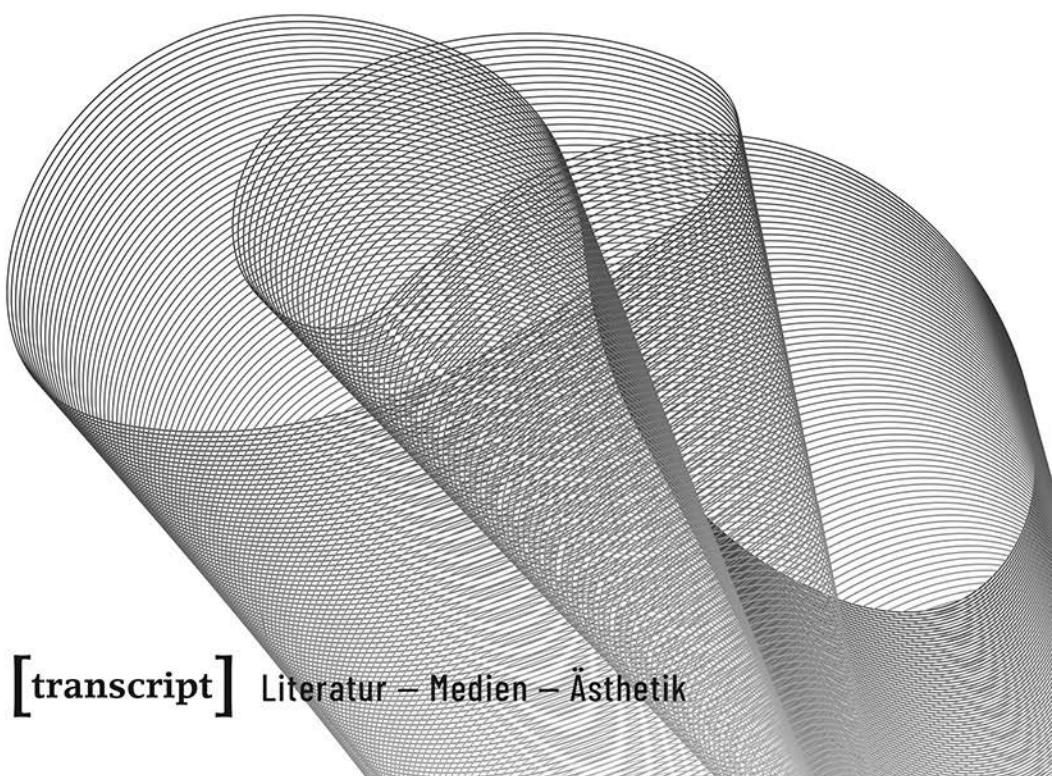


Sven Schöpf

»SCHRIFT [...] FÄLLT BEIM LESEN NICHT AB WIE SCHLACKE«

Die buchmediale Visualität
von Walter Benjamins
Ursprung des deutschen Trauerspiels



[transcript] Literatur – Medien – Ästhetik

Sven Schöpf

»Schrift [...] fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke«

Editorial

Die Buchreihe ist ein Forum für Arbeiten, die sich der Theorie und Ästhetik des Buches im Kontext der Frage nach der spezifischen Funktion und Medialität der Literatur widmen. Sie richtet sich an VerfasserInnen von Untersuchungen, die die ›Eigenmedialität‹ literarischer Texte und damit auch die Funktionen in den Blick nehmen, die Gestaltung, Typographie, Illustrationen, Einbänden und Paratexten sowie dem materiellen Format der Texte zukommen; gefragt wird nach dem Zusammenspiel von Aisthesis, (Medien-)Ästhetik und Poetik.

Die Reihe soll ein Publikationsort für Forschung sein, die Literatur medien- bzw. form- oder materialästhetisch als spezifisch ›buchförmige‹ Kommunikation versteht und hieraus die Konjunktur einer materialorientierten Formensprache ableitet.

Die Reihe wird herausgegeben von Torsten Hahn und Nicolas Pethes.

Sven Schöpf, geb. 1982, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Forschungsgruppe »Journalliteratur. Formatbedingungen, visuelles Design, Rezeptionskulturen«. Er hat Germanistik und Philosophie studiert und wurde an der Ruhr-Universität Bochum promoviert. Neben Journalforschung, Materialphilologie und Wissenschaftsgeschichte stehen erkenntnistheoretische Überlegungen im Zentrum seines Interesses.

Sven Schöpf

»Schrift [...] fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke«

Die buchmediale Visualität von Walter Benjamins

Ursprung des deutschen Trauerspiels

[transcript]



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Sven Schöpf**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5994-8

PDF-ISBN 978-3-8394-5994-2

<https://doi.org/10.14361/9783839459942>

Buchreihen-ISSN: 2702-2188

Buchreihen-eISSN: 2703-0199

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung	9
Hinführung	9
Stand der Forschung	17
Dramaturgie	26
I. Editionsgeschichte des Trauerspielbuchs	29
Blick hinter die Kulissen	29
<i>Schriften</i> [1955]	33
<i>Ursprung des deutschen Trauerspiels</i> [1963]	37
<i>Gesammelte Schriften</i> [1974]	38
<i>Ursprung des deutschen Trauerspiels</i> [1978]	45
Randbemerkung: Suhrkamp Verlag	47
II. Wissenschaftsgeschichte, Benjaminphilologie und Barockforschung	51
Wissenschaftsgeschichte und Trauerspielbuch	51
Benjaminphilologie und Trauerspielbuch	55
Barockforschung und Trauerspielbuch	63
III. Die Semantik der Typographie	69
Überblick	69
Fraktur	71
Die Type	74
Ursprung der Druckschriften und Etablierung semantischer Konnotationen	75
Exkurs: Groß- und Kleinschreibung	79
Antiqua und Fraktur im 18. Jahrhundert	83
Reformbestrebungen um 1800. Teil 1: Bertuch, Göschen und die Antiqua um 1800	85
Kurzer Vorausblick: Das ›Klassiker-Bild‹ um 1900	90
Wissenschaftliche Werke zwischen 1800 und 1900	91

Reformbestrebungen um 1800. Teil 2: Unger, Breitkopf und die Fraktur um 1800	93
Kurze Zusammenfassung	101
Die Zeit zwischen 1800 und 1900	102
Breitkopf, Unger und der typographische Diskurs um 1800 – in den Augen des frühen 20. Jahrhunderts	104
Der Antiqua/Fraktur-Streit	106
Buchkunstbewegung	108
Der <i>Pan</i>	115
Eugen Diederichs und Carl Ernst Poeschel	118
Ein (un)typisches Werk?	120

IV. Die Neuausrichtung der Germanistik und die buchmediale Visualität wissenschaftlicher Werke

»Kampf der Richtungen«	123
Desiderat	131
»Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«	132
Trabanten	136
Antiqua-Pflicht im George-Kreis	137
Kreis-Wissenschaft im Zeichen der »Griechenheit«	140
Gundolfs <i>Goethe</i>	143
Benz printmediale »Umwertung der abendländischen Kultur«	148
Ungers Hamann und die Aufklärung.....	156
Nadlers Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften	162
Strichs <i>Deutsche Klassik</i> und Romantik	172
Schultz <i>Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte</i>	181
Hellingraths »Hunneneinbruch in die civilisirte literarhistorie«	186

V. Benjamins Trauerspielbuch und das Literaturbarock

Die Institutionalisierung der germanistischen Barockforschung	197
Der <i>Ursprung des deutschen Trauerspiels</i>	202
Printmediale Inszenierungen	212
Schluss: Das hermeneutische Potential der Type	223

VI. Nachklapp: Schutzumschlag

Dank	241
------------	-----

Literaturverzeichnis.....	243
---------------------------	-----

Quellen 243

Sekundärliteratur 256

Abbildungsverzeichnis 271

Einleitung

Hinführung

»IDEENGESCHICHTLICHE Betrachtung von Dichtung ist heute«, resümiert Oskar Walzel im Vorwort seiner 1926 veröffentlichten Aufsatzsammlung *Das Wortkunstwerk*, »etwas Selbstverständliches geworden.«¹ »Vor einem halben Menschenalter«, so führt der Bonner Professor weiter aus, »war es anders«.² Nicht die »ideengeschichtliche Literaturwissenschaft« habe dominiert, sondern eine Orientierung an den Methoden des »naturwissenschaftlichen Materialismus«³ – eine Orientierung, die in den 1910er und 1920er Jahren unter dem inflationär genutzten und pejorativ konnotierten Begriff »Positivismus« firmiert, der als Schlagwort für ein als überkommen erachtetes Wissenschaftsideal fungiert, von dem, wie Ernst Troeltsch im Jahr 1921 diagnostiziert, »die gepeinigte und gequälte Zeit los will«.⁴

Ein Jahr später, im Jahr 1927, moniert Friedrich Gundolf – einer der prominentesten Vertreter ideengeschichtlicher Literaturwissenschaft – den

1 Oskar Walzel: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Leipzig: Quelle & Meyer 1926, S. VII. Zur Zitierweise: Ich werde im Folgenden bei Erstnennung stets den vollständigen bibliographischen Nachweis anführen, mich bei jeder weiteren Zitation allerdings auf die Angabe von Kurztiteln beschränken. Und noch ein Wort zu den Verweisen: In den Fällen, in denen ich ohne weitere Referenz auf Seiten oder Abbildungen verweise, beziehe ich mich auf Ausführungen bzw. Abbildungen innerhalb dieser Studie.

2 Ebd.

3 Ebd., S. XIV.

4 Ernst Troeltsch: *Die Revolution in der Wissenschaft*. In: *Schmollers Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reiche*, 45 (1921), 4. Heft, S. 65–94, hier, S. 68.

»modischen Taumel«, den ein zeitgenössischer Trend ausgelöst habe: die äußerst populäre »Neuerforschung der deutschen Barockpoesie«.⁵

Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, das ursprünglich als Habilitationsschrift in Neuerer Germanistik verfasst wurde⁶ und im Jahr 1928

5 Friedrich Gundolf: Andreas Gryphius. Heidelberg: Weiss'sche Universitätsbuchhandlung 1927, unpag. Vorwort.

6 Nach seiner Berner Promotion im Fach Philosophie (1919) intendierte Benjamin zunächst, eine sprachphilosophische Habilitationsschrift zu verfassen. Private sowie finanzielle Umstände zerschlugen seine Pläne allerdings (vgl. Jean-Michel Palmier: Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Florent Perrier. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. [Berlin.]: Suhrkamp Verlag 2019 [2009], S. 317–318). Ende des Jahres 1922 zeichnet sich für Benjamin die Möglichkeit einer Habilitation im Fach Germanistik in Frankfurt ab. Benjamin versucht zunächst »kumulativ [...] habilitiert zu werden« (Burkhardt Lindner: Habilitationsakte Benjamin. In: Burkhardt Lindner (Hg.): Walter Benjamin im Kontext. 2., erweiterte Auflage. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag 1985, [1978], S. 324–341, hier S. 327). Das Fundament dafür sollte der (voluminöse) Wahlverwandschaften-Essay Benjamins bilden (vgl. ebd., S. 326–327). Damit gibt sich der zuständige Ordinarius, Franz Schultz, allerdings nicht zufrieden und regt Benjamin an, eine Habilitationsschrift zum barocken Trauerspiel zu verfassen (vgl. Walter Benjamin an Franz Schultz (Entwurf), Berlin ca. Herbst 1923. In: Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Band II. 1919–1924. Herausgegeben von Christoph Cödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1996, S. 354). Im Jahr 1925, als Benjamin quasi fertig mit seiner Arbeit ist, plädiert Schultz kurzfristig für die »Verschiebung des Habilitationsfachs von Literaturgeschichte zu Ästhetik« (Lindner: Habilitationsakte Benjamin, S. 328). Und das, wie Burkhardt Lindner feststellt, »bedeutete im Klartext, daß Schultz für die Arbeit nicht länger zuständig sein wolle«: »Denn das Gebiet der Ästhetik gehört[] in die Kompetenz des Philosophie Ordinarius Cornelius« (ebd., S.328). Cornelius' Gutachten offenbart die Farce, zu der Benjamins Versuch in Frankfurt habilitiert zu werden verkommen ist. Cornelius moniert nämlich – und das, zumindest angesichts der offiziellen Sachlage, nicht ganz zu Unrecht – dass die »historischen Darlegungen«, die freilich »den weitaus größten Teil des Werkes« bilden, »kunstwissenschaftlich [...] nicht von Wichtigkeit« seien, »so viel interessante Bemerkungen sie im übrigen enthalten und so wichtig sie vielleicht [...] für die Literaturgeschichte sein mögen« (Hans Cornelius: Erstes Referat über die Habilitations-schrift von Dr. Benjamin. Abdruck des maschinenschriftlichen Originals in: ebd., S. 332–333, hier S. 332). Cornelius' vernichtendes Gutachten und Schultz' Rat an Benjamin, den Wunsch auf Zulassung zurückzuziehen (vgl. ebd., S. 334), markieren das Scheitern des Habilitationsvorhabens und damit der akademischen Karriere Benjamins. Wahrscheinlich ist Momme Brodersen zuzustimmen, der mutmaßt, dass »Machtkämpfe und Ränkespiele innerhalb der Philosophischen Fakultät« die »ausschlaggebende Rolle bei der Zurückweisung von Benjamins Habilitationsschrift spielten« (Momme Bro-

beim Berliner Rowohlt Verlag veröffentlicht wird, scheint vor diesem Hintergrund ein äußerst ›modernes‹ Buch zu sein, das nicht nur »IDEENGESCHICHTLICHE Betrachtung[en]« liefert und gegen den zeitgenössisch zum Feindbild stilisierten Positivismus aufbegehrt, sondern, mit dem barocken Kunstdrama als Sujet, ebenfalls am »modischen Taumel« der Zeit partizipiert: Benjamins »Traktat«, dessen Motto bekanntlich »Methode ist Umweg«⁷ lautet und in dem der Autor bemüht ist – vermittelt der »tollste[n] Mosaiktechnik, die man sich denken kann«⁸ – die »Wahrheit«⁹ aus »Einzelnem und Disparatem«¹⁰ zu erhellen, ist, so zumindest ein Angebot der »Erkenntniskritischen Vorrede«, der philosophische »Entwurf« einer »Ideenwelt«.¹¹ Die »Ideenwelt«, um die es sich dabei handelt, ist, wie bereits der Titel des Werks verrät, die des *deutschen Trauerspiels*. Benjamin selbst definiert sich, wie der Vorrede zu entnehmen ist, dementsprechend auch als »Philosophen«, der die »erhabene Mitte zwischen dem Forscher und dem Künstler« einnimmt und dem akademischen Betrieb und dessen »flache[m] Universalismus«¹² opponiert.

Ganz so nah am Puls der Zeit scheint das Barockwerk – und das nicht erst aus der Retrospektive – allerdings doch nicht. Zumindest für einen Rezensenten der *Frankfurter Zeitung* namens Siegfried Kracauer. Dieser interpretiert das Trauerspielbuch (sowie die gleichzeitig veröffentlichte und in derselben Rezension besprochene *Einbahnstraße*) nämlich als ein »Werk[]«, das als »Aeußerung eines Denkens« zu verstehen sei, »das fremd zu dem der Zeit steht«.¹³ Das Trauerspielbuch, in dem »Benjamin [...] an Hand der Quellen bis zu dem intentionalen Ursprung der Allegorie zurück [geht]; also bis zu

dersen: Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk. Bühl-Moos: Elster Verlag 1990, S. 165). Zu Franz Schultz' (wohl relativ ›unverdächtiger‹) ideologischer Gesinnung zwischen 1933 und 1945 vgl. Frank Estelmann und Olaf Müller: Angepaßter Alltag in der Frankfurter Germanistik und Romanistik: Franz Schultz und Erhard Lomatsch in Nationalsozialismus. In: Jörn Kobes und Jan-Otmar Hesse (Hg.): Frankfurter Wissenschaftler zwischen 1933 und 1945. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 33–57.

- 7 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928, S. 12.
- 8 Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 22. Dezember 1924. In: Benjamin: Gesammelte Briefe. Band II, S. 508.
- 9 Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 13.
- 10 Ebd., S. 12.
- 11 Ebd., S. 17.
- 12 Ebd.
- 13 Siegfried Kracauer: Zu den Schriften Walter Benjamins. In: Frankfurter Zeitung, Jg. 72, Nr. 524 vom 15.7. 1928 (2. Morgenblatt; Literaturblatt, Nr. 29), S. 8. Zitiert nach dem

dem Punkt ihrer Geschichte, an dem sich ihre Bedeutung enthüllt«,¹⁴ zeichnet sich für Kracauer durch eine Besonderheit aus: Die Arbeit belege »zum erstenmal aus den Originalschriften, wie die todverfallene Natur – Geschichte als Leidensgeschichte der Welt ist dem Barock Natur – unter dem Blick des Melancholikers zur Allegorie wird«. ¹⁵

Entscheidend für Kracauer ist, wie das Zitat belegt, also nicht nur Benjamins Extrapolation der »Allegorie« als konstitutives Merkmal barocker Dramatik, die der Rezensent als »bewunderungswürdig«¹⁶ erachtet, sondern auch der Umstand, dass Benjamins Interpretation auf den barocken »Originalschriften«¹⁷ basiert.

Doch nicht nur den Umstand, dass Benjamin für seine Arbeit die barocken Originale konsultiert hat, kommentieren die (teils auch kritischer aufgelegten) zeitgenössischen Stimmen:

Walter Benjamin lässt sein gelehrtes Werk über die Barocktragödie ganz entgegen wissenschaftlichem Brauch in unübersichtlich fetter Fraktur drucken, für sein Aphorismenheft dagegen verwendet er eine moderne »sachliche« Antiqua. Das darf als Symptom gewertet werden, der ungewöhnlichen Type entspricht in beiden Büchern sonderbare Gestaltung des Gedankenguts.¹⁸

Durch die Diagnose, dass eine Korrelation zwischen »Type« und »Gedankengut[]« besteht, charakterisiert Werner Milch, trotz aller Polemik, das Trauerspielbuch treffend als inspiriert vom typographieaffinen Zeitgeist des frühen 20. Jahrhunderts. Grundsätzlich gibt es zwei Funktionen, die der typographischen Gestaltung von Druckwerken zeitgenössisch attestiert werden und die beide in Jan Tschicholds epochalem Werk *Die neue Typographie* (1928) thematisiert werden: Die Verwendung bestimmter Schriften wird einerseits erkannt als potentieller Marker für die Aktualität bzw. Modernität des Gedruckten – eine Funktion, die Tschichold ausdrücklich begrüßt: »Eine jede Schrift«, so

Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 452/5–6.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Werner Milch: Walter Benjamin. Einbahnstraße – Ursprung des deutschen Trauerspiels – beide bei Ernst Rowohlt, Berlin. In: Literarische Rundschau. Nr. 535. 6. Beiblatt, Sonntag, 11. November 1928 (= Beilage zum Berliner Tageblatt), unpag.

konstatiert der Grotesk-Liebhaber, »vor allem die Type, drückt in erster Linie ihre Zeit aus, so wie jeder Mensch ein Symbol seiner Zeit ist.«¹⁹ Andererseits, was häufiger der Fall ist, wird von der (von Tschichold kritisierten) Möglichkeit Gebrauch gemacht, durch die Verwendung historischer Drucktypen »eine bestimmte Gefühls- und Gedankenwelt«²⁰ zu suggerieren.²¹

Die »buchmediale Visualität«²² von Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* allerdings – dessen typographische Gestaltung von der Forschung bisher, wenn überhaupt, nur *en passant* zur Kenntnis genommen wurde²³ – lässt sich keiner dieser beiden Tendenzen zuordnen. Weder ist die Type ein »Symbol« der »Zeit«,²⁴ in der das Trauerspielbuch verfasst und

-
- 19 Jan Tschichold: Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende Berlin: Bildungsverband deutscher Buchdrucker 1928, S. 79.
 - 20 Ebd., S. 78.
 - 21 Vgl. zur Semantik von Typographie im frühen 20. Jahrhundert grundsätzlich Thomas Rahn: Druckschrift und Charakter. Die Semantik der Schrift im typographischen Fachdiskurs und in der Textinszenierung der Schriftproben. In: Text. Kritische Beiträge 11 (2006), S. 1–31.
 - 22 Christopher Busch: Unger-Fraktur und literarische Form. Studien zur buchmedialen Visualität der deutschen Literatur vom späten 18. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag 2019, S. 21.
 - 23 Die einzige Studie, in der bisher eine ernsthafte Deutung der Drucklegung der Erstausgabe des Trauerspielbuchs vorgenommen wurde, stammt von Markus Bauer: Der philosophische Typograph: Walter Benjamin. In: Rainer Falk und Thomas Rahn (Hg.): Typographie & Literatur (Sonderheft Text. Kritische Beiträge). Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2016, S. 197–219. Auf die Differenzen zwischen meiner und Bauers Interpretation der typographischen Gestaltung des Trauerspielbuchs, sowie auf die anderen, nur *en passant* unternommenen bisherigen Versuche, die Type als Interpretament ernst zu nehmen, werde ich an späterer Stelle noch zurückkommen (vgl. Anm. 103 auf S. 220–222). Vgl. zur bedeutungskonstitutiven Funktion der typographischen Gestaltung des Einbands von Benjamins *Deutsche Menschen* (1936) allerdings Michael Diers: Einbandlektüre, fortgesetzt. Zur politischen Physiognomie der Briefanthologie. In: Barbara Hahn und Edmund Wizisla (Hg.): Walter Benjamins »Deutsche Menschen«. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 23–44; zur von der Forschung aufmerksamer erörterten typographischen Gestaltung und Komposition der *Einbahnstraße* (1928) Gustav Frank: »Heuschreckenschwärme von Schrift«. Zu »après-texte« und »mise en page« von Walter Benjamins *Einbahnstraße*. In: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kothof und Madleen Podewski (Hg.): Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentation für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014 (= Beihefte zu editio, Band 37), S. 251–270.
 - 24 Tschichold: Die Neue Typographie, S. 79.

publiziert wurde, noch scheint die Type dazu prädestiniert, »einfühlungs-hermeneutische[]«²⁵ Konnotationen zu evozieren, also die Entstehungszeit der barocken Werke, mit denen sich Benjamin im Trauerspielbuch auseinandersetzt, durch »typographische Mimesis« zu vergegenwärtigen. Das Trauerspielbuch ist nämlich in einer Alten Schwabacher²⁶ (mit Superskripten) gedruckt (vgl. Abb. 1 und Abb. 2), einer Schrift, die, wie Hermann Clauß in seiner 1916 veröffentlichten Schwabacher-Monographie erläutert, »zu Ausgang des Mittelalters entstanden ist«,²⁷ die im 16. Jahrhundert zur »herrschende[n] deutsche[n] Buchschrift«²⁸ avanciert und in der die »Schriften Luthers und andere Flugschriften reformatorischen Inhalts [...] gedruckt worden sind.«²⁹ »Fast alle aus den wittenberger Buchdruckerpressen hervorgehenden deutschen Schriften«, so ist 1918 auch bei Gustav Milchsack nachzulesen, »erschieden im Kleide der schwabacher Schrift«.³⁰ Im 17. Jahrhundert allerdings »verschwindet die Schwabacher als sogenannte Text- und Brotschrift«, findet jedoch, wie ein Blick in die originalen barocken Trauerspiele und Poetiken veranschaulicht,³¹ weiterhin Verwendung als »Auszeichnungsschrift«.³²

Wenngleich die eigentliche Interpretation dieses Befundes – und damit der Nachweis, dass das Trauerspielbuch mit nicht weniger als einer »typographischen Hermeneutik«³³ aufwartet –, dem Schluss dieser Arbeit vorbehalten bleibt, kann angesichts der bisherigen Andeutungen bereits eines mit

25 Rahn: Druckschrift und Charakter, S. 5.

26 Vgl. Handprobe von Schriften der Buchdruckerei Poeschel & Trepte. Leipzig: Poeschel & Trepte 1926, S. 16–17.

27 Hermann Clauß: Die Schwabacher Schrift in Vergangenheit und Gegenwart. Leipzig: Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins [1916] (= Monographien des Buchgewerbes, Band 10), S. 6.

28 Ebd., S. 42.

29 Ebd., S. 36.

30 Gustav Milchsack: Was ist Fraktur? Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kommerzienrat Friedrich Sönnecken in Bonn. Selbstverlag des Verfassers (in Kommission bei Friedr. Bieweg & Sohn in Braunschweig) 1918, S. 22.

31 Vgl. die Abbildungen auf S. 221.

32 Clauß: Die Schwabacher Schrift, S. 46.

33 Nikola von Merveldt: Vom Geist der Buchstaben. Georg von Rörers reformatorische Typographie der Heiligen Schrift. In: Frieder von Ammon und Herfried Vögel (Hg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin: LIT Verlag 2008, S. 187–224, hier S. 205. Vgl. zur Hermeneutik bei Benjamin grund-

Abb. 1: Ursprung des deutschen Trauerspiels 1928, Titelblatt

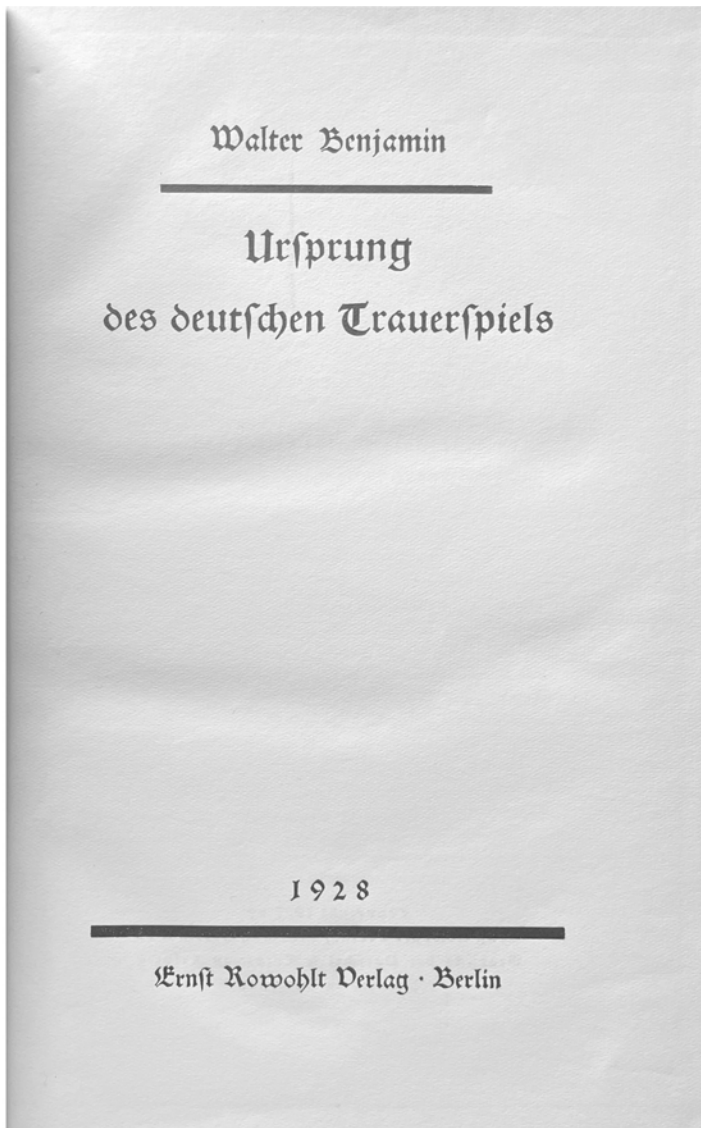


Abb. 2: *Ursprung des deutschen Trauerspiels 1928, S. 11*

„Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenem das Innere, dieser das Äußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzheit erwarten. Und zwar haben wir diese nicht im Allgemeinen, im Überschwänglichen zu suchen, sondern wie die Kunst sich immer ganz in jedem einzelnen Kunstwerk darstellt, so sollte die Wissenschaft sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelten erweisen.“

Johann Wolfgang von Goethe: Materialien zu einer Geschichte der Farbenlehre

Es ist dem philosophischen Schrifttum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen. Zwar wird es in seiner abgeschlossenen Gestalt Lehre sein, solche Abgeschlossenheit ihm zu leihen aber liegt nicht in der Gewalt des bloßen Denkens. Philosophische Lehre beruht auf historischer Kodifikation. So ist sie denn auch *more geometrico* nicht zu beschwören. Wie deutlich es Mathematik belegt, daß die gänzliche Elimination des Darstellungsproblems, als welche jede streng sachgemäße Didaktik sich gibt, das Signum echter Erkenntnis ist, gleich bündig stellt sich ihr Verzicht auf den Bereich der Wahrheit, den die Sprachen meinen, dar. Was an den philosophischen Entwürfen Methode ist, das geht nicht auf in ihrer didaktischen Einrichtung. Und dies besagt nichts anderes, als daß ihnen eine Esoterik eignet, die abzulegen sie nicht vermögen, die zu verleugnen ihnen untersagt ist, die zu rühmen sie richten würde. Die Alternative der philosophischen Form, welche durch die Begriffe von der Lehre und von dem esoterischen Essay gestellt wird, ist's, die der Systembegriff des XIX. Jahrhunderts ignoriert. Soweit er die Philosophie bestimmt,

Sicherheit diagnostiziert werden: Nichts vom hermeneutischen Potential der typographischen Gestaltung, die die Erstausgabe *auszeichnet*, ist den wissenschaftlich edierten Neuausgaben des Trauerspielbuchs noch zu eigen, denn diese sind – abgesehen von dem erst kürzlich von Roland Reuß verantworteten und im Wallstein Verlag erschienenen Faksimiledruck³⁴ – allesamt in Antiqua gedruckt.³⁵

Ich möchte aufzeigen, dass durch einen derartigen editionsphilologischen Eingriff nicht nur »der Spielraum möglicher Interpretationen neu festgelegt wurde«.³⁶ Auch der typographieaffine Zeitgeist, den die Drucklegung der Publikation aus dem Jahr 1928 widerspiegelt, wird von den Neuausgaben überblendet. Eine historisch orientierte Erörterung des Originals sowie ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Veröffentlichungen literarhistorischer Provenienz wird außerdem demonstrieren, dass der buchmedialen Visualität der Erstausgabe – wie es die Forschung dem »literaturwissenschaftlich-kunstphilosophische[n]« Gehalt der Arbeit bescheinigt – eine »Genialität« eignet, die dafür Sorge trägt, dass sich dem Trauerspielbuch »nur wenig Werke zur Seite stellen lassen«.³⁷

Stand der Forschung

Der Schwerpunkt dieser Studie liegt auf der Erörterung der typographischen Gestaltung der Erstausgabe des Trauerspielbuchs. Damit partizipiert diese Studie am sogenannten *material turn*. Diesem liegt, wie Christopher Busch konstatiert, die Prämisse zugrunde, dass die »materiale Realität eines Textes [...]

sätzlich Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987.

- 34 Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben und um ein Nachwort sowie Fragmente zur Druckgeschichte erweitert von Roland Reuß. Göttingen: Wallstein Verlag 2019.
- 35 Ausführlich und in chronologischer Reihenfolge bespreche ich die typographische Gestaltung der Neueditionen im ersten Hauptteil dieser Studie, der sich mit der Editionsgeschichte des Trauerspielbuchs auseinandersetzt.
- 36 Claus Zittel: Zur Kritik der »editorischen Vernunft«. Textologie und philosophische Edition. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hg.): Textologie. Theorie und Praxis interdisziplinärer Textforschung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017 (= Textologie, Band 1), S. 7–45, hier S. 9.
- 37 Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. 2. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2009 [1995], S. 134.

einen zentralen Faktor der Sinnkonstitution selbst dar[stellt]«. ³⁸ Ein zunehmendes Interesse an der »Materialität des Buches« lässt sich, wie Philip Ajouri bemerkt, anhand der Publikationen der letzten Jahre ablesen: »Der Wallstein-Verlag hat eine ganze Reihe zur ›Ästhetik des Buches‹ im Programm« und »es werden Sammelbände zur Typografie und zur Materialität – z. B. in der Editions-wissenschaft – veranstaltet«. ³⁹ Der Fokus auf die »materiale[n] und mediale[n] Komponente[n] von Text« stellt, wie Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski betonen, die übliche »interpretatorische Praxis« infrage, sich einzig an der Idee eines »immateriellen Textes« ⁴⁰ zu orientieren. Oder etwas diplomatischer formuliert: Das Ziel einer an Materialität interessierten Forschung ist es, die geläufige interpretatorische Praxis um eine Komponente zu erweitern. Es gilt, mit Marcus Krause gesprochen, zu erörtern, »wie mediale Formate die Wahrnehmung und das Verständnis von Texten als Sprach- und Schriftformen beeinflussen (oder eben formatieren)«. ⁴¹ Im Rekurs auf Manfred Sommers *Philosophie des Graphismus* könnte man auch konstatieren, dass die Literaturwissenschaft dagegen aufbegehrt, weiterhin einzig dem (zugegebenermaßen von ihr selbst institutionalisierten) »Sog zum Sinn« ⁴² zu erliegen.

38 Busch: Unger-Fraktur, S. 16.

39 Philip Ajouri: Einleitung. In: Philip Ajouri (Hg.): Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität, herausgegeben von Philip Ajouri. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017 (= Beihefte zu editio, Band 42), S. 1–15, hier S. 6.

40 Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski: Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. In: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski (Hg.): Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014 (= Beihefte zu editio, Band 37), S. 1–21, hier S. 1.

41 Marcus Krause: Die Gestalt der Literatur. Zum Verhältnis von Form, Format und Formation in Robert Musils Journalprosa. In: Torsten Hahn und Nicolas Pethes (Hg.): Form-ästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung. Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 257–287, hier S. 274.

42 Manfred Sommer: Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus. Berlin: Suhrkamp Verlag 2020, S. 26. In der Passage, der das Zitat entnommen ist, geht es Sommer allerdings weniger um die Materialität von Text bzw. Schrift, sondern darum, »mit materialistischem Trotz beim Blatt zu verweilen«, »[u]m das Blatt Papier so beschreiben zu können, daß verständlich wird, was an ihm es befähigt, als grundlegender Teil des Graphismus zu fungieren« (ebd.). Zu spezifizieren wäre dann sicherlich, was konkret mit Sinn gemeint ist bzw. wo dessen Grenzen liegen. Folgt man Niklas Luhmann, dann ist der Mensch, oder wie er es formulieren würde: das »psychische System«, überhaupt nicht in der Lage, ohne Rekurs auf Sinn zu denken. Im Hinblick auf die »Weltform« Sinn

Darauf, dass ein »Text« nie »ohne Träger« existiert, hat vor Jahrzehnten bereits Roger Chartier (in einer Erörterung frühneuzeitlicher *Lesewelten*) hingewiesen:

Im Gegensatz zu der Darstellung, die von der Literaturwissenschaft selbst entworfen [...] wurde – nach ihr existiert der Text unabhängig von seiner Materialität –, muß daran erinnert werden, daß ein Text nicht ohne den Träger, der ihn zu lesen (oder zu hören) gibt, existiert und daß kein Schriftstück unabhängig von den Formen, in denen es seine Leser erreicht, verstanden werden kann.⁴³

Ebenfalls in die 1990er Jahre datiert die von Stephen G. Nichols forcierte »Neujustierung« innerhalb der Mediävistik, die unter dem Terminus *material philology*⁴⁴ firmiert; eine »Neujustierung«, die jüngst von Nicola Kaminski und Jens Ruchatz als zentral für die Erforschung von »Journalliteratur« definiert wurde. In ihrem *Avertissement* plädieren Kaminski und Ruchatz dafür, die »Texte in ihrer Materialität[] als genuines Objekt des Erkenntnisinteresses«⁴⁵ in den Blick zu nehmen.

Carlos Spoerhase hat in seiner 2018 erschienen Studie *Das Format der Literatur* nachgewiesen, dass Interpretationen, die einzig dem Primat immaterieller Textualität verpflichtet sind, nicht der Relevanz gewahr werden, die

hält Luhmann fest: »Systeme, die an Sinn gebunden sind, können [...] nicht sinnfrei erleben oder handeln. Sie können die Verweisungen von Sinn nicht sprengen, in der sie selbst unausschließbar impliziert sind. Innerhalb der sinnhaft-selbstreferentiellen Organisationen der Welt verfügt man über die Möglichkeit des Negierens, aber diese Möglichkeit kann ihrerseits nur sinnhaft gebraucht werden« (Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. 17. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2017 [1987], S. 95–96). Folgt man hingegen Gilles Deleuze, dann ist »Sinn eine nicht-existierende Entität«, deren Grundlage letztendlich nichts anders bildet als der »Unsinn« (Gilles Deleuze: *Logik des Sinns. Aesthetica*. 8. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2017 [1993], S. 13).

43 Roger Chartier: *Lesewelten*. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Aus dem Französischen von Brita Schleinitz und Ruthard Stäblein. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag / Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme 1990, S. 12.

44 Vgl. Stephen G. Nichols: *Why Material Philology? Some Thoughts*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997) (= Sonderheft *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*), S. 10–30.

45 Nicola Kaminski und Jens Ruchatz: *Journalliteratur – ein Avertissement*. Hannover: Wehrhahn Verlag 2017 (= *Pfennig-Magazin zur Journalliteratur*, Heft 1), S. 17.

das *Format der Literatur* bei den Autoren der (Klopstock- und) »Goethezeit«⁴⁶ eingenommen hat. Das Ziel von Spoerhases Arbeit ist es, die Bedeutung aufzuzeigen, die der »spezifische[n] Gemachtheit [...] literarischer Textualität«⁴⁷ eignet. Gleichzeitig ist ihm daran gelegen, jenen »nostalgischen Rückblick[]« zu problematisieren, der der Goethezeit unterstellt, sie sei »wesentlich durch das Buch geprägt gewesen«.⁴⁸ Spoerhase resümiert:

Das Buch, wie wir es zu kennen glauben, hat in der Epoche, die rückblickend als geistesgeschichtliche Großepoche des Buches verstanden wird, so gar nicht existiert. In der Goethezeit, die eine bemerkenswerte Glanzzeit des Buches gewesen sein soll, auf die wir heute ebenso ungläubig wie staunend zurückblicken, ist das Buch ein Format gewesen, das viel problematischer und prekärer war, als es sich aus unserer heutigen Perspektive darstellt.⁴⁹

Um dies nachzuweisen, widmet sich Spoerhase den »vielen ›kleingeschriebenen‹ Bücher[n]« – wie Handschriften,⁵⁰ Manuskriptdrucken⁵¹ oder Druckbögen⁵² –, »die den hypertrophen Ansprüchen, mit denen das ›großgeschriebene‹ Buch« seitens der Forschung »immer wieder verknüpft wurde, nie wirklich gerecht zu werden vermochten«.⁵³ Spoerhase formuliert den »literaturwissenschaftliche[n] Arbeitsauftrag«, »die stillen und rohen Trägermaterialien, auf denen Textualität aufruht, angemessen zu beschreiben, um sie erst dann auf den literarischen Text zu beziehen und ihnen durch diesen hermeneutischen Bezug schließlich eine spezifische Bedeutung zuzuweisen«.⁵⁴

Ein (nicht nur für diese Studie) besonders relevanter Teilaspekt der materialen Beschaffenheit printmedialer Artefakte ist, wie Martin Schubert bemerkt, die »Schrift, die zugleich entschlüsselbaren Sinn trägt und an ihrer

46 Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein Verlag 2018, S. 27.

47 Ebd., S. 16.

48 Ebd., S. 25.

49 Ebd., S. 45.

50 Vgl. ebd., S. 116–134.

51 Vgl. ebd., S. 134–154.

52 Vgl. ebd., S. 569–604.

53 Ebd., S. 27.

54 Ebd., S. 35.

materiellen Präsenz festhängt«. ⁵⁵ Die im literaturwissenschaftlichen Sektor bisher wohl einschlägigste Studie, die sich mit dem bedeutungskonnotativen Potential von Schrift auseinandersetzt, stammt von Susanne Wehde. In ihrer Arbeit *Typographische Kultur* zeigt Wehde auf, dass »Schriftcharaktere selbst als semantische Größe wirken und die Anordnung der Schriftzeichen die Darstellung semantischer Abläufe, Wertigkeiten und Beziehungen zu leisten vermag«, dass also »durch verschiedene typographische Schriftformen und deren Anordnungsweisen verschiedene konnotative Bedeutungen kommuniziert werden«. ⁵⁶ Eine unlängst publizierte Arbeit, die zum Standardwerk materialaffiner Literaturwissenschaft avancieren könnte, stammt von Bernhard Metz. Der programmatische Titel der Studie lautet: *Die Lesbarkeit der Bücher*. ⁵⁷ »Eine Analyse der typographischen Faktur von Literatur«, so Metz' Credo, ermögliche es, »etliche nachgerade klassische literaturwissenschaftliche Fragestellungen zu bündeln und neu zu verhandeln« und Sorge dafür, dass »Fragen nach dem Status von Text und Textualität neu konturiert« werden könnten – Fragen, »die in literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen häufig entkoppelt von ihren materialen Voraussetzungen gestellt werden«. ⁵⁸

Im »Anschluss an strukturalistische Überlegungen zum Phänomen der Paratextualität« hat jüngst auch Christopher Busch das bedeutungskonstitutive Potential typographischer Gestaltung herausgearbeitet. In seiner Arbeit *Unger-Fraktur und literarische Form* argumentiert er, dass »sich die je individuierte Form des Buches als strikte Kopplung peritextueller Elemente verstehen« lasse, »zu denen auch die Typographie gezählt« ⁵⁹ werden müsse. »Typographie«, so Busch, erweise sich »als Paratext/Peritext par excellence, wenn

55 Martin Schubert: Einleitung. In: Martin Schubert (Hg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio, Band 32), S. 1–13, hier S. 2.

56 Susanne Wehde: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 69), S. 11. Besonders hervorzuheben an der Arbeit von Wehde ist ihre (im Anschluss an Chartier) formulierte Bestimmung des »typographischen Dispositivs«. Wehde zeigt auf, dass es »konventionalisierte Kompositionsschemata« gibt, »die die Zugehörigkeit eines Textes zu einer Textsorte bzw. Gattung anzeigen« (ebd., S. 14).

57 Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2020 (= Zur Genealogie des Schreibens, Band 17).

58 Ebd., S. 11.

59 Busch: *Unger-Fraktur*, S. 14.

man konzidiert, dass der Paratext die »Rezeption [des Textes] [...] in [...] der Gestalt eines Buches [...] ermöglichen« soll.⁶⁰ Ein Verdienst der Studie ist der in die fachwissenschaftliche Diskussion eingeführte Begriff der »buch-mediale[n] Visualität«.⁶¹ Buschs Begriffsprägung liegt die Einsicht zugrunde, dass »Bücher« den »Blick auf eine Vielzahl von visuell dekodierbaren Formen frei[geben], die *alle* als potentiell informativ behandelt werden können«.⁶² Damit, dass typographische Gestaltung, wie Busch betont, »texthermeneutische Fragestellungen«⁶³ aufzuwerfen vermag, hat sich in den letzten Jahren auch Thomas Rahn intensiv auseinandergesetzt.⁶⁴ In diesem Zusammenhang gilt es, auch den Begriff der *Textologie* anzuführen. Unter jenem Begriff firmiert eine von Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel ins Leben gerufene Buchreihe, deren Ziel es ist, eine »interdisziplinäre[] Textwissenschaft« zu formieren, die »philosophische, literarische und wissenschaftliche Texte unter einer dezidiert textorientierten Perspektive in den Blick«⁶⁵ nimmt. Einem Grundsatz, dem sich die Autoren im »Exposé« des ersten Bandes der

60 Ebd. Busch formalisiert mit seinem Rekurs auf Genettes *Paratexte* (vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M./New York: Campus / Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme 1989*), was in den letzten Jahrzehnten des Wilhelminischen Kaiserreichs und zur Zeit der Weimarer Republik als »Binsenweisheit« gilt: Schrift kommt immer (auch) eine rezeptionssteuernde Funktion zu. Entsprechend wird in einem der um 1900 populärsten Nachschlagewerke zur Herstellung und Gestaltung von Büchern, dem von der Verlagsbuchhandlung J. J. Weber im Jahr 1901 bereits in der 7. Auflage veröffentlichten *Katechismus der Buchdruckerkunst*, wie selbstverständlich resümiert: »Welche Schriftart wir wählen müssen, sagt uns der Gebrauch und die Überlegung« (*Katechismus der Buchdruckerkunst. Siebente Auflage, mit hundert neun und dreißig Abbildungen und mehreren farbigen Beilagen neu bearbeitet von Johann Jakob Weber, zweitem Vorsteher des Deutschen Buchgewerbevereins zu Leipzig. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1901*, S. 142).

61 Busch: Unger-Fraktur, S. 21.

62 Ebd., S. 15.

63 Ebd., S. 21.

64 Vgl. neben Rahn: Druckschrift und Charakter; auch Thomas Rahn: Das Auftauchen der Schrift im Text. Typographische Schrift-Bilder und Textpräparate in Rilkes früher Lyrik. In: *Textologie*, S. 299–321; sowie Thomas Rahn: Werkschriften. Gestalten des Textes in der Edition. In: Rainer Falk und Gert Mattenklott (Hg.): *Ästhetische Erfahrung und Edition. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007 (= Beihefte zu editio, Band 27)*, S. 233–258; sowie Thomas Rahn: Gestörte Texte. Detailtypographische Interpretamente und Edition. In: Lukas, Nutt-Kofoth und Podewski (Hg.): *Text – Material – Medium*, S. 149–171.

65 Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel: *Exposé*. In: *Textologie*, S. 1–6, hier S. 1

Textologie-Reihe verpflichten, möchte auch ich mich anschließen: dem Credo, dass ein »praxeologisch« orientierter Ansatz fruchtbarer sein kann als »abstrakt und allgemein«⁶⁶ formulierte Grundsatzüberlegungen. Das Ziel, sowohl der *Textologie*-Reihe als auch meiner Arbeit, ist es, Desiderate zu identifizieren, auf die nur mittels einer »Auseinandersetzung mit den konkreten textuellen Gegenständen«⁶⁷ reagiert werden kann. Ein praxeologischer Ansatz schließt, wie bereits Rahn betont hat, theoretische Grundsatzüberlegungen natürlich nicht aus.⁶⁸

Von besonderer Relevanz für diese Studie sind die Überlegungen Michael Cahns. Cahn hat bereits in den frühen 1990er Jahren dafür plädiert, dass auch wissenschaftliche Publikationen »nicht unabhängig von [ihr]en medialen Erscheinungsformen«⁶⁹ betrachtet werden sollten.⁷⁰ Ein Rekurs auf Cahn ist allerdings nicht nur sinnvoll, weil das Trauerspielbuch als wissenschaftliche Publikation konzipiert wurde. Das Trauerspielbuch ist mittlerweile, zumindest innerhalb der Geisteswissenschaften, zum kanonischen Werk avanciert – und aufgrund dessen ein mehrfach ediertes Werk.⁷¹ Und in seinem Aufsatz »Opera Omnia« thematisiert Cahn die Probleme, die mit einem solchen Prozess einhergehen. Eine Edition forciert laut Cahn nämlich die Stilisierung von »great authors«⁷² sowie die ahistorische »idea« von einem »text purified from the accidents of time«.⁷³ »All great authors«, so Cahn, »speak

66 Ebd., S. 4.

67 Ebd.

68 Vgl. Rahn: Das Auftauchen der Schrift im Text, S. 299–301.

69 Michael Cahn: Die Medien des Wissens. Sprache, Schrift und Druck. In Michael Cahn (Hg.): Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1991 (= Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge 41), S. 31–64, hier. S. 54.

70 Dass Cahns Forderung bis dato wenig Resonanz zu erreichen vermochte, demonstriert ein Credo von Endres, Pichler und Zittel, die darauf hinweisen, dass für »wissenschaftliche oder philosophische Texte [...] erst ein Bewußtsein [...] geschaffen werden [muss], dass es auch hier auf eine genaue Lektüre ankommt, die ihre Aufmerksamkeit auf die besondere Faktur der Texte richtet« (Endres, Pichler und Zittel: Exposé. In: *Textologie*, S.2).

71 Die Frage, ob die Kanonisierung für die mehrfache Edition eines Werks verantwortlich ist oder *vice versa*, wage ich nicht zu beantworten – vermutlich ist aber von einem Wechselverhältnis auszugehen.

72 Michael Cahn: Opera Omnia: The production of cultural authority. In Karine Chemla (Hg.): History of Science, History of Texts. Dordrecht: Springer 2004, S. 81–94.

73 Ebd., S. 85.

to us from the elevated pedestal of their collected works«. ⁷⁴ Und dieses »pedestal«, von dem aus die »great authors« sprechen, ist nichts anderes als der edierte – und damit als wissenschaftliche Grundlage verbürgte – »best text«. ⁷⁵ Bei einem solchen Text handelt es sich allerdings, wie Cahn moniert, im Normalfall um eine Version, die mit der ursprünglichen materialen Beschaffenheit des jeweils edierten Werks nicht mehr viel gemein hat:

Collected works standardize all texts of one author into one single format. They cancel the historical singularity of their original modes of publication, and they cancel the differences between texts which make it up. They murder any texts and make them all look exactly the same, all sterilized to the same degree, free from the typographical accidents of history, and divorced from contemporary debates and contexts in which these writings were first produced and later re-used. ⁷⁶

Auch Rahn kritisiert diesen Umstand:

Editionen tilgen, das ist der Regelfall, die historische Textgestalt. Dem editorischen Übertragungsvorgang, der die Materialität eines Textes abschüttelt, liegt zumeist die Vorstellung zugrunde, daß es einen »reinen« Text gibt, eine Sinneinheit, die durch die typographischen Formen, in denen sie überhaupt erst sichtbar wird, nicht tangiert wird. ⁷⁷

Ich werde darlegen, weshalb die mit der Herausgabe der *Schriften* in den 1950er Jahren einsetzende posthume Edition der Werke Benjamins, die schließlich in der Herausgabe der *Gesammelten Schriften* kulminiert, als Paradebeispiel der Konturierung einer »fictive unity« ⁷⁸ gelten kann – mit dem Resultat, dass der historische Kontext, den vor allem die buchmediale Visualität der Erstausgabe des Trauerspielbuchs widerspiegelt, *überblendet* wurde. Angesichts dessen ist diese Arbeit dem Ziel verpflichtet, sowohl das hermeneutische Potential aufzuzeigen, das der Drucklegung des »originalen« Trauerspielbuchs eignet, sowie den Nachweis zu erbringen, dass die Erörterung der buchmedialen Visualität printmedialer Artefakte nicht nur ein Weg ist, den historischen Kontext, dem diese entstammen, mit »einzufangen«,

74 Ebd., S. 82.

75 Ebd., S. 83.

76 Ebd., S. 92.

77 Rahn: Werkschriften, S. 233.

78 Cahn: Opera Omnia, S. 92.

sondern dass eine derartige Historisierung auch in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive – das Trauerspielbuch ist bekanntlich (auch) ein ›gelehrtes Werk‹ – relevant ist.

Der gesellschaftliche Wert von Neueditionen, denen sicherlich eine zentrale Rolle bei der Konturierung des ›kollektiven Gedächtnisses‹⁷⁹ zukommt, soll damit keinesfalls bestritten werden.⁸⁰ Und »Texte«, wie Aleida Assmann konstatiert, »können« freilich »im philologischen Deutungsrahmen sowohl auf Kanonisierung – die transhistorische Wertbeständigkeit der Texte – als auch auf Historisierung – ihre Zeitgebundenheit und historischen Besonderheiten – hin gelesen werden«.⁸¹ Diese Arbeit ist, wie deutlich geworden sein sollte, dem letzteren der beiden Ziele, also einer historisch orientierten Deutung (des Benjamin'schen Barockwerks), verpflichtet.

Ein letzter Hinweis scheint mir nicht überflüssig: Wenngleich ich den Fokus auf die materiale Beschaffenheit von rezipierbaren Objekten lege, soll es im Folgenden nicht darum gehen, die potentiellen »Lektürepraktiken eines ›konzeptionell‹ gedachten Lesers«⁸² zu rekonstruieren. Diese Arbeit orientiert sich am Konzept der Autorschaft.⁸³ Theoretisch gäbe es (mindestens) eine dritte Option. Anstatt sich am Konzept der Leser- oder Autorschaft zu orientieren, bestünde auch die Möglichkeit, vom untersuchten Objekt aus zu denken. Zumindest legt Niklas Luhmann einen derartigen Zugriff nahe. In *Die Wissenschaft der Gesellschaft* bemerkt Luhmann, wenn auch nur in einer Fußnote:

Mittelalterliche Textgepflogenheiten, die das Buch selbst wie einen Autor sprechen lassen, haben den Buchdruck nicht überlebt. Es wäre nicht ganz abwegig, sie wiederaufzugreifen, denn schließlich stammt, jedenfalls wo es

79 Vgl. Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 4–6.

80 An dieser Stelle sei angemerkt, dass meine erste Begegnung mit dem Trauerspielbuch keine Begegnung mit der Erstausgabe, sondern mit einer von dessen Neueditionen gewesen ist.

81 Aleida Assmann: Im Dickicht der Zeichen. 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag 2018 [2015], S. 319.

82 Claudia Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube. Göttingen: Wallstein Verlag 2018, S. 24.

83 Zur grundsätzlichen Relevanz von *Autorschaft* als Fundament einer *philologischen Hermeneutik* vgl. Carlos Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin: Walter de Gruyter 2007.

wissenschaftlich zugeht, nur sehr wenig, was in einem Buch zu lesen ist, vom Autor selbst.⁸⁴

Der Grund für die Orientierung am Konzept der Autorschaft ist der, dass die buchmediale Visualität der im Verlauf dieser Arbeit sondierten Artefakte als eine Projektionsfläche fachwissenschaftlicher Forschungskonzepte interpretiert werden kann. Neben dem Trauerspielbuch, soviel ist damit bereits vorweggenommen, widme ich mich also auch der buchmedialen Visualität anderer Werke literarhistorischer Provenienz. Warum dem so ist – und wie diese Arbeit aufgebaut ist –, erläutert das Folgende.

Dramaturgie

Teil I dieser Arbeit widmet sich der Editions-geschichte des Trauerspielbuchs. Zunächst gilt es, einen Blick hinter die Kulissen zu werfen. Auf Basis des Briefwechsels zwischen Theodor W. Adorno und Peter Suhrkamp wird rekonstruiert, unter welchen Voraus- und mit welchen Zielsetzungen das Trauerspielbuch posthum erstmals wieder, in Form der 1955 publizierten zweibändigen *Schriften*, das Licht der Öffentlichkeit erblickt. Im Anschluss daran werden die Unterschiede zwischen der Erstausgabe und den seit 1955 erschienenen Neuausgaben thematisiert. Außerdem wird die sukzessive Stilisierung Benjamins und seines Trauerspielbuchs zum kanonischen Autor bzw. Werk nachverfolgt, ein Prozess, der mit der Herausgabe der *Gesammelten Schriften* in den 1970er Jahren seinen Zenit erreicht.

In Teil II werden einige Überlegungen zum ›Trauerspielbuch-Bild‹ an-gestellt, das die (dezidiert ideologiekritische) Aufarbeitung der Barockfor-schung der 1920er Jahre – die sich, wie das Benjamin'sche Œuvre, in der Mitte der 1970er Jahre profiliert – zeichnet. Es wird dargelegt, dass die (noch im-mer) einschlägigen wissenschaftsgeschichtlichen Arbeiten (von Hans-Harald Müller, Herbert Jaumann und Klaus Garber) ebenfalls eine ahistorische Sti-lisierung Benjamins und seines Barockbuchs forcieren. Anschließend erfolgt eine Differenzierung zwischen dem in dieser Studie verfolgten Ansatz und der klassischen Benjaminphilologie – sowie ein kurzer Blick auf den Disput zwischen Benjamin- und Barockforschung.

84 Niklas Luhmann: Die Wissenschaft der Gesellschaft. 8. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2018 [1992], S. 11, Anm. 1.

Teil III widmet sich der Semantik der Typographie. Nach einem ersten Einblick in die bedeutungskonstitutive Funktion, die man typographischer Gestaltung im frühen 20. Jahrhundert beimisst, gilt es, den »alte[n] Streit um die ›Doppelwährung‹ im deutschen Buchgewerbe«⁸⁵ schlaglichtartig zu rekonstruieren sowie einen Blick auf die Buchkunstbewegung zu werfen, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert formiert und im frühen 20. Jahrhundert einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die gesamte printmediale Landschaft im deutschsprachigen Raum ausübt.

In Teil IV wird der fachwissenschaftliche Kontext erörtert, dem das Trauerspielbuch ideengeschichtlich entspringt: die Phase der Hochkonjunktur der sogenannten Geistesgeschichte. Eine der grundlegenden Thesen dieser Arbeit ist nämlich, dass die von der Geistesgeschichte initiierte »Überbietung der Philologie«⁸⁶ und der daraus resultierende »Wille[] zur ›Darstellung‹«⁸⁷ einerseits, der (vor allem durch die Buchkunstbewegung beflügelte) typographieaffine Zeitgeist andererseits, darin kulminieren, dass im frühen 20. Jahrhundert seitens der Forschung nicht nur innovative Methoden formuliert, sondern gleichzeitig auch printmedial inszeniert werden. Der Nachweis jener Korrelation – der anhand von *close studies*, die sich besonders einschlägigen fachwissenschaftlichen Publikationen der 1910er und 1920er Jahre widmen, entfaltet wird – bietet nicht nur einen Rahmen für eine angemessene Kontextualisierung des Trauerspielbuchs, sondern ermöglicht zudem die Erkundung eines von der Forschung bisher noch kaum sondierten Terrains: die Erörterung der buchmedialen Visualität fachwissenschaftlicher Publikationen geistesgeschichtlicher Provenienz. Damit wird ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik geleistet, der auf das von Cahn formulierte Desiderat reagiert und sich der materialen Beschaffenheit von »wissenschaftlichen Publikationen«⁸⁸ zuwendet.

Teil V beschäftigt sich zunächst mit der Neuausrichtung der Barockforschung im frühen 20. Jahrhundert. Im Anschluss daran wird der »optische

85 [Georg] Haupt: Behrens. In: Rudolf Kautsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1902, S. 188–200, hier S. 188.

86 Holger Dainat: Überbietung der Philologie. Zum Beitrag von Wilfried Barner. In: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 232–239.

87 Gerhard Kaiser: Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus. Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 394.

88 Cahn: Die Medien des Wissens, S. 63.

Auftritt⁸⁹ zweier zu jener Zeit besonders etablierter Editionen barocker Werke sowie die typographische Gestaltung der Benjamin konsultierten barocken Originale erörtert. Vor diesem Hintergrund wird schließlich das hermeneutische Potential freigelegt, das der Drucklegung der Erstausgabe von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* eignet.

In Teil VI werden, als Nachklapp, einige Überlegungen zum Schutzumschlag der Erstausgabe angestellt.

89 Den Begriff des optischen Auftritts fruchtbar in die fachwissenschaftliche Diskussion eingebracht zu haben ist das Verdienst von Stephanie Gleißner, Mirela Husić, Nicola Kaminski und Volker Mergenthaler: *Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur*. Hannover: Wehrhahn Verlag 2019 (= Journalliteratur, Band 2).

I. Editions-geschichte des Trauerspielbuchs

Blick hinter die Kulissen

Die erste posthume Benjamin-Veröffentlichung, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, erscheint 1950 bei Suhrkamp. Die bereits zu Lebzeiten geplante, aber nicht verwirklichte Publikation der Komposition aus autobiographischen Fragmenten ist ein Resultat der Bemühungen Adornos, der zu jener Zeit den Nachlass Benjamins verwaltet.¹ Die Idee, eine Gesamtausgabe der Schriften Benjamins herauszugeben, gewinnt wenige Jahre später Kontur. Im Jahr 1953, so der ursprüngliche Plan, soll das Benjamin'sche Œuvre, verteilt auf zwei Bände, erscheinen.² Die geplante Gesamtausgabe, der die Intention zugrunde liegt, »das Werk Benjamins in allem Dauerhaften wirklich« zu »repräsentier[en]«, ist allerdings, zumindest unter ökonomischen Gesichtspunkten, ein äußerst gewagtes Unternehmen. Dies ist einem Brief Peter Suhrkamps an Adorno, der auf den 20. Juni 1953 datiert ist, zu entnehmen:

Wir wissen beide, wie die Aussichten für dieses Werk sind und machen uns von dem Erfolg gewiß keine Illusionen. Diesen Gesichtspunkt habe ich bei mir auch völlig unterdrücken müssen. Ich will aber nicht verschweigen, daß mich immer wieder zeitweilig Angst vor dem Unternehmen und dem Mut, der darin liegt, um nicht zu sagen: vor dem Übermut, befällt.³

Wenige Tage nachdem der soeben zitierte Brief verfasst wurde, wendet Suhrkamp sich erneut an Adorno. Diesmal allerdings, um ihm zu eröffnen, dass er

-
- 1 Theodor W. Adorno an Peter Suhrkamp, 23. Juli 1950. In: Wolfgang Schopf (Hg.): »So müßte ich ein Engel und kein Autor sein«. Adorno und seine Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2003, S. 13, Anm. 5.
 - 2 Vgl. Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 20. Juni 1953. In: ebd., S. 93.
 - 3 Ebd., S. 84.

das Projekt Benjamin-Gesamtausgabe aufkündigt. Als Grund für seine Entscheidung führt Suhrkamp einen Disput mit Friedrich Podszus, dem zu jener Zeit prospektiven Editor der Gesamtausgabe, an. Im Gegensatz zu ihm selbst, für den von vorneherein festgestanden hätte, dass »eine Ausgabe wissenschaftlicher Art«⁴ ein »zu kostspieliges Unternehmen«⁵ werden würde, halte Podszus, wie Suhrkamp gegenüber Adorno moniert, eine Ausgabe »mit allen Anmerkungen und Nachweisen«⁶ für notwendig. Auch in Fragen »rein typographischer Natur« zeige sich Podszus »unnachgiebig«.⁷

Kurz nachdem Suhrkamp Adorno davon in Kenntnis gesetzt hat, dass es keine Benjamin-Gesamtausgabe geben wird, wendet sich auch Podszus an Adorno und legt ihm dar, warum er sich gegenüber Suhrkamp unnachgiebig gezeigt hat und weshalb es ihm nicht möglich gewesen sei, von seinen Vorstellungen, wie zu edieren sei, abzurücken. Da im Zentrum von Podszus' Rechtfertigungen das Trauerspielbuch steht, werde ich an dieser Stelle einen etwas längeren Ausschnitt aus jenem (bemerkenswert hellsichtigen) Brief – der übrigens das einzige Dokument ist, das belegt, dass die Drucklegung des Trauerspielbuchs Benjamins eigenen Vorstellungen entsprochen hat – zitieren:

Gegenstand unseres Konfliktes war in der Hauptsache die Wiedergabe von ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß gerade dieses Buch in der Ausgabe von 1928 wie keine andere Publikation zu Lebzeiten Benjamins mit seinen bis in die äußere Gestaltung gehenden Intentionen übereinstimmt. Ich unterstelle nicht, sondern ich weiß aus Berichten von damaligen Mitarbeitern Rowohlts (Ignaz Jezower, Dr. Paul Mayer), daß Benjamin weitgehend die typographische Gestaltung mitbestimmt hat. Das geschah nicht immer zur Freude des Verlags, wie es denn selten einem Verlag angenehm ist, wenn der Autor mitreden will. [...] Aus der dem Buche vorangestellten (wichtig!) Inhaltsangabe ist zu entnehmen, daß es sich um einen mit besonderer Sorgfalt und bewußt gegliederten Text handelt. Selten ist ein philosophischer Text mit solch einer architektonisch genauen Disposition ausgestattet worden. Die Leerzeilen zwischen den einzelnen Abschnitten halte ich für höchst sinnvoll; sie sind nicht, wie Herr Suhrkamp

4 Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953. In: ebd., S. 99.

5 Ebd., S. 100.

6 Ebd.

7 Ebd.

meint oder unterstellt, nachträglich eingearbeitet, um Kolummentitel herzugeben. Ich bin für Beibehaltung der Leerzeilen, weil sie die Gliederung des Textes angeben. Sie bezeichnen deutlich für den Leser den Rhythmus der Arbeit, deutlicher als einfache Absätze sind sie die Haltezeichen für die notwendige Umschaltung auf einen neuen, weiteren Gedankengang. Herr Suhrkamp ordnete an, daß Zitate aus Dramen und Gedichten deutlich als solche zu setzen wären. Auch das geht meiner Meinung nach gegen die Intention Benjamins, der bewußt auch das poetische Zitat im Block des Textes belassen wollte. Im Zusammenhang hat das Gemeinte des Zitats mehr Gewicht als seine formale Gestalt. [...] Die vorliegenden Texte Benjamins sind gewiß nicht heilig, aber bis in ihren in die äußere Gestaltung gehenden Intentionen unantastbar.⁸

In den folgenden Tagen wendet sich Adorno zunächst an Suhrkamp, und zwar mit der Bitte, das Unternehmen Gesamtausgabe nicht unwiderruflich *ad acta* zu legen.⁹ Einige Tage später wendet er sich an Podszus, um für einen editionsphilologischen ›Mittelweg‹ zu plädieren. Es komme nämlich, so Adorno, »nur auf das eine an, daß die Ausgabe sich realisiert«¹⁰ und »Benjamins Schriften gesammelt und zugänglich werden«.¹¹ Zu einer Wiederaufnahme des geplanten Projekts kommt es zunächst allerdings nicht. Im März 1954 wendet sich ein Mitarbeiter des Kösel-Verlags an Adorno und bekundet Interesse, eine Benjamin-Gesamtausgabe zu veranstalten.¹² Bereits nach wenigen Monaten macht der Verlag aber einen Rückzieher. Im Januar 1955 sieht es schließlich so aus, als würde die C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung – obwohl, den *ad acta* gelegten Gesamtausgabe-Plänen zum Trotz, 1955 bei Suhrkamp die erste posthume Einzelausgabe der *Einbahnstraße*¹³ erscheint – mit

8 Friedrich Podszus an Theodor W. Adorno, 26. Juni 1953. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953. In: ebd., S. 101–104.

9 Vgl. Theodor W. Adorno an Peter Suhrkamp, 30. Juni 1953. In: ebd., S. 110–111.

10 Theodor W. Adorno an Friedrich Podszus, 17. Juli 1953. In: ebd., S. 112.

11 Ebd., S. 113.

12 Vgl. Kösel-Verlag an Theodor W. Adorno, 23. März 1954. Abgedruckt als Anlage zu: Theodor W. Adorno an Peter Suhrkamp, 29. März 1954. In: ebd., S. 131–132.

13 Vgl. Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955. Das Original erscheint 1928 bei Rowohlt. Vgl. Walter Benjamin: *Einbahnstraße*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928.

der Herausgabe einer Werkausgabe betraut.¹⁴ Als sich abzeichnet, dass Beck den Plan wirklich in die Tat umsetzen möchte, lenkt Peter Suhrkamp schließlich ein. Aus einem aufschlussreichen Schreiben Adornos an Benjamins Sohn Stefan geht die Relevanz hervor, die Adorno der Kooperation mit Suhrkamp beimisst. Für ihn besteht nämlich kein Zweifel daran, dass es für die Wahrnehmung eines Autors in der Öffentlichkeit eine entscheidende Rolle spielt, bei welchem Verlag seine Schriften verlegt werden:

Nachdem Suhrkamp gehört hatte, daß Beck definitiv entschlossen ist, die zweibändige Ausgabe Ihres Vaters zu veranstalten, ist er nun doch auf seinen eigenen ursprünglichen Plan zurückgekommen und möchte die Ausgabe selbst machen. Das hat die verschiedensten Vorteile, vor allem den, daß Beck wesentlich weniger Raum zur Verfügung stellen könnte, so daß wir bei Suhrkamp viel mehr (nach seiner Angabe 300 Seiten mehr!) zur Verfügung haben; dann, daß Ihr Vater zu Suhrkamp viel besser paßt als zu dem etwas konservativen Beck, schließlich aber auch, daß zwei andere Bücher, »Berliner Kindheit« und »Einbahnstraße«, bei Suhrkamp sind.¹⁵

1955 schließlich erscheinen Benjamins zweibändige *Schriften*,¹⁶ die auch die erste posthume Neuausgabe von *Ursprung des deutschen Trauerspielbuch* beinhalten, bei Suhrkamp.

Im Folgenden werde ich, kursorisch, die seit 1955 bei Suhrkamp publizierten Trauerspielbuch-Text-Varianten thematisieren – und auf die markanten Differenzen zwischen der Erstausgabe und der jeweiligen Edition hinweisen. Außerdem werde ich, im Zuge einer Erörterung des für die *Gesammelten Schriften* edierten Trauerspielbuch-Texts – des materialen Fundaments der Benjaminphilologie seit den 1970er Jahren –, aufzeigen, dass durch das (auch von Spoerhase kritisch beäugte) Format »Gesamtausgabe« der *Ursprung des deut-*

14 Vgl. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung an Theodor W. Adorno, 25. Januar 1955. Abgedruckt als Anlage zu: Theodor W. Adorno an Peter Suhrkamp, 26. Januar 1955. In: ebd., S. 150–152.

15 Theodor W. Adorno an Stefan Benjamin, 25. März 1955. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Theodor W. Adorno an Peter Suhrkamp, 28. März 1955. In: ebd., S. 161.

16 Vgl. Walter Benjamin: *Schriften*. Band I. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955; sowie Walter Benjamin: *Schriften*. Band II. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955.

schen Trauerspiels nicht nur »enthistorisiert«,¹⁷ sondern sein Werkcharakter gleichzeitig kassiert wird. Zudem werde ich die sukzessive, Œuvre-orientierte Stilisierung des kanonischen Autors Walter Benjamin, die unter anderem durch die editionsphilologischen Prämissen der Herausgeber forciert wird – und die Adorno in dem zuletzt zitierten Brief, zumindest implizit, bereits antizipiert –, skizzieren. Als von besonderer Relevanz für jenen Stilisierungsprozess lassen sich, wie sich zeigen wird, vor allem die Paratexte, die den Trauerspielbuch-Text seit den 1950er Jahren bedeutungskonstitutiv flankieren, ausmachen.¹⁸ Abschließend gilt es, noch einige Worte zum Suhrkamp Verlag verlieren. Die vor allem von Siegfried Unseld forcierte Konturierung eines spezifischen Verlagsprofils ist nämlich ausschlaggebend dafür, dass die Neueditionen des Trauerspielbuchs aussehen, wie sie aussehen – wie ein typisches Suhrkamp-Buch.

Schriften [1955]

Der erste Band von Benjamins 1955 publizierten *Schriften* ist (unter anderem) ausgestattet mit einem etwas längeren Paratext, der das bedeutungskonstitutive Potential jenes »Beiwerks« *par excellence* demonstriert: einer von Adorno selbst verfassten Einleitung,¹⁹ in der Adorno nicht weniger unternimmt, als dem Textkorpus die Extrapolation einer »Philosophie Benjamins«²⁰ in nuce voranzustellen. Als problematisch erweist sich die Einleitung dadurch, dass Adorno einen Bruch mit der »philosophischen Tradition« sowie eine Abkehr von den »gängigen Regeln der Wissenschaftslogik«²¹ als zentrales Motiv der

17 Carlos Spoerhase: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: Lutz Danneberg, Andreas Kablitz, Wilhelm Schmidt-Biggemann et al. (Hg.): *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften/Yearbook for the History of Literature, Humanities, and Sciences*, Band 11/2007, S. 276–344, hier S. 319.

18 Als Paratexte definiert Genette »jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt« (Genette: *Paratexte*, S. 10). Genette selbst differenziert zwischen Peritext und Epitext. Vgl. ebd., S. 12. Da es sich bei allen von mir thematisierten Paratexten allerdings um Peritexte, also »Element[e]« aus dem unmittelbaren »Umfeld des Textes« (ebd.) handelt, verwende ich die Begriffe Paratext und Peritext synonym.

19 Vgl. zur Einleitung als Paratext ebd., S. 157–189.

20 Theodor W. Adorno: Einleitung. In: Benjamin: *Schriften*. Band I, S. VII–XXVII, hier S. XI.

21 Ebd.

Philosophie Benjamins ausmacht – womit er Benjamin, dessen Rolle als Kritiker an der »Vermessenheit des Systems«²² er besonders hervorhebt, als Projektionsfläche für die eigenen philosophischen Ansichten instrumentalisiert.²³ Wenn Adorno an späterer Stelle die »rettende Preisgabe der Theologie« als zentrale Entwicklungsstufe von Benjamins Denken markiert und den »dialektischen Materialismus«²⁴ als dessen Zenit preist, wird dieser

22 Ebd., S. XII.

23 Wenngleich in vielleicht unangemessener Kürze, möchte ich an dieser Stelle den Versuch wagen, die zentralen Merkmale der Philosophie Adornos – und zwar im Rekurs auf Adornos Hauptwerk, die *Negative Dialektik* – zu pointieren. Die *Negative Dialektik* wird zwar erst 1966 veröffentlicht, ihr philosophischer Gehalt datiert aber, wie Adorno selbst anmerkt, bis zurück in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts (vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1966, S. 407). Die in der *Negativen Dialektik* enthaltenen Ausführungen vermögen also grundsätzlich über Adornos Philosophie zu orientieren. Ein Zentrum der *Negativen Dialektik* bildet Adornos Erörterung der Ambivalenz von »Allgemeinem und Besonderem« (ebd., S. 147). Adorno exemplifiziert die Begriffe des Allgemeinen und des Besonderen vor dem Horizont des »Unrecht[s]« (ebd., S. 258), das dem Besonderen, unter dem »Bann« (ebd., S. 74) des von der »vergesellschafteten Gesellschaft« (ebd., S. 261) inthronisierten Identitätsdenkens – das im Primat des Allgemeinen kulminiert –, widerfährt. Dieses Unrecht wird von Adorno verstanden als »Gewalttat des Gleichmachens«, die herrührt aus einem der aufgeklärten Gesellschaft inhärenten, »unersättliche[n] Identitätsprinzip«, das »nichts toleriert, das nicht wie es selber« ist, und deshalb die »Versöhnung«, die zu stiften die menschliche Vernunft seit der Aufklärung zunächst zu versprechen scheint, »hintertreibt« (ebd., S. 144). Diese Unversöhnlichkeit zwischen dem Besonderen, dem Nicht-Identischen, und dem der rationalen Vernunft konvergierendem Allgemeinen, dem Identischen, gründet in einem grundsätzlichen »Fehler des traditionellen Denkens«, das die »Identität für sein Ziel hält« (ebd., S. 150). Besonders deutlich wird der Kontrast von negativer Dialektik und »Einheitsdenken« (ebd., S. 158) in folgender Gegenüberstellung: »Sie [die negative Dialektik, Sv. Sch.] will sagen, was etwas sei, während das Identitätsdenken sagt, worunter etwas fällt, wovon es ein Exemplar ist oder Repräsentant, was es also nicht selbst ist« (ebd., S. 150). An dieser Stelle sollte zudem noch erwähnt werden, dass »Adornos Schreiben, seine Art der Darstellung noch mehr als sein Denken«, ohne Benjamin vielleicht »undenkbar« gewesen wäre, da Benjamins Einfluss, so zumindest eine These von Andreas Lehr, »die entscheidende Komponente« lieferte, der »Adorno bedurfte, um seine Form der Philosophie – als Deutung und Kritik – zu entfalten« (Andreas Lehr: *Kleine Formen. Adornos Kombinationen: Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay*. Dissertation: Freiburg/Breisgau 1999/2000, S. 16–17).

24 Adorno: Einleitung. In: Benjamin: Schriften, S. XXII.

Umstand besonders deutlich.²⁵ Die Einleitung zu den *Schriften* und das darin skizzierte Panorama des Benjamin'schen Denkens kann übrigens durchaus als die Gründungsurkunde dessen gelten, was heute unter dem Terminus Benjaminphilologie firmiert.

Einen Makel der ersten Benjamin-Gesamtausgabe – die dafür ausschlaggebende monetäre Kalkulation wurden bereits erläutert – betont Adorno am Schluss der Einleitung: »Die Ausgabe beansprucht keine wissenschaftliche Authentizität.«²⁶ Entsprechend »provisorisch« mutet vor allem der Neuabdruck des Trauerspielbuchs an. Es fehlen nicht nur Titel- und Widmungsblatt sowie das Inhaltsverzeichnis; auch der »Anmerkungsteil« ist »um vier Fünftel gekürzt« – dafür aber um eine (von Benjamin niemals konzeptionierte) »Zeittabelle der erwähnten Barockdichter«²⁷ bereichert. Zudem ist der Text in Antiqua gedruckt und die Anordnung Suhrkamps, »daß Zitate aus Dramen und Gedichten deutlich als solche zu setzen wären«, wurde – auch wenn Podszus zu Recht monierte, dass man das »poetische Zitat im Block des Textes belassen« solle, da »im Zusammenhang [...] das Gemeinte des Zitats mehr Gewicht« habe »als seine formale Gestalt«²⁸ – umgesetzt.²⁹

Dass die Gesamtkomposition der *Schriften* dem Werkcharakter der einzelnen Arbeiten nicht gerecht zu werden vermag, macht ein Blick auf die Seiten 140–141 von Band I deutlich, auf denen der »nackte« Text von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* mit Benjamins Essay *Goethes Wahlverwandtschaften* aufeinandertrifft (vgl. Abb. 3). Eine derartige Konstellation unterminiert nicht nur die »physische« Eigenständigkeit der einzelnen Werke, sondern ist auch in »hermeneutische[r] Hinsicht[]«³⁰ problematisch. Benjamins Arbeiten tre-

25 Zur Kritik an der »Benjamin-Lektüre« Adornos vgl. Thomas Küpper und Timo Skrandies: Rezeptionsgeschichte. In: Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 17–29.

26 Adorno: Einleitung. In: Benjamin: Schriften. Band I, S. XXV.

27 Rolf Tiedemann: Editorische Notiz. In: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Revidierte Ausgabe besorgt von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963, S. 269–272, hier S. 269.

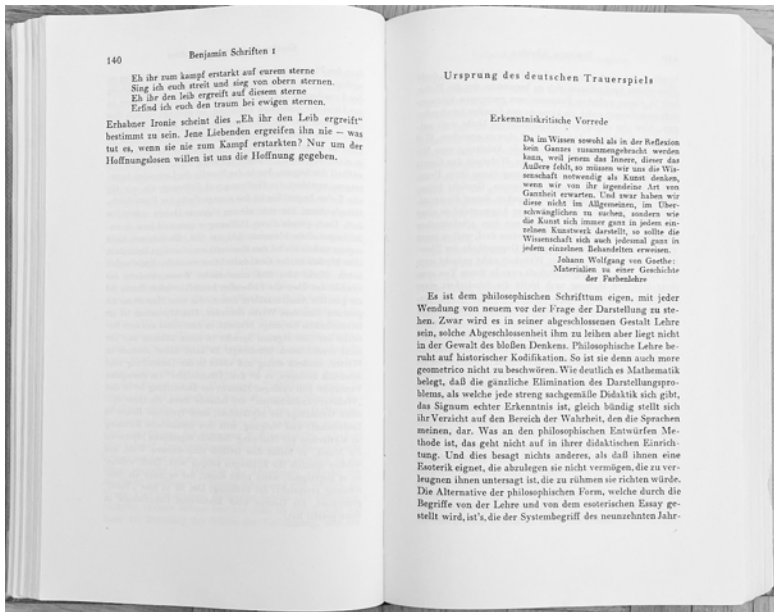
28 Friedrich Podszus an Theodor W. Adorno. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953 [Brief 49]. In: Schopf (Hg.): Adorno und seine Verleger, S. 103.

29 Vgl. Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Benjamin: Schriften. Band I, S. 141–365.

30 Spoerhase: Das Format der Literatur, S. 46.

ten in den *Schriften* nämlich weniger als autonome »Entität[en]«³¹ in Erscheinung, sondern vielmehr als Teile eines großen Ganzen. Dass es sich bei den *Schriften* um ein Paradebeispiel einer »fictive unity«³² (im Sinne Cahn's) handelt, demonstriert der jeweils über Verso prangende Kolumnentitel »Benjamin Schriften I«, der den ersten Band als makrotypographische Einheit markiert (vgl. Abb. 3).

Abb. 3: *Schriften. Band I* 1955, S. 140–141



Dass das Trauerspielbuch in einer derart transformierten Version seine erste Neuauflage erfährt, ist bekanntlich dem Umstand geschuldet, dass es in den 1950er Jahren noch nicht absehbar ist, ob es überhaupt einen Markt für das Benjamin'sche Œuvre geben wird. Insofern stellt das gesamte Projekt vor allem eine beachtliche Leistung dar. Adorno und Podszus war schlussendlich daran gelegen, die schwer zugänglich gewordenen Arbeiten Benjamins der Öffentlichkeit – in welcher Form auch immer – zugänglich zu machen.

31 Ebd.

32 Cahn: *Opera Omnia*, S. 92.

Ursprung des deutschen Trauerspiels [1963]

1963 erscheint die erste posthume Einzelausgabe des Trauerspielbuchs. Der makrotypographische Gesamtentwurf der wissenschaftlich ambitionierten Neuauflage allerdings scheint – wie bereits die auf der Vorderseite der Broschur abgebildete (an Escher-Graphiken erinnernde) »unmögliche Figur« demonstriert (vgl. Abb. 4) – dem Konzept verpflichtet, das Trauerspielbuch als dezidiert »zeitgemäßes« bzw. aktuelles Werk zu präsentieren (und damit vielleicht auch gleichzeitig einer ästhetisch ambitionierten Leserschaft schmackhaft zu machen). Zeitgemäß mutet auch das Buchinnere an, dessen textliche Gestalt noch stärker vom Original abweicht als die *Schriften*-Version. Die Nachweise sind nun nicht mehr, wie in der Erstaussgabe und den *Schriften*, als Endnoten am Ende des Buchs zu finden, sondern als Fußnoten direkt unter dem Fließtext. Die damit vorgetäuschte Konformität des Trauerspielbuchs mit den Konventionen des wissenschaftlichen Betriebs grenzt, etwas polemisch formuliert, beinahe ans Parodistische (vgl. Abb. 5). Als Textgrundlage dient der Einzelausgabe, wie der Herausgeber und Trauerspielbuch-Chefeditor der folgenden Jahrzehnte, Rolf Tiedemann, bemerkt, übrigens die Erstaussgabe: »Für eine Textrevision kann *b* [Text der *Schriften*] nichts beitragen. Die vorliegende Ausgabe greift deshalb auf *a* [Erstaussgabe] zurück.«³³

Im Gegensatz zu den *Schriften* werden die Abweichungen zwischen dem Original und der Neuausgabe diesmal, zumindest größtenteils, erwähnt:

Die vorliegende Ausgabe unterscheidet sich äußerlich von *a* durch folgendes. Ein Widmungsblatt mit dem Text: »Entworfen 1916 Verfaßt 1925 Damals wie heute meiner Frau gewidmet« ist fortgelassen worden. Die Anmerkungen, in *a* am Schluß des Buches zusammengefaßt, wurden unter die Seiten mit ihren Bezugsstellen gerückt. Zitierte Verse sind nach dem Vorgang von *b* als solche erhalten geblieben, während sie in *a* wie Prosa gesetzt sind.³⁴

Die Schwabacher des Originals erwähnt Tiedemann (in der in Garamond gedruckten Neuausgabe) allerdings nicht. Dadurch, dass die Neuausgabe mit einem vollständigen Nachweisapparat aufwartet und Benjamins Ausführungen, im Gegensatz zu der *Schriften*-Version, (wieder) ein Inhaltsverzeichnis

33 Tiedemann: Editorische Notiz. In: Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1963], S. 270.

34 Ebd., S. 270–271.

Abb. 4: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* 1963, Vorderseite der Broschur (links)

Abb. 5: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* 1963, S. 7 (rechts)



vorangestellt ist, liefert das Buch, zumindest auf der inhaltlichen Ebene, eine solide Grundlage. Zu bemängeln ist allerdings, dass die Nachweise, wie Tiedemann selbst anmerkt, teils auf andere Ausgaben bzw. Auflagen der von Benjamin verwendeten Quellen verweisen.³⁵

Gesammelte Schriften [1974]

In den 1970er Jahren beginnt das Benjamin'sche Œuvre seine, zumindest bisher, seitens der Forschung so gut wie ausschließlich rezipierte Gestalt anzunehmen.³⁶ Im editorischen Bericht der für Band I verantwortlichen

35 Vgl. ebd., S. 271.

36 Bis die auf 21 Bände angelegte *Kritische Gesamtausgabe*, die unter dem Titel *Werke und Nachlaß* firmiert, vollständig herausgegeben sein wird, wird sich vermutlich auch

Herausgeber (Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser) gibt es zwei Punkte, die es hervorzuheben gilt: Einmal die Kritik an den bis dato edierten Trauerspielbuch-Text-Versionen, zum anderen ein recht aufschlussreiches (und im Folgenden zuerst thematisiertes) Credo, wie Benjamins Texte, den Herausgebern zufolge, adäquat zu edieren seien. Die »Rede von verschiedenen Versionen oder Fassungen eines Textes« sei »bei Benjamin« nämlich »eher irreführend«:

Wird bereits bei Dichtungen durch die These, alle überlieferten Texte seien grundsätzlich von gleichem Wert, *ein* Interesse der Wissenschaft verabsolutiert – im Grunde das positivistische an der Entstehungsgeschichte –, so ist es philosophisch-theoretischen Texten wie denen Benjamins vollends unangemessen. Gerade ein Denken, dem Genesis und Geltung als durcheinander vermittelt sich darstellen, wird die Genesis nicht mit Entstehung und Entwicklung verwechseln. Der Weg, auf dem ein Theorem gewonnen wird, bleibt diesem selbst, seinem Wahrheitsgehalt, peripher; wie ein Theoretiker jeweils zu seinen Erkenntnissen gelangt ist, mag von denkpsychologischem Interesse sein, für das Erkannte und seine Wahrheit ist es irrelevant. Der Benjamin-Editor kann sich nicht davon dispensieren, unter mehreren Zeugen den autorisierten zu ermitteln und dessen Text als authentischen Textteil abzudrucken.³⁷

Die Herausgeber, die damit *en passant* dem Format »Kritische Gesamtausgabe« eine kategorische Absage erteilen und eine Edition, die nicht bemüht ist, den »Wahrheitsgehalt« des edierten Werks zum Leitmotiv zu erheben, als positivistisch diskreditieren, profilieren also einen – mit historischer Authentizität nicht zwangsläufig kompatiblen – Erschließungsmodus als konstitutiv für die Edition des Benjamin'schen Œuvre: die Interpretation.³⁸ Als Richtschnur dafür, wie zu edieren sei, kann demzufolge nur – dies wiederum ist

nichts daran ändern. Die Resonanz der Forschung auf das von Reuß bei Wallstein herausgegebene Trauerspielbuch-Faksimile ist zurzeit noch nicht abzusehen.

