger einstweilen eingestehen, dass der Vorwurf des Diebstahls nicht hinreichend erscheint, »weil der Nachdruck nicht das corporelle, d.i. das bedruckte Pappier, sondern, wenn man so sagen mag, nur das Spirituelle, i.e. den eben so gut bezahlten Inhalt [...] raubet«²⁷⁵.

Der Vorwurf des Diebstahls verfängt in der Nachdruckdebatte, weil er griffig ist. Das weiß auch Johann Gottwerth Müller, der die Debatte auf den Schauplatz der Literatur verlegt. Im fünften Teil von »Emmerich«, erschienen 1788 beim Lichtenberg-Freund Dieterich in Göttingen, heißt es:

»Wer zum Druck eines Buches aus einer Druckerey etliche Unzen Buchdruckerfarbe, oder einem Papierhändler einige Rieß Papier entwendet, den hält

271 [Anonymus], »Reliquien«, S. 204.

272 Zit. n. Hermann Meyer, »Reformbestrebungen im achtzehnten Jahrhundert«, in: *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels* 13 (1890), S. 213-244, hier: S. 217.

273 Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 35.

274 Zit. n. Meyer, »Reformbestrebungen« (1890), S. 217.

275 Zit. n. Hermann Meyer, »Reformbestrebungen im achtzehnten Jahrhundert«, in: *Archiv für Geschichte des deutschen Buchhandels* 12 (1889), S. 201-300, hier: S. 213.

ganz Europa einstimmig für einen Dieb: und wer zum Druck eines Buches den ganzen buchstäblichen Inhalt entwendet, der sollte kein Dieb seyn?»²⁷⁶

Ausgehend von diesem Vergleich konzentriert sich auch Müller auf das »Wesentliche eines Buches«, und er operiert dabei mit einem Begriff, der bis heute maßgeblich für das Urheberrecht ist – dem des Werks:

»Druck und Papier sind Nebendinge, und nicht das Wesentliche eines Buchs; denn es giebt Bücher die auf Pergament, und andre die auf Blätter geschrieben sind; noch andre, wie z.B. der Pineische Horaz, sind ganz in Kupfer gestochen. Die Hauptsache, das Wesen des Buches, das wodurch Papier zum Werke wird, ist der Inhalt, oder die Gedanken die durch Buchdruckerschriften, Grabstichel oder Feder etc. sichtbar gemacht sind. Sie sind das Gold in der Börse. – Wer mein Gold stiehlt sollte kein Dieb seyn? Wie?»²⁷⁷

Auch in den »Nachworten« von Jean Paul erscheinen diejenigen, die den Nachdruck verantworten, als »Spitzbuben« (SW II.3, 493). Was erkennen lässt, wie eingefahren die Bahnen des Streits um Autorenrechte nach Jahrzehnten sind. Das wiederum macht nachvollziehbar, weshalb die »Nachworte« des Schriftstellers noch lange keinen Endpunkt auf dem Weg zu einem modernen Urheberrecht markieren.

276 Johann Gottwerth Müller, *Emmerich, eine komische Geschichte vom Verfasser des Siegfried von Lindenberg, Fünfter Theil*, Göttingen 1788, S. 67. Siehe zu Müller auch Paul Münch, »Nachdruck und literarischer Markt im späten 18. Jahrhundert. J.G. Müller, J.A.H. Reimarus, A. von Knigge und die ›Schmiederey‹«, in: Alexander Ritter (Hg.), *J. G. Müller von Itzehoe und die deutsche Spätaufklärung. Studien zur Literatur und Gesellschaft im 18. Jahrhundert*, Heide 1978, S. 228–247.

277 Ebd., S. 68.