

## 6. Schluss

---

Um 1800 wird Autorschaft durch das gedruckte Buch definiert. Johann Georg Meusel, der Herausgeber des Schriftstellerlexikons »Das gelehrte Teutschland«, bezeichnet Publizierende mit großer Selbstverständlichkeit als »Büchermacher«<sup>1</sup>. Denn das typographische Artefakt konstituiert für ihn Autorschaft (Kapitel 3.1). Meusels Nachschlagewerk ist ein deutschsprachiges Leitmedium der Autorschaft im »druckpapierenen Weltalter« (SW I.5, 25). Jeder Eintrag ermöglicht eine papierne Existenz als eingetragener Schriftsteller und dokumentiert, wie sich das Publizieren zwischen 1765 und 1815 zu einem sozialen Phänomen entwickelt. Gedruckt zu Ruhm und Ehre zu gelangen, das ist nicht mehr nur der Anspruch einer Bildungselite innerhalb der ständischen Gesellschaft, sondern plötzlich eine Option für die »Aufsteigerschicht« der Bürgerlichen, wie Hans-Ulrich Wehler sie beschreibt.<sup>2</sup> Dadurch erlebt die Gelehrtenrepublik eine ungekannte Entgrenzung, die »unmäßige Autorschaft«<sup>3</sup> bricht sich Bahn (Kapitel 3.2). 1782 heißt es bei Johann Melchior Gottlieb Beseke: »Gelehrtenrepublik heißt also der ganze Haufe von Schriftstellern, sie mögen nun Bücher oder ein Oktavblatt geschrieben haben, Erfinder einer Wissenschaft oder Gelegenheitsdichterlinge seyn.«<sup>4</sup>

Niemals zuvor dürfte Autorschaft in einem solchen Maße populär gewesen sein wie in dieser Hochphase bürgerlicher Vergesellschaftung, die »alte Wechselbeziehung zwischen Buchmarkt und Bildungswesen«<sup>5</sup> ist in Auflösung begriffen. Es entsteht eine breite Ratgeberliteratur für Publizierende, doch die in der Tradition der Gelehrten satire stehenden Klagen über eine

---

1 U.a. Meusel, *Hamburger, Das gelehrte Teutschland*, 5. Ausg., XII (1806), S. LXIX.

2 Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, I, S. 204.

3 Bosse, »Die gelehrte Republik«, S. 66.

4 [Beseke], *Vom Patriotismus in der deutschen Gelehrtenrepublik*, S. 82.

5 Bosse, »Die gelehrte Republik«, S. 66.

»Schriftstellersucht« gehören ebenso zur Epoche (Kapitel 3.3). Bei Friedrich Justus Riedel rangiert die »Schreib- und Autorsucht« sogar an erster Stelle der »Modekrankheiten des achzehnten Jahrhunderts«<sup>6</sup>. Autorschaft erscheint als ein attraktives gesellschaftliches Rollenangebot, das die Überwindung ständischer Grenzen ermöglicht. So klagt ein Rezensent von Meusels Lexikon über die in dem Nachschlagewerk sich abzeichnende »Gesellschaft«, die auch »einen Kaminfeger, mehrere Schulmeister, einen Tabacksfabrikanten, einen Küster, und einen Gärtner«<sup>7</sup> umfasst.

Praxistheoretisch lässt Autorschaft sich als eine Subjektform neben anderen beschreiben, die sich Individuen in sozialen Praktiken aneignen. Konkret geht es um Praktiken des Publizierens, die sich um Bücher als gedruckte Artefakte gruppieren und in »Praxis-/Diskursformationen« eingebunden sind.<sup>8</sup> Eine dieser Praktiken ist das Schreiben, das vom Publizieren nicht geschieden ist, sondern empfänglich macht für die Anforderungen des Büchermachens. Denn: Bis weit ins 19. Jahrhundert wird die Praktik des Schreibens grundständig als graphisches Verfahren vermittelt, das wie die meisten Wissenspraktiken dieser Zeit auf Reproduktion basiert (Kapitel 2.3). Der ausgeprägte Graphismus der Schrift entbindet diese in operationaler Hinsicht von der Funktion, die gesprochene Sprache zu vermitteln. Die »Schönschreibekunst« erscheint selbstzweckhaft, sie erlangt über die Elementarbildung eine relative Eigenständigkeit, verbunden mit dem Anspruch einer möglichst genauen Nachahmung. Somit folgt das Schreibenlernen einem übergreifenden Prinzip zeitgenössischer Bildung. Als Notationsverfahren steht das Schreiben im Dienst iterativer Praktiken der Gelehrsamkeit wie dem Abschreiben oder dem Exzerpieren. Daher polemisiert der Philosoph Johann Gottlieb Fichte gegen den unselbständig Denkenden als jemanden, der sich wie ein Schüler bei »jedem Federzuge [...] nach der Vorschrift« umsehe.<sup>9</sup>

Hinsichtlich des Büchermachens garantiert die ästhetisch-handwerkliche Konvergenz zwischen »Schreibekunst« und Typographie die Aufmerksam-

6 [Riedel], »Skrableriana«, S. 298 [16].

7 [Kmr.], Rez. »Fünften Nachtrags...«, Sp. 783.

8 Reckwitz, »Doing subjects«, S. 73. Man könnte mit Michel Foucault von einem Dispositiv der Autorschaft sprechen. Im Anschluss an Foucault bestimmt Giorgio Agamben ein Dispositiv als »heterogene Gesamtheit, die potentiell alles Erdenkliche, sei es sprachlich oder nichtsprachlich, einschließt: Diskurse, Institutionen, Gebäude, Gesetze, polizeiliche Maßnahmen, philosophische Lehrsätze usw.« (Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich u.a. 2008, S. 9).