37 Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: Editorischer Bericht. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band I.2: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, S. 749–796, hier S. 772–773.

38 Nichtsdestoweniger ist die Akribie, durch die sich Tiedemanns und Schweppenhäusers Arbeit auszeichnet, bemerkenswert.

eine Interpretation meinerseits – die *Philosophie Walter Benjamins*³⁹ dienen. Und mit jener ist vor allem Tiedemann vertraut, widmet sich doch seine 1964 von der Frankfurter Universität angenommene (bei Adorno verfasste) Dissertation deren (Re-)Konstruktion.⁴⁰ Gerade durch diesen Umstand avancieren die *Gesammelten Schriften* zu einer Publikation, die ihrerseits als äußerst aufschlussreiches Zeitdokument gelten kann. Im Folgenden allerdings gilt es nicht, die *Gesammelten Schriften* aus wissenschafts- bzw. editionsgeschichtlicher Perspektive in den Blick zu nehmen, sondern die Differenzen zwischen der Erstausgabe von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und dem in den *Gesammelten Schriften* abgedruckten Trauerspielbuch-Text zu erörtern.

In den Anmerkungen der Herausgeber, in denen der Kommentar zum Trauerspielbuch mehr als 100 Seiten einnimmt, findet sich eine recht lange Passage aus dem bereits zitierten Brief von Podszus an Adorno aus dem Jahr 1953, in dem Podszus darauf insistiert, dass die ihm »vorliegende[n] Texte Benjamins [...] gewiß nicht heilig« seien, »aber bis in ihren in die äußere Gestaltung gehenden Intentionen unantastbar«. ⁴¹ »[S]elbstkritisch« wird vor diesem Hintergrund darauf »hingewiesen«, dass in der »1963 von R. Tiedemann besorgten, textlich revidierten Einzelausgabe des Trauerspielbuches [...] die Bedeutung der Spatien nicht erkannt wurde« und »der Herausgeber« irrtümlicherweise der Annahme gewesen sei, »[z]itierte Verse [...] nach dem Vorgang des Abdrucks in den »Schriften« von 1955 als solche erhalten zu dürfen, um die Rezeption des Buches zu erleichtern«. ⁴² »Dem gleichen Zweck«,

39 Vgl. Rolf Tiedemann: Notiz. In: Rolf Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Mit einer Vorrede von Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1973, S. 188–189. Tiedemanns Studien erscheinen »zuerst 1965 als Band 16 der von Theodor W. Adorno im Auftrag des Instituts für Sozialforschung herausgegebenen »Frankfurter Beiträge zur Soziologie« (Theodor W. Adorno: Vorrede. In: Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins, S. 7–11, hier S. 7, Anm. gez. R. T.).

40 Vgl. ebd.

41 Friedrich Podszus an Theodor W. Adorno, 26. Juni 1953. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953 [Brief 49]. In: Schopf (Hg.): Adorno und seine Verleger, S. 104. Vgl. [Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser:] Anmerkungen der Herausgeber. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.3: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, 797–1271, hier S. 958. Die hier zitierte Zeile, die das Resümee Podszus' darstellt, ist in den Anmerkungen allerdings nicht mit abgedruckt.

42 [Tiedemann und Schweppenhäuser]: Anmerkungen der Herausgeber. In: Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.3, S. 958.

so wird weiter ausgeführt, »sollte es dienen, wenn die in a [Erstausgabe] am Ende zusammengefaßten Nachweise und Verweise als Fußnoten gebracht wurden.«⁴³

All jene editorischen ›Verzerrungen‹ wurden in der 1974er Version des Trauerspielbuch-Texts getilgt und damit, zumindest im Kontrast zu den vorherigen Trauerspielbuch-Neuausgaben, eine relativ originalgetreuere Rezeption ermöglicht. Was allerdings nicht reproduziert wurde, ist das originale Schriftbild. Zwar wird dieses Mal auf die Typen-Diskrepanz zwischen Original und Neuausgabe hingewiesen, allerdings, obwohl die Relevanz der typographischen Gestaltung explizit eingeräumt wird, äußerst pauschal: »Eine weitere, kaum weniger wichtige Besonderheit von a – das Buch ist in einer, wie Benjamin einmal schrieb, *mir [...] allein angemessenen Fraktur* gedruckt – konnte [...] leider nicht reproduziert werden.«⁴⁴

43 Ebd.

44 Ebd. Jenen Brief auf die konkrete Drucklegung des Trauerspielbuchs zu beziehen, scheint mir nicht unproblematisch. Der zitierte Brief wurde nämlich im Jahr 1924 verfasst und stammt aus einer Zeit, in der Benjamin noch intendierte, mit einem anderen Verleger, nämlich mit Jaques Hegner, zu kooperieren (vgl. Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 22. Dezember 1924. In: Gesammelte Briefe, Band II, S. 509), und steht in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit dem 1928 bei Rowohlt publizierten Buch. Darauf hinzuweisen, scheint mir relevant, da das Trauerspielbuch überhaupt nicht – wie die Briefstelle, in der von einer »allein angemessene[n] Fraktur« (ebd.) die Rede ist, suggeriert – in einer Fraktur gedruckt wurde. Zumindest nicht in einer Fraktur im engeren Sinne. Der Begriff Fraktur fungiert zwar, im frühen 20. Jahrhundert wie heute, als Oberbegriff für alle gebrochenen Schriften, im einschlägigen Gebrauch allerdings ist Fraktur der Name einer spezifischen Schriftartgattung. Fraktur ist die Schriftartgattung, die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts etabliert und die die zuvor geläufige Schriftartgattung, die Schwabacher, verdrängt. Nun ist Benjamins Buch, wie bereits bekannt ist, in einer Alten Schwabacher gedruckt, die zwar, da es sich bei der Schwabacher um eine gebrochene Schrift handelt, als Fraktur bezeichnet werden kann, die aber, zumindest im engeren Sinne, keine Fraktur ist. Schlussendlich muss es fraglich bleiben, welcher Fraktur-Begriff Benjamins Ausführungen im Jahr 1924 zugrunde liegt, also ob ihm bei der Abfassung des zitierten Briefes bereits der Plan vorschwebte, das Buch in einer Alten Schwabacher drucken zu lassen, oder ob er vielleicht (noch) den Plan hegte, das Buch tatsächlich in einer Fraktur drucken zu lassen. Das semantische Potential, das einem Trauerspielbuch in Fraktur eignen würde, hätte auf jeden Fall wenig gemein mit der Hermeneutik der ›Schwabacher-Codierung‹ (vgl. dazu besonders S. 223–234). Roland Reuß erachtet den ›Kurzschluss‹ zwischen Brief und Erstausgabe übrigens, wie die Herausgeber der *Gesammelten Schriften*, als unproblematisch. Er zitiert nämlich auch jenen Brief im Nachwort zum Trauerspielbuch-Faksimile, und zwar um die Wahl der Type auf eine Intention Benjamins zurückzuführen (vgl. Roland Reuß:

So viel an dieser Stelle zu den Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen der Erstausgabe und den Neuausgaben. Im Folgenden gilt es, die Perspektive ein wenig zu erweitern und aufzuzeigen, inwiefern der Werkcharakter des Trauerspielbuchs, unabhängig von den bereits thematisierten, eklatanten Verbesserungen gegenüber den ersten beiden Neuausgaben, durch das Format »Gesamtausgabe« kassiert wird, sowie die vor allem durch die verlegerischen Peritexte induzierte Stilisierung Walter Benjamins zum kanonischen Autor nachzuverfolgen, die mittels der *Gesammelten Schriften* quasi institutionalisiert wird.

Der Text von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* erscheint in Teilband I.1 der *Gesammelten Schriften*.⁴⁵ Allerdings teilt sich der in Garamond gesetzte Text das Buch mit zwei anderen, in derselben Type neu gesetzten Arbeiten Benjamins: mit seiner Berner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen*

Nachwort. In: Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [2019], S. 1–27, hier S. 3–4). Der Grund dafür, dass die von mir als notwendig erachtete Differenzierung für Reuß keine Rolle spielt, liegt freilich nicht darin, dass Reuß die Schwabacher nicht von einer Fraktur zu unterscheiden weiß – denn das kann und tut er –, sondern liegt schlicht und einfach daran, dass Reuß eine andere Intention hinter der Wahl der Type vermutet, eine Intention, vor deren Hintergrund es irrelevant ist, in welcher gebrochenen Schrift das Buch gedruckt worden ist. Reuß' These lautet nämlich (ebd., S. 4): »Die Art und die Herkunft der Texte, die im Trauerspielbuch Untersuchungsgegenstand sind, machten aus der Sicht des Autors die Wahl einer Fraktur notwendig. Vor allem der in den zitierten Texten anzutreffende Wechsel von deutscher zu lateinischer Druckschrift war nur so zu erhalten.« Reuß zufolge liegt der Grund dafür, dass Benjamin das Buch in einer Fraktur gedruckt haben wollte, also darin, dass der Fraktur-Satz es ermöglicht, Fremdwörter gegenüber den Wörtern in deutscher Sprache hervorzuheben. Reuß ist sicherlich dahingehend zuzustimmen, dass der Kontrast zwischen deutschen Wörtern und fremdsprachigen durch den Kontrast zwischen Antiqua und einer gebrochenen Schrift deutlich hervortritt. Allerdings scheint mir die These, dass die Typen-Wahl auf die Intention zurückzuführen sei, den Kontrast zwischen deutschen und anderssprachigen Wörtern zu profilieren, zwar nicht bestreitbar, aber nur bedingt plausibel. Einerseits vor dem Hintergrund des immensen hermeneutischen Potentials, das gerade der Alten Schwabacher eignet, andererseits aber auch deshalb, da der »in den zitierten Texten anzutreffende Wechsel von deutscher zu lateinischer Druckschrift« nur selten anzutreffen ist – vor allem die barocken Trauerspiele bestechen bekanntlich dadurch, dass in ihnen fremdsprachige Ausdrücke, wie Nicola Kaminski aufzeigt, »rigoros ausgewiesen« (Nicola Kaminski: *EX BELLO ARS* oder *Ursprung der »Deutschen Poeterey«*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004, S. 35) werden.

45 Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Band I.1: *Abhandlungen*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, S. 203–430.

Romantik und dem Essay *Goethes Wahlverwandtschaften*.⁴⁶ Seinen Werkcharakter büßt das Trauerspielbuch also vor allem durch den Verlust seiner physischen Autonomie ein. Gleichzeitig allerdings »expandiert« das Trauerspielbuch – zumindest dann, wenn die für eine fundierte Rezeption konstitutiven Paratexte berücksichtigt werden. Dann nämlich ist das »Trauerspielbuch« in allen drei Teilbänden von Band I gegenwärtig: In Teilband I.2 findet sich der »Editorische Bericht« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* und in Teilband I.3 befinden sich die umfassenden »Anmerkungen der Herausgeber«. *In summa* nimmt das Trauerspielbuch, zumindest in dieser Perspektive, stolze 1275 Seiten ein.⁴⁷

Darauf, dass das Projekt *Gesammelte Schriften* weniger dem Ziel verpflichtet ist, die Besonderheiten der einzelnen Werke Benjamins zu betonen, sondern vielmehr darauf bedacht ist, die »hermeneutische Kohärenz«⁴⁸ seines Gesamtwerks zu betonen, lässt die Rückseite der Broschur von Teilband I.1 schließen. Dort ist zu lesen:

Als Walter Benjamin 1940 starb, war sein Name nur einem kleinen Kreis vertraut. Erst seit 1955 wurden Werk und Gestalt Benjamins der Öffentlichkeit sichtbar. Die Auswahl der *Schriften*, die Theodor W. Adorno im Suhrkamp Verlag herausgab, ermöglichte eine erste Rezeption. Eine Reihe weiterer Auswahlen und zahlreiche Einzelausgaben, die seither erschienen, beförderten die Wirkung Benjamins energisch, sie konnten aber weder das wachsende Bedürfnis nach einer Gesamtausgabe noch das nach kritisch gesicherten Texten befriedigen. Beidem wollen die *Gesammelten Schriften* gerecht werden, die zum erstenmal Benjamins Gesamtwerk mit der erreichbaren Vollständigkeit vorlegen. [...]. Zwar enthält der erste Band nur wenige unbekannte Texte [...]; doch sind es die Arbeiten des ersten Bandes, von denen jedes Studium des Benjaminschen Denkens auszugehen hat.⁴⁹

Nachdruck verliehen wird der Rezeptionsanweisung, die dem »Studium des Benjaminschen Denkens« eindeutig den Primat vor der historisch perspekti-

46 Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Band I.1.

47 Mit S. 1275 endet die Paginierung der drei durchpaginierten Bücher, die Band I bilden. Vgl. Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Band I.3.

48 Spoerhase: *Was ist ein Werk*, S. 319.

49 Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Band I.1, Rückseite der Broschur. Bei dem mir vorliegenden Teilband handelt es sich um die Erstauflage der broschierten Ausgabe aus dem Jahr 1974. Dasselbe gilt für die im Folgenden thematisierten sowie abgebildeten Teilbände (I.2 und I.3).

vierten Erörterung der einzelnen Werke zuschreibt, durch die Paratexte von Teilband I.2 und Teilband I.3. Auf der Rückseite des Ersteren finden sich Zitate von Zeitgenossen Benjamins, in denen jeweils eine der in Teilband I.1 bzw. I.2 abgedruckten Schriften gelobt wird. Die Reihenfolge, in der die Lobesworte angeordnet sind, entspricht dabei der Reihenfolge, in der die Texte in den beiden Teilbänden abgedruckt sind. So kommentiert das erste Zitat, das von Hugo von Hofmannsthal stammt, den Essay *Goethes Wahlverwandtschaften*. Hofmannsthal resümiert, dass der Text nicht nur »einem völlig sicheren und reinen Denken« entspringe, sondern zudem in seinem »inneren Leben Epoche gemacht hat«.⁵⁰ Danach resümiert Gershom Scholem, dass der *Ursprung des deutschen Trauerspiels* »zu den bedeutendsten und bahnbrechendsten Habilitationsschriften gehört, die je einer philosophischen Fakultät vorgelegen haben«.⁵¹ Im Anschluss kommentieren Adorno, Max Horkheimer und Bertolt Brecht Arbeiten von Benjamin (aus Teilband I.2).⁵² Dadurch, dass die Kommentare zu den einzelnen Werken hier materialiter als eine Einheit begegnen (vgl. Abb. 6), wird suggeriert, dass auch Benjamins Arbeiten ein Ganzes bilden, also nur in einer ›Zusammenschau‹ adäquat rezipiert werden können. Auf der Rückseite von Teilband I.3 (vgl. Abb. 7) wiederum befinden sich vier Zitate aus Benjamin-Briefen, die aus den Jahren 1923, 1931, 1937 und 1940 datieren.⁵³

Dem Umstand, dass es gerade Teilband I.3 ist, auf dessen Rückseite der Autor selbst zu Wort kommt, kann man – zumindest bei genauerer Betrachtung – eine legitimatorische Funktion zuschreiben. In Teilband I.3 sind nämlich die Anmerkungen der Herausgeber abgedruckt, der Teil also, in dem Tiedemann und Schweppenhäuser ihre textkritische Arbeit, unter anderem auch die von ihnen vorgenommenen Konjekturen, offenlegen und rechtfertigen. Dadurch, dass das Wort des Autors gerade jenen Bericht umrahmt, in dem die an seinem Werk vorgenommenen Eingriffe kommentiert werden, scheint die textkritische Arbeit der Herausgeber, zumindest indirekt, legitimiert.

50 Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.2, Rückseite der Broschur.

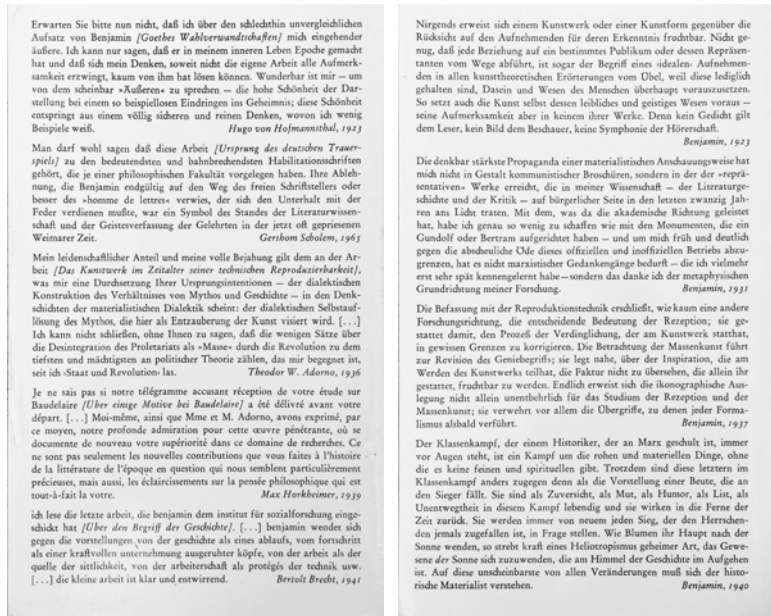
51 Vgl. ebd.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.3, Rückseite der Broschur.

Abb. 6: Gesammelte Schriften. Band I.2 1974, Rückseite der Broschur (links)

Abb. 7: Gesammelte Schriften. Band I.3 1974, Rückseite der Broschur (rechts)



Ursprung des deutschen Trauerspiels [1978]

Im Jahr 1978 erscheint erneut eine Einzelausgabe von *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Das Buch basiert auf der Textgrundlage der *Gesammelten Schriften*. Dem Werkcharakter des Trauerspielbuchs wird materialiter selbstverständlich primär dadurch Rechnung getragen, dass der Titel auf der Vorderseite der Broschur zu finden ist. Dieser Umstand ist, so banal seine Feststellung auch erscheinen mag, mehr als nur lapidar – wie ein Vergleich mit der Vorderseite der Broschur von Teilband I.1 der *Gesammelten Schriften* deutlich macht. Die Gegenüberstellung der beiden Bücher (vgl. Abb. 8 und 9) demonstriert eindrücklich, was es bedeutet, wenn ein Werk einem Œuvre »einverleibt« wird. Als »Segment« der *Gesammelten Schriften* ist das Trauerspielbuch nämlich nur (noch), dies zumindest vermittelt der Titel von Teilband I.1, eine von mehreren *Abhandlungen*.

Abb. 8: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* 1978, Vorderseite der Broschur (links)

Abb. 9: *Gesammelte Schriften. Band I.1* 1974, Vorderseite der Broschur (rechts)



Dass es sich bei der Einzelausgabe, trotz deren physischer Autonomie, allerdings nicht primär um ein um seiner Besonderheit willen rezeptionswürdiges Buch zu handeln scheint, sondern um ein Werk, das zuvörderst einer Situierung innerhalb des Benjamin'schen Denkens – und damit weniger innerhalb eines historischen Diskurses – bedarf, vermittelt die Rückseite der Broschur: Auf dieser findet sich ein Benjamin-Zitat, das ins Jahr »1931« datiert und einen Kommentar des Autors zu seinem Werk aus der Retrospektive enthält, wodurch, zumindest implizit, suggeriert wird, dass einzig ein *Ceuvre*-orientierter Zugang das Trauerspielbuch adäquat situiert:

Wie weit gerade eine strenge Beobachtung der echten akademischen Forschungsmethoden von der heutigen Haltung des bürgerlich-idealistischen Wissenschaftsbetriebs abführt, darauf hat mein Buch »Ursprung des deutschen Trauerspiels« die Probe gemacht, indem es von keinem deutschen Akademiker irgendeiner Anzeige ist gewürdigt worden. Nun war dieses Buch

gewiß nicht materialistisch, wenn auch bereits dialektisch. Was ich aber zur Zeit seiner Abfassung nicht wußte, das ist mir bald nachher klarer und klarer geworden; daß es von meinem sehr besonderen sprachphilosophischen Standort aus zur Betrachtungsweise des dialektischen Materialismus eine – wenn auch noch so gespannte und problematische – Vermittlung gibt. Zur Sätturiertheit der bürgerlichen Wissenschaft aber gar keine.⁵⁴

Und auch der Klappentext – der, da es sich um ein broschiertes Taschenbuch handelt, auf der Rückseite des Schmutztitels abgedruckt ist – geizt nicht mit einer, regelrecht bevormundenden, kulturhistorischen Situierung der Arbeit und diktiert der Leserschaft, wie Benjamins »kanonische[s] Werk[]« einzuordnen ist:

Mit Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* legen die suhrkamp taschenbücher wissenschaft eines der kanonischen Werke der neueren Ästhetik vor. [...] Zwar noch nicht materialistisch, aber schon dialektisch – so steht das Buch am Eingang von Benjamins Entwicklung zum bedeutendsten marxistischen Kunsttheoretiker der Epoche.⁵⁵

Randbemerkung: Suhrkamp Verlag

Aus dem bisher Aufgezeigten wird ersichtlich, dass die Editionsgeschichte des Trauerspielbuchs als Geschichte einer sukzessiven Stilisierung eines kanonischen Autors und seiner Schriften beschrieben werden kann. Verantwortlich dafür, dass die Texte Benjamins als Teile eines großen Ganzen, besonders aber auch als das Werk eines großen Autors, inszeniert wurden, ist allerdings, zumindest primär, weder Adornos Interpretation der »Philosophie Benjamins«⁵⁶ noch den editionsphilologischen Maximen Tiedemanns geschuldet – wie beispielsweise der, dass es die Aufgabe des »Editor[s]« sei, sich vorrangig darum zu kümmern, dem »Wahrheitsgehalt« der edierten Texte gerecht zu werden und deshalb (beispielsweise) »unter mehreren Zeugen

54 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978, Rückseite der Broschur.

55 Ebd., Klappentext. Diese paratextuelle Rahmung findet sich auch in der, mir neben der Erstauflage von 1978 vorliegenden, 11. Auflage wieder, die aus dem Jahr 2011 stammt. Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. 11. Auflage Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2011.

56 Adorno: Vorwort. In: Benjamin: *Schriften*, Band 1, S. XI.

den autorisierten [...] Textteil abzdrukken«.⁵⁷ Dass Benjamin und seine posthum edierten Werke der Leserschaft als ein Gefüge »free from the [...] accidents of history, and divorced from contemporary debates«⁵⁸ »verkauft« wurden, ist vor allem das Resultat einer gut kalkulierten Selbstvermarktungsstrategie seitens des Verlags, der noch heute dafür bekannt ist, »keine Bücher [zu] publizier[en], sondern Autoren«.⁵⁹ Darauf bedacht, ein spezifisches Verlagsprofil zu konturieren, ist allerdings nicht erst Siegfried Unseld, auf den das zuletzt zitierte Credo zurückgeht. Bereits Peter Suhrkamp, der den Verlag im Jahr 1950 gründet, verfolgt eine Strategie. Bei Suhrkamp werden, neben den Schriften Adornos, zunächst vor allem »Bücher von Bertolt Brecht, T. S. Eliot, Hermann Hesse und Bernard Shaw«⁶⁰ verlegt. Diese Bücher »versprechen« zwar, wie Wolfgang Schopf resümiert, zunächst »keinen großen buchhändlerischen Erfolg«, sie »enthalten« aber »in nuce bereits die programmatische Identität des im Aufbau befindlichen Verlags«.⁶¹ Siegfried Unseld, der nach dem Tod Peter Suhrkamps im Jahr 1959 die Leitung des Verlags übernimmt, verhilft dem Verlag schließlich dazu, die sogenannte »Suhrkamp-Kultur«⁶² zu etablieren. »Namen wie Adorno, Benjamin, Bloch«, so Catherine Marten, »geben einen klar erkennbaren Kurs vor«,⁶³ sie verleihen dem »intellektuellen, gebildeten und elitären Image des Verlags«⁶⁴ ein klares Profil. Und ebenfalls konstitutiv für die Etablierung eines spezifischen Verlagsprofils ist –

57 Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: Editorischer Bericht. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band I.2: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, S. 749–796, hier S. 772–773.

58 Cahn: Opera Omnia, S. 92.

59 Catherine Marten: Bernhards Baukasten. Schrift und sequenzielle Poetik in Thomas Bernhards Prosa. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018 (= Studien zur deutschen Literatur, Band 217), S. 249.

60 Wolfgang Schopf: Nachwort. In: Schopf (Hg.): Adorno und seine Verleger, S. 703–716, hier S. 704.

61 Ebd., S. 705.

62 Christof Windgätter: Vom »Blattwerk der Signifikanz« oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung. In: Christof Windgätter (Hg.): Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung. Wiesbaden: Harrassowitz 2010 (= Buchwissenschaftliche Beiträge, Band 80), S. 6–50, hier S. 24.

63 Marten: Bernhards Baukasten, S. 228. Vgl. zum spezifischen Stellenwert Adornos und der Kritischen Theorie in diesem Kontext Windgätter: Vom »Blattwerk der Signifikanz«, S. 15.

64 Marten: Bernhards Baukasten, S. 236.

neben den mittlerweile schon als klassisch zu bezeichnenden Umschlagentwürfen von Willy Fleckhaus – die Etablierung einer typographischen Linie. Eine »neutrale[] Typographie«⁶⁵ soll nämlich dafür Sorge tragen, dass die Schrift bei der Lektüre von Suhrkamp-Büchern so sehr in den ›Hintergrund‹ tritt, dass ihr »keine weitere Beachtung geschenkt werden muss.«⁶⁶ Zum typographischen Standard bei Suhrkamp avanciert deshalb die Stempel Garamond, als deren Spezifika Marten ihre »unaufdringliche Funktionalität und ihren fehlenden typographischen Eigensinn«⁶⁷ bestimmt. Dass ein Trauerspielbuch in Schwabacher bei Suhrkamp quasi undenkbar ist, versteht sich also von selbst. Die Einzelausgabe von 1963, die *Gesammelten Schriften* und die Einzelausgabe von 1978 sind natürlich in Garamond gesetzt.

Und während Benjamin und das Trauerspielbuch im Verlauf einer (freilich erfreulich erfolgreichen) Editionsgeschichte, mit Cahn gesprochen, enthistorisiert werden, institutionalisiert die Fachwissenschaft ein diesem Vorgang korrespondierendes Benjamin- und Trauerspielbuch-Bild.⁶⁸

65 Ebd., S. 237.

66 Ebd., S. 236–237.

67 Vgl. ebd., S. 274.

68 Aus einer kulturpolitischen Perspektive betrachtet – kulturpolitisch im Sinne eines philosophischen Pragmatismus, wie er beispielsweise in den Schriften Richard Rortys vertreten wird (vgl. Richard Rorty: *Philosophie als Kulturpolitik*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2008) – ist ein derartiger Vorgang durchaus positiv zu bewerten.

II. Wissenschaftsgeschichte, Benjaminphilologie und Barockforschung

Wissenschaftsgeschichte und Trauerspielbuch

Eine intensive Rezeption des Benjamin'schen Œuvre setzt in der »Mitte der sechziger Jahre«¹ ein. Wie Klaus Garber resümiert, ist der »Durchbruch« bzw. »Umschwung in der Benjamin-Rezeption« vor allem auf das politische Umdenken innerhalb der akademischen Kreise im Zuge der »Studentenbewegung« zurückzuführen:

Tatsächlich trat ein neues Bild von Benjamin zutage, das fortan wohl zu modifizieren und zu differenzieren, nicht aber wieder zu löschen war. Eine hochexplosive politische Situation im Zeichen des rapide eskalierenden Vietnamkrieges und der plötzlich in breiteren intellektuellen Kreisen sich durchsetzenden Einsicht in die politökonomische Verfassung der Dritten Welt, verquickt mit dem innenpolitischen Kampf um die Notstandsgesetze und der Hoffnung auf einen Generalstreik, vermittelten eine Erfahrung von historischer Krisis, wie sie nur allzu deutlich dem Werk Benjamins eingeschrieben und zum Ansatzpunkt wahrhaft historischer Arbeit erhoben worden war.²

Davon, wie sehr das Werk Benjamins den literaturwissenschaftlichen Diskurs vor allem der 1970er Jahre beeinflusst hat, zeugen die beiden noch immer

-
- 1 Detlev Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1999, S. 8.
 - 2 Klaus Garber: Stationen der Benjamin-Rezeption 1940–1985. In: Klaus Garber: Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 22), S. 121–193, hier S. 153–154.

geläufigen Standardwerke zur Barockforschung der 1910er und 1920er Jahre: Hans-Harald Müllers ideologiekritische Studie *Barockforschung: Ideologie und Methode* (1973) und Herbert Jaumanns wertungsgeschichtliche Arbeit *Deutsche Barockliteratur. Wertung – Umwertung* (1975).³ Eine knappe Erörterung des Umgangs der beiden Studien mit dem Trauerspielbuch ist deshalb aufschlussreich, da die exklusiv-ahistorische Stilisierung des Benjamin'schen Œuvre, die vermittels der *Gesammelten Schriften* materialiter inszeniert wird, hier ihr fachwissenschaftliches Pendant findet. Gerade die 1970er Jahre können insofern, wie das Folgende demonstrieren wird, als Nukleus der Formierung eines »fachwissenschaftlichen Gedächtnisses« gelten.

Die Position, die Benjamin und sein Barockwerk in den wissenschaftsgeschichtlichen Studien von Müller und Jaumann einnehmen, ist vor allem eines – und das in jeglicher Hinsicht: exklusiv. Müller thematisiert das Trauerspielbuch erst im letzten Absatz seiner Arbeit, jedoch nur, um das Ausbleiben eines »wissenschaftliche[n] Echo[s]«⁴ zu Benjamins Lebzeiten zu monieren – und damit der Germanistik jener Zeit noch ein letztes vernichtendes Urteil zu sprechen. Jaumann widmet dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* zwar fast zwanzig Seiten, allerdings als Exkurs, in dem primär die Wirkungsgeschichte des Benjamin'schen Barockwerks rekapituliert und die Sonderstellung, die das Trauerspielbuch im zeitgenössischen Kontext einnimmt, betont wird.⁵ Nun führt gerade Jaumann durchaus triftige Gründe dafür an, weshalb er das Trauerspielbuch nicht in seine wertungsgeschichtlichen Reflexionen mit einbezieht,⁶ und die dezidiert ideologiekritische Ausrichtung von Müllers Buch legt eine Erörterung des Trauerspielbuchs nicht unbedingt nahe. Allerdings gibt es, wie die groß angelegte Studie *Benjamin's Library* von Jane O. Newman mittlerweile aufgezeigt hat,⁷ mehrere Gesichtspunkte, unter denen es, zumindest in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive, angebracht

3 Vgl. Hans-Harald Müller: *Barockforschung: Ideologie und Methode*. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870–1930. Darmstadt: Thesen Verlag 1973; und Herbert Jaumann: *Die deutsche Barockliteratur. Wertung – Umwertung*. Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1975 (= *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, Band 181).

4 Müller: *Barockforschung*, S. 203.

5 Vgl. Jaumann: *Die deutsche Barockliteratur*, S. 570–589.

6 Vgl. ebd.

7 Vgl. Jane O. Newman: *Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque*. New York: Cornell University Press 2011. Zu Newmans Werk vgl. S. 60–62.

wäre, das Trauerspielbuch als Teil der Barockforschung der »Goldenen Zwanziger Jahre«⁸ zu identifizieren, wie es beispielsweise noch der in der Mitte der 1960er Jahre von Richard Alewyn veröffentlichte Sammelband *Deutsche Barockforschung* unternimmt. In Alewyns *Dokumentation einer Epoche*, so der Untertitel des Sammelbands, finden sich nämlich, »gleichberechtigt« neben anderen Texten aus den 1910er und 1920er Jahren abgedruckt, auch Auszüge aus dem Trauerspielbuch.⁹ Der Grund dafür, dass eine derartige, freilich vom Gehalt des Barockbuchs aus betrachtet ihrerseits problematische Identifikation Benjamins mit dem Diskurs seiner Zeit in den 1970er Jahren unterbleibt, mag einerseits sicherlich dem Umstand geschuldet sein, dass Benjamins Arbeit, wie Jaumann diagnostiziert, keine »Übereinstimmung mit dem Denkstil des zünftigen Betriebs« seiner Zeit »signalisiert«.¹⁰ Die exklusive Stellung, die dem Trauerspielbuch wissenschaftshistorisch bescheinigt wird, scheint allerdings nicht nur auf dessen Inhalt zurückzuführen zu sein, sondern ist, so scheint es zumindest, auch anderweitig motiviert.

Bereits 1976 moniert Bernd Witte, dass eine »historische Interpretation der einzelnen Werke«¹¹ Benjamins bis dato größtenteils ausgeblieben sei. Witte begründet diesen Umstand damit, dass »Benjamins Autorität« zumeist »in den Dienst der Rechtfertigung der eigenen Erkenntnisinteressen«¹² gestellt worden sei. Und gerade die Benjaminsche »Autorität« ist es, auf die auch Müller und Jaumann rekurren: Benjamin dient den beiden als Referenz für die Konturierung ihres eigenen wissenschaftlichen Profils. Jaumann beispielsweise kritisiert, im direkten Rekurs auf Benjamin, den »geilen Drang aufs große Ganze«, der der »geistesgeschichtlichen Barockumwertung«¹³ eigne. Müller eröffnet seine Arbeit sogar mit den Worten:

8 Richard Alewyn: Vorwort. In: Richard Alewyn (Hg.): *Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche*. Zweite Auflage. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966 [1965], S. 9–13, hier S. 9.

9 Vgl. Walter Benjamin: Allegorie und Emblem. In: ebd., S. 395–413. Als weniger diplomatisch muss der Umstand identifiziert werden, dass das im Sammelband abgedruckte Benjamin-Dokument eine recht eklektizistische Komposition aus Trauerspielbuch-Passagen ist.

10 Jaumann: *Die deutsche Barockliteratur*, S. 578.

11 Bernd Witte: *Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1976, S. VIII.

12 Ebd.

13 Jaumann: *Barockliteratur*, S. 424.

Die vorliegende Untersuchung will einen Beitrag leisten zu einer Geschichte der deutschen Barockforschung, die möglicherweise von exemplarischer Bedeutung sein könnte für eine Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Weder auf Methoden- noch auf Wissenschaftsgeschichte reduziert, wird hier der Zusammenhang mit jener »allgemeinen Geschichte«, als deren »Moment« Walter Benjamin die Literaturwissenschaft 1931 erkannte, nicht verleugnet, sondern thematisiert.¹⁴

Auch der wissenschaftsgeschichtlich aktive und prominenteste »Benjamin-Forscher und -Liebhaber«, ¹⁵ Klaus Garber, positioniert sich in seiner 1976 publizierten Studie zur Opitz-Rezeption in derselben Traditionslinie wie Müller.¹⁶

Neben den (*per se* durchaus plausiblen) methodischen Aspekten, die eine kategorische Stilisierung Benjamins, und damit seiner Schriften, zur ahistorischen Referenz forcieren, gibt es allerdings einen weiteren Grund dafür, dass das Trauerspielbuch nicht dem fachwissenschaftlichen Diskurs der Zeit subsumiert wird, den Müller und Jaumann unternommen haben zu sondieren. Jener Diskurs wird nämlich bestimmt von Gedanken, die eine »Entwurzelung [...] literarhistorische[r] Phänomene aus dem historischen Kontext« und eine »gewaltsame Inanspruchnahme auch der widerstrebendsten Zeugnisse für den germanisch-deutschen Geist«¹⁷ forcieren und damit »präfaschistische und faschistische Ideologien«¹⁸ institutionalisieren. Jene *Grenzverwirrungen* dezidiert rekonstruiert zu haben, ist das Verdienst von Gerhard Kaiser.¹⁹ Und wenn Kaiser wiederum ein der Barockforschung des frühen 20. Jahrhunderts gewidmetes Kapitel mit einem Benjamin-Zitat überschreibt – besagte Überschrift lautet: »»Die ewige Wiederkehr des Neuen«: Revitalisierungsdiskurse im Zeichen des Lebens«²⁰ –, dann speist sich die performativ

14 Müller: Barockforschung, S. 7.

15 Klaus Garber: Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker. München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 8.

16 Vgl. Klaus Garber: Martin Opitz – »der Vater der deutschen Dichtung«. Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1976, S. 11–13.

17 Ebd., S. 174.

18 Ebd.

19 Vgl. Kaiser: Grenzverwirrungen.

20 Ebd., S. 199.

inszenierte Kontrastierung zwischen Benjamin und dem fachwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit wohl aus derselben, freilich äußerst sympathischen Motivation, die Arbeit des »Philosophen, der auf der Flucht vor den Schergen Hitlers sein Leben auslöschte«, ²¹ nicht auf derselben Ebene zu situieren wie die Arbeiten späterer Parteigänger.

Der Gestus, sich aus methodologischen Erwägungen explizit auf Benjamin zu beziehen, sowie der Gestus, Benjamins Barockbuch aus dem fachwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit auszusondern, sind schlussendlich vielleicht die zwei Seiten einer Medaille: der Konturierung eines methodisch innovativen und gleichzeitig ideologisch unkontaminierten fachwissenschaftlichen Profils. Dass das je eigene wissenschaftliche Profil durch einen Rekurs auf Benjamin definitiv affiziert wird, steht, wie Nicolas Pethes zu Recht betont, außer Frage: »Benjamin stand politisch links und gibt jedem, der sich auf ihn bezieht, die Gewissheit, innerhalb der ideologischen Gemengelage der 1930er Jahre« – aber sicherlich auch der 1920er Jahre – »auf der richtigen Seite zu siedeln.« ²²

Benjaminphilologie und Trauerspielbuch

Es dürfte bereits deutlich geworden sein, dass diese Arbeit dem, was gewöhnlich unter dem Terminus Benjaminphilologie (bzw. Benjaminforschung) firmiert, wenn auch nicht konträr, so doch zumindest windschief gegenübersteht. Ein ausführliches, jener Forschungsrichtung gewidmetes Referat erübrigt sich deshalb. ²³ Um die grundlegende Differenz zwischen meinem Ansatz

-
- 21 Theodor W. Adorno: Charakteristik Walter Benjamins. In: Theodor W. Adorno: Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann. Revidierte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1990 [1970], S. 9–26, hier S. 9.
 - 22 Nicolas Pethes: Medium Benjamin. In: Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plenner (Hg.): Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin: Frankfurt a.M.: Peter Lang 2005 (= Budapest Studien zur Literaturwissenschaft, Band 7), S. 185–201, hier S. 188.
 - 23 Mittlerweile werden aber auch innerhalb der Benjaminphilologie Stimmen laut, die davor warnen, »vom historischen Material, an dem Benjamin arbeitet, zu abstrahieren« (Frank Voigt, Nicos Tzanakis Papadakis, Jan Loheit et al.: Vorwort. In: dies. (Hg.): Material und Begriff. Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen bei Walter Benjamin. Hamburg: Argument Verlag 2019, S. 9–13, hier S. 9).

und dem typischen Umgang mit Benjamin und seinem Barockbuch schlaglichtartig zu erhellen sowie auf einige Pionierstudien hinzuweisen, möchte ich den Blick dennoch kurz der Benjaminphilologie zuwenden.

Als Gründervater der sogenannten Benjaminphilologie kann Theodor W. Adorno gelten, der bereits im Sommersemester 1932 ein »Privatissimum für Doktoranden und fortgeschrittene Studenten«²⁴ zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* gelesen hat. Durch die Herausgabe der zweibändigen *Schriften* (1955) hat Adorno dafür gesorgt, dass sowohl die bereits zu Lebzeiten veröffentlichten Texte Benjamins als auch bis dahin unveröffentlichtes Material aus dem Nachlass einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.²⁵ Die prominente Position Adornos und des Frankfurter Instituts für Sozialforschung in den späten 1950ern und vor allem in den 1960ern sowie der Umstand, dass Benjamin bei einem Verlag mit klar konturiertem ideologischen Profil verlegt wurde, haben – neben der Faszination, die von den Arbeiten Benjamins ausgeht – sicherlich dazu beigetragen, das Interesse an Benjamin und seinen Schriften zu forcieren. Dass Adorno sich hauptsächlich für die »Philosophie«²⁶ Benjamins, weniger für die Spezifika einzelner Werke, interessierte, wurde bereit erläutert. Dementsprechend hat auch der Chefeditor des Trauerspielbuchs, der Adorno-Schüler Rolf Tiedemann, seine textkritische Arbeit der *Philosophie Walter Benjamins*²⁷ verpflichtet.

In der revidierten Ausgabe einer erstmals 1970 publizierten Sammlung von Schriften Adornos *Über Walter Benjamin*, die 1990 bei Suhrkamp erscheint, blickt Tiedemann zurück auf die Entstehungsgeschichte der *Schriften* sowie auf die Etablierung der Benjaminphilologie und resümiert:

Mit jener Treue, die ein zentraler Begriff seines eigenen Denkens ist, setzte Adorno immer wieder für den Freund als Editor, publizistisch und vor allem durch die Diskussion und Weiterentwicklung Benjaminscher Theorien in seinen Arbeiten sich ein. [...] Die seither »ausgeuferte Benjaminphilologie« (H. R. Jaufß) ist dann weitgehend anderen Wegen gefolgt, von denen

-
- 24 Nico Bobka und Dirk Braunstein: Die Lehrveranstaltungen Theodor W. Adornos. Eine kommentierte Übersicht. Frankfurt a.M. o. J. (= ifS Working Paper 8), S. 9.
 - 25 Recht bald, und nicht ganz zu Unrecht, wurde gegen Adorno der Vorwurf erhoben, die Schriften Walter Benjamins seiner eigenen Philosophie zu assimilieren und die Unterschiede zwischen seinem Denken und dem Denken Benjamins zu kaschieren (vgl. Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus, S. 9).
 - 26 Adorno: Vorrede. In: Benjamin: Schriften, Band 1, S. XI.
 - 27 Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins, S. 188.

freilich die wenigsten nach Rom führen, die meisten als veritable Sackgasen sich erweisen dürften; um so wichtiger, heute wiederum auf Adornos Interpretation Benjamins sich zu besinnen, die noch dort, wo sie seinen Gedanken mißverstanden hat, ihm unvergleichlich gerechter geworden ist als jede modisch-postmoderne Re- und Dekonstruktion.²⁸

Doch bei allen Unterschieden zwischen Adornos Gedanken und den davon abweichenden Interpretationsansätzen innerhalb der »ausgefertigten« Benjaminphilologie – der Fluchtpunkt der Benjamin gewidmeten Studien war und ist, zumindest im Regelfall, derselbe: Statt sich einem spezifischen Werk Benjamins zuzuwenden, wird der Versuch unternommen, ein »Gesamtportrait« von Benjamins »Denken[] in nuce«²⁹ zu skizzieren. Heinrich Kaulen beispielsweise widmet sich in seiner Studie *Rettung und Destruktion der Hermeneutik Walter Benjamins*,³⁰ Winfried Menninghaus erörtert Benjamins »Sprachmystik« bzw. »Sprachphilosophie«,³¹ Bettine Menke widmet sich der »de(kon)struktiven«,³² »negative[n]« Darstellung,³³ die der Benjamin'schen »Anti-Hermeneutik«³⁴ eignet, Christian J. Emden extrapoliert »Walter Benjamins Archäologie der Moderne«,³⁵ Andreas Greierts Abhandlung *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden*³⁶ ist eine Rekonstruktion von Benjamins frühem Geschichtsdenken und Stefano Marchesoni widmet sich – um nur einige der besonders aufschlussreichen Arbeiten zu nennen – *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens*.³⁷

-
- 28 Rolf Tiedemann: Editorische Notiz. In: Theodor W. Adorno: Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann. Revidierte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1990 [1970], S. 181–185, hier S. 183.
- 29 Winfried Menninghaus: *Schwellenkunde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1986, S. 7.
- 30 Kaulen: *Rettung und Destruktion*.
- 31 Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, S. 7.
- 32 Bettine Menke: *Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin* (zugl. *Sprachfiguren – Figuren des Umwegs in der Theorie Benjamins*, 1987), Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2001, S. 25.
- 33 Ebd., S. 20.
- 34 Ebd., S. 19, Anm. 29.
- 35 Christian J. Emden: *Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaften um 1930*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 10.
- 36 Vgl. Andreas Greiert: *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915–1925*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011.
- 37 Vgl. Stefano Marchesoni: *Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2016.

Die wenigen groß angelegten Erörterungen, die sich dezidiert mit dem Trauerspielbuch auseinandersetzen, warten hingegen, überraschenderweise, mit einer beinahe symptomatischen Blickfeldverengung auf. »Die so lange vorrangig behandelte ›Erkenntniskritische Vorrede‹«, so Bettine Menke in der Einleitung zu ihrem *Trauerspiel-Buch*, »stelle ich zurück«.³⁸ Marc Sagnol, der sich mit seiner Studie *Tragik und Trauer* dem Benjamin'schen Barockwerk zuwendet, begründet den Umstand, dass er von einer Erörterung der Vorrede absieht, wie folgt:

Eine Auseinandersetzung mit dieser Theorie würde über den Rahmen der vorliegenden Untersuchung hinausführen. Wenn dieser Text – einer der am schwersten zugänglichen, die Benjamin verfasst hat – im Folgenden unberücksichtigt bleibt, dann auch deshalb, weil er erst im Lichte des gesamten Buches vollkommen verständlich wird.³⁹

Dem ›ganzen‹ Trauerspielbuch (bzw. dem gesamten textlichen Inhalt) widmen sich nur wenige Arbeiten, wie Karsten Poppes *Kritik der Geschichte*,⁴⁰ eine Studie, die den Versuch unternimmt, das Trauerspielbuch dem Poststrukturalismus zu verpflichten, Yuh-Dong Kims *Walter Benjamins Trauerspielbuch und das barocke Trauerspiel*, eine Arbeit, die sich an einer »Rezeption des Trauerspielbuchs im Großen und Ganzen«⁴¹ versucht, und Michael Rumpfs bereits 1980 publizierte Monographie *Spekulative Literaturtheorie*. Rumpfs Buch verdient an dieser Stelle besondere Beachtung. In seiner Arbeit »befaßt sich« Rumpf, auf teils äußerst polemische Weise,

mit Walter Benjamins Trauerspielbuch und seinen vielfältigen Teilgebieten, um an ihm exemplarisch Methodik und Ergebnisse einer spekulativen Literaturwissenschaft zu kritisieren, die sich, philosophisch verbrämt, der literarhistorischen Gegenstände nur in der Absicht bemächtigt, sie für be-

38 Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 21. Speziell zur Vorrede vgl. aber auch Menke: *Sprachfiguren*.

39 Marc Sagnol: *Tragik und Trauer. Walter Benjamin, Archäologe der Moderne*. Deutsch von Andreas Fliedner. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017, S. 177.

40 Vgl. Karsten Popp: *Kritik der Geschichte. Versuch über den Zusammenhang der Gedanken Walter Benjamins im ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹*. [Print on demand] 2000.

41 Yuh-Dong Kim: *Walter Benjamins Trauerspielbuch und das barocke Trauerspiel. Rezeption, Konstellation und eine raumbezogene Lektüre*. Hamburg: Dr. Kovač 2005 (= *Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft*, Band 83), S. 1.

reits feststehende metaphysische Wahrheiten als Demonstrationsmaterial zu benutzen.⁴²

Als Motivation für die Abfassung seiner Arbeit führt Rumpf an, dass »der legendäre Ruf dieser Schrift [...] trotz einzelner Bedenken noch weithin ungeschmälert«⁴³ sei. Rumpf möchte deshalb demonstrieren, dass »eine methodische oder inhaltliche Übernahme« von Benjamins »Denkweise die oft geschmähten Geisteswissenschaften nicht zu größerer Originalität oder Relevanz, sondern lediglich zu willkürlicher Subjektivität und Spekulativität«⁴⁴ verleite. »[A]uch bedeutenden Köpfen«, so Rumpfs vernichtendes Fazit, »entspringen Irrtümer, ja, zuweilen mag die Bedeutung eines Kopfes ein Irrtum sein«.⁴⁵

Indes, trotz übertriebener Polemik und obwohl es so scheint, als hege Rumpf ein persönliches Bedürfnis, Benjamin und sein Barockwerk aus dem fachwissenschaftlichen Diskurs zu verbannen, muss der Arbeit zugutegehalten werden, dass sie sich auch mit dem historischen Kontext, dem Benjamins Arbeit entspringt, auseinandersetzt. Im letzten Kapitel seines Buchs, überschrieben mit »Benjamin im Kontext«,⁴⁶ weist Rumpf darauf hin, dass eine »Konfrontation Benjamins mit den germanistischen Strömungen der Zwanziger Jahre« zutage fördere, dass Benjamin »in wesentlichen Punkten an Positionen seiner Zeit teilhatte«.⁴⁷ Rumpf verweist beispielsweise auf den Einfluss der »von O. Walzel für die Literaturwissenschaft geforderten, wechselseitigen Erhellung der Künste« auf Benjamins Arbeit, den er daran festmacht, dass das Trauerspielbuch, »wo immer möglich, Bezüge zu den bildenden Künsten«⁴⁸ herstelle. Des Weiteren weist Rumpf darauf hin, dass Benjamin sich in seinem Werk nicht nur explizit auf zwei der Hauptvertreter der sogenannten Geistesgeschichte beziehe,⁴⁹ sondern dass er mit beiden – gemeint sind Fritz Strich und Herbert Cysarz – den Hang teile, pauschal zu urteilen: »So

42 Michael Rumpf: Spekulative Literaturtheorie. Zu Walter Benjamins Trauerspielbuch. Königstein/Ts.: Verlag Anton Hain 1980 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Band 49), unpag. Vorbemerkung.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 177.

47 Ebd., S. 179.

48 Ebd.

49 Vgl. ebd., S. 180.

fern Strichs Deutung des Barock aus dem deutschen Geist Benjamins Auffassung vom eschatologielosen und naturgeschichtlichen Barock« auch stünde, in ihren »Pauschalurteilen, die nur scheinbaren Aussagewert haben«, entsprächen sich die »Differenzierungen überfliegenden Gesamtansichten«⁵⁰ beider. »Und«, so Rumpf zu den »Parallelen [...] zwischen Cysarz und Benjamin«, »ob Benjamin von Idee spricht oder Cysarz von Gestalt, beide Male ist gemeint, daß der Epochenbegriff nicht mehr als Hilfsbegriff zur Ordnung empirischer Vielfalt verstanden wird.«⁵¹ Wenngleich Rumpfs, auf wenigen Seiten aufgefächerte, Kontextualisierung ganz offensichtlich dazu dienen soll, Benjamin dadurch zu diskreditieren, dass er das Trauerspielbuch mit den Arbeiten von Forschern gleichsetzt, die darüber streiten, »ob der Barock oder die Klassik tieferer Ausdruck germanischen Geistes sei«,⁵² hat Rumpf in einem Punkt nicht ganz unrecht, und zwar mit der Feststellung, dass »die Tendenz« von Benjamins »Denken[] ihren eigentlichen Ort in der lebensphilosophischen Grundströmung der Weimarer Republik«⁵³ hat. Allerdings scheint es mir – wenngleich Benjamins Arbeit, wie auch im folgenden Absatz noch einmal deutlich werden wird, natürlich in einigen Punkten auf Gemeinplätze der damaligen Forschung rekurriert – ein grober Fehler, das Trauerspielbuch auf eine Stufe mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen zu stellen. Der *Ursprung des deutschen Trauerspiels* sollte viel eher, um es dialektisch zu formulieren, als eine Art »Negation« der Überlegungen interpretiert werden, die für den »geistesgeschichtlichen« Diskurs jener Tage symptomatisch sind.⁵⁴ Doch gerade dadurch erweist sich das Trauerspielbuch eben (auch) als ein Produkt seiner Zeit.

Den ersten ausführlichen Versuch einer wissenschaftsgeschichtlichen Kontextualisierung des Barockbuchs unternimmt Jane O. Newman in ihrer Studie *Benjamin's Library*.⁵⁵ Newmans Arbeit zeichnet sich vor allem dadurch

50 Ebd.

51 Ebd., S. 181–182.

52 Ebd., S. 181.

53 Ebd.

54 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 123–130.

55 Marc Sagnols Studie *Trauer und Tragik* ist zwar größtenteils ein gelungener Versuch, das »Denken Benjamins« (ebd., S. 14) im zeitgenössischen Kontext zu situieren, allerdings liegt Sagnols Fokus auf dem philosophischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts, weshalb ihn nur die Parallelen bzw. Differenzen zwischen Benjamins Werk und der Philosophie (unter anderem) Bergsons, Diltheys, Heideggers und Simmels interessieren. Dadurch bleibt der literaturwissenschaftliche Diskurs allerdings völlig aus-

aus, dass darin nuanciert aufgezeigt wird, dass sich die in den 1920er Jahren gängigen literarhistorischen Gemeinplätze auch in Benjamins Trauerspielbuch wiederfinden.⁵⁶ »And yet«, so konstatiert Newman, sicherlich bewusst ein wenig provokant, zum Auftakt ihrer Arbeit, »Benjamin was just one of the many scholars engaged in the debates about the Baroque that were conducted with particular intensity beginning in the last decades of the nineteenth century and continuing on into the early part of the twentieth century.«⁵⁷ Was Newmans Studie besonders auszeichnet und rechtfertigt, dass hier von einer

geblendet. In den Aufsätzen des Sammelbandes *Walter Benjamin im Kontext* (vgl. Lindner (Hg.): *Walter Benjamin im Kontext*) wird ebenfalls von einer dezidiert fachwissenschaftlichen Kontextualisierung abgesehen.

- 56 Newman, Benjamin's Library: »The contest to define the relation between the Renaissance and the Baroque during the late nineteenth and early twentieth centuries, a contest in which the *Tragic Drama* book was also engaged, was thus undertaken within the confines of the tradition of national ›literary history‹ that Benjamin so famously distinguished from the ›literary criticism‹ he is often said to have preferred. The latter was the ›modern‹ and ›mortifying‹ analysis of individual artifacts and texts, the former their ›traditional‹ integration into narratives about the flows of national literary and cultural history. The Renaissance-Baroque periodization debate that Benjamin privileges in the *Tragic Drama* book in fact belonged to this more ›traditional‹ field. A close reading of his arguments about it thus allows us to catch a glimpse of Benjamin as a line worker in a powerful rhetorical economy working overtime in the early twentieth century to construct a more centered and orthodox national patrimony on behalf of the German *Kulturturnation*. Evolutionary logics about the German literary tradition are everywhere at work in the *Tragic Drama* book. Benjamin yokes together the passion plays of the Middle Ages and the Baroque tragic drama, for example, and links medieval to Baroque Christology, Baroque to Romantic theories of allegory, and Baroque to Expressionist art. It could even be argued that his messianic thinking and what Samuel Weber sees as the very project of defining ›origin‹ (*Ursprung*) as the ›rethinking‹ of the ›concepts of history, tradition, and all they entail‹ (Genealogy of Modernity) are themselves part and parcel of developing a supremely integrative ›anticlassical‹ tradition of German national culture.« Newman legt allerdings auch Wert darauf deutlich zu machen, dass das Trauerspielbuch kein ideologisch ›kontaminiertes‹ Buch ist, wie einige der Elaborate von Benjamins Zeitgenossen (ebd., S. 10–11): »While I argue here that the question of ›the modern‹ was prominent in discussions of the Baroque when Benjamin wrote, also in close association with debates about the genealogy and significance of any number of narratives of national evolution and continuity in the history of the German *Kulturturnation*, I am not suggesting that Benjamin set out to write a ›nationalist‹ literary history. [...] But writing about literary-historical periods in these years involved one in debates about national culture in highly scripted ways.«

57 Ebd., S. 2.

Pionierleistung gesprochen werden kann, ist, dass ihre Kontextualisierung nicht nur auf oberflächlichen Skizzierung des zeitgenössischen Diskurses beruht. Newman setzt sich intensiv mit der im Trauerspielbuch zitierten Sekundärliteratur und den von Benjamin konsultierten Quellen auseinander. Sie beschäftigt sich sogar mit den konkreten Orten, an denen Benjamin die originalen barocken Schriften konsultiert hat.⁵⁸

Ebenfalls als Pionierleistung kann Markus Bauers Arbeit *Studien zur Melancholie bei Walter Benjamin* gelten. Bauer nimmt nämlich nicht nur den »Text« der »ungewöhnlichen Arbeit zum barocken Trauerspiel« in den Blick, sondern auch das »äußere Erscheinungsbild« der »Originalausgabe«.⁵⁹ Das Original, so seine These, sende nämlich relevante »Signale [...] für die Wahrnehmung« der »Publikation«⁶⁰ aus. Bereits »[a]m Paratext des *Trauerspiel*-Buches lassen sich«, so Bauer, »erste Vermutungen über die vom Autor intendierte Wirkabsicht formulieren«.⁶¹ Der konkrete Paratext, der Bauer in diesem Zusammenhang besonders interessiert, ist der Schutzumschlag der Erstausgabe. Diesen deutet er als »melancholische Indizierung des Buches«.⁶² »Die Zentrierung des Autornamens und des Titels mit dem Kasten darunter« erinnere nämlich, zumindest den »Kenner«, »an das Titelblatt jenes Grundbuchs der frühneuzeitlichen Melancholieauffassung, das Robert Burton im 17. Jahrhundert veröffentlichte: »*The Anatomy of Melancholy* (zuerst 1621)«.⁶³ Der Verweis auf jene Korrelation scheint mir zwar ein wenig zu sehr Bauers eigenem Forschungsinteresse Rechnung zu tragen – Benjamin selbst rekurriert im Trauerspielbuch zumindest nicht auf das Werk Burtons –, aber der Hinweis, dass die Erstausgabe »Signale[] bereit« halte, die deren »Rezeption [...] steuern«,⁶⁴ ist richtungsweisend.⁶⁵ Die selbst vorgegebene Richtung nimmt Bauer ungefähr zehn Jahre später erneut auf, und zwar in seinem 2016 veröffentlichten

58 Vgl. ebd., S. 12.

59 Bauer: *Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit*, S. 106.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 109.

63 Ebd., S. 109–110. Eine Abbildung des Trauerspielbuch-Schutzumschlags, auf den ich an späterer Stelle noch genauer eingehen werde, ist übrigens auf S. 239 zu finden (vgl. Abb. 39).

64 Bauer: *Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit*, S. 107.

65 Ich möchte an dieser Stelle allerdings anmerken, dass ich auf die Spezifika der Erstausgabe nicht durch die Lektüre von Bauers Studie aufmerksam geworden bin, sondern durch eine Anregung von Nicola Kaminski.

Aufsatz »Der philosophische Typograph: Walter Benjamin«. ⁶⁶ In jener Studie erörtert Bauer die typographische Gestaltung der »fünf zu Lebzeiten erschienenen Bücher«, ⁶⁷ um aufzuzeigen, dass Benjamins »Interesse an der Typographie [...] in engem Zusammenhang mit der Entwicklung eines auf die Materialität des Schreibens und der Schrift rekurrierenden Denkens« ⁶⁸ stehe. Ich werde an späterer Stelle noch auf die Differenzen zwischen Bauers Ausführungen zur buchmedialen Visualität des Trauerspielbuchs und meiner Interpretation eingehen, ⁶⁹ weshalb an dieser Stelle von einem Referat des Aufsatzes abgesehen und der Blick noch kurz auf die Debatte zwischen Benjamin- und Barockforschung geworfen werden kann.

Barockforschung und Trauerspielbuch

Auch in den späten 1980er Jahren steht Benjamin hoch im Kurs. So hoch, dass Hans Robert Jauß bereits eine »ausgeuferte[] Benjaminphilologie« ⁷⁰ moniert. Eher kontrovers diskutiert wird Benjamin allerdings seitens der germanistischen Barockforschung, innerhalb der man sich völlig uneins ist, wie man mit »diese[m] Trauerspiel-Buch« ⁷¹ umzugehen habe. Im Mittelpunkt der auf dem Terrain der Frühneuzeitforschung ausgetragenen Debatte steht die (im Jahr 2010 von Daniel Weidner wieder aufgeworfene) Frage nach der »Aktua-

66 Bauer: Der philosophische Typograph: Walter Benjamin.

67 Ebd., S. 197. Die anderen vier zu Benjamins Lebzeiten publizierten und von Bauer besprochenen Bücher sind neben dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), die Übersetzungen von Charles Baudelaires *Tableaux Parisiens* (1923), *Einbahnstraße* (1928) und *Deutsche Menschen* (1936).

68 Ebd., S. 197.

69 Vgl. Anm. 103 auf S. 220–223.

70 Hans Robert Jauß: Spur und Aura (Bemerkungen zu Walter Benjamins »Passagen-Werk«). In: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard (Hg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*. München: 1987 (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, Band 77), S. 19–38, hier S. 38.

71 Albrecht Schöne: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Dritte Auflage mit Anmerkungen. München: C. H. Beck 1993 [1964], S. 253–255.

lität des Trauerspielbuches«,⁷² also die Frage, ob das Trauerspielbuch (noch) »anschlussfähig« ist.

Klaus Garber zumindest insistiert, wir schreiben das Jahr 1987, darauf, dass das Trauerspielbuch das »bedeutendste[] Werk« sei, das die »internationale Barockforschung«⁷³ bis dato vorzuweisen habe. Damit spricht Garber aber mitnichten für den Rest seiner Zunft. »Benjamin den Benjaminforschern und die barocken Trauerspiele den Barockforschern«,⁷⁴ so lautet das Credo, das Hans-Jürgen Schings in einer 1988 veröffentlichten Festschrift für den Gryphius-Herausgeber Marian Szyrocki proklamiert. Schings' Forderung wiederum bedingt einen Gegenschlag Garbers: den 1990 im *Euphorion* publizierten Aufsatz »Benjamin und das Barock. Ein Trauerspiel ohne Ende«.⁷⁵ Garbers Kritik an der »Studie aus der Feder des Berliner Germanisten Hans-Jürgen Schings« basiert auf dem Vorwurf, dass Schings, anstatt mit »analytische[r] Arbeit« aufzuwarten und dem »Benjamin'schen Text zu folgen«, Benjamins Barockstudie nur in »polemischer Absicht«⁷⁶ kommentiert habe. Garber beschließt seine Ausführungen mit dem resoluten Fazit: »Das Niveau des Umgangs mit Benjamin und seinem Trauerspielbuch wird bis auf weiteres getreuer Indikator für Stand und Problemhorizont der Barockforschung und mit ihr der Germanistik bleiben.«⁷⁷

Dass sich die Barockforschung gegenüber Benjamins kontrovers diskutiertem Werk zu jener Zeit offenbar positionieren muss, belegt die dritte Auflage von Albrecht Schönes *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, die 1993 veröffentlicht wird. Von Fachkollegen »mehrfach kritisch bedacht« – gemeint ist vor allem von Garber –, sieht sich Schöne »zu einer Erklärung genö-

72 Daniel Weidner: Kreativlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock. In: Daniel Weidner (Hg.): *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 120–138, hier S. 122.

73 Klaus Garber: Benjamins Bild des Barock. In: Klaus Garber: *Rezeption und Rettung*, S. 59–120, hier S. 59.

74 Hans-Jürgen Schings: Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung. In: Norbert Honsza und Hans Gert Roloff (Hg.): *Daß eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*. Amsterdam: Rodopi 1988 (= *Chloe. Beihefte zum Daphnis*, Band 7), S. 663–676, hier S. 676.

75 Klaus Garber: Benjamin und das Barock. Ein Trauerspiel ohne Ende. In: *Euphorion* 84 (1990), S. 207–212.

76 Ebd., S. 207.

77 Ebd., S. 212.

tigt«, ⁷⁸ die das Verhältnis seiner Studie zu »Benjamins Trauerspiel-Traktat« ⁷⁹ reflektiert. Das Zentrum der Kritik, auf die Schöne sich zu reagieren veranlasst sieht, bildet der Vorwurf, dass seine Studie Benjamin mehr zu verdanken habe, als von ihm explizit kommuniziert worden sei. ⁸⁰ Schöne selbst rekonstruiert den Fall wie folgt:

In Anmerkung 2 (S. 14) heißt es seit der ersten Auflage dieses Buches: auf Zusammenhänge zwischen Emblematik und dem Drama des 17. Jahrhunderts habe »zum ersten Mal Walter Benjamin aufmerksam gemacht. Seine Schrift über den ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ (1928) sei hier mit Nachdruck genannt.« Vom sachlich Gebotenen abgesehen, war das damals kein überflüssiger Hinweis. Denn 1964 besaß dieses Trauerspiel-Buch noch keineswegs seinen heutigen Bekanntheitsgrad. ⁸¹

Im Anschluss zitiert Schöne die zentralen Vorwürfe Garbers gegenüber seiner Arbeit, darunter die für Schönes Rechtfertigung ausschlaggebende These: »Entscheidend bleibt unter rezeptionshistorischem Aspekt, daß die überaus fruchtbare, an Schönes Werk sich anschließende Emblematik-Forschung in der Regel den Weg zu Benjamin selbst nicht zurückfand, so daß eine neuerliche Sperre der Rezeption errichtet zu sein schien.« ⁸² Doch Garber, wie Schöne rekonstruiert, beanstandet nicht nur die ihm von Garber zur Last gelegte Forcierung einer Rezeptionssperre:

Wenn Garber die (versäumte) Rezeption des Trauerspiel-Buches in den Blick nimmt, geht es ihm nicht etwa um die Berücksichtigung und Würdigung einzelner Entdeckungen oder Einsichten. Diese Schrift, meint er, hätte vielmehr als »Ganzes« und »systematisch« in die Barockforschung integriert werden müssen. ⁸³

Interessanterweise ist es gerade jene von Garber vermisste und eingeforderte ›Gesamtschau‹, die auch seitens der Kritiker eingefordert wird – allerdings, um aus dem Blick aufs große Ganze ein Argument *gegen* das Trauerspielbuch

78 Ebd., S. 254.

79 Ebd., S. 253.

80 Vgl. Garber: Benjamins Bild des Barock, S. 71.

81 Schöne: Emblematik und Drama [1993], S. 253.

82 Garber: Benjamins Bild des Barock, S. 70. Vgl. Schöne, Emblematik und Drama, S. 255.

83 Schöne: Emblematik und Drama [1993], S. 258.

abzuleiten. Schings konstatiert, in der Sache ganz in Übereinstimmung mit Garber:

Natürlich, man kann Benjamins Werk auch als Steinbruch benutzen und von Fall zu Fall einzelne Brocken herausschlagen [...]. Aber das ist Benjamin-Rezeption auf kleiner Flamme und (oft genug) schlechte Barockforschung obendrein. So wird man weder Benjamin – noch den barocken Trauerspielen gerecht.⁸⁴

Die Grundsatzdebatte zwischen Garber und seinen Gegnern kreist also nicht primär um die Frage, ob Benjamins Barockbuch hier oder dort anschlussfähige Thesen liefert, sondern gründet, und das beiderseits, auf einem Ganz-oder-gar-nicht-Prinzip.

Die Gründe für eine derartige Forderung sind allerdings grundverschieden. Garber insistiert darauf, dass das ganze Trauerspielbuch konsultiert werden müsse, da er offensichtlich (und sicherlich nicht ganz zu Unrecht) mutmaßt, dass Benjamins Buch von den meisten Personen, die sich darauf beziehen, nur auszugsweise gelesen worden ist.⁸⁵ Der Aufforderung der Gegenseite, die ebenfalls darauf besteht, dass ein Rekurs auf Benjamin immer ein Rekurs auf das gesamte Trauerspielbuch sein sollte, liegt hingegen die Intention zugrunde, durch eine Diskreditierung der epistemologischen Prämissen, die in der »Erkenntniskritischen Vorrede« formuliert werden, das ganze Werk zu diskreditieren. Wer »Benjamin will«, so ist in Schings' Separierungsplädoyer zu lesen, der müsse auch »seine Ideenlehre«⁸⁶ wollen. Damit wendet sich Schings vor allem auch kritisch gegen Studien wie die von Herbert Heckmann⁸⁷ oder Harald Steinhagen,⁸⁸ die »in erklärtem Anschluß an Benjamin

84 Schings: Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung, S. 675–676. Dasselbe Argument hat Michael Rumpf bereits 1980 angeführt und moniert, dass es inkonsequent sei, »Benjamins umfangreiche Darstellung« nur als »Steinbruch« zu nutzen, »aus dem sich, je nach Bedarf, einzelne Bemerkungen herausbrechen lassen« (Rumpf: *Spekulative Literaturtheorie*, S. 118).

85 Vgl. Garber: *Benjamins Bild des Barock*, S. 59.

86 Schings: *Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung*, S. 675.

87 Vgl. Herbert Heckmann: *Elemente des barocken Trauerspiels. Am Beispiel des »Papinian« von Andreas Gryphius*. Darmstadt: Genter 1959.

88 Vgl. Harald Steinhagen: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*. Tübingen: Max Niemeyer 1977 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Band 51).

das Trauerspielbuch zum Kronzeugen erheben«, um eine »sich kristallisierende Säkularisierung«⁸⁹ aus den barocken Trauerspielen herauszulesen.

Die für die von Schings kritisierten Arbeiten grundlegende Kontroverse »Transzendenz« versus »Immanenz«, in der Benjamin programmatisch Pate für die »strenge[] Immanenz«⁹⁰ des Barockdramas steht, ist mittlerweile, wie Nicola Kaminski aufgezeigt hat, »durch komplexere, integrative Argumentationsmuster ersetzt[t]«⁹¹ worden. Und durch das Ende des »konfrontative[n] Entweder-Oder«⁹² hat auch die Frage nach der »Aktualität des Trauerspielbuches«⁹³ an Konfliktpotential verloren. Dass auch Oliver Bach den »wirkmächtigen Einfluss« Benjamins innerhalb der »Gryphiusforschung«⁹⁴ betont, und Sarina Tschachtli nicht umhinkommt, zumindest die Folgen, die Übernahmen von »Bruchstücken« aus dem Trauerspielbuch gezeitigt haben, zu reflektieren,⁹⁵ bezeugt indes, dass Benjamins Barockbuch aus der Barockforschung definitiv nicht mehr wegzudenken ist.⁹⁶

Das in den 1980er Jahren apostrophierte und auch von Menninghaus forcierte Credo, eine »isoliert-isolierende Lektüre der griffigen Sätze«⁹⁷ Benjamins werde dem Trauerspielbuch nicht gerecht,⁹⁸ ist angesichts dessen, dass

-
- 89 Nicola Kaminski: Transzendenz/Immanenz. In: Nicola Kaminski und Robert Schütze (Hg.): *Gryphius-Handbuch*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 724–739, hier S. 725.
 - 90 Franka Marquardt: Unerhört. Funktionen des Gebets in Andreas Gryphius' *Catahrina von Georgien*. In: *Daphnis* 37 (2008), S. 457–486, hier S. 457.
 - 91 Kaminski: Transzendenz/Immanenz, S. 725.
 - 92 Ebd.
 - 93 Claude Haas und Daniel Weidner: Einleitung. In: Claude Haas und Daniel Weidner (Hg.): *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014, S. 7–25, hier S. 9.
 - 94 Oliver Bach: Zwischen Heilsgeschichte und säkularer Jurisprudenz. Politische Theologie in den Trauerspielen des Andreas Gryphius. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 13.
 - 95 Vgl. Sarina Tschachtli: Körper- und Sinn Grenzen. Zur Sprachbildlichkeit in den Dramen von Andreas Gryphius. München: Wilhelm Fink Verlag 2017, S. 52, Anm. 25.
 - 96 Selbst dann, wenn auf Benjamin sehr kritisch Bezug genommen wird (vgl. Stefanie Stockhorst: *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008 (= *Frühe Neuzeit*, Band 128), S. 228 sowie 419–420).
 - 97 Menninghaus: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, S. 132.
 - 98 Menninghaus selbst vertritt die These, dass ein derartiger Umgang mit dem Trauerspielbuch mit einer »Nicht-Lektüre« (ebd., S. 133) gleichzusetzen sei.

sich das Trauerspielbuch als Teil des fachwissenschaftlichen Diskurses etabliert hat, scheinbar obsolet geworden. Es finden sich sogar aktuelle Studien, die sich nicht scheuen, das Trauerspielbuch auf sein »argumentatives Potential« hin zu »erkunden«. ⁹⁹

Der von Garber wie von Schings (wenn auch aus unterschiedlichen Motiven) eingeforderte Rekurs auf das »Gesamtpaket« Trauerspielbuch gewinnt, zumindest vor dem Hintergrund einer materialphilologisch orientierten Perspektive, allerdings erneut an Relevanz. Der »sinnvollen Konstellation des Ganzen« ¹⁰⁰ wird nämlich nur eine Interpretation gewahrt, die, neben dem Text, auch die buchmediale Visualität der Erstausgabe im Blick hat. Doch damit nicht genug. Ein angemessenes Verständnis der Reziprozität zwischen typographischer Gestaltung und textlichem Inhalt setzt außerdem eine gewisse Vertrautheit mit der buchmedialen Visualität der barocken Originale, die Benjamins Arbeit zugrunde gelegen haben, voraus – eine Vertrautheit, die noch im frühen 20. Jahrhundert das Fundament jedweder ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Literaturbarock gewesen ist. ¹⁰¹ Das Vorhaben, das »Ganze« in den Blick nehmen, ist also – um soviel bereits an dieser Stelle vorauszuschicken – äußerst voraussetzungsreich.

99 Bernhard Greiner: Postfiguration als Gegenstand und Quelle der Trauer und des Spiels. Andreas Gryphius' *Carolus Stuardus*. In: Benjamins Trauerspiel, S. 142–157, hier S. 142.

100 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 235.

101 Der Grund dafür war allerdings weniger eine grundsätzliche Materialaffinität innerhalb der Fachwissenschaft, sondern die schiere Notwendigkeit. Viele barocke Werke konnten zu jener Zeit nämlich anders noch überhaupt nicht konsultiert werden.

III. Die Semantik der Typographie

Überblick

Im frühen 20. Jahrhundert ist die »Semantik der Typographie«,¹ darauf hat bereits Thomas Rahn aufmerksam gemacht, ein rege sowie kontrovers diskutiertes Thema. Der typographische Diskurs wird vom Aufkommen der »neuen deutschen Buchkunst«² um die Jahrhundertwende ebenso wie von realpolitischen Auseinandersetzungen im Reichstag geprägt. Am 4. Mai 1911 wird, vor dem Hintergrund des Antiqua/Fraktur-Streits, über die Abschaffung der gebrochenen Schriften, und damit über die Abschaffung der offiziellen Zweischriftigkeit, votiert.³ Wenngleich Buchkunst und Antiqua/Fraktur-Streit verschiedenen Ursprungs sind – die Buchkunstbewegung, die gegen die Produktion von »billigen Büchern« (an denen der »Verleger« trotzdem »verdienen will«⁴) revoltiert und dafür plädiert, wie einst die »alten Buchdrucker[] [...] das Buch als Ganzes aufzufassen«,⁵ greift von England aus nach Deutschland über und ist eine Reaktion auf die »nivellierenden Tendenzen des Industriezeitalters«;⁶ die Ursprünge des Antiqua/Fraktur-

1 Rahn: Druckschrift und Charakter, S. 1.

2 Hans Loubier: Die neue deutsche Buchkunst. Stuttgart: Felix Kraus Verlag 1921, S. 3.

3 Vgl. Wehde: Typographische Kultur, S. 248–250. Eine Dreiviertelmehrheit, so ist August Kirschmanns zeitgenössischen Reflexionen zu entnehmen, votiert für die Beibehaltung der Zweischriftigkeit (vgl. August Kirschmann: Antiqua oder Fraktur? (Lateinische oder deutsche Schrift). Leipzig: Verlag des deutschen Buchgewerbevereins 1912 (= Monographien des Buchgewerbes, Band 1), S. 4).

4 Rudolf Kautzsch: Vorwort. In: Rudolf Kautzsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Verlag der Bibliophilen 1902, S. A–M, hier S. L.

5 Hans Loubier: Deutschland. In: Die neue Buchkunst, S. 101–138, hier S. 101.

6 Jürgen Eyssen: Buchkunst in Deutschland. Vom Jugendstil zum Malerbuch. Buchgestalter, Handpressen, Verleger, Illustratoren. Hannover: Schlütersche Verlagsanstalt und Druckerei 1980, S. 9.

Streits datieren bis zurück in die Reformationszeit⁷ –, steht die ›Type« im Zentrum des allseitigen Interesses. So ist beispielsweise im Vorwort des von Rudolf Kautzsch 1902 herausgegebenen Sammelbandes mit dem programmatischen Titel *Die neue Buchkunst* zu lesen: »Die Frage nach der Schrift ist in Deutschland die Frage nach dem Schicksal der Fraktur« – die Kautzsch, wie die meisten seiner bibliophilen Zeitgenossen, einerseits wegen ihres »nationalen«, andererseits wegen ihres »künstlerischen Charakter[s]«, ⁸ sehr schätzt. Entsprechend konstatiert Georg Haupt: »Der alte Streit um die ›Doppelwährung« im deutschen Buchgewerbe – um Fraktur und Antiqua – bleibt über alle Tagesfragen der Ästhetik und der Konkurrenz hinaus der eigentliche springende Punkt in unserer typographischen Entwicklung.«⁹

Im Folgenden gilt es, zunächst jenen »alte[n] Streit«, dessen Ursprünge bis ins 15. Jahrhundert zurückdatieren und der die printmediale Landschaft im deutschsprachigen Raum bis zum Fraktur-Verbot durch die Nationalsozialisten im Jahr 1941¹⁰ prägt, zu rekonstruieren. Dies ist notwendig, da der Umstand, dass unterschiedliche Schriften im frühen 20. Jahrhundert semantisch unterschiedlich konnotiert sind, das Resultat eines soziokulturellen Tradierungsprozesses ist. Oder, um Friedrich Bauers *Handbuch für Schriftsetzer*, ein Standardwerk, das 1926 in siebter Auflage veröffentlicht wird, zu zitieren: »Wer die Gegenwart recht verstehen will, dem darf die Vergangenheit nicht unbekannt sein, denn die Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung schärft den Blick für die Erscheinungen der Zeit.«¹¹ Bevor ich allerdings jene Entwicklung skizzieren werde, möchte ich noch eine terminologische Vagheit kommentieren; eine Vagheit, die den Terminus ›Fraktur« betrifft, einen Terminus, der innerhalb dieser Arbeit eine sehr prominente Rolle einnimmt.

7 Vgl. Wehde: *Typographische Kultur*, S. 219.

8 Kautzsch: Vorwort. In: *Die neue Buchkunst*, S. I.

9 [Georg] Haupt: Behrens. In: *Die neue Buchkunst*, S. 188–200, hier S. 188.

10 Vgl. Philipp Luidl: *Die Schwabacher. Der ungewöhnliche Weg der Schwabacher Judenletter*. Augsburg: Maro Verlag 2003, S. 54–61.

11 Friedrich Bauer: *Handbuch für Schriftsetzer*. Siebente neu bearbeitete Auflage. Mit Abbildungen und Beispielen im Text und auf Beilagen sowie mit einem ausführlichen Wörterverzeichnis. Frankfurt a.M.: Verlag von Klimsch & Co. 1926, S. 10.

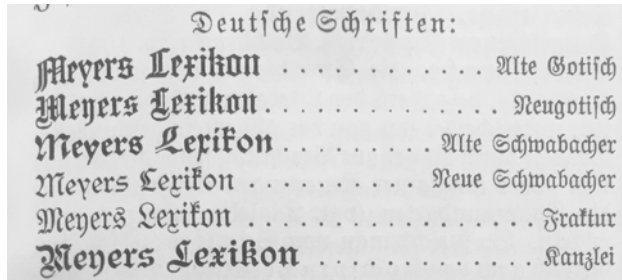
Fraktur

Fraktur ist – und das nicht erst heutzutage, sondern auch im frühen 20. Jahrhundert – einmal der *Oberbegriff* für alle gebrochenen Schriften. In der 7. Auflage von Meyers *Lexikon* aus dem Jahr 1926 – das übrigens in Fraktur gedruckt ist – findet sich der Eintrag: »Fraktur, im Buchdruck die »gebrochene« deutsche Schrift, im Gegensatz zur lateinischen (*Antiqua*).«¹² Als Oberbegriff wird der Terminus Fraktur, wie das zitierte Lemma demonstriert, zumeist dann verwendet, wenn der Verwendung des Begriffs die Intention zugrunde liegt, gebrochene Schriften und Antiqua-Schriften zu kontrastieren. Eine solche Kontrastierung liegt beispielsweise August Kirschmanns Studie *Antiqua oder Fraktur?* (1907) zugrunde. Kirschmann plädiert in seiner Abhandlung für die (seinerzeit kontrovers diskutierte) »Beibehaltung der deutschen Druck- und Schreibschrift«.¹³ Das Zitat aus Kirschmanns Abhandlung – deren Erstausgabe interessanterweise in Antiqua gedruckt ist¹⁴ – markiert auch bereits die zeitgenössisch prägnanteste semantische Konnotation, die gebrochener Schrift attestiert wird: Die Fraktur gilt, im Gegensatz zur Antiqua, als genuin »deutsche[] Druck«-Schrift. Entsprechend findet sich auch im Glossar von Paul Renners *Typografie als Kunst* hinter dem Begriff »Fraktur« die Erläuterung: »Deutschschrift«.¹⁵ Für Jan Tschichold gelten gebrochene Schriften deshalb schlichtweg als ein Indikator für »Nationalismus«.¹⁶ Unter dem Lemma »Schriftarten« stellt Meyers *Lexikon* die »Grundformen« der gebrochenen Schriften – genau genommen handelt es sich um die unterschiedlichen *Schriftartgattungen* aus der Familie der gebrochenen Schriften – vor: »Alte Gotisch«, »Neugotisch«, »Alte Schwabacher«, »Neue Schwabacher«, »Fraktur«

-
- 12 Fraktur. In: Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabbildungen und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. Vierter Band: Engobe – Germanität. Leipzig: Bibliographisches Institut 1926, Sp. 987–988, hier Sp. 988.
 - 13 August Kirschmann: *Antiqua oder Fraktur? (Lateinische oder deutsche Schrift)*. Leipzig: Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins 1907 (= Monographien des Buchgewerbes, Band 1), S. 74.
 - 14 Die zweite Auflage wiederum ist in Fraktur gedruckt (vgl. Kirschmann: *Antiqua oder Fraktur?* [1912]).
 - 15 Paul Renner: *Typografie als Kunst*. München: Georg Müller 1922, S. 135.
 - 16 Tschichold: *Die Neue Typographie*, S. 77.

und »Kanzlei«. ¹⁷ *Meyers Lexikon* zählt die verschiedenen Grundformen allerdings nicht bloß auf, sondern liefert zu jeder Schriftartgattung auch ein exemplarisches Beispiel (vgl. Abb. 10).

Abb. 10: *Meyers Lexikon* 1929, Sp. 1477



Der Terminus Fraktur hat also auch eine engere Bedeutung. Historisch betrachtet handelt es sich bei der Fraktur um die Schriftartgattung, die aus der Schwabacher »hervorgegangen ist« ¹⁸ und deren markantes Schriftbild von den sogenannten »Elefantenrüssel[n]« ¹⁹ geprägt wird. Die »eigentliche« Fraktur umfasst ihrerseits wiederum eine riesige Menge im Schriftbild (wenn auch meist nur marginal) voneinander abweichender *Schriften* bzw. *Schriftarten*. Einen erhellenden Überblick über den enormen Variantenreichtum der Fraktur eröffnet Albrecht Seemanns *Handbuch der Schriftarten* aus dem Jahr 1926. ²⁰ Neben den noch heute bekannten »Aufklärungs-Schriften« ²¹ aus dem 18. Jahrhundert, z. B. der Unger-Fraktur, der Breiskopf-Fraktur oder

17 Schriftarten. In: *Meyers Lexikon*. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabbildungen und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. Zehnter Band: Rechnung – Seefedern. Leipzig: Bibliographisches Institut 1929, Sp. 1476–1477, hier Sp. 1477.

