

Prekäre Schriftlichkeit. Zur Repräsentation unlesbarer und entstellter fiktiver Schriftstücke in literarischen Texten

Jodok Trösch

Die Schriftlichkeit literarischer Texte bleibt in aller Regel unauffällig. Die Tatsache, dass sich literarische Texte der Schrift als Medium bedienen, erscheint als so selbstverständlich und trivial, dass die basale Dimension der Schrift zumeist ganz hinter dem Inhalt und den sprachlichen Eigenheiten zurücktritt. Wollen literarische Texte die Schriftlichkeit als materiale Bedingung ihres Bestehens thematisieren, müssen sie sich daher gezielt bestimmter Verfahren bedienen, um diese Ebene in den Vordergrund zu holen. Die Analyse eines solchen Kunstgriffs steht im Zentrum dieser Untersuchung: Schriftlichkeit wird in literarischen Texten dann thematisch, wenn ein fiktives Schriftstück in einer Herausgeberfiktion als gefundenes Objekt präsentiert wird. Dies gilt besonders dann, wenn der materiale Zustand dieses Schriftstücks seine Entzifferung zu einer Herausforderung macht: Herausgeberfiktionen sind mehr als nur eine narrative Technik, um durch eine authentische Rahmung ein komplexes Spiel um die Fiktionalität eines literarischen Textes zu inszenieren: Sie bieten auch die Möglichkeit, die Materialität eines fiktiven Dokuments und die Prozesse des Entzifferns, Deutens und Wiedergebens des Schriftstücks zu thematisieren. Dies kann in einer sogenannten Editionszone geschehen, in der diese Prozesse geschildert und reflektiert werden. An Überlegungen zum Konzept der Editionszone anschließend, untersucht dieser Aufsatz die Produkte fiktiver Editionsbemühungen: Im Zentrum steht die drucktechnische Wiedergabe von erfundenen Manuskripten in literarischen Texten, insofern diese die Materialität des Überlieferungsträgers und die Spuren der hermeneutischen Auseinandersetzung mit der Schrift simuliert. Gerade der fiktive ›Abdruck‹ von schadhafte und unleserliche Dokumenten wirft die Frage nach der angemessenen medialen Wiedergabe dieser

Charakteristiken des Dokuments im Druck auf. In ihrer Destruktion entwickelt Schrift eine Eigengesetzlichkeit, insofern sie kreative Prozesse der Deutung und Entzifferung hervorruft, die nicht dem regulären Leseprozess entsprechen, sondern auf den zufälligen Gestalten der kaum zu entziffernden, entstellten Zeichenkörper basieren. All dies ermöglicht es, dieses Vorgehen in literarischen Texten dazu einzusetzen, die Materialität der Schrift einer Reflexion zu unterziehen.

Als Gegenstand für die anschließende Analyse dieser Konstellation dienen drei paradigmatische Fälle, die unter unterschiedlichen mediengeschichtlichen Vorzeichen allesamt die Konstitution fiktiver Dokumente in ihrer schriftlichen Materialität vollziehen: Dazu gehören in François Rabelais' und Johann Fischarts Versionen des *Gargantua* (1534/1575) der Abdruck der sogenannten ›Fanfreluches antidotées‹, eines alten, von Ungeziefer zernagten Manuskripts, dessen Schriftbild durch allerhand typographische Tricks simuliert wird; die vom Setzer und Drucker entzifferten Tintenleckse und Kritzeleien des Katers Murr in E.T.A. Hoffmans *Lebens-Ansichten* (1820) sowie das mit unzähligen handschriftlichen Notizen verschandelte fiktive Bibliotheksbuch, das den Leser:innen im experimentellen Roman S. von J.J. Abrams und Doug Dorst (2013) als drucktechnisches Artefakt präsentiert wird.