9 Fichte, *Ueber den Unterschied*, S. 316.

keit der Publizierenden für die in ihren Büchern gebrauchten Druckschriften. Das gilt nicht weniger für den Buchschmuck, bedenkt man den Stellenwert, den meisterhaft in Kupfer gestochene »Vorschriften« mit allerlei Zierrat im Schreibunterricht dieser Zeit besitzen. Eine »schöne Hand«, geschult an solchen Vorbildern, zeichnet sich dadurch aus, dass man die Lettern »fast nicht für Geschriebenes«<sup>10</sup> hält. Auch Jean Pauls frühe Exzerpte basieren hinsichtlich ihrer Materialität auf der graphischen Konvergenz zwischen Handschriftlichkeit und Druckschriftlichkeit (Kapitel 2.1, 2.2). Gemeint sind die im Nachlass überlieferten Leseaufzeichnungen der Jahre 1778 bis 1781, die nach Auffassung von Michael Will »für das schriftstellerische Werk Jean Pauls von eher geringerer Relevanz«<sup>11</sup> sind. Ein Urteil, das es nach meinen Recherchen in der Berliner Staatsbibliothek zu revidieren gilt, offenbaren die mit blaugrauem Buntpapier ummantelten Exzerptbände doch die frühe Affinität des späteren Schriftstellers zu gedruckten Medien. Jean Paul ließ für diese Exzerpte eigens Titelblätter in einer repräsentativen Fraktur anfertigen, auch andere Standards des Buchdrucks übertrug er von Hand auf die von ihm zusammengenähten Bände. Es handelt sich bei diesen Aufzeichnungen um ungewöhnliche Artefakte, die in einem mimetischen Verhältnis zu gedruckten Büchern und Zeitschriften stehen, weshalb ich sie als handgeschriebene Bücher beschrieben habe. Als solche stellen sie keine Sonderform des Publizierens dar, für eine Vervielfältigung hat Jean Paul diese Manuskripte nie vorgesehen. Dennoch verleiht er den Unikaten durch Titelblätter und andere Ausstattungselemente den Anschein gedruckter Publikationen. Zum einen nutzt Jean Paul diese Elemente, mit welchen er als Leser bestens vertraut ist, um das in seinen Exzerpten gesammelte Wissen so zu ordnen, wie es in zeitgenössischen Veröffentlichungen üblich ist. Die handgeschriebenen Bücher lassen zum anderen den Willen erkennen, symbolisch an einer Wissenskultur teilzuhaben, für welche die typographische Reproduktion in Buchform prägend ist. Jean Paul entwirft mit diesen Nachahmungen eine papierne Fiktion. Nebenbei nutzt er seine Buchbasteleien in Ermangelung einer eigenen Bibliothek als objektiviertes kulturelles Kapital. In der Liebeskorrespondenz mit Sophie Ellrodt lässt der angehende Schriftsteller seiner Verehrten einen »Band« aus seinem Privatbesitz zukommen.

In der eigenen Textproduktion greift Jean Paul ebenfalls auf geläufige Paratexte zurück. Die frühen »Übungen im Denken« erhalten ein Titelblatt in

10 Zerrenner, *Volksbuch*, S. 94.

11 Will, »Lesen, um zu schreiben«, S. 44.

Fraktur mit Bandangabe, obwohl es auf der zweiten Manuskriptseite in einer »Anzeige« ausdrücklich heißt: »Diese Versuche sind bloß für mich.« (SW II.1, 36) Hier erfüllt die Nachahmung eines Periodikums offenbar die Funktion, das eigene Schreiben zu disziplinieren und im Turnus einer Zeitschrift zu verstetigen. Tatsächlich verliert sich die Mimesis des gedruckten Buches im handschriftlichen Nachlass Jean Pauls am Übergang zur eigenen Autorschaft. Fortan entfaltet das Werk dieses Autors eine Poetologie der Materialität, die papierne Fiktion der handgeschriebenen Bücher wird abgelöst durch die fiktiven Papiere, die seine Erzählungen durchziehen. Nicht selten bilden sie die Grundlage der Digressionen, also jener Ausschweifungen, für die Jean Paul als Erzähler ebenso berühmt wie berüchtigt ist. So wird im Medium der Fiktion die Buchform nicht nachgebildet, sondern regelmäßig destruiert. Daneben erfindet Jean Paul mit dem Schulmeisterlein Maria Wutz oder Quintus Fixlein auch Autorenfiguren, die es ihm mehr oder weniger gleichtun, die in ihrer »Taschendruckerei« (SW I.1, 425) handgeschriebene Bücher fertigen (Kapitel 2.4). Fixlein zeigt überdies eine besondere Vorliebe für den Kupferstich, und zwar mit dem Anspruch, das Schreiben als graphisches Verfahren zu verbessern.

Weiter als Wutz und Fixlein bringt es bei Jean Paul die Romanfigur Gott helf Fibel, die sich eine Druckwerkstatt einrichtet, um buchstäblich als Büchermacher den Ruhm eines Schriftstellers zu erlangen. In der Romanfiktion wird auf die Spitze getrieben, was sich um 1800 in der Realität beobachten lässt: Das Gedrucktsein begründet eine eigenständige, mediatisierte Existenz als Autorsubjekt. Jean Paul legt das in »Leben Fibels« auch anhand einer Anekdote offen, die vom »Irrtum des Franzosen Mr. Martin« handelt, »der in seinem Verzeichnis der Bibliothek des Mr. de Bose das Wort gedruckt als einen Schriftsteller unter dem Titel Mr. Gedruckt an- und fortführt« (SW I.6, 389).

Um das gedruckte Artefakt spinnen Bücherverzeichnisse, Lexika und Rezensionsorgane ein dichtes Netz bio-bibliographischen Wissens. Das geschieht auf der Grundlage der im späten 18. Jahrhundert noch immer wirkmächtigen Literargeschichte, der *Historia literaria* (Kapitel 3.1, 3.4). Sie verspricht eine Orientierung innerhalb der Gelehrtenrepublik angesichts der »viel Tausend und Millionen Bücher in der Welt«<sup>12</sup> und kompensiert deren Unverfügbarkeit für das Gros des Publikums. Die mit der Registratur der Literatur befassten Medien machen Bücher entbehrlich, sie funktionieren –