18 Luidl: Die Schwabacher, S. 23.

19 Albert Kapr: *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*. Mainz: Hermann Schmidt 1993, S. 57.

20 Vgl. Albrecht Seemann: *Handbuch der Schriftarten*. Eine Zusammenstellung der Schriften der Schriftgießereien deutscher Zunge nach Gattungen geordnet. Leipzig: Albrecht Seemann [1926].

21 Vgl. Fritz Funke: *Buchkunde. Die historische Entwicklung des Buches von der Keilschrift bis zur Gegenwart*. Sonderausgabe der 6., überarbeiteten und ergänzten Auflage. Wiesbaden: VMA-Verlag 2006, S. 49–50.

der Walbaum-Fraktur, werden im *Seemann* auch zeitgenössische »Schul-Frakturen«²² aufgeführt, also einfache Schnitte ohne namhafte Provenienz, die von den Gießereien für den alltäglichen Gebrauch, beispielsweise für den Druck von Schulbüchern, hergestellt wurden.²³ Albert Kapr weist darauf hin, dass allein in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts »über 300 neue[] [...] gebrochene[] Schriften«²⁴ entstanden sind.²⁵

22 Ebd., S. 49.

23 Vgl. ebd., S. 33–62.

24 Kapr: Fraktur, S. 77.

25 Diese Ausführungen ergänzend möchte ich noch anmerken, dass Schriftschnitte häufig denselben Namen – z. B. Breiskopf-Fraktur – tragen, obwohl sie sich im Aussehen, wenngleich nur marginal, voneinander unterscheiden. Dieser Umstand verdient deshalb erwähnt zu werden, da in Fachbüchern, damals wie heute, häufig die unterschiedlichen Schriftarten nicht nur thematisiert, sondern auch durch *eine* Abbildung veranschaulicht werden. Dadurch wird suggeriert, es handle sich bei dem Dargestellten um ein genuines Abbild einer unter einem bestimmten Namen firmierenden Schrift. Vielmehr ist es jedoch so, dass die Tradierung einer Schrift – von einer potentiell freilich immer möglichen, ausschließlichen Verwendung originaler Matrizen bzw. Stempel einmal abgesehen – nicht nur den Fertigkeiten des jeweiligen Stempelschneiders, sondern auch der zeitgenössischen Mode unterworfen ist. Diesen Umstand reflektiert auch Emil Wetzig in seinem Werk *Ausgewählte Druckschriften*: »Im 18. Jahrhundert ist die Zahl gefälliger Frakturschriften gering. [...]. Erst den eifrigen Bemühungen Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs (1719 bis 1794) und anderer um die Verbesserung der Fraktur ist es zu danken, daß die verschütteten Quellen wieder befruchtend zu fließen begannen, da man nicht aus eigenem schöpfen konnte. [...] An der Spitze steht die aus alten Matern gegossene Luthersche Fraktur, sie gehört dem 17. Jahrhundert an und hat den sichern, einfachen Geschmack des Barock, obgleich manches an ihr später verbessert, egalisiert, ausgeglichen worden ist. Die handwerkliche Gesinnung der alten Schriftschneider und Schriftgießer ging damit zum Teil verloren. Ihren Einfluß auf spätere Neuschöpfungen darf man nicht unterschätzen. Die berühmte Breiskopf-Fraktur (etwa 1750 entstanden und ursprünglich in den einzelnen Graden im Schnitt verschieden) vermag an Beweglichkeit es der vorhergenannten Schrift nicht gleichzutun, obgleich sie das Erzeugnis tüchtiger Stempelschneider ist und ihre Kindheit von Johann Immanuel Breiskopf, dem begeisterten Wissenschaftler, Schriftkenner, Buchdrucker und Kaufmann betreut wurde« (E.[mil] Wetzig: *Ausgewählte Druckschriften*. Nebst einer Einführung in die geschichtliche Entwicklung der Schrift und in die ältere Buchkunst. Zweite, veränderte Auflage. Leipzig: Verein Leipziger Buchdruckerei-Besitzer E. V. [1925], S. 25–26). Nicht nur der Hinweis, dass eine Schrift, im angeführten Beispiel die »Luthersche Fraktur«, im Verlauf der Zeit »verbessert, egalisiert und ausgeglichen« wurde, sondern vor allem auch der Hinweis auf die »Kindheit« einer Schrift, wie in diesem Fall der Breiskopf-Fraktur, zeugen ganz eindeutig von der Entwicklung und Veränderung, der selbst Schriften ausgemachter Provenienz unterwor-

Da im Folgenden, auch bei Zitationen, zumeist aus dem Kontext ersichtlich werden wird, ob der Begriff Fraktur als Oberbegriff oder in seiner spezifischeren Bedeutung verwendet wird – wo nicht, werde ich dies kommentieren –, werde ich auf eine differenzierende Schreibweise, wie z. B. »Fraktur« und Fraktur, verzichten. Aus demselben Grund wird im Folgenden in der Regel auch nicht von Schriftartgattungen, Schriftarten etc., sondern von Schriften die Rede sein.

Die Type

An dieser Stelle finde ich es angebracht, noch kurz darauf einzugehen, wie das hergestellt wird, was die Grundlage einer jeden Schrift – und damit auch der vorangegangenen Ausführungen – bildet: die »Type«, also das, was »der Buchdrucker und Schriftgießer einen *Buchstaben* nennen«.²⁶ Besonders treffend vermittelt jenen Herstellungsprozess eine Passage aus Friedrich Bauers *Handbuch für Schriftsetzer*, der deshalb auch nicht weiter kommentiert werden muss:

Die Buchdruckerkunst hat ihren Anfang in der *Schriftgießerei*. Dem Schriftgießer voraus arbeitet der *Künstler*, der die Entwürfe und Zeichnungen für

fen sind. Eine nuancierte Differenzierung ist auch für die Antiqua-Schriften möglich, die von mir im Folgenden erörterten Werke schöpfen ihr hermeneutisches Potential allerdings primär aus gebrochenen Schriften, weshalb diese im Fokus stehen. Für diese Arbeit zwar von geringem Interesse, aber zeitgenössisch, besonders für die Vertreter der Neuen Typographie, von Bedeutung, ist vor allem die Differenzierung zwischen Antiqua und Grotesk. »Grotesk-Schriften«, wie Wehde resümiert, »stellen formgeschichtlich eine historische Weiterentwicklung der Antiqua dar«, denn »ihr Charakteristikum ist das Fehlen von Serifen. Uneinheitlich ist allerdings die Klassifizierung: teils werden Grotesk-Schriften als Untergruppe der Antiqua-Schriften, teils als eigenständige Schriftgruppe betrachtet« (Wehde: *Typographische Kultur*, S. 216). Für Jan Tschichold allerdings ist die Grotesk alles andere als eine Antiqua-Variante. Der Typograph verschmäht sowohl »klassische« Antiqua-Schriften (mit Serifen) als auch jedwede gebrochene Schrift, denn »[a]lle Schriftformen«, so Tschichold, »deren Wesen durch zum Skelett hinzutretende Ornamente (Schraffuren bei der Antiqua, Rauten und Rüssel bei der Fraktur) entstellt ist, entsprechen nicht« dem zeitgemäßen »Streben nach Klarheit und Reinheit«, weshalb einzig die »Grotesk« oder Blockschrift (die richtige Bezeichnung wäre »Skelettschrift«) »das 20. Jahrhundert repräsentiere und der »Zeit geistig gemäß« (Tschichold, *Die Neue Typographie*, S. 75) sei.

26 Bauer: *Handbuch für Schriftsetzer*, S. 28.

neue Schriften und Verzierungen liefert. Die Zeichnungen dienen dann dem *Stempelschneider* und dem *Graveur* als Vorlagen für den Schnitt der Typen-originale, die in Form von Stahlstempeln und Zeug-(Schriftmetall-)schnitten durch Hand und Maschinenarbeit geschaffen werden. Die Typenoriginale sind die Modelle für die Herstellung der Gießformen für das Druckbild der Schrift- und Verzierungstypen, der *Matrizen*; diese entstehen durch das Einprägen der Stempel in Kupferstücke, oder durch die Bildung eines galvanischen Niederschlags auf den Bleioriginalen, den der Galvanoplastiker in einer Nebenwerkstatt der Schriftgießerei ausführt. Der *Justierer* bearbeitet die Matrizen derart, daß sie ohne weitere Nachhilfe in die Gießmaschine passen und dem Gießer in Bezug auf Höhe und Dichte der Typen wie auch bei der Feststellung der Schriftlinie die Arbeit erleichtern. Der Schriftgießer besorgt den eigentlichen Guß der Typen; er benutzte früher ein Hand-Gießinstrument und den Gießlöffel. Heutzutage werden allgemein Maschinen für den Guß verwendet. Die von einfachen Gießmaschinen gegossenen Typen bedürfen der Vollendung durch die Hand des Fertigmachers, der ihnen in gewissen Fällen auch noch die richtige Schrifthöhe gibt.²⁷

Ursprung der Druckschriften und Etablierung semantischer Konnotationen

Die sogenannten lateinischen und die gebrochenen Schriften haben denselben Ursprung: die karolingische Minuskel, die die mediale Landschaft im Europa des 8. Jahrhunderts dominiert.²⁸ Aus der karolingischen Minuskel entwickelt sich im 13. Jahrhundert, wobei die Initiierung jenes Prozesses zurück ins 11. Jahrhundert datiert, die frühgotische Minuskel.²⁹ Dies führt im Schriftbild zu einer entscheidenden Veränderung, die, im wahrsten Sinne des Wortes, einen Bruch herbeiführt: »die runden Buchstaben (zuerst Gemeine – Gotische Versalien sollte es erst später geben) erhalten ihren gebrochenen Charakter durch Ecken und Spitzen«.³⁰ Die Etablierung der frühgo-

27 Ebd., S. 5–6.

28 Vgl. Frithjof Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland 1770–1800. Dissertation: München 1981, S. 37.

29 Vgl. Christina Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1999 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Band 7), S. 29–30.

30 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 37.

tischen Minuskel geht einher mit der Profilierung eines zunächst recht homogenen Schriftbilds. Diese Entwicklung findet im Verlauf des 13. Jahrhunderts allerdings ein Ende, denn es entstehen teils eklatant voneinander abweichende Schriften, die in drei Hauptgruppen zu unterteilen sind: Textur, Rundgotisch bzw. Rotunda sowie Bastarda.³¹ Forciert durch den vom Humanismus initiierten kulturellen Paradigmenwechsel – aber sicherlich auch bedingt durch die schwere Lesbarkeit der gotischen Schriften³² –, wird um 1400 die »Humanistenminuskel«³³ entwickelt, eine Schrift, der die Intention zugrunde liegt, auch typographisch dem Ideal der Antike zu entsprechen. Geleitet vom »Verlangen, eine der antiken Literatur und dem antiken Kunstideal entsprechende, klare und leicht lesbare Schrift zu schaffen«, orientierte man sich an »der karolingischen Minuskel« – allerdings im Irrglauben, die karolingische Minuskel sei tatsächlich eine »antike Schrift«.³⁴ Der Grund für diesen Fehlschluss war, dass viele »Abschriften der Werke antiker Klassiker aus der Karolinger Epoche«³⁵ stammten – und deshalb in karolingischen Minuskeln verfasst waren.

»Eine Zäsur innerhalb der Entwicklung der Schrift«, so konstatiert Silvia Hartmann, stellt »das Aufkommen des Buchdrucks um die Mitte des 15. Jahrhunderts dar«,³⁶ bzw., um auf einen von Michael Giesecke geprägten Begriff zu rekurrieren, die Etablierung des »typographischen Informationssystems«, des »Typographeum[s]«. ³⁷ Die ersten, für den Druck mit beweglichen Lettern gegossenen Typen sind noch den »gotischen Buchstabenformen liturgischer Handschriften der Schreibkünstler des 14. Jahrhunderts«³⁸ nachempfunden, weshalb das gotische Schriftbild in Europa zunächst noch dominiert. Die »früheste Vorform einer gedruckten Antiqua«, die allerdings noch stark goti-

31 Vgl. ebd., 31–33.

32 Vgl. ebd., S. 32.

33 Ebd., S. 32.

34 Silvia Hartmann: *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*. 2. Auflage. Berlin, Bern, Bruxelles, New York: Peter Lang 1999 (=Theorie und Vermittlung der Sprache, Band 28), S. 22.

35 Ebd.

36 Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 21.

37 Michael Giesecke: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991, S. 22–23.

38 Wetzig: *Ausgewählte Druckschriften*, S. 9.

sierende Stilmerkmale aufweist, »stammt aus dem Jahr 1465«. ³⁹ Geschnitten wurde sie »von den beiden deutschen Druckern Konrad Sweynheim und Arnold Pannartz, die in Subiaco bei Rom tätig waren«. ⁴⁰ In Italien entsteht in den folgenden Jahren auch, unter anderem durch das Verdienst von Johann und Wendelin da Spira aus Speyer, Nicolas Jenson oder Aldus Manutius, ⁴¹ die »eigentliche Antiqua«. ⁴²

Deutschland, sowie bis ins 18. Jahrhundert auch der skandinavische Raum, ⁴³ bleibt bis ins 20. Jahrhundert von jenem »grundlegenden Wechsel der Schriftform ausgenommen«. ⁴⁴ Zur dominierenden Druckschrift im deutschsprachigen Raum avanciert im 16. Jahrhundert die Schwabacher, ⁴⁵ deren wohl berühmteste Nebenlinie die Wittenberger Schrift ist ⁴⁶ und die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts von der »Fraktur verdrängt wird«. ⁴⁷ Die Konvention, deutschsprachige Werke in Schwabacher bzw. Fraktur zu setzen, fremdsprachige hingegen in Antiqua, setzt sich um 1500 durch, wobei, darauf weist Hartmann hin, bereits »das größte Buchunternehmen der Wiegendruckzeit, die Schedelsche Weltchronik«, auf typographische Distinktion setzt: die »deutsche Ausgabe ist in Schwabacher Lettern gedruckt, während die lateinische Ausgabe bei demselben Nürnberger Großdrucker in Rotunda« ⁴⁸ veröffentlicht wird. Aber erst im »Kontext der lutherischen Reformation« zeichnet sich, wie Susanne Wehde aufzeigt, eine »diskursive Verknüpfung von gebrochenen Druckschriften, deutscher Sprache und nationalsprachlichem Bewußtsein ab«:

Die Reformatoren nutzten den jüngst erfundenen Gutenbergschen Buchdruck zur breitenwirksamen Propagierung ihrer Thesen und zur Verbreitung der volkssprachlichen Bibel-Übersetzung Luthers. Gedruckt wurden die reformatorischen Schriften und die deutsche Luther-Bibel in gebrochenen

39 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 52.

40 Ebd.

41 Vgl. ebd., S. 52–53.

42 Ebd., S. 52. Für einen ausführlichen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der Antiquaschrift, begleitet von diversen Abbildungen, vgl. Wetzig: Ausgewählte Druckschriften, S. 29–44.

43 Vgl. Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 24.

44 Ebd., 23.

45 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 37.

46 Vgl. ebd., S. 42.

47 Funke: Buchkunde, S. 39–40.

48 Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 24.

Schriften: »Denn die lateinischen Buchstaben hindern uns über die Maßen sehr, gut Deutsch zu reden«, urteilt Luther. Die Nutzung der Fraktur als Schrift der Luther-Bibel hatte zusammen mit dem protestantischen »Bildungsprogramm« (Verbreitung des Schreib- und Leseunterrichts, um jedem das Selbststudium der Bibel zu ermöglichen) wesentlichen Einfluß auf die Ausbildung von Lesegewohnheiten des »gemeinen Volks«. Ende des 16. Jahrhunderts war die Schriftspaltung unabhängig von konfessionellen Grenzen so weit durchgesetzt, daß deutschsprachige Texte fast ausschließlich in gebrochenen Schriften gesetzt wurden, fremdsprachliche und lateinische Texte – oder fremdsprachige Worte und Zitate innerhalb eines deutschsprachigen Textes – hingegen in Antiqua.⁴⁹

Auch Christina Killius betont die synergetischen Effekte zwischen Medienwandel und Reformation und die damit einhergehende »hochgradig wertbesetzte konnotative Koppelung von Fraktur-Schriften und deutscher Sprache«,⁵⁰ die im deutschen Sprachraum, bis zum Normalschrifterlass durch die Nationalsozialisten im Jahr 1941,⁵¹ bestimmend bleiben wird:

Die Reformation trug durch die Vielzahl der deutschsprachigen Publikationen und die Übersetzung der Bibel wesentlich zur Festigung der deutschen Sprache und zu einem steigenden kulturellen Selbstbewußtsein der Deutschen bei. Das Frühneuhochdeutsche der Lutherbibel verband sich im Bewußtsein der Menschen mit der Fraktur, in der die Heilige Schrift gedruckt wurde. Die Antiqua hingegen war die Schrift der katholischen Kirche und ihrer lateinischen Veröffentlichungen. [...] In Deutschland beharrte man auf der Trennung von Antiqua für lateinische Texte und fremdsprachliche Veröffentlichungen und der Fraktur für nationalsprachliche Werke. Selbst in katholisch verbliebenen Gegenden des Landes wurde die Fraktur gepflegt.⁵²

Ausschlaggebend dafür, dass die Fraktur zur »nationale[n] Texttype«⁵³ avanciert, ist allerdings nicht bloß der Umstand, dass deutschsprachige Texte seit der Reformation in der Regel in Fraktur gedruckt werden – sondern auch die Tatsache, dass man im Verlauf der folgenden Jahrhunderte immer mehr Bücher druckt, die in deutscher Sprache verfasst sind:

49 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 219.

50 Ebd., S. 219.

51 Vgl. Luidl: *Die Schwabacher*, S. 54–61.

52 Killius: *Die Antiqua-Fraktur Debatte*, S. 83.

53 Ebd., S. 94.

Trotz der Steigerung deutschsprachiger Veröffentlichungen stellte im ganzen 16. Jahrhundert die gelehrte und theologische Literatur den weitest- aus größten Anteil der Buchproduktion. Noch im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts waren 58 % der auf der Messe vertriebenen Titel in Latein gedruckt. Langsam steigerte sich der Anteil der deutschsprachigen Veröffentlichungen, bis von 1692 an die lateinischen Titel zahlenmäßig unterlagen. Die Dominanz der deutschsprachigen Buchproduktion steigerte sich schnell, bereits 1714 gab es doppelt soviel deutsche wie lateinische Titel, 1735 war die Anzahl der nationalsprachlichen Literatur bereits dreimal so hoch wie die lateinische.⁵⁴

Zur Zeit des Barock – die (eigentliche) Fraktur hat sich mittlerweile vollends als ›Volksschrift‹ etabliert – rückt, sehr zum Leidwesen der Lesbarkeit, der repräsentative Charakter von Schrift immer stärker in den Vordergrund. Die sogenannten ›Elefantenrüssel‹ nehmen teils regelrecht überbordende Ausmaße an. »Freude am Ornament und an der Verzierung führte«, so Killius, »zu schnörkelreichen Versalien und oft schwer lesbaren Ausschmückungen.«⁵⁵ Die typographischen Ausschweifungen des Barock und das sich zu jener Zeit etablierende Schriftbild sind der Grund dafür, dass man sich im 18. Jahrhundert gezwungen sieht, das Schriftbild der Fraktur zu »reformieren«.⁵⁶

Doch bevor die Entwicklung der Fraktur (sowie der Antiqua) im 18. Jahrhundert skizziert wird, gilt es, einen weiteren Aspekt des barocken Schriftbilds zu thematisieren, der auch im Trauerspielbuch eine zentrale Rolle spielt: die Etablierung der Großschreibung.

Exkurs: Groß- und Kleinschreibung

Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* konstatiert Benjamin:

Das Barock hat in die deutsche Rechtschreibung die Majuskel eingebürgert. Nicht nur der Anspruch auf Pomp sondern zugleich das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung kommt darin zur Geltung. Zweifellos haben zunächst von den großgeschriebenen Worten viele für den Leser einen Einschlag ins Allegorische gewonnen. Die zertrümmerte Sprache

54 Ebd., S. 83–84.

55 Vgl. ebd., S. 94.

56 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 167.

hat in ihren Stücken aufgehört, bloßer Mitteilung zu dienen und stellt als neugeborner Gegenstand seine Würde neben die der Götter, Flüsse, Tugenden und ähnlicher, ins Allegorische hinüberschillernder Naturgestalten.⁵⁷

Benjamins These, die ich an späterer Stelle noch einmal aufgreifen werde,⁵⁸ bedarf allerdings einer marginalen Korrektur. Das Fundament für die Etablierung der Majuskel wird bereits im 16. Jahrhundert gelegt. Zwischen 1500 und 1530 ist es bereits Usus, Eigennamen, *Nomina sacra*, Ehrentitel sowie Amtsbezeichnungen groß zu schreiben. Im Verlauf des 16. Jahrhundert festigt sich dann, sukzessive, die Konvention, Substantive grundsätzlich mit einer Majuskel zu beginnen.⁵⁹ Allerdings handelt es sich beim Siegeszug der Großschreibung nicht um eine normierte Entwicklung. Und noch im 17. Jahrhundert setzt, wie Killius betont, »[j]eder Grammatiker [...] andere Schwerpunkte«,⁶⁰ So moniert beispielsweise Harsdörffer im *Teutschen Secretarius*: »Es ist auch bißhero in den Druckereyen / aus einem beliebten Mißbrauch / bey allen selbstständigen Nennwörtern (*Nominibus Substantivis*) ein grosser Buchstab Anfangs gebraucht worden / welcher doch nur in gewissen Fällen dienen sollte«. ⁶¹ Trotz seiner Kritik plädiert Harsdörffer allerdings dafür, dass »man hierinnen einem jeden seine Meinung lassen« solle, »weil solches alles keine Glaubens-Sachen belanget«. ⁶² Die »Meinung[en]«, die in der Frühen Neuzeit dafür verantwortlich sind, ob ein Wort groß oder klein geschrieben wird, sind dabei freilich nicht die Meinungen der barocken Autoren selbst. Ausschlaggebend sind vielmehr, wie Killius betont, »die übermächtigen lokalen Gewohnheiten der Setzer und Drucker«. ⁶³ Von diesem Umstand weiß auch bereits Sattler nicht nur zu berichten, er vermag diesen Umstand auch zu begründen:

57 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207.

58 Vgl. S. 222–223.

59 Vgl. Karin Rädle: Groß- und Kleinschreibung des Deutschen im 19. Jahrhundert. Die Entwicklung des Regelsystems zwischen Reformierung und Normierung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003 (= Sprache – Literatur und Geschichte. Studien zur Linguistik/Germanistik, Band 24), S. 13–14.

60 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 119.

61 [Georg Philipp Harsdörffer:] Der Teutsche SECRETARIUS: Das ist: Allen Cantzleyen / Studir- und Schreibstuben nützlich / fast notwendiges / und zum vierdtenmal vermehrtes Titular- und Formularbuch [...]. Nürnberg / In Verlegung Christoph und Paul Endtern / Buchhändlern. Im Jahr 1661, S. 563–564.

62 Ebd., S. 564.

63 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 119.

In dem getruckten werden bey nahmen in einer jeden Lineen drey oder mehr Versalen gefunden. Als ich etliche alte erfahrene vnd gübte Setzer / warumben solches beschehe / befragt / sagten sie mir / es seye der teutschen Sprach ein zierd / vnd könne es der einfaltige desto besser verstehen / als da sie forcht / personen / gericht / etc. vnd dergleichen wörter mit Versalbuchstaben setzen / seye es der schrift ein zierd / vnd vermercke der einfaltige Leser / daß forcht / personen / gericht / etc. etwas mehrers als aber sonsten ein gemein wort auff sich habe. Dahero seye es auch also zuhalten bey den Truckereyen auffkommen.⁶⁴

Es wäre ein interessantes Unterfangen, Sattlers und Harsdörffers Empfehlungen und die Drucklegung ihrer eigenen Werke abzugleichen, aber im Fokus dieser Arbeit steht nicht die performative Korrelation, die barocken Grammatiken und den darin ausgeführten Gedanken eignet (oder eben nicht). Festzuhalten gilt es an dieser Stelle, dass sich die Großschreibung im Verlauf des 17. Jahrhunderts immer mehr durchsetzt.⁶⁵

(Vor-)Schriften, denen nachweislich das »Potential zur Festschreibung eines allgemein anerkannten Standards«⁶⁶ beigemessen werden kann, entstehen erst im 18. Jahrhundert. Genau genommen sind es die »normativen Schriften« Gottscheds, die hier eine deutliche »Zäsur« markieren: »Gottsched fasst erstmals die historische Entwicklung der satzinternen Groß- und Kleinschreibung als einen systematischen Generalisierungsprozess auf«.⁶⁷ Doch trotz der »Popularität«, die Gottsched zeitgenössisch (zunächst) genießt – und obwohl er die »Schulgrammatik« entscheidend beeinflusst –, »gelingt der Gottsched'schen Regeldarstellung nicht der entscheidende Schritt zur allgemeinen Anerkennung«.⁶⁸ Gottscheds »normativer Rigorismus«, so lautet zumindest die Erklärung Hans-Georg Müllers, »führt dazu, dass er bereits zu Lebzeiten an Bedeutung verliert und von Zeitgenossen schließlich

64 [Johann Rudolph Sattler:] *Teutsche Orthographe Vnd Phraseology das ist / ein vndericht Teutsche sprach recht vnnd wohl zuschreyben [...].* Getruckt zu Basel / In verlegung Ludwig Königs / Anno 1610, S. 19.

65 Vgl. auch Markus Hundt: »Spracharbeit« im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2000 (= *Studia Linguistica Germanica*, Band 57), S. 201.

66 Hans-Georg Müller: *Der Majuskelgebrauch im Deutschen. Groß- und Kleinschreibung theoretisch, empirisch, ontogenetisch.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 18.

67 Ebd.

68 Ebd.

verkannt wird.«⁶⁹ Größere Anerkennung findet Johann Christoph Adelungs *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie* aus dem Jahr 1788. Bei Adelungs *Anweisung* handelt es sich allerdings um einen »Regelapparat«, der »bezeichnenderweise nicht versucht, die Rechtschreibung zu reformieren, sondern lediglich zu beschreiben«.⁷⁰ »Da Adelung«, so Müller, »am gängigen Usus orientiert ist, macht er es den Buchdruckern und Schriftstellern leicht, seinen Darstellungen zu folgen. Viele zeitgenössische Schriftsteller empfehlen daher, »sich an die Adelungische Orthographie zu halten«.⁷¹ Im Rekurs auf die Vergangenheit bemerkt Adelung zum Thema Großschreibung:

Unter den Gattungswörtern sind wieder die Substantiva die vornehmsten, weil sie selbstständige Dinge bezeichnen, auf deren Eigenschaften, Beschaffenheiten und Umstände sich alle übrige Redetheile beziehen. Da die Deutsche Orthographie einmahl den Grundsatz angenommen hatte, die Wörter nach dem Maße der Wichtigkeit ihres Begriffes in dem Zusammenhange der Rede auch für das Auge auszuzeichnen, so war freylich nichts schicklicher, als jedes Substantiv, als den ersten und wichtigsten Redetheil, mit einem großen Buchstaben zu beschenken.⁷²

Im 19. Jahrhundert entfacht sich, nichtsdestoweniger, eine rege Debatte über das Für und Wider der Großschreibung. Die Person, deren »Auftreten als Meilenstein« in jener »orthographischen Diskussion angesehen«⁷³ werden muss, ist Jakob Grimm. Grimm, ein rigoroser Verfechter der Kleinschreibung, plädiert für eine am Mittelalter orientierte »historisch-etymologische Orthographie«.⁷⁴ Im Jahr 1822 lässt er erstmals eines seiner Werke, die zweite Auflage von Band 1 seiner *Deutschen Grammatik*, in Kleinschreibung drucken.⁷⁵ Mit aller Vehemenz vertritt er seine Position allerdings erst in Band 1 des *Deutschen Wörterbuchs* (1854). Grimm kritisiert darin nicht nur »den albernen gebrauch groszer buchstaben für alle substantiva«, sondern auch die »unnütze fest-

69 Ebd.

70 Ebd., S. 19.

71 Ebd.

72 Johann Christoph Adelung: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie*, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung. Frankfurt und Leipzig 1788, S. 344.

73 Rädle: Groß- und Kleinschreibung des Deutschen, S. 30.

74 Ebd., S. 32.

75 Vgl. Ebd., S. 31.

haltung« an der Fraktur, die er schlicht als »vulgarschrift«⁷⁶ bezeichnet. Jene »verdorbene und geschmacklose schrift« Sorge dafür, dass deutsche Bücher »gegenüber denen aller übrigen gebildeten völker von auszen barbarisch«⁷⁷ wirken. Grimm vermutet zudem eine (durchaus plausible) Korrelation zwischen Fraktur und Großschreibung: »meinstheils zweifle ich nicht an einem wesentlichen zusammenhang der entstellten schrift mit der zwecklosen häufung der groszen buchstaben, man suchte darin eine vermeinte zier und gefiel sich im schreiben sowol an den schnörkeln als an ihrer vervielfachung.«⁷⁸ Die Auswirkungen der Grimm'schen Reformversuche sind in ihrer Tragweite zwar relativ begrenzt, spiegeln sich allerdings nicht nur in Grimms eigenen Schriften wider, sondern auch in denen seiner Nachfolger, der »historischen Schule«.⁷⁹ Dies führt unter anderem dazu, dass in der Nachfolge Grimms regelrecht groteske Editionen publiziert werden, wie die 1882 von Hermann Palm herausgegebenen – und unter anderem auch von Walter Benjamin bei der Abfassung des Trauerspielbuchs konsultierten⁸⁰ – *Trauerspiele* des Andreas Gryphius, die, entgegen allen im Barock obligatorischen Konventionen, der Leserschaft in Antiqua und Kleinschreibung präsentiert werden.⁸¹

Antiqua und Fraktur im 18. Jahrhundert

Nach diesem kurzen Exkurs zur Entwicklung der Groß- und Kleinschreibung gilt es, den Blick wieder den beiden Schriftartgattungen Antiqua und Fraktur zuzuwenden. Es ist bereits festgestellt worden, dass sich die Konvention, deutschsprachige Werke in gebrochenen Schriften zu drucken, bereits kurz nach der Erfindung des Buchdrucks einbürgert. Doch in der Mitte des 18. Jahrhunderts werden Versuche unternommen, mit dieser Tradition zu brechen: Christian Ewald Kleist, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Anna Luise Karsch, Johann Georg Jacobi und Karl Wilhelm Ramler präferieren für den

76 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Erster Band. A – Biermolke. Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1854, Sp. LIII.

77 Ebd., Sp. LII.

78 Ebd., Sp. LIV.

79 Vgl. Rädle: Groß- und Kleinschreibung des Deutschen, S. 33–35.

80 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 216–218.

81 Vgl. Andreas Gryphius: Trauerspiele. Herausgegeben von Hermann Palm. Tübingen: [ohne Verlagsangabe] 1882 (= Bibliothek des literarischen Vereines in Stuttgart CLXII).

Druck ihrer Werke nämlich die Antiqua.⁸² Da diese »Revolte« exakt mit jener Zeitspanne korreliert, in die man die Etablierung des sogenannten »literarischen Markts« datiert,⁸³ lassen sich die typographischen Ambitionen besagter Personen, im Anschluss an Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser, als »Inszenierungspraktiken«⁸⁴ deuten, also als den Versuch, durch den optischen Auftritt der eigenen Werke auch die eigene Stellung innerhalb des literarischen Marktes zu profilieren. Ausschlaggebend dafür, dass man auf die Idee kommt, die eigenen Werke in Antiqua drucken zu lassen, ist aber auch die zeitgenössisch in gewissen Kreisen verbreitete Tendenz, die Fraktur mit der Stilepoche der Gotik zu assoziieren. Und die Gotik wiederum gilt – im Gegensatz zur Antiqua, die man mit der Antike assoziiert – als barbarisch.⁸⁵ Es gibt allerdings noch einen weiteren Grund für das Interesse besagter Personen, die eigenen Texte in Antiqua zu publizieren: Man ist nämlich, wie Frithjof Lühmann resümiert, vom »Wunsch« beseelt, mit dem »Niveau des Auslands« konkurrieren zu können und der »geringe[n] Reputation«,⁸⁶ die deutschsprachige Literatur zu jener Zeit im europäischen Ausland genießt, entgegenzuwirken. Bei derartigen Intentionen liegt es nahe, sich zunächst einmal optisch an den Ländern zu orientieren, die als vorbildlich gelten. Und in England und Frankreich werden literarische Texte zu jener Zeit nun einmal in Antiqua gedruckt. Entsprechend ist im Vorwort des Verlegers Heidegger zu Ewald Christian von Kleists *Fryhling* (1751) zu lesen:

Noch eins, ehe wir scheiden. Helfen sie mir bey unsern Landsleuten die Neuerung entschuldigen, mit welcher ich nach dem Verfasser dieses Gedichts die runden lateinischen Buchstaben zu einem deutschen Werk gebraucht habe. Eine Neuerung mag noch so wohl geraten seyn, so hat sie eine Entschuldigung vonnöthen. Die Franzosen warfen mir oft, wenn wir etwan yber den Vorzug der Nationen stritten, denn man begehete doch diese Thorheit öfters, unsern Gebrauch der Gothischen Buchstaben vor, und dieses hielten sie für einen starken Beweis unserer Barbarei; Ich mußte

82 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 171.

83 Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: Der Dichter als Kritiker und der Kritiker als Dichter: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken um »1800« und »1900« am Beispiel von Friedrich Schiller und Alfred Kerr. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 86. Jahrgang, Heft 1 (2012), S. 87–120, hier S. 88.

84 Ebd.

85 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 155.

86 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 146.

auch nicht ohne Verdruß mir heimlich bekennen, daß sie in diesem Styk nicht unrecht hætten. Leibniz hat schon gewynscht, daß die lateinischen Buchstaben eingefyhrt werden, und das Urtheil dieses grossen Mannes ist mehr als genug eine solche Neuerung zu rechtfertigen.⁸⁷

Die typographischen Reformbestrebungen, die in die Mitte des 18. Jahrhunderts datieren, verebben allerdings recht zügig wieder. Lühmann führt diesen Umstand darauf zurück, dass die »Leserschaft in Deutschland« zu jener Zeit noch »nicht bereit war, in lateinischer Schrift gedruckte Texte zu akzeptieren«, was wiederum, so sein Fazit, dazu geführt habe, dass »die Verleger [...] nur bedingt bereit [waren], auf die Vorstellungen der Autoren einzugehen«.⁸⁸

Wenige Jahrzehnte später beginnen sich allerdings erneut Stimmen gegen die Alleinherrschaft der Fraktur auf dem belletristischen Sektor zu erheben. Von besonderer Relevanz sind in diesem Kontext der Verleger Friedrich Justin Bertuch und Georg Joachim Göschen.

Reformbestrebungen um 1800. Teil 1: Bertuch, Göschen und die Antiqua um 1800

Am »2. Februar 1789« wird in einem »Intelligenz-Blatt« des *Journals des Luxus und der Moden* den »Literatur- und Kunstliebhabern ein kleines interessantes Werk« angekündigt, verfasst von einem »Mann, den Teutschland unter seine feinsten Kunstkenner so wie unter seine ersten Lieblings-Schriftsteller zählt« und der »sich bekanntlich in dem letzten Paar Jahren, und bis zur Mitte des vorigen Sommers in Italien und größtentheils zu Rom auf[gehalten]«.⁸⁹ Wie zu erfahren ist, »hatte« der (in der Anzeige an keiner Stelle mit Namen genannte) Schriftsteller »die Gütigkeit«, »verschiedene interessante Beyträge für das Journal des Lux. u. der Moden [...] zu sammeln, und unter andern auch eine Beschreibung des Römischen Carnavals«.⁹⁰ Da jene Beschreibung

87 H.[eidegger]: Vorrede des Herausgebers. In: [Ewald Christian von Kleist:] *Der Fryhling*. Ein Gedicht. Nebst Einem Anhang einiger anderer Gedichte von demselben Verfasser. Zyrich, Bey Heidegger und Compagnie, 1751, S. 2–4, hier S. 3–4.

88 Lühmann: *Buchgestaltung in Deutschland*, S. 147.

89 F.[riedrich] J.[ustin] Bertuch und G.[eorg] M.[elchior] Kraus: I) Das Römische Carnival. In: *Intelligenz-Blatt des Journals des Luxus und der Moden*. Nr. 2. Februar 1789, S. XVII–XIX, hier S. XVII.

90 Ebd.

»für den engen Raum« des »Journals« allerdings »viel zu groß worden war«, gab der Verfasser – bei dem es sich freilich um niemand anders als Goethe handelt – »die Erlaubnis«, seinen Text »als ein separates Werk, und zwar nach unserem Wunsche, mit möglichster Typographischer Schönheit zu liefern.«⁹¹ Besonders interessant ist die materiale Beschaffenheit, die die geplante Publikation auszeichnen soll. Neben »colorirte[n] Handzeichnungen« auf »stark holländ. Papier« und einem »farbigen Umschlage«, dem die Funktion zukomme, »Defecte zu vermeiden« sowie das Heft »sauberer zu erhalten«, erwarte die Leserschaft Folgendes:

Der Text wird in Groß Quarto auf das schönste Schweizer Papier, bey Hr. Unger in Berlin, mit Didotschen Lettern, welche Hr. Unger dermalen allein in Teutschland besitzt, mit all diesem Künstler eigenem wahren guten Geschmacke gedruckt und soll hoffentlich ein Muster typographischer Schönheit werden.⁹²

Das von »Unger [...] mit Didotschen Lettern« gedruckte Werk trägt dann übrigens den (weniger a-lastigen) Titel *Das Römische Carneval*.⁹³ Neben Unger – auf den ich in Kürze noch ausführlicher zu sprechen kommen werde –, ist es aber auch vor allem Bertuch selbst, der eine große Vorliebe für die Antiqua hegt. Besonders deutlich geht dieser Umstand aus dem von Bertuch im Jahr 1790 publizierten *Bilderbuch für Kinder* hervor. Das Werk ist nämlich nicht nur in Antiqua gedruckt. Im einem mit »Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks« überschriebenen Vorwort sieht sich Bertuch auch dazu veranlasst, »ein Paar Worte zur Erläuterung der inneren Einrichtung«⁹⁴ des Buchs zu ver-

91 Ebd., S. XVIII.

92 Ebd.

93 Vgl. J.[ohann] W.[olfgang] Goethe: *Das Römische Carneval*. Berlin, gedruckt bey Johann Friedrich Unger. Weimar und Gotha. In Commission bey Carl Wilhelm Ettinger. 1789. Bereits 1785 hat Unger es übrigens geschafft, mit »herausragenden Antiqua-drucken die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen« (Lühmann: *Buchgestaltung in Deutschland*, S. 152). Ihren qualitativen Zenit erreichen die Unger'schen Antiqua-Drucke allerdings um 1788, was wiederum damit zusammenhängt, dass Unger in dieser Zeit Antiqua-Typen von Firmin Didot erworben hat – für die er zudem das Recht für den Alleinvertrieb in Deutschland ausgehandelt hatte (vgl. Killius: *Die Antiqua-Fraktur Debatte*, S. 254). Jene Didot'schen Lettern sind es auch, in denen der *Römische Carneval* gedruckt ist.

94 Friedrich Justin Bertuch: *Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks*. In: *Bilderbuch für Kinder* enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegen-

lieren. Im Anschluss an einige Bemerkungen zum »Arrangement« des Werks äußert er sich auch dezidiert zur Wahl der Schrift:

Ich habe ferner den Text des Bilderbuchs mit *lateinischen Lettern* drucken lassen, weil ich herzlich wünschte, dass wir endlich unserer altfränkischen widrigen deutschen Mönchsschrift loswerden, und in teutschen Werken auf die lateinischen weit schöneren Typen aller abendländischen Völker von Europa allgemein übergehen könnten, wie es England und Frankreich schon vor etlichen lahrhunderten gethan hat. Ich weiss, dass sich hierin kein rascher Schritt thun lässt, und dass wir den Uebergang erst in den Schulen lange vorbereiten müssen, um das Auge der neuen Generation, gleich vom Anfange an, an neue Formen der Buchstaben zu gewöhnen. Da ich nun gerade ein Buch für Kinder schreibe, so halte ich es für Pflicht, mein Scherflein zum Ganzen mit beyzutragen. Thun 5000 bis 6000 Schriftsteller diess eben so wie ich in Teutschland, so wird die Reforme bald bewirkt seyn.⁹⁵

Eine weitere Person, die, neben Bertuch, maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass die Antiqua um 1800 das Druckbild der »Klassiker« mitprägt – was später zu der pauschalen Annahme (ver-)führen wird, dass die Antiqua gänzlich dem ästhetischen Ideal der Weimarer Klassik entsprochen habe⁹⁶ –, ist Georg Joachim Göschen. Neben seinen grundsätzlichen Verdiensten um die Qualität der Drucklegung deutschsprachiger Texte,⁹⁷ ist er auch verantwortlich für die Herausgabe von Wielands *Sämmtlichen Werken* letzter Hand (ab 1794) in Antiqua.⁹⁸ Jenes Projekt markiert den Höhepunkt von Göschens klas-

ständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen, und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet. Seiner Durchlaucht dem Herrn Erbprinzen Carl Friedrich, zu Sachsen Weimar und Eisenach zugeeignet. Erster Band. Weimar: Industrie-Comptoir [1790], unpag.

95 Ebd.

96 Vgl. S. 90–91.

97 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 384–406.

98 Genau genommen handelt es sich bei der Type um einen Nachschnitt der Didot'schen Lettern durch den Jenaer Schriftgießer Johann Carl Ludwig Prillwitz, der Didots Lettern nicht nur nachschneidet (vgl. ebd., S. 267–268), sondern das auch noch äußerst erfolgreich (vgl. ebd., S. 273–274). Dass Unger schließlich sein ganzes Talent der Reformierung der Fraktur widmen wird liegt – neben dem Umstand, dass der relative Anteil von Antiqua-Drucken auf dem zeitgenössischen Markt sowieso nur einen recht marginalen Teil einnimmt – aller Wahrscheinlichkeit nach am Erfolg der Prillwitz'schen Lettern.

sizistischen Reformbestrebungen und sorgt außerdem dafür, dass Wieland zum ersten deutschsprachigen Dichter avanciert, dem »bereits zu Lebzeiten durch die Herausgabe seines Gesamtwerks in typographisch herausragender Gestaltung ein Denkmal gesetzt«⁹⁹ wird. Dass es sich bei Wieland zu jener Zeit um niemand anderen als den, zumindest unter den Schriftschaffenden, »berühmtesten Mann in Deutschland«¹⁰⁰ handelt, ist einem Brief Bertuchs an Göschen zu entnehmen (in dem sich Bertuch außerdem nicht nur über die Fraktur, von ihm als »Teutsche Mönchsschrift« bezeichnet, echauffiert, sondern auch über Ungers (noch zu thematisierenden) »albernen Einfall«, diese zu rehabilitieren):

Wieland ist nun ohnstreitig der erste klassische Dichter der Nation; man wird ihn immer kaufen, und jeder Teutsche, der mir ein paar Dutzend Bücher sammelt, und nur auf einen Schatten von Litteratur und Geschmack Anspruch macht, wird seinen Wieland so gut haben müssen, wie ein Franzos seinen Voltaire und der Engländer seinen Milton und Pope hat ...¹⁰¹

Seiner zeitgenössischen Prominenz entsprechend werden Wielands *Sämtliche Werke* gleich in »vier parallelen Formaten, gewissermaßen für jeden Geldbeutel«, feilgeboten – unter anderem in einer »mit 200 Reichsthalern« veranschlagten »Fürstenausgabe« auf teurem Velin«.¹⁰² Gerade der dekadenten Fürstenausgabe steht Wieland selbst äußerst kritisch gegenüber.¹⁰³ Den Druck der *Sämtlichen Werke* in Antiqua begrüßt er jedoch, zumindest anfänglich, ausdrücklich.¹⁰⁴ In den folgenden Jahren distanziert sich Wieland allerdings immer mehr von seinem ursprünglichen Wohlwollen gegenüber der Antiqua: »Die Frage des Absatzes und die Akzeptanz beim Lesepublikum standen nunmehr im Vordergrund des Interesses und nicht mehr avantgardistische typographische Ideen.«¹⁰⁵ Die zweite Auflage der Gesamtausgabe

99 Ebd., S. 387.

100 Klaus Manger: Dichter, Schriftsteller und die »Sämtlichen Werke« (1786–1797). In: Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 14–17, hier S. 15.

101 Bertuch an Göschen am 6. Nov 1798, zitiert nach Viscount Goschen: Das Leben Georg Joachim Göschens, Band 2. Deutsche, vom Verfasser bearbeitete Ausgabe. Übersetzt von Th. A. Fischer. Leipzig: C. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1905, S. 58.

102 Heinz: Dichter, Schriftsteller und die »Sämtlichen Werke« (1786–1797), S. 15.

103 Vgl. ebd.

104 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 394.

105 Ebd., S. 397.

(1818–1828) wird dann auch in Fraktur gedruckt.¹⁰⁶ Der Umstand, dass man der Fraktur schlussendlich doch den Vorzug einräumte, ist alles andere als eine Besonderheit – sondern spiegelt den zeitgenössischen *status quo* wider.¹⁰⁷

Der Umstand, dass die Antiqua sich im frühen 19. Jahrhundert nicht durchsetzen kann, ist allerdings nicht nur auf die Gewohnheiten der Leserschaft zurückzuführen. Die »Antiqua galt« zu jener Zeit, wie Wehde bemerkt, auch als »Schriftform »à la Française«, so daß spätestens die napoleonische Besetzung deutscher Gebiete und das Erstarken deutsch-nationalen Bewußtseins in den Befreiungskriegen die Antiqua-Mode in Deutschland beendet.«¹⁰⁸ Eine plausible Antwort darauf, warum der Primat der Fraktur auch nach der Zeit der »Befreiungskriege«, also nach 1815, nicht in Mitleidenschaft gezogen werden kann, gibt Killius:

Der Wunsch, sich in den europäischen Kanon der Buchgestaltung einzufügen und dies durch die Verwendung der Antiqua auszudrücken, wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch die politischen Ereignisse zurückgedrängt. Nach dem Wiener Kongress, der Zeit der Restauration, paßte die als »deutsch« empfundene Schrifttype gut in die politische Landschaft. Die Fraktur war und blieb Symbol für eine realiter nicht vorhandene staatliche Einheit Deutschlands.¹⁰⁹

Insofern verwundert es wenig, dass es, wie Hartmann aufzeigt, »im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Verbindung der gebrochenen Schriften mit deutsch-nationalen Tendenzen«¹¹⁰ kommt und die Fraktur auch im ausgehenden 19. Jahrhundert noch als eine Bastion gegen eine vermeintliche »Verfälschung und Verwälschung der Muttersprache«¹¹¹ beschworen wird.

106 Vgl. ebd.

107 Vgl. Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 235.

108 Wehde: Typographische Kultur, S. 238.

109 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 440.

110 Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 29.

111 Allgemeiner deutscher Schriftverein: Aufruf des Allgemeinen deutschen Schriftvereins [vermutlich zwischen 1891–1896 veröffentlicht], unpag. Zitiert nach Hartmann: Fraktur oder Antiqua, S. 46.

Kurzer Vorausblick: Das »Klassiker-Bild« um 1900

Zwischen 1785 und 1810 steigt die Anzahl deutschsprachiger Antiqua-Werke nachweislich an.¹¹² Den progressiv-klassizistischen Reformbestrebungen, die dafür verantwortlich sind, wird mit dem Druck der ersten Auflage der Wieland'schen Werke letzter Hand ein Denkmal gesetzt, das bereits zeitgenössisch Aufsehen erregt. Insgesamt bleibt der prozentuale Anteil der deutschsprachigen Antiqua-Werke allerdings gering. »90–95 % aller nationalsprachlichen Druckwerke«¹¹³ werden in Fraktur gedruckt. Die Verwendung der Antiqua für Werke aus der Zeit der Weimarer Klassik geht, wie aufgezeigt wurde, nicht auf die Initiative der Klassiker selbst, also nicht auf beispielsweise Wieland oder Goethe, zurück, sondern auf die Initiative von Verlegern. Ein etwas anders Bild jener Zeit zeichnet man allerdings um 1900 – wie die folgenden Ausführungen Harry Graf Kesslers demonstrieren:

[S]obald die Kultur in Deutschland wiedererwachte, verwendeten die Klassiker: Klopstock, Wieland, Goethe, Schiller die Antiqua. Die Romantik, die die Fraktur ebenso irrthümlich wie die Gotik für deutsch hielt, hat dann zeitweise den Übergang zur Antiqua gehemmt. Aber der lebendige Teil der deutschen Kultur im XIX. Jahrhundert, die deutsche Wissenschaft, hat sie beibehalten und die Dichtung kehrt seit Nietzsche und der Wiedergeburt der neunziger Jahre zu ihr zurück. Also, die Antiqua ist deutschen Ursprungs, von den deutschen Klassikern gutgeheissen, von der deutschen Wissenschaft fast ausschließlich verwendet, und somit auch historisch für Deutschland gerechtfertigt.¹¹⁴

Historisch gesehen sind Kesslers Thesen selbst »irrthümlich«. Dieser Punkt kann allerdings vernachlässigt werden. Von ausschlaggebender Bedeutung ist das Ziel, das Kessler mit seinen Ausführungen verfolgt. Kessler geht es nämlich nicht, zumindest nicht primär, darum, die Verwendung von Fraktur und Antiqua historisch fundiert zu reflektieren. Ihm ist daran gelegen, den ästhetischen Primat der Antiqua gegenüber der Fraktur zu legitimieren. Und für ein solches Unterfangen eignet sich freilich nichts besser als ein Rekurs

112 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 215.

113 Ebd.

114 Harry Graf Kessler: Zur Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst (1905). Zitiert nach: John Dieter Brinks (Hg.): Das Buch als Kunstwerk. Die Cramach Presse des Grafen Harry Kessler. Berlin: Triton Verlag, S. 305–307, hier S. 306.

auf die Klassiker. Der Kontext, innerhalb dessen Kesslers Votum für die Antiqua wiederum verortet werden muss, um verständlich zu werden, ist der um 1900 geführte Antiqua/Fraktur-Streit. Dazu an späterer Stelle mehr.¹¹⁵ Zunächst gilt es, einen anderen von Kessler angeschnittenen Aspekt zu thematisieren. Einen Aspekt, der in historischer Perspektive völlig zutreffend ist: Von der »deutschen Wissenschaft« wird die Antiqua um 1800 tatsächlich gerne, wenn auch nicht »ausschließlich«, »verwendet«. Den Druck wissenschaftlicher Werke gilt es im Folgenden kurz zu beleuchten – bevor der Blick auf Breitkopf und Unger, und damit auf die Bedeutung und die Funktion der Fraktur um 1800, gerichtet wird.

Wissenschaftliche Werke zwischen 1800 und 1900

Im Zusammenhang mit der Erörterung der typographischen Gestaltung wissenschaftlicher Werke (um sowie ab 1800) ist es aufschlussreich, noch einmal an Bertuchs *Bilderbuch für Kinder* zu erinnern. Darin betont Bertuch, »dass wir den Uebergang erst in den Schulen lange vorbereiten müssen, um das Auge der neuen Generation, gleich vom Anfange an, an neue Formen der Buchstaben zu gewöhnen.«¹¹⁶ Sind auch weder Kinder noch das »gemeine Volk« um 1800 an die Antiqua gewöhnt, so gibt es doch eine Berufssparte, neben den Theologen, bei der die Ausgangslage eine andere ist: Die auf die Rezeption fremdsprachiger Werke angewiesenen Gelehrten sind nämlich durchaus vertraut mit der Antiqua. Vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, dass auch gelehrte Werke in deutscher Sprache um 1800 in Antiqua gedruckt werden. Es existieren keine statistischen Erhebungen, die es ermöglichen, das relationale Verhältnis zwischen Antiqua- und Frakturdrucken auf dem wissenschaftlichen Sektor – und zwar durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch – zu beziffern. Eine (wenngleich oberflächliche) Sondierung zeitgenössischer Werke wissenschaftlicher Provenienz vermag nur eines mit Gewissheit zu belegen: es gibt beides. Anstatt mit einer willkürlichen Auflistung von gelehrten

115 Die von Kessler konstatierte Antiqua-Affinität der Klassiker wird, ebenfalls an späterer Stelle, noch einmal relevant werden – und zwar im Zuge der Erörterung der wissenschaftlichen Werke aus dem George-Kreis. Im George-Kreis ist man nämlich genauso abgeneigt gegenüber der Fraktur wie Kessler (vgl. S. 137–140).

116 Bertuch: Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks. In: *Bilderbuch für Kinder*, unpag.

Werken aufzuwarten, die in Antiqua- bzw. in Fraktur gedruckt sind, sei an dieser Stelle ein äußerst aufschlussreicher Passus aus Carl Lorcks Handbuch zur *Herstellung von Druckwerken* (1868) zitiert, der bezeugt, dass es im 19. Jahrhundert zumindest eine relativ etablierte Konvention ist, wissenschaftliche Arbeiten in Antiqua zu setzen:

Soll das Buch mit deutscher (Fraktur) oder mit lateinischer Schrift (Antiqua) gedruckt werden? Wie bekannt, ist diese Frage bei allen Völkern, mit Ausnahme des Deutschen und der Skandinavischen, entschieden. Nur die genannten haben die Wahl und die Qual. Die aus manchen Gründen (wobei der geschäftliche: die einfachere und bessere Einrichtung der Buchdruckereien, auch mitsprechen dürfte) wünschenswerthe allgemeine Annahme der lateinischen Schrift wird auf so viele begründete und eingebilddete Hindernisse stossen, dass eine baldige Einigung in dieser Beziehung keine Wahrscheinlichkeit für sich hat. Da wir es hier nicht mit reformatorischen Plänen, sondern mit der bestehenden Praxis zu thun haben, so sind wir verpflichtet uns an das Herkommen betreffs der Benutzung der deutschen und lateinischen Schrift zu halten, obwohl auch dieses, mit wenigen Ausnahmen, schwankend ist. Als Regel gilt, dass Werke, die für ein allgemeines Publicum bestimmt sind, namentlich also Andachts- und Unterrichtsbücher, Unterhaltungsschriften, Nachschlagebücher, populärwissenschaftliche Werke, sowie Zeitungen, beinahe ausschliesslich mit deutscher Schrift gedruckt werden. Unter den wissenschaftlichen Werken wird für die philologischen, medicinischen, naturwissenschaftlichen, technischen und kunstgeschichtlichen gewöhnlich die lateinische Schrift verwendet, während für die theologischen und historischen die deutsche die übliche ist; für juristische Literatur und Reisewerke werden beide angewendet, jedoch behauptet die deutsche Schrift das Uebergewicht.¹¹⁷

Dass es in deutscher Sprache verfasste wissenschaftliche Werke, in welcher Schrift auch immer diese gedruckt sind, überhaupt geben *kann* – dieser Umstand verdient es, zumindest tangiert zu werden –, ist übrigens auf die sukzessive Institutionalisierung des Deutschen als Wissenschaftssprache zurückzuführen – und damit auf eine Reform innerhalb der Universitäten,

117 Carl B.[erendt] Lorck: Die Herstellung von Druckwerken. Praktische Winke für Autoren und Verleger. Leipzig: Verlag von Carl B. Lorck: 1868, S. 29.

initiiert von Christian Thomasius und vollendet von Christian Wolff.¹¹⁸ Klaus Weimar fasst diese Entwicklung wie folgt zusammen:

Nach vereinzelt Versuchen im 16. Jahrhundert ist die deutsche Sprache im 17. Jahrhundert in den akademischen Betrieb eingedrungen, wenn auch nur in einer allerdings nicht geringen Zahl von Einzelfällen. Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ist sie dann rasch allgemein universitätsfähig geworden und hat bis zum Ende des Jahrhunderts die lateinische Sprache fast vollständig verdrängt, mit einer gewissen »Verspätung« auch an den katholischen Universitäten.¹¹⁹

Schlussendlich ist es allerdings, wie Jürgen Schiewe feststellt, der »aufgeklärt-absolutistische Staat«, der das »Deutsche als Sprache der Wissenschaften endgültig« institutionalisiert: »Er funktionierte die Universitäten immer mehr zu Staatsanstalten um, indem er die Professoren zu Beamten machte und das Studium zu einer wissenschaftlichen Vorbereitung der Studenten auf den Staatsdienst formte.«¹²⁰

Reformbestrebungen um 1800. Teil 2: Unger, Breitkopf und die Fraktur um 1800

Zurück zur Antiqua/Fraktur-Debatte um 1800. Lühmann zitiert in seiner Studie zur *Buchgestaltung in Deutschland 1770–1800* einen Brief Catharina Goethes an ihren Sohn, aus dem man, laut Lühmann, sehr gut die »allgemeine[n] Meinung über den Gebrauch der Antiqua zu dieser Zeit«¹²¹ ablesen kann. Der Brief gibt allerdings nicht nur einen Einblick in die Präferenzen der damaligen Leserschaft. Catharina Goethe bezieht sich in ihrem Brief auch auf eine Person, deren Vermächtnis im frühen 20. Jahrhundert, zumindest in typographieaffinen Kreisen, eine zentrale Rolle spielen wird. In besagtem Brief kommentiert Goethes Mutter ein aktuelles Werk ihres Sohnes, den *Reinecke*

118 Vgl. Jürgen Schiewe: Sprachwechsel – Funktionswandel – Austausch der Denkstile. Die Universität Freiburg zwischen Latein und Deutsch. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 (= Reihe germanistische Linguistik, Band 167), S. 37.

119 Klaus Weimar: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 37.

120 Schiewe: Sprachwechsel – Funktionswandel – Austausch der Denkstile, S. 38.

121 Lühmann: Buchgestaltung in Deutschland, S. 235.

Fuchs, der als zweiter Band von *Goethe's neuen Schriften* im Jahr 1794 erstveröffentlicht wurde,¹²² mit den Worten:

Meinen besten Danck vor Reinecke den ertz Schelm – er soll mir aufs neue eine köstliche Weide seyn! Auch verdient Herr Unger Lob und Preiß wegen des herrlichen Papiers und der unübertreffbaren Lettern – froh bin ich über allen ausdruck, daß Deine Schriefften alte und neue nicht mit den mir so fatalen Lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt haben – bey dem Römischen Carneval da mags noch hingehen – aber sonst bitt ich dich bleibe doch deutsch auch in deinen Buchstaben – Auf Gevatter Wielands Wercke hätte ich prenumorirt aber von der neuen Mode erschreck ich – und ließe es bleiben.¹²³

Catharina Goethe, die sich äußerst glücklich darüber äußert, dass das Werk ihres Sohnes nicht in den »fatalen Lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt« hat, preist also, neben dem Umstand, dass ihr Sohn auch »deutsch« in seinen »Buchstaben« geblieben ist, auch den Mann, der die Drucklegung des *Reinecke Fuchs* zu verantworten hat: Johann Friedrich Unger – den Mann, der (ironischerweise) ebenfalls die Drucklegung des *Römischen Carneval*, und zwar in ebenjenen »fatalen Lateinischen Lettern«, besorgte.

Ungers größtes Verdienst, zeitgenössisch sowie aus der Retrospektive, ist allerdings weder der Druck des *Reinecke Fuchs*, der in einer völlig gängigen Brotschrift gedruckt wurde,¹²⁴ noch der Druck des *Römischen Carneval* in Didot'schen Lettern – sondern die Schöpfung der Unger-Fraktur, die 1794, im selben Jahr also, in dem der *Reinecke Fuchs* erstveröffentlicht wird, eingeführt wird und der Christopher Busch ein ganzes Buch gewidmet hat.¹²⁵

Das Vorhaben, die Fraktur einem klassizistischen Formideal anzupassen, beschäftigt Unger bereits seit Mitte der 1780er Jahre. Seine 1793 veröffentlichte *Probe einer neuen Art Deutscher Lettern* – bei jener Probe handelt es sich allerdings noch um eine Vorform der »eigentlichen« Unger-Fraktur, die Unger erst im folgenden Jahr präsentieren wird – eröffnet mit den Worten:

122 Vgl. [Johann Wolfgang von Goethe:] *Reinecke Fuchs in zwölf Gesängen* (= Goethe's neue Schriften. Zweyter Band. Mit Kurfürstl. Sächs. Privilegium. Berlin. Bey Johann Friedrich Unger. 1794).

123 Catharina Elisabeth Goethe an Johann Wolfgang Goethe, am 15.6.1794. Hier zitiert nach Lühmann: *Buchgestaltung in Deutschland*, S. 235.

124 Vgl. [Goethe:] *Reinecke Fuchs* [1794].

125 Vgl. Busch: *Unger-Fraktur*.

Es werden jetzt gegen acht Jahre seyn, als ich zuerst anfang, mich mit der Idee zu beschäftigen, wie unsere gewöhnlichen Deutschen Lettern zu vereinfachen, das viele Eckige von den gemeinen, und das Krause, Gothisch-schnörklichte von den großen Buchstaben oder Versalien wegzuschaffen wäre, ohne jedoch der Schrift durch die damit vorzunehmende Veränderung ein fremdartiges Ansehen zu geben.¹²⁶

Ungers Ziel, »das viele Eckige von den gemeinen«, also den kleinen Buchstaben, »und das Krause, Gothisch-schnörklichte von den großen Buchstaben [...] wegzuschaffen«, kann als Leitsatz zeitgenössischer Reformbestrebungen gelten. Bestrebungen, die, wie Fritz Funke resümiert, darauf abzielen, die Fraktur dem »allgemeinen Zeitgeschmack« anzupassen, »der sich zum Klassizismus hin entwickelt[]«. ¹²⁷ Bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung seiner ersten Probe, auf die das zeitgenössische Publikum gespalten reagiert, ¹²⁸ veröffentlicht Unger – äußerst originell inszeniert – eine [z]weite Probe neu veränderter Druckschrift, und zwar im Zuge der posthumen Publikation von Karl Philipp Moritz' Fragment *Die neue Cecilia*. ¹²⁹

Bereits ein Blick auf das Titelblatt offenbart, dass es sich bei der Veröffentlichung um ein – modern gesprochen – äußerst aggressives Product Placement handelt. Das Titelblatt wird durch den mittig gedruckten Satz »C'est ainsi, qu'en partant, je vous fais mes adieux« in zwei ungefähr gleichgroße Flächen, eine obere und eine untere, aufgeteilt, was die Positionierung von zwei Titeln ermöglicht: *Die neue Cecilia* und *Zweite Probe neu veränderter deutscher Druckschrift*. Außerdem werden die beiden für das Endprodukt, wenn auch auf unterschiedliche Weise, verantwortlichen Schriftschaffenden, der Autor der *Cecilia*, Karl Philipp Moritz, sowie der Verleger, Drucker und Schriftschöpfer, Unger, in fast derselben Schriftgröße vorgestellt – wodurch Moritz und Unger als quasi gleichwertige Urheber des printmedialen Artefakts präsentiert werden (vgl. Abb. 11). Unger lässt es sich auch nicht nehmen, die ersten zehn Sei-

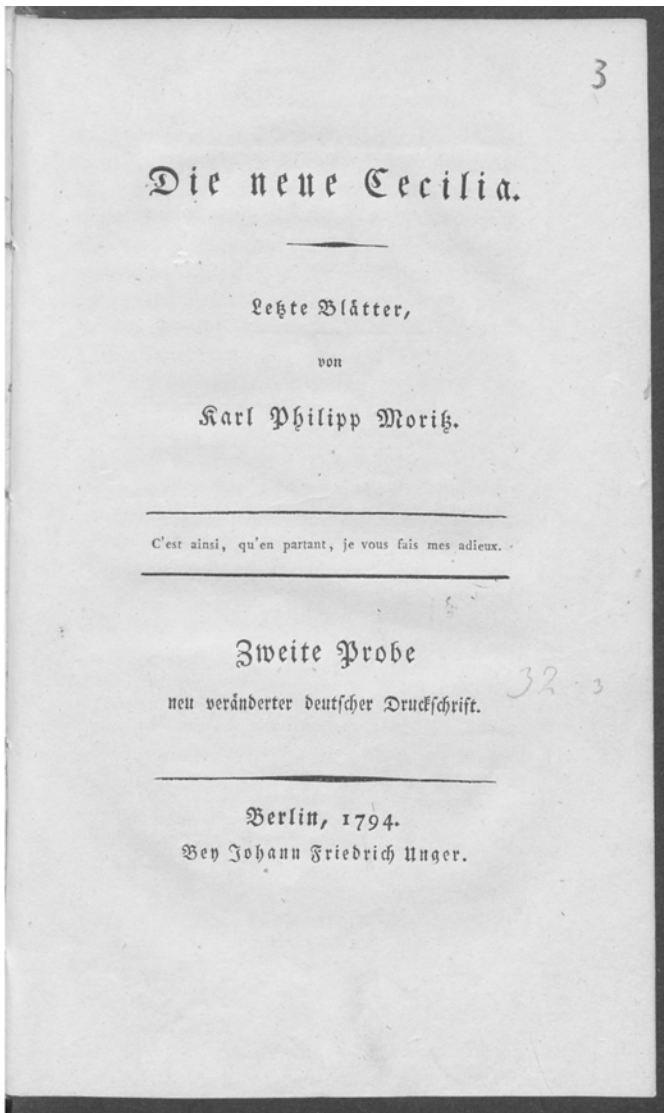
126 J.[ohann] F.[riedrich] Unger: Probe einer neuen Art Deutscher Lettern. Berlin, 1793, S. 2.

127 Funke: Buchkunde, S. 49. Neben Johann Gottlob Breitkopf und Justus Erich Walbaum, den Schöpfern der Breitkopf-Fraktur und der Walbaum-Fraktur, versucht sich vor diesem Horizont bereits 1790 auch der Schriftsteller und Pädagoge Joachim Heinrich Campe an einer klassizistischen Fraktur (vgl. ebd., S. 49–50).

128 Vgl. dazu die folgenden Ausführungen.

129 Die neue Cecilia. Letzte Blätter, von Karl Philipp Moritz. Zweite Probe neu veränderter deutscher Druckschrift. Berlin, 1794.

Abb. 11: *Die neue Cecilia*. Letzte Blätter, von Karl Philipp Moritz 1794, Titelblatt



ten des Druckwerks dafür in Anspruch zu nehmen, die kontroverse Aufnahme seiner ersten Probe zu thematisieren, andere aktuelle Schriftschöpfungen zu rügen¹³⁰ sowie die vermittels der *Cecilia* vorliegende »Vervollkommnung«¹³¹ seiner Lettern zu proklamieren. Dass Unger sich mit dem Druck vor allem selbst ein Denkmal gesetzt hat, demonstriert das Nachwort Hans Joachim Schrimpf's zur Faksimile-Ausgabe der *Neuen Cecilia* aus dem Jahr 1962:

Im Jahre 1922 wurde Moritz' Fragment zum ersten und einzigen Mal seit Erscheinen wieder gedruckt, allerdings an sehr exklusiver Stelle und in nur 300 Exemplaren. Es verdankt diese einzige Neuauflage jedoch lediglich bibliophilem Interesse, d. h. seinem Charakter als frühestes Dokument der Unger-Fraktur.¹³²

Jenes 1922 von Gustav Adolf Erich Bogeng bei Richard Weißbach herausgegebene »Dokument« (aus der Reihe »Berühmte Druckschriften«) trägt den programmatischen Titel »Die Unger-Fraktur«. Am Ende des Reprints findet sich ein »bibliophiles Impressum«, in dem nicht nur die für den Druck verwendeten Typen und die zuständige Druckerei (Poeschel & Trepte) angeführt werden, sondern auch darauf hingewiesen wird, dass das Werk in zwei unterschiedlichen Varianten publiziert wurde: »Neben der Ausgabe in 1000 Abzügen wurde eine besondere Ausgabe in 300 Abzügen mit der vollständigen Wiedergabe der »Neuen Cecilia« und fünf Standproben der Schrifttafeln auf Zerkall-Bütten hergestellt.«¹³³ Der Umstand, dass man dem weitaus größeren Teil der Leserschaft die »vollständige Wiedergabe« des Moritz'schen Fragments vorenthielt, bezeugt – neben dem »neuen« Titel –, dass *Die neue Cecilia*, zumindest für die für die Herausgabe des Faksimiles Verantwortlichen, nur noch eine Art zusätzliche Beigabe zu Ungers Schriftenwurf darstellte.

Neben Unger gibt es noch eine weitere Person aus dem Kreis der Fraktur-Reformatoren, die es zu thematisieren gilt: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, den Schöpfer der Breitkopf-Fraktur. Betont werden muss in diesem

130 Vgl. [Johann Friedrich] Unger: Nachricht des Verlegers. In: ebd., S. 3–12.

131 Ebd. S. 3.

132 Hans Joachim Schrimpf: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: Die neue Cecilia. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1794. Mit einem Nachwort von Hans Joachim Schrimpf. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1962, S. 77–94, hier S. 93.

133 Die Unger-Fraktur. Heidelberg: Verlag Richard Weißbach. 1922 (= Berühmte Druckschriften 1). Als Referenz dient mir an dieser Stelle der Abzug »No. 124 der besonderen Ausgabe«, der sich im Bestand der Historischen Bibliothek der Ruhr-Universität Bochum (Signatur: Cg 26.16.02/1) befindet.

Zusammenhang allerdings, dass unterschieden werden muss zwischen einer ersten, bereits 1750 veröffentlichten und bereits zeitgenössisch erfolgreichen Breitkopf-Fraktur einerseits, sowie einer klassizistischen, erst 1793 vorgestellten Variante. »Schauplatz« für die Herausgabe der klassizistischen Breitkopf-Fraktur ist eine Anthologie mit dem Titel *Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden*, die den Untertitel *Versuch neuer Deutscher Schriften* trägt. Da die Eröffnung, die Breitkopf der Liedersammlung vorangestellt hat, die zeitgenössische Fraktur-Kritik pointiert widerspiegelt, aber auch, weil der performative Gestus, vermittels dessen Breitkopf seine Lettern in Szene setzt, bemerkenswert ist, sei zunächst die »Vorrede« – es gibt noch einen weiteren eröffnenden Paratext, doch dazu im Anschluss mehr – hier ausgiebig zitiert:

Der Vorwurf eines gothischen Ansehens unserer deutschen Druckschrift, und, auf der anderen Seite, die Empfehlungen, solche mit der lateinischen Schriftart zu vertauschen, haben auf der anderen Seite die Wünsche hervorgebracht, die gothischen Züge dieser Schrift nur zu verbessern, und durch ihre Verrundung der lateinischen Schrift ähnlicher zu machen. Da der Hauptcharakter beyder Schriften darinnen besteht, daß die Hauptstriche der lateinischen Schrift kurz, weit und an ihren Enden rund, die Hauptstriche der deutschen Schrift aber lang, enge und ihre Enden gebrochen sind: so können die letzern unmöglich so sehr verrundet werden, daß der Hauptunterschied nicht ganz verlohren gehe, und aus der deutschen eine mehr lateinische als deutsche Schrift würde. Es muß also das Augenmerk bey dieser Veränderung der deutschen Schrift dahin gerichtet seyn, daß der Hauptcharakter der Schrift, der in den gebrochenen Enden der Striche besteht, zwar beybehalten, die übrigen Eigenheiten der lateinischen Schrift aber so viel nachgeahmet werden, daß dadurch der größte Theil des bisherigen unangenehmen Gothischen aus dem Auge geschafft, und ihre Ansicht demselben gefälliger und für den Leser gemächlicher werde. Meine Vorgänger in dieser Absicht der Verbesserung der deutschen Schrift haben vielleicht dieses nicht so ganz beherzigt, und ihre Proben haben daher den gewünschten Beyfall nicht erhalten können. Ich wage es, in diesem Werkchen meinen Versuch darinnen dem Publikum vorzulegen, und zugleich zu bitten, solchen zu beurtheilen; [...]. Um indessen einen richtigen Begriff meiner vorgenommenen Veränderung hervor zu bringen:

Abb. 12: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden 1793, S. 3

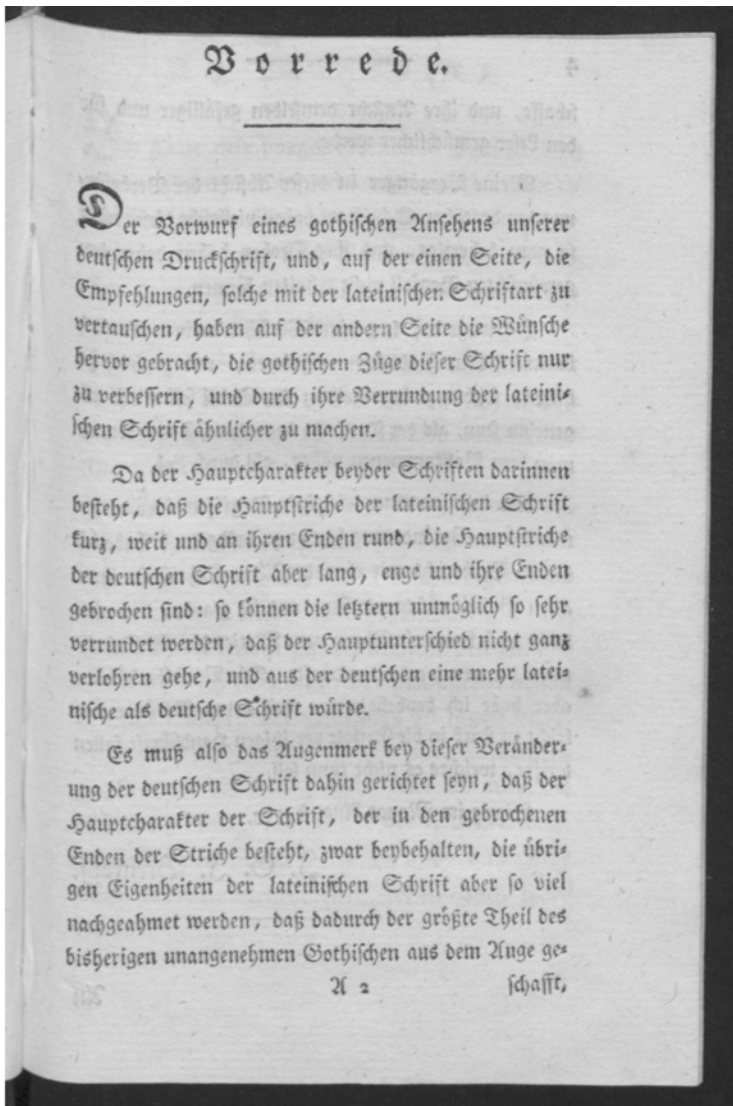
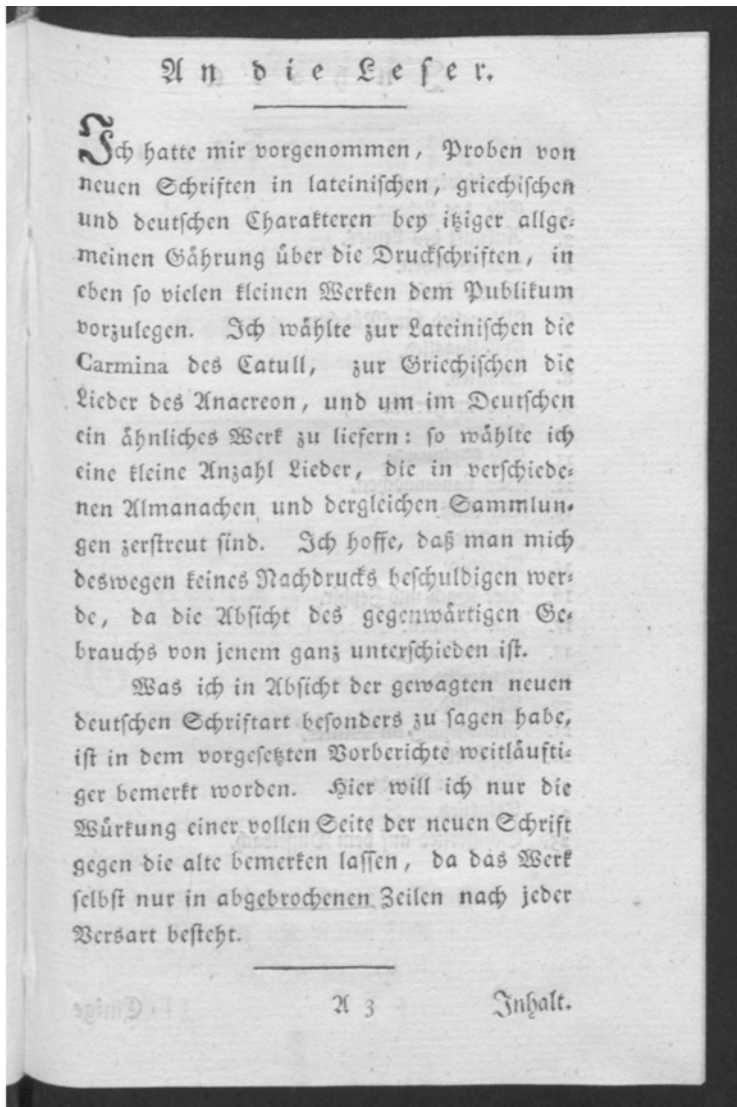


Abb. 13: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden 1793, S. 5



so habe ich diesen Vorbericht mit eben derselben Schrift in ihrer alten Gestalt absetzen lassen [...].¹³⁴

Der noch in der »alten Gestalt« der Breiskopf-Fraktur gesetzten Vorrede (vgl. Abb. 12) folgen allerdings nicht unmittelbar die *Lieder für Lebensfreuden*, sondern eine zweites, »An die Leser« betitelter, genau eine Druckseite langes Vorwort, das in Breiskopfs Neuschöpfung gesetzt ist (vgl. Abb. 13) und in dem Breiskopf Sinn und Zweck der »Extraseite« explizit kommuniziert:

Was ich in Absicht der gewagten neuen deutschen Schriftart besonders zu sagen habe, ist in dem vorgesetzten Vorberichte weitläufiger bemerkt worden. Hier will ich nur die Wirkung einer vollen Seite gegen die alte bemerken lassen, da das Werk selbst nur in abgebrochenen Zeilen nach jeder Versart besteht.¹³⁵

Anders als Ungers Reformversuch erlangt Breiskopfs Schriftschnitt zeitgenössisch allerdings wenig Resonanz,¹³⁶ wenngleich seine Reformbestrebungen zumindest »in den Fachkreisen« einen »nachhaltigen Widerhall«¹³⁷ erfahren haben.¹³⁸

Kurze Zusammenfassung

Da die bisherige, diachrone Rekapitulation der Geschichte der Schrift(en) im Folgenden einer synchron perspektivierten Sondierung des typographischen Horizonts um 1900 weichen wird, ist es vorteilhaft, die zentralen Punkte des Vorangegangenen an dieser Stelle knapp zusammenzufassen: Fraktur und Antiqua erfüllen im deutschsprachigen Raum, und das bereits seit der Einführung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, unterschiedliche

134 J.[ohann] G.[ottlob] I.[mmanuel] Breiskopf: Vorrede. In: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden. Versuch neuer Deutscher Schriften. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imman. Breiskopf, Sohn und Comp. 1793, S. 3–4.

135 [Johann Gottlob Immanuel Breiskopf:] An die Leser. In: ebd., S. 5.

136 Vgl. Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 331–333.

137 Ebd., S. 335.

138 Vgl. z. B. [Johann Friedrich Flick]: Handbuch der Buchdruckerkunst, für angehende und praktische Buchdrucker. Als Anhang: Anweisungen, Papiere auf alle Art zu färben. Mit einem vollständigen Formatbuche, der Vorstellung einer Correctur und vier Kastenabbildungen in Steindruck. Berlin, bei Theod. Christ. Fried. Ensinn. 1820, S. 7.

Funktionen. Gebrochene Schriften, anfänglich die Schwabacher, werden zunächst ausschließlich für deutsche Werke verwendet, die Antiqua hingegen für fremdsprachige Texte und Fremdwörter innerhalb deutschsprachiger Werke. Im 17. Jahrhundert setzt sich die »eigentliche« Fraktur vollständig als »nationale Texttype« durch, der repräsentative Charakter von Schrift rückt zunehmend in den Vordergrund und die Großschreibung von Substantiven wird Usus. Im 18. Jahrhundert unternimmt man gezielt Versuche, die Antiqua auch für deutschsprachige Texte salonfähig zu machen – teils mit der Absicht, die Fraktur vollkommen zu verdrängen. Die von einer klassizistischen Ästhetik geprägten, kosmopolitisch orientierten Reformversuche um 1800 finden im frühen 19. Jahrhundert, unter anderem bedingt durch die von Patriotismus geprägte Zeit der antinapoleonischen Kriege sowie die daran anschließende Phase der Restauration, ein jähes Ende. Ungeachtet dessen werden wissenschaftliche Publikationen im 19. Jahrhundert, zumindest größtenteils, in Antiqua gedruckt.

Die Zeit zwischen 1800 und 1900

Der im Folgenden vollzogene Sprung in ins frühe 20. Jahrhundert hat zur Folge, dass die typographischen Entwicklungen einer Zeitspanne von etwa 100 Jahren, also fast des gesamten 19. Jahrhunderts, quasi ausgeblendet werden. Ein derartiges Vorgehen ist jedoch gerechtfertigt. Zum einen aufgrund dessen, dass um 1900 gerade die Innovationen aus der Zeit um 1800 als äußerst relevant erachtet werden und deshalb, zumindest in Fachkreisen, besonders präsent sind.¹³⁹ Des Weiteren ist man im frühen 20. Jahrhundert der Ansicht, dass, wie im Rekurs auf Julius Rodenberg konstatiert werden kann, erst wieder »das Jahr 1900 den Beginn einer neuen Entwicklung«¹⁴⁰ markiert. Der Abschnitt zwischen 1800 und 1900 hingegen wird als eine Epoche des sukzessiven Verfalls wahrgenommen. Stellvertretend für diese Einschätzung sei ein Passus aus Otto Grautoffs *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland* (1901) zitiert:

139 Vgl. Julius Rodenberg: Geschichte des Buchdruckgewerbes. In: J.[akob] Baß (Hg.): Das Buchdruckerbuch. Handbuch für Buchdrucker und verwandte Gewerbe. Stuttgart: Verlag Heinrich Plesken 1930, S. 1–27, hier S. 19.

140 Ebd., S. 22.

Der Rückblick auf die deutsche Buchkunst in den letzten vier bis fünf Decennien des neunzehnten Jahrhunderts gewährt ein trostloses und beschämendes Bild. In Angesicht der vielen Hässlichkeiten und der stumpfsinnigen Geschmacklosigkeiten, die sich in Deutschland auf unserem Gebiet in dieser Epoche entfaltet haben, die wir in ihrer Gesamterscheinung als die traurigste und korrupteste Zeit in der Kunstgeschichte bezeichnen dürfen, lässt sich im Buchgewerbe kaum noch von einer Kunst reden. Der mangelnde, ästhetische Sinn, die Anspruchs- und Bedürfnislosigkeit des grossen Publikums, die ja allerdings als die Folgen politischer Verhältnisse bedingt waren, setzten dem keinen Widerhalt entgegen, dass das ganze Buchgewerbe der Industrie anheimfiel, die alles künstlerische Empfinden mit ihren Maschinen zerstampfte. Die Künstler aber, von denen diesem Gewerbe hätte eine Rettung kommen sollen, glaubten, es fiele eine Perle aus ihrer Krone, wenn sie ihre Kräfte in den Dienst einer solchen Kleinkunst stellten. Der dünnkelhafte Hochmut der Künstler jener Tage nach dieser Richtung hin ist bekannt genug und seine schädlichen Nachwirkungen sind zuweilen noch heute in recht empfindlicher Weise spürbar. Nur minderwertige Talente dritten und vierten Ranges wandten sich der dekorativen Kunst zu; und zwar meistens erst, wenn ihre Unfähigkeit für die »hohe« Kunst sich erwiesen hatte und sie sich wohl oder übel einen Weg zum Broterwerb suchen mussten; aber gerade diesen Künstlern mangelte dann die handwerksmässige Bildung für das Kunstgewerbe, zu der sie in ihren Jünglingsjahren von kurz-sichtigen Lehrern nicht erzogen waren. Ein weiteres Hemmnis zur Förderung und Hebung des Kunstgewerbes und der Buchkunst bedeutete die lückenhafte und schlechte Erziehung, die die jungen Leute auch auf unseren Kunstgewerbeschulen genossen. Wohl sind in den letzten Jahren mannigfaltige Ansätze zur Reorganisation des Unterrichts unternommen; aber wie unsäglich viel bleibt gerade noch auf diesem Gebiet zu thun übrig. Bei den Künstlern fehlen die exakten, technischen Kenntnisse, und bei den Handwerkern die Schulung des Auges, die Bildung des Farbensinns und die ästhetische und Geschmacks-Erziehung. Man blättere nur einmal einige Musterbücher unserer Kunstdruckereien durch, und man wird erstaunen über die schreckliche Fülle von Geschmacklosigkeiten, von rohem Durcheinandergerwürfel verschiedener Stile, von der völligen Unkenntnis dessen, worauf es

in der Druckkunst ankommt — einer ruhigen, vornehmen Schwarzweisswirkung.¹⁴¹

Breitkopf, Unger und der typographische Diskurs um 1800 – in den Augen des frühen 20. Jahrhunderts

Im frühen 20. Jahrhundert gilt Breitkopf in Fachkreisen – zumindest ist dies das Bild, das die 7. Auflage des von Johann Jakob Weber herausgegebenen Buchs *Katechismus der Buchdruckerkunst* zeichnet – als der »Schöpfer unserer heutigen Frakturschrift«.¹⁴² Allerdings ist anzumerken, dass, wenn im frühen 20. Jahrhundert von der Breitkopf-Fraktur die Rede ist, die bereits um 1750 entstandene Schrift, nicht die klassizistische Variante, gemeint ist. Der Grund für ihre »wiedererweckte Beliebtheit« ist, wie Emil Wetzig resümiert, darauf zurückzuführen, dass »die Originalmatern [...] vor etwa zwanzig Jahren« – vom Erscheinungsjahr des zitierten Buchs zurückgerechnet also zu Beginn des 20. Jahrhunderts – »der Vergessenheit entrissen« wurden und seitdem »große Verwendung [...] in deutschen Buchdruckereien«¹⁴³ finden. Von Wetzigs Zeitgenossen »der Vergessenheit entrissen« werden allerdings nicht nur die Breitkopfschen-Lettern, sondern auch die von Unger – und zwar von Carl Ernst Poeschel, der die Unger'schen Matrizen »bei Enschedé und Zonen in Haarlem wiederentdeckt haben soll«.¹⁴⁴ Gilt die Breitkopf-Fraktur im frühen 20. Jahrhundert vor allem als Prototyp einer gelungenen Fraktur *per se*, so sind die Konnotationen, die man der Unger-Fraktur attestiert, ein wenig spezifischer: Die Unger-Fraktur gilt nicht nur als besonders formvollendet, sondern wird auch mit der Zeit der Romantik assoziiert, da die Romantiker die Unger-Fraktur sehr schätzten.¹⁴⁵ »Besseres konnte kaum noch kommen«, schreibt Wetzig über die »Fraktur romantischer Richtung«.¹⁴⁶ Noch deutlicher wird Fritz Helmuth Ehmcke, einer der renommiertesten Buchkünstler des 20. Jahrhunderts. Ehmcke lobt Unger und dessen Fraktur in seiner 1927

141 Otto Grautoff: Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Leipzig: Verlag von Hermann Seemann Nachfolger [1901], S. 3–4.