1. Die Editionsszene und die Materialität entstellter Schrift

Im Kontext der Frage nach der selbstreflexiven Thematisierung von Schriftlichkeit in literarischen Texten liegt es zunächst nahe, über das ›Schreiben und seine konkreten Umstände (das Schreibwerkzeug, die Unterlage, die Schreibsituation) nachzudenken und nach den Konsequenzen zu fragen, die deren Eigengesetzlichkeiten für das Geschriebene haben. In literarischen Texten, die die Bedingungen ihres Entstehens verhandeln, geht die Reflexion auf die Bedingungen des Schreibens als »Thematisierungen von Schreibprozessen im Prozess des Schreibens«¹ direkt in den Text ein: ›Schreiben‹ und

1 Sandro Zanetti: Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur. In: Uwe Wirth (Hg.): *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*. Berlin: Kadmos 2009, 75–88, hier: 77.

die ›Schreibszene‹ wurden in diesem Zusammenhang, unter anderem von Rüdiger Campe, zu wichtigen literaturtheoretischen Konzepten entwickelt.²

Allerdings verschieben ›Schreibszenen‹ den Fokus auf die materialen Entstehungsbedingungen literarischer Schriftlichkeit, während die konkrete Schriftlichkeit eines bereits geschriebenen Textes außen vor bleibt. Unter welchen Umständen wird diese basale Dimension in literarischen Texten thematisiert – oder gar reflektiert?

Auch die literarische Darstellung der *Lektüre* von Texten – man könnte hier analog von ›Leseszenen‹ sprechen³ – führt zumeist an der Frage der Schriftlichkeit vorbei, da sich auch hier anderes in den Vordergrund drängt: die Schilderung des subjektiven Lektüreerlebnisses selbst, der Inhalt des gelesenen Textes und sein Sinn, die sich daran anschließenden Assoziationen, etc. Das Lesen im herkömmlichen Sinn, das die Signifikanten sogleich in Bedeutung übersetzt, vernachlässigt in seinem logozentrischen Zugriff auf das Geschriebene die grundlegende materiale Dimension der Schriftlichkeit – und zwar ganz gleich, ob es sich dabei um klassische Hermeneutik, Rezeptionsästhetik oder um identifikatorisches Lesen handelt. Denn in der Regel ist die *Schriftlichkeit* eines Textes bei der Lektüre unauffällig. Das heißt: Die Tatsache, dass ein Text geschrieben ist, ist so selbstverständlich, dass die Frage, wie sich seine Schriftlichkeit darstellt – die Frage nach der Materialität des Schriftträgers, der Form der Schriftzeichen, etc. –, bei der habitualisierten Beschäftigung mit dem Text gar nicht erst zu Bewusstsein kommt. Hierzu trägt auch jede Form der Normalisierung und Standardisierung von Orthographie, Lexik, Grammatik und Typographie bei.⁴ Die Ideale der Ver-

-
- 2 Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: K. Ludwig Pfeiffer / Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 759–772. Vgl. insbesondere Martin Stingelin (Hg.): *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München: Wilhelm Fink 2004 (= Zur Genealogie des Schreibens 1) und weitere Titel in der Buchreihe *Zur Genealogie des Schreibens*; sowie die Anthologie grundlegender Forschungstexte von Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.
 - 3 Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte: Leseszenen (in) der Literatur. Einführung. In: Irina Hron / Jadwiga Kita-Huber / Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Heidelberg: Winter 2020, 13–30 entwickeln den Begriff der Leseszene in ausdrücklichem Rückgriff auf den Begriff der Schreibszene von Campe.
 - 4 Zur Lesbarkeit von (gedruckter) Literatur in typographischer Hinsicht vgl. Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2020.

ständigkeit und der Lesbarkeit⁵ zielen darauf ab, die Schrift als Medium eines Textes möglichst unsichtbar zu machen, sodass Leser:innen ihre volle Aufmerksamkeit auf den Sinn lenken können. In semiologischer Perspektive herrscht mit Blick auf die beiden Seiten des Zeichens – Signifikant und Signifikat – ein Gesetz von Anwesenheit und Abwesenheit: In dem Moment, in dem der Signifikant in das Signifikat übersetzt wurde, wird das sprachliche Zeichen unsichtbar.⁶ Obschon also die Schrift in einem literarischen Text als ›Medium‹ immer schon da ist, zieht sie die Aufmerksamkeit erst dann auf sich, wenn sie sich nicht (mehr) flüssig in Sinn übersetzen lässt.⁷ Solche ›Störquellen‹, die die Aufmerksamkeit an den Zeichenkörpern haften lassen, können minimal sein, wie die Wahl einer ungewohnten Schrifttype oder eine leichte Abweichung von der orthographischen Norm. Doch erst wenn die Lektüre so massiv gestört ist, dass das ›Verstehen‹ verzögert und partiell aussetzt, wenn ein Text also aufgrund seiner Entstellung immer stärker zur Unlesbarkeit tendiert, dann treten die Materialität des Textes und mit ihr seine basale Schriftlichkeit ins Zentrum.⁸