12 Gundling, *Vollständige Historie der Gelahrheit*, I, S. 1.

mit Derrida gesprochen – als Supplemente. Bibliographien sind nicht nur ergänzende Hilfsmittel, sondern wirkmächtige Medien eines durch die *Historia literaria* definierten Wissens. Gelehrte wie Meusel koppeln die Bücherkunde planmäßig mit der Biographie, sie liefern zu einem jeden Titel »kurze biographische Notizen«, um »den Leser in den Stand zu setzen, hie und da selbst zu beurtheilen, in wiefern die Lage des Verfassers im bürgerlichen Leben, der Standpunkt, von dem aus er die Sachen ansah, ihn zu diesem oder jenem Werke qualifizierten«<sup>13</sup>. Wie stark die Wissensakkumulation vom Interesse an der Person des Publizierenden getragen wird, zeigen unter anderem die Bemühungen um öffentliche Korrekturen fehlerhafter Angaben. Aber auch die Nachrichtendienste, um welche sich die Beteiligten des literarischen Diskurses regelmäßig wechselseitig bitten, sind ein Beleg dafür. So erkundigt sich 1787 der Arzt und Philosoph Johann Georg Zimmermann nach einem unerwarteten Anwurf durch Johann Georg Heinzmann in seinem Korrespondenznetz genauestens nach den persönlichen Daten des Verlegers. Tatsächlich wäre die Autorfunktion, wie Foucault sie beschreibt, ohne bibliographische Sekundärmedien undenkbar. Das bedeutet zugleich, dass die eingehende Beschäftigung mit Texten für die Ordnung des Diskurses nachrangig ist. Agamben betrachtet die Autorfunktion als einen »Prozeß der Subjektivierung, durch den ein Individuum als Autor eines bestimmten corpus von Texten identifiziert und konstituiert wird«, mit dem Ergebnis, dass das Subjekt »seinen Platz dem Register überlassen muß, das definiert, unter welchen Bedingungen und in welchen Formen das Subjekt in der Ordnung des Diskurses erscheinen kann«.<sup>14</sup> Bibliographien und Kataloge bilden um 1800 ein solches »Register«, dessen Basis nicht in erster Linie Texte bilden, sondern »bibliographische Titelnkopien«<sup>15</sup> gedruckter Artefakte.

Zugleich widmen sich Rezensionsorgane wie Nicolais »Allgemeine Deutsche Bibliothek« oder die »Allgemeine Literatur-Zeitung« ausführlich Fragen des Formats oder der Typographie besprochener Bücher. Dabei kommt der »Doppelcharakter« des Buches zum Tragen, der sich daraus ergibt, dass das Artefakt durch eine »materiell definierte Differenz«<sup>16</sup> vom Buch als Textmedium zu unterscheiden ist. Das Buchartefakt fungiert als vielfach codiertes

13 [Ersch], »Ueber Litteratoren und Recensenten«, Sp. 10.

14 Agamben, *Profanierungen*, S. 60.

15 Markus Krajewski, *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin 2002, S. 38.

16 Rautenberg, Wetzel, *Buch*, S. 63, S. 42.

Objekt und Bildspender der *schönen Literatur* wie der ihr gewidmeten kritischen Kommunikation. Das ist auch der Dynamik eines wachsenden Buchmarktes geschuldet, durch welche die Praktiken des Publizierens zunehmend am Marktgeschehen ausgerichtet werden. Das belegt der kulturkritische Diskurs des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in dem Schriftstellerinnen und Schriftsteller gerne als »Fabrikanten« abgewertet werden. Prominent verhandelt wird die verschärfte Ökonomisierung des Publizierens auch in Friedrich Nicolais »Sebalduß Nothanker«, einem Roman, der sich in den Siebzigerjahren des 18. Jahrhunderts einer großen Beliebtheit erfreut. In der Regel fällt dabei ein Licht auf das Artefakt, das neben einem kulturellen auch einen wirtschaftlichen Wert besitzt. Die ökonomische Seite des Buches, sein Warencharakter, wird im literarischen Diskurs des späten 18. Jahrhunderts mit der Materialität des Artefakts identifiziert. Der Philosoph Fichte betrachtet Bücher nur dann als materiale Objekte, wenn er die »Betriebsamkeit des literarischen Marktes« anprangert. Schließlich begeben sich die Publizierenden als »Fabrikanten« laut Fichte in Abhängigkeit vom »Urtheil des Druckers, welches ja lediglich ein Urtheil über die Verkäuflichkeit oder Nichtverkäuflichkeit der Waare zu seyn vermag«<sup>17</sup>.

Das Wachstum des Buchmarktes geht mit einem tiefgreifenden Wandel und einer Ausdifferenzierung des Publikationswesens einher. Exemplarisch lässt sich diese Veränderung anhand einer Auseinandersetzung zwischen dem Lexikon-Herausgeber Meusel und Johann Pezzl aus Wien nachvollziehen. Dort sind zu Beginn der Achtzigerjahre des 18. Jahrhunderts günstige Broschüren groß in Mode. Weshalb Meusel in einem Vorwort zu seinem fortlaufenden Lexikon feststellt, dass es in der Donaumetropole mit mehr als 200.000 Einwohnern »Schriftsteller zu Hunderten giebt«<sup>18</sup> – die er allesamt in »Das gelehrte Teutschland« aufnehmen will. Pezzl erwidert, in Wien sei es »keinem Menschen eingefallen, die Fabrikanten solcher Waare mit dem Namen der Schriftsteller zu belegen«<sup>19</sup>. Worauf wiederum Meusel mit einigem Befremden reagiert: »Wie? ein Fabrikant kleiner Schriften oder fliegender Blätter soll kein Schriftsteller seyn?«<sup>20</sup> In dieser Kontroverse deutet sich

17 Fichte, *Ueber das Wesen des Gelehrten*, S. 134.

18 Hamberger, Meusel, *Das gelehrte Teutschland*, 4. Ausgabe. 1. Nachtragsband (1786), S. 775.

19 Pezzl, *Skizze von Wien, Viertes Heft*, S. 493 [LXXXVI].

20 Hamberger, Meusel, *Das gelehrte Teutschland*, 4. Ausgabe. 3. Nachtragsband (1788), S. VIII f.

eine Taxonomie gedruckter Medien an, die durch den Strukturwandel öffentlicher Kommunikation in Bewegung gerät. Vorbei erscheinen die Zeiten der »alten vielpündigen Folianten« (SW I.5, 495), mit denen Gelehrte ihren Ruf untermauerten.

Vor diesem Hintergrund formulieren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorrangig Dichter selbstbewusst Ausstattungswünsche für ihre Publikationen (Kapitel 4.4). Das Jahr 1757 markiert in diesem Zusammenhang eine Zäsur, weil damals der englische Drucker John Baskerville mit seiner Vergil-Ausgabe die Buchästhetik in Europa revolutioniert. Etwa zur selben Zeit erscheint in Hamburg bei Johann Carl Bohn eine mit hohem Aufwand produzierte Werkausgabe des in seinen »Nebstunden« zu poetischer Meisterschaft gelangten Friedrich von Hagedorn. Zeitgenössische Schriftsteller erwarten von Bohn, dass der Verleger mit jedem Band das »Muster eines Buches«<sup>21</sup> abliefert. Für Friedrich Gottlieb Klopstock bilden die Hagedorn-Ausgaben über Jahre den gestalterischen Maßstab für die Publikation seiner eigenen Schriften. Als Klopstock seinen »Messias« auf Subskriptions-Basis herausgeben will, greift er auf Hagedorns »Freundschaft« von 1748 zurück. Er schreibt: »Meine Absicht wäre in groß 4 [Quart, Anm. d. Verf.] wie Hagedorns Freundschaft mit solchen Lettern auf solches Papier drucken zu lassen.«<sup>22</sup>