142 Katechismus der Buchdruckerkunst, S. 39.

143 Wetzig: Ausgewählte Druckschriften, S. 25–26.

144 Busch: Unger-Fraktur, S. 310.

145 Für eine differenzierte Analyse zu Unger-Fraktur und Typographie im romantischen Diskurs vgl. ebd., S. 266–300.

146 Wetzig: Ausgewählte Druckschriften, S. 27–28.

publizierten Abhandlung über *Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen* mit den Worten:

Durch seine große Kunstfertigkeit entstand eine einheitliche, außerordentlich reizvolle Schrift von höchster Eigenart, zugleich aber etwas in seiner Art Letztmaliges, nicht mehr zu Überbietendes. Es spricht aus dieser Schrift der Geist der Romantik, die ja in ihrer Kunst und Literatur eine Verbindung zwischen mittelalterlicher Phantastik und Mystik einerseits und klassischer Strenge und Klarheit andererseits anstrebte und in ihren philosophisch-religiösen Strebungen pantheistisches Naturgefühl mit katholischem Christglauben verbinden wollte. Es ist charakteristisch, daß Ungers Type [...] in ihrer ausgereiften Form zum Erstdruck der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Ausgabe und für andere Werke der romantischen Literatur als Medium diente.¹⁴⁷

Für den typographischen Diskurs um 1900 ist die Zeit um 1800 allerdings nicht nur relevant, weil alte Schriften (auf der Grundlage ›ausgegrabener‹ Matrizen bzw. Typen) wieder zum Leben erweckt werden konnten und man das ästhetische Vermächtnis der vergangenen Tage, wie aus Ehmckes Äußerungen hervorgeht, besonders schätzt. Relevant sind die typographischen Entwicklungen um 1800, zumindest in gewissen Kreisen, vor allem aus kulturpolitischer Perspektive. »[S]obald die Kultur in Deutschland wiedererwachte«, so lautet bekanntlich eine These Kesslers, »verwendeten die Klassiker: Klopstock, Wieland, Goethe, Schiller« angeblich »die Antiqua«, wohingegen die »Romantik« auf die »Fraktur« setzte, weil sie diese, »ebenso irrthümlich wie die Gotik für deutsch hielt«.¹⁴⁸ Aussagen wie die von Kessler, die auf der Intention beruhen, die Antiqua zu einer originär deutschen Schrift im ›Geiste des Klassizismus‹ zu stilisieren, werden erst verständlich vor dem Hintergrund einer um 1900 rege geführten Debatte: dem Antiqua/Fraktur-Streit.

147 F.[ritz] H.[elmuth] Ehmcke: *Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen*. Ravensburg: Verlag von Otto Maier 1927, S. 72.

148 Harry Graf Kessler: *Zur Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst* (1905), S. 306.

Der Antiqua/Fraktur-Streit

In ihrer 1998 veröffentlichten Dissertation *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881–1941* nimmt Silvia Hartmann, zumindest in Ansätzen, bereits vorweg, was Susanne Wehde wenige Jahre später in ihrer einschlägigen Arbeit *Typographische Kultur* dezidiert nachweist: »Ein [...] Grundgedanke dieser Arbeit«, so Hartmann, »besteht in der Überlegung, daß eine Schriftform nicht ein bloßer materieller Bedeutungsträger ist, der ausschließlich ein begriffliches Konzept der Sprache verkörpert, sondern daß er eine eigene Bedeutungskomponente beinhaltet.«¹⁴⁹ Jene Bedeutungskomponente, die, wie bereits thematisiert wurde, um 1750 sowie um 1800 nicht nur nationalkonservativer, sondern auch kosmopolitischer sowie ästhetischer Natur sein kann, kulminiert ab den »achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts«¹⁵⁰ in einer sukzessiven »Emotionalisierung und Ideologisierung«¹⁵¹ von Schrift. Dies wiederum führt dazu, dass »die Schriftfrage« im Jahr 1911 sogar »zweimal den deutschen Reichstag beschäftigt[]«.¹⁵²

Ausgangspunkt der Debatte ist, wie Hartmann rekonstruiert, die Publikation *Das deutsche Schriftwesen und die Notwendigkeit seiner Reform* von Friedrich Soennecken aus dem Jahr 1881. Soenneckens Ausführungen verfolgen das Ziel, eine fünf Jahre zuvor von der »deutschen Rechtschreibkonferenz« verabschiedete »Empfehlung über die Einführung der lateinischen Schrift«¹⁵³ öffentlichkeitswirksam zu positionieren. Mitte der 1880er Jahre kommt es, nachdem das Werk Soenneckens rege und kontrovers aufgenommen wurde,¹⁵⁴ zur Gründung des antiquaaffinen *Vereins für Altschrift*.¹⁵⁵ Gegen die organisierten »Lateinschriftanhänger«¹⁵⁶ formiert sich 1890 der von Adolf Reinecke gegründete *Allgemeine deutsche Schriftverein*.¹⁵⁷ Das Ziel des von Reinecke ins Leben gerufenen Vereins ist es, die Fraktur als »Stütze und Waffe« des »Deutschtums zu erblicken gegenüber dem Ansturm fremder und feindseli-

149 Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 16.

150 Ebd., S. 31.

151 Ebd., S. 17.

152 Ebd., S. 32.

153 Ebd., S. 33.

154 Vgl. ebd.

155 Vgl. ebd., S. 37.

156 Ebd., S. 33.

157 Vgl. ebd., S. 46.

ger Völker«. ¹⁵⁸ Die Verwendung der Fraktur, so das Credo des Vereins, trage dafür Sorge, dass man einer »Verfälschung und Verwälschung der Muttersprache« entgegenwirken könne, einer Entwicklung, die, so wird diagnostiziert, mit einer »weltbürgerliche[n], fremdsüchtige[n] Gesinnung im Innern überhaupt« ¹⁵⁹ einhergehe. Das zentrale Anliegen des *Allgemeinen deutschen Schriftvereins* ist es deshalb, wie Hartmann aufzeigt, eine Korrelation zwischen »deutschem Wesen und deutscher Schrift« nachzuweisen – eine Korrelation, die in den 1910er und 1920er Jahren ihr literarhistorisches Pendant in der Idee wiederfinden wird, den literarischen Barock als literarische Manifestation des »deutschen Geist[es]«, ¹⁶⁰ wenn auch nicht immer derart grob nationalistisch konnotiert, zu deuten.

Ab 1908 beginnt sich der Streit zwischen Antiqua- und Frakturbefürwortern zum Politikum zuzuspitzen. Der *Verein für Altschrift* beginnt »Unterschriften für die Eingabe an den Reichstag und die Landtage der einzelnen Bundesstaaten zu sammeln«, ¹⁶¹ um gegen *Das deutsche Schriftübel*, so der Titel eines von den Antiquaanhängern in Umlauf gebrachten Flugblatts, ¹⁶² vorzugehen. Im Programm des Vereins, das (unter anderem) durch besagtes Flugblatt publik gemacht wurde, finden sich mehrere Argumente für die Abschaffung der Fraktur. Unter anderem argumentiert man, dass es für Schüler viel einfacher sei, nur mit der Antiqua konfrontiert zu werden, und für die Druckereien viel rentabler, wenn sie sich nur auf eine Schriftartgattung zu spezialisieren bräuchten. ¹⁶³ Trotz einer Relativierung der »nationalistischen Befrachtung des Schriftstreits« durch den Hinweis auf die »Arbitrarität der Schriftform« gibt man sich seitens des *Vereins für Altschrift* dezidiert nationalistisch: Es wird nämlich darauf hingewiesen, »daß die Bruchschrift«, also die Fraktur, »die Erhaltung und Ausbreitung des Deutschtums im Ausland und den Grenzgebieten erschwere«. ¹⁶⁴ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang,

158 Allgemeiner deutscher Schriftverein: Aufruf des Allgemeinen deutschen Schriftvereins [vermutlich zwischen 1891–1896 veröffentlicht], unpag. Zitiert nach Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 46.

159 Ebd., S. 47.

160 Fritz Strich: *Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts*. In: *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte*. Franz Muncker zum 60. Geburtstage. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck 1916, S. 21–53, hier S. 22.

161 Hartmann: *Fraktur oder Antiqua*, S. 53.

162 Vgl. ebd.

163 Ebd., S. 53–54.

164 Ebd., S. 54.

dass beide Parteien – gestützt durch die Daten jeweils selbst initiiert Le-seexperimente – versuchen, der Kontroverse eine wissenschaftliche Nuance zu verleihen.¹⁶⁵ Die Ergebnisse der Experimente zeitigen, wie Hartmann rekonstruiert, allerdings nur Ergebnisse, die so kontrovers ausfallen, wie es die Positionen der beiden Fraktionen sind.¹⁶⁶ Die Antiqua-Befürworter, die sich schließlich aufgrund interner Streitigkeiten in den *Verein für Altschrift* und den *Allgemeinen Verein für Altschrift* spalten, schaffen es auf jeden Fall, »zirka 50.000 Unterschriften« für ihr Vorhaben, die Abschaffung der Fraktur, zu sammeln und reichen diese, zusammen mit einer von Albert Windeck formulierten Eingabe, beim Reichstag ein.¹⁶⁷ Am 4. Mai 1911 wird das Gesuch im Reichstag verhandelt.¹⁶⁸ Das Parlament erweist sich allerdings als nicht beschlussfähig.¹⁶⁹ Am 17. Oktober 1911 kommt es deshalb zu einer erneuten Abstimmung, bei der schließlich 75 % gegen die Abschaffung der Fraktur, und damit der Zweischriftigkeit, stimmen.¹⁷⁰ Damit ist von offizieller Seite besiegelt, dass die Fraktur der printmedialen Landschaft, zunächst noch des Wilhelminischen Kaiserreichs, später der Weimarer Republik, erhalten bleibt.

Buchkunstbewegung

Carl Ernst Poeschel, Gründer der (unter anderem auch für den Druck der Erstausgabe des Trauerspielbuchs verantwortlichen) Offizin Poeschel & Trepte, eröffnet seine »aus einem Kursus für Buchdrucker hervorgegangenen«¹⁷¹ und im Jahr 1904 veröffentlichten Reflexionen über *Zeitgemässe Buchdruckkunst* mit den Worten:

WIR können uns glücklich schätzen, dass wir in einer Zeit leben, die eine Renaissance des gesamten Kunstgewerbes bedeutet, und gerade die Buchdrucker muss es mit besonderem Stolze erfüllen, dass sie als erste an der

165 Vgl. ebd., S. 79.

166 Vgl. ebd.

167 Vgl. ebd., S. 55.

168 Vgl. ebd., S. 56.

169 Vgl. ebd., S. 60.

170 Vgl. ebd., S. 61.

171 Carl Ernst Poeschel: *Zeitgemässe Buchdruckkunst*. Leipzig: Poeschel & Trepte 1904, S. 5.

Spitze jener grossen Bewegung einerschreiten, die in den letzten Jahren so einschneidend auf alle Gebiete des Kunsthandwerks gewirkt hat.¹⁷²

Die »Renaissance«, inmitten derer Poeschel sich an sein Publikum wendet, hat ihre Anfänge im Jahr 1895, dem Gründungsjahr des *Pan*,¹⁷³ erlebt ihre »Hochblüte«¹⁷⁴ bis ungefähr 1930,¹⁷⁵ macht sich nach dem ersten Weltkrieg sogar »in eine[r] gewisse[n] Breitenwirkung«¹⁷⁶ bemerkbar und firmiert bereits zeitgenössisch unter dem Namen »moderne[] Buchkunst«,¹⁷⁷ oder, wie dem programmatischen Titel von Hans Loubiers monumentalem Werk aus dem Jahr 1921 zu entnehmen ist, als *neue deutsche Buchkunst*.¹⁷⁸ Die Buchkunstbewegung ist, wie Jürgen Eyssen pointiert, eine Reaktion auf die »nivellierenden Tendenzen des Industriezeitalters«, ein »Kampf für die Erneuerung handwerklicher Techniken«.¹⁷⁹ Die Gründe für jenen »Kampf« bringt Loubier auf eine schlagende Formel: »Im Verlaufe des 19. Jahrhunderts war die künstlerische Ausstattung von Büchern und Akzidenzen in dem Maße zurückgegangen, wie die Produktion angewachsen war.«¹⁸⁰

Auch für die »Druckschrift«, die Loubier zu Recht als eine »Kunstäußerung« verstanden wissen möchte, bedeutet die Industrialisierung einen »Rückschritt«.¹⁸¹ In Übereinstimmung mit Grautoff, der der Buchproduktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen »gänzlich verdorbenen Geschmack und verlorengegangenen Sinn für das eigentliche Wesen der Buchausstattung«¹⁸² attestiert, moniert Loubier den künstlerischen Tiefstand jener Zeit, der laut ihm ein Resultat zunehmender Spezialisierung ist. Als besonders problematisch erachtet er unter anderem den Umstand, »daß der Schriftschneider seine Technik zu immer größerer Präzision ausbildete, und daß der Schriftgießer durch Verbesserung seines Gießinstruments zur höchsten Exaktheit und Feinheit der Typen und Ornamente gelangte«, was dazu geführt habe, dass »dem Satzbilde [...] schließlich alle Kraft verloren« gegangen

172 Ebd., S. 6.

173 Vgl. zum *Pan* die Ausführungen auf S. 115–118.

174 Eyssen: *Buchkunst in Deutschland*, S. 178

175 Vgl. ebd.

176 Funke: *Buchkunde*, 243.

177 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland*, unpag. Vorwort.

178 Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*.

179 Eyssen: *Buchkunst in Deutschland*, S. 9.

180 Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, S. 6.

181 Ebd., S. 7.

182 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 5.

sei, da sich mit »feinen dünnen Schriften [...] nun einmal kein sattes volles Satz- und Seitenbild mehr erreichen«¹⁸³ lasse. Außerdem, so Loubier, zeichne sich jene Zeit durch einen Mangel an Kreativität aus, wie beispielsweise das Festhalten an »unselbstständigen Variationen und bedeutungslosen Abwandlungen der Fraktur- und Antiquatypen«¹⁸⁴ demonstriere. Er resümiert, dass »nur noch mit Schrecken« an die eklektizistischen Konglomerate aus »verschiedenstem und verschiedenartigstem Typen- und Ziermaterial«¹⁸⁵ zurückzudenken sei, an einen Eklektizismus, dessen Höhepunkt für Grautoff die »Schreckensherrschaft der Prachtwerke«¹⁸⁶ darstellt, die dem vollständig gescheiterten Versuch zuzuschreiben sei, der »billig« und »anspruchslos[]«¹⁸⁷ produzierten Massenware Buch ein künstlerisch ambitioniertes Gegengewicht an die Seite zu stellen.

Als Vorbild der Buchkunstbewegung gilt der Engländer Willam Morris, der »grosse Bahnbrecher und der geniale Pfadfinder der modernen Buchkunst«.¹⁸⁸ »William Morris war der erste«, so Poeschel, »der wieder schöne Schriften schuf.«¹⁸⁹ Entsprechend eröffnet den 1902 von Rudolf Kautzsch herausgegebenen Sammelband *Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland* – der, wie Loubiers *Die neue deutsche Buchkunst*, von Carl Ernst Poeschels Offizin Poeschel & Trepte gedruckt wurde – ein Aufsatz, der die Entwicklungen der Buchkunstbewegung in England reflektiert und mit der Feststellung beginnt: »Die Kunst, schön zu drucken, und, was noch wichtiger ist, die Herstellung schöner Bücher hat während der allerletzten Jahre in England unvergleichlich viel mehr Beachtung gefunden, als in irgend sonst einem Lande.«¹⁹⁰ Indes, trotz aller Hochachtung vor den englischen Nachbarn, die als Initiatoren der Buchkunstbewegung gelten – neben William Morris wird vor allem auch Walter Crane geschätzt¹⁹¹ –, betonen die Buchkünstler die Notwendigkeit, nicht die englischen Vorbilder – die sich ihrerseits an den Inkunabel-Drucken des

183 Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, S. 6.

184 Ebd., 7.

185 Vgl. ebd., S. 8.

186 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 5.

187 Ebd., S. 5.

188 Ebd., S. 17–18.

189 Poeschel: *Zeitgemässe Buchdruckkunst*, S. 16.

190 Henry Currie Marillier: *England*. In: Kautzsch (Hg.): *Die neue Buchkunst*, S. 1–33, hier S. 1.

191 Vgl. Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 19–20.

späten 15. Jahrhunderts orientierten¹⁹² – zu kopieren, sondern einen eigenständigen Weg zu beschreiten: »Unsere Hochachtung vor Schrift, Satz und Druck der englischen Privatpressen«, so Kautzsch, »wird unbegrenzt sein«, allerdings, so sein Credo, »wird diese Buchkunst nicht die unsere sein«.¹⁹³

Eigenständigkeit müsse die deutsche Buchkunst, wie Kautzsch konstatiert, vor allem im Hinblick auf die Wahl der Type erlangen: »[S]o herrlich jene besten englischen Drucke sind, sie sind zu kühl, zu klassisch für uns. Sie sind Zeugnisse eines Geschmacks, der an der Antiqua geschult ist. Sie sind einzig vornehm, aber blutlos.«¹⁹⁴ Passenderweise ist der von Kautzsch herausgegebene Sammelband in der 1901 von Peter Behrens entworfenen¹⁹⁵ »Behrensschrift«¹⁹⁶ gedruckt (vgl. Abb. 14), einer Schrift, die das verkörpert, was Grautoff als zeitgenössisch adäquate Ausdruckform bestimmt, nämlich einen »Kompromiss zwischen Fraktur und Antiqua«.¹⁹⁷ Insgesamt allerdings ist festzustellen, dass die meisten Bücher über Buchkunst, wie Grautoffs *Die Entwicklung der modernen Buchkunst* oder Poeschels *Zeitgemässe Buchdruckkunst*, in Antiqua gedruckt sind. Auch Loubiers *Die neue deutsche Buchkunst* ist in Antiqua gedruckt. Allerdings in einer »zeitgemäßer« als die Bücher von Poeschel und Grautoff, für die konventionelle Antiquaschnitte verwendet wurden. Loubiers Buch ist nämlich in der 1908 von Peter Behrens entworfenen »Behrens-Antiqua«¹⁹⁸ gedruckt.

Die nationalistische, von den Schriftvereinen geführte Grundsatzdebatte, die auf dem Disput darüber basiert, ob die Antiqua oder die Fraktur als originär deutsche Schrift anzusehen sei, tritt für die ästhetisch orientierten (und über die Geschichte der Schrift offenbar besser informierten) Buchkünstler vollkommen in den Hintergrund. Poeschel beispielsweise kommentiert den Streit mit den Worten:

192 Vgl. Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, S. 15.

193 Kautzsch: Vorwort. In: Kautzsch (Hg.), *Die neue Buchkunst*, S. G.

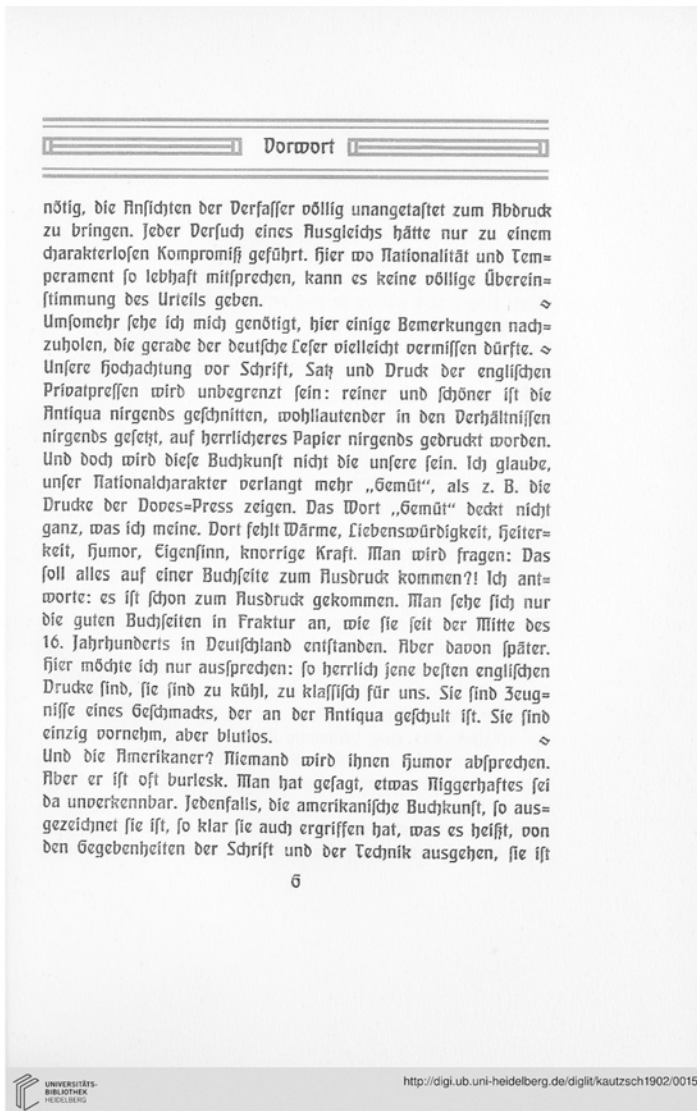
194 Ebd.

195 Vgl. Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 197.

196 Gustav Kühl: *Zur Psychologie der Schrift. Randbemerkungen. Zur Welt-Ausstellung in St. Louis 1904*. Offenbach a. M.: Rundhardsche Gießerei 1904, S. 31. Vgl. auch die entsprechende Schriftprobe (ebd., S. 38–39).

197 Grautoff: *Die Entwicklung der modernen Buchkunst*, S. 196.

198 Schrifttafel 9 (=Abbildung 139). In: Loubier: *Die neue deutsche Buchkunst*, unpag. Anhang.

Abb. 14: *Die neue Buchkunst* 1902, S. G

Fraktur oder Antiqua? Welches ist die deutsche Schrift der Zukunft? Die Ausbreitung der Antiqua ist in raschem Wachsen begriffen, darüber besteht kein Zweifel. Sollen wir nun bei dieser Ausbreitung mit helfen oder nicht? Wir können und wollen nicht mit Fraktur, Schwabacher und Gotisch brechen, wir wollen sie für Arbeiten, für die sie geeignet erscheinen und die in deutschen Grenzen bleiben, anwenden, aber wir wollen sie auch nicht mit einem falschen Patriotismus, als die für uns einzig und allein verwendbaren Schriften bezeichnen. Die Achtung, die deutscher Wissenschaft im Ausland gezollt wird, bedingt es, dass die meisten wissenschaftlichen Werke in Antiqua gedruckt werden. Ferner verlangt die internationale Ausbreitung deutscher Kunst, Industrie und des Handels alle solche Drucksachen in Antiqua, die von den Ausländern beachtet und gelesen werden sollen. Denn wenn wir auch vom Ausländer verlangen, dass er unsere Sprache erlernt, so können wir ihm doch einen Schritt entgegenkommen und sie in Schriftzeichen drucken, die ihm vertraut sind.¹⁹⁹

Julius Rodenberg konstatiert noch 1930, in der Einleitung des von Jakob Baß herausgegebenen (und in Antiqua gedruckten) *Buchdruckerbuchs*:

Um die gänzlich unfruchtbare Erörterung »Antiqua *oder* Fraktur?« hier gleich abzuschneiden, so wollen wir es doch als Zeichen des Reichtums betrachten, daß wir beide Schriften benutzen können! Nur der ästhetische Gesichtspunkt darf hier ausschlaggebend sein, und von da aus gesehen gibt es schöne und häßliche Antiquaschnitte und schöne und häßliche Frakturformen. Wir betrachten die Schrift als ein Kunstwerk, und aus dieser Betrachtung scheiden wir wirtschaftliche und politische Fragen aus.²⁰⁰

Neben dem ästhetischen Aspekt ist für die Buchkünstler auch das einfühlungshermeneutische Potential von Relevanz, das unterschiedlichen Schriften eignet. Besonders deutlich hebt Gustav Kühl diesen Punkt in seinen Reflexionen über die *Psychologie der Schrift* hervor:

Bibel und Gesangbuch werden auch bei uns nicht von der Antiqua erobert werden, denn diese entspricht dem Geist solcher Bücher nicht. Schon die äußere Erscheinung eines Buches, meine ich, muß etwas von der Atmosphäre seines Inhalts verraten. Der Abdruck eines mittelalterlichen Autors in gotischen Buchstaben könnte uns gefallen, für Cäsar und Horaz würden wir ihn

199 Poeschel: Zeitgemässe Buchdruckkunst, S. 21–22.

200 Rodenberg: Geschichte des Buchdruckgewerbes, S. 15.

uns verbitten. Und umgekehrt. Daher tun Literaturhistoriker Unrecht, wenn sie uns den Vogelweiden-Walther und das Nibelungenlied in Renaissancetypen vorsetzen; sobald man die mittelhochdeutschen Sänger im Gewande einer deutschen Schrift sieht [...], ist die Phantasie viel schneller bei der Hand, sich in das Leben des deutschen Mittelalters zu versetzen. Andererseits stört es den Kenner, wenn er nahe dem bayerischen Kloster Wessobrunn auf einem großen Granitblocke das ehrwürdige altdeutsche Wessobrunner Gebet in einer spitzlichen gotischen Schrift in den Stein gehauen sieht, die um ein halbes Jahrhundert jünger ist als sein Sprachcharakter. Wir mögen uns Luthers und Lessings Schriften nicht in lateinischen Lettern geschrieben denken; Goethe kehrte von der internationalen Type zur deutschen zurück. Dagegen war es einem Hölderlin natürlich, seine feingemeißelten Dichtungen in einer schön gerundeten Alttype drucken zu lassen, und der moderne Sprachbildner Stefan George weiß desgleichen wohl, was er tut, wenn er seine Zeilen in lateinischem Druck erscheinen lässt. Auch Nietzsches Prosa, so klassisch absolut ins Kleinste ausgearbeitet, wirkt entsprechend nur in den gefeilten Formen der Antiqua, und es war ein Mißgriff, die billigere Nietzsche-Ausgabe in deutscher Schrift herzustellen. [...] Noch ein anderes ist für den psychologischen Eindruck der Schrift wichtig: die Orthographie. Beim Wiederabdruck älterer Werke sollte man nie die geringste Änderung zulassen. Lesen wir »meyn« und »sey« und »May«, so begreift unser Verstand unwillkürlich einen bestimmten Zeitraum und erleichtert sich auf diese Weise das Verständnis des Textes aus seiner Zeit heraus.²⁰¹

Was Kühl für den (Nach-)Druck historischer sowie aktueller Werke einfordert – die Reproduktion des jeweiligen Texts in einer dem Original und vor allem auch seiner Zeit entsprechenden Type –, ist dabei kein genuin buch-künstlerischer »Spleen«, sondern eine weit verbreitete Ansicht. Im von Johann Jakob Weber 1901 bereits in 7. Auflage herausgegebenen *Katechismus der Buchdruckerkunst* – also einem Standardwerk – heißt es, »[d]ie Wahl der Schriften« betreffend:

Welche Schriftart wir wählen müssen, sagt uns der Gebrauch und die Uebersetzung. [...] Sofern aus dem Inhalt des Textes Beziehungen zu der Wahl der Schrift hergeleitet werden können, soll man auch diesem Umstand Rechnung tragen. Man wird leichtere französische Poesien aus der Zeit des 18. Jahrhunderts aus einer gefälligen Antiqua setzen, deren Schnitt an die Form

201 Kühl: Zur Psychologie der Schrift, S. 8–10.

des Rokoko anklingt [...]. Ein kunsthistorisches Werk über die goldene Zeit der freien Reichsstadt Nürnberg wird von selbst dem Setzer den Gedanken einer kräftigen gotischen Schrift [...] nahelegen [...]. Ein deutsches Schulbuch oder ein Nachschlagewerk für den täglichen Gebrauch kann seinem ganzen Zwecke entsprechend nur in der einfachsten und klarsten Form der heutigen Fraktur gesetzt werden.²⁰²

Ein aufschlussreiches Zeugnis dafür, wie »aus dem Inhalt des Textes Beziehungen zu der Wahl der Schrift hergeleitet werden können«, ist das Gründungsdokument der deutschen Buchkunst: der 1895 erstmals lancierte *Pan*, an dem auch viele der in den folgenden Jahrzehnten einflussreichsten Schrift- und Buchkunstschaffenden – wie Emil Rudolf Weiß, Otto Eckmann oder Peter Behrens²⁰³ – gestaltend mitgewirkt haben.

Der *Pan*

Beim *Pan* handelt es sich um eine Zeitschrift, deren zeitgenössischer »Einfluß«, wie Maria Rennhofer aufgezeigt hat, »kaum [...] überschätz[t]«²⁰⁴ werden kann – und das sowohl im Hinblick auf »das deutsche[] Zeitschriftenwesen« als auch im Hinblick auf die »deutsche[] Buchkunst«.²⁰⁵ Ein besonderes Merkmal des *Pan* ist es, dass jeder Beitrag in einer eigens ausgewählten Schrift gesetzt ist. Dieser Inszenierungsmodus ist nicht nur ein obligatorisches Gestaltungsmerkmal des *Pan*, die Frage nach der Bedeutung der Type wird im ersten Heft sogar – und das kontrovers, nämlich vermittels zweier Beiträge, in denen unterschiedliche Positionen vertreten werden – diskutiert. Auf Seite 40 findet die Leserschaft, die bis dahin mit diversen ornamental stuckierten und von Illustrationen umrahmten Gedichten, Kurzgeschichten und Fragmenten in gotischen Lettern²⁰⁶, Schwabacher²⁰⁷, Antiqua²⁰⁸ und

202 Katechismus der Buchdruckerkunst, S. 142–143.

203 Kühl: Zur Psychologie der Schrift, S. 19.

204 Maria Rennhofer: Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914. Augsburg: Bechtermünz Verlag 1997 [1987], S. 36.

205 Ebd., S. 66.

206 Vgl. Detlev von Liliencron: Rabbi Jeschua. In: *Pan*, 1. Jahrgang (1895/96), Heft 1 (April/Mai 1895), S. 10–12.

207 Vgl. Arne Garborg: Die Tanzgilde, in deutschen Versen von Otto Julius Bierbaum. In: ebd., S. 5–9.

208 Paul Verlaine: Prologue pour Varia. In: ebd., S. 13–14.

Fraktur²⁰⁹ konfrontiert worden ist, eine Abhandlung von Wilhelm Bode über die »Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift«. »Wer einigermaßen Bescheid weiss und ehrlich seine Meinung sagt«, so Bode, könne »nur denen recht geben, die behaupten, das Illustrationswesen und die künstlerische Ausstattung der Bücher und Zeitschriften seien wohl zu keiner Zeit so stillos und im Allgemeinen so verwildert gewesen wie gerade jetzt.«²¹⁰ Bode moniert, neben dem »buntesten Gemisch« von »Illustrationen«, vor allem den »krausesten und verschiedenartigsten Satz«, der für die Werke des ausgehenden 19. Jahrhunderts symptomatisch sei, und proklamiert:

Eine illustrierte Zeitschrift muss zwar auf die einheitliche Wirkung verzichten, die in einem illustrierten Buch durch die Wahl Eines Künstlers für die Herstellung der Zeichnungen und durch Eine gleichmässige Reproduktionsart aller Abbildungen erzielt werden kann. Aber um so strenger muss die Redaktion darüber wachen, dass die Zeitschrift durch Typen, Satz, Druck und Papier schon äusserlich einen einheitlichen, vornehm künstlerischen Charakter erhält. Als Type wird nur eine Renaissance-type den Nachbildungen der Kunstwerke alter Meister wie den modernen Illustrationen gleichmässig sich anpassen.²¹¹

Wenige Seiten später reagiert die Redaktion des *Pan* auf die »Ausstattungsfrage« und bemerkt, dass sie »mit besonderer Freude die Ausführungen Wilhelm Bodes dem ersten Heft« – freilich in einer vom Autor bevorzugten Renaissance-type – »einverleibt« habe, denn es sei »ihr wertvoll erschienen, die Aufmerksamkeit der künstlerischen und kunstfreundlichen Kreise gerade dadurch besonders stark auf die Frage der typographischen Ausstattung [...] zu richten, daß sie die zwei entgegengesetzten Anschauungen auf diesem Gebiete nebeneinander stellte«.²¹² Die Redaktion allerdings stehe, im Gegensatz zum antiquaaffinen Bode, auf dem »Standpunkt«, dass »[b]ei der typographischen Ausstattung des *Pan*« – im Gegensatz zu Büchern, bei deren Herstellung auch die Redaktion für Einheitlichkeit in der typographischen

209 Johannes Schlaf: Sommertod. In: ebd., S. 15–21.

210 Wilhelm Bode: Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift. In: ebd., S. 30–33, hier S. 30.

211 Ebd., S. 32.

212 D[ie] R[edaktion]: Zur Ausstattungsfrage. In: ebd., S. 40–41, hier S. 40.

Gestaltung plädiere – »die einheitliche und durchgehende Verwendung eines und desselben Schriftcharakters nur in sehr seltenen Fällen ohne Zwang möglich« sei, es sei denn, »man entschlüge sich des Wunschs nach intimen und individuellen Wirkungen«. ²¹³ Die Redaktion veranschaulicht den Kontrast Buch/Zeitschrift mit folgender Metapher:

Ein Buch ist ein großer Saal, von dem man einen einheitlichen Eindruck erwarten darf, eine illustrierte Zeitschrift dagegen ist ein Haus mit vielen Zimmern und Gelassen. Das Haus selbst, in seiner ganzen äußeren Erscheinung, muß einheitlich stilganz wirken, aber die einzelnen Räume sollen nach Wunsch und Wesen derer eingerichtet sein, die in ihnen wohnen. Man kann die Betkapelle nicht wohl japanisch ausmöblieren und das Damenboudoir steifgotisch. Ein Stil aber, der, aus unserer Zeit erwachsen und künstlerisch zu voller Frucht gereift, geeignet wäre, für Alles die rechte Form zu geben, besteht nicht. So müssen wir also unsere Zuflucht zu früheren Formen nehmen, wobei wir aber nicht vergessen dürfen, daß wir alle Stilarten historisch ansehen und moderne Vorstellungen in sie hineinlegen. So scheint uns das Gothische feierlich und das Rococo leichtsinnig. Dasselbe ist mit den Stilarten der Typographie. Zu ihrer Zeit, aus der sie erfunden wurden, war eine jede wohl die gemeingültige Form, der man keinen besonderen Charakter beilegte. Heute aber dünkt uns alte Schwabacher derb, kräftig, das Bibelgothisch feiervoll, fast religiös, die französische Elzevier ist uns der Ausdruck graziöser, glatter Eleganz, die holländischen Renaissance-typen geben uns den Eindruck einer etwas breitbeinigen Gesundheit. Da ist viel Untergelegtes dabei, gewiß, aber gewiß ist auch, daß es uns komisch erscheinen würde, ein norwegisches Bauerntanzlied in graziösen Elzevierlettern zu setzen und ein Gedicht von Dante Rossetti in einer bauchigen Caxtontype. ²¹⁴

Davon, was einem »norwegische[n] Bauerntanzlied« besser geziemt als französische »Elzevierlettern«, kann die Leserschaft sich im ersten Heft des *Pan* auch unmittelbar selbst ein Bild machen: Die (von Otto Julius Bierbaum übersetzte) *Tanzgilde* von Arne Garborg ist nämlich in einer Alten Schwabacher gesetzt, ²¹⁵ der Schrift, die, zumindest typographiehistorisch, nicht nur »die

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Vgl. Garborg: Die Tanzgilde, in deutschen Versen von Otto Julius Bierbaum. In: ebd., S. 5–9.

Type der ersten Lutherischen Bibelübersetzung und der Lutherschen Streitschriften« war, sondern auch die Type »von Hans Sachsens Knittelreimen«. ²¹⁶ Der gelernte Schuhmacher und Meistersinger Hans Sachs wiederum ist freilich nicht nur bekannt für seine Knittelverse sowie dafür, dass er sich bereits früh auf die Seite Luthers und der Reformation stellte. Sein Werk gilt, vor allem aufgrund der Einfachheit der von Sachs verwendeten Sprache, geradezu als das Paradebeispiel volkstümlicher Dichtung. ²¹⁷ Der Umstand, dass ein Bauerntanzlied in der insofern also durchaus auch mit dem »Volkstümlichen« assoziierten Alten Schwabacher gesetzt ist, demonstriert die Raffinesse, mit der das Layout jeder Seite des *Pan*, ihrem »Bewohner« gemäß, eingerichtet worden ist.

Eugen Diederichs und Carl Ernst Poeschel

Das Verdienst um die Breitenwirkung der vom *Pan* (mit)initiierten Buchkunstbewegung, die die printmediale Landschaft im deutschsprachigen Raum bis ca. 1930 nachhaltig prägt, ist – neben den eigentlichen Buchkünstlern – vor allem den jungen Kulturverlegern zuzuschreiben, die das Buchgewerbe ab 1900, also quasi zeitgleich mit der Etablierung der Buchkunst, revolutionieren: allen voran Eugen Diederichs, Samuel Fischer, Ernst Rowohlt und Anton Kippenberg (vom Insel-Verlag). ²¹⁸ Bei Rowohlt erscheint bekanntlich des Trauerspielbuch. Diederichs Verlag wiederum ist verantwortlich für die Veröffentlichung zweier, an späterer Stelle noch erörterter Werke: Rudolf Ungers *Hamann und die Aufklärung* und Norbert von Hellingraths *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegonema zu einer Erstausgabe*. ²¹⁹

216 Ehmcke: Die historische Entwicklung der abendlaendischen Schriftformen, S. 51.

217 Vgl. Aurnhammer und Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2019, S. 94–97.

218 Zum Typus »Kulturverleger« vgl. Stephan Füssel: Belletristische Verlage. In: Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933. Teil 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 1–90, hier S. 3–40.

219 Vgl. zu Ungers Werk die Ausführungen auf S. 156–162; sowie zu Hellingraths Werk die Ausführungen auf S. 186–195. Vgl. grundsätzlich zu Diederichs das monumentale Werk von Irmgard Heidler: Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896–1930). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Band 8).

Loubier bescheinigt vor allem Diederich das »Verdienst«, in die »Gleichgültigkeit der deutschen Verleger gegen künstlerische Buchausstattung die erste Bresche geschlagen zu haben«, ²²⁰ und resümiert:

Wenn wir nach den Verlegern fragen, die zuerst auf eine zeitgemäße künstlerische Durchbildung ihrer Verlagswerke in Druck, Satz, Buchschmuck und Einband Gewicht legten, so müssen wir dankbar als ersten, als Bahnbrecher *E u g e n D i e d e r i c h s* nennen. [...] Diederichs ist bis zum heutigen Tage bemüht gewesen, jedem Buche seines Verlags eine seinem Inhalt entsprechende, ich möchte sagen individuelle Ausstattung zu geben. Mit liebevoller Sorgfalt wählte er, fast für jedes Buch anders, das Druckpapier, die Type, die Satzordnung, den Zierat, Vorsatz und Einband. Nicht nur im typographischen Bilde der Seite und im Titelsatz, sondern in allen kleinsten Einzelheiten, wie in der Stellung der Seitenzahl und der Kopftitel und in den Druckvermerken suchte er etwas Neues, Originelles zu finden. ²²¹

Für die jeweils konkrete, von Loubier gepriesene »Ausstattung« der Bücher aus dem Diederichs Verlag ist selbstverständlich nicht nur der Verleger, sondern vor allem auch eine ganze Reihe damals noch »junge[r] Künstler« verantwortlich, denen Diederichs häufig die »ganze Druckeinrichtung« übertrug; »Künstler«, deren Aufzählung sich aus der Retrospektive – sowohl der Loubiers als auch der heutigen – wie das *who is who* der Buchkunstbewegung liest: »Cissarz, Findus, Vogeler, Lechter, Behrens, Weiß, Behmer, Ehmcke« ²²² sind es, die mit dem Design der Werke im Eugen Diederichs Verlag betraut wurden. In diesem Kontext ist zu erwähnen, dass die Buchkünstler und Verleger ihre Ideen ohne tatkräftige Unterstützung seitens der Druckereien und Schriftgießereien nicht hätten umsetzen können. ²²³

Eine weitere Person, die »die Entwicklung der neuen Buchkunst« nicht nur »[m]aßgeblich gefördert«, sondern »generell mitbestimmt hat« ²²⁴ – und die weder Buchkünstler noch Verleger im eigentlichen Sinne gewesen ist –, gilt es an dieser Stelle hervorzuheben: den Inhaber der Offizin Poeschel &

220 Loubier: Die neue deutsche Buchkunst, S. 20.

221 Ebd., S. 19.

222 Ebd., S. 20.

223 Vgl. Horst Bunke und Gert Klitzke: Buchgestaltung in Leipzig seit der Jahrhundertwende. Leipzig: Deutsche Bücherei 1979 (= Neujahrgabe der deutschen Bücherei), S. 13.

224 Ebd., S. 20.

Trepte, Carl Ernst Poeschel. In seinem Buchkunst-Buch aus dem Jahr 1923 konstatiert Hans Loubier:

Die Poeschel Offizin ist auch heute noch unbestritten – ich glaube, selbst keiner von den Fachgenossen wird ihr das streitig machen, – die erste für künstlerische Arbeit. Immer, wenn wir ein sehr gut, das will sagen, technisch und künstlerisch sehr gut gedrucktes neues Buch in die Hand bekommen und nachsehen, von wem es gedruckt ist, bestätigt sich unsere Ahnung, – wir finden die Druckermarken von Poeschel & Trepte.²²⁵

Und das Trauerspielbuch wiederum wurde nicht nur bei Ernst Rowohlt publiziert. In der Erstausgabe findet sich auch der Hinweis: »Gedruckt bei Poeschel & Trepte in Leipzig«.²²⁶ Es kann also konstatiert werden, dass ein direkter Zusammenhang zwischen Benjamins Barockbuch und der Buchkunstbewegung besteht – wenngleich die Publikation wissenschaftlicher Werke, soviel muss eingeräumt werden, freilich nicht das Kerngeschäft buch künstlerisch ambitionierter Verlage und Druckereien darstellt.

Ein (un)typisches Werk?

Für wissenschaftliche Werke gelten zeitgenössisch, das suggeriert zumindest eine Rezension von Werner Milch, andere Konventionen als für Texte aus dem belletristischen Sektor. Milch moniert: »Walter Benjamin lässt sein gelehrtes Werk über die Barocktragödie ganz entgegen wissenschaftlichem Brauch in unübersichtlich fetter Fraktur drucken«.²²⁷ Bekanntlich ist es im frühen 20. Jahrhundert Usus, wissenschaftliche Arbeiten in Antiqua zu setzen. Darauf weist auch Susanne Wehde hin:

Nach einer Statistik des Börsenvereins lag der Anteil des Fraktursatzes an der Gesamtbuchproduktion von 1914 bei 56 %, während des ersten Weltkrieges bei 66 %, 1928 bei 56,8 %, 1930 bei 50,5 %, 1932 bei 47,7 % und 1934 bei 57,4 %. Interessant ist dabei die Aufschlüsselung nach einzelnen Textgruppen: Wissenschaftliche Werke sind demnach praktisch ausschließlich

225 Loubier: Die neue deutsche Buchkunst, S. 61–62.

226 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Impressum.

227 Milch: Walter Benjamin, unpag.

in Antiqua gesetzt, im Bereich der Populärwissenschaft bzw. Sachbuch liegt der Anteil der Faktur bei 50%, bei volkstümlicher Literatur bei 90 %.²²⁸

Zumindest für die Jahre 1926 bis 1930 nennt Barbara Kastner ganz konkrete Zahlen: Im »Segment Allg. Sprach- u. Literaturwissenschaft« liegt der Anteil der in Antiqua gesetzten wissenschaftlichen Werke bei »90,94 %«²²⁹ – was wiederum die von Wehde diagnostizierte Ausschließlichkeit ein wenig relativiert.

Sowohl Milchs Kritik als auch Wehdes Statistik legen die Annahme nahe, dass es sich beim Trauerspielbuch um eine Art typographischen Sonderfall handelt. Obwohl beide, zumindest strenggenommen, falsch liegen – Milch damit, dass er eine »fette[] Fraktur«²³⁰ als Drucktype identifiziert, Wehde damit, dass sie wissenschaftliche Arbeiten, die in gebrochenen Schriften gesetzt werden, praktisch ausschließt –, ist das Fazit, das beide suggerieren, korrekt: Das Trauerspielbuch ist – zumindest soweit ich das überblicke – ein Sonderfall, denn wissenschaftliche Werke werden zu jener Zeit zwar auch (noch) in Fraktur gedruckt, aber nicht in Alter Schwabacher.

Indes, gerade wegen der vollkommen unkonventionellen Type – der die ebenso eigenwillige methodische Prämisse des Benjamin'schen »Traktats«, die da lautet: »Methode ist Umweg«,²³¹ korrespondiert – erweist sich das Trauerspielbuch, so zumindest meine These, als zwar in seiner spezifischen Art völlig untypisches, aber gerade dadurch umso typischeres gelehrtes Werk

228 Wehde: *Typographische Kultur*, S. 304.

229 Barbara Kastner: *Der Buchverlag der Weimarer Republik 1918–1933. Eine statistische Analyse*. Dissertation: München 2005, S. 148.

230 Milch: Walter Benjamin, unpag. Aus Milchs Rezension wird zugegebenermaßen nicht ersichtlich, ob er mit der Kritik an der »fetten Fraktur« auf die konkrete Type abzielt, weil er diese als Auszeichnungsschrift identifiziert – was zumindest die Wortwahl nahelegt, da die Nutzung von fetten Schnitten zum Auszeichnen eine Konvention ist (vgl. Bauer, *Handbuch für Schriftsetzer*, S. 128–129) –, oder ob Milch die Verwendung von gebrochenen Schriften in wissenschaftlichen Arbeiten grundsätzlich ablehnt. Zwar lässt sich Milch nicht weiter über die typographischen Gepflogenheiten seiner Zeit aus, die einfühlungs-hermeneutischen Konnotationen, die typographische Gestaltung zu vermitteln vermag, sollten ihm aber durchaus vertraut gewesen sein: Zwei Jahre bevor das Trauerspielbuch und seine Rezension erscheinen, wird nämlich im Verlag von Eugen Diederichs ein populärwissenschaftliches Buch von Milch, *Gustav Adolf und der 30jährige Krieg*, veröffentlicht. Und gedruckt ist jenes Buch in einer historisierende Konnotationen evozierenden Fraktur mit Superskripten (vgl. Werner Milch: *Gustav Adolf und der 30jährige Krieg*. Jena: Eugen Diederichs 1926).

231 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 12.

seiner Zeit. Oder, etwas provokanter formuliert: als ein Werk im »Geiste« der von einem äußerst progressiven »Stilwillen«²³² geprägten Geistesgeschichte. Eine Korrelation zwischen Text und typographischer Gestaltung lässt sich nämlich nicht nur bei Benjamin, sondern ebenso in den Werken der geistesgeschichtlichen Prominenz der 1910er und 1920er Jahre, wie beispielsweise in den Werken von Rudolph Unger, Friedrich Gundolf und Fritz Strich,²³³ feststellen. Allesamt veröffentlichen sie wissenschaftliche Werke, die mit den etablierten Konventionen, wenn auch auf jeweils unterschiedliche Weise, brechen. Und dies hat, neben dem dezidiert typographieaffinen Zeitgeist, fachinterne Gründe: Zeitgleich, aber prinzipiell völlig unabhängig von der Buchkunstbewegung und deren Auswirkungen geraten die philologisch-historischen Wissenschaften um 1900 in eine Krise.²³⁴ Innerhalb der Germanistik führt dieser Umstand zur Etablierung der sogenannten Geistesgeschichte.²³⁵ Die Etablierung der Geistesgeschichte wiederum ist, wie ich noch aufzeigen werde, ausschlaggebend dafür, dass sich die Konzeption wissenschaftlicher Werke *per se* auf einschneidende Weise transformiert.

Im Folgenden skizziere ich die Neuausrichtung der Germanistik zunächst nur im Hinblick auf ihre ideengeschichtlichen Tendenzen, das heißt, der folgende Überblick wird die typographischen Spezifika zeitgenössischer Veröffentlichungen zunächst ausblenden – allerdings nur, um sie an späterer Stelle, auf einer fundierten Grundlage, wieder einzublenden.

232 Kaiser: Grenzverwirrungen, S. 227.

233 Vgl. S. 143–195.

234 Vgl. grundsätzlich zu dieser Thematik: Otto Gerhard Oexle: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 228), S. 11–116.

235 Vgl. Max Wehrli: Was ist/war Geistesgeschichte? In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 23–37, hier S. 23.

IV. Die Neuausrichtung der Germanistik und die buchmediale Visualität wissenschaftlicher Werke

»Kampf der Richtungen«

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts befinden sich die Geisteswissenschaften, vor allem die Germanistik, in einer Phase des Umbruchs. »Die Ursachen dafür sind«, wie Irene Ranzmaier konzise zusammenfasst,

sowohl im innerdisziplinären Bereich zu suchen als auch auf ein neu definiertes Verhältnis zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zurückzuführen. Nicht zuletzt ist auch noch ein allgemeines, auf gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklungen fußendes Krisenbewußtsein des *fin de siècle* zu berücksichtigen. Die innerhalb der Germanistik wachsende Unzufriedenheit mit den Ergebnissen der philologisch bestimmten Forschung resultierte in der Suche nach erweiterten Grundlagen für die Disziplin.¹

1 Irene Ranzmaier: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008 (= Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 48), S. 20. Vgl. zur Etablierung der Geistesgeschichte auch Annette Simonis: Paradigmatische Innovationen und interne Differenzierung. Wandel durch Interdisziplinarität? Am Beispiel von Tendenzen der deutschen Literaturwissenschaft 1910–1930. In: Jörg Schöner (Hg.): Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2000 (= Germanistische Symposien. Berichtbestände 21), S. 174–194; Wilfried Barner: Zwischen Gravitation und Opposition. Philologie in der Epoche der Geistesgeschichte. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, S. 201–231; sowie Holger Dainat: Ein Fach in der »Krise«. Die »Methodendiskussion« in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft. In: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit, S. 247–272.

Vor allem »seitens jüngerer Fachvertreter« wird der Vorwurf laut, man habe sich seitens der Fachwissenschaft in der Vergangenheit zu sehr auf »Textkritik, Quellenkunde, Editionstätigkeit, Motiv- und Stoffforschung sowie auf Dichterbiographien unter jeweils bis in die kleinsten Details gehender Forschung« fixiert und dabei versäumt, aus den »gewonnenen Ergebnisse[n] [...] größere Zusammenhänge«² zu »synthetisieren«. Außerdem, so führt Ranzmaier aus, »wurde speziell den Vertretern der Scherer-Schule immer öfter die Übernahme naturwissenschaftlicher Methodik, speziell von Determinismus- und Kausalitätsprinzipien, vorgehalten und dies als »positivistisch« abgelehnt«.³ Mit der Abkehr vom Positivismus geht auch der Verlust einer möglichen Orientierung an einem, für das wissenschaftliche Selbstverständnis der Scherer-Schule noch konstitutiven, »Objektivitätsideal[]«⁴ einher. Diesen Verlust versucht man, zumindest teilweise, »durch stärkeren Bezug auf Werte zu kompensieren«.⁵ »Die von zahlreichen Kulturkritikern seit Nietzsche perhorreszierte Einseitigkeit der Wissenschaft«, so Rainer Kolks Diagnose, »die ohne Bezug auf Bedürfnisse des ›Lebens‹ ihren immanenten Problemstellungen frönt, soll durch neue Methoden – auf dem ›philologischen Fundament‹ aufbauend – rückgängig gemacht werden«.⁶ Der Wunsch, den Rekurs auf menschliche Werte bzw. Bedürfnisse im fachwissenschaftlichen Diskurs salonfähig zu machen, wird verständlich, wenn man sich die bisweilen nihilistischen Ausführungen vor Augen führt, die in einigen naturwissenschaftlich orientierten Publikationen aus dem späten 19. Jahrhundert anzutreffen sind. Friedrich von Hellwald beispielsweise beendet seine *Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart* mit den Worten:

Die Wissenschaft hat den Schleier der Zukunft zerrissen und auch das Ende der Menschheit erschaut. [...] Wie die ausgestorbenen Thiergeschlechter entschwundener Erdperioden ist der Mensch selbst nur eine vergängliche Erscheinung auf Erden. Wenn auch in unendlich ferner Zukunft, aber unfehlbar, so lautet der Spruch der Wissenschaft, werden mit dem Verbrauche der

2 Ranzmaier: Stamm und Landschaft, S. 21.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 32.

5 Ebd.

6 Rainer Kolk: Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, Band 17), S. 332–333.

Kohlensäure und des Wassers gleichzeitig die Organismen und der Mensch mit ihnen verschwinden; [...] Wenn einst die Reaction des heissen Kernes gegen die Rinde durch gleichmässige Abkühlung ihr Ende erreicht und der Angriff des Wassers und der Atmosphäre gegen den festen Erdkörper durch chemische Verbindungen oder Absorption in Fesseln gebannt ist: dann wird die ewige Ruhe des Todes und des Gleichgewichtes über der Erde herrschen. Dann wird die Erde, ihrer Atmosphäre und Lebewelt beraubt, in mondgleicher Verödung um die Sonne kreisen, wie zuvor, das Menschengeschlecht aber, seine Cultur, sein Ringen und Streben, seine Schöpfungen und Ideale sind gewesen. Wozu?⁷

Hellwalds Ausführungen vergegenwärtigen die relativistische bis nihilistische Potenz, zu der eine Adaption »unumschränkte[r], ausschließliche[r] Geltung naturgesetzlicher Notwendigkeiten«⁸ auf den Bereich des Kulturellen führt. Lebensweltlich motivierte Sinnfragen werden von einer derartigen Perspektive regelrecht *ad absurdum* geführt. Doch man ruft seitens der Geistesgeschichtler nicht nur zu einer (Rück-)Besinnung auf das menschliche Leben auf. Wie Holger Dainat betont, »muß die Klassische Philologie« um 1900

ihre Position als Leitdisziplin an die *Philosophie* abgeben. Die auf ihre Exaktheit und methodische Strenge stolze Philologie sieht ihre Wissenschaftsauffassung durch den Erfolg der Naturwissenschaften in die Defensive gedrängt, während die sich als Erkenntnistheorie profilierende Philosophie den *Kultur- bzw. Geisteswissenschaften* ein neues Selbstverständnis in strikter Opposition zu den Naturwissenschaften verschafft. Der Literaturwissenschaft bietet sie ein reichhaltiges Arsenal von Argumenten an, die [...] dazu dienen, die eigenen geisteswissenschaftlichen Konzepte zu empfehlen, indem man den Bruch mit der jüngsten Vergangenheit des Fachs inszeniert [...].⁹

Rainer Kolk fasst die Hinwendung zur Philosophie wie folgt zusammen:

-
- 7 Friedrich von Hellwald: *Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart*. Augsburg: Lampart & Comp. 1875, S. 799–800.
 - 8 Johannes Heinßen: *Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 195), S. 96.
 - 9 Dainat: *Überbietung der Philologie*, S. 236.

Die geistesgeschichtliche Literaturwissenschaft erhebt den Anspruch, die bislang als Regelfall geübte empirische Forschung überhaupt erst abschätzen zu können: in ihrer Reichweite, ihrer Leistungsfähigkeit und der Verwendbarkeit ihrer Ergebnisse. Die Einführung geisteswissenschaftlicher Reflexion in die literaturwissenschaftliche Arbeit bringt deshalb nicht einfach eine »weitere« Methode hervor, die ihrerseits durch eine nachfolgende wiederum zu überbieten wäre. *Der reflexive Ansatz stellt vielmehr eine Reaktion auf die erfolgte Verwissenschaftlichung des Fachs dar und entfaltet integrative Funktion.*¹⁰

Die neue Generation versucht also, um die Entwicklung jener Tage mit Kolk auf eine Formel zu bringen, literarhistorische Untersuchungen auf »Reflexionsformel[n] und Ethikangebot[en]«¹¹ zu fundieren. Wie zeitgenössische Stimmen den erlebten Wandel kommentieren, demonstriert das Folgende.

Ernst Troeltsch widmet dem Umbruch innerhalb der Geisteswissenschaften im Jahr 1921 einen Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Die Revolution in der Wissenschaft«, und konstatiert: »[L]os vom Historismus und dem damit identischen Spezialistentum und Relativismus des verknöcherten akademischen Wissensbetriebes: das sind«, so Troeltschs Diagnose, »die neuen Schlagworte«; »Naturalismus und Positivismus« hingegen die Feindbilder, von denen »die gepeinigten und gequälten Zeit los will.«¹² Dem als problematisch erachteten »naturwissenschaftlich-positivistischen Wissenschaftsideal, das Wissenschaft nur da sieht, wo Kausalzusammenhänge aufgewiesen werden«, versucht man, wie Paul Böckmann im Jahr 1931 bereits rückblickend zusammenfasst, dadurch zu opponieren, dass »die Frage nach Sinn und Bedeutung des Textes«¹³ ins Zentrum literaturwissenschaftlicher Arbeit rückt – und weniger die textkritische Aufarbeitung von Quellen.¹⁴ Otto Koischwitz

10 Kolk: Literarische Gruppenbildung, 328.

11 Rainer Kolk: Reflexionsformel und Ethikangebot. Zum Beitrag von Max Wehrli. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, S. 38–45.

12 Troeltsch: Die Revolution in der Wissenschaft, S. 66–68.

13 Paul Böckmann: Von den Aufgaben einer geisteswissenschaftlichen Literaturbetrachtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 9. Jahrgang, Heft 1 (1931), S. 448–471, hier S. 449.

14 Das fachwissenschaftliche Selbstverständnis der älteren Generationen der Forschenden, die seitens der Geistesgeschichte plakativ als Positivisten »diffamiert« werden, bringt Holger Dainat auf eine so einschlägige wie einfache Formel: »Hätte man um 1900 einen Philologen gefragt, woran er seinesgleichen zweifelsfrei erkennt, dann hätte er ziemlich rasch auf die Edition als sicheren Prüfstein verwiesen. [...] Die Arbeit des

umschreibt die erfahrene Neuausrichtung wie folgt: »Die alte Schule strebte nach Extensivierung des Stoffes und war objektiv beschreibend«, »[d]ie neue Schule strebt nach Intensivierung des Stoffes und ist subjektiv deutend«.¹⁵ Darauf, dass ein wissenschaftliches Werk eine durchaus subjektive Note haben soll, insistiert beispielsweise Emil Ermatinger: »Man soll es auch einem wissenschaftlichen Werk auf dem Gebiete der Geschichte anspüren, daß es ein Mensch geschrieben hat, der nicht nur Wissen und Verstand, sondern auch Gemüt, Temperament, Phantasie, Erfahrung besitzt.«¹⁶ An anderer Stelle resümiert Ermatinger: »Nicht die gewordene Gestalt reizt uns heute so sehr, wie die schaffende Geisteskraft, die darin wirkt; denn diese bedürfen wir selber, um aus dem Elend und der Leere unserer Zeit herauszukommen«.¹⁷

Freilich bekennt sich die Fachwissenschaft nicht *unisono* zu einem kategorischen Bruch mit der Tradition. Harry Maync beispielsweise mahnt: »[E]s heisst das Kind mit dem Bade ausschütten und nach der Gegenseite überspannen, wenn man nun der Historie an sich absagt, die Möglichkeit geschichtlicher Reproduktion überhaupt verneint und zu Legende und Mythos schwört.«¹⁸ Und es finden sich sogar, wenn auch nur vereinzelt, dezidierte Bekenntnisse zum Positivismus, wie beispielsweise Sigmund von Lempickis *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* aus dem Jahr 1920, in der der Autor konstatiert:

Das Wort Literatur-»wissenschaft« bedarf einer Erklärung, wenn nicht Entschuldigung. Ich gebrauche es vor allem, um zahlreichen Unklarheiten, die

Philologen zielt darauf, die Schlacken der Überlieferung zu tilgen, und erst diese Reinigung von späteren, fremden Zusätzen – die Philologen sprechen von Korruption, von korrupten Textstellen – macht das Werk zum historischen Dokument. Die Philologie ist, wie es bei Max Weber heißt, ein ›technisches Mittel, Tatsachen zu verifizieren« (Dainat: Ein Fach in der Krise, S. 252–253).

- 15 Otto Koischwitz: Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft. Vortrag gehalten vor dem Verein deutscher Lehrer von New York und Umgegend am 6. März 1926. Berlin: Emil Ebering/New York: Westermann & Co. 1926, S. 16.
- 16 Emil Ermatinger: Nachwort. In: Emil Ermatinger: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea-Verlag 1928, S. 398–401, hier S. 399.
- 17 Emil Ermatinger: Die Kunstform des Dramas. Leipzig: Quelle & Meyer 1925 (= Deutschkundliche Bücherei), S. 7.
- 18 Harry Maync: Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft. Rektoratsrede gehalten am 13. November 1926, dem 92. Stiftungsfeste an der Universität Bern. Bern: Paul Haupt 1927, S. 25.

sich aus der Verwendung des Wortes »Literaturgeschichte«, »literarhistorisch« in diesem Zusammenhange leicht einstellen können, vorzubeugen. Unter Literaturwissenschaft verstehe ich eine Wissenschaft, welche die wissenschaftliche Erforschung literarischer Denkmäler anstrebt [...]. Ich verwende das Wort Literaturwissenschaft etwa in dem Sinne, wie W. Scherer in seinem »Jakob Grimm« [...].¹⁹

Nichtsdestoweniger transformiert die geistesgeschichtliche Neujustierung die gesamte Fachwissenschaft, wie der Titel der im Jahr 1923 von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker gegründeten *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* demonstriert. Entsprechend verlautbaren die Herausgeber im Vorwort des ersten Heftes, wenn sie auch einräumen, dass sie auf »philologische Strenge und Gewissenhaftigkeit« pochen: »Arbeiten, die bloß Materialsammlungen sind, rein stoffliche Quellenuntersuchungen, Funde, die nicht von ganz besonderer geistesgeschichtlicher Bedeutung sind«, sowie »Mizellen u. dergl. sollen aus der Vierteljahrsschrift ausgeschlossen bleiben«.²⁰ Und noch 1930 heißt es im Vorwort des von Hermann August Korff und Walther Linden herausgegebenen Sammelbands *Aufriß der deutschen Literaturgeschichte*:

Der Zweck des Unternehmens war [...] eine Erhebung der Literaturgeschichte über das rein Stoffliche [...]. Zweck war es, auf das Wesenhafte-Geistige zurückzugreifen und dem Grundzuge moderner Literaturauffassung Geltung zu verschaffen, die Literaturgeschichte in ihrer Lebensbedeutung und als das fortlaufende Zeugnis einer Entwicklung des deutschen Geistes darzustellen.²¹

Doch so sehr man sich auch darin einig ist, dass man sich nicht nur, wie Friedrich Schnürr bemerkt, in einer Phase »allgemeine[r] geistige[r] Umwäl-

19 Sigmund von Lempicki: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1920, S. 1.

20 [Paul Kluckhohn und Erich Rothacker:] [Unbetitelt] Vorwort. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1. Jahrgang, Heft 1 (1923), S. V–VI, hier S. VI.

21 Hermann August Korff und Walther Linden: Vorwort. In: Hermann August Korff und Walther Linden (Hg.): *Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten*. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner 1930, unpag.

zung[en]«²² befindet, sondern auch, dass, wie es bei Ermatinger heißt, die Tage der »materialistische[n] Barbarei«²³ gezählt sind – genauso wenig kann man sich auf ein verbindliches Alternativprogramm einigen, weshalb Werner Mahrholz in seinem 1923 publizierten Buch *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* treffend von einem »Kampf der Richtungen«²⁴ spricht. »[D]er Gegensatz von alter und neuer Richtung, der«, wie Franz Schultz noch 1929 anmerkt, »immer weitere Kreise zieht«, äußert sich nämlich gerade »nicht [...] in einem Hinstreben zu einem bestimmten neuen Verfahren«,²⁵ sondern kulminiert in einem, auch für die Zeitgenossen irritierenden, Methodenpluralismus. Dies wiederum führt dazu, dass immer wieder Versuche unternommen werden (müssen), durch Überblicksdarstellungen eine Orientierung innerhalb der diffusen Theorielandschaft zu ermöglichen. Zu erwähnen sind, neben Mahrholz' bereits zitiertem Werk *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, Oskar Bendas *Der gegenwärtige Stand der Literaturwissenschaft*²⁶ aus dem Jahr 1928 und der von Emil Ermatinger im Jahr 1930 herausgegebene Sammelband *Philosophie der Literaturwissenschaft*,²⁷ in dem sich, wie es Walter Benjamin formuliert, »die deutschen Literaturhistoriker der Gegenwart [...] Rechenschaft von ihrer Arbeit zu geben suchen«.²⁸

Mit der Neuausrichtung der Germanistik geht auch eine Entwicklung einher, die von einigen Fachvertretern nur mit Widerwillen zur Kenntnis genommen wird: die »Popularisierung wissenschaftlichen Wissens«.²⁹ Unter

22 Friedrich Schnürr: Das Wesen der Sprache und der Sinn der Sprachwissenschaft. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1. Jahrgang, Heft 3 (1923), S. 470–490, hier S. 470.

23 Emil Ermatinger: Die deutsche Literaturwissenschaft in der geistigen Bewegung der Gegenwart. In: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung, S. 7–30, hier S. 30.

24 Werner Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*. Berlin: Mauritius-Verlag 1923 (= Lebendige Wissenschaft. Strömungen und Probleme der Gegenwart, Band 19), unpag. Vorwort.

25 Franz Schultz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte. Ein Gespräch. Frankfurt a.M.: Verlag Moritz Diesterweg 1929, S. 27.

26 Oskar Benda: *Der gegenwärtige Stand der Literaturwissenschaft. Eine erste Einführung in ihre Problemlage*. Wien/Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky 1928.

27 Vgl. Emil Ermatinger (Hg.): *Philosophie der Literaturwissenschaft*. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag 1930.

28 Benjamin: *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 4.

29 Kolk: *Literarische Gruppenbildung*, S. 336.

anderem Franz Schultz sieht den Siegeszug populärwissenschaftlicher Publikationen, wie dem Nachwort der von ihm verantworteten Neuauflage von Mahrholz' *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* zu entnehmen ist, besonders kritisch. Den »populären und den Zwecken der sogenannten allgemeinen Bildung dienenden Büchern« wirft der Germanist vor, »mit Recht eine Zielscheibe sowohl der Schriftsteller und Dichter wie der Wissenschaft« geworden zu sein, da sie »in ihrem Typ, in der Unselbstständigkeit und in dem Klischeemäßigen ihrer ästhetischen und historischen Wertung«, aber auch aufgrund »der Reizlosigkeit ihrer Darstellung«, nur dazu taugten, die »Geschenktische zu zieren«.³⁰

Teilweise ist es auch so, dass die Grenzen zwischen Fach- und Populärwissenschaft regelrecht oszillieren, wie folgende Äußerung aus Korffs *Geist der Goethezeit* demonstriert:

Das vorliegende Werk hält zwischen Wissenschaft und Leben eine mittlere Linie ein. Es wendet sich nicht nur, aber auch an die Wissenschaft und macht den Anspruch, in vielen Punkten Anregungen auch der Wissenschaft zu geben. In der Hauptsache aber wendet es sich allerdings an die gesamte bildungswillige Schicht der Nation, für die die Beschäftigung mit der klassischen Zeit des deutschen Geistes immer mehr ein lebendiges Bedürfnis geworden ist.³¹

Dass man seitens der Fachwissenschaft teils darauf erpicht ist, »den Leserkreis für germanistische Arbeiten«, wie auch Ranzmaier betont, »über die Fachkollegen hinaus aus[zu]weiten«,³² ist, wie das vorangegangene Zitat deutlich macht, wohl vor allem darauf zurückzuführen, dass sich die neu ausgerichtete Germanistik – im Gegensatz zur positivistischen Ausrichtung der Scherer-Schule – dazu berufen fühlt, auch auf die Bedürfnisse der Bevölkerung zu reagieren.

30 Franz Schultz: Winke für das Studium der neueren deutschen Literaturgeschichte. In: Werner Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*. Zweite, erweiterte Auflage, durchgesehen und mit einem Nachwort versehen von Professor Franz Schultz. Leipzig: Alfred Kröner Verlag 1932 (= Kröners Taschenbuchausgabe, Band 88), S. 228–237, hier S. 234.

31 Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. I. Teil: Sturm und Drang. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1923, S. V.

32 Ranzmaier: *Stamm und Landschaft*, S. 31.

Desiderat

Es sollte deutlich geworden sein, dass sich mit dem Siegeszug der Geistesgeschichte in der Germanistik ein grundlegend neues Wissenschaftsverständnis institutionalisiert. Dies wiederum hat zur Folge – diese These gilt es im Folgenden mithilfe konkreter Beispiele zu belegen –, dass auch auf der Darstellungsebene mit den als überkommen erachteten Konventionen gebrochen wird. Es ist nämlich nicht nur so, dass die Germanistik als Fachwissenschaft eine selbstreflexive Note erhält, auch die buchmediale Visualität gelehrter Werke nimmt, wie ich noch zeigen möchte, teils eine selbstreflexive Gestalt an, d. h., wissenschaftliche Werke warten häufig mit einer ihrem »Inhalt entsprechende[n] [...] individuelle[n] Ausstattung«³³ auf. Diesem Umstand hat die Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt.³⁴ Die folgende Erörterung der Machart geistesgeschichtlicher Publikationen ermöglicht es deshalb nicht nur, das Trauerspielbuch mit anderen zeitgenössischen Publikationen zu vergleichen und auf diese Weise historisch adäquat zu kontextualisieren – es wird damit zugleich auf ein wissenschaftsgeschichtliches Desiderat reagiert.

33 Loubier: Die neue deutsche Buchkunst, S. 19.

34 Wird die »Machart« geistesgeschichtlicher Publikationen dennoch, *en passant*, tangiert, überwiegt die Polemik, wie Wehrli's Kommentar zu Fritz Strichs *Deutsche Klassik und Romantik* demonstriert: »Fritz Strichs Buch ist ein strenges Thesenwerk, das die neue geisteswissenschaftliche Würde durch einen feierlichen Duktus der Sprache und, wie ebenfalls üblich, durch souveränen Verzicht auf Fußnoten zum Ausdruck bringt« (Wehrli: Was ist/war Geistesgeschichte, S. 33). Vgl. zu Strichs Werk die Seiten 172–181. Ernst Osterkamp erkennt allerdings die gezielte Provokation an, die von der »selbstbewußte[n] Mißachtung aller philologischen Gepflogenheiten« (Ernst Osterkamp: Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis. In: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910–1925, S. 177–198, hier S. 189) in Gundolfs *Goethe* ausgeht. Vgl. zu Gundolfs *Goethe* die Seiten 143–147. Eine Ausnahme stellt die Auseinandersetzung mit Norbert von Hellingraths *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* dar. Dieser Umstand ist allerdings weniger auf ein materialphilologisches Interesse an Hellingraths Arbeit zurückzuführen, sondern einem Interesse daran, »[d]ie Texte Norbert von Hellingraths mit der Kunstauffassung der europäischen Avantgarde Bewegung in Beziehung zu setzen« (Jürgen Brokoff: Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der europäischen Avantgarde. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 51–69, hier S. 69). Mit Hellingraths Studie setzte ich mich auf S. 186–195 ausführlich auseinander.

»Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«

An dieser Stelle werde ich zunächst die Machart der »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«³⁵ – so die offizielle Verlagsbezeichnung für die sogenannten »Geistbücher«, »Gestaltbücher«³⁶ bzw. »Gestalt-Monographien«³⁷ – erörtern. Eine Erörterung der Arbeiten aus dem George-Kreis ist schon deshalb obligatorisch, da die Geistbücher *in puncto* Popularität alle anderen Publikationen literarhistorischer Provenienz – zumindest im untersuchten Zeitraum – in den Schatten stellen. Die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« glänzen nämlich mit heutzutage kaum mehr vorstellbaren Auflagenzahlen: Bertrams 1918 erstveröffentlichtes Werk *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* erscheint 1929 in der »7. Auflage (18–21. Tausend)«, Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* 1927 in der »8. Auflage (26–29. Tausend)« und Gundolfs *Goethe* erscheint bereits 1925 in der »12. Auflage (41.–45. Tausend)«.³⁸

Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* und sein *Goethe*, Bertrams *Nietzsche* und die anderen Monographien aus dem »Lebenskreis«³⁹ um Stefan George sind, wie der Großteil der fachwissenschaftlichen Veröffentlichungen in den 1910er und 1920er Jahren, in Antiqua gedruckt (vgl. Abb. 15 und 16). Genau genommen handelt es sich bei der Schrift, in der die drei soeben aufgezählten Werke (bei Hesse & Becker in Leipzig) gedruckt wurden, um die 1907 erschienene Genzsch-Antiqua.⁴⁰ Doch obwohl es, zumindest *prima facie*, so scheint, als würden die Geistbücher in diesem Punkt den Konventionen des Wissenschaftsbetriebs willfahren, darf die Verwendung der Antiqua nicht als ein Zeichen »buchmedialer Assimilation« missgedeutet werden. Die Verwendung der Antiqua steht nämlich, wie ich noch nachweisen werde, in

35 Vgl. die Verlagsanzeige in: Friedrich Wolters: *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890*. Berlin: Georg Bondi 1930; abrufbar unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/1256852> (zuletzt abgerufen am 16.08.2021).

36 Jürgen Egyptien: *Die »Kreise«*. In: Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer et al. (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. 2. Auflage, Band 1. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 365–407, hier S. 392.

37 Steffen Martus: *Geschichte der Blätter für die Kunst*. In: *Stefan George und sein Kreis*, Band 1, S. 301–364, hier S. 357.

38 Vgl. Verlagsanzeige in: Friedrich Wolters: *Stefan George und die Blätter für die Kunst*.

39 Wolters: *Stefan George und die Blätter für die Kunst*, S. 5.

40 Vgl. Wetzig: *Ausgewählte Druckschriften*, S. 126.

Abb. 15: Goethe 1916, Titelblatt

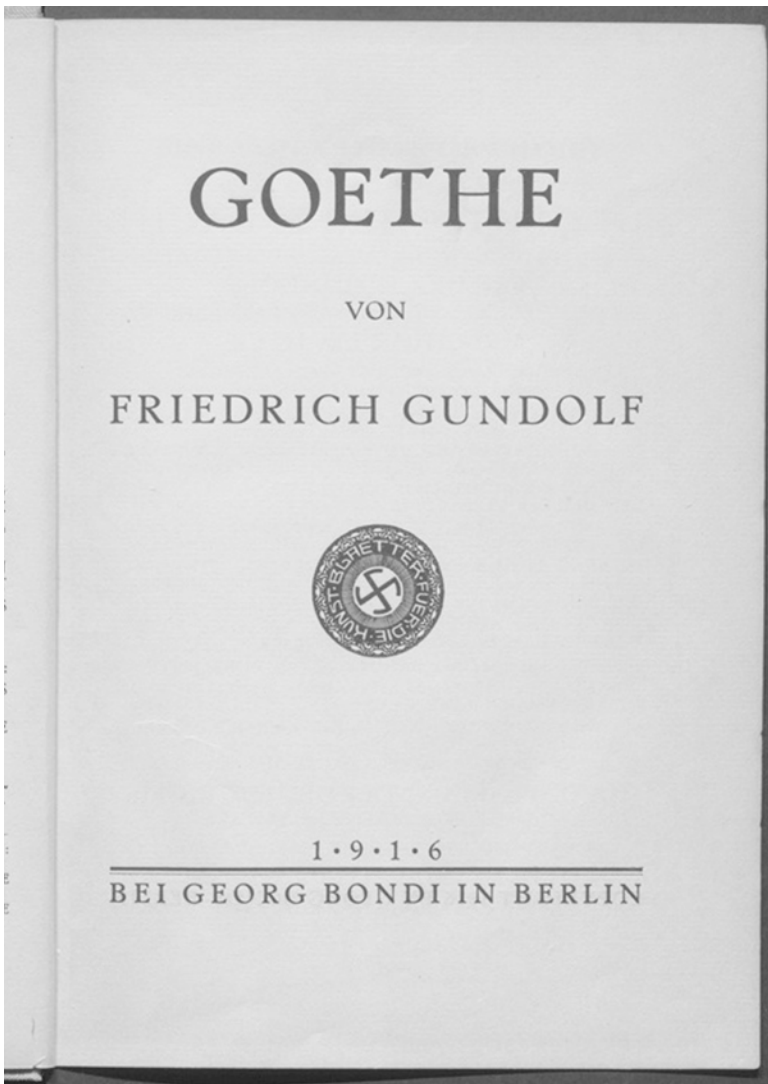
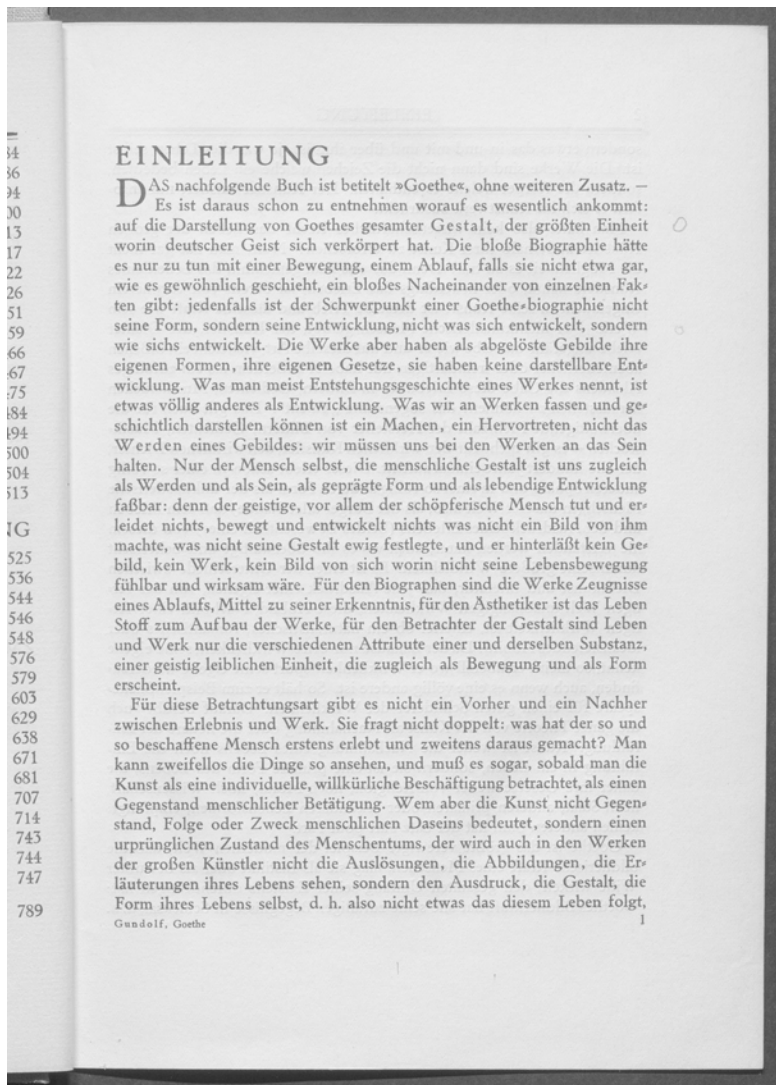


Abb. 16: Goethe 1916, S. 1



einem direkten Zusammenhang mit dem Selbstverständnis des Kreises. Abgesehen von der Antiqua lassen sich noch zwei weitere Merkmale ausmachen, die für die Geistbücher typisch sind: der Verzicht auf Quellennachweise so-

wie der Verzicht darauf, den fachwissenschaftlichen Diskurs zu reflektieren. Rein oberflächlich betrachtet rücken die Geistbücher dadurch in die unmittelbare Nähe zum populärwissenschaftlichen Buch, also einem Genre, das im frühen 20. Jahrhundert eine Hochkonjunktur erlebt.⁴¹ Allerdings, im Gegensatz beispielsweise zum ›Volkswissenschaftler‹ Korff, versteht sich der elitäre George-Kreis nicht der »bildungswillige[n] Schicht der Nation«⁴² verpflichtet. Ja selbst der von Berufs wegen auf Absatzzahlen erpichte Verleger Georg Bondi befürchtet die Möglichkeit einer Diskreditierung der »Werke des George-Kreises« durch die um sich greifende Welle der »Popularisierung«.⁴³ Vor dem Hintergrund, dass populärwissenschaftliche Bücher tendenziell in gebrochener Schrift gedruckt werden, könnte insofern sogar die irrtümliche Vermutung aufgestellt werden, dass die Antiqua indizieren soll, dass es sich bei den Geistbüchern um wissenschaftliche Werke handelt.

Es ist aufschlussreich, an dieser Stelle noch ein wenig an der Oberfläche zu verweilen und einige Worte dazu zu verlieren, weshalb es, vor allem unter materialphilologischen Aspekten, geboten ist, die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst«, zumindest fürs Erste, als ein zusammengehöriges Ensemble unter der Schirmherrschaft des Dichtersfürsten Stefan George zu verhandeln. Abgesehen davon, dass der Kreis, wie man Friedrich Wolters 1909 publizierter Schrift *Herrschaft und Dienst*⁴⁴ entnehmen kann, in jeglicher Hinsicht völlig auf sein Zentrum Stefan George hin ausgerichtet ist und man sich innerhalb des Kreises einem gemeinschaftlich vertretenem Wissenschaftsideal verschrieben hat, wird der Umstand, dass es sich bei den Geistbüchern um etwas ›Zusammengehöriges‹ handelt, bereits durch den optischen Auftritt der Bücher signalisiert. Besonders hervor – und das, zumindest aus der Retrospektive, besonders negativ – sticht dabei das markante Logo der wissenschaftlichen Kreis-Publikationen. Auf diesen prangt nämlich seit 1916, und das auf jedem Einband und Titelblatt, das von Mel-

41 Vgl. Brit Voges: Sachbuch- und Ratgeberverlage. In: Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933. Teil 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 241–270.

42 Korff: Geist der Goethezeit, I. Teil, S. V.

43 Christine Haug und Wulf D. v. Lucius: Verlagsbeziehung und Publikationsstreuung. In: Stefan George und sein Kreis, Band 1, S. 408–491, hier S. 444.

44 Friedrich Wolters: *Herrschaft und Dienst*. Berlin: Verlag Otto von Holtz 1909 (= Opus 1 der Einhorn-Presse).

chior Lechter für die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« entworfene Swastika-Signet (vgl. Abb. 15).⁴⁵

Im Folgenden gilt es, die diesem äußeren Erscheinungsbild korrespondierenden ›inneren Werte‹ näher zu beleuchten und nachzuweisen, dass Methode und Machart der wissenschaftlichen Kreis-Publikationen in einem unmittelbaren Wechselverhältnis zueinander stehen.