Der Zugriff auf die materiale Schriftlichkeit eines Textes verlangt also seine Behandlung als materiales Artefakt, die sich zunächst ganz auf den Zeichenträger hin ausrichtet und sich um den ›Sinn‹ des Geschriebenen höchstens mittelbar kümmert. Unter den kulturellen Textpraktiken ist es vor allem das Edieren – verstanden als das Zugänglich- und Lesbarmachen eines Textes

-
- 5 Zur ›Lesbarkeit‹ von Schrift im Sinne einfacher Verständlichkeit von (literarischen) Texten, vgl. Benjamin Schaper: *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur*. Heidelberg: Winter 2017.
- 6 Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen*. Berlin: Suhrkamp 2015, 20 argumentiert mit Bezug auf Umberto Eco's semiotische Theorie: »Zur Logik des Zeichens gehört also obendrein, dass sie ein gegenseitiges Ausschlussverhältnis von Anwesendem und Abwesenden herstellt. Damit ein Zeichen in seiner Bedeutung wahrgenommen werden kann, muss es zugleich materiell verschwinden.«
- 7 Vgl. das Argument von Aleida Assmann in: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 327–351.
- 8 Assmann: *Dickicht der Zeichen*, 24f. führt als Beispiel künstlerischer Verfahren zur ›Steigerung der Sichtbarkeit des ästhetischen Zeichens‹ insbesondere auch Techniken an, die die konkrete Materialität der Zeichenkörper betonen: »Beispiele dafür sind die virtuose Kalligraphie der Chinesen, die illuminierten Codices klösterlicher Skriptorien und die Arabesken der Romantik [...]. Durch Farben und Formen, Ornament und Illustration [...] wird der Blick verlängert. Dem eiligen Drang zum abstrahierten Inhalt tritt die Verdichtung und Materialisierung des Textes als ein Veto entgegen.«

für ein größeres Publikum –, das eine solche Einstellung auf den schriftlichen Text selbst zeigt, ganz konkret: die Verfahren des Entzifferns und Transkribierens von Manuskripten.

Die literarische Darstellung der Auseinandersetzung mit der schriftlichen Grundlage von – zumeist fiktiven – Manuskripten und Drucken kann man, um den wiederum analog gebildeten Begriff von Uwe Wirth aufzugreifen, als ›Editionsszene‹ bezeichnen.⁹ Wirth charakterisiert »Editions-Szenen« als die »inszenierende Darstellung aller editorialen Operationen, die mit dem Sammeln und Auffinden von Schriftstücken« und ihrem »Arrangement [...] zu tun haben« sowie die Schilderung des »Akts der Publikation selbst« im Rahmen einer Herausgeberfiktion. Die Tätigkeit verweise dabei auf die »grundlegenden Editionsmaximen, denen der Herausgeber folgt« und diene dadurch gerade in literarischen Kontexten zu einer »Selbstreflexion des Schreibens«, ¹⁰ die mit der Inszenierung einer ersten Lektüre verknüpft werde. Zugleich aber handle es sich um einen »Performance-Akt der Textwerdung«, ¹¹ insofern erst durch die in der Editionsszene geschilderte Transformation das »Geschriebene« des Manuskripts zum literarischen »Werk« wird. ¹² Solche Editionsszenen können in die erzählte Welt selbst integriert sein, wenn im Erzählverlauf ein – womöglich altes – Dokument entdeckt, entziffert und als Binnenerzählung abgedruckt wird; ihren primären Bestimmungsort im Erzählgefüge haben Editionsszenen jedoch als Teil einer rahmenden Herausgeberfiktion.