Für Ungern-Sternberg offenbart sich in solchen Wünschen eine »emanzipatorische Publikationspraxis«<sup>23</sup>, die nicht nur bei Klopstock zum Selbstverlag führt. Gleichzeitig bilden Drucker und Verleger im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ein neues Selbstverständnis aus. Einerseits legt der bekannte Schriftschneider Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf gesteigerten Wert auf die Feststellung, »dass Bücher ihren Werth innerlich, nicht bloss äusserlich, haben müssen«<sup>24</sup>. Andererseits ist es derselbe Breitkopf, der eine Aufwertung des eigenen Schaffens betreibt, indem er Typographen ausdrücklich als »Künstler« bezeichnet. In der »Antiqua-Fraktur-Debatte« gelingt es Buchgestaltern wie ihm, die Aufmerksamkeit eines konsumfreudigen Lesepublikums auf die Materialität der Literatur zu lenken. Engagiert diskutieren Autoren und Verleger um 1800 über »typographischen Luxus« und die grundsätzliche

21 »Johann Peter Uz an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 12. März 1756«, in: Schüddekopf (Hg.), *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz*, S. 267.

22 »An Johann Andreas und Charlotte Cramer, Langensalza, 17. Juni 1749«, in: Klopstock, *Werke und Briefe*, Abt. Briefe, I (1979), S. 55.

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

24 Breitkopf, »Antwort auf Herrn Unger in Berlin«, Sp. 786.

Frage, in welchem Verhältnis das Buchartefakt zum Werk stehen sollte. Georg Joachim Göschens wirbt 1793 um Klopstocks Oden, indem er dem Dichter ein »Monumentum Typograph. dieses Jahrzehends«<sup>25</sup> in Aussicht stellt. Zur selben Zeit beklagt der Verleger Friedrich Justin Bertuch, der in Weimar das berühmte »Journal des Luxus und der Moden« herausgibt: »Jeder neugebohrne Dichterling, Romanschreiber und Kalendermacher wollte nun auf geglättete Schweizer-Papier, mit Didotschen Lettern, Kupfern und Vignetten gedruckt, und in Marroquin gebunden seyn; und so paradirten oft die schaalsten Producte im schönsten Gewande.«<sup>26</sup> Mit dem »schönsten Gewande« bedient sich Bertuch einer Metaphorik der Bekleidung, die im ausgehenden 18. Jahrhundert in Ausstattungsfragen eine permanente Verwendung findet. Die Bildlichkeit partizipiert an der Konjunktur einer bürgerlichen Mode, welche die Funktion sozialer Distinktion zwar subtiler und individueller erfüllt als die »Kleiderordnungen« der ständischen Gesellschaft. Dennoch folgt die Kleidermode weiterhin dem Anspruch der Angemessenheit (lat. *aptum, decorum*), einem gesellschaftlichen Normativ äußerer Repräsentation.

Eben dieses Normativ der Angemessenheit begegnet einem in Verbindung mit der Metaphorik der Bekleidung im zeitgenössischen Diskurs über das schöne Buch allenthalben (Kapitel 4.3). Das liegt am Status des Buches als Konsumgut, es ist ein Gegenstand der Warenwelt neben anderen. Deshalb muss ein Verleger wie Göschens in seiner Kalkulation darauf achten, wie sich eine aufwendige Buchausgabe »mit der möglichsten Pracht und doch dem Beutel der Deutschen Bücherliebhaber angemessen heraus geben«<sup>27</sup> lässt. Zugleich manifestiert sich in der Reflexion über die Angemessenheit von Lettern und Papiersorten immer auch ein Urteil über den jeweiligen Autor, die Materialität dient der Distinktion und mithin einer sozialen Ordnung der Bücherwelt. Dabei sind freilich die Abstufungen nicht zu vergessen, die Verleger in der Ausstattung von Teilaufgaben vornehmen, um dasselbe Werk für verschiedene »Beutel« anbieten zu können. Hinzu kommt die bis ins 19. Jahrhundert bestehende Notwendigkeit, ein gekauftes Buch selbst einbinden zu lassen. Aus der Ausstattung ergibt sich auch auf Seiten der Käufer eine Hierarchisierung, wie der italienische Schriftschneider Giambattista Bodoni betont,

---

25 »Von Göschens, Leipzig, 19. Oktober 1793«, in: Klopstock, *Werke und Briefe*, Abt. Briefe, 8.1 (1994), S. 301.

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

27 »Von Göschens, Leipzig, 19. Oktober 1793«, in: Klopstock, *Werke und Briefe*, Abt. Briefe, 8.1 (1994), S. 301.

wenn er zugunsten eines Buches im großen Folio-Format anführt, dass »die höhere Schätzung, die es genießt, sich auch auf seinen Besitzer überträgt«<sup>28</sup>. Gegen solche Überlegungen wendet sich der Aufklärer Johann Adam Bergk, der gegen die Mode prächtiger Einbände ins Feld führt: »Wer [...] seine Bücher zum Lesen bestimmt, muß sie nicht in prächtige Gewänder kleiden. Ihr Inhalt bleibt ihm sonst ewig verschlossen.« Daher schlägt er »Alltagskleidung« anstelle von »Festragskleider[n]« vor.<sup>29</sup>

Autorschaft erfährt durch die fortschreitende Ökonomisierung des Buchmarktes eine Professionalisierung. Die Schreibenden behaupten sich als Publizierende gegenüber ihren Verlegern. Papier, Format, Typographie oder Buchschmuck sollen nicht nur geneigte Leser ansprechen, sie erhalten als Merkmale des gedruckten Artefakts zunehmend die Funktion der Repräsentation ihrer Autoren und werden somit zu Medien der »Werkpolitik«. Das führt sowohl zu einer Ästhetisierung als auch zu einer Popularisierung des handwerklichen Wissens von Papiermachern, Schriftschneidern oder Druckern. Georg Christoph Lichtenberg (Kapitel 4.1) spürt während seines zweiten Englandsaufenthaltes über Monate der Frage nach, wie der berühmte Drucker Baskerville sein Papier glättete. Selbst Georg III., den König von England, für den Lichtenberg mit seinem Verlegerfreund Johann Christian Dieterich ein bibliophiles Buch anfertigt, fragt er nach dem Betriebsgeheimnis von Baskerville. Begünstigt wird das gesteigerte Interesse an einem solchen Wissen durch das Bildungsprogramm der *Historia literaria*, das den mit dem Buch verbundenen Künsten einen festen Platz im Lehrplan höherer Schulen sichert. Darüber hinaus verfügen Schriftsteller als Büchermacher über ein ausgeprägtes Materialbewusstsein (Kapitel 4.2), das sie unter anderem in Briefen an ihre Verleger offenbaren, die bezüglich der Ausstattung lange Forderungskataloge und immer auch Vergleiche mit anderen Titeln enthalten.