Trabanten

Den gemeinsame Fluchtpunkt der Geistbücher bildet – egal, ob der offizielle Protagonist der Untersuchung *Goethe*⁴⁶, *Nietzsche*⁴⁷ oder *Winckelmann*⁴⁸ heißt – stets der Dichterstern, also Stefan George.⁴⁹ Es »geht« den Kreiswissenschaftlern, wie Rainer Kolk betont, in ihren Arbeiten »nicht um analysierendes Verstehen in hermeneutischer Tradition [...], sondern um ein durch Intuition und Ehrfurcht angeleitetes Umkreisen des Genius, dessen vollständige Ergründung oder gar Erklärung per definitionem unmöglich ist«.⁵⁰ Zentral für die ›intuitionistische‹ Wissenschaftsauffassung, die man

45 In Kombination mit dem Titel von Max Kommerells 1928 publiziertem Werk *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik* evoziert das Signet besonders unschöne Konnotationen (vgl. Max Kommerell: *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin. Berlin: Georg Bondi 1928). Niemand anderes als Walter Benjamin beargwöhnt im Jahr 1930 auch, wenngleich in kritischer Bewunderung, die fragwürdigen Implikationen des ›Meisterwerks‹ (vgl. Walter Benjamin: *Wider ein Meisterwerk*. In: *Die literarische Welt*, 15.8.1930, 6. Jg., Nr. 33/34, S. 9–11). George selbst »distanzierte das Signet 1928 in einer Verlagserklärung« zumindest »von jeder politischen Bedeutung« (Jan Stottmeister: *Der George-Kreis und die Theosophie*. Mit einem Exkurs zum Swastika-Zeichen bei Helena Blavatsky, Alfred Schuler und Stefan George. Göttingen: Wallstein Verlag 2014 (= *Castrum Peregrini*, neue Folge, Band 6), S. 331). Wie Jan Stottmeister rekonstruiert hat, wurde »das Signet [...] in schöpferischer Eigenständigkeit von Melchior Lechter entworfen, der die zentrale Swastika dem Zeichenbestand der Theosophie entlehnte« (ebd.).

46 Friedrich Gundolf: *Goethe*. Berlin: Georg Bondi 1916.

47 Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*. Berlin: Georg Bondi 1918.

48 Berthold Vallentin: *Winckelmann*. Berlin: Georg Bondi 1931.

49 Vgl. Rainer Kolk: *Wissenschaft*. In: Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. 2. Auflage, Band 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 585–606, hier S. 593.

50 Ebd.

innerhalb des Kreises vertritt, ist die sogenannte ›Schau‹. Der »Schau-Begriff«, wie Jan Stottmeister (im Rekurs auf Bruno Pieger) aufzeigt, rekurriert auf ein »Ursprunghaftes, Absolutes, Allgemeines, Überpersönliches [...] Wissenschaftsideal«, »das der historisch-kritischen Quellenforschung die intuitiv einfühlende Vergegenwärtigung historischer Gestalten entgegensetzt«. ⁵¹ Dass es äußerst plausibel ist, zwischen diesem für den George-Kreis konstitutiven Erkenntnismodus, der ›Schau‹, und deren typographischer Inszenierung eine Korrelation zu konstatieren, gilt es nun aufzuzeigen.

Antiqua-Pflicht im George-Kreis

In seiner Studie *Der George-Kreis und die Theosophie* bemerkt Stottmeister:

Dem Paris-Aufenthalt [Stefan Georges] folgte sein literarisches Debüt, der als Privatdruck veröffentlichte Gedichtband *Hymnen* (1890). Schon das typographische Erscheinungsbild des Bandes – Antiqua-Satz und konsequente Kleinschreibung aller Substantive – signalisierte den an Frakturschrift gewöhnten deutschen Lesern einen poetischen Neuanfang unter französischem Einfluss. ⁵²

Stottmeisters Schlussfolgerung, dass ein Text, der in Antiqua-Lettern und in konsequenter Kleinschreibung gedruckt ist, »deutschen Lesern« einen »französischen Einfluss« signalisiert[], möchte ich um den Hinweis erweitern, dass ein derartiges Druckbild, zumindest für die gebildete Leserschaft im deutschsprachigen Raum, nicht nur eine Orientierung an französischen Vorbildern, sondern ebenso eine Orientierung an den Normierungsversuchen Jakob Grimms ⁵³ indiziert. Relevant sind an dieser Stelle allerdings nicht die möglicherweise bei der Leserschaft ausgelösten Assoziationen, sondern die Feststellung, dass sich Stefan George bewusst für eine Antiqua-Type – und das bedeutet im Umkehrschluss: gegen eine gebrochene Type – entschieden hat. Georges kategorisches Bekenntnis zur Antiqua ist deshalb für die folgenden Ausführungen – die sich freilich mit den wissenschaftlichen Veröffentlichungen aus dem Kreis auseinandersetzen, nicht mit Georges Dichtung – von entscheidender Bedeutung. Die »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der

51 Stottmeister: *Der George-Kreis und die Theosophie*, S. 159.

52 Ebd., S. 65.

53 Vgl. S. 82–83.

Blätter für die Kunst« wurden nämlich nicht nur bei Stefan Georges Hausverlag, bei Georg Bondi in Berlin, verlegt. Es oblag auch einzig George, »das Imprimatur, ohne welches kein Werk im Verlag der Blätter für die Kunst erscheinen durfte«,⁵⁴ zu erteilen. Die Bücher, die als »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« erschienen,⁵⁵ wurden von ihm also akribisch überwacht. Des Weiteren gilt George nicht nur als »exzellenter Kenner der materiellen Seite der Buchherstellung«.⁵⁶ Er verfolgte auch »den typographischen Diskurs seiner Zeit mit größter Aufmerksamkeit«.⁵⁷ Und wie genau Stefan George wiederum zur Fraktur steht, wird in der »Gesamt-Vorrede zu Deutsche Dichtung«, einer Vorrede, die George zusammen mit Karl Wolfskehl für die Reihe *Deutsche Dichtung* verfasst hat, besonders deutlich. Bei jener Reihe handelt es sich übrigens um ein Projekt, mit dem der Kreis den »geschmacklosen prachtausgaben« der »obere[n] masse« sowie den »schlechteren notausgaben« der »unteren masse«⁵⁸ eine ästhetische Alternative zur Seite stellen wollte. In besagter Vorrede nun gestehen George und Wolfskehl editorische Eingriffe nicht nur unumwunden ein, sondern wissen diese auch dezidiert zu begründen. Und als bewussten Eingriff markieren die Herausgeber nicht nur die Ausbesserung orthographischer »schrullen«, sondern auch einen Wechsel von Fraktur zu Antiqua:

Wie man in allen vernünftigen läuften zu tun pflegt geht die frommheit gegen die verfasser nicht so weit dass wir sie mit allen schrullen damaliger rechtschreibung abdrucken. Ebenso wird jedes ordnung und schönheit verlangende auge und jeder freund seiner sprache und seines volkes die abschaffung jener verderbten hässlichen schrift begrüßen die man fälschlich als urdeutsche bezeichnet und die uns ständig in so aufdringlicher weise die abkunft unseres ganzen schrifttums vom barock vorwirft.⁵⁹

54 Haug und v. Lucius: Verlagsbeziehungen und Publikationsstreuung, S. 410.

55 Die durch das Swastika-Signet gekennzeichnete Reihe der »Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst« wird »offiziell« erst mit Gundolfs *Goethe* im Jahr 1916 aus der Taufe gehoben.

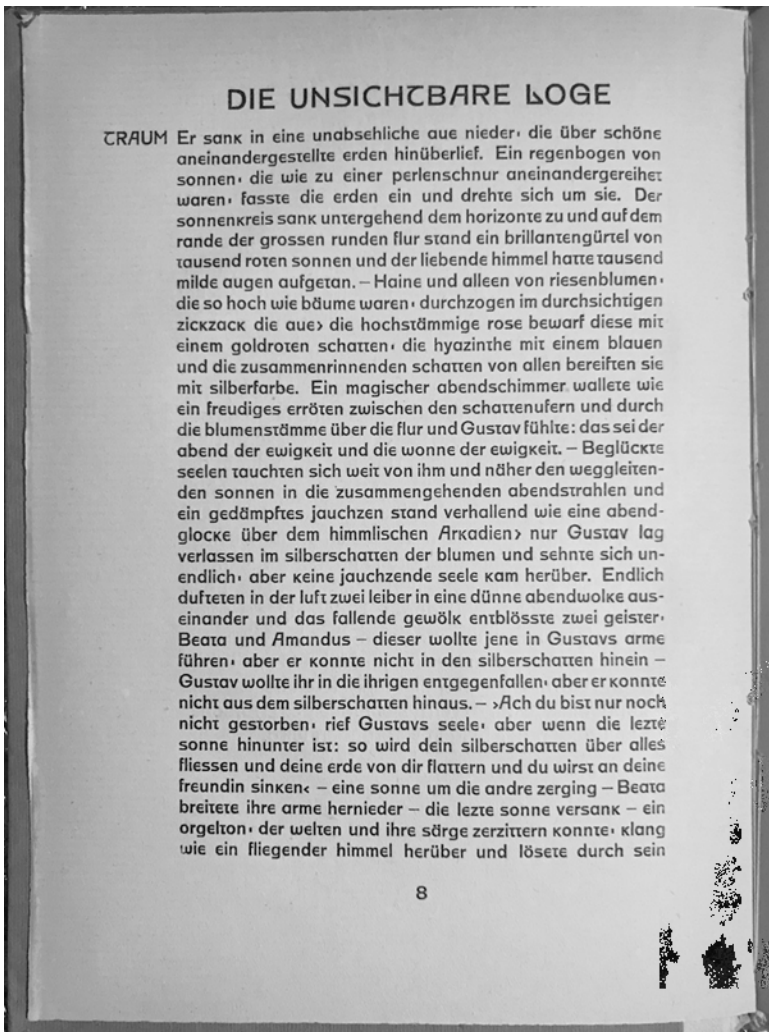
56 Haug und v. Lucius: Verlagsbeziehungen und Publikationsstreuung, S. 410.

57 Ebd.

58 [Stefan George und Karl Wolfskehl:] Gesamt-Vorrede zu Deutsche Dichtung. In: Stefan George und Karl Wolfskehl (Hg.): Deutsche Dichtung. Erster Band: Jean Paul. Dritte Auflage. Berlin: Georg Bondi 1923, S. 5–6, hier S. 5.

59 George und Wolfskehl: Gesamt-Vorrede zu Deutsche Dichtung, S. 6.

Abb. 17: Deutsche Dichtung. Erster Band: Jean Paul 1923, S. 8



Gedruckt ist die soeben auszugsweise zitierte »Gesamt-Vorrede« – ebenso wie der Rest des Bandes, also die Texte von Jean Paul – in der St.G.-Schrift, einer Schrift, die bereits durch ihren optischen Auftritt zu vermitteln ver-

mag, was »ordnung und schönheit« für George, zumindest in typographischer Hinsicht, bedeutet (vgl. Abb. 17). Die Annahme der Herausgeber, dass »jeder freund seiner sprache und seines volkes die abschaffung jener verderbten hässlichen schrift begrüßen [wird] die man fälschlich als urdeutsche bezeichnet«, indiziert, wo der Kreis sich innerhalb der im frühen 20. Jahrhundert (vor allem von den Schriftvereinen) geführten Grabenkämpfe, in deren Zentrum die Frage steht, ob die Antiqua oder die Fraktur eine »urdeutsche« Schrift sei, positioniert. Die Frage, ob es sich bei der Fraktur oder der Antiqua um eine originäre deutsche Schrift handelt, ist für den Kreis allerdings insgesamt wohl eher nebensächlich. Dass man der Antiqua den Vorzug einräumt, hängt vor allem damit zusammen, die eigenen Publikationen gezielt von einer ganz bestimmten Epoche abzugrenzen, die mit der Fraktur (korrekterweise) assoziiert wird: dem »barock«. ⁶⁰ Und warum eine Abgrenzung zum Barock für den Kreis so wichtig ist, erhellt, wenn man sich die Traditionslinie vergegenwärtigt, in der der Kreis sich selbst verortet. Jene Traditionslinie, wie ich im Folgenden darlegen werde, schließt es nämlich, zumindest in typographiehistorischer Perspektive, aus, dass eine Kreis-Publikation in einer gebrochenen Schrift gedruckt wird.

Kreis-Wissenschaft im Zeichen der »Griechenheit«

Die Traditionslinie, innerhalb derer der George-Kreis sich selbst verortet – oder vielleicht treffender: an deren Spitze er sich stellt –, hat ihren Ursprung in der vom Kreis zum Leitbild stilisierten »Griechenheit«. ⁶¹ Der Terminus »Griechenheit« rekurriert in diesem Kontext allerdings nicht primär auf die historische Antike. In erster Linie ist damit eine überzeitliche »urseinsform« ⁶² gemeint. ⁶³ Programmatisch umreißt Friedrich Wolters bereits

60 Ebd.

61 Tote und Lebende Gegenwart. In: Blätter für die Kunst. Neunte Folge, begründet von Stefan George, herausgeben von Carl August Klein, 1910, S. 3.

62 Ebd., S. 3.

63 Als Gewährsmann bzw. »Vermittler« zwischen Hellas und George-Kreis fungiert übrigens, wie den Kreis-Reflexionen über »Tote und Lebende Gegenwart« zu entnehmen ist, niemand anderes als Goethe (ebd.): »Goethe · der gegenwärtigste · hätte auf die vorhaltung dass seine antike vorliebe eine flucht in verklungene zeiten und ein wegrücken von der gegenwart bedeute vermutlich geantwortet: ›Ihr sogenannten Modernen begeht den fehler Hellenentum wie Christentum als geschichtliche · ein für allemal

1910, und zwar in seinen im *Jahrbuch für die geistige Bewegung* publizierten »Richtlinien«, die für das Wissenschaftsverständnis des Kreises obligatorische »weltanschauung«, der als Erkenntnismodus die »schauende kraft« zugrunde liegt:

Eine hohe stufe der kultur glaubt man errungen, aber es fehlt noch die weltanschauung. Man hat versucht dem mangel abzuhelpfen, indem man eine monistische, eine naturwissenschaftliche, eine sozialistische, eine individualistische, eine religiöse, eine linksliberale, eine rechtsliberale und noch weitere weltanschauungen aus dem wesen der zeit als die einzig-richtigen erwies, aus der modernen erkenntnis folgte und dennoch will keine am geiste verfangen, kann keine system in die verwirrten teile bringen und mit der erlangten ordnung der kosmischen auch eine ordnung der seelischen welt vereinen. Was ihnen allen fehlt ist eben die anschauung einer welt-einheit; weltanschauung bedeutet nicht, die resultate, begriffe, programme, wünsche und ziele ordnen, sondern zunächst eine welt schauen d. h. schaffen; die wissende kraft kann nie die schau ersetzen, da sie nur ihre logische ordnung im system darstellt; sie sucht die aus der sinnen-einheit entsprungene schau als logische ursachenverknüpfung im geschlossenen system, das will sagen, so zu begreifen, dass die begriffliche kette ebenso in jedem augenblicke eine in sich beharrende einheit bildet, wie die schauen-de kraft eine in sich fließende einheit ausströmt. Je tiefer daher die schau ist, um so grösser und umfassender ist der ordnungsstoff, den ein system bewältigen muss, und je mehr das system von der geschaffenen welteinheit umschliesst, um so länger beherrschen seine gliederungen das wissen der jahrhunderte.⁶⁴

Die Programmschrift, die die für den Kreis grundlegende Adaption der platonischen ›Schau‹ in Buchlänge festschreibt, folgt allerdings erst vier Jahre spä-

dagewesene überwundene zustände aufzufassen und verkennt dass es sich dabei um urseinsformen handelt die nur von ihrer höchsten sinnbildlichen gestalt den namen bekommen haben. Griechenheit · so hoffe ich · wird es immer geben wie es auch den Katholizismus schon gab vor der Kirche.«⁶⁴ Dadurch, dass die fingierten Gedanken des auserkorenen Gewährsmanns Goethe in der für George obligatorischen Kleinschreibung wiedergegeben werden, wird die Traditionslinie: Griechenheit – Goethe – George nicht nur suggeriert, sondern gleichzeitig typographisch inszeniert.

64 Friedrich Wolters: Richtlinien. In: Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters (Hg.): *Jahrbuch für die geistige Bewegung*. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1910, S. 128–145, hier S. 143–144.

ter, stammt von Heinrich Friedemann – genau genommen handelt es sich um dessen Dissertation – und trägt den Titel *Platon. Seine Gestalt*.⁶⁵ Als epistemologisches Vorbild und Kontrastprogramm zum Positivismus, der »teilhaften scheidung moderner systematiker«, beschwört Friedemann die »göttliche[] schau«,⁶⁶ allerdings in einer säkularisierten Variante, wie er am Schluss seiner Arbeit pointiert:

So will auch diese rede ein bild, nicht nur ein wissen sein, nicht kenntnis mehrn sondern leben verwandeln, wo es noch fähig ist wahrhaft platonisch zu werden: gedachtes geschautes verdichten zu werk und tat und dem glühenden herde der seele die kraft bewahren, im kampf mit dem alten fallenden gott den neuen selber geborenen glauben zu können und sein reich zu begehen als »gleichnis des ewigen, als wahrnehmbaren gott«.⁶⁷

Friedemanns (auf den Fluchtpunkt George zugeschriebener) *Platon* liefert dem Kreis allerdings weitaus mehr als einen aristokratischen Ahnen, dessen Ideenlehre als Basis für die printmedial inszenierten Gestalt-»Schauen« fungiert. »Ein nach dem Ebenbild Georges geformter Platon passte«, wie Stefan Rebenich resümiert, nicht nur »wunderbar zu den antiken Maskenzügen und der homoerotischen Leibvergottung der Künstlerfeste, die als gezielte Herausforderung bildungsbürgerlicher Konvention prächtig inszeniert wurden«, sondern forcierte vor allem

die Metamorphose des dandyhaften Dichters des ›fin de siècle‹ zum »Geistpolitiker« des neuen Jahrhunderts [...], der zum charismatischen Oberhaupt »eines sogenannten Staats« wurde, »der unter seinen Anhängern ›das geheime Deutschland‹ hieß.« Im Kreis diente die platonische ›Politeia‹, die Friedemann geschaffen hatte, als von George sanktioniertes normatives Modell eines neuen Reiches. Aus dem Dichter George wurde der dialogisierende Meister [...].⁶⁸

65 Heinrich Friedemann: *Platon. Seine Gestalt*. Berlin: Blätter für die Kunst 1914.

66 Ebd., S. 18.

67 Ebd., S. 139. Stefan Rebenich, der sich mit dem Platon-Bild im George-Kreis intensiv auseinandergesetzt hat und im Zuge dessen auch mit der Friedemann'schen Dissertation, resümiert: »Platon war in eine Welt ohne Transzendenz verbannt. Man näherte sich seiner Philosophie nicht rational, sondern durch Gefühl und Empfinden« (Stefan Rebenich: »Dass ein strahl von Hellas auf uns fiel« (Platon im George-Kreis. In: *George Jahrbuch* 7 (2008/2009), S. 115–141, hier S. 124).

68 Rebenich: *Platon im George-Kreis*, S. 124–125.

Mit Friedemanns wissenschaftlicher Qualifikationsschrift erhält der Kreis also die Gründungsurkunde seiner »weltanschaulichen und sozialen Hellenisierung«⁶⁹ sowie gleichzeitig eine epistemologische Weichenstellung, als deren Ziel Friedemann ausmacht, »gedachtes geschautes [zu] verdichten zu werk und tat«.⁷⁰

Vor diesem Hintergrund und angesichts dessen, dass die Antiqua, zumindest seit der Renaissance, obligatorisch für den Druck antiker Klassiker ist,⁷¹ scheint es mir evident, dass Antiqua-Satz, das typographische Kleid »antiker Formenwelt«,⁷² auch obligatorisch für die Geistbücher ist – wohingegen der Druck der Werke in einer gebrochenen Schrift regelrecht grotesk anmuten würde. Doch nicht nur die Antiqua ist, wie ich im Folgenden am Beispiel von Gundolfs *Goethe* aufzeigen werde, konstitutiver Bestandteil der Machart der »Werke der Wissenschaft aus dem Kreis der Blätter für die Kunst«.

Gundolfs *Goethe*

»Die George-Schüler, Gundolf sowohl wie Ernst Bertram, sind selbst Künstler und machen sich anheischig, im Geiste Platons und Goethes auch die Wissenschaft als Kunst zu betreiben; sie sind nicht sowohl Kunstwissenschaftler als Wissenschaftskünstler.«⁷³ Gundolf sowie Bertram stellen den künstlerischen Gestus ihrer dem »Geiste Platons und Goethes« verpflichteten Studien – in denen jedoch auf die für George typische Kleinschreibung verzichtet wird –, allerdings nicht nur demonstrativ zur Schau, sondern rechtfertigen ihn auch methodisch. Gundolf zufolge »ist Methode« nämlich »nicht erlern-

69 Stottmeister: Der George-Kreis und die Theosophie, S. 162.

70 Friedemann: Platon, S. 139.

71 Platon und seine antiken Zeitgenossen werden freilich zunächst nicht in deutscher Sprache, sondern in Latein (bzw. Latein und Griechisch) abgedruckt, aber auch Schleiermachers deutsche Übersetzung von Platons *Staat* aus dem frühen 19. Jahrhundert erscheint, den typographischen Konventionen für den Druck antiker Klassiker getreu, in Antiqua (vgl. Platons Werke von F.[riedrich] Schleiermacher. Dritten Theiles erster Band. Der Staat, Berlin: G. Reimer 1828).

72 Killius: Die Antiqua-Fraktur Debatte, S. 215.

73 Maync: Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft, S. 19.

bar und übertragbar«, zumindest nicht, »sofern es sich darum handelt darzustellen, nicht bloß zu sammeln«. ⁷⁴ »Methode«, so Gundolfs Credo,

ist Erlebnis, und keine Geschichte hat Wert, die nicht erlebt ist: in diesem Sinn handelt auch mein Buch nicht von vergangenen Dingen, sondern von gegenwärtigen: von solchen die unser eigenes Leben noch unmittelbar angehen. Es gilt (durch Darstellung, nicht durch Zensuren) zu scheiden zwischen Totem und Lebendigem, ja zwischen Tötendem und Belebendem der ganzen Überlieferung. Das ist Pflicht und Recht der Geschichte, die ebenso sehr Wille zum Bild wie Wissen des Stoffs sein soll. Dies Richter- und Sicheramt auszuüben mit eigenem Blick auf den Rohstoff ohne vorgegebene methodische Einstellung, aus der alle Vorurteile stammen, ist die einzige Objektivität, d. h. Gerechtigkeit, die der begrenzte Mensch sich zutrauen darf. Denn das eigene Lebensgefühl ist schon inbegriffen im Lernen und Wissen eines jeden Lebendigen der mit seinem Gegenstand als etwas Lebendigem sich befaßt. ⁷⁵

Bereits ein kursorischer Blick in seine Publikationen macht deutlich, dass Gundolf im Laufe seiner wissenschaftlichen Karriere nicht nur immer konsequenter davon abrückt, sich an den für literarhistorische Publikationen obligatorischen Formalia zu orientieren, sondern auch, dass jener immer deutlicher zutage tretende »Bruch« mit einer sukzessiven Profilierung seiner eigenen Methode einhergeht. In dieser Hinsicht ist Gundolf also vor allem eines: konsequent. In seiner 1904 (noch unter dem Namen Gundelfinger) veröffentlichten Dissertationsschrift *Caesar in der deutschen Literatur* entschuldigt sich der Autor im Vorwort noch für »[e]twaige Versehen oder Unterlassungen in den Zitaten«, denn »[b]ei der Korrektur« sei es ihm »nicht durchgängig mög-

74 Friedrich Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*. Berlin: Georg Bondi 1911, S. VIII.

75 Ebd. Ähnlich eröffnet auch Bertram seine Habilitationsschrift: »ALLES Gewesene ist nur ein Gleichnis. Keine historische Methode verhilft uns – wie ein naiver historischer Realismus des 19. Jahrhunderts so oft zu glauben scheint – zum Anblick leibhaftiger Wirklichkeit, »wie sie eigentlich gewesen«. Geschichte, zuletzt doch Seelenwissenschaft und Seelenkündigung, ist niemals gleichbedeutend mit Rekonstruktion irgendeines Gewesenen, mit der möglichsten Annäherung auch nur an eine gewesene Wirklichkeit. Sie ist vielmehr gerade die Entwirklichung der Wirklichkeit, ihre Überführung in eine ganz andere Kategorie des Seins; ist eine Wertsetzung, nicht eine Wirklichkeitsherstellung« (Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, S. 1).

lich« gewesen, »die weitverstreuten Stellen alle nochmals zu vergleichen«.⁷⁶ In seiner Habilitationsschrift *Shakespeare und der deutsche Geist* aus dem Jahr 1911 – der die zuvor zitierten methodologischen Reflexionen entstammen – sind sowohl der Umgang mit Quellen als auch das wissenschaftliche Selbstverständnis des Autors bereits deutlich selbstbewusster geworden. Gundolf, der es als konstitutiv für das »Richter- und Sichteramt« des Literaturhistorikers ausmacht, das entworfene »Bild« einzig auf Grundlage des »eigne[n] Blick[s] auf den Rohstoff«⁷⁷ zu konzipieren, verzichtet nicht nur auf eine Situierung der eigenen Arbeit innerhalb des fachwissenschaftlichen Diskurses und verweist nur hier und da auf die Arbeiten anderer, er verzichtet auch auf einen gelehrten Apparat, also auf Fuß- oder Endnoten, was er jedoch, zumindest noch, durch eingeklammerte Verweise im Fließtext auf die spärlich berücksichtigte Forschungsliteratur kompensiert. Fünf Jahre später, in seinem 795 Seiten starken *Goethe* – der den Umfang von *Shakespeare und der deutsche Geist*, der sich immerhin auf 360 Seiten beläuft, um mehr als das doppelte übertrifft –, sieht Gundolf schließlich, neben dem Verzicht auf Fußnoten sowie andere Formen des Quellennachweises, gänzlich davon ab, auf fachwissenschaftliche Vorarbeiten zu verweisen oder diese mit einzubeziehen.⁷⁸ Gundolf eröffnet sein Werk (unter anderem diesem Umstand) entsprechend programmatisch mit den Worten: »DAS nachfolgende Buch ist betitelt ›Goethe‹, ohne weiteren Zusatz. – Es ist daraus schon zu entnehmen worauf es wesentlich ankommt: auf die Darstellung von Goethes gesamter G e s t a l t, der größten Einheit worin deutscher Geist sich verkörpert hat.«⁷⁹ Bereits der programmatische Eröffnungssatz indiziert, dass ein Buch, dessen Titel »ohne weiteren Zusatz« auskommt, auch auf Bezugnahmen auf die Forschung verzichten kann, ebenso wie auf eine Orientierung an den bis dato etablierten Formalia. Dafür liefert Gundolf allerdings, und das auf fast 30 Seiten, einen einführenden Methodenteil. Diesen gilt es nun in den Blick zu nehmen.

Gundolf erläutert in seinen methodischen Vorüberlegungen, dass es, um der »Goethische[n] Substanz«⁸⁰ habhaft werden zu können, notwendig sei,

76 Friedrich Gundelfinger: *Caesar und die deutsche Literatur*. Berlin: Mayer & Müller 1904 (= *Palestra. Untersuchungen und Texte der deutschen und englischen Philologie*, Band XXXIII), S. VI.

77 Gundolf: *Shakespeare und der deutsche Geist*, S. VIII.

78 Allerdings wartet das Buch mit einem Personenregister auf.

79 Gundolf: *Goethe*, S. 1.

80 Ebd., S. 12

zwischen »[d]rei Hauptzonen Goethischer Äußerungen« zu differenzieren. Diese Hauptzonen, »seine Gespräche, seine Briefe und seine Werke«, so Gundolfs These, »kreisen konzentrisch« die »Mitte« von Goethes »Wesen[] ein«. ⁸¹ Wichtig für Gundolf ist in diesem Kontext, dass sich Gespräche, Briefe und Werken nicht dahingehend unterscheiden, dass ihnen ein unterschiedlicher »Grad der Echtheit« eignet – »denn auch der zufälligste Goethe unterscheidet sich von dem geformtesten [...] nicht in seinem Grad der Echtheit«. ⁸² Die drei Äußerungsmodi unterscheiden sich vielmehr im Hinblick darauf, dass sie ein unterschiedliches Maß an »Komplettheit und Rundheit« ⁸³ aufweisen – wobei die Werke am »komplettesten« und »rundesten« sind, gefolgt von den Briefen und schließlich den überlieferten Gesprächen. »Darum«, so ein Beispiel Gundolfs, »ist der Werther ebenso echt Goethisch wie die Briefe an Lotte Buff und ihren Bräutigam, aber zugleich intensiver und monumentaler Goethisch.« ⁸⁴ Will man nun nicht nur erfahren, »was Goethe litt und tat, sondern was er war und schuf, Kraft seiner angeborenen Entelechie« – und darauf, diese zu vergegenwärtigen, kommt es Gundolf an –, sei es notwendig, sich primär »an die innerste Sphäre seiner Welt, an seine dichterischen Werke«, ⁸⁵ zu wenden. Aufschlussreich ist nun, wie es laut Gundolf ganz konkret möglich ist, jene »angeborene[] Entelechie« (bzw. die »Goethische Substanz«) zu extrapolieren. Gundolf wirft zunächst folgende (rhetorische) Fragen auf: »Wie sind die tausend mannigfaltigen Dichtungen alle als Ausprägungen einer und derselben Gestalt zu begreifen? Wie kann ein Zeitliches, nämlich Erleben und Schaffen, als Räumliches, nämlich Gestalt, erscheinen?« ⁸⁶ Sein Lösungsvorschlag lautet:

Der Widerspruch löst sich, wenn wir uns die zeitliche Entwicklung nicht vorstellen als das Abrollen einer Linie die von einem Punkte weiter geht, bis sie äußere Widerstände findet, sondern als die kugelförmigen Ausstrahlungen von einer Mitte her, Ausstrahlungen die im Maß als sie vordringen zugleich die Atmosphäre, den Stoff den sie vorfinden, verwandeln mit ihrer spezifischen Kraft. Bei einer solchen Anschauung, die für den schöpferischen Vorgang das bezeichnendste Gleichnis gibt, ist kein Widerspruch zwischen dem

81 Ebd., S. 9.

82 Ebd., S. 12.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 13.

85 Ebd., S. 14.

86 Ebd.

Räumlichen und dem Zeitlichen einer Gestalt, zwischen der geprägten Form und der lebendigen Entwicklung. Denn im Vordringen, im Ausstrahlen, im Verwandeln ist die zeitliche Funktion, im Kugelartigen die räumliche Funktion der Gestaltung. Es ist die Rede von einer Kräftekugel. [...] Die einzelnen Werke sind die sichtbaren Schichten dieser strahlenden Kraft, als die Zonen der Gesamtkugel immer Goethisch, immer Zeugnisse der gleichen Gestalt, aber von unterschiedlichem Umfang und verschiedener Dichte und Struktur, wie die verschiedenen Jahresringe an Bäumen. [...] Goethes Werke sind also Jahresringe, Jahreszonen der Goethischen Entwicklungskugel, nicht Stationen einer Goethischen Entwicklungslinie.⁸⁷

Genau darin, jene »Kräftekugel«, die »größte Einheit worin deutscher Geist sich verkörpert hat«,⁸⁸ erfahrbar zu machen – so ließe sich, anschließend an Gundolfs Ausführungen, resümieren –, liegt die eigentliche Funktion und Aufgabe der Gestalt-Monographie *Goethe*. Eine Aufgabe, die, zumindest soweit das in einem nicht kreis-, sondern quaderförmigen Format wie dem Buch möglich ist, ziemlich konsequent umgesetzt worden ist.⁸⁹ Denn inszeniert werden kann das als solches stilisierte Absolute einzig, wenn davon abgesehen wird, es dem wissenschaftlichen Diskurs (durch dessen Reflexion) zu *öffnen*, die ›Gestalt-Schau‹ durch externe Forschungsergebnisse zu *begründen* oder durch den Abdruck von Nachweisen gar konkrete Fährten zu eröffnen, die aus dem *Goethe* herausführen – und in andere Texte, Texte un-›Goethischer‹ Provenienz, hinein. Der kategorische Bruch mit den etablierten Konventionen wissenschaftlichen Arbeitens ist deshalb viel mehr als nur ein demonstrativer Bruch mit der philologischen Tradition. Er ist die logische Konsequenz eines Forschungskonzepts, das darauf erpicht ist, »geschautes«,⁹⁰ und zwar als »sinnen-einheit«,⁹¹ zu »verdichten zu[m] werk«. ⁹²

87 Ebd., S. 14–15.

88 Ebd., S. 1.

89 Die Aufteilung des Buchs in die drei Stationen »Sein und Werden«, »Bildung« sowie »Entsagung und Vollendung« allerdings macht bereits deutlich, dass die ›Goethe-Schau‹ tatsächlich ganz klassisch auf einem chronologischen Abschreiten von Goethes *Cœuvre* basiert.

90 Friedemann: Platon, S. 139.

91 Wolters: Richtlinien. In: Jahrbuch für die geistige Bewegung, S. 144.

92 Eine, zumindest unter materialphilologischen Gesichtspunkten, erwähnenswerte Eigenschaft des *Goethe* wurde bisher noch nicht bemerkt. Im Anschluss an die von Carlos Spoerhase in *Linie, Fläche, Raum* angestellten Überlegungen sei deshalb an dieser Stelle noch kurz Bezug genommen auf die »dritte Dimension des Buches« (Carlos Spoerhase:

Benz printmediale »Umwertung der abendländischen Kultur«

Dem »Professor« in Franz Schultz' (als Dialog inszeniertem Werk) *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte* – das an späterer Stelle auch auf seine buchmediale Visualität hin untersucht werden wird – ist, soviel lässt sich vor dem Hintergrund der bereits unternommenen Untersuchung der Geistbücher konstatieren, insofern zuzustimmen, als sich »aus dem Kreise Stefan Georges« sicherlich »eine Geisteswissenschaft entwickelt« hat,

Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen: Wallstein Verlag 2016 (= Ästhetik des Buches 8. Die Buchform und das Buch als Form), S. 51). Spoerhase ist daran gelegen, darauf aufmerksam zu machen, dass »das Gewicht des Buches und die Stärke des Buchblocks« nicht nur »rein physikalische Fakten [sind]« (Ebd., S. 53), sondern »kulturelle Bedeutsamkeit« (ebd., S. 59) indizieren. Zumindest im Rekurs auf die Erstausgabe des *Goethe*, deren Buchblock stattliche 6,7 cm misst, ist es sicher lohnend, auch die Stärke des Buchblocks als Indiz dafür zu werten, dass es sich bei dem Buch um eine adäquate printmediale Inszenierung der »größten Einheit worin deutscher Geist sich verkörpert hat« (Gundolf: *Goethe*, S. 1) handelt. Dass Gundolf mit seinem fast 800 Seiten starken *Goethe* ein »Monument« (Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 118) geschaffen hat, an dem zeitgenössisch niemand mehr vorüberkommt, demonstriert auch ein 1921 publiziertes »Gundolf-Sonderheft des Euphorion«, das »allein durch seine Existenz« den »Beweis für die Bedeutung des Goethe-Buchs« (Osterkamp: *Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft*, S. 190) erbringt. Auch Walter Benjamin sieht sich veranlasst, Gundolfs Buch zu kommentieren, und zwar in seinem *Wahlverwandtschaften*-Essay, der in den Jahren 1924 und 1925 in zwei Teilen in Hugo von Hofmannsthal's *Neuen Deutschen Beiträgen* erscheint (vgl. Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* [Teil 1]. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Neue deutsche Beiträge*. Zweite Folge, erstes Heft. München: Verlag der Bremer Presse 1924, S. 83–138; sowie Walter Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* [Teil 2]. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Neue deutsche Beiträge*. Zweite Folge, zweites Heft. München: Verlag der Bremer Presse 1925, S. 134–168). Auf mehreren Seiten entfaltet Benjamin, wie er bereits während der Abfassung des Essays, Ende November 1921, dem Freund Gershom Scholem brieflich mitteilt, die »rechtskräftige Aburteilung und Exekution des Friedrich Gundolf« (Walter Benjamin an Gershom Scholem, Berlin, 27. November 1921. In: *Gesammelte Briefe*, Band II, S. 212). Neben einer »inneren Unform«, die das gesamte Werk kontaminiere, kritisiert Benjamin beispielsweise Gundolfs »Zwergensätzchen«, denen er vorwirft, dass sich ihre »Worte als plappernde Affen von Bombast zu Bombast schwingen, um nur den Grund nicht berühren zu müssen, der es verrät, dass sie nicht stehen können« (Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* [Teil 1], S. 126–128).

die »mit nichts Früherem verglichen werden kann«.⁹³ Nichtsdestoweniger bewegen sich Gundolf und die anderen Kreis-Wissenschaftler, zumindest thematisch, auf konventionellen Pfaden: das Zentrum ihres Interesses gilt dem literarischen Höhenkamm. Und insofern kann die Kreis-Wissenschaft durchaus einer, wie es Werner Mahrholz formuliert, »renaissanicistische[n]« Auffassung von Literaturgeschichte⁹⁴ zugeordnet werden, einer Literaturgeschichte, die geprägt ist von einer »Kulturauffassung«, deren Epizentrum die »großen Genien«⁹⁵ bilden und die bereits »das ganze 19. Jahrhundert« – abgesehen vom kurzen »Zwischenspiele der Romantik« – »beherrscht«⁹⁶ hat. Gegen jene, besonders vom George-Kreis forcierte Fokussierung klassischer Autoren, aber auch gegen den ideengeschichtlichen Ursprung der Affinität zum Klassischen, der Renaissance, werden um 1900 Vorwürfe laut. Die Renaissance wird nämlich von einigen Stimmen als Motor eines »historischen Prozess[es]« identifiziert, der eine »Scheidung von Gebildeten und Volk«, vor allem seit der »deutschen Klassik«,⁹⁷ befördert habe. Den »Volksgeist«, den zu ergründen das Ziel jener »anti-individualistischen«⁹⁸ Strömung innerhalb der Literaturwissenschaft ist, meint man – neben dem Barock – in einer vermeintlich originär deutschen Stilepoche wiederzuentdecken: der »Gotik«.⁹⁹ Auch Ernst Troeltsch entgeht diese Tendenz nicht. In seinem 1922 veröffentlichten Werk *Der Historismus und seine Probleme* diagnostiziert er: »Praktisch besteht wohl eine weitgehende gemeinsame Anerkennung der ›klassischen‹ Höhepunkte der großen Zeitalter, wenn es auch nicht an beständigen Neuentdeckungen und Umakzentuierungen fehlt.«¹⁰⁰ Und ein »besonders interessantes Beispiel« für jene »Umakzentuierungen« sei »die heute einsetzende neue Schätzung des Barock, die Entdeckung seiner Zusammenhänge oder Analogien mit der Gotik und eine damit zusammenhängende allgemeine Umorientierung über die Höhepunkte der abendländischen Kultur überhaupt«.¹⁰¹ »Damit ist freilich«, so Troeltschs Credo, »viel Freude an

93 Schultze: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, S. 47.

94 Mahrholz: Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, S. 174.

95 Ebd., S. 173.

96 Ebd., S. 174.

97 Ebd., S. 173.

98 Ebd., S. 174.

99 Ebd., S. 173.

100 Ernst Troeltsch: *Der Historismus und seine Probleme*. Erstes Buch: Das logische Problem der Geschichtsphilosophie. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1922, S. 758.

101 Ebd.

Paradoxien, an Rettungen und Entthronungen verbunden, wie es die Unruhe eines beständig neue Reize suchenden Literatentums mit sich bringt.«¹⁰² Jene, von Mahrholz und Troeltsch als zeitgenössischer Trend ausgewiesene Frontstellung gegen alles Klassische wird, wie ich im Folgenden aufzeigen werde, nicht nur argumentativ, sondern auch typographisch zum Ausdruck gebracht.

Wie Hans-Harald Müller konstatiert, geht die zeitgenössisch »wirksamste Umwertung der abendländischen Kultur«¹⁰³ von Richard Benz aus, dem Herausgeber (und gleichzeitig dem alleinigen Autor) der bei Eugen Diederichs verlegten *Blätter für deutsche Art und Kunst*. Erwähnenswert ist in diesem Kontext, dass der promovierte Benz sich, trotz Anraten seines akademischen Lehrers Max von Waldberg, bewusst gegen eine Habilitation und damit bewusst gegen eine Laufbahn im akademischen Betrieb entschieden hat.¹⁰⁴ Wie Julia Scialpi betont, kann Benz insofern »als Prototyp des Gelehrten in wissenschaftlicher Außenseiterposition gelten«.¹⁰⁵ Die Gründe für dieses selbst gewählte Exil, von dem aus Benz, wie sich zeigen wird, das gesamte deutsche Bildungssystem zu reformieren trachtet, werden aus dem Folgenden ersichtlich.

Das erste, 1915 bei Eugen Diederichs publizierte Heft der Benz'schen *Blätter*-Serie trägt den programmatischen Titel *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur*¹⁰⁶ (vgl. Abb. 18) und hat die Funktion, für ein »Wiedererstehen der Gotik«¹⁰⁷ zu werben. Ein kulturelles Verhängnis stellt die Renaissance für Benz dar, weil sie, zumindest nach seiner Auffassung, dafür verantwortlich sei, dass es »keine deutsche Kunst im Sinne eines einheitlichen Ganzen«¹⁰⁸ gebe. Als unüberbrückbare »Grenzscheide« separiere sie nämlich »Mittelalter und Neuzeit«, ¹⁰⁹ wobei der Beginn der Neuzeit für Benz den Beginn einer Usurpation der deutschen Kultur durch die romanische markiert:

102 Ebd.

103 Müller: Barockforschung, S. 75.

104 Vgl. Julia Scialpi: Der Kulturhistoriker Richard Benz (1884–1966). Eine Biographie. Heidelberg: verlag regionalkultur 2010, S. 47.

105 Ebd., S. 15.

106 Richard Benz: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur*. Jena: Eugen Diederichs 1915 (= *Blätter für deutsche Art und Kunst*, erstes Heft).

107 Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 173.

108 Benz: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur*, S. 1.

109 Ebd., S. 1.

Abb. 18: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur* 1915, Titelblatt

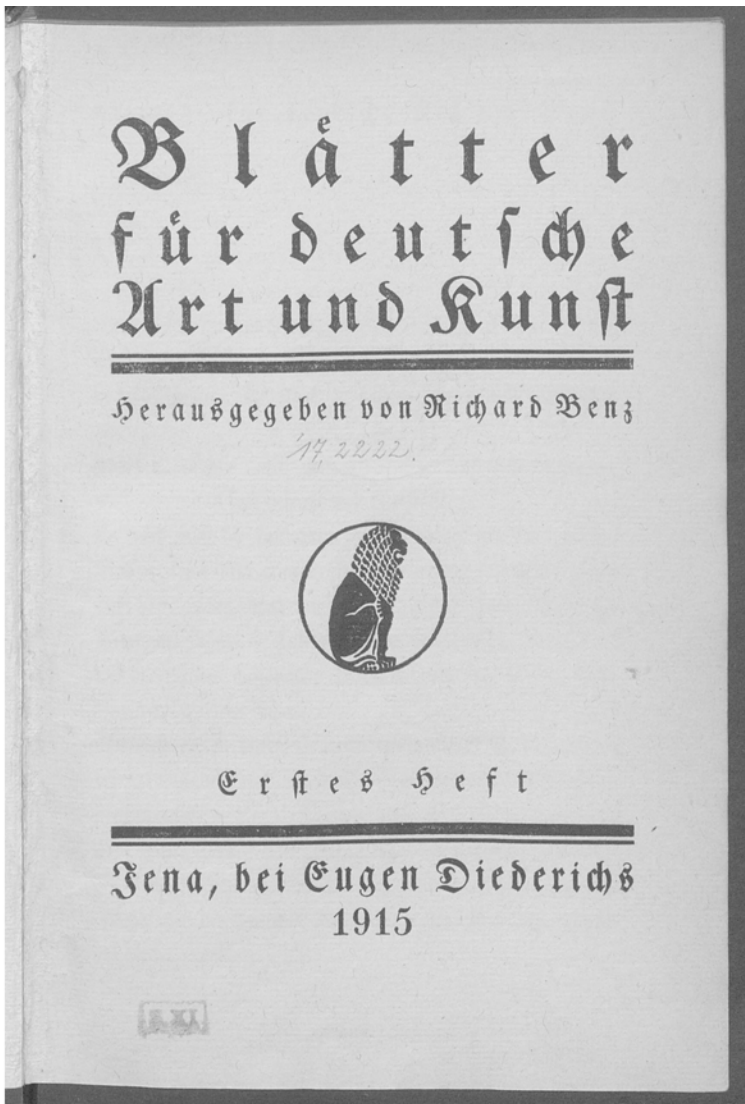


Abb. 19: *Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur* 1915, S. 1

1.

Es giebt keine deutsche Kunst im Sinne eines einheitlichen Ganzen mit zusammenhängender Entwicklung, wie es eine griechische Kunst, eine italienische Kunst gegeben hat. Mittelalter und Neuzeit sind die Namen für zwei tief getrennte, unüberbrückbare Welten. Nur die eine von ihnen, die Welt der neueren Kunst, ist unsern Sinnen unmittelbar lebendig; die andere, die Welt der mittelalterlichen Kunst, ist für die Allgemeinheit tot und wirkungslos, nur historischem Erforschen und Betrachten zugänglich.

Die Grenzscheide dieser beiden Welten ist die Renaissance.

Seit der Renaissance datieren wir nicht nur die moderne Kunst, sondern auch unser gesamtes Kunstvolles und Kunstfühlen; der Renaissance entstammen unsere Einrichtungen der Kunstüberlieferung und Kunstpflege. In der Renaissance ist der Grund gelegt worden zu der Stellung, welche die Kunst in allen Beziehungen unseres leiblichen und geistigen Lebens heute noch einnimmt.

2.

Entgegen der herrschenden Meinung werfe ich die Frage auf: verhält sich die mittelalterliche deutsche Kunst zur modernen wirklich nur wie alt zu neu, wie primitiv zu differenziert, wie unvollkommen zu vollkommen? Wäre dies nämlich der Fall, wäre die moderne Kunst einfach die Vollendung einer kindlichen und

»Das romanische Kunstideal hat im 16. Jahrhundert«, so eine der Benz'schen Thesen,

über das germanische den Sieg davongetragen. Vermochte es die deutsche Kunstbetätigung auch nicht gänzlich zu ersticken, so hat es doch die romanische Geltung und den romanischen Begriff der Kunst, die Einrichtung romanischer Kunstpflege und Kunstgenusses dem Deutschen aufzwingen können; und er hat sich, bis auf den heutigen Tag, von dieser Fremdherrschaft nicht befreit [...].¹¹⁰

Um das von ihm selbst angestrebte Ziel – eine »Wiedergeburt des Deutschen und [...] eine[] Befreiung vom Fremden«¹¹¹ – voranzutreiben, plädiert Benz für eine resolute Bildungsreform. Der Vorwurf, den er gegen die etablierten »Bildungsanstalt[en]«¹¹² erhebt, ist der, dass sie eine an der Renaissance und Klassik orientierte »Geschmacksbildung«¹¹³ forcieren, die die Jugend indoktrinieren und davon abhalte, »das Wesentliche des Kunstwerks, seine seelische Wirkung«,¹¹⁴ zu erhaschen. Als »Infection«¹¹⁵ bezeichnet Benz vor allem den Unterricht in den klassischen Sprachen; und jene »Infection« ist Benz bestrebt, auf der Grundlage einer Besinnung auf die »Vergangenheit«¹¹⁶ der deutschen Sprache sowie deren »lebende[r] Mundarten«,¹¹⁷ zu kurieren. Der verschwörungstheoretische Charakter, der Benz' Ausführungen zugrunde liegt, tritt in folgendem Passus besonders deutlich zutage:

Die klassischen Sprachen werden jedoch auf der Schule nicht um ihrer selbst willen erlernt, so sehr es, bei der philologischen Art des Unterrichts, diesen Anschein haben mag. Sie werden auch nicht deshalb erlernt, weil sie, nach der Aussage einiger Pädagogen, zur Ausbildung des Gehirns besonders vorteilhaft wären; eher möchten wir als Folge der unverhältnismäßigen Anstrengung des Gedächtnisses eine frühzeitige geistige Schwächung annehmen. Sondern die Erlernung der Sprachen will nichts anderes als den

110 Ebd., S. 37.

111 Ebd., unpag. Vorwort

112 Ebd., S. 8.

113 Ebd., S. 13.

114 Ebd., S. 15.

115 Ebd., S. 12.

116 Ebd., 12.

117 Ebd., 13.

unmittelbaren Genuß der klassischen Literaturwerke verschaffen. Wird dieser Zweck auch selten mehr in der Weise erreicht, wie es der Renaissance bei dieser Einrichtung als Ideal vorschwebte, so hat doch durch ihn allein dieser Sprachunterricht Sinn und Ziel.¹¹⁸

Dass den von Benz publizierten Gedanken nichts mehr zuwiderlaufen würde als ein Druck der *Blätter für deutsche Art und Kunst* in »lateinischen Lettern«, versteht sich von selbst. Benz bezieht in seinen in Fraktur gedruckten Pamphleten allerdings auch explizit Stellung zur »Schriftfrage«. Im (als eine Lieferung veröffentlichten) »dritte[n] und vierte[n] Heft« der *Blätter* liefert Benz eine Erörterung der »Grundlagen der deutschen Kunst«.¹¹⁹ Und eine der elementaren Grundlagen deutscher Kunst ist für Benz, wie ich nun aufzeigen werde, die gebrochene Schrift.

Benz kontrastiert in seinen Überlegungen über die »Grundlagen deutscher Kunst«, unter anderem, die künstlerischen »Grundprinzipien« des »bildenden Griechen und Römer[s]« mit denen des »Deutschen«.¹²⁰ Im Zuge dessen stellt er weitreichende Überlegungen über die »L i n i e« an:

Dem bildenden Griechen und Römer dient die L i n i e in der Fläche und die körperliche Oberfläche im Raum der Begrenzung, dem abstecken des Körperbilds, in dem er das Geistige abbilden und darstellen will. Dem Deutschen ist die Linie Bewegungsausdruck a n s i c h, ohne Rücksicht auf Abgrenzung eines Wirklichkeitsbilds; die Fläche des Körpers im Raum ist ihm nicht von außen geformt und nach Wirklichkeitsmaßen begrenzt, sondern von innen bewegt: nicht der formende Druck von außen, sondern der befreiende Stoß von innen ist sein Formgesetz. [...] Das Höchste wird der Deutsche n i c h t i n k ö r p e r l i c h e r I l l u s i o n, sondern i n o r n a m e n t a l e m A u s d r u c k leisten. O r n a m e n t darf aber hier nicht verstanden werden als »Schmuck«, als Zutat, wie es der klassische Mensch versteht [...].¹²¹

»Am deutlichsten wird, was wir meinen«, so Benz nach einigen weiteren Ausführungen, »wenn wir die bildende Kunst dort betrachten, wo sie am

118 Ebd.

119 Richard Benz: *Die Grundlagen der deutschen Kunst I. Mittelalter* Jena: Eugen Diedrichs 1916 (= *Blätter für deutsche Art und Kunst*, drittes und viertes Heft).

120 Ebd., S. 48.

121 Ebd., S. 48–49.

reinsten Ausdrucksform ist und ihre Bedeutung erst durch ein Hinzugedachtes empfängt: in der Schrift.«¹²² Wenngleich er auch einräumt, dass »ein bestimmter geistiger Inhalt mit dem einzelnen Lautzeichen«, zumindest *sui generis*, »nicht verbunden« sei, so konstatiert er »[d]ennoch [...] ein[en] notwendige[n] Zusammenhang zwischen Inhalt und Form«.¹²³ »[W]ir empfinden, wenn wir mittelhochdeutsche Verse oder mittellateinische Prosa in römischer Antiqua gedruckt sehen«, so Benz, »einen Mißklang, ja das Fehlen eines sehr wesentlichen Elements: dies ist das Ausdruckselement der gotischen Schrift, welches in der stummen Aufzeichnung eben den sinnlichen Klang und Rhythmus des Sprechens, durch welchen ein geistiger Inhalt erst lebt, ersetzen muß«.¹²⁴ Dem Abdruck mittelhochdeutscher Verse gemäß sei deshalb nur »die gotische Schrift«, denn durch diese würde »der Klang und Rhythmus der Sprache [...] aus der Zeit übersetzt in den Raum«.¹²⁵ Diese »Zusammengehörigkeit von Inhalt und Form«, die »die Gotik bereits [...] deutlich formuliert«¹²⁶ habe, ist laut Benz allerdings nicht nur obligatorisch im Hinblick auf mittelhochdeutsche Verse. »[S]ein Ausdrucksprinzip« habe der »Deutsche«¹²⁷ nämlich – offenbar trotz der Usurpation originär deutscher »Grundprincipien«¹²⁸ vermittels eines von Renaissance und Klassik geprägten Kunstideals – »durchgesetzt«, wie aus der »Fülle der verschiedenen Schriften und der schier unendlichen Möglichkeiten der Schriftanordnung, die der Deutsche von den gotischen Zeiten bis auf den heutigen Tag ausgebildet und festgehalten hat«, ¹²⁹ abzulesen sei. Und aus jener »Fülle« schöpfen freilich auch Benz' *Blätter für deutsche Art und Kunst*, die, von der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig, ¹³⁰ in einer Fraktur gesetzt worden sind (vgl. Abb.

122 Ebd., S. 51.

123 Ebd.

124 Ebd., S. 51–52.

125 Ebd., S. 52.

126 Ebd.

127 Ebd.

128 Ebd., S. 48.

129 Ebd., S. 52.

130 In den von Eugen Diederichs verlegten *Blättern für deutsche Art und Kunst* wird die verantwortliche Druckerei zwar nicht genannt, den Nachweis liefert aber Ulf Diederichs: Eugen Diederichs und sein Verlag. Bibliographie und Buchgeschichte 1896 bis 1931. Göttingen: Wallstein Verlag 2015, S. 177.

19), die – zumindest in der von mir konsultierten Schriftprobe aus dem Jahr 1929 – den äußerst passenden Namen »Alte Fraktur«¹³¹ trägt.

Ungers Hamann und die Aufklärung

Im Folgenden möchte ich den Blick auf eine »geistesgeschichtliche Gründungsschrift«¹³² richten, auf Rudolf Ungers *Hamann und die Aufklärung*.¹³³ Um kurz den Inhalt der Studie zu skizzieren sowie im gleichen Zug die Bedeutung, die der Studie bereits zeitgenössisch bescheinigt wird, aufzuzeigen, bietet es sich an, auf Mahrholz' *Literargeschichte und Literaturwissenschaft* zurückzugreifen:

Ganz systematisch wird [...] von Unger, nachdem die Analyse der Geistesgeschichte vor Hamann beendet ist, ein Bild der geistigen Situation um 1750 entworfen. Der dunkle Grund der Persönlichkeit Hamanns wird, soweit dies mit den Mitteln historischer und psychologischer Analyse überhaupt möglich ist, geklärt, die Auswirkungen dieses Grunderlebnisses von der Irrationalität des Daseins wird in die gedanklichen Überzeugungen, wie in die einzelnen Lebenssphären Hamanns – Phantasie, Gefühlswelt, Sinnenleben, Willenswelt, Sittlichkeit – hinein verfolgt. Als Abschluß dieser Metapsychologie eines Genius findet sich dann eine Darstellung seiner Entwicklung als Schriftsteller, eine Untersuchung der allmählichen Ausbildung seiner Gedankenwelt.¹³⁴

So pointiert wie Mahrholz' »Skizze der Ungerschen Untersuchung«, so aufschlussreich ist auch, was Mahrholz als die besondere Leistung der Arbeit hervorhebt:

131 Vgl. Spamersche Buchdruckerei: Schrift-Probe. Band I. Werkschriften. Leipzig: Spamersche Buchdruckerei [1929], S. 6.

132 Elisabeth Grabenweger: Germanistik in Wien. Das Seminar für Deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897–1933). Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 144.

133 Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Erster Band: Text. Jena: Eugen Diederichs 1911; sowie Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Zweiter Band: Anmerkungen und Beilagen. Jena: Eugen Diederichs 1911.

134 Mahrholz: *Literargeschichte und Literaturwissenschaft*, S. 97.

Hier entzündet sich, aus der Kraft eines tiefen Erlebnisses auflodernd, ein neues wissenschaftliches Ethos und Pathos, das dem Rationalen der Wissenschaft sein Recht läßt und doch darüber hinaus den Blick hinzwängt auf jene geheimnisreichen Bezirke der Dämonie und der Gottseligkeit, welche den echten Historiker mit religiöser Ehrfurcht erfüllen. Vielleicht beruht auf dieser Neuschöpfung eines wissenschaftlichen Pathos der Literaturwissenschaft das Wesentliche der Leistung Ungers [...].¹³⁵

Dass die »Kraft eines tiefen Erlebnisses« dafür verantwortlich gewesen ist, dass die Arbeit mit einem »neue[n] wissenschaftliche[n] Ethos und Pathos« aufwartet, ist auch den ersten Seiten von *Hamann und die Aufklärung* zu entnehmen. Der Ausgangspunkt seiner Arbeit, so Unger, sei ein »ursprünglich völlig subjektive[s] Interesse« gewesen, getragen allerdings vom Anspruch, dereinst »eine umfassende, philologisch festgegründete und psychologisch vertiefte historische Darstellung und Würdigung« von Hamanns »geistige[m] Wesen und seiner Lebensarbeit«¹³⁶ zu schaffen. Vor diesem Hintergrund resümiert Unger:

Gerade weil ich mir meines subjektiven Anteils an dem zu behandelnden Thema von Anfang an voll bewußt war, gerade weil es sich für mich hier nicht nur um ein objektives Forschungsproblem, vielmehr um einen wesentlichen Faktor meines persönlichen Innenlebens handelt, habe ich keine Mühe gescheut, diesem subjektiven Moment in streng wissenschaftlicher Methodik und in gewissenhaftem Streben, auf Grund des gesamten mir zugänglichen Materials die Dinge selbst in möglicher Vollständigkeit und Objektivität zu Wort kommen zu lassen, ein sachliches Gegengewicht zu geben.¹³⁷

Ungers Beteuerung, dass er der von persönlicher Motivation gespeisten Darstellung ein »sachliches Gegengewicht« gegeben habe, demonstriert, dass für Unger – wie Klaus Weimar diagnostiziert – »Methode« primär »eine Sache der Darstellung«¹³⁸ ist: Ungers Werk besteht nämlich aus zwei Bänden, von denen der erste den »Text«,¹³⁹ der zweite, der den Untertitel »Anmerkungen

135 Ebd., S. 97–98.

136 Unger: *Hamann und die Aufklärung*, Band 1, S. 4.

137 Ebd., S. 5.

138 Klaus Weimar: Das Muster geistesgeschichtlicher Darstellung. Rudolf Ungers Einleitung zu »Hamann und die Aufklärung«. In: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925*, S. 92–105, hier: S. 92.

139 Unger: *Hamann und die Aufklärung*, Band 1.

und Beilagen«¹⁴⁰ trägt, jenes »sachliche[] Gegengewicht«¹⁴¹ liefert – nämlich die von Unger akribisch verzeichneten Quellen und Nachweise, die der Auffächerung von Hamanns Persönlichkeit zugrunde liegen. Dass die Zweiteilung des insgesamt fast 1000 Seiten starken Werks mehr ist als bloß eine praktikable Lösung, betont Unger selbst. Als Grund für die Separierung macht er nämlich nicht nur »drucktechnische[]«, sondern auch »ästhetische[]«¹⁴² Erwägungen geltend. Zwar erläutert Unger die rezeptionsästhetischen Vorteile der Separierung nicht näher, die Gründe dafür, dass die »nüchterne[n] Stellenangaben« in den »Anmerkungen versteckt«¹⁴³ worden sind, liegen allerdings, zumindest nach meinem Dafürhalten, auf der Hand. Einerseits wird durch die Separierung gewährleistet, dass der Haupttext und die dazugehörigen Anmerkungen und Nachweise simultan konsultiert werden können. Andererseits verhindert die Separierung gleichzeitig, dass der wissenschaftliche Apparat die von Unger aus den Quellen extrapolierte geistesgeschichtliche Synthese unmittelbar affiziert. Und vor allem für Letzteres scheint es, wenngleich Unger relativierend anmerkt, »daß diese Trennung lediglich eine äußere«¹⁴⁴ sei, gute Gründe zu geben.

Wie Klaus Weimar konstatiert, kann man davon ausgehen, dass Unger das Ziel verfolgt hat, durch die Art und Weise seiner Darstellung – Weimar betont in diesem Kontext die Verwendung einer »üppige[n] Metaphorik«¹⁴⁵ – eine »Unmittelbarkeit zum historischen Geschehen«¹⁴⁶ zu evozieren. Weimar kritisiert, dass durch jenen Darstellungsmodus, also durch die Vermittlung von Unmittelbarkeit, der Leserschaft suggeriert würde, dass Unger nicht nur »von seiner eigenen Lektüre und den Ergebnissen seiner Erkenntnisbemühungen erzählt«, sondern »schlichtweg von ›der Geschichte‹«. ¹⁴⁷ Er diagnostiziert vor diesem Hintergrund, dass Unger einer »Selbsttäuschung«¹⁴⁸ erlegen sei. Man kann allerdings auch dafür argumentieren, dass das, was aus der Retrospektive sicherlich wie eine Überschreitung der Kompetenzen auf

140 Unger: Hamann und die Aufklärung, Band 2.

141 Unger, Hamann und die Aufklärung, Band 1, S. 5.

142 Ebd., S. 16.

143 Ebd.

144 Ebd.

145 Weimar: Das Muster geistesgeschichtlicher Darstellung, S. 96.

146 Ebd., S. 100.

147 Ebd.

148 Ebd.

Seiten des Literarhistorikers anmutet, kein Produkt mangelnder Reflexionskapazitäten ist – sondern ein zentraler Aspekt von Ungers Methode. Unger will, zumindest meiner Ansicht nach, nicht weniger als *die* Geschichte, bzw. konkreter: *die* Geschichte des Magus und seiner Zeit, erzählen. Darauf, wie kalkuliert Unger sein Buch konzipiert hat – und darauf, wie relevant in diesem Kontext auch die subjektive Note ist, die Ungers Ausführungen eignet –, verweist Philipp Redl, der (auf der Basis Unger'scher Zitate) resümiert:

Den Blick auf die Oberfläche will Unger um eine »sympathetische Einfühlung und inneres Nachschaffen« durch Intuition und »eigenes ästhetisches Urteil« erweitern. [...]. Unger rehabilitiert die ästhetische Intuition und das »Vergegenwärtigungsvermögen« des Literaturwissenschaftlers vor der professionellen historischen Distanznahme.¹⁴⁹

Und dass gerade jenes, von Unger bereits 1908 als konstitutiv für die Literarhistorie beschworene »Vergegenwärtigungsvermögen«¹⁵⁰ das Leitmotiv sowohl für die Konzeption als auch die konkrete Machart von *Hamann und die Aufklärung* gewesen zu sein scheint, indiziert, neben dem Umstand, dass, Unger, wie er selbst betont, seinen »Autor so oft wie möglich selbst zu Worte kommen«¹⁵¹ lässt (vgl. die Anzahl der Zitationen auf Abb. 21), auch die buchmediale Visualität des Werks. Die Schrift, in der *Hamann und die Aufklärung* gedruckt worden ist, ist nämlich eine historisierende Assoziationen evozierende Breiskopf-Fraktur mit Superskripten (vgl. Abb. 20 und 21), eine Schrift, deren Entstehung (1750) und Etablierung unmittelbar in die Lebens- und Schaffenszeit Hamanns (1730–1788) datiert, die also, zumindest in typographiehistorischer Perspektive, wie keine andere Schrift dazu prädestiniert ist, eine »Unmittelbarkeit zum historischen Geschehen«¹⁵² zu inszenieren. Im Jahr 1925, vierzehn Jahre nach der Erstveröffentlichung, wird Ungers Werk

149 Philipp Redl: Dichtergermanisten der Moderne. Ernst Stadler, Friedrich Gundolf und Philipp Witkop zwischen Poesie und Wissenschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 33.

150 Rudolf Unger: Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft. Ein Vortrag. München: Spiegel-Verlag 1908, S. 22.

151 Unger: *Hamann und die Aufklärung*, Band 1, S. 16.

152 Weimar: *Das Meisterstück geistesgeschichtlicher Darstellung*, S. 100.

Abb. 20: Hamann und die Aufklärung. Erster Band 1911, Titelblatt

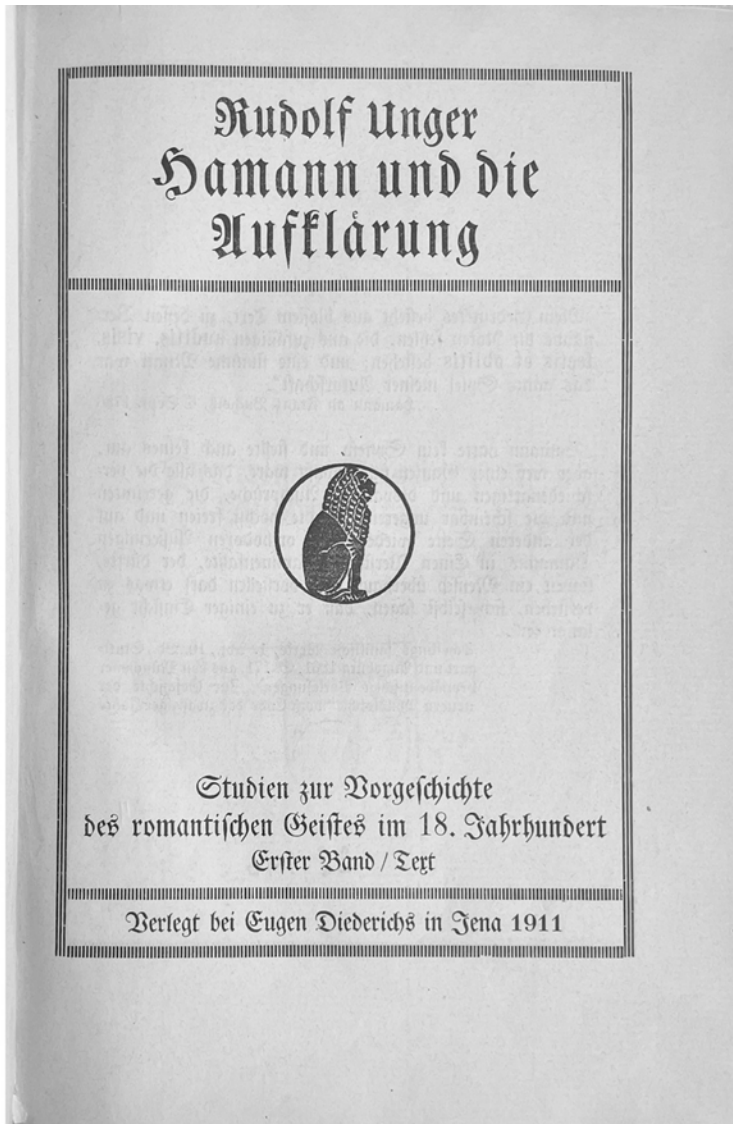


Abb. 21: Hamann und die Aufklärung. Erster Band 1911, S. 165

scheint; dies halte ich für Pflicht und Kunst“³³). Auch darin stimmt er mit Luther 17. Kapitel überein: „Unsere Heiligkeit ist im Himmel, da Christus ist, und nicht in der Welt vor Augen, wie ein Kram auf dem Markte. Der Eifer für die Ausbreitung der Moral ist daher eine ebenso große Lüge und freche Heuchelei, als der Selbsttruhm gefunder Vernunft“. Nur zu oft verbirgt die „Freigeisterei ihren Religionshaß unter dem Deckmantel einer pharisäischen Moralität“³⁴). So ist denn „die schlechende moralische Heuchelei eine ärgere Pest und ein größeres Modelaster als es die Pietisterei jemals gewesen“³⁵); und unser Autor findet ein aufrichtiges Vergnügen daran, gelegentlich (mit dem „Versuch einer Sibylle über die Ehe“) seinem „moralischen Jahrhundert Standal zu geben“³⁶), und dessen Hypokrisie gegenüber die Selbstbiographie des Abenteurers Friedrich von der Trenck als „eine wahre Enzyklopädie seiner Metaphysik der Humanität und Moralität“ zu preisen³⁷). Freilich beginnt jetzt der modische Unglaube die Maske abzuwerfen und auch gegen die herkömmliche Ethik seine zerlegenden Zweifel zu richten³⁸). Hamann denkt hier wohl namentlich an die skeptische Moral- und Staatsphilosophie der französischen Sensualisten und Materialisten. Vernunft und Freiheit, „die edelsten Gaben der Menschheit“, werden dergestalt zugleich die Quellen alles moralischen Übels“³⁹). Besonders haßt der kerndeutsche und altväterisch-biedersinnige Magus die Leichtfertigkeit und die falschen Ehrbegriffe, die damals von Frankreich aus die deutschen Sitten zu vergiften drohten, den moralischen Einfluß „einer Nation, die durch ihren point d'honneur und ihre Galanterie zwei der göttlichsten und zugleich menschlichsten Gebote untergraben, auf denen häusliche und öffentliche Sicherheit beruht“⁴⁰). Ueberhaupt aber ist ihm der ganze Geist der modernen Ethik mit ihren „wässerichten Begriffen“⁴¹) und ihrem selbstgerechten Vertrauen auf die natürliche sittliche Kraft des Menschen durchaus zuwider. Auch hier tritt der Gegensatz zu Kants Idealen der Autonomie, Aktivität und unbedingten Geltung der praktischen Vernunft deutlich hervor, und es wird der Widerspruch gegen dessen zudem mißverständenen „guten Willen“⁴²) in diesem Zusammenhange leicht verständlich. „Unser Genius“, meint Hamann skeptisch, „kann so gut irren als unser Gewissen“⁴²). Das Geheimnis der christlichen Gottseligkeit besteht für ihn „nicht in Gesetzgebung und Sittenlehre, die bloß menschliche Gefinnungen und menschliche Handlungen betreffen, sondern in Ausführung göttlicher Laten, Werke und Anstalten zum Heil der ganzen Welt“⁴³). Ist es doch eben die weltumwandelnde Heilstat Christi gewesen, das Gesetz, zu dessen Erfüllung die Menschheit ein für allemal untüchtig war, aufzuheben und an seine Stelle die Erlösung durch den Glauben zu setzen. Nun liegt für den Christen „aller Weisheit Ende“ darin, „sich als einen unnützen Knecht zu erkennen“⁴⁴). Gerade durch unsere Vorurteile, Torheiten und Schwächen regiert uns die Hand der Vorsehung⁴⁵), und die Religion verwandelt unsere Schwächen und Mängel zu Wohltaten und Schönheiten⁴⁶). Von der autonomen sittlichen Vernunftwürde des Menschen, die Kant bald nachher in der „Kritik der praktischen Vernunft“ und der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ so eindrucksvoll zu rühmen mußte, vermag daher Hamann nicht viel zu halten: „Unsere Würde hängt

übrigens wiederaufgelegt. Diesmal bei Max Niemeyer – aber in einem Druckbild, das mit dem der Erstauflage vollkommen identisch ist.¹⁵³

Nadlers Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften

Josef Nadler, der mit Benz das Interesse für Literatur abseits des literarischen Höhenkamms teilt, ist einer der Beiträge, die im von Benjamin polemisch rezensierten »neueste[n] repräsentativen Sammelbuch«, dem von Emil Ermatinger herausgegebenen Sammelband *Philosophie der Literaturwissenschaft*, »Rechenschaft« gibt von seiner »Arbeit«.¹⁵⁴ Erwähnenswert ist in diesem Kontext, dass Benjamin einräumt, dass sich »Nadler«, unter anderem neben »[Herbert] Cysarz«, »von dem chaotischen Grunde« abhebe, auf dem er in jenem Buch »erschei[n]t«.¹⁵⁵ Es ist dies nicht der Ort, die aus der Retrospektive befremdlich anmutende Affinität Benjamins zu den frühen Arbeiten Nadlers¹⁵⁶ näher zu beleuchten – allerdings ist der von Benjamin positiv hervorgehobene Aufsatz Nadlers seinerseits insofern recht aufschlussreich, als sich Nadler in jenem zu einem Statement hat hinreißen lassen, das markiert, wie windschief sich der Verfasser einer der umfangreichsten Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts gegenüber dem fachwissenschaftlichen Diskurs seiner Zeit positioniert. Im Zuge einer

153 Vgl. Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Erster Band: Text. Zweite, unveränderte Auflage mit einem Nachwort des Verfassers. Max Niemeyer Verlag: Halle/Saale 1925; sowie Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*. Zweiter Band: Anmerkungen und Beilagen. Zweite, unveränderte Auflage mit einem Nachwort des Verfassers. Max Niemeyer Verlag: Halle/Saale 1925.

154 Walter Benjamin: *Der heutige Stand der Wissenschaften*. XII. Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. In: *Die Literarische Welt*, Jg. 7, Nr. 16, S. 3–4, hier S. 4. Zitiert nach dem Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 878.

155 Ebd., S. 4.

156 Vgl. auch die positive Bezugnahme auf Nadlers Literaturgeschichte in Walter Benjamin: Hans Heckel: *Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien*. I. Band: Von den Anfängen bis zum Ausgange des Barock. Ostdeutsche Verlagsanstalt, Breslau. In: *Die literarische Welt*, 27.9.1929 (5. Jg., Nr. 39), S. 6. Meiner Studie zugrunde gelegen hat das Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 852.

kritischen Auseinandersetzung mit der Stilgeschichte – von der und von deren zeitgenössisch prominentestem literaturwissenschaftlichen Vertreter, Fritz Strich, an späterer Stelle noch die Rede sein wird – betont Nadler nämlich den Mangel einer »zuverlässige[n] Methode«, die es erlaube, »sichere Ergebnisse«¹⁵⁷ zu liefern. Nadler proklamiert:

Vor allem bedarf es eines zweckmäßigen graphischen Verfahrens, das die einmal gefundenen Beobachtungen für sich und jede Nachprüfung festzuhalten erlaubt, das sie jederzeit zu reproduzieren gestattet, etwa gleich der musikalischen Notenschrift. Erkenntnistheoretisch kommt nur das statistische Verfahren in Betracht, weil es das einzig zuverlässige, und wir scheuen das Wort nicht, positivistische Mittel der Tatsachenfeststellung ist. Gewiß kann man diese Dinge in den Fingerspitzen haben. Aber Fingerspitzengefühl ist zwar unumgängliche Voraussetzung und ein wertvolles heuristisches Mittel für den Einzelnen, es hat aber keine Beweiskraft für den anderen.¹⁵⁸

Die Positivismus-Affinität des Stammestheoretikers betont auch Gerhard Kaiser, allerdings im Rekurs auf Nadlers Hauptwerk, die mehrbändige *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, und sieht sich dazu veranlasst einzuräumen:

In der Tat ist Nadler der disziplinären Zeit um fast ein Vierteljahrhundert voraus: lanciert er seine Stammeskunde doch zu einer Zeit, als es im Zuge der geistesgeschichtlichen Wende gerade en vogue ist, sich mit Nachdruck von den Naturwissenschaften abzugrenzen, als ein Programm, das sich unter Berufung auf die Leitkategorien der Induktion und der Kausalität (wieder) an naturwissenschaftlichen Erkenntnisidealen zu orientieren scheint.¹⁵⁹

Dass es allerdings nur so »scheint«, als orientiere sich Nadler an den »Erkenntnisidealen« der Naturwissenschaft, macht Kaiser daran fest, dass Nadler, »ungeachtet der Inszenierung von Sachlichkeit«, mit der Geistesgeschichte »auf der Ebene der Praxis den Willen zur ›Darstellung‹ teile und dem »geistesgeschichtlichen Impetus zur Synthese« verpflichtet sei, der sich bei Nadler

157 Josef Nadler: Das Problem der Stilgeschichte. In: Philosophie der Literaturwissenschaft, S. 376–397, hier S. 381.

158 Ebd., S. 381.

159 Kaiser: Grenzverwirrungen, S. 392.

»in den beiden Scharnierbegriffen des ›Stammes‹ und der ›Landschaft‹«¹⁶⁰ verdichte.

Und jener von Kaiser treffend diagnostizierte *Darstellungswille* ist es auch, der das Nadler'sche Projekt für diese Studie zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand macht.¹⁶¹ Gerhard Kaiser hat die »Grundstrukturen von Nadlers panoramatischer Makroerzählung«, die in Erstauflage drei Bände mit insgesamt 1325 Seiten umfasst,¹⁶² äußerst konzise zusammengefasst. Da es mir nicht daran gelegen ist, Nadlers literaturwissenschaftliches Konzept als solches zu erörtern – diesbezüglich hat Irene Ranzmaier bereits alles Erdenkliche geleistet¹⁶³ –, sondern vor allem die typographische Gestaltung der im Habbel-Verlag publizierten Bücher zu erörtern, sei zunächst Kaisers informativer Überblick, als zwar grobe, aber für das Folgende ausreichende Orientierung, zitiert:

Innerhalb seines Narrativs wird die Totalität literaturgeschichtlicher Erscheinungen von den Anfängen bis zur Gegenwart im Wesentlichen zurückgeführt auf drei tiefenstrukturelle, räumlich-zeitliche Vorgänge, auf die historisch nacheinander vollzogenen Siedelbewegungen von bestimmten Stammesformationen: Nadler unterscheidet zwischen den Altstämmen (Franken, Thüringer und Alemannen als Stämme des »Mutterlandes« zwischen Rhein und Elbe, deren Siedelbewegungen in prähistorischer Zeit beginnen und ca. 700 abgeschlossen sind), den Neustämmen (gemeint sind

160 Ebd., S. 394.

161 Es ist übrigens die erste, bis 1918 in drei Bänden erschienene Auflage, die dem Folgenden zugrunde liegt, nicht die von einem »entscheidenden Wandel in Nadlers Konzeption« gekennzeichnete »zweite Auflage seiner ›Literaturgeschichte‹«, in der Nadler »systematisch alle Fremdwörter durch deutsche Begriffe« ersetzte und zugleich antisemitische Passagen über Autoren jüdischer Herkunft einfügte« (Elias H. Füllenbach: Ein Außenseiter als Sündenbock? Der Fall Josef Nadler. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur 8 (2004) 2. Literatur und Drittes Reich, S. 25–30, hier S. 26).

162 Vgl. Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band: Die Altstämme (800–1600), Regensburg: J. Habbel 1912 (= 404 Seiten); Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600–1780. Regensburg: J. Habbel 1913 (= 546 Seiten); sowie Josef Nadler Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. III. Band: Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800, Regensburg: J. Habbel 1918 (= 375 Seiten).

163 Vgl. Ranzmaier: Stamm und Landschaft.

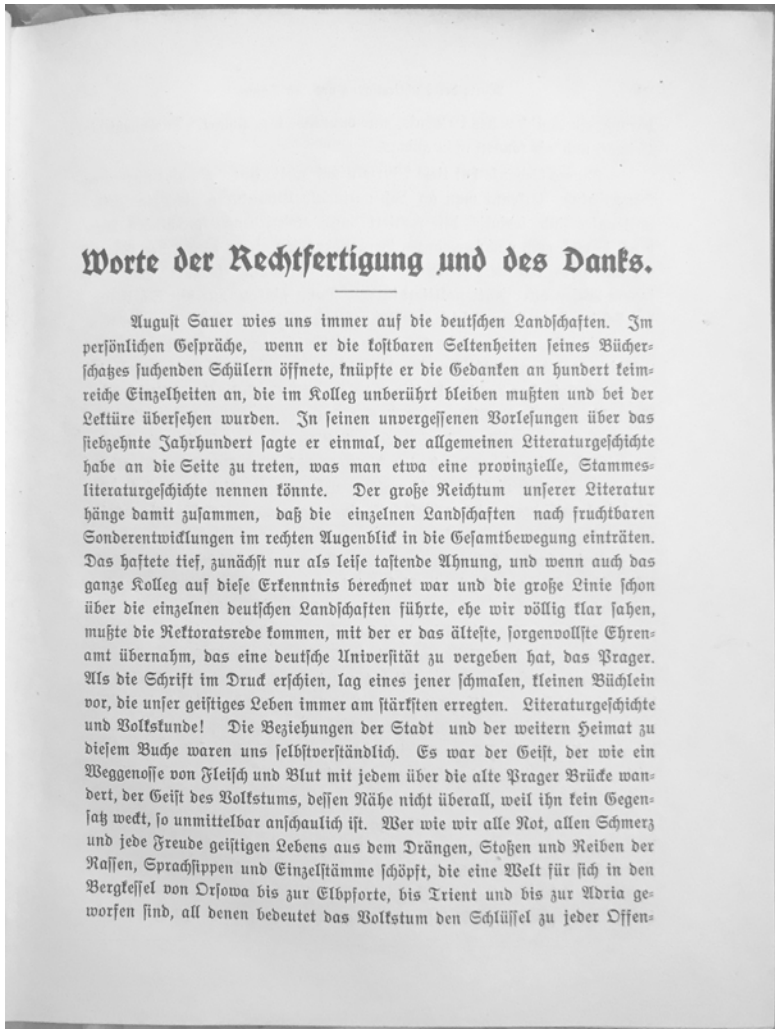
hier die Stämme östlich der Elbe bis zur Memel, also Sachsen, Schlesier und Preußen, die sich zwischen 900 und 1300 herausbilden und deren Ostexpansion eine Eindeutschung der slawischen Stämme bedeutet) und den Stämmen der Bayern/Österreicher (die die anderen beiden Lebens- und Kulturräume vom Süden aus miteinander verbinden). Dieses Zusammenspiel aus biologischen (Stämme) und geographischen (Landschaften) Faktoren sei, gleichsam als Bedingung der Möglichkeit, maßgeblich für die gesamte Literatur- und Kulturgeschichte des deutschen Raumes. Während im Siedelraum der Altstämme seit der karolingischen Renaissance – mitbedingt durch die auf altem römischen Boden vollzogene Rezeption des antik-klassischen Bildungserbes – bis zum Abschluss mit der deutschen Klassik um 1800 sämtliche Formen klassischer Literatur entstehen, sei im Siedelraum der Neustämme seit dem Hochmittelalter als Ergebnis »der Verdeutschung der Erde und des Blutes« das bis ins 19. Jahrhundert reichende Romantische der deutschen Dichtung entstanden. Im Siedelraum der Bayern und Österreicher schließlich sei die Geburts- und Verbreitungsstätte des Barocken in Dichtung und Kultur zu verorten, das in die Ausbildung einer ebenfalls bis ins 19. Jahrhundert reichenden Theaterkultur münde.¹⁶⁴

Gedruckt ist Nadlers Literaturgeschichte nicht in Antiqua, sondern in Fraktur, jedoch, anders als Benz' *Blätter* oder Ungers *Hamann*, in einer völlig »unauffälligen« Brotschrift (vgl. Abb. 22), wie sie zeitgenössisch für den Druck von Schulbüchern, Zeitungen und ähnlich Populärem verwendet wird.¹⁶⁵

164 Kaiser: *Grenzverwirrungen*, S. 395.

165 Damit rückt Nadlers *Literaturgeschichte*, zumindest in typographischer Hinsicht, in die Nähe des Populärwissenschaftlichen. Dieser Umstand ist insofern erwähnenswert, als Nadlers Arbeit als Literaturgeschichte bereits ein latent populärwissenschaftliches Genre besetzt. Dass Nadler sein Werk bereits im Vorwort mit aller Vehemenz als fachwissenschaftliche Studie zu vermarkten trachtet – indem er z. B. diverse Professoren anführt, die ihm bei seinen Studien behilflich gewesen sind, und das »Buch« schlussendlich in die Hände seines akademischen Lehrers, August Sauer, »zurück« »leg[t]« (vgl. Nadler: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, S. IX) –, indiziert auf jeden Fall, dass Nadler dem Verdacht entgegen wollte, ein populärwissenschaftliches Buch verfasst zu haben. Dabei spielte sicherlich auch der konkrete Entstehungskontext der Studie eine Rolle. Die *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* wurde nämlich vom Habbel-Verlag, bei dem Nadler nach seiner Dissertation (und bevor er 1912 zum außerordentlichen Professor in Fribourg berufen wurde) gearbeitet hat, finanziert (vgl. Ranzmaier: *Stamm und Landschaft*, S. 94; sowie S. 195–204).

Abb. 22: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band 1912, S. 5*



Trotz der dementsprechend relativ schwachen Codierung eignet der Schulfraktur nichtsdestoweniger einfühlungs-hermeneutisches Potential, da die

Fraktur Nadlers »spezifischen Ansatz[]«, der durch seine »doppelte[] Bindung an Stamm und Landschaft die Entwicklungsfaktoren für die deutsche Literatur allein auf deutschsprachige Gebiete beschränkt[]«,¹⁶⁶ ein »deutsches« Erscheinungsbild verleiht. Doch zusätzlich dazu scheint die Schulfraktur, zumindest vor dem Hintergrund der Konstruktion des Gesamtwerks, eine weitere Funktion zu erfüllen.