Wird der durch eine Herausgeberfiktion gerahmte Haupttext als gefundenes Dokument ausgegeben, so bietet dieser literarische Kunstgriff die Möglichkeit, dass die Herausgeberfigur erläutern kann, wie sie auf diesen Text

9 Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*. München: Wilhelm Fink 2008, 109. Vgl. auch Uwe Wirth: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls ›Leben Fibels‹. In: Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti (Hg.): ›System ohne General‹. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*. München: Wilhelm Fink 2006, 156–174. Adaptiert und zur Anwendung gebracht wird Wirths Begriff der Editions-Szene u.a. von Florian Radvan: Edition, Didaktik und Nutzungsforschung. ›Lesen‹ und ›Benutzen‹ als Paradigmen des Umgangs mit Textausgaben im Deutschunterricht. In: *Editio* 28.1 (2014), 22–49, hier: 31–33 und Klaus Müller-Wille: Sekretäre, Typographen und Buchbinder: Søren Kierkegaard über die radikale Heteronomie des Schreibens. In: Daniel Ehrmann / Thomas Traupmann (Hg.): *Kollektives Schreiben*. Paderborn: Brill Fink 2021, 120–148, hier: 135f.

10 Wirth: *Geburt des Autors*, 109.

11 Ebd., 14.

12 Ebd., 109.

gestoßen ist, warum sie zum Entschluss gelangt ist, diesen Text zu veröffentlichen, um damit die Faktizität des literarischen Textes durch eine Fiktion zu verbürgen.¹³ In diesem Zusammenhang besteht aber auch die Gelegenheit, die Materialität des gefundenen Dokuments zu charakterisieren (etwa den Zustand von Schriftträger und Schrift) und die editorischen Schritte zu benennen, die nötig waren, um auf Grundlage des gefundenen Dokuments die abgedruckte Fassung zu produzieren.¹⁴ Während Herausgeberfiktionen also primär dazu dienen, durch die vermeintlich authentische paratextuelle Rahmung ein komplexes Spiel um die Fiktionalität des literarischen Textes zu inszenieren und zugleich die Frage seiner Autorschaft zu verhandeln, können sie, zur Editionsszene ausgebaut, in selbstreflexiver Weise auch zur Problematisierung der materialen Grundlage eines Textes als Schriftstück eingesetzt werden.

Editionsszenen finden sich nur in einem Teil der Herausgeberfiktionen,¹⁵ während der materiale Zustand des abgedruckten Textes vielfach nur beiläu-

-
- 13 Den selbstwidersprüchlichen Charakter der Herausgeberfiktion betont Wolfgang Iser: Auktorialität: Die Nullstelle des Diskurses. In: Klaus Städtke / Ralph Kray (Hg.): *Spielräume des auktorialen Diskurses*. Berlin: Akademie 2003, 219–242, hier: 222: »Die Herausgeberfiktion dient der Verbürgung der Faktizität des Berichteten, das, weil es sich wirklich so ereignet haben soll, der Wahrheit entspricht. Diese Fiktion übertrifft sich noch einmal dadurch, daß sie mögliche Vermutungen, die »wiedergegebenen« Ereignisse könnten Fiktion sein, explizit bestreitet; der Fiktionsverdacht wird durch eine Fiktion in Abrede gestellt. Das aber macht nun die Herausgeberfiktion auffallend paradox, wodurch sie etwas anderes zu erkennen gibt als das, was sie zu besagen scheint.«
- 14 Monika Schmitz-Emans: Erfundene Bücher: Buchfiktionen und Buchphantasien in der Literatur. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium*. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 591–597, hier: 593: »Der den Erzählerbericht rahmenden Fiktion nach kann der Text von Romanen oder Erzählungen auf der Verwendung eines (fingierten) Vorgängertextes beruhen [...]. Bei der Schilderung der Rahmenbedingungen solch angeblicher Quellenkonsultation durch den Erzähler kann dann auch die äußerlich-materielle Beschaffenheit der fingierten Quelle zur Sprache kommen, und es kann sich dabei um ein Buch handeln – das dann vielleicht Anlass zur Schilderung seines Aussehens und seines Erhaltungszustandes gibt.«
- 15 Mona Körte: *Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, 104, stellt fest, dass »wiederaufgefundene, teilweise oder zur Gänze unlesbare« Dokumente nicht nur bei Rabelais, sondern auch bei Cervantes und Defoe in Herausgeberfiktionen zum Erzählanlass würden, die »mit der Vorstellung einer Geburt der Literatur als Entzifferung einer aufgefundenen, zunächst unlesbaren Schrift« operierten.