Das Materialbewusstsein umfasst mehr als eine genaue Beobachtung von Konkurrenzprodukten. Angefangen bei dem Umstand, dass Honorare sich nach dem Umfang der Druckbögen richten, also eine jede Entscheidung über die Einrichtung einer Druckseite sich finanziell bemerkbar machen kann. Im »Siebenkäs« von Jean Paul taxiert die publizierende Hauptfigur ihr Manuskript »mit dem Setzer-Augenmaß« (SW I.2, 189), um sich vorab ihr Honorar ausrechnen zu können. Mehrfach erwägt Jean Paul in der Wirklichkeit, das

28 Bodoni, *Über Schrift und Typographie*, S. 13.

29 Bergk, *Die Kunst, Bücher zu lesen*, S. 33.

Format eines Buches im Werktitel zu berücksichtigen, er plant »Scherze in Quart« oder ein »Taschenbuch in Oktav« und behauptet, dafür »im Werke die vollständigste Beziehung aufreiben« (HKA III.4, 195) zu können. Damit betreibt der Autor eine Semiotisierung der Buchmaterialität, die auf den Rezeptionserwartungen und dem Leseverhalten des zeitgenössischen Publikums fußt. In der Regel erlaubt der Zuschnitt eines Buchblocks um 1800 bereits eine grobe Aussage über Gattung oder Genre. Auch wie und wo gelesen wird, spielt zunehmend eine Rolle. Der Leipziger Verleger Christian Gottlob Täubel gibt in seinem »Orthotypographischen Handbuch« für Schriftsteller eingehende Hinweise zur »Wahl des Formates«, bei der »man sich hauptsächlich nach dem Inhalt und der Bestimmung eines Buches«<sup>30</sup> zu richten habe. Täubel führt aus: »Witzige Schriften, Romane, Gedichte, Comödien, und andere schöngeste Bücher werden meistens im kleinsten Octav-Formate gedruckt, weil man solche manchmal bey dem Spatzierengehn, in Gärten, auf Reisen, u. s. w. bey sich zu führen pflegt, und die daher bequemer und leichter zu transportieren seyn müssen.«<sup>31</sup>

In seinen literarischen Texten hält Jean Paul das Materialbewusstsein seiner Leserinnen und Leser gerne wach, etwa wenn er im »Siebenkäs« eine narrative Selbstbeschränkung behauptet, in der sich die übliche Bezahlung nach Druckbögen (»Alphabete«) widerspiegelt. »Nichts tut mir bei dieser an sich schönen Historie mehr Schaden«, ist in dem Roman zu lesen, »als daß ich mir vorgenommen, sie in vier Alphabete zusammenzudrängen; ich habe mir dadurch selber allen Platz geraubt, auszuschweifen.« (SW I.2, 221) Tatsächlich lässt sich auch in der Publikationspraxis des Autors eine bemerkenswerte Korrespondenz zwischen Buchform und Werkform beobachten (Kapitel 4.3). Sie zeigt sich in der enormen Flexibilität, die Jean Paul bei der Gruppierung seiner Texte an den Tag legt. Sein »Leben Fibels«, das schließlich 1811 als eigenständiges Buch erscheinen wird, will der Schriftsteller in der Entstehungszeit wiederholt in andere Publikationen integrieren. Einerseits deutet sich in diesen Erwägungen die Relativität der Werkeinheit an. Andererseits birgt die Buchform offenbar das Potenzial in sich, eine Werkform zu stiften.

Das gilt auch im Hinblick auf die Parallelität des Schreibens und Publizierens um 1800. Dass Schriftsteller ein abgeschlossenes Manuskript in den Druck geben, ist nicht die Regel. Die Reinschrift seines »Leben Fibels« übersendet Jean Paul dem Verleger Johann Leonhard Schrag nicht in einem Stück.

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

31 Ebd., S. 258.

Als der Autor im Juli 1811 das »Ende des Buches« (HKA III.6, 212) nach Nürnberg zu Schrag schickt, hat der Druck längst begonnen, so dass Jean Paul nebenbei auch schon Korrekturen übermitteln kann. Dass er sozusagen erst unter dem Druck der Presse zu einem Ende findet, gilt eine Generation früher als Charakteristikum von Gotthold Ephraim Lessing. Bekannt ist der Brief, den Moses Mendelssohn am 25. Oktober 1757 an Lessing richtet. Darin heißt es: »Ich weiß es schon, daß Sie nicht eher arbeiten, als wenn der Druckerjunge in der Stube sitzt, und darauf wartet; wir wollen Ihnen also diesen über den Hals schicken.«<sup>32</sup>

Lessing gehört zugleich zu den Schriftstellern, deren Materialbewusstsein sie zu Experimenten mit der Form des gedruckten Buches verleitet (Kapitel 4.3). Die Reinschrift seiner ersten Gedichtsammlung, der »Kleinigkeiten« von 1751, präsentiert sich als eine »ungewöhnliche Simulation der Buch- und Druckgestalt«<sup>33</sup>, wie Jochen Meyer im Nachwort der Faksimile-Ausgabe anmerkt. Tatsächlich startet Lessing die Handschrift mit den Paratexten eines gedruckten Buches aus, selbst an ein Register ist gedacht – auch wenn dieses nur die Buchstaben des Alphabets enthält, ansonsten ohne Eintrag bleibt. Im Gegensatz zu den handgeschriebenen Büchern Jean Pauls ist Lessings Manuskript publiziert worden, und zwar genau nach der Reinschrift. Das bedeutet, dass in der ersten Druckausgabe der »Kleinigkeiten« auch die Leerstellen des Registers zu bestaunen sind, als ob es dem Autor um eine paratextuelle Ironisierung der Buchform gegangen wäre. Jedenfalls haben zeitgenössische Rezensenten die »Kleinigkeiten« in diesem Sinne interpretiert. »Das ganze Werk ist von der Zuschrift bis auf das Register scherzhaft«, urteilt der Kritiker der »Jenaischen gelehrten Zeitungen«.<sup>34</sup>

Humor verlangt Lessing auch seinem späteren Verleger Friedrich Nicolai ab. Den ersten Band seiner »Briefe antiquarischen Inhalts« lässt der Schriftsteller im Sommer 1768 bei sich in Hamburg drucken. Den ihm vertrauten Drucker weist Lessing an, auf die Markierungen zu verzichten, mit deren Hilfe sich die Druckbögen ordnen lassen. Dabei handelt es sich um Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge, die in Drucken des 18. Jahrhunderts am Fuß einer Seite zu entdecken sind. Lessing sieht durch das ordnende Alphabet »das Viereck der Columnen so schändlich verstellt«, dass er ohne vorherige

32 »Von Moses Mendelssohn« (25. Oktober 1757), in: Lessing, *Werke und Briefe*, 11/1, S. 278 [162].