In den den ersten Band eröffnenden »Worte[n] der Rechtfertigung und des Danks« – in denen Nadler zunächst seinem akademischen Lehrer August Sauer ausgiebig Dank dafür zollt, dass dieser ihn darauf hingewiesen habe, dass »der allgemeinen Literaturgeschichte« etwas »an die Seite [...] treten« müsse, »was man etwa eine provinzielle, Stammesliteraturgeschichte nennen könnte«¹⁶⁷ – gibt Nadler Auskunft darüber, dass nicht nur das Konzept, sondern auch die konkrete Machart seines Werks für ihn von großer Bedeutung gewesen sei: »Die Form«, so Nadler, »war mir nicht alles aber viel«.¹⁶⁸ Und das Erste, das Nadler im Folgenden als konstitutiv für die »Form« seines Werks rechtfertigt, sind die fehlenden Fußnoten: »[E]s wäre mir zwar nicht schwer gefallen unter dem Text den Inhalt meiner Zettel aus Tausenden von Büchern und Zeitschriftenbänden auszubreiten, aber was sind sie dem unbefangenen Leser! Der Kundige kennt sie, und wer sie sucht, der findet sie am Schluß des Bandes.«¹⁶⁹ Dass Nadler sich dafür rechtfertigt, dass er »den Inhalt« seiner »Zettel« nicht »unter dem Text« ausgebreitet hat, sondern auf seine Quellen erst »am Schluß des Bandes« hinweist, indiziert, dass Nadler bestrebt gewesen ist, dem Projekt die Form einer großangelegten Synthese in geistesgeschichtlicher Manier zu verleihen, das Ganze aber trotzdem als

166 Ranzmaier: Stamm und Landschaft, S. 210.

167 Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Band 1, S. V.

168 Ebd., S. VIII.

169 Ebd., S. VIII. Bei einem Blick in den Anhang wird allerdings deutlich, dass der Teil der Leserschaft, der nicht zu den Kundigen zählt, schwerlich wird nachvollziehen können, wie bzw. wo genau im Text sich Nadler an der von ihm genutzten Literatur orientiert hat. Der »bibliographische Stoff«, so wird auch angemerkt, ist nämlich nur »im allgemeinen mit dem Text fortlaufend geordnet worden« (ebd., S. 327). Konkret sieht das Ganze so aus, dass in Rubriken, die mit den Titeln der einzelnen Kapitel des Buchs überschrieben sind, Auflistungen der (wahrscheinlich) verwendeten Literatur in (wahrscheinlich) der Reihenfolge, in der Nadler sich auf diese bezogen hat, geboten werden – allerdings ohne, dass in irgendeiner Art und Weise markiert worden wäre, wie genau die Ausführungen und die Anmerkungen zusammenhängen.

dem philologischen Handwerk verpflichtet zu markieren. Nadler betont außerdem, dass er durch seinen Zugang »[v]or allem ein Loslösen des Interesses von Dichtern und Dichtungen« forcieren sowie danach trachte, der Leserschaft weder »reine Ästhetik noch reine Philologie« zu liefern, »sondern eben Geschichte«. ¹⁷⁰ Und dafür, dass »Geschichte«, und zwar in Form der konkreten buchmedialen Visualität historischer Artefakte, zum integralen Bestandteil seiner Studie geworden ist, hat Nadler Sorge getragen: die *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* wartet nämlich mit einer Vielzahl qualitativ hochwertiger Faksimiles auf. ¹⁷¹

Die enorme Bedeutung, die den Faksimiles von Nadler beigemessen wird, ist auch einem Brief abzulesen, der auf den 10. Dezember 1911 datiert und in dem Nadler seinem Lehrer August Sauer erfreut mitteilt, die »Auswahl der Bilder, die Art der Reproduktion, die Trennung der Illustrationen vom Text [...] angeordnet«, sowie »zum Teil durchgesetzt« ¹⁷² zu haben. Was die Nadler'sche *Literaturgeschichte* also, zumindest in materialphilologischer Perspektive, auszeichnet, ist, dass die deutschsprachige Literatur der vergangenen Jahrhunderte der Leserschaft materialiter vor Augen geführt wird. Und angesichts des Stellenwerts, den die originalgetreuen Reproduktionen in Nadlers *Literaturgeschichte* einnehmen, ist es durchaus plausibel, eine Korrelation zwischen der Fließtext-Type und der Komposition des Gesamtpakets zu konstatieren. Dadurch nämlich, dass es sich bei der für den Fließtext verwendeten Schrift um eine völlig unauffällige Brotschrift handelt, eine Schrift, die bei der Lektüre durch ihre relativ schwache Codierung quasi in den Hintergrund tritt, ¹⁷³ wird der »Schauplatz« den eigentlichen »typographischen Helden« des Werks überlassen (vgl. Abb. 23, Abb. 24 und Abb. 25). Und tatsächlich ist nicht nur die für den Druck des Fließtexts gewählte Type äußerst zurückhaltend, sondern

170 Ebd., S. VIII.

171 Nadlers Stammesgeschichte ist, soviel sei am Rande bemerkt, nicht das erste literarhistorische Projekt, das mit Bildern aufwartet: »[S]pätestens seit der Märzrevolution erfreuen sich illustrierte Publikationen im Deutschen Bund großer Beliebtheit. Infolge dieser wachsenden Nachfrage, jedoch erst seit 1870, erscheinen im deutschen Kaiserreich auch mehrere illustrierte Literaturgeschichten« (Christian A. Bachmann: Gustav Könnekes Schiller. Eine Biographie in Bildern (1905). Zur Deutungsmacht illustrierter Literaturgeschichten. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 61 (2017), S. 55–77, hier S. 55).

172 Josef Nadler an August Sauer. München, 10. Dezember 1911. ÖNB, Teilnachlaß August Sauer, Autogr. 414/4(78–93), hier 92.

173 Vgl. zur schwachen Codierung von Schrift die Ausführungen auf S. 49.

Abb. 23: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band 1912, zwischen S. 208 und 209



Abb. 24: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band 1913, zwischen S. 196 und 197

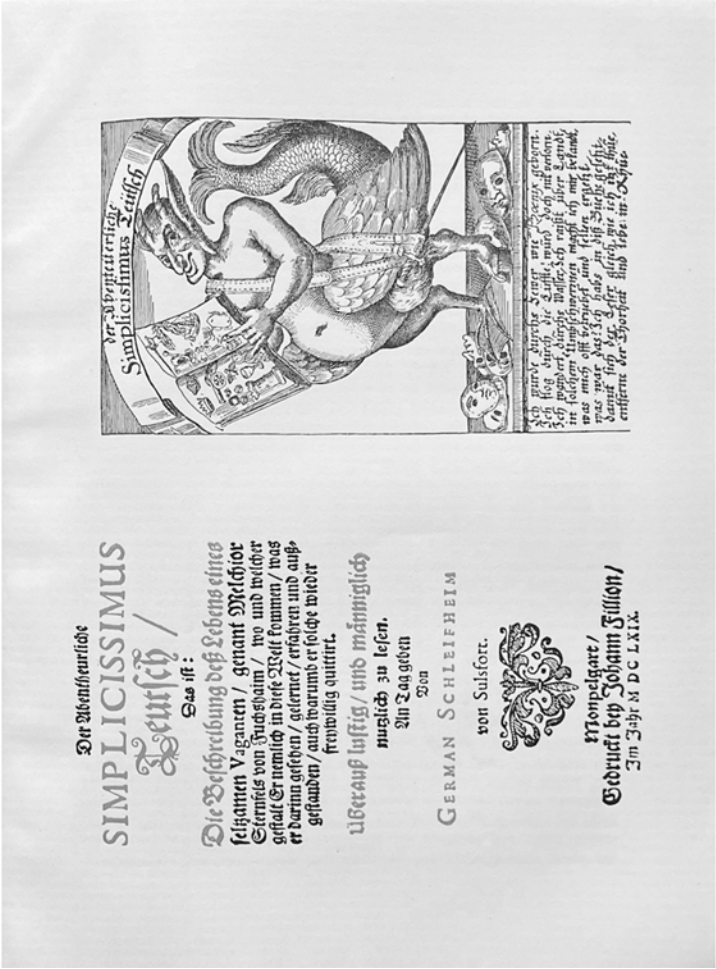
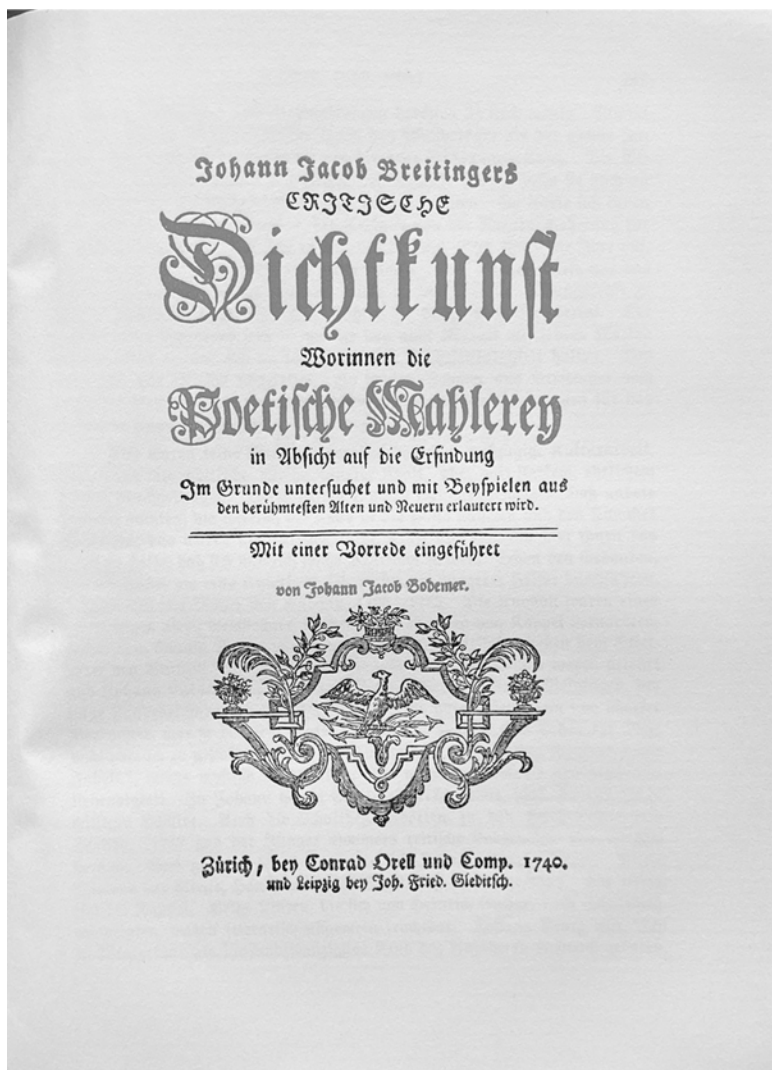


Abb. 25: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band 1913, zwischen S. 236 und 237



auch der Rest der typographischen Gestaltung, wie Nadler seiner Leserschaft mitteilt: »Kaum minder leicht wäre es dem Setzer gefallen, durch reichlich

Sperrdruck und fette Lettern die Wichtigkeit dieser oder jener Stelle in die Ohren zu schreien. Aus Höflichkeit gegen den Leser unterblieb es.«¹⁷⁴ Doch nicht nur aus »Höflichkeit gegen den Leser« – so zumindest ließe sich jeder Gedanke fortspinnen –, sondern auch zur Profilierung der zahlreichen Abbildungen (und der darin verwendeten Typen) scheint sich typographische Gestaltung des Fließtexts in Zurückhaltung zu üben.

Strichs *Deutsche Klassik und Romantik*

Im Gegensatz zu Benz und Nadler, die einer Literaturwissenschaft, die sich am literarischen Höhenkamm orientiert, dezidiert opponieren, interessiert sich Fritz Strich, wie bereits dem Titel seines Hauptwerks zu entnehmen ist, vor allem für die *Deutsche Klassik und Romantik*.¹⁷⁵ Werner Mahrholz bescheinigt dem Werk, dessen »[m]eisterhafte[n] Analysen« er allerdings nicht ganz ohne »Skepsis und Kritik«¹⁷⁶ gegenübersteht, dass es nicht nur »neuartig« und »bahnbrechend«, sondern zudem »beunruhigend und das heißt, im sokratischen Sinne, wissenschaftlich«¹⁷⁷ sei. Außerdem prognostiziert Mahrholz, dass das Buch »einer jüngeren Generation von Forschern viel bedeuten wird«.¹⁷⁸ Und zeitgenössisch einschlägig ist Strichs 1922 erstveröffentlichtes Buch definitiv, wie bereits der Umstand indiziert, dass 1924 eine zweite,¹⁷⁹ 1928 eine dritte Auflage¹⁸⁰ des Werks erscheint.

Dass Strich an anderem interessiert ist als an »stoffhuberischer« Quellenkritik oder an literarhistorischen Mikrologien, macht er im einführenden Kapitel, betitelt »Grundbegriffe«, deutlich. Strich stellt nämlich klar, dass er mit seiner Studie danach trachtet, nicht weniger als den »menschlichen Geist[]« zu ergründen:

174 Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Band 1, S. VIII.

175 Fritz Strich: *Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. München: Meyer & Jessen 1922.

176 Ebd., S. 151.

177 Ebd., S. 154.

178 Ebd., S. 153.

179 Vgl. Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. Zweite vermehrte Auflage. München: Meyer & Jessen 1924.

180 Vgl. Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. Dritte, veränderte und wesentlich vermehrte Auflage. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1928.

Die Geschichte des menschlichen Geistes ist die unendliche Verwandlung des ewig einen Typus Mensch. Er ist die Substanz, die aller zeitlichen Entwicklung zugrunde liegt, der Mythos gleichsam, der sich zeitlos ruhend durch die schöpferisch bewegte Zeit hindurchzieht. Er wandelt sich zu der unendlichen Erscheinungsfülle und bleibt in allem Wechsel der Gestalt sich doch in seinem Wesen gleich. Die Wissenschaft der Geschichte hat also diese zweifache und doch nur eine Aufgabe: die Dauer und den Wechsel des Geistes, seine Dauer im Wechsel und seinen Wechsel in der Dauer zu erfassen. Sie muß zunächst demnach die wandellose Form, die ewige Substanz des Menschentums zu fassen suchen, die zeitlos durch die Zeiten geht. Dies tut sie mit den Grundbegriffen. Sie will mit ihnen das erfassen und bezeichnen, was den Mensch zum Menschen macht, den Geist zum Geist, und ruhender Pol in der Flucht der Erscheinung ist. Aber diese ewige Form gewinnt ihr Leben nur in dem unendlichen Gestaltenwechsel der Zeit, in der nichts als ein gleiches wiederkehren kann, weil die Zeit eine schöpferische Entwicklung ist. Dies gibt der geschichtlichen Wissenschaft die andere Seite. Man nennt die einheitliche und eigentümliche Manifestation der ewigen Grundform in der Zeit, die charakteristische Gestalt, in welcher sie zu einer Zeit erscheint, den Stil dieser Zeit. Der Stil ist also die zeitliche Erscheinung des zeitlosen Menschentums. Die Dauer und der Wechsel des Geistes finden gleichermaßen in ihm den Ausdruck. Darum also ist die Geistesgeschichte notwendig Stilgeschichte. Sie stellt den einen Geist im Wandel seines Lebens dar.¹⁸¹

Als intrinsisches Movens jenes stilgeschichtlichen Wandels identifiziert Strich den »Wille[n]« des menschlichen Geistes zur »Ewigkeit«, einen Willen, der aus einem von Strich epistemologisch interpretierten Sündenfall resultiert:

Der lebende Mensch weiß allein von allen Geschöpfen der Natur den Tod und die Vergänglichkeit der Zeit. Vom Baume der Erkenntnis pflückt er das Todesbewußtsein. Dies treibt ihn aus dem Paradies seines Glückes. Es ist das Opfer, das er dem Bewußtsein des Lebens bringen muß. [...] Aus dieser Tiefe der Erkenntnis und des Schmerzes steigt nun, was erst den Geist wirklich zum Geiste macht: der Wille zur Ewigkeit. [...] Er will sich selbst erlösen aus der Vergänglichkeit, sich selbst verewigen, indem er sich einer Ewigkeit, er-

181 Strich: Deutsche Klassik und Romantik [1922], S. 5.

kennend, handelnd, gestaltend, so einfügt, daß er ihrer ewigen Dauer und Notwendigkeit teilhaftig wird.¹⁸²

Damit bleibt nur noch die Frage offen, inwiefern sowohl das geistige Streben nach »Vollendung« als auch das Streben nach »Unendlichkeit« aus dem »Wille[n] zur Ewigkeit« resultieren:

Alles, was der Geist an letzten Werten aufstellt und verwirklicht, kommt aus diesem Willen zur Ewigkeit, welcher den Geist zum Geiste macht. [...] Es gibt nun aber, so seltsam dies zunächst klingen mag, gemäß dem zweifachen Wesen allen Lebens auch eine zweifache Ewigkeit: die Ewigkeit der Vollendung und der Unendlichkeit. Ewig ist, was so vollendet in sich selber ist, so seine eigene Idee verwirklicht und erfüllt, daß es selig in sich selbst und unberührt von Wechsel und Verwandlung dauern muß. Vollendung ist unwandelbar und darum ewig. Sie dauert zeitlos durch die Zeit. Aber ewig ist auch, was unendlich ist. Was niemals enden kann, weil es niemals vollendet ist: die Dauer der unendlichen Verwandlung, Bewegung und Entwicklung, der unendlichen Melodie, des immer wachsenden Stromes, der ewig schöpferischen Zeit, die niemals Abschluß und Vollendung kennt. Die eine Grundidee der Ewigkeit zerteilt sich also: in Vollendung und Unendlichkeit, und dies sind die Grundideen aller Kunst.¹⁸³

Da »die Synthese« jener beiden Formen der Ewigkeit allerdings nur virtuell, also »in der unendlichen Geschichte des Geistes«,¹⁸⁴ möglich bzw. denkbar sei – so lautet schlussendlich Strichs Fazit –, eigne dem Geist, zumindest in seiner jeweils spezifischen Form (Vollendung *oder* Unendlichkeit), eine uneinholbare »Tragik«: »Es ist gewiss die tiefste Tragik des Geistes, daß er nur in der Form der Geschichte die eine, ungeteilte Ewigkeit zu verwirklichen vermag.«¹⁸⁵

Dass Strichs Studie mit einem ontologischen Absolutheitsanspruch antritt, sollte aus dem Vorherigen ersichtlich geworden sein. Dass Strich alles daransetzt, diesen Absolutheitsanspruch auch printmedial zu inszenieren, werde ich nun aufzeigen.¹⁸⁶

182 Ebd., S. 6.

183 Ebd., S. 6.

184 Ebd., S. 252.

185 Ebd., S. 253.

186 Der Nachlass von Fritz Strich, darunter auch Korrespondenz zwischen Strich und Meyer & Jessen, dem Verlag, bei dem die erste und zweite die Auflage von *Klassik und Ro-*

Wie der George-Kreis verzichtet auch Strich nicht nur darauf, seine literarischen Quellen nachzuweisen, sondern auch darauf, auf Vorarbeiten der eigenen Fachwissenschaft, der Germanistik, zu rekurrieren. Dennoch hat Strich ein Vorbild: den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin. Inspiriert wurde *Klassik und Romantik* nämlich von Wölfflins *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* (1915), einem Werk, in dem die Kunst der Renaissance und des Barock als autonome und insofern gleichwertige »Stileinheiten«¹⁸⁷ unterschieden werden.¹⁸⁸ Im Hinblick auf die Machart von Strichs Buch ist es nun besonders aufschlussreich, an welcher Stelle Strich auf Wölfflin Bezug nimmt. Das kunsthistorische Vorbild wird nämlich erstmalig im unpaginierten Nachwort genannt. Dieses wiederum befindet sich auf der vorletzten bedruckten Seite des Buchs. Im Nachwort heißt es:

Niemand wird verkannt haben, wie tief dieses Buch der kunstgeschichtlichen Betrachtung Heinrich Wölfflins und besonders seinen Grundbegriffen verpflichtet ist. Es möchte selbst der Dank für so tiefgehende Wirkung sein, indem es den Beweis erbringt, daß diese Betrachtungsart nicht nur speziell für Kunstgeschichte gültig ist, sondern für Geistesgeschichte überhaupt.¹⁸⁹

Dass zeitgenössisch »[n]iemand verkannt haben« wird, wessen Errungenschaften Strich in seinem Werk adaptiert, ist sicherlich zutreffend und mag den Umstand rechtfertigen, dass Strich erst am Ende seines Buchs die Provenienz seiner Methode thematisiert. Allerdings wird nicht nur die Bezugnahme auf Wölfflin in den hinteren Teil des Buchs ausgelagert, sondern auch ein weiterer, für ein wissenschaftliches Werk obligatorischer Teil: die Inhaltsangabe.¹⁹⁰ Ein derartiger Umgang mit konstitutiven Bestandteilen einer wissenschaftlichen Arbeit ist sicherlich weder drucktechnischen Gründen noch dem Zufall geschuldet, sondern Intention. Wie der Machart

antik veröffentlicht wurde, sowie zwischen Strich und der Beck'schen Verlagsbuchhandlung, bei der die dritte Auflage erschienen ist, wird in der Bürgerbibliothek Bern verwahrt. Leider wird in keinem der überlieferten Dokumente die Drucklegung von *Klassik und Romantik* thematisiert (vgl. Signatur: N Fritz Stich 12 (27) [= Korrespondenz mit dem Meyer & Jessen Verlag, München]; sowie Signatur: N Fritz Stich 7 (33) [= Korrespondenz mit C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München]).

187 Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München: F. Bruckmann 1915, S. 15.

188 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 199.

189 Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* [1922], unpag. Nachwort.

190 Vgl. ebd.

von Ungers Studie das Vorhaben zugrunde liegt, der Leserschaft (unter anderem) die unmittelbare Lebenswelt Hamanns zu »vergegenwärtigen«, so liegt der Machart von Strichs Werk, so meine These, die Intention zugrunde, dem ontologischen Anspruch seiner Arbeit, der Ergründung der »unendliche[n] Verwandlung des ewig einen Typus Mensch«,¹⁹¹ gerecht zu werden. Strichs Vorhaben, die zwei Modi zu skizzieren, vermittels deren sich »die ewige Substanz des Menschentums«, also dessen »Geist«,¹⁹² im bzw. als Stil im literarischen Kunstwerk manifestiert, korrespondiert nämlich trefflich mit einer buchmedialen Visualität, die sich dadurch auszeichnet, dass auf alles, was das Werk im »Profanen« (der an Formalia gebundenen und mit Quellennachweisen operierenden Fachwissenschaft) *verankert*, verzichtet wird. Dadurch, dass Strichs Arbeit also, anders formuliert, in einem fachwissenschaftlichen Vakuum operiert, ist die Erörterung von *Vollendung und Unendlichkeit* auch bar fachwissenschaftlicher Grenzen. Und als unabhängig von fachwissenschaftlichen Gepflogenheiten erweist sich auch die typographische Gestaltung des Werks.

Gedruckt ist die Erstausgabe von *Klassik und Romantik* nämlich in einer Breiskopf-Fraktur mit Superskripten (vgl. Abb. 26 und 27). In diesem Fall allerdings scheint die Schriftwahl – anders als bei den Arbeiten von Benz und Unger, bei denen den Typen die Funktion zukommt, einfühlungshermeneutische Konnotationen zu evozieren – die Funktion zu erfüllen, den antipositivistischen Charakter des Werks ostentativ zur Schau zu stellen. Dies zumindest indiziert die »Entwicklung«, die Strichs Arbeit in den folgenden Jahren durchmacht. Im Gegensatz zu Ungers *Hamann*, der, 14 Jahre nach Erscheinen der Erstausgabe, mit identischem Inhalt und mit identischem Druckbild wiederaufgelegt wird, und im Gegensatz zu den Geisbüchern aus dem George-Kreis, die kategorisch, und sei es in der »zwölfte[n] Auflage«, »unverändert[]«¹⁹³ wiederveröffentlicht werden, korrespondiert Strichs Werk den eigenen Thesen und befindet sich, wie der »menschliche[] Geist[]«, selbst in steter »Verwandlung«¹⁹⁴ – was das Werk, und das nicht nur zeitgenössisch, zu einer Ausnahmeerscheinung macht.

Die zweite, 1924 veröffentlichte Auflage von Strichs *Klassik und Romantik* ist nämlich in Antiqua gedruckt, die Inhaltsangabe befindet sich nun vorne

191 Ebd., S. 5.

192 Ebd.

193 Gundolf: Goethe [1925].

194 Strich: Deutsche Klassik und Romantik [1922], S. 5.

Abb. 26: *Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* 1922, Titelblatt

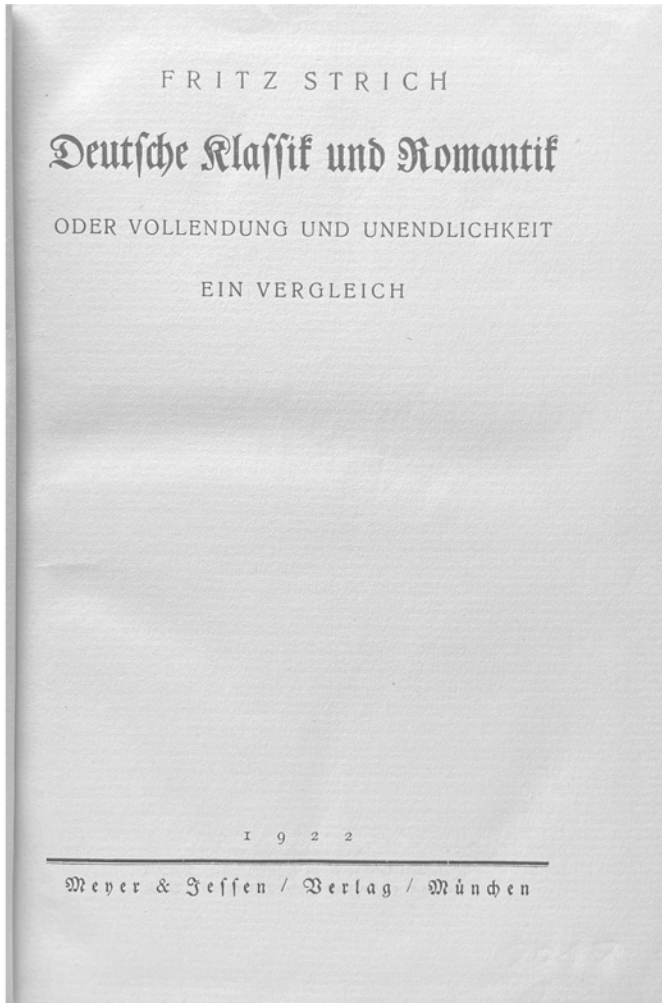
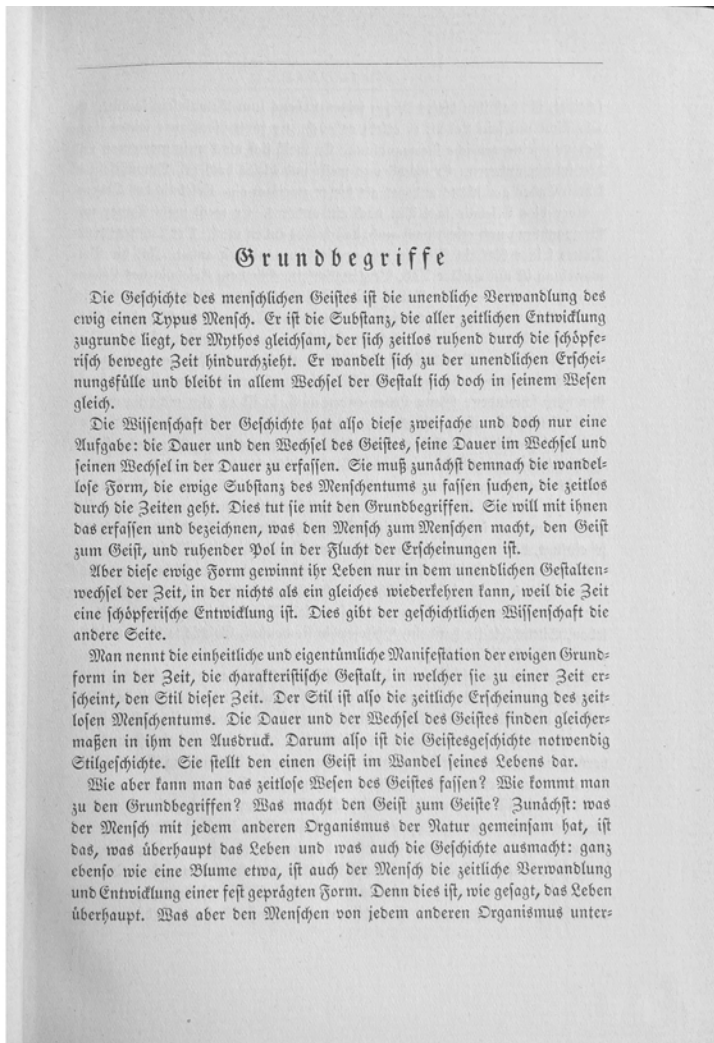


Abb. 27: *Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* 1922, S. 5

und das Werk wartet zudem mit einem Personen- sowie einem Sachregister auf.¹⁹⁵ Außerdem hat Strich den Beginn des ersten Kapitels intensiv überar-

¹⁹⁵ Vgl. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* [1924].

beitet – womit er, quasi performativ, die Wahrheit einer Prämisse bezeugt, die Teil der aktualisierten Version des Einführungskapitels ist: »Denn das was wiederkehrt«, so heißt es dort, »kommt doch in immer neu verwandelter Erscheinung wieder, und auch der Historiker taucht niemals in den gleichen Strom.«¹⁹⁶ Diesem Credo entsprechend ist es nur folgerichtig, dass auch das Strich'sche Werk, zwei Jahre nach seiner Erstveröffentlichung, in »verwandelter Erscheinung« auftritt. Und auch der »Strom«, in den der »Historiker« eingetaucht ist, ist nun ein anderer. Argumentierte der »alte« Strich aus einem (vermeintlich) diskursfreien Raum, so werden in der aktualisierten Version der Einführung prominente Gewährsmänner angeführt, um den Klassik/Romantik-Dualismus, auf dem Strichs Stilgeschichte basiert, in einer Traditionslinie zu verankern. Strich bezieht sich nun, neben Wölfflin, auch auf Nietzsches Unterscheidung zwischen »apollinisch und dionysisch« sowie auf Wilhelm Worringer und dessen Differenzierung zwischen »Abstraktion und Einfühlung«.¹⁹⁷ All diese Neuerungen – das vorangestellte Inhaltsverzeichnis, die Register, die Bezugnahme auf entferntere (Nietzsche) sowie unmittelbare Zeitgenossen (Wölfflin und Worringer) sowie die für ein gelehrtes Werk typische Antiqua – indizieren, dass das Werk dem wissenschaftlichen Diskurs, wenngleich auf Fußnoten oder sonstige Nachweise weiterhin verzichtet wird, nun offenbar doch »einverleibt« werden soll.

Doch damit nicht genug. Auch die dritte, 1928 publizierte Auflage von *Klassik und Romantik* beweist: »[D]er Historiker tauch niemals in den gleichen Strom«.¹⁹⁸ Die Neuerungen, die der zweiten Auflage einen (relativ) wissenschaftlichen Charakter verliehen haben, werden beibehalten. Zudem wartet die dritte Auflage mit einem neuen Kapitel, betitelt »Europa und die deutsche Klassik und Romantik«, auf, das dem stilgeschichtlichen Panorama Strichs zusätzlich kosmopolitische Weite verschafft. Affiziert von der »Idee eines geistigen Weltverkehrs [...], der sich«, in einer »Zeit, da Dampfer die Ozeane« und »Flugzeuge die Lüfte durchqueren«, »nicht mehr an die Grenzen der Nationen hält«,¹⁹⁹ eruiert Strich nun auch, wie »eine Dichtung weltliterarisch im höchsten Sinne werden«²⁰⁰ könne. Strichs Prämisse lautet, dass ein solches Prädikat nur einer Dichtung gezieme, »deren Wurzeln

196 Ebd., S. 2.

197 Ebd., S. 3.

198 Strich: *Deutsche Klassik und Romantik* [1928], S. 2.

199 Ebd., S. 385.

200 Ebd., S. 386.

tief im Erdreich« der jeweiligen »Nation gebettet sind« und die deshalb den »Geist eines Volkes repräsentativ zum Ausdruck bring[t]«, die aber ebenso »vom Geiste wesenhafter Menschlichkeit beseelt«²⁰¹ sei. Vor diesem Hintergrund skizziert Strich einen (eurozentrischen) »Ablauf der allgemeinen Geistesgeschichte«.²⁰² Im Zuge dessen bescheinigt er jeder Nation ihre »welthistorischen Momente[]« bzw. »Sternstunde[n]«,²⁰³ die wiederum, so seine These, mit dem geistigen Verfall anderer Nationen einhergehen. Daraus resultiere ein für den »europäischen Geist[]«²⁰⁴ konstitutives Wechselspiel, das (mit Strichs Worten) auf die Formel gebracht werden kann, dass »alle fest gewordenen Formen [...] immer wieder zerbrochen und aufgelöst werden [müssen], wenn sie nicht erstarren, und das heißt sterben, sondern lebendig bleiben sollen«.²⁰⁵ Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Strich, vor dem Hintergrund des Europa-Panoramas, konstatiert, dass die »eigenste Sendung«, die Deutschland »der Welt zu geben hatte, [...] nicht die klassische Gestalt«²⁰⁶ gewesen sei, sondern die Romantik. Zwar habe die deutsche Klassik »viel stärker noch als die deutsche Romantik zur Entfesselung der europäischen Romantik geführt«, aber was dem Deutschen wie Klassik dünke, sei in den anderen »europäischen Ländern [...] als Produkt[] regelloser Freiheit aufgenommen«²⁰⁷ worden: »Deutschland in seiner Gesamtheit stand dem europäischen Geiste des 19. Jahrhunderts«, so Strich, »sozusagen als das klassische Land der Romantik vor Augen.«²⁰⁸

Ein Jahr nachdem die dritte Auflage von Strichs Hauptwerk erschienen ist, verlässt Strich, seit 1915 als außerordentlicher Professor in München, übrigens selbst die deutschen Grenzen. Ihn ereilt nämlich ein Ruf aus Bern – was für den Literaturwissenschaftler mit jüdischen Wurzeln nicht nur ein beruflicher Aufstieg ist, sondern ihm vermutlich auch das Leben rettet.²⁰⁹

201 Ebd.

202 Ebd., S. 387.

203 Ebd., S. 388.

204 Ebd., S. 399.

205 Ebd., S. 413.

206 Ebd., S. 410.

207 Ebd., S. 398.

208 Ebd., S. 399.

209 Nach dem Zweiten Weltkrieg unterzieht Strich sein Werk übrigens einer erneuten, allerdings noch erheblicheren Revision. Strich resümiert: »Wenn es damals eine Aufgabe war, das eigene Recht der Romantik gegenüber der Klassik ins Licht zu stellen, so gestehe ich heute, daß mich die Entwicklung der Geschichte dazu geführt hat, in der

Mit der Skizzierung der Weiterentwicklung von Strichs Werk bin ich zugegebenermaßen vom zentralen Erkenntnisinteresse dieser Studie, der Erörterung der Korrelation zwischen buchmedialer Visualität und Methode einzelner Bücher, abgewichen. Nichtsdestoweniger hat vor allem der Vergleich der ersten und der zweiten Auflage von *Klassik und Romantik* deutlich gemacht, dass die typographische Gestaltung wissenschaftlicher Werke als Interpretament ernst genommen werden muss. Die buchmediale Visualität eines Werks vermag offensichtlich nicht nur, die Intention eines Werks sowie dessen Verhältnis zum wissenschaftlichen Diskurs widerzuspiegeln. Sie kann außerdem, freilich nur im Vergleich, deutlich machen, welchem Wandel ein Werk unterliegen kann, wie der Umstand indiziert, dass der formell stärkeren Orientierung der zweiten Auflage von *Klassik und Romantik* an den gängigen fachwissenschaftlichen Konventionen auch eine »typographische Assimilation« korrespondiert.

Schultz *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*

Im Jahr 1929 erscheint (bei Moritz Diesterweg in Frankfurt) Franz Schultz' *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*. Wie Benno von Wiese in einer im *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* veröffentlichten Rezension resümiert, »führt« das Werk, das eine Überblicksdarstellung der »sich einander fremd gegenüber stehende[n] Standpunkte« innerhalb der Germanistik liefert, »unmittelbar in die kämpfenden Richtungen hinein«. ²¹⁰ Da jener Prozess (unter anderem im Rekurs auf das Schultz'sche Werk) bereits thematisiert wurde, ist es nicht nötig, an dieser Stelle näher auf den Inhalt des Werks einzugehen. Was allerdings einer Erörterung bedarf, ist die Art und Weise, wie Schultz seine Überblicksdarstellung inszeniert: nämlich, wie auch der Rezensent hervorhebt, vermittels »der lebendigen Form des Dialogs«. ²¹¹

deutschen Romantik eine der großen Gefahren zu erkennen, die dann wirklich zu dem über die Welt hereingebrochenen Unheil führten« (Fritz Strich: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Ein Vergleich, Bern: A. Francke Verlag 1949, S. 9).

210 Benno von Wiese: Karl Schultze-Jahde, Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Berlin, Ebering 1928. Franz Schultz, *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*, Frankfurt a.M. 1929. In: *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie* 9–10, 51 Jahrgang (1930), Sp. 324–326, hier Sp. 326.

211 Ebd.

Genau genommen präsentiert Schultz der Leserschaft ein fingiertes, dreitägiges »Gespräch«²¹² zwischen einem Professor, einem Ministerialrat und einem jungen Doktor. Ein Gespräch, in dem der Professor – der allerdings auch einräumt, dass der »frei[e] Fluß« zeitgenössischer »literarhistorische[r] Darstellungen« ihm wie »eine Erlösung«²¹³ vorkomme – auf eine Beibehaltung des philologischen Ethos pocht, der junge Doktor für die Kompatibilität von Wissenschaft und Lebenswelt wirbt und der Ministerialrat stets den gesellschaftlichen Kontext des Erörterten ins Blickfeld rückt.

Neben der für eine Publikation literarhistorischer Provenienz (nicht nur der späten 1920er Jahren) äußerst ungewöhnlichen Form ist ein weiterer Aspekt von Schultz' Überblicksdarstellung auffällig: die Type. Schultz' Buch ist nämlich in einer Schrift gedruckt, die zeitgenössisch eigentlich literarischen Werken vorbehalten ist: in der Unger-Fraktur (vgl. Abb. 28 und 29), die »seit ihrer Wiederentdeckung« zu einer »der erfolgreichsten Werkschriften«²¹⁴ des frühen 20. Jahrhunderts überhaupt und zu einem Indikator für Modernität und ein ausgewiesenes ästhetisches Empfinden avanciert. Für Fritz Helmuth Ehmcke beispielsweise stellt die Unger-Fraktur etwas schlicht »nicht mehr zu Überbietendes«²¹⁵ dar. Gleichzeitig wird die klassizistische Unger-Fraktur, da sie besonders bei den Romantikern hoch im Kurs stand, mit dem »Geist« der Romantik assoziiert.²¹⁶ Auch Benjamin hegte, wie aus einem Brief aus dem Jahr 1922 an den Verleger Richard Weissbach – bei dem Benjamins (schlussendlich allerdings nicht realisiertes) Zeitschriftenprojekt *Angelus Novus* verlegt werden sollte²¹⁷ – hervorgeht, eine Vorliebe für die Unger-Fraktur. Benjamin schwärmt in jenem Brief, dass es zu seinen »schönsten Träumen gehört, gewisse« seiner »Prosasachen einmal in der Ungerschen Type zu sehen«.²¹⁸ Wie Christopher Busch vermutet, ist Benjamins Schwäche für die

212 Schultz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, Titelblatt.

213 Ebd., S. 17.

214 Busch: Unger-Fraktur, S. 312.

215 Ehmcke: Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen, S. 72.

216 Vgl. F.[ritz] H.[elmuth] Ehmcke: Schrift. Ihre Gestaltung und Entwicklung in neuerer Zeit. Versuch einer zusammenfassenden Schilderung. Hannover: Günther Wagner 1925, S. 5.

217 Vgl. zum geplanten Zeitschriftenprojekt Uwe Steiner: »Ankündigung der Zeitschrift *Angelus Novus*«. »Zuschrift an Florens Christian Rang«. In: Benjamin Handbuch, S. 301–308.

218 Walter Benjamin an Richard Weissbach. Berlin, 21. Januar 1922. In: Gesammelte Briefe, Band II, S. 232–234, hier S. 233.

Abb. 28: *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte* 1929, Titelblatt

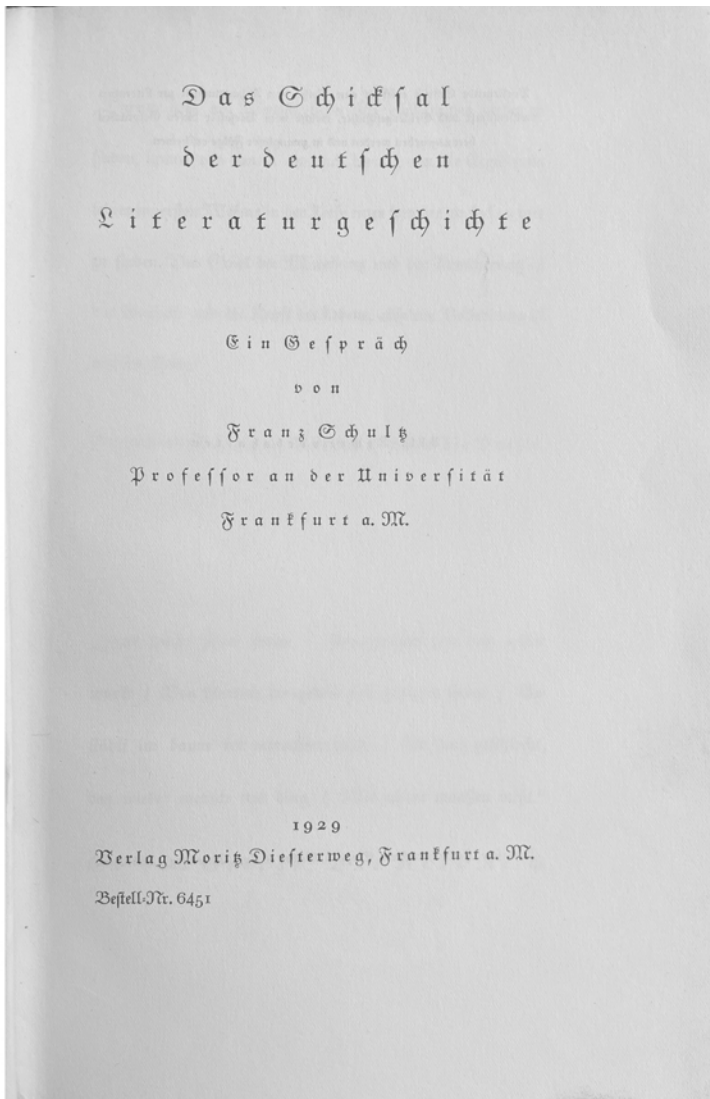
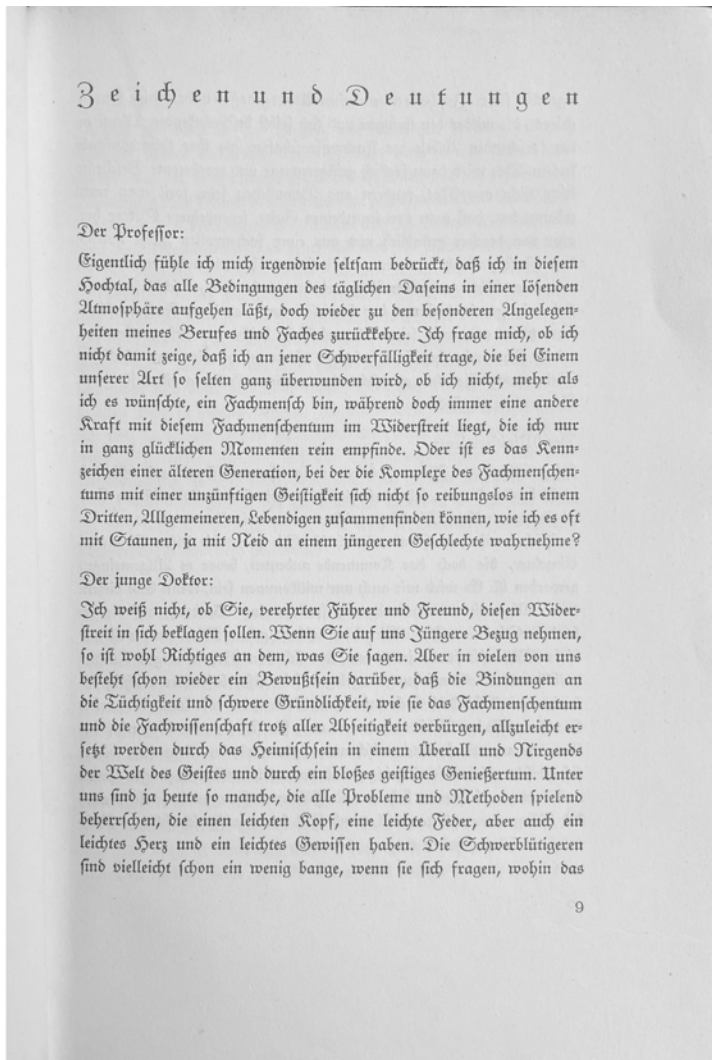


Abb. 29: *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte* 1929, S. 9

Unger-Fraktur sicherlich (auch) darauf zurückzuführen, dass das Zeitschriftenprojekt *Angelus Novus* »sich in anti-expressionistischer Stoßrichtung an ro-

mantischen Unternehmungen orientieren«²¹⁹ sollte. Franz Schultz geht hier sogar einen Schritt weiter. Sein Buch ist nicht nur in der von den Romantikern präferierten Type gedruckt. Es ist ein in der Unger-Fraktur gesetztes Gespräch. Und das Gespräch wiederum steht bei den Romantikern besonders hoch im Kurs. Das »Gespräch«, ²²⁰ so heißt es im *Athenaeum*, bringt nämlich den Vorteil mit sich, einen Gedanken »bald von dieser bald von jener Seite«, also jeweils »in einem neuen Lichte«, »zeigen« zu können. Dies wiederum, so Friedrich Schlegels Credo, macht es leichter, »in den eigentlichen Kern« des Erörterten »zu dringen«. ²²¹ Allerdings stößt die Assimilation der fachwissenschaftlichen Krisen- und Standortbestimmung des Frankfurter Germanisten an von der Romantik präferierte Inszenierungsmodi schnell an ihre Grenzen. Schultz ist nicht, wie Friedrich Schlegel, erpicht, mithilfe eines Gesprächs die »unsichtbare[] Urkraft der Menschheit« und deren Verhältnis zur »Poesie«²²² zu ergründen. Er ist daran interessiert, den *status quo* einer akademischen Fachwissenschaft zu reflektieren. Außerdem wird der von Schlegel dem dialogischen Charakter des Gesprächs zugeschriebene Vorteil, also die Möglichkeit, mehrere gleichberechtigte Positionen miteinander interagieren zu lassen, dadurch konterkariert, dass in Schultz' Buch eine Entsprechung der Position des Autors mit der des Professors (innerhalb des Gesprächs) unmissverständlich markiert wird. Das Titelblatt nennt nämlich nicht nur den Autor, »Franz Schultz«, sondern auch dessen akademischen Titel und Dienstort: »Professor an der Universität Frankfurt a.M.«.²²³ So oberflächlich die Wahlverwandtschaft zwischen dem *Schicksal der deutschen Literaturgeschichte* und der Romantik aber auch sein mag, zweierlei macht Schultz' Buch (sowie auch jedes andere der bisher besprochenen Werke) deutlich: Die Machart von fachwissenschaftlichen Publikationen, in denen mit den gängigen Konventionen literarhistorischer Darstellung gebrochen wird, basiert stets auf (typographie-)historischen Kenntnissen – und nicht auf rein ästhetischen Erwägungen.

219 Busch: Unger-Fraktur, S. 302.

220 [Friedrich Schlegel:] IV. Gespräch über Poesie. In: *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Schlegel. Dritten Bandes Erstes Stück. Berlin, 1800. bei Heinrich Frölich, S. 58–67, hier S. 61–62.

221 Ebd. Als paradigmatisch diesbezüglich kann die im »Gespräch über die Poesie« formulierte These gelten: »Das Spiel der Mittheilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode« (ebd., S. 61).

222 Ebd., S. 60.

223 Schultz: *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte*, Titelblatt.

Hellingraths »Hunneneinbruch in die civilisierte literarhistorie«

Im Gegensatz zu den bisher thematisierten Werken (von Gundolf, Benz, Unger, Nadler, Strich und Schultz) hat die Arbeit, deren buchmediale Visualität es nun zu erörtern gilt – Norbert von Hellingraths *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* –, in den letzten Jahren das Interesse der Forschung auf sich gezogen. Hellingraths Studie, die am 30. Juni 1910 in München als Dissertation eingereicht²²⁴ und 1911 bei Eugen Diederichs veröffentlicht wurde,²²⁵ hat auch bei Walter Benjamin einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Benjamins polemische Rezension von Oskar Walzels *Wortkunstwerk* aus dem Jahr 1926 schließt nämlich – und das 15 Jahre nach der Veröffentlichung von Hellingraths (übrigens seitdem nicht erneut aufgelegter) Studie – mit den Worten:

Liebe zur Sache hält sich an die radikale Einzigkeit des Kunstwerks und geht aus dem schöpferischen Indifferenzpunkt hervor, wo Einsicht in das Wesen des »Schönen« oder der »Kunst« mit der ins durchaus einmalige und einzige Werk sich verschränkt und durchdringt. Sie trifft in dessen Inneres als in das einer Monade, die, wie wir wissen, keine Fenster hat, sondern in sich die Miniatur des Ganzen trägt. Solche Versuche finden sich selten genug. (Hellingraths Studie zu der Pindarübertragung Hölderlins war einer).²²⁶

Und »selten genug«, so ist den letzten, in einer Klammer vor den Elaboraten Walzels und seiner »Sippe der fatalen »Miterleber«²²⁷ geschützten Ausführ-

224 Vgl. Norbert von Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Als Inauguraldissertation bei der ersten Section der Philosophischen Facultät der Ludwig Maximilians Universität zu München eingereicht von Friedrich Norbert von Hellingrath am XXX Junius MCMX.

225 Norbert von Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena: Eugen Diederichs 1911. Zum aktuellen Interesse an Hellingraths Arbeit vgl. die (im Folgenden auch ausgiebig zitierten Beiträge) in: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne. Da Hellingrath bereits sehr jung im Ersten Weltkrieg fiel, sind die *Prolegomena* Hellingraths Hauptwerk geblieben und bilden folglich den Kern der meisten im Sammelband vereinigten Aufsätze.

226 Walter Benjamin: *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*. Von Oskar Walzel. Leipzig, Quelle und Meyer. XVI, 349 Seiten. Geb. M 14. In: Frankfurter Zeitung, Jg. 71, Nr. 832, 2. Morgenblatt, S. 7 (Literaturblatt der FZ, Jg. 59, S. 45). Zitiert nach dem Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK] Berlin, Walter Benjamin Archiv, Signatur: WBA 795.

227 Ebd.

nungen hinzuzufügen, »finde[t]« sich zu jener Zeit eine Arbeit, die das hermeneutische Potential, das typographischer Gestaltung zu eignen vermag, derart ostentativ zur Schau stellt wie Hellingraths *Prolegomena*.²²⁸ Gedruckt ist Hellingraths Arbeit nicht nur in Kleinschreibung – die gewählte Schriftartgattung ist, wie es für (nachbarocke) Texte, die in Kleinschreibung verfasst sind, typisch ist, die Antiqua –, sondern sie wartet zudem mit einem für ein gelehrtes Werk völlig untypischen Interpunktionszeichen auf: der Virgel, mit der wiederum nicht nur äußerst spärlich, sondern zudem auch, zumindest im Hinblick auf orthographische Konventionen, völlig willkürlich interpunktiert wird (vgl. Abb. 30). Die Arbeit ist außerdem geprägt von einer äußerst eigenwilligen Diktion, die wiederum, wie noch deutlich werden wird, in einem direkten Zusammenhang mit Hellingraths eigenwilliger Interpunktion steht. Hellingrath selbst teilt seinem Kommilitonen Hermann Hergt, wenige Tage, bevor er seine Dissertation einreicht, in einem Brief mit, dass seine »arbeit [...] nunmehr ganz übergeschnappt« sei, und kokettiert: »wenn sie angenommen wird ists ein Hunneneinbruch in die civilisirte literarhistorie«.²²⁹

Bevor ich die materialen Spezifika der Hellingrath'schen Qualifikationschrift genauer beleuchte, ist es allerdings angebracht, zunächst ein paar Worte darüber zu verlieren, wie es dazu gekommen ist, dass ein junger Münchener Philologe »die umfassende Wiederentdeckung eines Autors« eingeleitet hat, »der im 19. Jahrhundert mit dem Stigma der Geisteskrankheit behaftet war und heutzutage aus dem Kernbestand der deutschsprachigen Literatur nicht mehr wegzudenken ist«.²³⁰

Angeregt von seinem (in seiner Arbeit typographisch übrigens durch Versalien hervorgehobenem) akademischen Lehrer »FRIEDRICH VON DER LEYEN«, »einmal die hohe bedeutung der Hölderlinschen Sophoklesübersetzungen ausführlich darzulegen«, ist Hellingrath in der (ebenfalls

228 Wenngleich die konkrete Gestaltung der beiden Bücher auch verschiedener nicht sein könnte, so ist es durchaus denkbar, dass die demonstrative Inszenierung einer Korrelation zwischen Inhalt und Drucklegung, wie sie gerade der Studie Hellingraths eignet, für Benjamin eine Vorbildfunktion eingenommen hat.

229 Norbert von Hellingrath an Hermann Hergt. München, 18. Juni 1910. Zitiert nach Bruno Pieger: Unbekanntes aus dem Nachlass Norbert von Hellingraths. In: Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel und Ulrich Ott (Hg.): *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 36 (1992), S. 3–38, hier S.14.

230 Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne. Zur Einführung. In: *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne*, S. 9–14, hier S. 9.

Abb. 30: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe 1911, S. 1

HÖLDERLINS PINDARÜBERTRAGUNGEN sind wol seit einem jahrhundert in den händen der herausgeber/ seit jahren auf einer öffentlichen bibliothek und blieben unbeachtet. Suchen wir hiefür nach gründen so ist der erste/ dass Hölderlins bedeutung nur spät allgemein anerkannt wurde oder wird¹. Der zweite/ dass in diesen zeiten triviale gesetze wie der dichtung überhaupt so der kunst des übertragens dem allgemeinen bewusstsein entschwunden waren. deshalb erscheint es angemessen diese tatsache an der geschichte der Pindarübertragung aufzuweisen dabei an etliche notwendige eigenschaften einer solchen erinnernd. Wozu es gut sein wird jener polaren teilung des lyrischen stils zu gedenken/ wie sie die hellenistische rhetorik lehrte/ wenn sie eine ἀρυσία αὐστηρά von einer γλαφυρά unterscheidet und als den bedeutendsten dichter in der ersten den Pindar nennt². Wir können diese bezeichnung als *harte* und *glatte fügung* wiedergeben und sagen sie mache sich geltend durch harte und glätte der fugen zwischen den einzelnen elementen/ und dies durch die drei gleichlaufenden schichten hindurch: den rhythmus der worte/ des melos/ der laute. diese drei parallelen rhythmten werden

¹ ausserhalb des vaterlandes (ev. Marci 6 4) findet man schon früh (gleichzeitig mit DILTHEYS aufsatz) ein klares sicheres urteil über den dichter — un des plus éminents de l'Allemagne, quoiqu'une destinée ennemie lui ait refusé jusqu'à l'heure le rang qui lui appartient — (von P. CHALLEMEL-LACOUR/ einem mann/ dem keiner einseitig verstiegenes ästhetentum vorwerfen wird): La place d'Hölderlin est parmi les grands lyriques, non pas seulement de son pays, mais de tous les temps... Il est de la famille des Pindare et des Alcée, gardiens des traditions, interprètes des pensées divines, chantres des puissances d'en haut. (Revue des deux mondes 15 juin 1867 p. 955). ² vgl Dionysius Halicarn. de compositione verborum cap. 21 ff.

¹ Hellingrath

typographisch hervorgehobenen) »KÖNIGLICHE[N] LANDESBIBLIOTHEK ZU Stuttgart«, ²³¹ wie er in seiner Arbeit resümiert, zufällig auf Hölderlins bis dato »fast unbekannt[e]« »Pindarübertragungen« ²³² gestoßen. Hellingraths Entdeckung wird zunächst auszugsweise »in der neunten folge der Blätter für die kunst« (1909) abgedruckt, bevor »1910 in gleichem verlag«, dem der *Blätter für die Kunst*, eine »gesamtausgabe« ²³³ mit dem Titel *Hoelderlins Pindar-Übertragungen* ²³⁴ lanciert wird. Hellingraths Reflexionen zu den Pindarübertragungen werden, wie bereits bemerkt, Ende Juni 1910 unter dem Titel *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* als Dissertation eingereicht, die Arbeit wird von der zuständigen Fakultät angenommen. 1911 wird die Arbeit publiziert. ²³⁵ Der bei Diederichs veröffentlichte Text, auf den ich mich im Folgenden beziehen werde, ist mit der Originaldissertation übrigens, bis auf ein der eingereichten Version beigelegtes Curriculum Vitae, identisch. Ab 1913 folgen dann die ersten Bände einer von Hellingrath miteditierten historisch-kritischen Hölderlin-Ausgabe. ²³⁶ 1916 fällt Hellingrath in der Schlacht von Verdun. ²³⁷

Da Hellingrath seine Entdeckung erstmals in Georges *Blättern für die Kunst* veröffentlicht hat, ist es geboten, kurz die Verbindungen Hellingraths zum George-Kreis zu thematisieren. Wenngleich, wie Ute Oelmann betont, gerade das Verhältnis Hellingraths zu George »immer distanziert geblieben« ²³⁸ ist, ist der Einfluss Georges auf Hellingraths Studie, zumindest im Hinblick auf deren typographische Gestaltung, nicht zu leugnen. Die Lektüre George'scher Verse ist nämlich ausschlaggebend dafür, dass Hellingrath um 1909 zum kon-

231 Hellingrath: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe* [1911], S. 62.

232 Ebd., S. V.

233 Ebd.

234 Vgl. Norbert von Hellingrath (Hg.): *Hoelderlins Pindar-Übertragungen*. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1910.

235 Wie Irmgard Heidlers monumentaler Diederichs-Studie zu entnehmen ist, wurde Hellingrath wahrscheinlich von Friedrich von der Leyen an Diederichs vermittelt. Vgl. Heidler: *Der Verleger Eugen Diederichs*, S. 517.

236 Brokoff, Jacob und Lepper: *Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne*. Zur Einführung, S. 10.

237 Ebd., S. 11.

238 Ute Oelmann: *Hellingrath und der George-Kreis*. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne, S. 147–160, hier S. 154.

sequenten Kleinschreiber mutiert.²³⁹ Zwischen Hellingrath und Karl Wolfskehl wiederum besteht, wie Birgit Wägenbaur aufgezeigt hat, seit 1908 ein reger und vor allem produktiver Austausch.²⁴⁰ Und Wolfskehl wiederum weiß »seit mindestens 1903« von den »Pindar-Deutschungen«, ²⁴¹ was indiziert, dass die Entstehung des Dissertationsprojekts auch dem Impetus Wolfskehls zu verdanken ist.²⁴² Nichtsdestoweniger, und obwohl sich Hellingrath auch nachweislich mit Gundolf ausgetauscht hat,²⁴³ haben die *Prolegomena* mit den Geistbüchern und deren Anspruch, eine säkularisierte Adaption der platonischen »Schau« printmedial zu manifestieren, auffällig wenig gemein.²⁴⁴ Womit genau Hellingraths Studie aufwartet, werde ich im Folgenden entfalten.

Den Kern der *Prolegomena* bildet eine Erörterung des »lyrischen styls«²⁴⁵ der Hölderlin'schen Pindarübertragungen, die Hellingrath als »wahre wiedergeburt antiker dichtung«²⁴⁶ bestimmt. Hölderlins Übertragungen zeichne nämlich, im Gegensatz zu »den schlechten übertragungen des 18. und des 19. jahrhunderts«, ²⁴⁷ aus, dass er nicht danach getrachtet habe, Pindar bloß ins Deutsche zu übersetzen, sondern dessen Stil der »harte[n] fügung«²⁴⁸ zu adaptieren. Die für seine Studie elementare Unterscheidung zwischen »harte[r] und glatte[r] fügung« entlehnt Hellingrath der »polaren teilung des lyrischen styls«, wie sie die »hellenistische rhetorik« (des Dionysios von Halikarnassos) »lehrt«, die zudem »als den bedeutendsten dichter in der ersten den Pindar nennt«. ²⁴⁹ Auf den ersten Seiten seiner Arbeit erläutert Hellingrath nicht nur

239 Vgl. Birgit Wägenbaur: Norbert von Hellingrath und Karl Wolfskehl. Eine Biographische Skizze. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne, S. 161–189, hier S. 166.

240 Vgl. ebd., S. 162.

241 Ebd., S. 169.

242 Vgl. ebd., S. 167–169.

243 Vgl. die Korrespondenz in Pieger: Unbekanntes aus dem Nachlass Norbert von Hellingraths.

244 Dies mag einerseits mit der Distanz zu tun haben, die zwischen Hellingrath und dem Kreis, trotz aller Verbindungen, bestand, andererseits aber freilich auch damit, dass der Kreis 1910 noch dabei ist, sein eigenes Wissenschaftsverständnis zu formieren (vgl. S. 140–143).

245 Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe [1911], S. 1.

246 Ebd., S. 24.

247 Ebd., S. 17.

248 Ebd., 2.

249 Ebd., S. 1.

die konstitutiven Merkmale der beiden Stile sowie deren Differenzen, sondern entwirft gleichzeitig auch eine Art Genealogie des ästhetischen Verfalls, als deren Tiefpunkt er, neben dem Volkslied, die Romantik bestimmt:

für uns/ die wir von der begrifflich unsinnlichen seite herkommen/ wird als wesentlich erscheinen dass in harter fügung möglichst das einzelne wort selbst taktische einheit sei/ in glatter dagegen das bild oder ein gedanklicher zusammenhang meist mehrere wörter sich unterordnend. die glatte fügung ist also minder unmittelbar und wird daher leicht bei fortschreiten-dem schwinden der sinnlichkeit der alleinherrschaft in der dichtung sich nähern/ wobei dann bezeichnend ist dass die einheiten fest/ stereotyp/ werden d. h. dass das wort als untergeordneter bestandteil immer gleich in starren überlieferten verbindungen auftritt. in der deutschen literatur wurde dieser styl zu einem der hellenischen unbekannten grade fortgebildet – besonders in der spätern Romantik und aus dem volkslied heraus – und zwar so/ dass der aus den auf einander folgenden worten je einer reimzeile im hörenden gradweise sich gestaltende eindruck taktische einheit ist und das gedicht ein rhythmischer wechsel dieser einheiten: die reimzeile ein gerundetes gebilde von vorstellungen mit einheitlichem [...] stimmungsgehalt [...]. Es wird also in dieser fügung etwas als wesentliches empfunden das nicht eigentlich und sinnlich wahrnehmbar in den worten liegt. aus dunkler erkenntnis davon hielten dann epigonen dieses styls etwas nicht eigentlich in den worten liegendes – mochten sie es nun inhalt oder stimmung oder das poëtische oder sonstwie nennen – für das wesentliche und einzig notwendige der dichtung [...]. harte fügung dagegen tut alles das wort selbst zu betonen und dem hörer einzuprägen/ es möglichst der gefühls- und bildhaften associationen entkleidend auf die es dort gerade ankam. hier wird also in der wortwahl/ auch wo man keine besondere dichtersprache hat/ das tägliche und gewohnte vornehmlich aber die hergebrachte verbindung gemieden/ das schwere prangende und die vielsylbige zusammensetzung gesucht/ als welche von selbst ton und sinn auf sich lenken.²⁵⁰

Wie Jürgen Brokoff resümiert, ist das Revolutionäre der von Hellingrath in den *Prolegomena* entwickelten »Ästhetik der harten Wortfügung«, dass er mit der bis dato »gängigen Auslegungspraxis der Philologie« bricht, »indem er

250 Ebd., S. 2–5.

anstelle der geistigen oder gedanklichen Würde der Dichtung die »sinnlich wahrnehmbar[e]« Sprache dieser Dichtung ins Zentrum rückt.«²⁵¹

Trotz derartigen Einsichten – und dem relativ breit gefächerten Interesse an Hellingrath und seinem Werk – ist der Reziprozität zwischen den Hellingrath'schen Ausführungen und deren printmedialer Inszenierung bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Eine Ausnahme stellt, neben Joachim Jacobs Aufsatz »Norbert von Hellingrath im Horizont zeitgenössischer Sprachästhetik«, ²⁵² auf den ich noch Bezug nehmen werde, Yuji Nawatas Habilitationsschrift *Vergleichende Mediengeschichte* dar, in der Nawata den Versuch unternimmt, Hellingraths Studie im Schema des von Friedrich Kittler diagnostizierten medienhistorischen Paradigmenwechsels um 1900 zu verorten (bzw. diesen im Rekurs auf Hellingraths Arbeit zu plausibilisieren). ²⁵³ Den Kerngedanken des Kittler'schen Schemas fasst Nawata wie folgt zusammen: »Im Zeitalter des Schriftmonopols«, also um 1800,

stellten sich die Leser allerlei vor, und die Tatsache, dass diese Vorstellungen erst durch das Medium Buchstabe möglich waren, blieb unbemerkt. [...] Seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts ist die Schrift nur noch eines der differenzierten Medien geworden, so dass sich die Schrift in Konkurrenz mit anderen Medien ihrer *raison d'être*, nämlich der Buchstaben als ihrer Elemente, bewusst werden musste.²⁵⁴

Wenngleich Nawatas Ansatz sich von dem dieser Arbeit grundlegend unterscheidet – und bereits aufgezeigt werden konnte, dass der Faktor printmedialer Artefakte bereits um 1800 Aufmerksamkeit geschenkt wird –, stimme ich folgender Diagnose Nawatas vollkommen zu: »[D]ie These der Arbeit k[a]nn[] nicht getrennt werden von der Praxis, auch durch die Interpunktion zu be-

251 Brokoff: Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der Avantgarde, S. 55.

252 Joachim Jacob: Norbert von Hellingrath im Horizont zeitgenössischer Sprachästhetik: Hugo von Hofmannsthal, Theodor Lipps und Wilhelm Dilthey. In: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne, S. 87–105.

253 Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink Verlag 1985.

254 Yuji Nawata: *Vergleichende Mediengeschichte. Am Beispiel deutscher und japanischer Literatur vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink Verlag 2012, S. 110.

tonen, dass Wörter Wörter sind und keine Gedanken«. ²⁵⁵ Nawata geht also, plausiblerweise, davon aus, dass Hellingrath die harte Fügung, die er als das Spezifikum der Hölderlin'schen Pindarübertragungen identifiziert hat, performativ inszeniert, indem er selbst hart fügt. Folgender Passus vergegenwärtigt diesen Gestus exemplarisch:

So/ von schwerem wort zu schwerem wort reiszt diese dichtart den hörer/
lasst ihn nie zu sich kommen nie im eigenen sinn etwas verstehen vorstellen
fühlen: von wort zu wort muss er dem strome folgen und dieser wirbel der
schweren stozenden massen in seinem verwirrenden oder festlich klaren
schwunge ist ihr wesen und eigentlicher kunstcharakter. ²⁵⁶

Wie deutlich wird, muss die Leserschaft auch dem »strome« von Hellingraths »gedanken«, und zwar »von wort zu wort[,] [...] folgen«. Zwei Fragen bleiben dann allerdings zu klären: Weshalb die Kleinschreibung und warum ist das Interpunktionszeichen, für das sich Hellingrath entschieden hat, ausgerechnet die Virgel? Zunächst ein paar Worte zur Virgel. Die Verwendung der Virgel mutet, zumindest dann, wenn man sich deren Provenienz vergegenwärtigt, völlig kontraintuitiv an. Die Virgel ist nämlich ein Spezifikum des frühneuzeitlichen Fraktur-Satzes. In der von Hellingrath in den *Blättern für die Kunst* herausgegebenen Vorauswahl der Oden und in der Gesamtausgabe aus dem Jahr 1910, die übrigen in der St.G.-Schrift gedruckt ist, werden

255 Ebd., S. 108. Interessant ist angesichts dessen, dass Hellingrath sogar moniert, dass Hölderlin nicht so hart gefügt habe, wie er hätte fügen können, was er dem Umstand zuschreibt, dass Hölderlin bei seinen Pindarübertragungen »zwei arten der interpunction« vermischt habe: »die erlernte grammatisch-logische/ die er zu vornehm conservativ ist aufzugeben/ mit einer die sich auf den vortrag bezieht« (ebd., S. 81–82). Wie bei den Pindarübertragungen indes zu interpungieren sei, darüber gibt Hellingrath, und zwar in seinen am Ende der Arbeit angestellten Überlegungen zur »HERAUSGABE DER PINDARÜBERTRAGUNGEN«, Auskunft: »interpunction nach dem üblichen princip würde durch ungemeine häufung der zeichen stören/ es wird also das beste sein nur sparsam bei stärkeren einschnitten der rede und bei missverständlichen stellen zu interpungieren. denn es wird niemand so toll sein die Pindarübertragungen anders als laut zu lesen/ die heutige amtliche art der Zeichensetzung jedoch ist nur aus der abscheulichen unsitte des nur mit dem auge lesens der bücher erklärbar und nur dabei erträglich« (ebd., S. 82). Nun kann freilich, wenn Hellingraths Studie auch ihrerseits gegen die »amtliche art der Zeichensetzung« revoltiert, kaum davon ausgegangen werden, dass Hellingrath davon ausgegangen sein könnte, dass jemand »so toll« sein würde, seine Dissertation »laut zu lesen«.

256 Ebd., S. 6.

keine Virgeln verwendet. Angesichts dessen, dass George, wie bereits thematisiert wurde, alles »Barocke« kategorisch ablehnt, kann dies auch nicht verwundern.²⁵⁷ Dementsprechend sind weder in Georges eigenen Gedichtbänden noch in irgendeiner anderen Kreis-Publikation, zumindest, soweit ich das überblicke, Virgeln zu finden. Auch Hölderlin selbst hat, wie die originalen Handschriften belegen,²⁵⁸ keine Virgeln verwendet. In Anbetracht dessen, dass Hellingrath die Gestaltung der *Prolegomena* selbst verantwortet hat und dass er, entgegen dem »dringenden Rat von der Leyens«, nicht dazu bereit gewesen ist, die Arbeit »nach Art zünftiger germanistischer Grundsätze umzuarbeiten«, ²⁵⁹ muss davon ausgegangen werden, dass der Virgel eine Funktion zukommt.

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist davon auszugehen, dass, wie Joachim Jacob konstatiert, die »Virgel an Stelle des Kommas [...] die rhythmische Gliederungsfunktion des Satzzeichens vor seiner syntaktischen herausstreicht«. ²⁶⁰ Die Bedeutung der Virgel ist also nicht historischer, sondern funktionaler Natur – und korrespondiert damit Hellingraths eigenwilliger Diktion. Der Leserschaft der *Prolegomena* soll die harte Fügung nämlich nicht nur erläutert, sondern, wie auch Nawata betont, unmittelbar vorgeführt werden. Das Ziel des Gesamtkonzeption ist es folglich, den »herbe[n] styl« ²⁶¹ des »griechische[n] sprachgeist[s]« ²⁶² performativ zu inszenieren. Vor diesem Hintergrund ist es auch vollkommen plausibel, dass die Arbeit in Kleinschrei-

257 Allerdings gibt es sehr frühe, noch ins ausgehende 19. Jahrhundert datierende Briefe Georges, in denen George selbst die Virgel verwendet (vgl. Joachim Jacob: Freundschaft nebst Briefen und Bildern – Carl August Klein, »Die Sendung Stefan Georges«, und Sabine Lepsius, »Stefan George. Geschichte einer Freundschaft« (1935). In: Wolfgang Braungart und Ute Oelmann (Hg.): George-Jahrbuch, Band 12 (2018/2019), S. 44–64, hier S. 58). Der Umstand, dass George in jenen Briefen auch noch Majuskeln verwendet (vgl. ebd.), macht deutlich, dass er zu jener Zeit noch keine »typographische Linie« gefunden hat.

258 Vgl. das Original im Bestand der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Signatur: Cod.poet.et.phil.fol.63,I,40; abrufbar unter: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz340374764> (zuletzt abgerufen am 16. Juni 2020).

259 Klaus E. Bohnenkamp: Einführung. In: Klaus E. Bohnenkamp (Hg.): Rainer Maria Rilke/Norbert von Hellingrath. Briefe und Dokumente, S. 5–30, hier, S. 20, Anm. 37.

260 Jacob: Norbert von Hellingrath im Horizont zeitgenössischer Sprachästhetik, S. 100.

261 Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe [1911], S. 7.

262 Hellingrath: Vorwort. In: Hölderlins Pindar-Übertragungen [1910], S. 5.

bung auftritt. Die Kleinschreibung ist nämlich nicht nur ein Merkmal der Schriften Georges. Auch im Griechischen dominiert die Kleinschreibung.

V. Benjamins Trauerspielbuch und das Literaturbarock

Die Institutionalisierung der germanistischen Barockforschung

Vor dem Hintergrund der bereits skizzierten Neuausrichtung der Germanistik institutionalisiert sich ab der Mitte der 1910er Jahre etwas Neues: die von Friedrich Gundolf als »modische[r] Taumel« diskreditierte »Neuerforschung der deutschen Barockpoesie«, ¹ ein Trend, ² der dazu führt, dass auch Walter Benjamin sich mit der Literatur des 17. Jahrhunderts intensiv auseinandersetzt.

»Fritz Strich war der erste«, wie Hans Epstein im Jahr 1929 resümiert, »der Waldenbergs Terminologie ›Renaissancelyrik‹ durch den Begriff ›Barocklyrik‹ ersetzte, er war der erste, der den Begriff ›Barock‹ auf eine Epoche der deutschen Literatur anwandte.« ³ Epstein, dessen soeben zitierte (und übrigens von Franz Schultz betreute) Dissertationsschrift sich mit der *Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung* am Beispiel des

1 Gundolf: Andreas Gryphius, unpag. Vorwort.

2 Vgl. Newman: Benjamin's Library, S. 2. Präferiert wird seitens der Fachwissenschaft allerdings, nichtsdestoweniger, die Romantik: »Und fragen wir nach den bevorzugten Gebieten der Forschung, so hat seit der Jahrhundertwende die Beschäftigung mit der Romantik ein derart erdrückendes Übergewicht gewonnen, daß, von einem gewissen für die Barockzeit erwachten Interesse und einer zart aufkeimenden Neigung zum Mittelalter abgesehen, die heutige Literaturgeschichte beinahe mit Romantikforschung gleichgesetzt werden kann« (Julius Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig: Quelle & Meyer 1926, S. 2).

3 Hans Epstein: Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen. Dargelegt an drei Theorien über das Literaturbarock. Berlin: Emil Ebering 1929 (= Germanische Studien, Heft 73), S. 19.

Literaturbarock auseinandersetzt, rekurriert auf Strichs zeitgenössisch äußerst einschlägigen Aufsatz »Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts«, auf den sich auch Benjamin im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* beruft.⁴ Das methodische Fundament für die darin formulierten stilgeschichtlichen Reflexionen liefert Strich allerdings nicht die eigene Disziplin, sondern die Kunstwissenschaft.⁵ Strich, wie Oskar Walzel (ein wenig polemisch) diagnostiziert, »möchte den lyrischen Stil des siebzehnten Jahrhunderts bestimmen und nutzt augenscheinlich ebenso Wölfflins wie Worringers Fingerzeige. Augenscheinlich – denn Strich nennt weder Wölfflins noch Worringers Namen.«⁶ An dieser Stelle ist es sinnvoll, kurz zu umreißen, was genau es mit jenen »Fingerzeigen« auf sich hat.

Wilhelm Worringer legt in seiner 1911 publizierte Habilitationsschrift über die *Formprobleme der Gotik* den Versuch einer »stilpsychologischen Untersuchung«⁷ zwischen Gotik und Renaissance vor. Worringer differenziert zwischen der Kunstform einer »nordischen Menschheit«, der Gotik, und der Kunstform einer »südliche[n] Menschheit«, der Renaissance. Außerdem differenziert Worringer zwischen der »geheimen Gotik« und »der eigentlichen Gotik«, ⁹ was es ihm ermöglicht, die Gotik zur Kunstform des »nordische[n] Mensch[en]«¹⁰ *sui generis* zu stilisieren, denn während die »eigentliche Gotik« zeitlich und räumlich begrenzt bleibt, ist die »geheime Gotik«, so seine These, den Grenzen positivistischer »Geschichtsfälschung«¹¹ entzogen –

4 »So hat gerade vom literarischen Barock«, so ist in der »Erkenntniskritischen Vorrede« zu lesen, »in dem das deutsche Trauerspiel entsprungen ist, Strich mit Recht bemerkt, daß die Gestaltungsprinzipien durch das ganze Jahrhundert die gleichen geblieben sind« (Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 27).

5 Vgl. zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Kunst des Barock innerhalb der Kunstwissenschaften die Studie von Ute Engel: *Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte* (ca. 1830–1933). München: Wilhelm Fink Verlag 2018.

6 Oskar Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard 1917 (= *Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft*, Nr. 15), S. 42–43.

7 Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*. München: R. Piper 1911, unpag. Vorwort.

8 Ebd., S. 124.

9 Ebd., S. 127.

10 Ebd., S. 125.

11 Ebd., S. 1. »Den Vertretern des naiven historischen Realismus« wirft Worringer vor (ebd.): »Sie machen skrupellos die relativen Voraussetzungen ihrer jeweiligen Menschlichkeit zu absoluten Voraussetzungen aller Zeit und leiten so gleichsam aus

was Worringer wiederum die Möglichkeit eröffnet, stilpsychologisch Merkmale und historische Epochenbegriffe zu kombinieren: »Im Barock ist der gotische Charakter ja«, so Worringer, »trotz der ungotischen Ausdrucksmittel noch ganz offenkundig.«¹²

Heinrich Wölfflin, der seinerseits auf derartige Psychologisierungen verzichtet, unternimmt in seinem 1915 erstmals publizierten Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* eine typologische Unterscheidung zwischen der Kunst der klassischen Renaissance und der des Barock, die er beide als autonome »Stileinheiten«¹³ definiert. Barock und Renaissance werden dadurch zu gleichwertigen, autonomen Epochen – was zeitgenössisch eine enorme Aufwertung des Barock bedeutet. Wölfflin konstatiert: »Das Wort klassisch bezeichnet hier kein Werturteil, denn es gibt auch eine Klassizität des Barock. Der Barock, oder sagen wir die modernere Kunst, ist weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist generell eine andere Kunst.«¹⁴ Als Unterscheidungsmerkmale der beiden unterschiedlichen Stile bestimmt Wölfflin die »Entwicklung vom Linearen zum Malerischen«, die »Entwicklung vom Flächenhaften zum Tiefenhaften«, die »Entwicklung von der geschlossenen zur offenen Form«, die »Entwicklung vom Vielheitlichen zum Einheitlichen« und die Unterscheidung von »absolute[r] und relative[r] Klarheit des Gegenständlichen«.¹⁵ Damit begegnen sich Klassik und Barock erstmals auf Augenhöhe.

Was Strich nun in seinem Aufsatz »Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts« liefert, ist eine literarhistorische Stilgeschichte nach Wölfflin'schem Vorbild, unterfüttert mit Worringer'scher Metaphysik, die auf dem Sektor der Literaturwissenschaft als folgenreiche Initialzündung bezeichnet werden muss. Die Literaturgeschichte subsumiert die Werke des 17. Jahrhunderts bis zu diesem Zeitpunkt nämlich nicht nur unter dem Terminus Renaissance,¹⁶ sondern wertet sie zudem – da sie einem am Klassizismus geschulten Schönheitsideal nicht entsprechen – als minderwertig ab, wie folgende Worte Carl Lemckes eindrücklich demonstrieren: »In der Geschichte

der Beschränktheit ihres historischen Erkenntnisapparates heraus das Recht auf konsequente Geschichtsfälschung ab.«

12 Ebd., S. 127.

13 Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, S. 15.

14 Ebd., S. 14.

15 Ebd., S. 15–16.

16 Vgl. Paul Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Mayer & Müller 1907.

der deutschen Dichtung gilt die Periode von Opitz bis zu den Vormännern Klopstocks für die unerquicklichste. Für den, der poetischen Genuss sucht, mit Recht. Es ist durchgehends eine unerfreuliche, oft widerwärtig langweilige Schul- und Vorbereitungszeit [...].¹⁷ Derartigen Einordnungen und Einschätzungen hält Strich in seinem Aufsatz entgegen:

Man pflegt den Stil der deutschen Dichtung im 17. Jahrhundert als Renaissance zu bezeichnen. Wenn man aber unter diesem Namen mehr versteht, als die wesenlose Nachahmung des antiken Apparates, so ist er irreführend und zeugt von Mangel an stilgeschichtlicher Orientierung in der Literaturwissenschaft, denn vom klassischen Geist der Renaissance hat dieses Jahrhundert nichts. Der Stil seiner Dichtung ist vielmehr barock, auch wenn man nicht nur an Schwulst und Überladung denkt, sondern auf die tieferen Prinzipien der Gestaltung zurückgeht.¹⁸

Seine Aufwertung erfährt das Barock nun dadurch, dass Strich im »antithetische[n] Stil«¹⁹ das Wesen des »deutschen Geistes«²⁰ meint erkennen zu können, eines Geistes, dem das »klassische Gleichmaß«²¹ der romanischen Renaissance lyrik zutiefst wesensfremd sei: »Indessen war doch dieser Geist viel zu bewegt und drangvoll, um sich den Grenzen solcher Form bequemen zu können. Indem er sie mit seinem Ausdruck füllte, zerbrach er sie auch schon.«²² Als Paradebeispiel »deutschen Geistes« führt Strich die Lyrik des Andreas Gryphius an, die »die romanische Sonettform« bereits durch ihre »Rhythmik vollständig zersprengt«.²³ Trotz dieser äußerst fragwürdigen »Metaphysizierung«,²⁴ auf der Strichs stilpsychologische Ausführungen basieren, und einer teilweise inkorrekten Beweisführung – bereits Arthur Hübscher weist nach, dass Strich die zitierten Werke teils falsch zuordnet²⁵ – hat

17 Carl Lemcke: Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit. Erster Band: Von Opitz bis Klopstock. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann 1871, S. 3.

18 Strich: Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts, S. 21.

19 Ebd., S. 31.

20 Ebd., S. 22.

21 Ebd., S. 37.

22 Ebd., S. 22.

23 Ebd., S. 23.

24 Epstein: Metaphysizierung, S. 9.

25 Vgl.: Arthur Hübscher: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung zu einer Phaseologie der Geistesgeschichte. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 24 (1922), S. 517–563 und S. 759–805, hier S. 519.

die »erste durchgehende Charakterisierung des lyrischen Stils im deutschen 17. Jahrhundert«,²⁶ wie auch Karl Viëtor einräumt, zur Folge, dass sich das Barock innerhalb der Literaturwissenschaft als feste Größe etabliert.²⁷ Und eines der Werke, in denen der Versuch un-

26 Karl Viëtor: Probleme der deutschen Barockliteratur. Leipzig: J. J. Weber 1928 (= Von deutscher Poeterey, Band 3), S.1.