fig erwähnt wird.¹⁶ Die problemlose Lesbarkeit scheint der unmarkierte Normalfall zu sein; selbst bei Manuskripten, die vorgeblich hunderte Jahre alt sind. In vielen Fällen werden Editionsprozesse erst dann thematisch, wenn die Materialität des fiktiven Dokuments gezielt als prekär dargestellt wird, was aber zugleich auf ein spezifisches Interesse an der Dimension der Materialität der Signifikanten schließen lässt. Gesetzt, dass die Aussagen, die in Herausgeberfiktionen über den gerahmten Text getroffen werden, poetologisch gelesen werden können, sind es also gerade unlesbare und entstellte Manuskripte, die es ermöglichen, im Spiel der Herausgeberfiktion in selbst-reflexiver Weise die spezifische Schriftlichkeit und Materialität des eigenen Textes zu verhandeln.

Während sich explizite poetologische Reflexionen über die Schriftlichkeit entstellter fiktiver Dokumente vor allem in rahmenden Editionsszenen finden, gibt es noch einen zweiten Ort, an dem die Schriftlichkeit thematisch werden kann: im herausgegebenen Text selbst. Handelt es sich beim fiktiven Dokument um ein (handschriftliches) Manuskript, muss dieses innerhalb der Fiktion konsequenterweise als *edierter Text* betrachtet werden, der auf einer Transkription basiert. Dabei werden die vielfältigen Buchstabenformen einer Handschrift in die jeweils entsprechenden Drucktypen übertragen, die in ihrer Gestalt über keinerlei Varianz verfügen, als kleinste Einheit im Drucksatz nicht mehr weiter zerlegt werden können und sich problemlos von allen anderen Buchstaben im Inventar unterscheiden lassen.

Während auch dieser Prozess in den meisten Fällen (etwa um die Lesbarkeit zu gewährleisten) unmarkiert bleibt – die Transkription also implizit als ›reibungslos‹ imaginiert wird –, besteht die Möglichkeit, in der medialen Repräsentation des fiktiven Dokuments bestimmte Eigenheiten mimetisch wiederzugeben, die seine materiale Schriftlichkeit direkt anschaulich machen. Dies gilt insbesondere dann, wenn das edierte Dokument angeblich beschädigt und nicht mehr zur Gänze lesbar ist, weil der korrupte Text nach einer besonderen Darstellungsweise verlangt. Gerade dann, wenn der Gebrauch von Schrift als prekär erscheint, wird augenscheinlich, dass der Schriftlichkeit als

16 Schmitz-Emans: *Erfundene Bücher*, 594 spricht vom »Motiv des defizienten Buchs«, das »gelegentlich« verwendet werde, um Erzählerberichte »zu vorgeschobenen Ursachen für eine bestimmte Textstruktur – für Sprünge, Unterbrechungen, unversehens endende Geschichten, konjekturale Einschübe und Bekundungen des Scheiterns« zu machen, wobei diese mangelhafte Struktur natürlich »vom Autor planvoll arrangiert« sei.