33 Meyer, »Nachwort«, S. 214.

34 [Anonymus], Rez. »Kleinigkeiten«, S. 720.

Absprache mit Nicolai eine »kleine Neuerung« einzuführen versucht.<sup>35</sup> Ganz zum Leidwesen des erfahrenen Verlegers, der angesichts der unmarkierten Bögen eine »große Konfusion und wirklichen Schaden«<sup>36</sup> befürchtet. Begebenheiten wie diese machen die Praktiken des Publizierens anschaulich.

Gleichzeitig müssen Autoren des späten 18. Jahrhunderts die schmerzhafteste Erfahrung machen, dass sie mit dem Druck die Souveränität über das Geschriebene einbüßen. Diese Erfahrung relativer Ohnmacht hat mehrere Dimensionen, sie reicht vom Verlagsrecht über die Unkontrollierbarkeit von Druckfehlern und den »Raubdruck« als Publikationspraxis bis zur Makulatur als dem vermeintlichen Endpunkt der Literatur. In welchem Verhältnis die Publizierenden zum Buch als Artefakt stehen, wird um 1800 immer mehr zur Kardinalfrage der Autorschaft, zumal sich das Feld derer ausweitet, die dieses Artefakt ebenso für sich beanspruchen. Dabei sind Buchkäuferinnen und Buchkäufer und ein sich ausdifferenzierendes Lesepublikum nicht zu vernachlässigende Gruppen.

Der Materialität der Literatur enthoben erscheint der Genius. Der Geniegedanke und eine romantisch-idealistische Ästhetik bewirken in der Theorie eine Immaterialisierung des Schreibens und Publizierens, in deutlicher Abgrenzung zu den Papierarbeiten althergebrachter Gelehrsamkeit. Edward Young zieht »die verewigende Macht der Presse« nicht in Zweifel, sie erscheint ihm als sichere »Quelle des Nachruhms«.<sup>37</sup> Doch reserviert Young den »edeln Titel des Autors« für das Genie, das souverän »denket und schreibt«, statt bloß »reich an vielen Bänden und Gelehrsamkeit« zu sein.<sup>38</sup> Aus einem solchen Denken entstehen erste Entwürfe eines Urheberrechts, wobei die Anerkennung des Schreibens als »Investition von Individualität«<sup>39</sup> als basal anzusehen ist. Die »Eigentümlichkeit« dessen, was zur Veröffentlichung in Druck gegeben wird, begründet um 1800 die Theorie des geistigen Eigentums. Doch eine völlige Entbindung der Autorschaft vom gedruckten Buch findet in dieser Theorie nicht statt (Kapitel 4.6). Im Gegenteil: Das geistige Eigentum konzentriert sich als Sonderform der Proprietät auf Bücher als Artefakte, nicht als Medien geistiger Produktion. Die Rechtsentwicklung kreist auch dann um das papierne Objekt, wenn der Geist des Urhebers mit Emphase beschworen wird. Somit stellt sich die Frage, welche Bedeutung das

35 »An Friedrich Nicolai« (27. August 1768), in: Lessing, *Werke und Briefe*, 11/1, S. 533 [431].

36 »Von Friedrich Nicolai« (9. August 1768), in: Lessing, *Werke und Briefe*, 11/1, S. 532 [429].

37 Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 19, 11

38 Ebd., S. 48, 49.

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

Buchartefakt im Hinblick auf das »juristische Autorenmodell«<sup>40</sup> hat, das sich in der Moderne durchsetzt. Neben die von Heinrich Bosse in urheberrechtlichen Entwürfen des späten 18. Jahrhunderts festgestellte »Analyse der Mitteilung«<sup>41</sup>, des gedruckten Wortes, tritt in denselben Texten eine Analyse des Buches. Dabei stellt sich immer wieder eine Frage: Was ist das Wesentliche eines Buches? Ist es das bedruckte Papier, sind es die eigenen Worte oder Gedanken? »Das wesentliche bey einem Buche«, argumentiert der Verleger Philipp Erasmus Reich, »ist nicht Druck und Papier, sondern es ist der Geist des Verfaßers.«<sup>42</sup> Rechtlich findet eine solche Auffassung lange keinen Niederschlag. Schriftsteller sehen sich nicht erst durch den unautorisierten Nachdruck mit dem Problem konfrontiert, dass die Bücher, auf denen ihr Name steht, handwerkliche Produkte sind, an deren Finanzierung, Herstellung und Verkauf sie als Textlieferanten nur mittelbar einen Anteil haben. Das gilt in einer verschärften Form für das Werk des Nachdruckers. Mit dem Aufschlagendruck hergestellten Buchartefakt existiert zudem ein nach Römischen Recht eigentumsfähiges Objekt, auf das die Verfechter eines geistigen Eigentums ebenfalls einen Anspruch anmelden. Der Hamburger Arzt und Ökonom Johann Albert Heinrich Reimarus begegnet ihnen kritisch: »Die Rechtsgelehrten nehmen ihre Zuflucht zu einer metaphysischen Spitzfündigkeit, wenn sie sagen, das Geistes-Eigenthum (literary property) werde nicht mit der Materie des Buches dem Käuffer übertragen.«<sup>43</sup> Treffend formuliert Immanuel Kant das intrikate Rechtsproblem: »Der Autor und der Eigenthümer des Exemplars können beide mit gleichem Rechte von demselben sagen: es ist mein Buch! aber in verschiedenem Sinne.«<sup>44</sup> Somit liegt die Herausforderung an den Ursprüngen des Urheberrechts darin, dem Autor eine Verfügungsgewalt über ein Artefakt zuzusprechen, das im juristischen Sinne immer das uneingeschränkte Eigentum eines anderen ist. Fichte unterscheidet vor diesem Hintergrund das Körperliche eines Buches, »das bedruckte Papier«<sup>45</sup>, vom Geistigen. Unter das Geistige fallen für den Philosophen das Materielle, also der Inhalt, sowie die Form. Die Form definiert Fichte als die »eigenen Worte eines Schriftstellers«<sup>46</sup>, die aus seiner Sicht ein »forthdauerndes Eigentum

40 Jannidis, Lauer, Martinez, Winko, »Rede über den Autor«, S. 7.

41 Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 45.