27 Den Versuch, die kunstwissenschaftlichen Errungenschaften auf die Literaturwissenschaft zu übertragen, unternimmt allerdings nicht nur Fritz Strich. Im selben Jahr wie Strichs Aufsatz erscheint »Shakespeares dramatische Baukunst«, ein Versuch Oskar Walzels, die Wölfflin'schen Stilbegriffe auf die Literaturwissenschaft zu übertragen (vgl.: Oskar Walzel: Shakespeares dramatische Baukunst. In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft 52 (1916), S. 3–35); ein Jahr später veröffentlicht Walzel, unter dem Titel *Wechselseitige Erhellung der Künste*, sogar eine *Programmschrift zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe* (vgl. Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste*). Die Differenzen zwischen Strichs und Walzels Adaptionen beleuchtet Hans-Harald Müller: Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Strich und Oskar Walzel. In: Klaus Garber (Hg.): *Europäische Barock Rezeption*, Teil I. Wiesbaden: Harrassowitz 1991 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 20), S. 95–112. An der von Strich und Walzel vorangetriebenen »wechselseitigen Erhellung« partizipiert auch Benjamins Trauerspielbuch, wie bereits Werner Milch feststellt, der in seiner Trauerspielbuch-Rezension moniert, dass Benjamin »Wölfflin-Strichs Thesen von der Antithetik etwas verschwenderisch nützt« (Milch: Walter Benjamin, unpag.). Zwar kann von einer verschwenderischen Nutzung kaum die Rede sein, aber Benjamin rekurriert nicht nur auf Strich (vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 27) (und damit indirekt auf Wölfflin), sondern er zitiert u. a. auch den Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein und eine von dessen zentralen Thesen am Ende der »Erkenntniskritischen Vorrede« (vgl. ebd., S. 44). Die aus Hausensteins *Vom Geist des Barock* zitierte These lautet: »[A]uch die intimsten Wendungen des Barock, auch seine Einzelheiten – vielleicht sie gerade – sind antithetisch« (Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barock*. 3.–5. Auflage. München: R. Piper & Co. 1921 [1920], S. 28). Als größter kunstwissenschaftlicher Einfluss auf Benjamin müssen sicherlich die Schriften des Kunsthistorikers Alois Riegel gelten (vgl. Emden: Walter Benjamins Archäologie der Moderne, S. 28–29). Die von Walzel, Strich und auch Benjamin forcierte »wechselseitige Erhellung« stößt zeitgenössisch allerdings auch auf Ablehnung. Emil Ermatinger eröffnet sein Werk *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung* beispielsweise programmatisch mit den Worten: »Dieses Buch will das Wesen – es sei absichtlich nicht gesagt Stil – der deutschen Dichtung im Zeitalter des Barock und des Rokoko begreifen [...]. Verzichtet wird auf jeglichen Ausblick in die Geschichte der bildenden Kunst und auf die aus ihr gewonnenen Stilbestimmungen, so wertvoll diese an sich sind« (Ermatinger: *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, S. V). Ebenso kritisch, zumindest hinsichtlich der »wechselseitigen Erhellung«, ist Karl Viëtor, der zu fachspezifischer Grundlagenforschung auffordert: »Wir [...] lebten

ternommen wird, »den Sinn« jener neu definierten »Epoche zu vergegenwärtigen«, ²⁸ ist Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. An einer Gesamtschau des Literaturbarock hat sich zuvor übrigens nur Herbert Cysarz, und zwar in seiner 1924 publizierten Habilitationsschrift *Deutsche Barockdichtung*, versucht. Cysarz, den Benjamin selbst als seinen »unmittelbare[n], gelegentlich sichtlich befehdete[n] Vorgänger auf diesem Gebiet der Literaturgeschichte« ²⁹ bezeichnet, deutet »das Barock« allerdings, im krassen Gegensatz zu Benjamin, nicht als autonome Stilepoche, sondern als das »vorbereitende, als solches noch erfolglose Ringen« auf dem Weg zur »deutsche[n] Hochrenaissance«, der »Klassik«. ³⁰

Der Ursprung des deutschen Trauerspiels

Benjamins Trauerspielbuch besteht aus drei Teilen: einer »Erkenntniskritischen Vorrede« sowie zwei Hauptteilen, »Trauerspiel und Tragödie« und »Allegorie und Trauerspiel«. Die Vorrede wartet, wie Benjamin seinem Freund Scholem im Februar des Jahres 1925 in einem Brief mitteilt, mit »nicht weniger als Prolegomena« zu einer »Erkenntnistheorie« ³¹ auf – die Benjamin zudem mit sprachmetaphysischen Einsprengseln durchwebt –, während die beiden Hauptteile sich, wie der Titel des Werks verspricht, mit dem deutschen Trauerspiel beschäftigen. In »Trauerspiel und Tragödie« erörtert Benjamin zunächst die Differenz zwischen der griechischen Tragödie und dem barocken Trauerspiel und legt dar, dass es sich um zwei vollkommen diverse, weil unterschiedlich motivierte, Kunstformen handelt. Benjamins Credo, dass die »Geschichte des neueren deutschen Dramas [...] keine Periode« kenne, »in der die Stoffe der antiken Tragiker einflußloser gewesen wären«, ³²

letzthin von Anleihen bei der Kunstgeschichte, die doch nur fragwürdiger Notbehelf waren« (Viëtor: Probleme der deutschen Barockliteratur, S 1–2).

28 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 44.

29 Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 21. Juli 1925. In: Gesammelte Briefe. Band III, S. 60.

30 Herbert Cysarz: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig: H. Haessel Verlag 1924, S. 6.

31 Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 9. Februar 1925. In: Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Band III. 1925–1930. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997, S. 14.

32 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 50.

bringt diese Differenz auf den Punkt. Der »Gegenstand« der »Tragödie« ist laut Benjamin der »Mythos«, wohingegen der »Gehalt« des barocken Trauerspiels, sein »wahrer Gegenstand«, das konkrete »geschichtliche Leben« sei, und zwar »wie es jene[r] Epoche sich darstellte«.³³ Durch eine differenzierte Erörterung unterschiedlicher Spezifika barocker Trauerspiele versucht Benjamin im ersten Hauptteil entsprechend nachzuweisen, dass »Geschichte« der eigentliche »Gehalt« des Barockdramas »ist«.³⁴ Im zweiten Hauptteil, »Allegorie und Trauerspiel«, versucht Benjamin – auf dem zuvor Erörterten aufbauend – darzulegen, dass und weshalb der Allegorie in diesem Kontext eine besondere Rolle zukommt. Das Zentrum der beiden Hauptteile bildet die (quasi als Scharnier zwischen den beiden Hauptteilen fungierende) These, dass durch die Etablierung des Protestantismus, genau genommen durch die für diesen obligatorische »Abkehr von den ›guten Werken‹«, »[e]twas Neues entstand: eine leere Welt«.³⁵ »Jeder Wert«, so Benjamin, »war den menschlichen Handlungen genommen«³⁶ und »Trauer«, so seine Diagnose, »ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben«³⁷ – und zwar, wie dann im zweiten Hauptteil von Benjamin ausführlich dargelegt wird, vermittels der inflationären Nutzung der Allegorie. Auf die Korrelation zwischen Protestantismus und Barockdrama werde ich in Kürze noch einmal zurückkommen. Zunächst gilt es, das methodische Fundament des Trauerspielbuchs zu erörtern, um anhand dessen zu demonstrieren, dass »Darstellung«³⁸ für Benjamins Werk – und das in jeglicher Hinsicht – zentral ist. Um dies aufzuzeigen, ist es notwendig, die materiale, dem Barockdrama gewidmete Ebene des Trauerspielbuchs, also die beiden Hauptteile, zunächst zu verlassen und Benjamins epistemologische Prämissen zu reflektieren, da diese Benjamins Methode diktieren, die wiederum konstitutiv ist für die Komposition des gesamten Werks: für dessen Inhalt, für dessen Dramaturgie sowie für die buchmediale Visualität des Trauerspielbuchs.

Das Epizentrum von Benjamins epistemologischen Reflexionen, die in der »Erkenntniskritischen Vorrede« formuliert werden, bildet der Anspruch,

33 Ebd., S. 52.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 134.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 135.

38 Ebd., S. 11.

zwischen »Erkenntnis und Wahrheit«³⁹ (bzw. zwischen »Phänomenen« und »Ideen«⁴⁰) zu differenzieren, sowie gleichzeitig darzulegen, nicht nur *dass*, sondern auch *wie* es konkret möglich ist, Wahrheit zu vergegenwärtigen. Benjamin opponiert im Zuge dessen den beiden, in den Geisteswissenschaften seinerzeit etablierten Modi eines wissenschaftlichen Zugangs: der auf einer Akkumulation bloßer Fakten basierenden induktiven Methode des Positivismus einerseits, der spekulativen, der idealistischen Philosophie entlehnten Deduktion andererseits.⁴¹ Der Grund dafür, dass Benjamin beides verwirft, ist sein Verständnis von Wahrheit. »Wahrheit«, so lautet nämlich eine der zentralen Thesen Benjamins, »ist ein aus Ideen gebildetes intentionsloses Sein.«⁴² Da die »Idee« als solche allerdings einem »grundsätzlich anderen Bereiche an[gehört] als das von ihr Erfaßte«, also die im Modus der Erkenntnis begreifbaren »Phänomene«,⁴³ sind Benjamins eigene Ausführungen mit einem Problem konfrontiert: nämlich mit der »Frage der [eigenen, Sv. Sch.] Darstellung«.⁴⁴ Denn eine Darstellung, die die Wahrheit vergegenwärtigt, kann demzufolge kein Produkt einer diskursiven Herleitung sein. Benjamins Credo lautet deshalb: »Methode ist Umweg«.⁴⁵ Und als Sinn und Zweck jenes Umwegs bestimmt Benjamin ein »Eingehen«⁴⁶ in die Wahrheit, eine nicht-intentionale »Versenkung« in die »Einzelheiten eines Sachverhalts«:⁴⁷ die

39 Ebd., S. 13.

40 Ebd., S. 20.

41 Der Induktion unterstellt er, dass sie die Wahrheit »herabwürdigt«, der Deduktion, dass sie ein »pseudo-logisches Kontinuum« (ebd., S. 29) fingiere. Vgl. zu Benjamins Opposition gegenüber Induktion und Deduktion auch Stéphane Mosès: *Der Engel der Geschichte*. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 1992, S. 118–119.

42 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 21.

43 Ebd., S. 19.

44 Ebd., S. 11.

45 Ebd., S. 12. Für Malte Kleinwort resultiert daraus eine »unheilvolle Dynamik«: »Jede Erklärung«, so sein Resümee, »war selbst wieder erklärungsbedürftig und erforderte weitere erklärungsbedürftige Erklärungen, die immer wieder weitere erklärungsbedürftige Erklärungen heraufbeschworen« (Malte Kleinwort: *Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch*. In: Daniel Weidner und Sigrid Weigel (Hg.): *Benjamin-Studien 2*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 87–107, hier S. 90).

46 Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 21.

47 Ebd., S. 13.

»Kontemplation«.⁴⁸ Und um jene Kontemplation der vom Trauerspielbuch adressierten Leserschaft zu ermöglichen, bedürfe es einer »kontemplative[n] Darstellung«, die »in Stationen der Betrachtung den Leser einzuhalten nötigt«.⁴⁹ Als seiner Arbeit einzig angemessenes Format bestimmt er deshalb die »prosaische Form« des »Traktats«.⁵⁰ Das Charakteristische des Traktats umschreibt Benjamin wie folgt:

Darstellung als Umweg – das ist denn der methodische Charakter des Traktats. Verzicht auf den unabgesetzten Lauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuerten Einsetzens ebenso wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik.⁵¹

Allerdings ist es nicht einzig der »Umweg«, den Benjamin als konstitutiv für die printmediale Genese von Wahrheit identifiziert. Ebenfalls relevant sei, hier rekurriert er auf Platon, das Moment der »Schönheit«.⁵² Das Potential, einen diesen hehren Ansprüchen genügenden »beschreibenden Entwurf[]« zu liefern, traut Benjamin allerdings weder dem »Künstler« noch dem »Forscher«, sondern einzig dem »Philosophen« zu, dem er eine »erhobne« Position »zwischen«⁵³ beiden einräumt. Während der Künstler, in jedem seiner Werke, ein »Bildchen der Ideenwelt«, allerdings »in jeder Gegenwart ein endgültiges«, quasi »als Gleichnis«, entwerfe, obliege dem »Forscher« hingegen die »Zerstreuung«: »Der Forscher disponiert die Welt zu der Zerstreuung im Bereiche der Idee, indem er sie von innen in Begriffe aufteilt.«⁵⁴ Einzig dem

48 Ebd., S. 12.

49 Ebd., S. 13.

50 Ebd., S. 12. Vgl. zur Form des Traktats und dessen Bedeutung im zeitgenössischen Kontext: Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus, S. 43–47.

51 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 12.

52 Ebd., S. 15.

53 Ebd., S. 17.

54 Ebd.

Philosophen sei es indes möglich, eine »Konfiguration«⁵⁵ zu zeitigen, die bei dem gerecht werde, quasi eine *Konfiguration der Zerstreuung*.⁵⁶

Das potentielle Gelingen einer derartigen Komposition – für die zudem grundlegend ist, dass die Phänomene ihrerseits zerlegt werden können in die sie konstituierenden Bausteine, ihre »Elemente«⁵⁷ – basiert allerdings, neben dem bereits skizzierten ontologischen Dualismus, auch auf einer sprachphilosophischen Prämisse, die als Bedingung der Möglichkeit einer potentiellen Vermittelbarkeit zwischen Ideen und Phänomenen grundlegend ist. Benjamin insistiert nämlich darauf, dass »die Idee [...] ein Sprachliches [ist]«. ⁵⁸ Vor diesem Hintergrund differenziert er zwischen einer »ursprüngliche[n]« Sprache, in der sich Bezeichnetes und Bezeichnendes noch unmittelbar entsprochen hätten, dem »adamitischen Namengeben«, und einer Sprache, in der den Worten nur (noch) eine »mitteilende[] Bedeutung«⁵⁹ zukomme. ⁶⁰ »Im empirischen Vernehmen«, so Benjamins These, habe sich das originäre »Wesen« der »Worte«, das Benjamin als »symbolisch[]« definiert, »zersetzt«, mit dem Resultat, dass den Worten, trotz einer ihnen weiterhin inhärenten, allerdings »verborgenen symbolischen Seite«, *prima facie* nur noch »eine profane Bedeutung«⁶¹ eigne. Aus dieser (allerdings weder begründeten noch weiter erläuterten) Genealogie folgert Benjamin, dass, wie Jean-Michel Palmier

55 Ebd., S. 19.

56 »Benjamin verwendet die Ausdrücke »Konfiguration« und Konstellation«, wie Palmier betont, »unterschiedslos« (Palmier: Walter Benjamin, S. 727; vgl. auch Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 19), insofern könnte auch von einer *Konstellation der Zerstreuung* die Rede sein.

57 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 18.

58 Ebd., S. 21.

59 Ebd., S. 22.

60 Reflexionen über eine *lingua adamica* findet sich interessanterweise auch im Barock selbst, beispielsweise in Justus Georg Schottels »Theorie von Alter und Würde der verschiedenen Nationalsprachen«, einer Theorie, die das Ziel verfolgt, die deutsche Sprache zu nobilitieren: »Nach Schottels Ansicht«, wie Achim Aurnhammer und Nicolas Detering skizzieren, lassen »sich die verschiedenen Sprachen sämtlich auf eine Urform zurückführen, die sogenannte *lingua adamica*, die Sprache des ersten Menschen Adam, von der sie sich bei der babylonischen Sprachverwirrung« allerdings »entfernt h[ab]en« (Aurnhammer und Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit, S. 179). Und jener sprachlichen Urform, so Schottels These, »komme das Deutsche [...] noch am nächsten« (ebd.).

61 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 21–22.

es formuliert, in der »in die Arbitrarität des Zeichens abgesunkene[n] Sprache«⁶² der empirischen Welt die Ideen nicht (mehr) unmittelbar benannt – und damit nicht mehr unmittelbar vergegenwärtigt – werden könnten. Aufgrund jener Diskrepanz bedürfe es einer zwischen dem funktionalistischen Sprachgebrauch und dem originären Gehalt der Worte oszillierenden Vermittlungsinstanz, die es ermögliche, einerseits die Wahrheit in der Sprache der empirischen Welt überhaupt zu vergegenwärtigen, gleichzeitig aber auch »den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen« zu gewähren, also dafür Sorge zu tragen, dass sie »gerettet«⁶³ werden (können). Jene »Vermittlerrolle« schreibt Benjamin den »Begriffen«⁶⁴ zu, als deren Aufgabe er die »Auslösung« der »Elemente [...] aus den Phänomenen«⁶⁵ bestimmt. Und einer jener, zwischen verfallener und originärer Sprache oszillierenden Begriffe ist, wie Palmier zu Recht konstatiert, der »Begriff des Trauerspiels«.⁶⁶

Vor dem Hintergrund jener epistemologischen Grundlagenreflexionen erhellt auch, inwiefern die epistemologischen Überlegungen Benjamins mit seiner Extrapolation der Idee des Barockdramas direkt zusammenhängen. Die barocken Trauerspiele sind nämlich die konkreten Phänomene,⁶⁷ aus denen Benjamin in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die Idee des deutschen Barockdramas konfiguriert, womit er ihnen gleichzeitig, quasi performativ, »Anteil am Sein der Ideen«⁶⁸ garantiert. Benjamin definiert sogar, zumindest indirekt, welche Trauerspiele sich besonders eignen, um aus ihnen etwas der Wahrheit Entsprechendes zu konfigurieren: Die »Elemente, deren Auslösung aus den Phänomenen Aufgabe des Begriffes ist, [liegen] in den Extremen am genauesten zutage.«⁶⁹ Wenn Benjamin einige Seiten später als die »Aufgabe des Forschers« bestimmt, sich dem »Singulärsten und Verschrobensten der

62 Palmier: Walter Benjamin, S. 28.

63 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 18.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 20.

66 Palmier: Walter Benjamin, S. 727.

67 Vgl. zur Bestimmung der Trauerspiele als materiale Korrelate der Phänomene auch Martin Hammer: *Über den Umweg des Nichts. Cohens Theorie des Ursprungs und Benjamins Aneignung*. In: Frank Voigt, Nicos Tzanakis Papadakis, Jan Loheit et al. (Hg.): *Material und Begriff. Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen Walter Benjamins*. Hamburg: Argument Verlag 2019, S. 53–69, hier S. 54.

68 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 18.

69 Ebd., S. 20.

Phänomene«⁷⁰ zu widmen, dann wird deutlich, dass die für eine adäquate Konfiguration der Idee des Barockdramas konstitutiven Elemente materialiter in den entlegenen Barockschriften am »genauesten zutage«⁷¹ treten, jenen Schriften, die Benjamin selbst wiederum in der preußischen Staatsbibliothek *Unter den Linden* aufgestöbert hat.⁷² Und die konkreten Elemente jener Phänomene, auf deren Konstellation es ankommt, sind nichts anderes als die Bestandteile der Barockschriften, genau genommen die darin formulierten Sätze bzw. Verse, die Benjamin, vermittelt der »tollste[n] Mosaiktechnik, die man sich denken kann«,⁷³ seinem Text »eingepflegt« hat. Damit ist gewährleistet, dass »die Phänomene«, also die Trauerspiele, am Bereich der Ideen bzw. der Wahrheit partizipieren, womit sie »aufgeteilt und gerettet zugleich«⁷⁴ sind – wodurch wiederum gleichzeitig ihr »Ursprung«⁷⁵ extrapoliert wird.

70 Ebd., S.33.

71 Ebd., S. 20. Deshalb frohlockt Benjamin in einem Brief an Scholem, in dem er ihm mitteilt, dass die »Rohschrift desjenigen Teils, den« er »einzureichen gedenk[t], [...] abgeschlossen« sei, auch, dass die Kapitel seiner Arbeit mit »Mottos« versehen werden sollen, »wie sie kostbarer und rarer – unauffindbaren Barockschriften fast sämtlich entnommen – keiner versammeln konnte« (Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 22. Dezember 1914. In: Gesammelte Briefe, Band II, S. 508–509).

72 Vgl. Walter Benjamin an Franz Schultz. Berlin, ca. Herbst 1923. In: Gesammelte Briefe, Band II, S. 354.

73 Walter Benjamin an Gershom Scholem. Berlin, 22. Dezember 1924. In: ebd., S. 508.

74 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 19–20.

75 Ebd., S. 32. Benjamins Erläuterung des Begriffs Ursprung ist, wie Jan Urbich herausgearbeitet hat, eine Spezifikation dessen, was Benjamin mit Idee meint, allerdings spezifiziert im Hinblick auf die Dimension der »Zeitlichkeit« (vgl. Urbich: Darstellung bei Walter Benjamin, S. 224–225). Benjamins Verständnis von Ursprung liegt insofern auch die Vorstellung einer intentionslosen Konstellation aus Phänomenen zugrunde, wenngleich die von Benjamin verwendete Metaphorik im Trauerspielbuch eine rabiatere ist: »Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt« (Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 32).

Den für das Barockbuch konstitutiven Primat der »Darstellung«⁷⁶ spiegelt auch das Inhaltsverzeichnis, und das in einer regelrecht plakativen Unmittelbarkeit, wider (vgl. Abb. 31). Nämlich dadurch, dass die einzelnen Kapitel der Leserschaft als intentionslose Konfigurationen aus Disparatem vorgestellt werden.⁷⁷ Die in der Vorrede explizierte Methode von Wahrheitsgenese wird damit – was freilich erst erhellt, sobald die Vorrede konsultiert worden ist – als strukturgebendes Prinzip des gesamten Buchs erkennbar.

Um die Korrelation zwischen Methode und Inhaltsverzeichnis aufzuzeigen, ist es allerdings notwendig, eine bisher noch nicht reflektierte Differenzierung zu thematisieren. Benjamins Überlegungen liegt nämlich nicht nur die ontologische Unterscheidung zwischen Phänomenen und Ideen zugrunde, er differenziert auch zwischen den Ideen selbst. Dies ist insofern relevant, als, wie ich bereits aufgezeigt habe, dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* als Gesamtwerk die Funktion zukommt, die Idee des deutschen Barockdramas zu vergegenwärtigen. Allerdings vergegenwärtigen auch die einzelnen Kapitel, was vor dem Hintergrund des bisher Erörterten als Widerspruch interpretiert werden könnte, jeweils diese Idee. Als Gewährsmann für seine Differenzierung innerhalb der Ideenwelt zitiert Benjamin Leibniz herbei. Genau genommen rekurriert er auf dessen Monadologie.⁷⁸ In der Vorrede konstatiert Benjamin: »Jede Idee ist Monade – das heißt in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt.«⁷⁹ Und weiter heißt es: »Je höher geordnet die Ideen desto vollkommener die in ihnen gesetzte Repräsentation.«⁸⁰ Bezogen auf das printmediale Artefakt Trauerspielbuch, auf die »sinnvolle[] Konstellation des Ganzen«, ⁸¹ wird nun deutlich, warum sowohl das Gesamtwerk als auch die einzelnen Kapitel als Vergegenwärtigung einer Idee verstanden werden können: Das Buch *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in Gänze vergegenwärtigt

76 Ebd., S. 11.

77 Als einem Konzept performativ inszenierter Intentionslosigkeit verpflichtet kann das Ganze, da es sich um ein minutiös durchkomponiertes Sammelsurium handelt, freilich nur in Relation zu einer diskursiven Herleitung im (positivistisch) konventionellen Sinn bezeichnet werden.

78 Vgl. zu Leibniz und der Monadologie im Kontext seiner Philosophie Jürgen Mittelstraß: Leibniz und Kant. Erkenntnistheoretische Studien. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011, S. 29–58.

79 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 34.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 235.

Abb. 31: *Ursprung des deutschen Trauerspiels 1928, Inhaltsangabe*

Inhalt	
Erkenntnis-kritische Vorrede	S. 9-44
Begriff des Traktats — Erkenntnis und Wahrheit — Philo. S. 11	
sophische Schönheit — Aufteilung und Zerstreuung im Be-	
griff — Idee als Konfiguration — Das Wort als Idee —	
Idee nicht klassifizierend — Burdachs Nominalismus — Veris-	
mus, Synkretismus, Induktion — Die Kunstgattungen bei	
Croce — Ursprung — Monadologie — Mißachtung und Miß-	
deutung der Barocktragödie — ‚Würdigung‘ — Barock und	
Expressionismus — Pro domo	
Trauerspiel und Tragödie	S. 45-154
Barocke Theorie des Trauerspiels — Einfluß des Aristoteles S. 47	
bedeutungslos — Geschichte als Gehalt des Trauerspiels —	
Theorie der Souveränität — Byzantinische Quellen — Herodes-	
dramen — Enschlußfähigkeit — Tyrann als Märtyrer,	
Märtyrer als Tyrann — Unterschätzung des Märtyrerdra-	
mas — Christliche Chronik und Trauerspiel — Immanenz des	
Barockdramas — Spiel und Reflexion — Souverän als Aera-	
tur — Die Ehre — Vernichtung des historischen Ethos —	
Schauplay — Der Hölfling als heiliger und Intrigant — Di-	
dakische Absicht des Trauerspiels	
Volks- „Ästhetik des Tragischen“ — Niensches „Geburt der S. 82	
Tragödie“ — Tragödientheorie des deutschen Idealismus —	
Tragödie und Sage — Königtum und Tragödie — Alte und	
neue ‚Tragödie‘ — Der tragische Tod als Rahmen — Tra-	
gischer, prozeßualer und platonischer Dialog — Trauer und	
Tragik — Sturm und Drang, Klassik — Haupt- und Staats-	
aktion, Puppenspiel — Intrigant als komische Person — Be-	
griff des Schicksals im Schicksalsdrama — Natürliche und	
tragische Schuld — Das Requisit — Die Geisterstunde und die	
Geisterwelt	
Rechtfertigungslehre, <i>Anáthea</i> , Melancholie — Traßsinn des S. 134	
Fürsten — Melancholie, Körperlich und seelisch — Die Lehre	
vom Saturn — Sinnbilder: Hund, Ägel, Stein — <i>Acedia</i>	
und Untreue — Hamlet	

eine »höher geordnete Idee«, also die »Totalität«⁸² dessen, was sein Titel ver-
spricht. Die einzelnen Kapitel repräsentieren ihrerseits auch die Idee des Ba-

82 Ebd., S. 33.

rockdramas, allerdings jeweils in einer geringeren ›Intensität‹ bzw. ›Dichte‹. Und die Elemente, aus denen wiederum die einzelnen Kapitel bestehen, sind dann die einzelnen Unterkapitel. Das »Melancholiekapitel«, ⁸³ um ein konkretes Beispiel zu nennen, besteht in diesem Schema aus folgenden Elementen (vgl. auch Abb. 31): »Rechtfertigungslehre, Ἀπάθεια, Melancholie – Trübsinn des Fürsten – Melancholie, körperlich und seelisch – Die Lehre vom Saturn – Sinnbilder: Hund, Kegel, Stein – Acedia und Untreue – Hamlet«. ⁸⁴ Nennenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die einzelnen Kapitel im Inhaltsverzeichnis – was vollkommen unkonventionell ist – keine Überschriften haben. Als solche erkennbar sind die einzelnen Kapitel nur dadurch, dass sie mithilfe von Spatien voneinander getrennt sind. ⁸⁵ Und gerade jener Verzicht auf Kapitelüberschriften scheint mir insofern bedeutsam, als gerade dadurch der Eindruck einer intentionslosen Komposition von (vermeintlich) Disparatem suggeriert wird. Es wird also eine jener Grundvoraussetzungen inszeniert, die, laut Benjamin, obligatorisch ist für eine Konfiguration von Wahrheit.

Dass vor dem Hintergrund all dessen kaum davon ausgegangen werden kann, dass der Type keine bedeutungskonstitutive Funktion zukommt, ist evident. Das, was Benjamin im Trauerspielbuch als konstitutiv für Schrift *per se* identifiziert, gilt auch für sein Werk: »Schrift [hat] nichts Dienendes an sich, fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke.« ⁸⁶ Um gewahr zu werden, welches hermeneutische Potential der Type eignet, ist es allerdings erforderlich, ein letztes Mal die Perspektive zu erweitern – und die typographische Gestaltung weiterer Bücher zu erörtern. Diesmal allerdings steht nicht die Drucklegung

83 Walter Benjamin an Hugo von Hofmannsthal. Paris, 15. Juni 1926. In: Benjamin: Gesammelte Briefe. Band III, S. 176. Das von Benjamin selbst als solches bezeichnete Melancholiekapitel ist im Trauerspielbuch nicht unter diesem Titel anzutreffen. Es umfasst die Seiten 134–154 des Trauerspielbuchs.

84 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Inhaltsverzeichnis.

85 Nennenswert sind in diesem Kontext auch die Spatien, die im Text selbst die einzelnen Unterkapitel voneinander trennen, die, wie Friedrich Podszus bereits 1953 erkannt hat, »die Gliederung des Textes angeben«: »Sie bezeichnen deutlich für den Leser den Rhythmus der Arbeit, deutlicher als einfache Absätze sind sie die Haltezeichen für die notwendige Umschaltung auf einen neuen, weiteren Gedankengang« (Friedrich Podszus an Theodor W. Adorno, 26. Juni 1953. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953. In: Adorno und seine Verleger, S. 103).

86 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 214.

wissenschaftlicher Publikationen im Fokus, sondern die buchmediale Visualität der barocken Quellen, die Benjamin konsultiert hat. Außerdem – warum, erhellt das Folgende – gilt es einen Blick auf die Drucklegung wissenschaftlich edierter Neuausgaben barocker Werke zu werfen, die im frühen 20. Jahrhundert genutzt werden.⁸⁷

Printmediale Inszenierungen

Im ausgehenden 19. Jahrhundert ist man sich, zumindest weitestgehend, noch dahingehend einig, dass »die Periode von Opitz bis zu den Vormännern Klopstocks« die denkbar »unerquicklichste« sei, da es sich »durchgehends« um »eine unerfreuliche, oft widerwärtig langweilige Schul- und Vorbereitungszeit«⁸⁸ handle. Dass man vor der »literaturwissenschaftlichen Rehabilitation des Barock«,⁸⁹ also vor der Mitte der 1910er Jahre, nicht besonders erpicht war, sich mit der Literatur des Barock auseinanderzusetzen, ist auch daran abzulesen, dass zu jener Zeit nur relativ wenige barocke

87 An dieser Stelle könnte sich die Frage stellen, warum ich mich nicht speziell damit auseinandergesetzt habe, wie wissenschaftliche Werke, die sich mit dem literarischen Barock auseinandersetzen, aussehen. Auch dieser Spur bin ich gefolgt, und es lässt sich eine zeitgenössische Affinität erkennen. Arbeiten, die dem Barock gewidmet sind, in gebrochenen Schriften zu setzen. Zumindest sind zwei der wenigen »positivistischen« Gryphius-Studien, deren Entstehen in die Zeit vor der »Barockeuphorie« datiert, in Fraktur gedruckt: Victor Manheimer: *Die Lyrik des Andreas Gryphius*. Berlin: Weidmann 1904; sowie Hans Steinberg: *Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius*. Göttingen: E. A. Huth 1914. Da die Arbeiten allerdings ansonsten völlig konventionell gestaltet sind und in ganz herkömmlichen Schul- bzw. Zeitungsfraktur gedruckt, ist es fraglich, wie plausibel es wäre, davon auszugehen, dass der Drucklegung die Intention zugrunde liegt, historisierende Konnotationen zu evozieren. Dass die Typenwahl vom Sujet allerdings durchaus mitbestimmt gewesen sein kann, ist freilich nicht ausgeschlossen. Paul Stachels »positivistische« Arbeit: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama* (1907) und Herbert Cysarz *Deutsche Barockdichtung* sind hingegen in Antiqua gedruckt. Der latente Versuch, einfühlungshermeneutische Konnotationen zu evozieren, könnte tendenziell Emil Ermatingers Barock-Büchern (Weltdeutung in Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus*. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner 1925 (= *Gewalten und Gestalten* 1); Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung) unterstellt werden, allerdings sind die Bücher in einer modernen Schwabacher gesetzt und insofern, trotz der gebrochenen Type, völlig »zeitgemäß«.

88 Lemcke: Von Opitz bis Klopstock, S. 3.

89 Stockhorst: Reformpoetik, S. 419.

Werke in Form von neueren Editionen zugänglich waren. Deshalb war es im frühen 20. Jahrhundert, wollte man sich intensiv mit dem Literaturbarock auseinandersetzen, notwendig, barocke Originale in den einschlägigen Bibliotheken aufzustöbern und zu durchforsten.⁹⁰ Auf die Bedeutung der Originale, speziell für Benjamin und sein Werk, komme ich in Kürze zurück. Zunächst möchte ich anhand zweier, trotz ihrer barocken Provenienz um 1900 intensiv rezipierter Editionen aufzeigen, dass sogar im editionsphilologischen Kontext der Type eine äußerst relevante Rolle beigemessen wurde. Den Anfang macht ein Blick in das bei Max Niemeyer erstmals 1876 neu aufgelegte, 1913 bereits in vierter Auflage publizierte *Buch von der deutschen Poeterei*.⁹¹ Erstveröffentlicht wurde Martin Opitz' Werk bekanntlich 1624 (unter dem Titel *Buch von der Deutschen Poeterey*).⁹² Im Folgenden werde ich die vierte Auflage der Neuausgabe, kursorisch, mit dem Original vergleichen. Ich beginne mit einigen Worten zur Neuauflage der Neuausgabe.

Die wissenschaftlich edierte Ausgabe der *Poeterei* eröffnet eine Einleitung von Wilhelm Braune. Diese Einleitung ist – wie auch die Vorderseite der Broschur, auf der der Titel des Opitz'schen Werks abgedruckt ist, und die Rückseite der Broschur, auf der der Fundus der bei Niemeyer herausgegebenen »Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts« beworben wird – in Antiqua gesetzt. Die in der Einleitung kommentierten »Druckfehler«⁹³ aus Opitz' Poetik sind allerdings in Fraktur gesetzt. Dieser Kontrast bewirkt, dass die angeführten Stellen, was allerdings auch ohne die Kombination der unterschiedlichen Schriftartgattungen möglich gewesen wäre, deutlich als Zitationen aus dem Original markiert werden. Dadurch

90 Entsprechend hält auch Benjamin im Herbst 1923 in einem Briefentwurf an Franz Schultz fest, dass er bis auf Weiteres in Berlin verweilen müsse, da er »die zum Teil entlegenen Texte« nur in der »Staatsbibliothek« (Walter Benjamin an Franz Schultz. Berlin, ca. Herbst 1923. In: Benjamin, Briefe II, S. 354) konsultieren könne.

91 Vgl. Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterei*. Halle/Saale: Max Niemeyer 1876; sowie Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterei*. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Vierter Druck. Halls/Saale: Max Niemeyer 1913 (= *Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, No. 1).

92 MARTINI OPITII *Buch von der Deutschen Poeterey*. In welchem all ihre eigenschaft vnd zugehör gründtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeführt wird. Gedruckt in der Kurfürstlichen Stadt Brieg / bey bey Augustino Gründern. In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.

93 Wilhelm Braune: Einleitung. In: Opitz: *Buch von der deutschen Poeterei*, S. III–VI, hier S. IV.

wird die grundsätzliche Differenz zwischen dem objektiv-wissenschaftlichen Teil der Edition, dem Kommentar, und dem genuinen barocken ›Textkorpus‹, quasi performativ, zur Schau gestellt. Die im Anschluss an den textkritischen Kommentar abgedruckte *Poeterei* liefert, erwartungsgemäß, ein völlig anderes Bild. Der Fließtext ist in Fraktur gesetzt, Zitationen lateinischer wie auch französischer Provenienz hingegen, wie es innerhalb des Fraktursatzes üblich ist, in Antiqua. Der Umstand, dass der wissenschaftliche Teil der Neuausgabe, also die Einleitung, in Antiqua gedruckt ist, das Original allerdings in einem ›diplomatischen‹ Druckbild reproduziert wurde, macht deutlich, dass die Type im frühen 20. Jahrhundert auch im Bereich wissenschaftlicher Editionsarbeit als ein konstitutiver Teil von ›Text‹ wahr- und vor allem auch ernst genommen wurde. Dass typographische Überlegungen bei der Herausgabe der Niemeyer-*Poeterei* eine Rolle gespielt haben, indiziert auch der Umstand, dass das broschiierte Büchlein ganz offensichtlich den Eindruck erwecken soll, es liefere eine (wenngleich von »Druckfehler[n]«⁹⁴ befreite und um einen Kommentar erweiterte) originalgetreue Reproduktion der *Poeterey*. Im Anschluss an den einleitenden Kommentar begegnet der Leserschaft nämlich ein Titelblatt, bei dem es so scheint, als handle es sich um eine exakte Nachbildung eines barocken Originals (vgl. Abb. 32). Im Vergleich mit einem Original (vgl. Abb. 34) wird allerdings deutlich, dass der Schein trügt. Nicht nur, dass die ornamentale Einfassung des Titels im Original viel feiner gearbeitet und breiter ist als bei der Rekonstruktion, auch die Fraktur, in der der Titel der Neuausgabe gesetzt ist, unterscheidet sich deutlich von den verschnörkelten barocken Typen des Originals. Ebenso unterscheiden sich die Antiqua-Schriften, in denen der latinisierte Name des Autors gesetzt ist. Und verschieden sind auch die im Fließtext verwendeten Frakturen sowie die Initialen, die in der Neuausgabe durch fette gotische Lettern ersetzt wurden (vgl. Abb. 33 und Abb. 35).

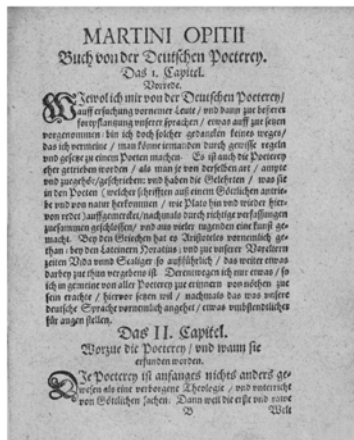
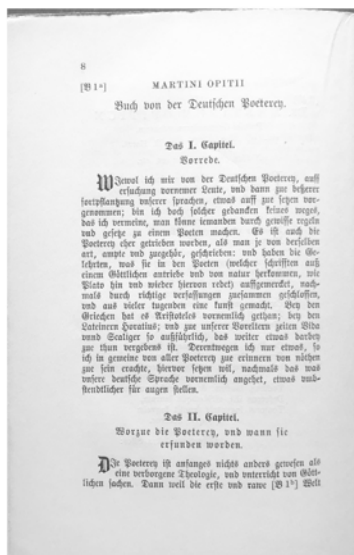
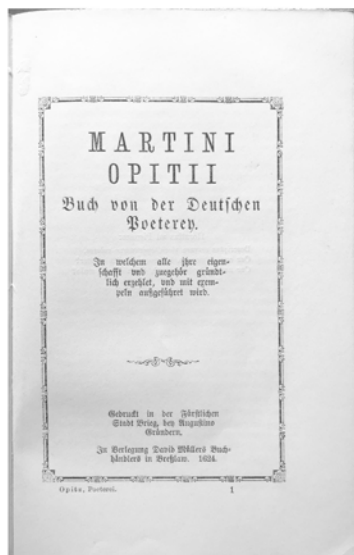
Diese Differenz indes, diesen Punkt möchte ich stark machen, hat Aussagekraft. Die aufgezeigten Unterschiede indizieren, dass der Edition die Intention zugrunde gelegen hat, der Leserschaft das Werk des Opitz in einem typographiehistorisch adäquaten Druckbild zu präsentieren, und damit dem von Gustav Kühl formulierten Credo gerecht zu werden, das besagt, dass ein »Literaturhistoriker Unrecht« begehe, wenn er den »psychologischen Eindruck« eines Druckwerks dadurch konterkariere, dass er einen seinerzeit

94 Ebd.

Abb. 32: Buch von der deutschen Poeterey 1913, S. 1 (oben links)

Abb. 33: Buch von der deutschen Poeterey 1913, S. 8 (oben rechts)

Abb. 34: Buch von der Deutschen Poeterey 1624, Titeblatt (unten links)

Abb. 35: Buch von der Deutschen Poeterey 1624, fol. B^r (unten rechts)

in gebrochenen Lettern gesetzten Text der Leserschaft in »Renaissancetypen vorsetz[t]«. ⁹⁵

Die bereits 1882 von Hermann Palm herausgegebene Gesamtausgabe der *Trauerspiele* des Andreas Gryphius demonstriert, dass eine Edition, zumindest in typographischer Hinsicht, auch einem völlig anderen Ziel verpflichtet sein kann. Die von Palm herausgegebenen *Trauerspiele* eröffnet der *Leo Armenius*. Dem eigentlichen Stück ist allerdings ein Kommentar des Herausgebers vorangestellt, in dem, unter anderem, zu lesen ist:

Die schwächen der anlage des stücks, das misverhältnis der acte zu einander, der handlung zu den reden, der mangel an zusammenhang und motivierung einzelner teile, namentlich der reihen [sic] im verhältnis zum inhalt der acte, der schwulst und die abenteuerlichkeiten der sprache sind hinreichend von anderen erörtert und können hier übergangen werden. [...] Dass hier mehr handlung als in manchen anderen tragödien des dichters vorhanden ist, ist nicht dessen verdienst, sondern des reichen stoffes. Die kunst beruht auch hier hauptsächlich auf der rhetorik. ⁹⁶

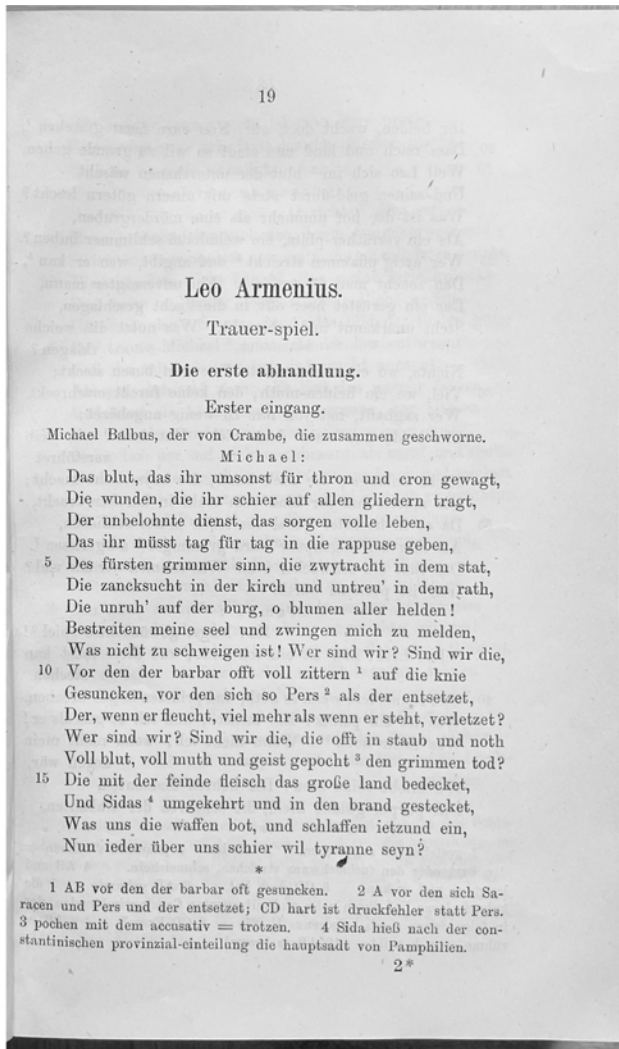
Der soeben zitierte Passus macht nicht nur deutlich, wie Palm das Werk des Gryphius in ästhetischer Hinsicht einschätzt, sondern demonstriert auch die typographische Eigenwilligkeit der Edition. Der »mangel an zusammenhang und motivierung einzelner teile« des Stücks sowie der »schwulst und die abenteuerlichkeit der sprache« des Gryphius werden in einem Schriftbild kritisiert, das *als* Schriftbild bereits zu suggerieren scheint, dass man es hier mit einer Edition zu tun hat, die danach trachtet, sich selbst deutlich von allem »Barocken« abzugrenzen. Palms Kommentar ist nämlich nicht nur in Antiqua gedruckt, sondern auch der von Jacob Grimm propagierten Kleinschreibung verpflichtet. Doch die Kleinschreibung beschränkt sich nicht nur auf die Paratexte. Auch die *Trauerspiele* des Gryphius treten der Leserschaft in Kleinschreibung gegenüber (vgl. Abb. 36).

Diese Feststellung ermöglicht es, eine Brücke zu Benjamins *Trauerspielbuch* zu schlagen und auf die Bedeutung zu sprechen zu kommen, die dem Schriftbild bei Benjamin zukommt. Benjamin zitiert Gryphius im *Trauerspielbuch*, wie dem Nachweisapparat zu entnehmen ist, nämlich nicht aus barocken Originalschriften, sondern aus der Palm-Ausgabe. Allerdings, die-

⁹⁵ Kühl: Zur Psychologie der Schrift, S. 9–10.

⁹⁶ Hermann Palm: Vorwort des Herausgebers. In: ebd., S. 7–12, hier S. 10–11.

Abb. 36: Trauerspiele 1882, S. 19



ser Punkt ist relevant, hat Benjamin den zitierten Passagen, allerdings ohne seine Eingriffe zu markieren, wieder Majuskeln beigefügt.⁹⁷ Der Grund für

97 Um ein Beispiel anzuführen: Benjamin zitiert aus dem *Leo Armenius* im Trauerspielbuch beispielsweise wie folgt: »Leo: Diß Haus wird stehn, dafern des Hauses Feinde fallen.

diese (unter wissenschaftlichen Aspekten äußerst fragwürdige) Redaktionsarbeit lässt sich aus der konstitutiven Bedeutung herleiten, die Benjamin der Majuskel innerhalb des barocken Schriftbilds attestiert:

Das Barock hat in die deutsche Rechtschreibung die Majuskel eingebürgert. Nicht nur der Anspruch auf Pomp sondern zugleich das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung kommt darin zu Geltung. Zweifellos haben zunächst von den großgeschriebenen Worten viele für den Leser einen Einschlag ins Allegorische gewonnen. Die zertrümmerte Sprache hat in ihren Stücken aufgehört, bloßer Mitteilung zu dienen und stellt als neugeborner Gegenstand seine Würde neben die der Götter, Flüsse, Tugenden und ähnlicher, ins Allegorische hinüberschillernder Naturgestalten.⁹⁸

Benjamin war, wie soeben zitierter Passus demonstriert, über die im Barock etablierte Konvention, Substantive großzuschreiben, also nicht nur im Bilde, sondern interpretiert das barocke Schriftbild als Spiegel der von ihm als konstitutiv für das Literaturbarock diagnostizierten Allegorie-Affinität. Darauf, was Benjamin mit dem durch den Gebrauch der Majuskel zur Anschauung gebrachten »zerstückelnde[n], dissoziierende[n] Prinzip« meint, sowie darauf, inwiefern das barocke Schriftbild mit »der allegorischen Anschauung« korreliert, werde ich in Kürze noch einmal zu sprechen kommen. An dieser

/ Theodosia: Wo nicht ihr Fall verletzt, die dieses Haus umwallen. / Leo: Umwallen mit dem Schwert. Theodosia: Mit dem sie uns beschützt. / Leo: Das sie auf uns gezückt. Theodosia: Die unsern Stuhl geschützt.« (Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207) Als Nachweis für jene Passage gibt Benjamin die Palm-Ausgabe an (vgl. ebd., S. 255, Nachweis zu Anm. 1 auf S. 207), und das auch mit der richtigen Seitenzahl. In der Palm-Ausgabe allerdings ist der von Benjamin zitierte Passus (aus dem fünften Eingang der zweiten bzw. anderen Abhandlung) wie folgt abgedruckt: »Leo. Diß hauß wird stehn, dafern des hauses feinde fallen. | Theodosia: Wo nicht ihr fall verletzt, die dieses hauß umwallen. | Leo: Umwallen mit dem schwerdt. | Theodosia: Mit dem sie uns beschützt. | Leo: Das sie auf uns gezuckt. | Theodosia: Die unsern stuhl gestützt« (Andreas Gryphius: Leo Armenius. Trauer-spiel. In: Gryphius: Trauerspiele [1882], S. 62 (= II 455–457)). Wie der Vergleich beider Zitate zeigt, ist aus dem »gestützten« Thron, von dem Theodosia in der Palm-Ausgabe spricht, im Trauerspielbuch ein »geschützter« Thron geworden. Außerdem werden die Zeilenumbrüche, die das Druckbild der Palm-Ausgabe prägen – wie aus den vorangegangenen Zitaten ersichtlich wird – im Trauerspielbuch durch Virgeln markiert. Dies verleiht dem Schriftbild definitiv eine frühneuzeitliche Note. Vgl. zu Benjamins Umgang mit der Palm-Ausgabe auch Newman: Benjamin's Library, S. 88–89.

98 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207.

Stelle ist es zunächst wichtig, festzuhalten, dass Benjamin mit dem Schriftbild des Barock offenkundig sehr vertraut gewesen ist. Darauf lassen auch die etlichen Zitate schließen, die Benjamin barocken Originalen entnommen und dem Trauerspielbuch »einverleibt« hat.⁹⁹ Und ein Blick in die von Benjamin zitierten Quellen wiederum legt die Vermutung nahe, dass Benjamin mit der Funktion vertraut gewesen ist, die die Schwabacher zur Zeit des Barock innehatten, nämlich die, bestimmte Textstellen *hervorzuheben*, sie *auszuzeichnen*.

Um es an dieser Stelle nicht einfach bei einem pauschalen Verweis auf das Inhaltsverzeichnis zu belassen, möchte ich die These, dass Benjamin mit der Funktion der Schwabacher im Barock vertraut gewesen ist, anhand von zwei Originalen plausibilisieren, die im Trauerspielbuch zitiert werden: Johann Georg Schiebels Emblembuch *Neu-erbauter Schausaal* und Sigmund von Birkens *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst*.

In »§ 8« des »Vorberichts« seines *Neu-erbauten Schausaals* räumt Schiebel ein:

§. 8. Die beyden Sinnbilder auf dem Kupfer-Titel betreffend / so sind dieselben nicht meine / sondern wohlbedächtig von andern entlehnet. Dasjenige / welches zum *lemmate* hat: *ACUMINE HÆRET*, deutet an / wie ein Sinnbild soll beschaffen seyn / und ist des seel. **Harsdörffers** *Invention*. Wiewohl ich gar gerne und freywillig gestehe / daß meine hiesigen *Emblemata* guten Theils nicht solches von sich sagen können. Das andre / welches zur Obschrift hat: *NON TIBI STRATUS*, will den neidischen Hund vom Polster abweisen / und ist von eines Geistreichen / nunmehr seeligen / Lehrers Schrift entlehnet. Sie

99 Interessant ist, dass die barocken Schriften, die Benjamin zitiert, in beträchtlichem Umfang überhaupt keine Trauerspiele sind. Benjamin zitiert (unter anderem) aus dem Mischspiel *Ernelinde oder die Viermahl Braut* von Filidor [Kaspar Stieler] (vgl. ebd., Nachweis zu Motto auf S. 47), aus dem Werk *Neuerbauter Schausaal* von Johann Georg Schiebel (vgl. ebd., S. 245, Nachweis zu Motto auf S. 92) sowie aus dem Emblembuch *Dreiständige Sinnbilder* des Geheimen [Franz Julius von Knesebeck] (vgl. ebd., S. 252, Nachweis zu Motto auf S. 189). Die Titel der barocken Werke sind, soviel sei bemerkt, an dieser Stelle in der Schreibweise wiedergegeben, in der sie in Benjamins Anmerkungen angeführt werden. Da es, wie bereits thematisiert wurde, nicht die »Gattung« des barocken Trauerspiels ist, die Benjamin interessiert, sondern dessen »Idee«, ist der Gestus, aus einem differenzierten Korpus barocker Quellen zu schöpfen, freilich durchaus legitim und verdeutlicht, dass es die gesamte, printmedial »manifestierte« barocke Lebenswelt ist, die Benjamin interessiert.

wollen aber beyde etwan so viel sagen: **Ein Sinnbild soll fein sinnreich seyn. Vergeblich ist des Neides Pein.**¹⁰⁰

Wie deutlich wird, ist der (bei meiner Übertragung in Antiqua transgraphierte) Fließtext in Fraktur, die (bei mir kursivierten) lateinischen Begriffe in Antiqua und das, was *ausgezeichnet* und damit augenscheinlich *hervorgehoben* werden soll (und in meiner Übertragung gefettet wurde) – wie der Name »Harsdörffers« und der Hinweis, dass ein »**Sinnbild soll fein sinnreich seyn**« –, in Schwabacher gesetzt worden (vgl. Abb. 37). (Das markante große Schwabacher-S in »**Sinnbild**« markiert die Differenz zwischen Schwabacher und Fraktur am eindringlichsten.)

Und auch bei Birken, wie bei einem Blick in ein barockes Original ersichtlich wird (vgl. Abb. 38), sind die Begriffe »geschwabachert«, die innerhalb der Ausführungen einen besonders hohen Stellenwert einnehmen, denen, wie im Anschluss an Nikola von Merveldt konstatiert werden kann, eine »exegetische Funktion«¹⁰¹ zukommt: die »**Ehre des Himmels**«, die »**Tugend-Lehre**«, die »**Mehrung Teutscher Sprache**« und die »**DichtKunst**«. ¹⁰²

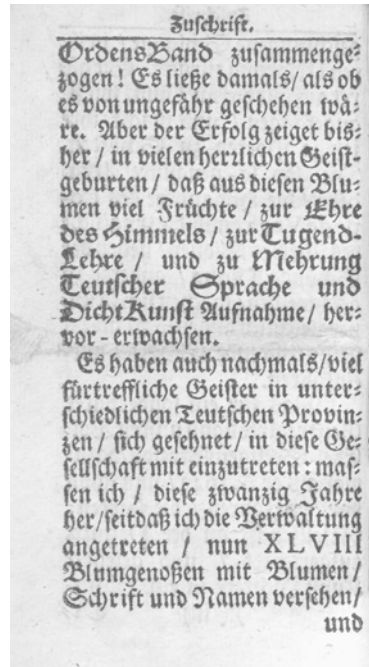
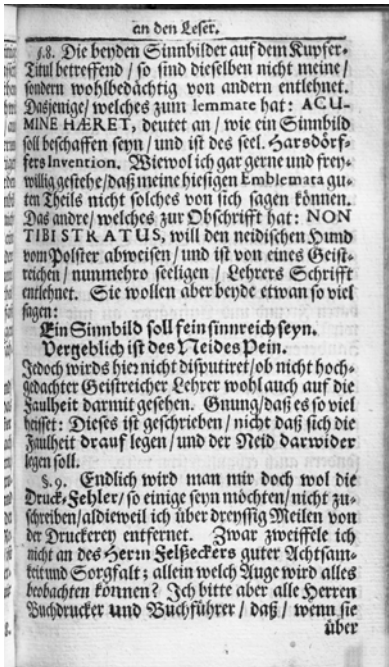
Nicht nur, dass im Barock mit einer anderen Schriftart als der Fraktur ausgezeichnet wurde, sondern auch, wie die im Barock verwendete Auszeichnungsschrift, die Schwabacher, konkret ausgesehen hat, wird dem bibliophilen und typographieaffinen Benjamin also bewusst gewesen sein.¹⁰³

100 Johann Georg Schiebels K. G. P. Neu-erbauter Schausaal / Darinnen Vermittelst dreyhundert wol-ausgesonnener / und künstlich-eingerichteter Sinn-Bilder [...]. Verlegt Johann Jonathan Felfecker / Im Jahr 1684, fol.)(7^r. Vgl. den Nachweis auf das Werk als Quelle bei Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 245, Nachweis zu Motto auf S. 92.

101 Merveldt: Vom Geist der Buchstaben, S. 200.

102 [Sigmund von Birken]: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy / mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte. Nürnberg / Verlegt durch Christof Riegel. Gedruckt bey Christof Gerhard. A. C. MDCLXXIX, fol.): (iiiij^v. Vgl. auch den Nachweis auf das Werk als Quelle bei Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 241, Nachweis zu Anm. 1 auf S. 51.

103 Es ist deshalb unwahrscheinlich, dass, wie Klaus Garber mutmaßt, der »barocke[n] Aura der Fraktur« die Funktion zukommen sollte, »mit der Apodiktik des Traktats eine Litatur« (Klaus Garber: Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken. München: Wilhelm Fink Verlag 1992, S. 147) einzugehen. Das Trauerspielbuch ist ja gerade nicht in einer barocken Fraktur gedruckt. Die typographische Gestaltung des Trauerspielbuchs ist auch nicht, wie Christopher Busch, der die Schrift korrekt als Schwaba-

Abb. 37: Neu-erbauter Schausaal 1684, fol.)(7^r (links)Abb. 38: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst 1679, fol.)(iiii^v (rechts)

cher identifiziert, konstatiert, »Mimesis«, also der Versuch, durch »die Gestaltung des Textes« dafür Sorge zu tragen, dass dieser »konnotativ mit den Barockdichtern verknüpft« (Busch: Unger-Fraktur, S. 303) wird. Die von Benjamin thematisierten barocken Texte sind, abgesehen freilich von den »ausgezeichneten« Passagen, in barocker Fraktur gedruckt, nicht in Schwabacher. Im Hinblick auf Benjamins erkenntnistheoretische Prämissen wäre eine derartige Verknüpfung, da sie einfühlungshermeneutische Konnotationen evozieren würde, auch konstraintuitiv, denn jeglichen Versuch literarhistorischer »Einfühlung« (Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 41) kritisiert Benjamin in der »Erkenntniskritischen Vorrede« scharf. Eine interessante Deutung der Drucklegung der Erstausgabe des Trauerspielbuchs findet sich in Markus Bauers Aufsatz »Der philosophische Typograph: Walter Benjamin«. Bauer interpretiert die Wahl der Type als Versuch, eine Korrelation zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu inszenieren: »Es ist sicher dem doppeldeutigen Titel des Buchs geschuldet«, so Bauer, »daß hierfür eine Schrifttype gewählt wurde, die in der Zeit des Humanismus weit ver-

Die in Schwabacher gesetzten Begriffe aus dem zuletzt zitierten Beispiel demonstrieren nun auch ganz konkret, weshalb Benjamin dem Gebrauch der Majuskel im Barock eine zentrale Bedeutung zuschreibt und konstatiert, dass das Druckbild barocker Schriften, und zwar aufgrund des Majuskelgebrauchs, »das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung«¹⁰⁴ widerspiegle. Was Benjamin meint, veranschaulicht der für Birkens Poetik nicht nur zentrale, sondern typographisch doppelt-markante Begriff »**DichtKunst**«. Der Begriff ist nämlich nicht nur in Schwabacher gesetzt, er weist außerdem gleich zwei Majuskeln auf. Dadurch werden nicht nur die beiden bedeutungskonstitutiven Bestandteile des Kompositums *markiert*. Der Begriff wird auch, zumindest optisch, in seine zwei bedeutungskonstitutiven Bestandteile *zerlegt*. Und einerlei, ob man hier eher die Markierung der beiden grundlegenden Begriffe (Dichtung und Kunst)

breitet war und zugleich Anfang des 20. Jahrhunderts wieder [...] historisches Interesse gewann, da »das deutsche Trauerspiel« auf diese Weise »als in einer historischen Konstellation entstandenes und bis in Benjamins Gegenwart anhaltendes« (ebd., S. 205) markiert werde. Als »[i]nhaltliches Korrelat«, das seine These stützen soll, zitiert Bauer »Benjamins auf den Expressionismus bezogene Feststellung«, dass »die Gegenwart gewisse Seiten der barocken Geistesverfassung« (ebd., S. 205, Anm. 30) widerspiegle. Diese Interpretation scheint mir allerdings, trotz aller Raffinesse, kaum haltbar. Benjamin diagnostiziert zwar, dass sowohl dem Barockdrama als auch der Kunst seiner Zeit ein Gefühl der »Zerrissenheit« (Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 43) eigne, aber er zielt nicht darauf ab, seine eigene Arbeit innerhalb dieser Fluchtlinie zu verorten. Benjamin betont außerdem auch explizit die Differenz zwischen den Barockdichtern und den Expressionisten: »Den Literaten, dessen Dasein heute wie je in einer vom tätigen Volkstum getrennten Sphäre sich abspielt, verzehrt von neuem eine Ambition, in deren Befriedigung die damaligen Dichter freilich trotz allem glücklicher waren als die heutigen. Denn Opitz, Gryphius, Lohenstein haben in Staatsgeschäften hin und wieder dankbar entgeltene Dienste zu leisten vermocht. Und daran findet diese Parallele ihre Grenze« (ebd., S. 43). Dass Benjamin darauf erpicht gewesen sein könnte, durch die typographische Gestaltung seines Werks eine »Wahlverwandtschaft« zu inszenieren, die er selbst als äußerst begrenzt markiert, ist unwahrscheinlich. Außerdem spricht gegen die Annahme, dass die Schwabacher eine Korrelation zwischen Vergangenheit und Gegenwart inszenieren soll, die Spezifik der Typen-Wahl. Die Schwabacher erfreut sich zwar im frühen 20. Jahrhundert einer gewissen Beliebtheit, aber dieser Umstand äußert sich auch darin, dass eine ganze Reihe »moderner« Schwabacher-Schnitte wie die Renata oder die Ehmcke Schwabacher lanciert werden (vgl. Clauß: Die Schwabacher Schrift in Vergangenheit und Gegenwart, S. 5). Wenn also etwas das Fortleben einer vergangenen Tradition in der Gegenwart widerspiegelt, dann eher einer jener Neuschnitte, nicht die Alte Schwabacher.

104 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 207.

betont oder ob man dem destruktiven Potential der Zerlegung mehr Gewicht beimisst – durch die Verwendung von zwei Majuskeln gewinnt der Begriff »**DichtKunst**« eine visuelle Auffälligkeit, die ihn in die Nähe des Gegenständlichen rückt, und die ihn dadurch, *materialiter*, als Repräsentant der *Dingwelt* kenntlich werden lässt.

Zu beantworten wäre nun allerdings noch eine Frage: Was genau ist jenes von mir zu Beginn dieser Arbeit so emphatisch beschworene hermeneutische Potential, das der typographischen Gestaltung der Erstausgabe von *Ursprung des deutschen Trauerspiels* eignet, wenn der verwendeten Schrift nicht – wie dies beispielsweise bei den Arbeiten von Unger und Benz der Fall ist –, die Funktion zukommt, der Leserschaft »eine bestimmte Gefühls- und Gedankenwelt«¹⁰⁵ zu suggerieren?

Schluss: Das hermeneutische Potential der Type

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die »Frage der Darstellung«¹⁰⁶ das Epizentrum der epistemologischen Reflexionen Benjamins bildet. Ziel der »Erkenntniskritischen Vorrede« ist es, die Bedingungen der Möglichkeit auszuloten, den Ursprung des deutschen Barockdramas bzw. dessen Idee (der Leserschaft) zu vergegenwärtigen. Da eine adäquate Konstellation der Idee des barocken Trauerspiels jedoch, Benjamins eigenen Prämissen zufolge, mittels einer diskursiven Herleitung nicht möglich ist, ist Benjamin mit einem Problem konfrontiert: damit, in einem Buch, also in einem Format, das gewissermaßen Diskursivität in Reinform repräsentiert, etwas zu vermitteln, das, zumindest Benjamins Ansicht nach, einer derartigen Struktur eigentlich vollkommen zuwiderläuft. Deshalb ist Benjamin, zumindest dann, wenn er seinen eigenen Prämissen gerecht werden möchte, regelrecht dazu genötigt, die rein diskursive Ebene zu (durch)brechen, also das, was er vergegenwärtigen will, der Leserschaft (auch) auf anderem Wege, quasi performativ, zu *eröffnen*. Eine Möglichkeit, dies zu erreichen, ist, wie ich bereits aufgezeigt habe, die Komposition des Buchs aus Kapiteln, die, jedes für sich und in Relation zueinander, dem »Kompositionsprinzip« der Wahrheit (aus bzw. als Ideen) verpflichtet sind. Ein weiterer Weg, im Zuge der »Darstellung der

105 Tschichold: Die neue Typographie, S. 78.

106 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 11.

Wahrheit das Gesetz ihrer Form«, also der Form der Wahrheit, »zu bewahren«, ¹⁰⁷ ist zweifelsohne auch Benjamins eigenwillige Diktion. Sowohl seine eigenwillige Wortwahl als auch die mäandernde syntaktische Struktur seiner Sätze nötigen dazu, bei der Lektüre »im Denken [a]usdauernd [...] stets von neuem« ¹⁰⁸ anzuheben. Und genauso, wie die eigenwillige Diktion ein konstitutiver Teil der Benjamin'schen Trauerspiel-Exegese ist, kommt auch der typographischen Gestaltung des Trauerspielbuchs eine zentrale Funktion innerhalb des Projekts zu, Wahrheit in Buchform zu vergegenwärtigen. Die Type *visualisiert* nämlich den Ursprung des deutschen Barockdramas, und das, dieser Aspekt ist relevant, doppelt codiert: Einerseits spiegelt die Alte Schwabacher die *Meta-Ebene* wider, auf der Benjamin die »geretteten« Phänomene dem Trauerspielbuch »einschreibt«. Andererseits (re-)inszeniert die Alte Schwabacher den ideengeschichtlichen Ursprung des barocken Trauerspiels, die Reformation. Was genau es mit dieser doppelten Codierung auf sich hat, werde ich nun ausführen.

Die Behauptung, dass die Alte Schwabacher die Meta-Ebene vergegenwärtigt, der Benjamin die von ihm geretteten Phänomene einschreibt, ist – ebenso wie die epistemologischen Prämissen, mit denen Benjamin die Leserschaft in der Vorrede traktiert – erklärungsbedürftig. »Als Auszeichnung bezeichnet der Buchdrucker« normalerweise »das Hervorheben einzelner Wörter und Sätze im sonst ›glatten‹ Schriftsatze.« ¹⁰⁹ Eine Auszeichnungsschrift braucht, um ihre Funktion erfüllen zu können, also ein Fundament, im Regelfall den »›glatten‹ Schriftsatz[...], in dem der Fließtext gesetzt ist, um »einzelne[] Wörter und Sätze« vor diesem Hintergrund hervorzuheben. Dass ein ganzer Text in einer Auszeichnungsschrift gedruckt ist, ist insofern, zumindest *per definitionem*, ausgeschlossen. An dieser Stelle allerdings gilt es zu abstrahieren und eine Perspektive einzunehmen, die es erlaubt, die typographische Gestaltung des Werks auf derselben (Reflexions-)Ebene zu situieren, auf der Benjamins epistemologische Ausführungen angesiedelt sind. Als »Fließtext« können nämlich, zumindest auf einer abstrakten Ebene, all jene Texte gelten, die das materiale Fundament des Barockbuchs bilden: die barocken Quellen, die Benjamins Studie zugrunde liegen. Und die Fließtexte der barocken Quellen sind allesamt in Fraktur gedruckt. Im Rekurs darauf, dass Benjamin »Ur-

107 Ebd., S. 12.

108 Ebd., S. 12.

109 Bauer: Handbuch für Schriftsetzer, S. 128.

sprung« als »dem Werden und Entstehen Entspringendes«¹¹⁰ definiert, kann hier tatsächlich von einem typographisch inszenierten »Sprung« die Rede sein, einem Sprung, der deutlich macht, dass im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die *Essenz* dessen extrapoliert wird, das das Fundament der Arbeit bildet. Jene »rettende« Meta-Ebene ist es, die durch die Alte Schwabacher, als Auszeichnungsschrift im übertragenen Sinne gedacht, vergegenwärtigt wird. Vermittels der Alten Schwabacher findet Benjamins methodische Inszenierung also ihr typographisches Korrelat.

Doch damit ist erst eine Bedeutung erläutert, die der buchmedialen Visualität des Trauerspielbuchs attestiert werden kann. Die Alte Schwabacher ist bekanntlich nicht nur eine barocke Auszeichnungsschrift, sondern die Schriftart, in der die »Schriften Luthers und andere Flugschriften reformatorischen Inhalts [...] gedruckt worden sind.«¹¹¹ Und die Reformation wiederum ist laut Benjamin der Grund dafür, dass Barockdramen sind, was sie sind: Trauerspiele. Die Korrelation zwischen Reformation und Barockdrama wird im »Melancholiekapitel«¹¹² näher erläutert:

Die großen deutschen Dramatiker des Barock waren Lutheraner. Während in den Jahrzehnten der gegenreformatorischen Restauration der Katholizismus mit der gesammelten Macht seiner Disziplin das profane Leben durchdrang, hatte von jeher das Luthertum antinomisch zum Alltag gestanden. Der rigorosen Sittlichkeit der bürgerlichen Lebensführung, die es lehrte, stand seine Abkehr von den »guten Werken« gegenüber. Indem er die besondere, geistliche Wunderwirkung diesen absprach, die Seele auf die Gnade des Glaubens verwies und weltlich-staatlichen Bereich zur Prob- statt eines religiös [verbessert aus »erligiös«, Sv. Sch.] nur mittelbaren, zum

110 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 32.

111 Clauß: *Die Schwabacher Schrift*, S. 36.

112 Dass dem Melancholiekapitel ein besonderer Stellenwert zugeschrieben werden kann, bezeugt einmal der Umstand, dass es 1927 in Hugo von Hofmannsthal's *Neuen deutschen Beiträgen* – und das unter dem synekdochischen Titel »Ursprung des deutschen Trauerspiels« – vorveröffentlicht worden ist. Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): *Neue deutsche Beiträge*. Zweite Folge. Drittes Heft. München: Verlag der Bremer Presse 1927, S. 89–110. Außerdem nimmt das Melancholiekapitel eine entscheidende Funktion für die Dramaturgie des Gesamtwerks ein: Es beschließt nicht nur den ersten Hauptteil, sondern fungiert gleichzeitig als Scharnier zwischen dem ersten und dem zweiten Hauptteil, da Benjamins Theorie der barocken Allegorie, der der zweite Hauptteil gewidmet ist, auf den ideengeschichtlichen Prämissen basiert, die Benjamin im Melancholiekapitel entfaltet.

Ausweis bürgerlicher Tugenden bestimmten Lebens machte, hat er im Volke zwar den strengen Pflichtgehorsam angesiedelt, in seinen Großen aber den Trübsinn. Schon bei Luther selbst, dessen letzte zwei Lebensjahrzehnte von steigender Seelenbeladenheit erfüllt sind, meldet sich ein Rückschlag gegen den Sturm auf das Werk. Ihn freilich trug noch der »Glaube« darüber hin, aber der verhinderte nicht, daß das Leben schal ward [...]. [...] Jeder Wert war den menschlichen Handlungen genommen. Etwas Neues entstand: eine leere Welt. [...] [D]ie tiefer Schürfenden sahen sich in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt. Dagegen schlug das Leben selbst aus. Tief empfindet es, daß es dazu nicht da ist, um durch den Glauben bloß entwertet zu werden. Tief erfaßt es ein Grauen bei dem Gedanken, so könne sich das ganze Dasein abspielen. Tief entsetzt es sich vor dem Gedanken an Tod. Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.¹¹³

Bedenkt man den Einfluss, den Benjamin der Reformation im Hinblick auf die literarische Produktion ihrer barocken Nachwelt zuschreibt, dann liegt es meines Erachtens nahe, dem Umstand, dass das Trauerspielbuch in einer ehemaligen Reformationstypographie gedruckt ist, eine Bedeutung zu attestieren. Dieser Korrelation wird man allerdings nur gewahr, wenn man den von Benjamin konstatierten Zusammenhang zwischen Reformation und barockem Trauerspiel kennt, also das Trauerspielbuch gelesen hat. Außerdem erfordert eine derartige Lesart eine gewisse Vertrautheit mit gebrochenen Schrifttypen. Man muss also gewillt sein, sich, wie Benjamin, in die »Materie« zu vertiefen.

Im Folgenden werde ich darlegen, weshalb es plausibel ist, davon auszugehen, dass die von mir so emphatisch beschworene typographische Codierung von Benjamin selbst intendiert gewesen ist. Zuvor gilt es allerdings noch festzuhalten, dass die hermeneutische Interferenz zwischen dem Trauerspielbuch-Text und seinem optischen Auftritt *per se* nicht ihre Evidenz verlöre, wenn die Wahl der Alten Schwabacher dem, wenn man so will, »Zufall« geschuldet wäre. Ebenso ist es natürlich denkbar, dass Benjamin bei der Wahl der Type nur eine der beiden von mir ausformulierten Interpretationsmöglichkeiten vorgeschwebt hat. Wie dem auch sei, davon, dass Benjamin sich der historischen Provenienz der Schwabacher bewusst gewesen ist, kann ausgegangen werden. Der Nachweis, dass Benjamin mit

113 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 134–135.

der Funktion der Alten Schwabacher als Auszeichnungsschrift im barocken Fließtext bekannt gewesen sein dürfte, wurde bereits erbracht. Bei den Quellen, anhand deren ich weiter oben demonstriert habe, dass und wie die Schwabacher im Barock verwendet wurde, handelt es sich nämlich um exakt jene Auflagen, aus denen Benjamin selbst nachweislich zitiert hat. Aus Originalen aus der Zeit der Reformation zitiert Benjamin allerdings nicht, weshalb es nicht möglich ist, anhand der im Trauerspielbuch angeführten Quellen darauf zu schließen, dass Benjamin mit der buchmedialen Visualität von Reformationsdrucken, also damit, dass die Schwabacher zur Zeit der Reformation die gängige Type im deutschsprachigen Schriftsatz war, vertraut gewesen ist. Das einzige Original aus dem direkten Kontext der Reformation, auf das Benjamin rekurriert, ist ein lateinisches Werk von Philipp Melancthon, und zwar *De anima Vitembergae* aus dem Jahr 1548.¹¹⁴ Am Ende seines Werks zitiert Benjamin auch aus der Bibel, aber die Grundlage dafür sind *Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Nach dem Mosaischen Texte* in einer Ausgabe aus dem Jahr 1835, herausgegeben von Leopold Zunz.¹¹⁵ Dass Benjamin mit den von mir in dieser Studie zitierten Fachbüchern, der Schwabacher-Monographie von Clauß oder beispielsweise der Auseinandersetzungen zur Fraktur-Frage von Milchsack, die die Schwabacher auch thematisiert,¹¹⁶ vertraut gewesen ist, ist, zumindest theoretisch, möglich. Ausgehen sollte man davon aber nicht. Tatsächlich ist es im frühen 20. Jahrhundert auch nicht notwendig gewesen, Fachliteratur, oder Originale aus dem 16. Jahrhundert, zu konsultieren, um der Schwabacher in ihrer Funktion als ›Reformationsbrotschrift‹ zu begegnen. Es ist nämlich so, dass die Alte Schwabacher auch für bibliophile Neuauflagen von Reformationsschriften verwendet wurde. Und beispielsweise bei Rowohlt erscheint, wenn auch bereits 1913, ein solches Werk: nämlich eine Reproduktion von Luthers *Von der Freiheit einis Christenmenschen*,¹¹⁷ gesetzt aus der Alten Schwabacher. Nun ist auch nicht davon auszugehen, dass Benjamin jene Ausgabe kannte. Es drängt sich aber die Annahme auf, dass man sich zumindest auf Verlagsseite der Provenienz der Alten Schwabacher bewusst gewesen ist. Und davon, dass Benjamin mit dem Verlag in engem Austausch stand, da er, wie dem schon

114 Vgl. ebd., S. 249, Nachweis zu Anm. 3 auf S. 147.

115 Vgl. ebd., S. 257, Nachweis zu Anm. 2 auf S. 233.

116 Milchsack: Was ist Fraktur, S. 22.

117 Martinus Luther: Von der Freiheit einis Christenmenschen, herausgegeben von Theodor Lockemann. Leipzig: Ernst Rowohlt Verlag 1913.

mehrfach zitierten Brief von Podszus an Adorno zu entnehmen ist, »weitgehend die typographische Gestaltung« des Trauerspielbuchs »mitbestimmt hat«, ¹¹⁸ ist auszugehen. Dafür, dass es sich bei der Wahl der Type um alles andere als um Zufall gehandelt hat, spricht aber auch ein weiteres Indiz: Mit dem Druck des Trauerspielbuchs wurde bekanntlich niemand anderes betraut als die Offizin Poeschel & Trepte, also *die* Buchkunst-Druckerei jener Zeit.

Man könnte nun sicherlich Gründe dafür anführen, die eine oder die andere »Lesart« zu präferieren. Ich möchte allerdings dafür plädieren, keiner der beiden von mir vorgestellten »Decodierungen« den Vorzug einzuräumen. Das Besondere, der Clou der Typen-Wahl, besteht nämlich gerade darin, dass beide Interpretationen nicht nur nebeneinander bestehen können – und das, ohne sich zu widersprechen –, sondern dass tatsächlich eine Korrelation zwischen beiden Lesarten besteht, eine Korrelation, die ihr epistemologisches (und ebenfalls doppelt codiertes) Pendant in nichts anderem findet als in Benjamins Definition von »Ursprung«:

Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. ¹¹⁹

Dass das »Ursprüngliche sich niemals« im »offenkundigen Bestand des Faktischen« »zu erkennen [gibt]«, wurde weiter oben schon intensiv erörtert. Benjamin reagiert auf diese Problematik, wie ich aufgezeigt habe, mit »Inszenierungsmanövern«, deren Funktion auf die Formel gebracht werden kann:

118 Friedrich Podszus an Theodor W. Adorno, 26. Juni 1953. Abgedruckt als Anm. 2 zu: Peter Suhrkamp an Theodor W. Adorno, 25. Juni 1953. In: In: Schopf (Hg.): Adorno und seine Verleger, S. 102.

119 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 32.

Das, was nicht diskursiv erschlossen werden kann, muss gezeigt werden. Im Zuge der Definition von Ursprung betont Benjamin indes nicht, wie zu Beginn der Vorrede, seine »Methode« zur Ergründung des »Wahrheit« explizit als »Umweg«.¹²⁰ Im Zuge der Ursprung-Definition spricht er von der Möglichkeit einer »Doppeleinsicht«.

Benjamin bestimmt, direkt zu Beginn der Definition, den Ursprung als »Strudel«, der (paradoxaerweise) seine eigenen Komponenten, sein »Entstehungsmaterial«, in sich hinein »reißt«. Die Abwärtsbewegung, die dieses Bild des Strudels suggeriert, steht dem an früherer Stelle in der Vorrede skizzierten Bild, der Metapher von der Idee als »Sternbild[]«, ¹²¹ zumindest auf den ersten Blick, diametral entgegen. Es gibt aber eine Gemeinsamkeit, die die Abwärtsbewegung, die durch einen Strudel bewirkt wird, und die Aufwärtsbewegung, deren es bedarf, um der Sternbilder des Himmels gewahr zu werden, eint: In beiden Bildern ist es die *Vertikale*, die die Richtung vorgibt.

Einige Zeilen nach dem hier behandelten Passus bestimmt Benjamin auch eine rein historische Dimension, die einer angemessenen Exegese des Ursprungs inhärent sein muss, im kritischen Rekurs auf den Neukantianer Hermann Cohen, wie folgt ein wenig näher: »Die Kategorie des Ursprungs ist also nicht, wie Cohen meint, eine rein logische, sondern historisch.«¹²² Und die historische Zeit wiederum verläuft, im Bild eines Zeitstrahls gedacht, *horizontal*.

Um zu verdeutlichen, inwiefern diese beiden »Ausrichtungen« miteinander korrelieren – und was das alles mit der Schwabacher zu tun hat –, ist es hilfreich, auf einen Begriff aus der Phänomenologie zu rekurrieren: den Begriff der *Appräsentation*. In der Phänomenologie fungiert der Begriff Appräsentation als Schlagwort für die These, dass die Wahrnehmung eines Gegenstandes, zumindest als *Erkenntnis*- bzw. als *Denkinhalt*, immer bereits mehr impliziert, als von jenem Gegenstand, zumindest zu einem bestimmten Zeitpunkt, wahrgenommen werden kann. »[J]ede Wahrnehmung«, und damit »jeder einzelne Aspekt des Gegenstandes«, so ist in einem (posthum veröffentlichten) Vorlesungsmanuskript Edmund Husserls zu lesen, »verweist« »in sich selbst auf eine Kontinuität, ja auf vielfältige Kontinua möglicher neuer Wahr-

120 Ebd., S. 12.

121 Ebd., S. 19.

122 Ebd., S. 32.

nehmungen«. ¹²³ Husserl selbst geht es in seinen Erörterungen freilich weder um die konkrete Beschaffenheit von Texten, noch um die Semantik der Typographie – Husserl ist interessiert an nicht weniger als an einem phänomenologisch fundierten Zugriff auf die »Welt ›reiner Erfahrung‹«. ¹²⁴ Der Begriff Appräsentation und das damit in der Phänomenologie verbundene Gedankengut bieten sich aber an, um zu verdeutlichen, wie man sich die doppelte Codierung, die ich im Blick habe, vorstellen kann. Analog zu der Art und Weise, wie für Husserl jede Wahrnehmung immer bereits auch weitere Aspekte (des jeweils vergegenwärtigten Gegenstandes) *appräsentiert*, so vergegenwärtigt die typographische Gestaltung des Trauerspielbuchs, und das quasi *in Einem*, unterschiedliche Modi der Vergegenwärtigung des Ursprungs bzw. der Idee des Barockdramas, Modi, die die Schwelle konkret visueller Perzeptionen, wie sie Husserl im zitierten Kontext im Blick hat, »überschreiten«.

123 Edmund Husserl: Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten. 1918–1926. Herausgegeben von Margot Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff 1966 (= Husserliana, Band XI), S. 5.

124 Margot Fleischer: Einleitung. In: Husserl: Analysen zur passiven Synthesis, S. XIII–XXIV, hier S. XVI. Das Ziel der Husserl'schen Phänomenologie ist es, der sogenannten *eide-tischen Reduktion* und einer damit korrespondierenden *Wesenswissenschaft* den Boden zu bereiten. Es ist nicht möglich, Husserls Phänomenologie an dieser Stelle in all ihren Facetten zu beleuchten, die folgenden Zeilen aus seinen 1913 veröffentlichten *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* geben aber einen Eindruck von Husserls Programm: »Wir werden vom natürlichen Standpunkt ausgehen, von der Welt, wie sie uns gegenübersteht, von dem Bewußtsein, wie es sich der psychologischen Erfahrung darbietet, und die ihm wesentlichen Voraussetzungen bloßlegen. Wir werden dann eine Methode ›phänomenologischer Reduktionen‹ ausbilden, der gemäß wir die zum Wesen aller natürlichen Forschungsweise gehörigen Erkenntnisschranken beseitigen, [...] bis wir schließlich den freien Horizont der ›transzendental‹ gereinigten Phänomene gewonnen haben und damit das Feld der Phänomenologie in unserem eigentümlichen Sinne. [...]. [D]ie reine oder transzendente Phänomenologie [wird] nicht als Tatsachenwissenschaft, sondern als Wesenswissenschaft (als ›eidetische‹ Wissenschaft) begründet werden; als Wissenschaft, die ausschließlich ›Wesensmerkmale‹ feststellen will und durchaus keine ›Tatsachen‹. Die zugehörige Reduktion, die vom psychologischen Phänomen zum reinen ›Wesen‹, bzw. im urteilenden Denken von der tatsächlichen (›empirischen‹) Allgemeinheit zur ›Wesensallgemeinheit überführt, ist die *eidetische Reduktion* (Edmund Husserl: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. Halle a. d. S.: Verlag von Max Niemeyer 1913 (= Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Erster Band, Teil 1), hier S. 3–4).

Mit dem Überschreiten von ›Schwellen‹¹²⁵ bzw. mit der Erörterung von Meta-Phänomenen,¹²⁶ hat sich, um den Rekurs auf das Begriffsrepertoire der Phänomenologie noch ein wenig zu erweitern, der Philosoph Bernhard Waldenfels intensiv auseinandergesetzt. Es sind Waldenfels' Überlegungen zu den sogenannten ›Hyperphänomenen‹, auf die ich mich hier beziehen möchte. Im Rekurs auf Husserl bestimmt Waldenfels – der dabei natürlich genauso wenig wie Husserl an die typographische Gestaltung von Texten denkt – ein Hyperphänomen (bzw. »das Hyperbolische«) wie folgt: »*Etwas zeigt sich als mehr und als anders, als es ist.*«¹²⁷ Wenn man diesen Gedanken auf die bereits angestellten Überlegungen zum hermeneutischen Potential der Type überträgt, dann lässt sich konstatieren, dass die Alte Schwabacher »mehr [...] ist« als ein bloß funktionales Medium zur Übertragung von Bedeutung, nämlich ein Medium, das, wenn auch nicht »sich« selbst »anders«, so doch zumindest (auch) *Anderes* vergegenwärtigt, als bloße ›Gedanken‹. Die Schwabacher vergegenwärtigt – wie die Waldenfels'schen Hyperphänomene – eine »Bewegung des Über-hin-

125 Vgl. Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden, Band 3. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp Verlag 1999.