materialer Voraussetzung für die Fixierung von Text eine Eigengesetzlichkeit zukommt: Genau so, wie in der bildenden Kunst die eingesetzten Materialien bestimmen, welche Formen und Texturen sich realisieren lassen, bringt auch jeder Gebrauch von Schrift eine Reihe von spezifischen Zwängen und Gesetzmäßigkeiten mit sich, die das, was im Umgang mit Schrift möglich ist, in charakteristischer Weise festlegen. Diese Gesetzmäßigkeiten beruhen u.a. auf der Konventionalität von Schrift als Zeichensystem: Wer Schrift benutzt, hat nur eine äußerst beschränkte Kontrolle darüber, wie ein bestimmter Buchstabe aussehen kann, damit dieser noch als solcher erkannt wird, weshalb auch die Zuordnung zwischen einer bestimmten Lautfolge und ihrem Schriftbild – bis auf typographische Kleinigkeiten – den semiotischen Gesetzmäßigkeiten der Schrift unterliegt. Während die Eigengesetzlichkeit von Schrift im normalen Umgang mit Schriftlichkeit in der Regel unbewusst bleibt, wird dieser Aspekt im Umgang mit schwer leserlichem Text absolut entscheidend, weil hier zufällige Ähnlichkeiten im Schriftbild weitreichende Konsequenzen für die Deutung der jeweiligen Buchstabenfolge haben können. Gerade das Entziffern eines Textes stellt also eine Interaktion mit einer Schriftlichkeit dar, die ihren eigenen charakteristischen Gesetzmäßigkeiten folgt, welche sich einer direkten Kontrolle durch die Schriftnutzer:innen entziehen und die den konstituierten Text entscheidend mitgestalten. Wird ein literarischer Text als Abdruck eines nur schwer leserlichen fiktiven Dokuments präsentiert, so impliziert diese Rahmung, dass der vorliegende Text nicht alleine auf der genialischen Kreativität eines fiktiven Verfassers oder einer fiktiven Verfasserin beruht, sondern dass auch die Eigen-Aktivität der Schrift bei der Konstitution dieses Textes selbst eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte.

In der Folge werden drei Texte besprochen, die dem oben skizzierten Schema folgen: Sie sind also durch eine Herausgeberfiktion gerahmt, die die prekäre Materialität eines gefundenen Schriftstücks thematisiert, die den Prozess schildert, wie dieses entziffert und ediert wird, um den edierten Text schließlich als integralen Bestandteil des jeweiligen Werks abzudrucken. Die kommenden literarischen Beispiele sind allesamt Teil eines komplexen fiktionalen Spiels. Das bedeutet, dass alle Entstellungen und Unlesbarkeiten gerade keine Versehen sind, sondern gezielt konstruiert wurden. Dies macht diese Konstellationen zwar weniger ›authentisch‹ – die Authentizität der vorliegenden Dokumente ist nur eine fingierte –, dies zeigt aber zugleich eindeutig an, dass sie dem Text in voller Absicht beigelegt wurden, dass die poetologische Frage nach den Voraussetzungen der Schriftlichkeit literarischer Texte durchaus intentional verhandelt wird.

2. Fanfreluches. Zernagte Genealogien

Gleich zu Beginn von François Rabelais' *Gargantua*, dem ersten Band seines ab 1534 erschienenen satirischen Roman-Zyklus um die Riesen Gargantua und Pantagruel, wird – noch vor der Geburt des Protagonisten – geschildert, wie der fiktive Erzähler in einer Grablege ein uraltes Büchlein mit der Genealogie dieses Riesengeschlechts entdeckte und es entzifferte. Im darauffolgenden Kapitel wird ein kurzer Auszug aus diesem Büchlein abgedruckt.

Der knappen Schilderung der Umstände der Entdeckung folgt eine detaillierte Beschreibung des Zustands des gefundenen Manuskripts. Unter der mittleren von neun Flaschen fand sich, so schildert der Erzähler, ein mit unzähligen Adjektiven in seiner Materialität beschriebenes kleines Buch:

»un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret, plus mais non mieulx sentent que roses. En icelluy fut ladicte genealogie trouvée escripte au long, de lettres cancelleresques, non en papier, non en parchemin, non en cere : mais en escorce d'Ulmeau, tant toutesfoys usées par vetusté, qu'à poine en povoit on troyz recognoistre de ranc.«¹⁷