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

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

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

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

46 Ebd., S. 229.

des Verfassers« darstellen, weil es »physisch unmöglich« sei, sich diese zuzueignen.<sup>47</sup> Fichte trägt in der Nachdruckdebatte dazu bei, das Verhältnis der Autoren zu den Artefakten der Literatur neu zu bestimmen. Im Jahr 1827, also zehn Jahre, bevor in Preußen das wegweisende »Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung« in Kraft treten wird, bezeichnet Wilhelm August Kramer die Exemplare eines Buches bereits mit großer Selbstverständlichkeit als »äußere Darstellungen eines einzigen, ideellen Buches« – welches Eigentum des Schriftstellers bleibt.<sup>48</sup> Mit dem geistigen Eigentum etabliert sich die von Heinrich Bosse beschriebene »Werkherrschaft«, die Publizierenden erlangen rechtlich eine Verfügungsgewalt über ihre gedruckten Texte. Auf dem Weg dahin stellt das Buchartefakt, wie ich gezeigt habe, das größte Hindernis dar.

Die »Werkherrschaft« leidet nicht unerheblich unter Druckfehlern, stehen diese doch für eine Ohnmacht des Publizierenden gegenüber dem produzierenden Handwerk (Kapitel 4.5). Dass Errata aus Autorensicht mehr sind als Akzidenzien des Buchdrucks, zeigt die Gleichung, die der von Druckfehlern gebeutelte Jean Paul in seinen »Gedanken« aufstellt: »Setzer = Zersetzer« (HKA II.8.1, 399 [179]). Die handwerklichen Schnitzer rühren – mit Fichte gesprochen – an den »eigenen Worte[n] eines Schriftstellers«. Darin liegt ein Hauptmotiv für den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach erwogenen Selbstverlag. Denn vom Publizieren in Eigenregie versprechen sich nicht wenige Schriftsteller mehr Sorgfalt in der Herstellung und ein höheres Maß an Kontrolle. Liegt eine größere Distanz zwischen Schreibtisch und Setzkasten, steigt die Bedeutung zwischengeschalteter Redaktoren und Korrektoren. Dabei handelt es sich um Rollen, die häufig Autorenkollegen übernehmen. Johann Georg Seume zählt es 1799 in der Korrespondenz mit dem Klopstock-Verleger Göschen zu seinen »herkulischen Arbeiten«, dass er »Klopstocks Oden noch so gemacht [hat], wie sie gemacht worden sind, denn sie sind in jeder Rücksicht das schwerste Werk der Typographie in Hinblick auf Korrektheit, ausgenommen mathematisches Zahlenwerk«<sup>49</sup>. Korrektheit erscheint jedoch auch unter idealen Bedingungen ein schwer erreichbares Ziel, da jede Druckseite aus »mehrern tausenden unzusammenhängenden Stücken zusammengesetzt [ist], die man auf tausenderley Art ver-

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

48 Kramer, *Die Rechte der Schriftsteller*, S. 29.

49 Zit. n. Klopstock, *Werke und Briefe*, Abt. B, 10,2, S. 329.

wechsellern kann«<sup>50</sup>, wie es bei Carl Denina heißt. Daher hat das Druckfehler-Verzeichnis in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts einen unumstößlichen Platz, allerdings nicht nur als strenge Korrekturanleitung, sondern auch als humoristisches Genre. In der paratextuellen Ordnung von Büchern haben ernstgemeinte Errata-Listen dennoch einen unklaren Status, im Inhaltsverzeichnis tauchen sie in der Regel nicht auf, weil sie meist gesondert geliefert und den Büchern beigegeben werden. Trotz dieser Exterritorialität sollte die Bedeutung des Druckfehler-Verzeichnisses nicht unterschätzt werden. Einerseits markiert es die Stellen im Buch, an denen »Werkherrschaft« in Frage steht. Andererseits beglaubigt es die Autorität des Urhebers als Supplement. Nicht vergessen werden darf, wie viele Ausgaben um 1800 ohne Einverständnis des Autors entstehen. Die Fehlerquellen potenzieren sich durch den unautorisierten Nachdruck, weshalb Robert Darnton vorschlägt, Bücher im 18. Jahrhundert als »fließendes Medium« einzustufen. Er schreibt: »Je größer ihre Popularität desto weniger sicher ist der Text.«<sup>51</sup> Um die Korrektheit in offiziellen Ausgaben zu befördern, gibt der Verleger Täubel für Schriftstellerinnen und Schriftsteller mehrere Handbücher heraus, die unterstreichen, wie groß der Markt der Autorschaft um 1800 ist.

Makulatur offenbart die enge Bindung von Autorschaft an gedruckte Artefakte, sowohl in ihrem konkreten Vorkommen als auch als Motiv der Literatur (Kapitel 5). In etlichen Diskursen fungiert Makulatur als Supertrope missglückter Autorschaft und Kampfbegriff kritischer Kommunikation (»Rubrik Makulatur«). Sie legt die Marktmechanismen offen, die dem »Ewigkeitsanspruch«<sup>52</sup> des Publizierens zuwiderlaufen. Makulatur fällt in Herstellung und Distribution von Büchern an, aber auch im Verlagsgeschäft durch die Bereinigung von Warenbeständen. Als ausgesonderter Verlagsartikel wirft sie ein Licht auf die Risiken und Zyklen des Buchhandels, der um 1800 in immer kürzeren Abständen nach Novitäten verlangt (Kapitel 5.3). Das liegt am enormen Wachstum, aber auch an den Umwälzungen dieses Handelszweigs. Dazu gehört die aggressive Durchsetzung des mit Geldzahlungen verbundenen Nettohandels gegenüber dem üblichen Tauschhandel durch den Verleger Reich. Der Nettohandel bewirkt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine Entwertung der Lagerbestände an Büchern, langlebige Tauschobjekte verkommen in Büchergewölben zu Makulatur. Im Verlagshandel bildet diese wiederum ein