126 Vgl. Bernhard Waldenfels: Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.

127 Ebd., S. 9. Um auch einen vagen Eindruck davon zu vermitteln, was Waldenfels selbst sich unter einem Hyperphänomen vorstellt, seien an dieser Stelle einige Zeilen aus dem Vorwort von *Hyperphänomene* zitiert. Wie folgendes Zitat deutlich macht, sind Hyperphänomene ihrerseits, der Terminus legt diesen Umstand bereits nahe, beinahe ebenso schwer ›dingfest‹ zu machen, wie die Idee bzw. der Ursprung des deutschen Trauerspiels: »Die Hyperbolik, die wir im Auge haben, steht für eine Bewegung des Über-hinaus. Es handelt sich um ein altvertrautes Motiv, das unter verschiedenen Namen an den Rändern großer und kleiner Ordnungen oder auch in ihrer Mitte auftaucht. Die speziellen Formen der rhetorischen und der mathematischen Hyperbel sind nur die Spitzen eines Eisberges, der sich aus einem Meer religiöser Vorstellungen, metaphysischer Denkversuche, politischer Entwürfe und künstlerischer Gestaltungen erhebt. [...] Unser eigener Versuch befaßt sich mit dem Auftreten von Hyperphänomenen oder Überschußphänomenen. Darunter verstehen wir keine höheren oder jenseitigen Sonderphänomene, sondern geläufige Phänomene, insofern sie in Form von Überschritten und Überschüssen über sich selbst hinausweisen. An Überschußphänomenen zeigt sich das Hyperbolische; es zeigt sich, daß und wie etwas *mehr* und *anders* ist, als es ist, ohne deswegen *alles* werden zu können und ohne in einem Jenseits des *ganz Anderen* zu entschwinden« (ebd., S. 9–11).

aus«. ¹²⁸ »Über-hinaus« meint in diesem Fall aber eben ein Hinaus *über* die bloße Funktion der Type als Medium zur Vermittlung von ›Sinn‹. ¹²⁹

Bezogen auf die Überlegungen zur Horizontalen und Vertikalen lässt sich das Ganze wie folgt auflösen: Die Schwabacher *appresentiert* einmal, und zwar auf einer *horizontal* gedachten Ebene, den *realgeschichtlichen Hintergrund der ideengeschichtlichen Grundlagen* des Barockdramas, gleichzeitig aber auch, in einer *vertikalen* Bewegung gedacht, die *Meta-Ebene*, auf der nicht nur *Benjamins eigene Überlegungen*, im Verhältnis zu dem von ihm erörterten Gegenstand, zu verorten sind, sondern, mit Benjamin gedacht, auch die *Idee* bzw. der *Ursprung* des Trauerspiels *selbst* – ob nun unten, wie es das Bild des Strudels suggeriert, oder oben, wie es das Bild der Sternbilder nahelegt.

Die buchmediale Visualität des Trauerspiels wird zudem einer bisher noch nicht reflektierten, aber zentralen These von Benjamins Definition von Ursprung gerecht. Es lohnt sich, die Stelle, auf die es mir ankommt, hier noch einmal zu zitieren:

In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte. ¹³⁰

Bezogen auf die Typen-Wahl lässt sich nämlich konstatieren: Vor dem Hintergrund ihrer (ehemaligen) Funktion als Reformationstype (re-)inszeniert die Alte Schwabacher die »Vor-«, und vor dem Hintergrund ihrer Funktion als barocke Auszeichnungsschrift indiziert die Alte Schwabacher die »Nachgeschichte« des Barockdramas – wobei mit Nachgeschichte in diesem Kontext natürlich nicht einfach ein chronologisch späteres ›Danach‹, sondern die Vergegenwärtigung des Ursprungs, also ein reflexiver Prozess auf der (horizontal denkbaren) Meta-Ebene, gemeint ist.

Das hermeneutische Potential, das der Alten Schwabacher im hier vorgestellten Kontext eignet, kann somit auf folgende Formel gebracht werden:

128 Ebd., S. 9.

129 Mir ist bewusst, dass es zunächst kontraintuitiv erscheinen mag, dafür zu plädieren, vom ›Gedachten‹ bzw. vom (gemeinten) ›Sinn‹ von Sätzen zu abstrahieren, da derartige ›Konstruktionen‹, zumindest im geläufigen Sinne, ihrerseits bereits Abstraktionen sind. Insofern müsste man hier vielleicht von einer *Abstraktion zweiten Grades* sprechen.

130 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 32.

Vermittels der gewählten Type wird der *Ursprung* des deutschen Trauerspiels im Trauerspielbuch *appresentiert*, und das – diesen Aspekt möchte ich an dieser Stelle mit Nachdruck betonen – *permanent*, also völlig *unabhängig* davon, welcher ›Gedanke‹ (bzw. welche These) im Text entfaltet wird.¹³¹ Die einzelnen Thesen, die Benjamin in seinem Werk präsentiert, sind *per se* genauso ›anschlussfähig‹ (oder nicht), wenn sie in einer Antiqua-Type präsentiert werden.¹³² Wäre dem nicht so, dann wäre alles, was die Benjaminphilologie bisher zum Trauerspielbuch erarbeitet hat, obsolet. Ziel dieser Arbeit ist es auch nicht, dafür zu argumentieren, dass es unfruchtbar ist, mit einer Neuauflage zu arbeiten. Wenn man sich allerdings mit der Erstausgabe und deren konkreter Faktur auseinandersetzt, dann *zeigt* sich, dass die Erstausgabe, wie ein Hyperphänomen, sehr viel *mehr* zu bieten hat als nur (schwer zugängliche) Gedankengänge.

Das Trauerspielbuch aus dem Jahr 1928 ist ein Werk, das deutlich macht, wie vielschichtig ein printmediales Artefakt codiert sein kann. Es ist ein Werk, das die Möglichkeit bietet, sich nicht nur in Benjamins Ausführungen zu vertiefen, sondern gleichzeitig auch in den Gegenstand *an sich* – mit der Folge, dass die Benjamin'schen Ausführungen ihrerseits wiederum potenziert werden.

In der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* findet sich einer der sicherlich bekanntesten Sätze aus der Philosophiegeschichte: »Das Wahre«, so konstatiert Hegel dort, »ist das Ganze.«¹³³ Hegels Credo lässt sich freilich nur mit

131 Sicher, zwischen Benjamins These, dass das ›Konzept‹ der *sola gratia* der Grund für melancholische Verstimmungen seitens der Barockdichter gewesen ist, was wiederum dazu geführt hat, dass die Barockdichter die Allegorie zu ihrem primären Darstellungsmittel auserkoren haben, da die Allegorie eine ›leere Welt‹ widerspiegelt, eine Welt, in der alles alles bedeuten kann, da alles eigentlich nichts bedeutet, und dem Umstand, dass jene These in der Erstausgabe des Trauerspielbuchs in einer Alten Schwabacher gedruckt ist, besteht eine direkte Referenz: Benjamin schreibt über den historischen Ursprung des Trauerspiels in einer Type, die historisch gesehen jene Zeit repräsentiert und sie dadurch performativ re-inszeniert. Im Gegensatz dazu ist die Meta-Ebene, auf der das Trauerspielbuch als gelehrte Abhandlung über den Ursprung des barocken Trauerspiels zu verorten ist, ein Aspekt, der damit koinziiert, dass eine Auszeichnungsschrift besonders Relevantes hervorhebt, stets nur latent präsent.

132 Vgl. vor allem Menke: Das Trauerspiel-Buch; aber auch alle anderen in dieser Arbeit bereits angeführten Arbeiten.

133 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes. Bamberg und Würzburg, bey Joseph Anton Goebhardt, 1807, S. XXIII.

einiger Phantasie auf die typographische Gestaltung eines Buchs übertragen – und hinter dem Ursprung des Barockdramas lauert nicht, auch nicht im Sinne Benjamins, der Weltgeist. Nichtsdestoweniger eint Benjamin und Hegel das Interesse an der (wie verschieden auch immer vorgestellten) »Wahrheit«. Und vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass die »Wahrheit«, ¹³⁴ zumindest die, die Benjamin im Sinn hat, wenn auch nicht nur, so doch besonders anschaulich durch das Buch-»Ganze«, mit all seinen Facetten, vergegenwärtigt wird.

Willy Haas, Herausgeber der *Literarischen Welt*, resümiert im Jahr 1955, also in dem Jahr, in dem die *Schriften* veröffentlicht wurden:

Unter allen, die in den zwanziger Jahren meine Wochenschrift die »Literarische Welt« mit ihrer regelmäßigen Mitarbeit geehrt haben, habe ich keinen höher geschätzt als Walter Benjamin. Überhaupt war er, trotz seines unübersehbaren Wissens, das Gegenteil eines einfachen Polyhistor. Wenn er über ein Thema sprach oder schrieb, näherte er sich ihm niemals etwa durch Analogien, Metaphern, Definitionen: erschien sich immer mühsam aus dem Kern der Sache selbst herauszugraben, wie ein Gnom, der seinen Schatz in einem Schacht verborgen hält, dessen Ausgang verschüttet worden war.¹³⁵

Zumindest einen »Schatz«, den Benjamins Barockbuch bisher »verborgen« gehalten hat, hoffe ich mit dieser Arbeit geborgen und gleichzeitig eine zentrale Einsicht Benjamins – die als Titel diese Arbeit zielt – bewiesen zu haben: »Schrift [...] fällt beim Lesen nicht ab wie Schlacke.«¹³⁶

134 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 12.

135 Willy Haas: Hinweis auf Walter Benjamin. In: Die Welt, 9.10.1955. Hier zitiert nach: Brodersen: Spinne im eigenen Netz, S. 175.

136 Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 214.

VI. Nachklapp: Schutzumschlag

Eine an der buchmedialen Visualität des Trauerspielbuchs interessierte und damit materialphilologisch ausgerichtete Arbeit kommt nicht umhin, ein weiteres Spezifikum der Erstausgabe zumindest zu erwähnen: den Schutzumschlag. Der Grund dafür, dass ich den Schutzumschlag, gesondert von meinen bisherigen Untersuchungen, nur in Form eines ›Nachklapps‹ thematisiere, liegt darin, dass meine bisherigen Erörterungen auf der Annahme beruhen, dass die buchmediale Visualität der besprochenen Werke in einer unmittelbaren Korrelation mit den darin entfalteten Ausführungen bzw. mit den jeweils den Ausführungen zugrundeliegenden methodischen Prämissen der jeweiligen Forscher steht.

Der teilweise explizite Rekurs auf die Type in den erörterten Schriften (Benz), die in manchen Fällen glücklicherweise überlieferte, teils edierte briefliche Korrespondenz, in der die von mir behandelten Autoren auf die Gestaltung ihrer Werke Bezug nehmen (erstes bei Nadler, letzteres bei Hellingrath) und schlussendlich der letzte Teil meiner Arbeit, der die »typographische[] Hermeneutik«¹ des Trauerspielbuchs aufzeigt, belegen, dass die von mir identifizierten Korrelationen keine Zufallsbefunde sind, sondern intendierte Inszenierungen nicht selten typographieaffiner Autoren bzw., wie im Fall des George-Kreises, Gruppierungen.

Wenngleich es ein primär an den (re-)modellierten »Lektürepraktiken eines ›konzeptionell‹ gedachten Lesers«² orientierter, der historisch-hermeneutischen Lese- und Leserforschung³ verpflichteter Ansatz erfordern würde, das printmediale Artefakt Trauerspielbuch und all seine Segmente

1 Merveldt: Vom Geist der Buchstaben, S. 205.

2 Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 24.

3 Vgl. Rautenberg, Ursula und Ute Schneider: Historisch-hermeneutische Ansätze der Lese- und Leserforschung. In: Ursula Rautenberg und Ute Schneider (Hg.): Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2015, S. 85–114.

als gleichwertig in den Blick zu nehmen, so gebietet die von mir eingenommene Perspektive – die die buchmediale Visualität der erörterten Werke primär als Projektionsfläche fachwissenschaftlicher Forschungskonzepte bestimmt (und damit als Resultat von Autorschaft) – zu differenzieren: Es gilt zu differenzieren zwischen den Segmenten, deren Gestaltung auf eine Einflussnahme des Autors zurückzuführen ist, und Segmenten, bei deren Gestaltung davon ausgegangen werden muss, dass sie primär der Konturierung eines Verlagsprofils sowie merkantilen Zwecken dienen, und die Genette als »*verlegerischen Peritext*«⁴ bezeichnet hat. Der Schutzumschlag, der um 1895 auch in Deutschland auftaucht und dessen Verwendung sich ab 1900 durchsetzt,⁵ ist ein derartiger Peritext *par excellence*. Wenngleich Christoph Stölzl vermutlich zuzustimmen ist, der konstatiert, dass »[m]an [...] Buchumschläge nicht trennen [kann] von den Texten, die sie umhüllen und für die sie die Aufmerksamkeit erheischen«,⁶ gebietet die in dieser Arbeit vorgenommene Perspektivierung, die genuine Funktion von Schutzumschlägen ernst zu nehmen. Und diese besteht primär darin, »die Aufmerksamkeit des Lesers durch Mittel auf sich zu lenken, die spektakulärer sind als diejenigen, die sich ein Umschlag leisten kann oder möchte«.⁷ Jürgen Holstein, der sicherlich passionierteste Kenner und Sammler von Schutzumschlägen aus der Zeit der Weimarer Republik, definiert »drei Funktionen« des Schutzumschlags: »Er soll den Bucheinband vor Beschädigungen schützen, er soll auf das Buch aufmerksam machen, zum Beispiel vom Schaufenster aus den Käufer anlocken, und er ist schließlich gestalterisches Element der Gesamtkonzeption des Graphikers.«⁸

Markus Bauer, der sich mit Benjamins grundsätzlicher Typographieaffinität auseinandergesetzt und aufgezeigt hat, dass Benjamin großen Wert darauf legte, die Drucklegung all seiner zu Lebzeiten publizierten Werke »durch eigene Vorschläge für das typographische Design zu ergänzen«,⁹ bezieht auch

4 Genette: Paratexte, S. 22.

5 Vgl. Jürgen Holstein: Einführung. In: Jürgen Holstein (Hg.): The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik. Köln: Taschen 2015, S. 19–29, hier S. 23.

6 Christoph Stölzl: Vorwort. In: Holstein (Hg.): The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik., S. 9–10, hier S. 10.

7 Genette: Paratexte, S. 33.

8 Holstein: Einführung. In: The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik, S. 22.

9 Bauer: Der philosophische Typograph, S. 197.

den Schutzumschlag mit ein in seine Erörterungen. Bauer ist der Ansicht, auch die Umschlaggestaltung des Trauerspielbuchs entspräche den »Vorstellungen Benjamins«.¹⁰ Eine derartige These scheint mir den Radius der potentiellen Einflussnahme Benjamins allerdings ein wenig überzustrapazieren. Dies scheint Bauer selbst auch durchaus bewusst gewesen zu sein, denn er beschränkt sich darauf, die für die Umschlaggestaltung verwendeten Schriftarten (und deren Provenienz) kenntnisreich zu benennen sowie die Funktion der Schriftarten zeitgeschichtlich zu kontextualisieren.¹¹

Dass ich dafür plädiere, den Schutzumschlag unabhängig vom Rest des Werks zu behandeln, heißt nicht, dass es nicht auch einen Zusammenhang – und in diesem Fall einen sehr bemerkenswerten – zwischen dem eigentlichen Buch und dem Umschlag gibt.

Wie bereits Bauer beschrieben hat, finden sich auf dem Schutzumschlag vier Schriften: Einmal die für den Fließtext verwendete Schwabacher, die in einem »Kasten mit einer Auswahl aus der Inhaltsangabe« vorzufinden ist, einmal die für den »Titel« (aber auch für den Namen des Autors sowie den Namen des Verlags) verwendete Neuland, »die von Rudolf Koch Anfang der 1920er Jahre entworfen[]« wurde, einmal eine auf der »Rückseite des Schutzumschlags« für den »Werbetext für *Einbahnstraße*« verwendete Antiqua sowie eine Groteskschrift auf »dem Rücken des Schutzumschlags«.¹² Nicht nur die Neuland, sondern vor allem die für den Schutzumschlagrücken verwendete Grotesk indizieren – im krassen Gegensatz zur Alten Schwabacher –, dass es sich um ein einer zeitgemäßen Ästhetik verpflichtetes Buch zu handeln scheint (vgl. Abb. 39). Ein Blick in das Standardwerk des zeitgenössisch prominentesten Grotesk-Fürsprechers und Gründervaters der Neuen bzw. Elementaren Typographie, Jan Tschichold, macht deutlich, dass die Kombination aus Antiqua, Neuland, Schwabacher und Grotesk nicht nur den typogra-

10 Ebd., S. 211.

11 Vgl. ebd. Im Gegensatz übrigens zu seiner Dissertation, in der er die These vertritt, dem Schutzumschlag komme die Funktion zu, das von ihm dem Trauerspielbuch attestierte Leitmotiv, die Melancholie, suggestiv zu vermitteln (vgl. Bauer: Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit, S. 106).

12 Ebd. Die Neuland ist, abgesehen vom Schutzumschlag, noch an zwei anderen Stellen anzutreffen: Auf dem vorderen Buchdeckel sowie auf dem Rücken des Buchs. Auf dem Buchdeckel ist der Autorname »Walter Benjamin« in Neuland gedruckt, auf dem Rücken ebenfalls der Name »Benjamin« sowie die Verlagsinitialen »E[rnst] R[owohl]t [V]erlag«. Vgl. Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], vorderer Buchdeckel und Buchrücken.

phiaffinen Zeitgeist und seine avantgardistischen Elemente widerspiegelt, sondern ziemlich gewagt ist. »Alle Schriftformen«, so Tschicholds These, »deren Wesen durch zum Skelett hinzutretende Ornamente (Schraffuren bei der Antiqua, Rauten und Rüssel bei der Fraktur) entstellt ist, entsprechen nicht unserem Streben nach Klarheit und Reinheit«. ¹³ Laut Tschichold ist einzig die »Grotesk« oder Blockschrift (die richtige Bezeichnung wäre »Skelettschrift«) der »Zeit geistig gemäß«. ¹⁴ Doch nicht nur als unzeitgemäß, sondern zudem als »hässlich[]« bezeichnet Tschichold gerade die Schwabacher:

Der Stempelschneider Unger, Schöpfer der Unger-Fraktur (um 1800), ein bedeutender Typograph, erklärte die Schwabacher für eine hässliche Schrift und wurde dadurch zum Erfinder der Auszeichnung des Fraktursatzes durch sperren (früher hatte man Fraktur mit Schwabacher ausgezeichnet). Er hatte damit vollständig recht. ¹⁵

Aus avantgardistischer Perspektive ist das Zusammentreffen von Schwabacher, Neuland, Antiqua und Grotesk auf dem Schutzumschlag also regelrecht grotesk. Doch auch dieser zunächst abstrus anmutende Eklektizismus offenbart sich, zumindest bei näherer Betrachtung, als ein (von wem auch immer verantworteter) Geniestreich, der erst im Rekurs auf die Affordanz von Schutzumschlägen erhellt. Da der Schutzumschlag nämlich »abnehmbar« ¹⁶ ist, ist er gleichzeitig Teil des eigentlichen Buchs sowie Teil der Außenwelt und damit, nicht nur materialiter sondern auch sinnbildlich, ein Prototyp dessen, als was Genette den Paratext definiert: der Schutzumschlag ist ein »Schwelle«. ¹⁷ Und der Schutzumschlag des Trauerspielbuchs ist deshalb vor allem auch sinnbildlich eine Schwelle, da er das durch den Inhalt des Barockbuchs

13 Tschichold: Die Neue Typographie, S. 75.

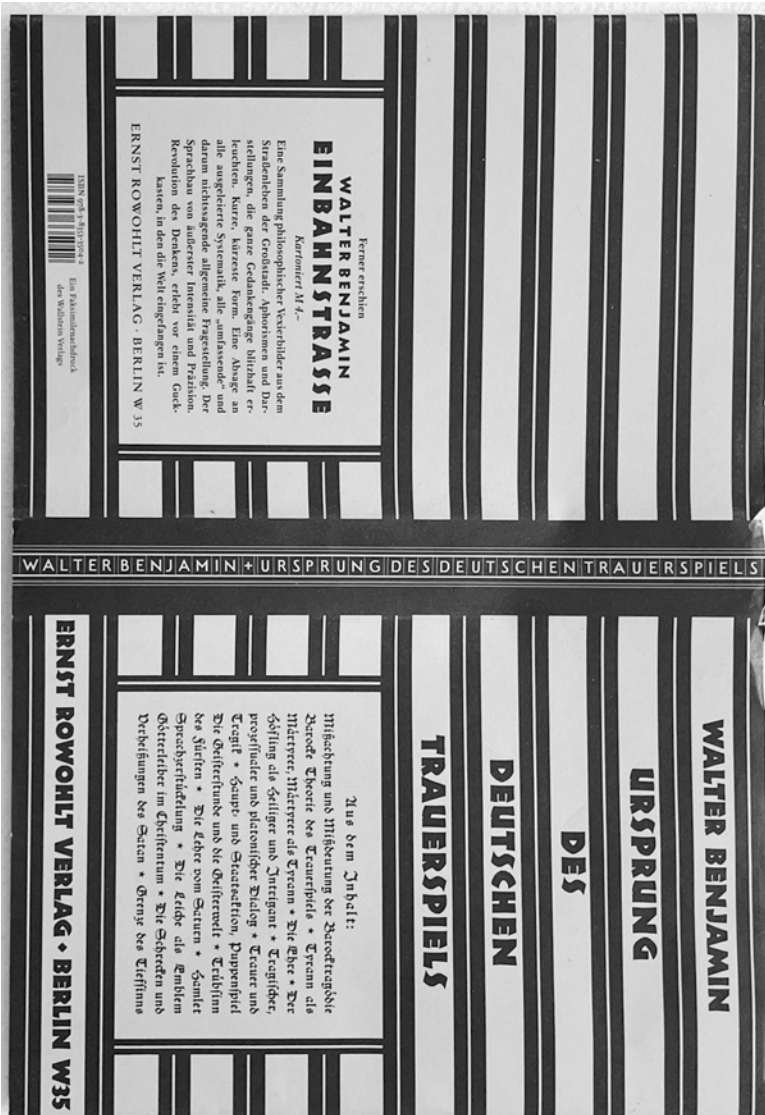
14 Ebd.

15 Ebd., S. 80.

16 Genette: Paratexte, S. 33.

17 Ebd., S. 10. Anders verhält es sich bei der von Diers erforschten Korrelation zwischen Einband und Inhalt der von Benjamin herausgegebenen Briefanthologie *Deutsche Menschen*. Der Inhalt des Buchs ist in Antiqua gesetzt, wohingegen der Titel auf dem Einband in einer gebrochenen Schrift gesetzt ist (vgl. [Walter Benjamin:] *Deutsche Menschen*. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitung von Detlef Holz. Luzern: Vita Nova Verlag 1936). Diers identifiziert die äußere Aufmachung des Buchs als »Camouflage«: »Die dezidiert zeitbezogene Formsprache ist Teil der Strategie eines Buches, das nach Titel, Motto und Aufmachung sowie Pseudonym als eine Tarnschrift fungieren und sich folglich nach außen hin den damals geläufigen Standards einer NS-gemäßen Schrift explizit annähern wollte« (Diers: Einbandlektüre fortgesetzt, S.

Abb. 39: Ursprung des deutschen Trauerspiels 2019, Schutzumschlag



ermöglichte Eintauchen *in* den Ursprung des Barockdramas *als* eine Möglichkeit *in* der (damaligen) Gegenwart inszenatorisch vergegenwärtigt. Auf der Rückseite des Umschlages, auf der für die *Einbahnstraße* geworben wird, ist die Rede von einem »Guckkasten, in den die Welt eingefangen ist.«¹⁸ Damit wird auf das Werk *Einbahnstraße* rekuriert. Aber eingefangen bzw. gerettet ist, wie ich bereits dargelegt habe, auch etwas im Trauerspielbuch selbst: die Idee des barocken Trauerspiels. Und einen »Guckkasten«, der darauf verheißungsvoll bereits hinweist, liefert die Vorderseite des Umschlages. Dort befindet sich jener, bereits von Bauer identifizierte Kasten, in dem Teile »[a]us dem Inhalt«¹⁹ abgedruckt sind (vgl. Abb. 39). Die von schwarzen Balken geprägte Fläche, von der sich dieser Guckkasten abhebt – oder besser: in die er *eingelassen* ist –, setzt sich zusammen aus dem Namen des Autors, dem Titel des Werks und dem Namen des Verlags. All diese Nennungen repräsentieren etwas, das, zumindest zum Zeitpunkt der Publikation des Buchs, in der Gegenwart situiert ist. Der durch das Werk *Ursprung des deutschen Trauerspiels* möglichen gewordene Übertritt von der zeitgenössischen Gegenwart, die durch die modernen Typen typographisch repräsentiert wird, in den von Benjamin im Trauerspielbuch extrapolierten Ursprung des Barockdramas, der durch die im Guckkasten dargebotene Vorschau antizipiert wird, ist es, den der Schutzumschlag, als Schwelle, inszeniert. Freilich, um dessen gewahr zu werden, muss man wissen, was im Trauerspielbuch geschrieben steht.

26–27). Zu betonen ist allerdings, dass es sich beim von Diers interpretierten Buch-Segment nicht um einen Schutzumschlag handelt, sondern eben um den Buchdeckel.

18 Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [2019], Schutzumschlag.

19 Ebd.

Dank

Dieses Buch wäre nie zustande gekommen, hätte mich Nicola Kaminski nicht, in einem ihrer Seminare, mit der Erstausgabe des Trauerspielbuchs bekannt gemacht, meine Faszination für Benjamin und sein Barockwerk geweckt und sich einige Jahre später dazu bereiterklärt, ein Projekt wie dieses zu betreuen. Das Koreferat übernommen hat Nicolas Pethes, der mir, wie Nicola Kaminski, von Anfang an mit Rat und Tat zur Seite stand. Die Möglichkeit, meine Ideen einem Kreis interessierter Nachwuchsforscher*innen zu präsentieren, bot mir Volker Mergenthaler.

Als Dissertation angenommen wurde meine Arbeit 2020 von der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum. Für die Publikation wurde der Text geringfügig überarbeitet, der Schluss ein wenig erweitert.

Ihre prüfenden Blicke auf kleinere sowie größere Teile des Manuskripts gerichtet haben: Carina Aldick, Andreas Beck, Stephanie Gleißner, Marcus Krause, Martin Makolies, Nora Ramtke und Sandra Socha. Stets ein offenes Ohr für typographische Fragen hatte Nikolaus Weichselbaumer. Cornelia Ritter-Schmalz half mir, schwer zugängliche Quellen aufzustöbern.

Lea Grooten hat alle Höhen und Tiefen miterlebt, die ein solches Projekt begleiten.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Adelung, Johann Christoph: Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung. Frankfurt und Leipzig 1788.
- Adorno, Theodor W.: Einleitung. In: Walter Benjamin: Schriften. Band I. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955, S. VII–XXVII.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1966.
- Adorno, Theodor W.: Charakteristik Walter Benjamins. In: Theodor W. Adorno: Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann. Revidierte Ausgabe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1990 [1970], S. 9–26.
- Adorno, Theodor W.: Vorrede. In: Rolf Tiedemann: Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Mit einer Vorrede von Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1973, S. 7–11.
- Bauer, Friedrich: Handbuch für Schriftsetzer. Siebente neu bearbeitete Auflage. Mit Abbildungen und Beispielen im Text und auf Beilagen sowie mit einem ausführlichen Wörterverzeichnis. Frankfurt a.M.: Verlag von Klimsch & Co. 1926.
- Benda, Oskar: Der gegenwärtige Stand der Literaturwissenschaft. Eine erste Einführung in ihre Problemlage. Wien/Leipzig: Holder-Pichler-Tempsky 1928.
- Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften [Teil 1]. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): Neue deutsche Beiträge. Zweite Folge, erstes Heft. München: Verlag der Bremer Presse 1924, S. 83–138.

- Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften [Teil 2]. In: Hugo von Hofmannsthal (Hg.): Neue deutsche Beiträge. Zweite Folge, zweites Heft. München: Verlag der Bremer Presse 1925, S. 134–168.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Revidierte Ausgabe besorgt von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1978.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. 11. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2011 [1978].
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben und um ein Nachwort sowie Fragmente zur Druckgeschichte erweitert von Roland Reuß. Göttingen: Wallstein Verlag 2019.
- Benjamin, Walter: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Von Oskar Walzel. Leipzig, Quelle und Meyer. XVI, 349 Seiten. Geb. M 14. In: Frankfurter Zeitung, Jg. 71, Nr. 832, 7.11.1926, 2. Morgenblatt, S. 7 (Literaturblatt der FZ, Jg. 59, S. 45). Dieser Studie zugrunde gelegen hat das Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 795.
- Benjamin, Walter: Hans Heckel: Geschichte der deutschen Literatur in Schlesien. I. Band: Von den Anfängen bis zum Ausgange des Barock. Ostdeutsche Verlagsanstalt, Breslau. In: Die literarische Welt, 27.9.1929 (5. Jg., Nr. 39), S. 6. Dieser Studie zugrunde gelegen hat das Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 852.
- Benjamin, Walter: Wider ein Meisterwerk. In: Die literarische Welt, 15.8.1930, 6. Jg., Nr. 33/34, S. 9–11.
- Benjamin, Walter: Der heutige Stand der Wissenschaften. XII. Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft. In: Die Literarische Welt, 17.4.1931 (Jg. 7, Nr. 16), S. 3–4. Dieser Studie zugrunde gelegen hat das Exemplar Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 878.
- [Benjamin, Walter:] Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen. Auswahl und Einleitung von Detlef Holz. Luzern: Vita Nova Verlag 1936.
- Benjamin, Walter: Schriften. Band I. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955.

- Benjamin, Walter: Schriften. Band II. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band I.1: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band I.2: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Band I.3: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. Band II. 1919–1924. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1996.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. Band III. 1925–1930. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1997.
- Benz, Richard: Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur. Jena: Eugen Diederichs 1915 (= Blätter für deutsche Art und Kunst, erstes Heft).
- Benz, Richard: Die Grundlagen der deutschen Kunst I. Mittelalter. Jena: Eugen Diederichs 1916 (= Blätter für deutsche Art und Kunst, drittes und viertes Heft).
- Bertram, Ernst: Nietzsche. Versuch einer Mythologie. Berlin: Georg Bondi 1918.
- Bertuch, F.[riedrich] J.[ustin] und G.[eorg] M.[elchior] Kraus: I) Das Römische Carnival. In: Intelligenz-Blatt des Journals des Luxus und der Moden. Nr. 2. Februar 1789, S. XVII–XIX.
- Bertuch, Friedrich Justin: Plan, Ankündigung und Vorbericht des Werks. In: Bilderbuch für Kinder enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegenständen aus dem Reiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen, und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet. Seiner Durchlaucht dem Herrn Erbprinzen Carl Friedrich, zu Sachsen Weimar und Eisenach zugeeignet. Erster Band. Weimar: Industrie-Comptoir [1790].

- [Birken, Sigmund von:] Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy / mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte. Nürnberg / Verlegt durch Christof Riegel. Gedruckt bey Christof Gerhard. A. C. MDCLXXIX.
- Blätter für die Kunst. Neunte Folge, begründet von Stefan George, herausgegeben von Carl August Klein, 1910.
- Bode, Wilhelm: Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift. In: Pan, 1. Jahrgang (1895/96), Heft 1 (April/Mai 1895), S. 30–33.
- Böckmann, Paul: Von den Aufgaben einer geisteswissenschaftlichen Literaturbetrachtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 9. Jahrgang, Heft 1 (1931), S. 448–471.
- Braune, Wilhelm: Einleitung. In: Martin Opitz: Buch von der deutschen Poesie. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Vierter Druck. Halls/Saale: Max Niemeyer 1913 (= Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, No. 1), S. III–VI.
- Breitkopf, J.[ohann] G.[ottlob] I.[mmanuel]: Vorrede. In: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden. Versuch neuer Deutscher Schriften. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imman. Breitkopf, Sohn und Comp. 1793, S. 3–4.
- [Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel:] An die Leser In: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden. Versuch neuer Deutscher Schriften. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imman. Breitkopf, Sohn und Comp. 1793.
- Clauß, Hermann: Die Schwabacher Schrift in Vergangenheit und Gegenwart. Leipzig: Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins [1916] (= Monographien des Buchgewerbes, Band 10).
- Cornelius, Hans: Erstes Referat über die Habilitationsschrift von Dr. Benjamin. Abdruck des maschinenschriftlichen Originals. Zitiert nach: Burkhardt Lindner: Habilitationsakte Benjamin. In: Burkhardt Lindner (Hg.): Walter Benjamin im Kontext. 2., erweiterte Auflage. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag 1985 [1978].
- Cysarz, Herbert: Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko. Leipzig: H. Haessel Verlag 1924.
- Ehmcke, F.[ritz] H.[elmuth]: Schrift. Ihre Gestaltung und Entwicklung in neuerer Zeit. Versuch einer zusammenfassenden Schilderung. Hannover: Günther Wagner 1925.
- Ehmcke, F.[ritz] H.[elmuth]: Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen. Ravensburg: Verlag von Otto Maier 1927.

- Epstein, Hans: Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen. Dargelegt an drei Theorien über das Literaturbarock. Berlin: Emil Ebering 1929 (= Germanische Studien, Heft 73).
- Ermatinger, Emil: Die Kunstform des Dramas. Leipzig: Quelle & Meyer 1925 (= Deutschkundliche Bücherei).
- Ermatinger, Emil: Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner 1925 (= Gewalten und Gestalten 1).
- Ermatinger, Emil: Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig, Berlin 1926 (= Gewalten und Gestalten 4).
- Ermatinger, Emil: Die deutsche Literaturwissenschaft in der geistigen Bewegung der Gegenwart. In: Emil Ermatinger: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea-Verlag 1928, S. 7–30.
- Ermatinger, Emil: Nachwort. In: Emil Ermatinger: Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea-Verlag 1928, S. 398–401.
- Ermatinger, Emil (Hg.): Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag 1930.
- [Flick, Johann Friedrich]: Handbuch der Buchdruckerkunst, für angehende und praktische Buchdrucker. Als Anhang: Anweisungen, Papiere auf alle Art zu färben. Mit einem vollständigen Formatbuche, der Vorstellung einer Correctur und vier Kastenabbildungen in Steindruck. Berlin, bei Theod. Christ. Fried. Enslein. 1820.
- Fraktur. In: Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabbildungen und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. Vierter Band: Engobe – Germanität. Leipzig: Bibliographisches Institut 1926, Sp. 987–988.
- Friedemann, Heinrich: Platon. Seine Gestalt. Berlin: Blätter für die Kunst 1914.
- Garborg, Arne: Die Tanzgilde, in deutschen Versen von Otto Julius Bierbaum. In: Pan, 1. Jahrgang (1895/96), Heft 1 (April/Mai 1895), S. 13–14.
- [George, Stefan und Karl Wolfskehl:] Gesamt-Vorrede zu Deutsche Dichtung. In: Stefan George und Karl Wolfskehl (Hg.): Deutsche Dichtung. Erster Band: Jean Paul. Dritte Auflage. Berlin: Georg Bondi 1923, S. 5–6.
- Goethe, J.[ohann] W.[olfgang]: Das Römische Carneval. Berlin, gedruckt bey Johann Friedrich Unger. Weimar und Gotha. In Commission bey Carl Wilhelm Ettinger. 1789.

- [Goethe, Johann Wolfgang:] Reinecke Fuchs in zwölf Gesängen (= Goethe's neue Schriften. Zweyter Band. Mit Kurfürstl. Sächs. Privilegium. Berlin. Bey Johann Friedrich Unger. 1794).
- Goschen, Viscount: Das Leben Georg Joachim Göschens, Band 2. Deutsche, vom Verfasser bearbeitete Ausgabe. Übersetzt von Th. A. Fischer. Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung 1905.
- Grautoff, Otto: Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Leipzig: Verlag von Hermann Seemann Nachfolger [1901].
- Gryphius, Andreas: Trauerspiele. Herausgegeben von Hermann Palm. Tübingen: [ohne Verlagsangabe] 1882 (= Bibliothek des literarischen Vereines in Stuttgart CLXII).
- Gundelfinger, Friedrich: Caesar und die deutsche Literatur. Berlin: Mayer & Müller 1904 (= Palestra. Untersuchungen und Texte der deutschen und englischen Philologie, Band XXXIII).
- Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin: Georg Bondi 1911.
- Gundolf, Friedrich: Goethe. Berlin: Georg Bondi 1916.
- Gundolf, Friedrich: Andreas Gryphius. Heidelberg: Weiss'sche Universitätsbuchhandlung 1927.
- Haas, Willy: Hinweis auf Walter Benjamin. In: Die Welt, 9.10.1955. Hier zitiert nach: Brodersen: Spinne im eigenen Netz, S. 175.
- Handprobe von Schriften der Buchdruckerei Poeschel & Trepte. Leipzig: Poeschel & Trepte 1926.
- [Harsdörffer, Georg Philipp:] Der Teutsche SECRETARIUS: Das ist: Allen Cantzleyen / Studir- und Schreibstuben nützlich / fast notwendiges / und zum vierdtenmal vermehrtes Titular- und Formularbuch [...]. Nürnberg / In Verlegung Christoph und Paul Endtern / Buchhändlern. Im Jahr 1661.
- Haupt, [Georg]: Behrens. In: Rudolf Kautzsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1902, S. 188–200.
- Hausenstein, Wilhelm: Vom Geist des Barock. 3.–5. Auflage. München: R. Piper & Co. 1921 [1920].
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes. Bamberg und Würzburg, bey Joseph Anton Goebhardt, 1807.

- H.[eidegger]: Vorrede des Herausgebers. In: [Ewald Christian von Kleist:] Der Fryhling. Ein Gedicht. Nebst Einem Anhang einiger anderer Gedichte von demselben Verfasser. Zyrich, Bey Heidegger und Compagnie, 1751, S. 2–4.
- Hellingrath, Norbert von: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Als Inauguraldissertation bei der ersten Section der Philosophischen Facultät der Ludwig Maximilians Universität zu München eingereicht von Friedrich Norbert von Hellingrath am XXX Junius MCMX.
- Hellingrath, Norbert von: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena: Eugen Diederichs 1911.
- Hellingrath, Norbert von: Vorwort. In: Norbert von Hellingrath (Hg.): Hölderlins Pindar-Übertragungen. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1910, S. 5.
- Hellwald, Friedrich von: Culturgeschichte in ihrer natürlichen Entwicklung bis zur Gegenwart. Augsburg: Lampart & Comp. 1875.
- [Hölderlin, Friedrich:] Pindarübertragungen. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Signatur: Cod.poet.et.phil.fol.63,I,40; abrufbar unter: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz340374764> (zuletzt abgerufen am 16.06.2020).
- Hübscher, Arthur: Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung zu einer Phaseologie der Geistesgeschichte. In: Euphoriön. Zeitschrift für Literaturgeschichte 24 (1922), S. 517–563 und S. 759–805.
- Husserl, Edmund: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Halle a. d. S.: Verlag von Max Niemeyer 1913 (= Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Erster Band, Teil 1).
- Husserl, Edmund: Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten. 1918–1926. Herausgegeben von Margot Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff 1966 (= Husserliana, Band XI).
- Katechismus der Buchdruckerkunst. Siebente Auflage, mit hundert neun und dreißig Abbildungen und mehreren farbigen Beilagen neu bearbeitet von Johann Jakob Weber, zweitem Vorsteher des Deutschen Buchgewerbevereins zu Leipzig. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig 1901.
- Kautzsch, Rudolf: Vorwort. In: Rudolf Kautzsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Verlag der Bibliophilen 1902, S. A–M.
- Kessler, Harry Graf: Zur Ausstellung von Werken der modernen Druck- und Schreibkunst (1905). Zitiert nach: John Dieter Brinks (Hg.): Das Buch als

- Kunstwerk. Die Cranach Presse des Grafen Harry Kessler. Berlin: Triton Verlag, S. 305–307.
- Kirschmann, August: Antiqua oder Fraktur? (Lateinische oder deutsche Schrift). Leipzig: Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins 1907 (= Monographien des Buchgewerbes, Band 1).
- Kirschmann, August: Antiqua oder Fraktur? (Lateinische oder deutsche Schrift). Zweite, umgearbeitete und ergänzte Auflage. Leipzig: Verlag des deutschen Buchgewerbevereins 1912 (= Monographien des Buchgewerbes, Band 1).
- [Kluckhohn, Paul und Erich Rothacker:] [Unbetitelt] Vorwort. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1. Jahrgang, Heft 1 (1923), S. V–VI.
- Koischwitz, Otto: Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft. Vortrag gehalten vor dem Verein deutscher Lehrer von New York und Umgegend am 6. März 1926. Berlin: Emil Ebering/New York: Westermann & Co. 1926.
- Kommerell, Max: Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik. Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin. Berlin: Georg Bondi 1928.
- Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. I. Teil: Sturm und Drang. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber 1923.
- Korff, Hermann August und Walther Linden: Vorwort. In: Hermann August Korff und Walther Linden (Hg.): Aufriß der deutschen Literaturgeschichte nach neueren Gesichtspunkten. Leipzig/Berlin: B. G. Teubner 1930.
- Kracauer, Siegfried: Zu den Schriften Walter Benjamins. In: Frankfurter Zeitung, Jg. 72, Nr. 524 vom 15. 7. 1928 (2. Morgenblatt; Literaturblatt, Nr. 29), S. 8. Dieser Studie zugrunde gelegen hat das Exemplar aus dem Bestand der Akademie der Künste [AdK], Berlin. Signatur: WBA 452/5–6.
- Kühl, Gustav: Zur Psychologie der Schrift. Randbemerkungen. Zur Welt-Ausstellung in St. Louis 1904. Offenbach a. M.: Rundhardsche Gießerei 1904.
- Lemcke, Carl: Geschichte der deutschen Dichtung neuerer Zeit. Erster Band: Von Opitz bis Klopstock. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann 1871.
- Lempicki, Sigmund von: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1920.
- Liliencron, Detlev von: Rabbi Jeschua. In: Pan, 1. Jahrgang (1895/96), Heft 1 (April/Mai 1895), S. 10–12.

- Lorck, Carl B.[erendt]: Die Herstellung von Druckwerken. Praktische Winke für Autoren und Verleger. Leipzig: Verlag von Carl B. Lorck: 1868.
- Loubier, Hans: Deutschland. In: Rudolf Kautzsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Verlag der Bibliophilen 1902, S. 101–138.
- Loubier, Hans: Die neue deutsche Buchkunst. Stuttgart: Felix Kraus Verlag 1921.
- Luther, Martinus: Von der Freiheit einis Christenmenschen, herausgegeben von Theodor Lockemann. Leipzig: Ernst Rowohlt Verlag 1913.
- Mahrholz, Werner: Literargeschichte und Literaturwissenschaft. Berlin: Mauritius-Verlag 1923 (= Lebendige Wissenschaft. Strömungen und Probleme der Gegenwart, Band 19).
- Manheimer, Victor: Die Lyrik des Andreas Gryphius. Berlin: Weidmann 1904.
- Marillier, Henry Currie: England. In: Rudolf Kautzsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen 1902, S. 1–33.
- Maync, Harry: Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft. Rektoratsrede gehalten am 13. November 1926, dem 92. Stiftungsfeste an der Universität Bern. Bern: Paul Haupt 1927.
- Milch, Werner: Gustav Adolf und der 30jährige Krieg. Jena: Eugen Diederichs 1926.
- Milch, Werner: Walter Benjamin. Einbahnstraße – Ursprung des deutschen Trauerspiels – beide bei Ernst Rowohlt, Berlin. In: Literarische Rundschau. Nr. 535. 6. Beiblatt, Sonntag, 11. November 1928 (= Beilage zum Berliner Tageblatt), unpag.
- Milchsack, Gustav: Was ist Fraktur? Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kommerzienrat Friedrich Sönneken in Bonn. Selbstverlag des Verfassers (in Kommission bei Friedr. Bieweg & Sohn in Braunschweig) 1918.
- [Moritz, Karl Philipp:] Die neue Cecilia. Letzte Blätter, von Karl Philipp Moritz. Zweite Probe neu veränderter deutscher Druckschrift. Berlin, 1794. Bey Johann Friedrich Unger.
- Nadler, Josef an August Sauer. München, 10. Dezember 1911. ÖNB, Teilnachlaß August Sauer, Autogr. 414/4(78–93).
- Nadler, Josef: Das Problem der Stilgeschichte. In: Emil Ermatinger (Hg.): Philosophie der Literaturwissenschaft. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag 1930, S. 376–397.

- Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band: Die Altstämme (800–1600). Regensburg: J. Habbel 1912.
- Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600–1780. Regensburg: J. Habbel 1913.
- Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. III. Band: Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800, Regensburg: J. Habbel 1918.
- [Opitz, Martin:] MARTINI OPITII Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem all ihre eigenschaft vnd zugehör gründtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeführt wird. Gedruckt in der Kurfürstlichen Stadt Brieg / bey Augustino Gründern. In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.
- Opitz, Martin: Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Vierter Druck. Halls/Saale: Max Niemeyer 1913 (= Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, No. 1).
- Palm, Hermann: Vorwort des Herausgebers. In: Andreas Gryphius: Trauerspiele. Herausgegeben von Hermann Palm. Tübingen: [ohne Verlagsangabe] 1882 (= Bibliothek des literarischen Vereines in Stuttgart CLXII), S. 7–12.
- Pan, 1. Jahrgang (1895/96), Heft 1 (April/Mai 1895).
- Petersen, Julius: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig: Quelle & Meyer 1926.
- Platons Werke von F.[riedrich] Schleiermacher. Dritten Theiles erster Band. Der Staat, Berlin: G. Reimer 1828.
- Poeschel, Carl Ernst: Zeitgemässe Buchdruckkunst. Leipzig: Poeschel & Treppe 1904.
- Renner, Paul: Typografie als Kunst. München: Georg Müller 1922.
- Rodenberg, Julius: Geschichte des Buchdruckgewerbes. In: J.[akob] Baß (Hg.): Das Buchdruckerbuch. Handbuch für Buchdrucker und verwandte Gewerbe. Stuttgart: Verlag Heinrich Plesken 1930, S. 1–27.
- [Sattler, Johann Rudolph:] Teutsche Orthographie Vnd Phraseology das ist / ein vnderricht Teutsche sprach recht vnnd wohl zuschreyben [...]. Getruckt zu Basel / In verlegung Ludwig Königs / Anno 1610.
- Scherer, Wilhelm: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin: Weidmann 1883.
- [Schiebel, Johann Georg:] Johann Georg Schiebels K. G. P. Neu-erbauter Schausaal / Darinnen Vermittelst dreyhundert wol-ausgeonnener / und

- künstlich-eingerichteter Sinn-Bilder [...]. Nürnberg / Verlegts Johann Jonathan Felßecker / Im Jahr 1684.
- Schlaf, Johannes: Sommertod. In: Pan, 1. Jahrgang (1895/96), Heft 1 (April/Mai 1895), S. 15–21.
- [Schlegel, Friedrich:] IV. Gespräch über Poesie. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Wilhelm Schlegel. Dritten Bandes Erstes Stück. Berlin, 1800. bei Heinrich Frölich, S. 58–67.
- Schnürr, Friedrich: Das Wesen der Sprache und der Sinn der Sprachwissenschaft. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1. Jahrgang, Heft 3 (1923), S. 470–490.
- Schopf, Wolfgang (Hg.): »So müßte ich ein Engel und kein Autor sein«. Adorno und seine Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2003.
- Schriftarten. In: Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabbildungen und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. Zehnter Band: Rechnung – Seefedern. Leipzig: Bibliographisches Institut 1929, Sp. 1476–1477.
- Schultz, Franz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte. Ein Gespräch. Frankfurt a.M.: Verlag Moritz Diesterweg 1929.
- Schultz, Franz: Winke für das Studium der neueren deutschen Literaturgeschichte. In: Werner Mahrholz: Literargeschichte und Literaturwissenschaft. Zweite, erweiterte Auflage, durchgesehen und mit einem Nachwort versehen von Professor Franz Schultz. Leipzig: Alfred Kröner Verlag 1932 (= Kröners Taschenbuchausgabe, Band 88), S. 228–237.
- Seemann, Albrecht: Handbuch der Schriftarten. Eine Zusammenstellung der Schriften der Schriftgießereien deutscher Zunge nach Gattungen geordnet. Leipzig: Albrecht Seemann [1926].
- Spamersche Buchdruckerei: Schrift-Probe. Band I. Werkschriften. Leipzig: Spamersche Buchdruckerei [1929].
- Stachel, Paul: Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin: Mayer & Müller 1907.
- Steinberg, Hans: Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius. Göttingen: E. A. Huth 1914.
- Strich, Fritz: Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts. In: Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60. Geburtstage. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck 1916, S. 21–53.

- Strich, Fritz: Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München: Meyer & Jessen 1922.
- Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Zweite vermehrte Auflage. München: Meyer & Jessen 1924.
- Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Dritte, veränderte und wesentlich vermehrte Auflage. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1928.
- Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Bern: A. Francke Verlag 1949.
- Strich, Fritz: Nachlass, verwahrt in der Burgebibliothek Bern: Sig: N Fritz Stich 12 (27) [= Korrespondenz mit dem Meyer & Jessen Verlag, München]; sowie Sig.: N Fritz Stich 7 (33) [= Korrespondenz mit C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München].
- Tiedemann, Rolf: Editorische Notiz. In: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Revidierte Ausgabe besorgt von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963, S. 269–272.
- Tiedemann, Rolf: Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Mit einer Vorrede von Theodor W. Adorno. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1973.
- Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser: Editorischer Bericht. In: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band I.2: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, S. 749–796.
- [Tiedemann, Rolf und Hermann Schweppenhäuser:] Anmerkungen der Herausgeber. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.3: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, 797–1271.
- Tiedemann, Rolf: Editorische Notiz. In: Theodor W. Adorno: Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Rolf Tiedemann. Revidierte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1990 [1970], S. 181–185.
- Troeltsch, Ernst: Die Revolution in der Wissenschaft. In: Schmollers Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reiche, 45 (1921), 4. Heft, S. 65–94.
- Troeltsch, Ernst: Der Historismus und seine Probleme. Erstes Buch: Das logische Problem der Geschichtsphilosophie. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1922.

- Tschichold, Jan: Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker 1928.
- Unger, J.[ohann] F.[riedrich]: Probe einer neuen Art Deutscher Lettern. Berlin, 1793.
- Unger, Rudolf: Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft. Ein Vortrag. München: Spiegel-Verlag 1908.
- Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Erster Band: Text. Jena: Eugen Diederichs 1911.
- Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Zweiter Band: Anmerkungen und Beilagen. Jena: Eugen Diederichs 1911.
- Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Erster Band: Text. Zweite, unveränderte Auflage mit einem Nachwort des Verfassers. Max Niemeyer Verlag: Halle/Saale 1925.
- Unger, Rudolf: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Zweiter Band: Anmerkungen und Beilagen. Zweite, unveränderte Auflage mit einem Nachwort des Verfassers. Max Niemeyer Verlag: Halle/Saale 1925.
- Vallentin, Berthold: Winckelmann. Berlin: Georg Bondi 1931.
- Viëtor, Karl: Probleme der deutschen Barockliteratur. Leipzig: J. J. Weber 1928 (= Von deutscher Poeterey, Band 3).
- Walzel, Oskar: Shakespeares dramatische Baukunst. In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare Gesellschaft 52 (1916), S. 3–35.
- Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reuther & Reichard 1917 (= Philosophische Vorträge veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 15).
- Walzel, Oskar: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig: Quelle & Meyer 1926.
- Wetzig, E.[mil]: Ausgewählte Druckschriften. Nebst einer Einführung in die geschichtliche Entwicklung der Schrift und in die ältere Buchkunst. Zweite veränderte Auflage. Leipzig: Verein Leipziger Buchdruckerei-Besitzer E. V [1925].
- Wiese, Benno von: Karl Schultze-Jahde, Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Berlin, Ebering 1928. Franz Schultz, Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, Frankfurt a.M. 1929. In:

- Literaturblatt für germanische und romanische Philologie 9–10, 51 Jahrgang (1930), Sp. 324–326.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München: F. Bruckmann 1915.
- Wolters, Friedrich: Herrschaft und Dienst. Berlin: Verlag Otto von Holtz 1909 (= Opus 1 der Einhorn-Presse).
- Wolters, Friedrich: Richtlinien. In: Friedrich Gundolf und Friedrich Wolters (Hg.): Jahrbuch für die geistige Bewegung. Berlin: Verlag der Blätter für die Kunst 1910, S. 128–145.
- Wolters, Friedrich: Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1890. Berlin: Georg Bondi 1930.
- Worringer, Wilhelm: Formprobleme der Gotik. München: R. Piper 1911.

Sekundärliteratur

- Ajouri, Philip: Einleitung. In Philip Ajouri (Hg.): Die Präsentation kanonischer Werke um 1900. Semantiken, Praktiken, Materialität. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017 (= Beihefte zu editio, Band 42), S. 1–15.
- Alewyn, Richard: Vorwort. In: Richard Alewyn (Hg.): Deutsche Barockforschung. Dokumentation einer Epoche. 2. Auflage. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1966 [1965], S. 9–13.
- Assmann, Aleida: Im Dickicht der Zeichen. 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp Verlag 2018 [2015].
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. In: Erwägen, Wissen, Ethik 13 (2002), S. 239–247.
- Aurnhammer, Achim und Nicolas Detering: Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2019.
- Bach, Oliver: Zwischen Heilsgeschichte und säkularer Jurisprudenz. Politische Theologie in den Trauerspielen des Andreas Gryphius. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014.
- Bachmann, Christian A.: Gustav Könnekes Schiller. Eine Biographie in Bildern (1905). Zur Deutungsmacht illustrierter Literaturgeschichten. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 61 (2017), S. 55–77.
- Barner, Wilfried: Zwischen Gravitation und Opposition. Philologie in der Epoche der Geistesgeschichte. In: Christoph König und Eberhard Läm-

- mert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 201–231.
- Bauer, Markus: Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit. Studien zur Melancholie bei Walter Benjamin. Berlin: Verlag Dr. W. Hopf 2008.
- Bauer, Markus: Der philosophische Typograph: Walter Benjamin. In: Rainer Falk und Thomas Rahn (Hg.): Typographie & Literatur (Sonderheft Text. Kritische Beiträge). Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2016, S. 197–219.
- Bobka, Nico und Dirk Braunstein: Die Lehrveranstaltungen Theodor W. Adornos. Eine kommentierte Übersicht Frankfurt a.M. o. J. (= ifS Working Paper 8).
- Bohnenkamp, Klaus E.: Einführung. In: Klaus E. Bohnenkamp (Hg.): Rainer Maria Rilke/Norbert von Hellingrath. Briefe und Dokumente, S. 5–30.
- Brodersen, Momme: Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin. Leben und Werk. Bühl-Moos: Elster Verlag 1990.
- Brokoff, Jürgen, Joachim Jacob und Marcel Lepper: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Moderne. Zur Einführung. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 9–14.
- Brokoff, Jürgen: Norbert von Hellingraths Ästhetik der harten Wortfügung und die Kunsttheorie der europäischen Avantgarde. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 51–69.
- Bunke, Horst und Gert Klitzke: Buchgestaltung in Leipzig seit der Jahrhundertwende. Leipzig: Deutsche Bücherei 1979 (= Neujahrsgabe der deutschen Bücherei).
- Busch, Christopher: Unger-Fraktur und literarische Form. Studien zur buch-medialen Visualität der deutschen Literatur vom späten 18. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen: Wallstein Verlag 2019.
- Cahn, Michael: Die Medien des Wissens. Sprache, Schrift und Druck. In: Michael Cahn (Hg.): Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag 1991(= Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Ausstellungskataloge 41), S. 31–64.
- Cahn, Michael: Opera Omnia: The production of cultural authority. In Karine Chemla (Hg.): History of Science, History of Texts. Dordrecht: Springer 2004, S. 81–94.

- Chartier, Roger: Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit. Aus dem Französischen von Brita Schleinitz und Ruthard Stäblein. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag / Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme 1990.
- Dainat, Holger: Überbietung der Philologie. Zum Beitrag von Wilfried Barner. In: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 232–239.
- Dainat, Holger: Ein Fach in der »Krise«. Die »Methodendiskussion« in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 228), S. 247–272.
- Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Aesthetica. 8. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2017 [1993].
- Diederichs, Ulf: Eugen Diederichs und sein Verlag. Bibliographie und Buchgeschichte 1896 bis 1931. Göttingen: Wallstein Verlag 2015.
- Diers, Michael: Einbandlektüre, fortgesetzt. Zur politischen Physiognomie der Briefanthologie. In: Barbara Hahn und Edmund Wizisla (Hg.): Walter Benjamins »Deutsche Menschen«. Göttingen: Wallstein Verlag 2008, S. 23–44.
- Egyptien, Jürgen: Die »Kreise«. In: Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer et al. (Hg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. 2. Auflage, Band 1. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 365–407.
- Emden, Christian J.: Walter Benjamins Archäologie der Moderne. Kulturwissenschaften um 1930. München: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Endres, Martin, Axel Pichler und Claus Zittel: Exposé. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hg.): Textologie. Theorie und Praxis interdisziplinärer Textforschung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017 (= Textologie, Band 1), S. 1–6.
- Engel, Ute: Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830–1933). München: Wilhelm Fink Verlag 2018.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017.
- Estelmann, Frank und Olaf Müller: Angepaßter Alltag in der Frankfurter Germanistik und Romanistik: Franz Schultz und Erhard Lommatsch in Na-

- tionalsozialismus. In: Jörn Kobes und Jan-Otmar Hesse (Hg.): Frankfurter Wissenschaftler zwischen 1933 und 1945. Göttingen: Wallstein Verlag 2008.
- Eyssen, Jürgen: Buchkunst in Deutschland. Vom Jugendstil zum Malerbuch. Buchgestalter, Handpressen, Verleger, Illustratoren. Hannover: Schlütersche Verlagsanstalt und Druckerei 1980.
- Fleischer, Margot: Einleitung In: Edmund Husserl: Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten. 1918–1926. Herausgegeben von Margot Fleischer. Den Haag: Martinus Nijhoff 1966 (= Husserliana, Band XI), S. XIII–XXIV.
- Frank, Gustav: »Heuschreckenschwärme von Schrift«. Zu »après-texte« und »mise en page« von Walter Benjamins Einbahnstraße. In: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kotho und Madleen Podewski (Hg.): Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentation für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014 (= Beihefte zu editio, Band 37), S. 251–270.
- Füllenbach, Elias H.: Ein Außenseiter als Sündenbock? Der Fall Josef Nadler. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur 8 (2004) 2. Literatur und Drittes Reich, S. 25–30.
- Füssel, Stephan: Belletristische Verlage. In Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hg.): Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933. Teil 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 1–90.
- Funke, Fritz: Buchkunde. Die historische Entwicklung des Buches von der Keilschrift bis zur Gegenwart. Sonderausgabe der 6., überarbeiteten und ergänzten Auflage. Wiesbaden: VMA-Verlag 2006.
- Garber, Klaus: Martin Opitz – »der Vater der deutschen Dichtung«. Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1976.
- Garber, Klaus: Benjamins Bild des Barock. In: Klaus Garber: Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 22), S. 59–120.
- Garber, Klaus: Stationen der Benjamin-Rezeption 1940–1985. In: Klaus Garber: Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 22), S. 121–193.

- Garber, Klaus: Benjamin und das Barock. Ein Trauerspiel ohne Ende. In: *Euphorion* 84 (1990), S. 207–212.
- Garber, Klaus: *Zum Bilde Walter Benjamins. Studien – Porträts – Kritiken.* München: Wilhelm Fink Verlag 1992.
- Garber, Klaus: *Walter Benjamin als Briefschreiber und Kritiker.* München: Wilhelm Fink Verlag 2005.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M./New York: Campus / Paris: Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme 1989.
- Giesecke, Michael: *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1991.
- Gleißner, Stephanie, Mirela Husić, Nicola Kaminski und Volker Mergenthaler: *Optische Auftritte. Marktszenen in der medialen Konkurrenz von Journal-, Almanachs- und Bücherliteratur.* Hannover: Wehrhahn Verlag 2019 (= *Journalliteratur*, Band 2).
- Grabenweger, Elisabeth: *Germanistik in Wien. Das Seminar für Deutsche Philologie und seine Privatdozentinnen (1897–1933).* Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016.
- Greiert, Andreas: *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915–1925.* München: Wilhelm Fink Verlag 2011.
- Greiner, Bernhard: *Postfiguration als Gegenstand und Quelle der Trauer und des Spiels. Andreas Gryphius' Carolus Stuardus.* In: Claude Haas und Daniel Weidner (Hg.): *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben.* Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014, S. 142–157.
- Haas, Claude und Daniel Weidner: *Einleitung.* In: Claude Haas und Daniel Weidner (Hg.): *Benjamins Trauerspiel. Theorie – Lektüren – Nachleben.* Berlin: Kulturverlag Kadmos 2014, 7–25.
- Hammer, Martin: *Über den Umweg des Nichts. Cohens Theorie des Ursprungs und Benjamins Aneignung.* In: Frank Voigt, Nicos Tzanakis Papadakis, Jan Loheit et al. (Hg.): *Material und Begriff. Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen Walter Benjamins.* Hamburg: Argument Verlag 2019, S. 53–69.
- Hartmann, Silvia: *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941.* 2. Auflage. Berlin/Bern/Bruxelles/ New York: Peter Lang 1999 [1998] (= *Theorie und Vermittlung der Sprache*, Band 28).

- Haug, Christine und Wulf D. v. Lucius: Verlagsbeziehung und Publikationsstreuung. In: Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer et al. (Hg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. 2. Auflage, Band 1. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 408–491.
- Heckmann, Herbert: Elemente des barocken Trauerspiels. Am Beispiel des »Papinian« von Andreas Gryphius. Darmstadt: Genter 1959.
- Heidler, Irmgard: Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896–1930). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1998 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Band 8).
- Heinßen, Johannes: Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 195).
- Holstein, Jürgen: Einführung. In: Jürgen Holstein (Hg.): The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik. Köln: Taschen 2015, S. 19–29.
- Hundt, Markus: »Spracharbeit« im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000 (= Studia Linguistica Germanica, Band 57).
- Jacob, Joachim: Norbert von Hellingrath im Horizont zeitgenössischer Sprachästhetik: Hugo von Hofmannsthal, Theodor Lipps und Wilhelm Dilthey. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 87–105.
- Jacob, Joachim: Freundschaft nebst Briefen und Bildern – Carl August Klein, »Die Sendung Stefan Georges«, und Sabine Lepsius, »Stefan George. Geschichte einer Freundschaft« (1935). In: Wolfgang Braungart und Ute Oelmann (Hg.): George-Jahrbuch, Band 12 (2018/2019), S. 44–64.
- Jaumann, Herbert: Die deutsche Barockliteratur. Wertung – Umwertung. Eine wertungsgeschichtliche Studie in systematischer Absicht. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1975 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 181).
- Jauß, Hans Robert: Spur und Aura (Bemerkungen zu Walter Benjamins »Passagen-Werk«). In: Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard (Hg.): Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1987 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Band 77), S. 19–38.

- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Der Dichter als Kritiker und der Kritiker als Dichter: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken um »1800« und »1900« am Beispiel von Friedrich Schiller und Alfred Kerr. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 86 Jahrgang, Heft 1 (2012), S. 87–120.
- Kaiser, Gerhard: Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus: Berlin: Akademie Verlag 2008.
- Kaminski, Nicola: EX BELLO ARS oder Ursprung der »Deutschen Poeterey«. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.
- Kaminski, Nicola: Transzendenz/Immanenz. In: Nicola Kaminski und Robert Schütze (Hg.): Gryphius-Handbuch. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 724–739.
- Kaminski, Nicola und Jens Ruchatz: Journalliteratur – ein Avertissement. Hannover: Wehrhahn Verlag 2017 (= Pfennig-Magazin zur Journalliteratur, Heft 1).
- Kapr, Albert: Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften. Mainz: Hermann Schmidt 1993.
- Kastner, Barbara: Der Buchverlag der Weimarer Republik 1918–1933. Eine statistische Analyse. Dissertation: München 2005.
- Killius, Christina: Die Antiqua-Fraktur Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 1999 (= Mainzer Studien zur Buchwissenschaft, Band 7).
- Kim, Yuh-Dong: Walter Benjamins Trauerspielbuch und das barocke Trauerspiel. Rezeption, Konstellation und eine raumbezogene Lektüre. Hamburg: Dr. Kovač 2005 (= Poetica. Schriften zur Literaturwissenschaft, Band 83).
- Kleinwort, Malte: Zur Desorientierung im Manuskript der Vorrede zu Benjamins Trauerspielbuch. In: Daniel Weidner und Sigrid Weigel (Hg.): Benjamin-Studien 2. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 87–107.
- Kolk, Rainer: Reflexionsformel und Ethikangebot. Zum Beitrag von Max Wehrli. In: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 38–45.
- Kolk, Rainer: Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998 (= Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, Band 17).

- Kolk, Rainer: Wissenschaft. In: Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer et al. (Hg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch. 2. Auflage, Band 2. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 585–606.
- Krause, Marcus: Die Gestalt der Literatur. Zum Verhältnis von Form, Format und Formation in Robert Musils Journalprosa. In: Torsten Hahn und Nicolas Pethes (Hg.): Formästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung. Bielefeld: transcript Verlag 2020, S. 257–287.
- Küpper, Thomas und Timo Skrandies: Rezeptionsgeschichte. In: Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 17–29.
- Lehr, Andreas: Kleine Formen. Adornos Kombinationen: Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay. Dissertation: Freiburg/Breisgau 1999/2000.
- Lindner, Burkhardt: Habilitationsakte Benjamin. In: Burkhardt Lindner (Hg.): Walter Benjamin im Kontext. 2., erweiterte Auflage. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag 1985 [1978].
- Lühmann, Frithjof: Buchgestaltung in Deutschland 1770–1800. Dissertation: München 1981.
- Luidl, Philipp: Die Schwabacher. Der ungewöhnliche Weg der Schwabacher Judenletter. Augsburg: Maro Verlag 2003.
- Lukas, Wolfgang, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski: Zur Bedeutung von Materialität und Medialität für Edition und Interpretation. In: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski (Hg.): Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014 (= Beihefte zu editio, Band 37), S. 1–21.
- Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft. 8. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2018 [1992].
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 17. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2017 [1987].
- Manger, Klaus: Dichter, Schriftsteller und die »Sämtlichen Werke« (1786–1797). In: Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2008, S. 14–17.
- Marchesoni, Stefano: Walter Benjamins Konzept des Eingedenkens. Über Genese und Semantik einer Denkfigur. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2016.
- Marquardt, Franka: Unerhört. Funktionen des Gebets in Andreas Gryphius' *Catahrina von Georgien*. In: Daphnis 37 (2008), S. 457–486.

- Marten, Catherine: Bernhards Baukasten. Schrift und sequenzielle Poetik in Thomas Bernhards Prosa. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2018 (= Studien zur deutschen Literatur, Band 217).
- Martus, Steffen: Geschichte der Blätter für die Kunst. In: Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer et al. (Hg.): Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch, 2. Auflage, Band 1. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016, S. 301–364.
- Menke, Bettine: Sprachfiguren. Name, Allegorie, Bild nach Benjamin (zugl. Sprachfiguren – Figuren des Umwegs in der Theorie Benjamins, 1987). Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2001.
- Menke, Bettine: Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld: transcript Verlag 2010.
- Menninghaus, Winfried: Schwellenkunde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1986.
- Menninghaus, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. 2. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2009 [1995].
- Merveldt, Nikola von: Vom Geist der Buchstaben. Georg von Rörers reformatorische Typographie der Heiligen Schrift. In: Frieder von Ammon und Herfried Vögel (Hg.): Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen. Berlin: LIT Verlag 2008, S. 187–224.
- Metz, Bernhard: Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2020 (= Zur Genealogie des Schreibens, Band 17).
- Mittelstraß, Jürgen: Leibniz und Kant. Erkenntnistheoretische Studien. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2011.
- Mosès, Stéphane: Der Engel der Geschichte. Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 1992.
- Müller, Hans-Georg: Der Majuskelgebrauch im Deutschen. Groß- und Kleinschreibung theoretisch, empirisch, ontogenetisch. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2016.
- Müller, Hans-Harald: Barockforschung: Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870 – 1930. Darmstadt: Thesen Verlag 1973.
- Müller, Hans-Harald: Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Strich und Oskar Walzel. In Klaus Garber (Hg.): Europäische Barock Rezeption, Teil I. Wiesbaden: Harrassowitz 1991 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Band 20), S. 95–112.

- Nawata, Yuji: Vergleichende Mediengeschichte. Am Beispiel deutscher und japanischer Literatur vom späten 18. bis zum späten 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag 2012.
- Newman, Jane O.: Benjamin's Library. Modernity, Nation, and the Baroque. New York: Cornell University Press 2011.
- Nichols, Stephen G.: Why Material Philology? Some Thoughts. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 116 (1997) (= Sonderheft Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte), S. 10–30.
- Oelmann, Ute: Hellingrath und der George-Kreis. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 147–160.
- Oexle, Otto Gerhard: Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Eine Problemgeschichte der Moderne. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.): Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007 (=Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Band 228), S. 11–116.
- Osterkamp, Ernst: Friedrich Gundolf zwischen Kunst und Wissenschaft. Zur Problematik eines Germanisten aus dem George-Kreis. In: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 177–198.
- Palmier, Jean-Michel: Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein. Ästhetik und Politik bei Walter Benjamin. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Florent Perrier. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. [Berlin]: Suhrkamp Verlag 2019.
- Pethes, Nicolas: Medium Benjamin. In: Amália Kerekes, Nicolas Pethes und Peter Plener (Hg.): Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin: Frankfurt a.M.: Peter Lang 2005 (= Budapest Studien zur Literaturwissenschaft, Band 7), S. 185–201.
- Pieger, Bruno: Unbekanntes aus dem Nachlass Norbert von Hellingraths. In: Wilfried Barner, Walter Müller-Seidel und Ulrich Ott (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 36 (1992), S. 3–38.
- Poppe, Karsten: Kritik der Geschichte. Versuch über den Zusammenhang der Gedanken Walter Benjamins im »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. [Print on demand] 2000.
- Rädle, Karin: Groß- und Kleinschreibung des Deutschen im 19. Jahrhundert. Die Entwicklung des Regelsystems zwischen Reformierung und Normie-

- lung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003 (= Sprache – Literatur und Geschichte. Studien zur Linguistik/Germanistik, Band 24).
- Rahn, Thomas: Druckschrift und Charakter. Die Semantik der Schrift im typographischen Fachdiskurs und in der Textinszenierung der Schriftproben. In: Text. Kritische Beiträge 11 (2006), S. 1–31.
- Rahn, Thomas: Das Auftauchen der Schrift im Text. Typographische Schrift-Bilder und Textpräparate in Rilkes früher Lyrik. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hg.): Textologie. Theorie und Praxis interdisziplinärer Textforschung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017 (= Textologie, Band 1), S. 299–321.
- Rahn, Thomas: Gestörte Texte. Detailtypographische Interpretamente und Edition. In: Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kothoth und Madleen Podewski (Hg.): Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentation für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014 (= Beihefte zu editio, Band 37), S. 149–171.
- Rahn, Thomas: Werkschriften. Gestalten des Textes in der Edition. In: Rainer Falk und Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung und Edition. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2007 (= Beihefte zu editio, Band 27), S. 233–258.
- Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2008 (= Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte, Band 48).
- Rautenberg, Ursula und Ute Schneider: Historisch-hermeneutische Ansätze der Lese- und Leserforschung. In: Ursula Rautenberg und Ute Schneider (Hg.): Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2015, S. 85–114.
- Rebenich, Stefan: »Dass ein strahl von Hellas auf uns fiel«. Platon im George-Kreis. In: George Jahrbuch 7 (2008/2009), S. 115–141.
- Redl, Philipp: Dichtergermanisten der Moderne. Ernst Stadler, Friedrich Gundolf und Philipp Witkop zwischen Poesie und Wissenschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2016.
- Rennhofer, Maria: Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich 1895–1914. Augsburg: Bechtermünz Verlag 1997 [1987].
- Rorty, Richard: Philosophie als Kulturpolitik. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2008.
- Rumpf, Michael: Spekulative Literaturtheorie. Zu Walter Benjamins Trauerspielbuch. Königstein/Ts.: Verlag Anton Hain 1980 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Band 49).

- Sagnol, Marc: Tragik und Trauer. Walter Benjamin, Archäologe der Moderne. Deutsch von Andreas Fliedner. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017.
- Schiewe, Jürgen: Sprachwechsel – Funktionswandel – Austausch der Denkstile. Die Universität Freiburg zwischen Latein und Deutsch. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 (= Reihe germanistische Linguistik, Band 167).
- Schings, Hans-Jürgen: Walter Benjamin, das barocke Trauerspiel und die Barockforschung. In: Norbert Honsza und Hans Gert Roloff (Hg.): Daß eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag. Amsterdam: Rodopi 1988 (= Chloe. Beihefte zum Daphnis, Band 7), S. 663–676.
- Schlösser, Hermann: Die Gegenwart zur Geschichte machen? Zur Darstellung des Zeitgenössischen in der Literaturgeschichte. In: Wendelin Schmid-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer (Hg.): Literaturgeschichte: Österreich. Prolegomena und Fallstudien, S. 54–63.
- Schöne, Albrecht: Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. Dritte Auflage mit Anmerkungen. München: C. H. Beck 1993 [1964].
- Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1999.
- Schrimpf, Hans Joachim: Nachwort. In: Karl Philipp Moritz: Die neue Cecilia. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1794. Mit einem Nachwort von Hans Joachim Schrimpf. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1962, S. 77–94.
- Schubert, Martin: Einleitung. In: Martin Schubert (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft. Walter de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio, Band 32), S. 1–13.
- Scialpi, Julia: Der Kulturhistoriker Richard Benz (1884–1966). Eine Biographie. Heidelberg: verlag regionalkultur 2010.
- Simonis, Annette: Paradigmatische Innovationen und interne Differenzierung. Wandel durch Interdisziplinarität? Am Beispiel von Tendenzen der deutschen Literaturwissenschaft 1910–1930. In: Jörg Schönert (Hg.): Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2000 (= Germanistische Symposien. Berichtbestände 21), S. 174–194.
- Sommer, Manfred: Stift, Blatt und Kant. Philosophie des Graphismus. Berlin: Suhrkamp Verlag 2020.
- Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik. Berlin: Walter de Gruyter 2007.

- Spoerhase, Carlos: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: Lutz Danneberg, Andreas Kablitz, Wilhelm Schmidt-Biggemann et al. (Hg.): *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften/Yearbook for the History of Literature, Humanities, and Sciences*, Band 11/2007, S. 276–344.
- Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne* (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy). Göttingen: Wallstein Verlag 2016 (= *Ästhetik des Buches* 8. Die Buchform und das Buch als Form).
- Spoerhase, Carlos: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein Verlag 2018.
- Steiner, Uwe: »Ankündigung der Zeitschrift *Angelus Novus*«. »Zuschrift an Florens Christian Rang«. In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler 2006, S. 232–234.
- Steinhagen, Harald: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*. Tübingen: Max Niemeyer 1977 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Band 51).
- Stölzl, Christoph: Vorwort. In: Jürgen Holstein (Hg.): *The Book Cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik*. Köln: Taschen 2015, S. 9–10.
- Stockhorst, Stefanie: *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008 (= *Frühe Neuzeit*, Band 128).
- Stockinger, Claudia: *An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt Die Gartenlaube*. Göttingen: Wallstein Verlag 2018.
- Stottmeister, Jan: *Der George-Kreis und die Theosophie. Mit einem Exkurs zum Swastika-Zeichen bei Helena Blavatsky, Alfred Schuler und Stefan George*. Göttingen: Wallstein Verlag 2014 (= *Castrum Peregrini*, neue Folge, Band 6).
- Tschachtli, Sarina: *Körper- und Sinnengrenzen. Zur Sprachbildlichkeit in den Dramen von Andreas Gryphius*. München: Wilhelm Fink Verlag 2017.
- Voges, Brit: *Sachbuch- und Ratgeberverlage*. In: Ernst Fischer und Stephan Füssel (Hg.): *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Die Weimarer Republik 1918–1933. Teil 2*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, S. 241–270.
- Voigt, Frank, Nicos Tzanakis Papadakis, Jan Loheit et al.: Vorwort. In: Frank Voigt, Nicos Tzanakis Papadakis, Jan Loheit et al. (Hg.): *Material und Be-*

- griff. Arbeitsverfahren und theoretische Beziehungen bei Walter Benjamin. Hamburg: Argument Verlag 2019, S. 9–13.
- Wägenbaur, Birgit: Norbert von Hellingrath und Karl Wolfskehl. Eine Biographische Skizze. In: Jürgen Brokoff, Joachim Jacob und Marcel Lepper (Hg.): Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S. 161–189.
- Waldenfels, Bernhard: Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.
- Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden, Band 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1999.
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 69).
- Wehrli, Max: Was ist/war Geistesgeschichte? In: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 23–37.
- Weidner, Daniel: Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock. In: Daniel Weidner (Hg.) Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 120–138.
- Weimar, Klaus: Das Muster geistesgeschichtlicher Darstellung. Rudolf Ungers Einleitung zu »Hamann und die Aufklärung«. In: Christoph König und Eberhard Lämmert (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1910 bis 1925. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 92–105.
- Weimar, Klaus: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2003.
- Windgätter, Christof: Vom »Blattwerk der Signifikanz« oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung. In: Christof Windgätter (Hg.): Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung. Wiesbaden: Harrassowitz 2010 (= Buchwissenschaftliche Beiträge, Band 80), S. 6–50.
- Witte, Bernd: Walter Benjamin – Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1976.
- Zittel, Claus: Zur Kritik der »editorischen Vernunft«. Textologie und philosophische Edition. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hg.): Textologie. Theorie und Praxis interdisziplinärer Textforschung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2017 (= Textologie, Band 1), S. 7–45.

Abbildungsverzeichnis

Sofern keine Angaben gemacht sind, befinden sich die betreffenden Quellen im Besitz des Verfassers.

Abb. 1: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928, Titelblatt.

Abb. 2: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928, S. 11.

Abb. 3: Walter Benjamin: Schriften. Band I. Herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1955, S. 140–141.

Abb. 4: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Revidierte Ausgabe besorgt von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963, Vorderseite der Broschur.

Abb. 5: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Revidierte Ausgabe besorgt von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1963, S. 7.

Abb. 6: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.2: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, Rückseite der Broschur.

Abb. 7: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.3: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, Rückseite der Broschur.

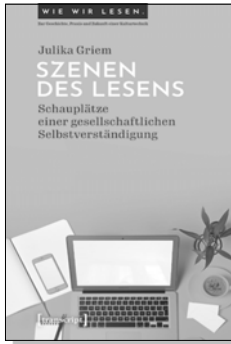
Abb. 8: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, Vorderseite der Broschur.

- Abb. 9: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.1: Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1974, Vorderseite der Broschur.
- Abb. 10: Schriftarten. In: Meyers Lexikon. Siebente Auflage. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabbildungen und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. Zehnter Band: Rechnung – Seefedern. Leipzig: Bibliographisches Institut 1929, Sp. 1477.
- Abb. 11: [Moritz, Karl Philipp:] Die neue Cecilia. Letzte Blätter, von Karl Philipp Moritz. Zweite Probe neu veränderter deutscher Druckschrift. Berlin, 1794. Bey Johann Friedrich Unger, Titelblatt. Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Abteilung Historische Drucke, Signatur: 2 an: Yv 7711 : R.
- Abb. 12: J.[ohann] G.[ottlob] I.[mmanuel] Breitkopf: Vorrede. In: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden. Versuch neuer Deutscher Schriften. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imman. Breitkopf, Sohn und Comp. 1793, S. 3. Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Abteilung Historische Drucke, Signatur: 2 a. An 1821 : R.
- Abb. 13: J.[ohann] G.[ottlob] I.[mmanuel] Breitkopf: Vorrede. In: Einige Deutsche Lieder für Lebensfreuden. Versuch neuer Deutscher Schriften. Leipzig, bey Joh. Gottl. Imman. Breitkopf, Sohn und Comp. 1793, S. 5. Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Abteilung Historische Drucke, Signatur: 2 a. An 1821 : R.
- Abb. 14: Rudolf Kautzsch: Vorwort. In: Rudolf Kautzsch (Hg.): Die neue Buchkunst. Studien im In- und Ausland. Weimar: Verlag der Bibliophilen 1902, S. G. Univeritätsbibliothek Heidelberg. Signatur: Waldberg 735; urn:nbn:de:bsz:16-diglit-413515.
- Abb. 15: Friedrich Gundolf: Goethe. Berlin: Georg Bondi 1916, Titelblatt. Württembergische Landesbibliothek, Signatur: StGA 04/8.
- Abb. 16: Friedrich Gundolf: Goethe. Berlin: Georg Bondi 1916, S. 1. Württembergische Landesbibliothek, Signatur: StGA 04/8.
- Abb. 17: Jean Paul: Die unsichtbare Loge. In: Stefan George und Karl Wolfskehl (Hg.): Deutsche Dichtung. Erster Band: Jean Paul. Dritte Auflage. Berlin: Georg Bondi 1923, S. 8.
- Abb. 18: Richard Benz: Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur. Jena: Eugen Diederichs 1915 (= Blätter für deutsche Art und Kunst, erstes Heft), Titelblatt. Universitätsbibliothek Leipzig, Signatur: Dt.Zs.225-r1/4.
- Abb. 19: Richard Benz: Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur. Jena: Eugen Diederichs 1915 (= Blätter für deutsche Art und Kunst, erstes Heft), S. 1. Universitätsbibliothek Leipzig, Signatur: Dt.Zs.225-r1/4.

- Abb. 20: Rudolf Unger: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Erster Band: Text. Jena: Eugen Diederichs 1911, Titelblatt. Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Signatur: 405/NT4/5190-1.
- Abb. 21: Rudolf Unger: Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert. Erster Band: Text. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 165. Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Signatur: 405/NT4/5190-1.
- Abb. 22: Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band: Die Altstämme (800–1600). Regensburg: J. Habel 1912, S. 5.
- Abb. 23: Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band: Die Altstämme (800–1600). Regensburg: J. Habel 1912, zwischen S. 208 und 209.
- Abb. 24: Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600–1780. Regensburg: J. Habel 1913, zwischen S. 196 und 197.
- Abb. 25: Josef Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. II. Band: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600–1780. Regensburg: J. Habel 1913, zwischen S. 236 und 237.
- Abb. 26: Fritz Strich: Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München: Meyer & Jessen 1922, Titelblatt.
- Abb. 27: Fritz Strich: Deutsche Klassik Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München: Meyer & Jessen 1922, S. 5.
- Abb. 28: Schultz, Franz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte. Ein Gespräch. Frankfurt a.M.: Verlag Moritz Diesterweg 1929, Titelblatt.
- Abb. 29: Schultz, Franz: Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte. Ein Gespräch. Frankfurt a.M.: Verlag Moritz Diesterweg 1929, S. 9.
- Abb. 30: Hellingrath, Norbert von: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena: Eugen Diederichs 1911, S. 1. Württembergische Landesbibliothek, Signatur: StGA 07C/253.
- Abb. 31: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1928, Inhaltsangabe.
- Abb. 32: Opitz, Martin: Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Vierter Druck. Halls/Saale: Max Niemeyer 1913 (= Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, No. 1), S. 1.

- Abb. 33: Opitz, Martin: Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Vierter Druck. Halls/Saale: Max Niemeyer 1913 (= Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, No. 1), S. 8.
- Abb. 34: [Opitz, Martin:] MARTINI OPITII Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem all ihre eigenschaft vnd zugehör gründtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeführt wird. Gedruckt in der Kurfürstlichen Stadt Brieg / bey bey Augustino Gründern. In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624, Titelblatt. Bayrische Staatsbibliothek München, Signatur: Rar. 526#Beibd.1; urn:nbn:de:bvb:12-bsb10857969-4.
- Abb. 35: [Opitz, Martin:] MARTINI OPITII Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem all ihre eigenschaft vnd zugehör gründtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeführt wird. Gedruckt in der Kurfürstlichen Stadt Brieg / bey bey Augustino Gründern. In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624, fol. B^r. Bayrische Staatsbibliothek München, Signatur: Rar. 526#Beibd.1; urn:nbn:de:bvb:12-bsb10857969-4.
- Abb. 36: Andreas Gryphius: Leo Armenius. In: Andreas Gryphius: Trauerspiele. Herausgegeben von Hermann Palm. Tübingen: [ohne Verlagsangabe] 1882 (= Bibliothek des literarischen Vereines in Stuttgart CLXII), S. 19.
- Abb. 37: [Johann Georg Schiebel:] Johann Georg Schiebels K. G. P. Neu-erbauter Schausaal / Darinnen Vermittelst dreyhundert wol-ausgesonnener / und künstlich-eingerichteter Sinn-Bilder [...]. Nürnberg / Verlegts Johann Jonathan Felßecker / Im Jahr 1684, fol.)(7^r. Staatliche Bibliothek Passau, Signatur: S nv/Yge 266; urn:nbn:de:bvb:12-bsb11347942-7.
- Abb. 38: [Birken, Sigmund von:] Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst / oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy / mit Geistlichen Exempeln: verfasst durch Ein Mitglied der höchstlößlichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte. Nürnberg / Verlegt durch Christof Riegel. Gedruckt bey Christof Gerhard. A. C. MDCLXXIX, fol.)(iij^v. Bayrische Staatsbibliothek München, Signatur: P.o.germ. 126 u; urn:nbn:de:bvb:12-bsb10105781-2.
- Abb. 39: Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Herausgegeben und um ein Nachwort sowie Fragmente zur Druckgeschichte erweitert von Roland Reuß. Göttingen: Wallstein Verlag 2019, Schutzumschlag.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

September 2021, 128 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

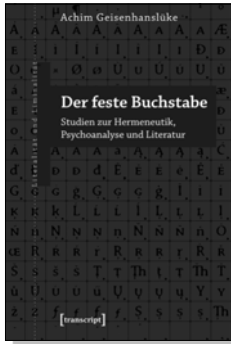
2020, 150 S., kart.,
Dispersionsbindung, 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)

Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel,
Georg Mein, Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)

Zeitschrift für interkulturelle Germanistik

12. Jahrgang, 2021, Heft 1

Juni 2021, 226 S., kart., Dispersionsbindung, 4 SW-Abbildungen

12,80 € (DE), 978-3-8376-5395-3

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5395-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**