50 Denina, *Bibliopoeie*, S. 407.

51 Darnton, *Wissenschaft des Raubdrucks*, S. 66.

52 Assmann, *Erinnerungsräume*, S. 203.

eigenes Warensortiment, regelmäßig vermehren Buchproduzenten: »Es ist gegenwärtig Makulatur vorrätig.«<sup>53</sup> Abnehmer der Papiermassen sind unter anderem Krämer, die händierend nach günstigem Verpackungsmaterial suchen. Die Ressourcen des Krämers hat der Göttinger Jurist Julius Claproth im Blick, der mit einer Erfindung aus Bedrucktem wieder »neues Papier« zu machen verspricht. Seine Innovation lässt sich als Reflex einer dem immer Neuen verpflichteten Wissenskultur und Ästhetik deuten. Zugleich erblickt Philipp Ernst Spieß, ein Vordenker des Archivs, in der beim Krämer lagern- den Makulatur ein enormes Überlieferungspotenzial.

So verwundert es nicht, dass der Kramladen im 18. Jahrhundert auch ein beliebter Topos der Satire und Schauplatz der Erzählliteratur ist. Bei Jean Paul beziehen Autorenfiguren wie Quintus Fixlein und Gotthelf Fibel ihr Wissen aus Makulatur. Der Gewürzladen wird für Fibel zur »Lese-Bibliothek«, der Krämer bietet ihm »Düten aus allen Fächern« (SW I.6, 388). Auch Fixlein hat eine »hohe Achtung für alle Makulatur« (SW I.4, 88). In beiden Erzählungen streben die Figuren als Exponenten einer überkommenen Gelehrtenkultur zu Publizität. In ihrem Umgang mit Altpapier klingen Motive der Gelehrtenkritik des ausgehenden 18. Jahrhunderts an, in der Makulatur figuriert ein aus Gedrucktem gewonnenes, stets nur reproduziertes und sich selbstzweckhaft bis zur Nutzlosigkeit vermehrendes Wissen (Kapitel 5.1). Zugleich verweisen die »Düten« auf gelehrte Papierarbeiten wie das Exzerpieren, das laut Anke te Heesen auf *excerpo* im Lateinischen zurückgeht, was herausklauben, auslesen, aber auch ausschneiden bedeuten kann.<sup>54</sup> Jedoch kann Makulatur ebenfalls als ein Gegenstand besonderer Wertschätzung in Erscheinung treten, wie ich anhand einer Anekdote aus dem Leben Meta Mollers nachgezeichnet habe, die auf papiernen Lockenwicklern erstmals Verse ihres späteren Mannes Klopstock entdeckt. Moller befreit das prosaisch gebrauchte Papier als verständige Leserin von seinem »rezeptionsästhetischen Mangel«<sup>55</sup>, nicht anders als es in Karl Immermanns »Papierfenster eines Eremiten« oder in Jean Pauls »Leben Fibels« geschieht. In dem Spätwerk von Jean Paul handelt die Rahmenfiktion vom Auffinden historischer Quellen, unwillkürlich überliefert als »Kaffee-Düten«, »Stuhlklappen« oder »Papier-Drachen« (SW I.6, 376), anhand

53 Brief von Johann Friedrich Hemmerde aus Kassel an seine Tante Johanna Hemmerde, 18.9.1783, Verlagsarchiv Gebauer-Schwetschke, Stadtarchiv Halle, A 6.2.6 Nr. 21153 (Kartonnr. 75), Bl. 2.

54 Heesen, »Die Schere in der Hand des Wissenschaftlers«, S. 31.

55 Wirth, »(Papier-)Müll und Literatur«, S. 19.

derer eine biographische Erzählung rekonstruiert wird. Der Roman liefert eine große Fiktion materialer Determination, eine Poetologie der Pfeffertüte, denn behauptet wird, dass aufgefundene Makulatur die Narration inhaltlich wie strukturell bestimme und limitiere (Kapitel 5.5). Tatsächlich erweitert diese fiktive Beschränkung für Jean Paul den Spielraum des Erzählens. Das entspricht dem Befund von Jürgen Nelles, demzufolge »sowohl die Materialität wie die Medialität des Buches [...] am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert zum Thema wird; und zwar vor allem in erzählerischen Texten solcher Autoren, die nach neuen Darstellungs- und Schreibformen suchen«<sup>56</sup>. Makulatur steht somit für eine künstlerische Souveränität, die zumindest bei Jean Paul im Medium der Fiktion dementiert wird. Als ein signalhaftes Motiv und Mittel auktorialer Selbstbehauptung begegnet Makulatur dem zeitgenössischen Publikum prominent auch im Schreibmodus der Satire, wie ich eingehend am Beispiel von Lichtenberg gezeigt habe, der sich selbst als »Makulaturisten«<sup>57</sup> bezeichnete (Kapitel 5.4).

Die Digitalisierung des 21. Jahrhunderts stellt Grundbegriffe literarischer Kommunikation in Frage. Das betrifft Autorschaft in einem besonderen Maße, einen Begriff, der seit dem 18. Jahrhundert durch Theorien geistiger Urheberschaft bestimmt zu werden scheint. Dabei entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass in der Gegenwart die Entmaterialisierung der Medien das Immaterialgüterrecht erschüttert. Dieser Umstand unterstreicht, wie elementar die Materialität zunächst des Buchartefakts, später anderer Medien wie dem Tonträger<sup>58</sup> für das Urheberrecht war und ist. Um 1800 knüpft sich ein engmaschiges Netz ästhetischer, poetologischer und rechtlicher Diskurse um das gedruckte Buch als integrales Medium der Literatur. Der »Geist des Verfassers«, laut Heinrich Bosse ein »Schutzgeist«<sup>59</sup>, durchdringt nun scheinbar jede Druckseite. Durch die Konzentration auf die Kreativität und die geistige Produktivität von Schreibenden bleibt weitgehend unbeachtet, als was sich Autorschaft zwischen 1765 und 1815 stärker denn je begreifen lässt: als eine Kunst des Büchermachens. Die materiale Bedingtheit des Publizierens bildet den roten Faden der Literatur vom Manuskript über das gedruckte Artefakt bis hin zur Makulatur.

56 Nelles, *Bücher über Bücher*, S. 58.

57 »An Wilhelm Gottlieb Becker« (19. April 1795), in: Lichtenberg, *Briefwechsel*, IV (1992), S. 436.

58 Siehe Monika Dommann, *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt a.M. 2014.

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