Auf die widersprüchliche Charakterisierung des stark riechenden Büchleins, das fettig und hübsch, groß und klein zugleich sei, wird nicht nur die Schriftart des Manuskripts, sondern auch das ausgefallene Schreibmedium spezifiziert – nicht Papier, Pergament oder Wachs, sondern Ulmenrinde. Vor allem aber sei das Manuskript vom Alter so abgenützt, dass man kaum auch nur drei Zeichen in Folge zu entziffern vermöge. Der eigens herbeigerufene Erzähler berichtet, es sei ihm gelungen, mithilfe einer Brille die Kunst zu praktizieren, verborgene Buchstaben zu lesen, um so das Geschriebene zu transkribieren.¹⁸ Diese augenzwinkernde Schilderung des eigenen Vorgehens ist

17 François Rabelais: *Œuvres complètes*. Hg. von Mireille Huchon. Paris: Gallimard 1994, 10. Auf Deutsch: François Rabelais: *Gargantua. Pantagruel*. Übers. von Wolf Steinsieck. Stuttgart: Reclam 2013, 24f.: »ein Büchlein; dick, umfangreich, groß, grau, niedrig, klein, schimmelig, das stärker, aber nicht besser als Rosen roch. Hierin wurde der fragile Stammbaum gefunden, der, durchweg in Kanzleischriflettern, nicht etwa auf Papier geschrieben war noch auf Pergament oder Wachs, sondern auf Ulmenrinde; diese waren aber vom hohen Alter so verwittert, dass man kaum drei Buchstaben hintereinander erkennen konnte.«

18 Rabelais: *Œuvres complètes*, 10: »practicant l'art dont on peut lire lettres non apparentes, comme enseigne Aristoteles, la translatay«. Auf Deutsch: »übte ich mich in der

durchaus als spöttische Referenz an die Bemühungen humanistischer Gelehrter zu verstehen, die verstreuten handschriftlichen Überreste des klassischen lateinischen Schrifttums zusammenzutragen, zu edieren und in den Druck zu bringen; die Möglichkeit, die entstellte Schrift vielleicht doch falsch entziffert zu haben, verschafft der Erzählfigur zugleich aber auch eine größere Freiheit gegenüber der Quelle, die in der Folge als direkte Vorlage der *Histoires horribles de Pantagruel*, also von François Rabelais' eigenem Werk, ausgewiesen wird. Abweichungen werden demnach – zumindest im Rahmen der Fiktion – nicht der Kreativität der Erzählfigur, sondern der prekären Schriftlichkeit der Vorlage zugeschrieben und damit auf die Ebene des einzelnen Buchstabens verlagert. Damit erhalten in diesem Prozess die zufälligen Eigenheiten der Schrift – man denke etwa an die visuelle Ähnlichkeit der Buchstaben m, n, u und v in vielen Handschriften – bei der fiktiven Textkonstitution eine ausgeprägte Eigendynamik gegenüber der intentionalen Gestaltung des Textes durch die Erzählinstanz.

Als Produkt dieses Vorgehens wird im folgenden Kapitel ein kurzer Text aus dem Büchlein abgedruckt, der angeblich von Ratten und anderem Ungeziefer gerade an seinem Anfang in besonderer Weise zerstört wurde: die *Fanfreluches antidotées*:

»a i ? enu le grand dompteur des Cimbres
 v sant par l'aer, de peur de la rousée,
 ' sa venue on a remply les Timbres
 @ ' beure fraiz, tombant par une housée
 = uquel quand fut la grand mere arrousée«. ¹⁹

Was in den kritischen Editionen des 20. Jahrhunderts, wie jener von Abel Lefranc (1913), Martin Screech (1970) oder Mireille Huchon (1994) nur angedeutet wird, ²⁰ ist in den ersten gedruckten Editionen des Textes umso augenfälliger. Abb. 1 zeigt die typographische Darstellung des Beginns der ›Fanfreluches antidotées‹ in der ersten erhaltenen Ausgabe des *Gargantua*, die 1534 bei François Juste in Lyon erschienen ist.

Kunst, unsichtbare Buchstaben zu lesen, so wie Aristoteles es lehrt, und übertrug den Stammbaum« (Rabelais: *Gargantua. Pantagruel*, 25).

19 Rabelais: *Œuvres complètes*, 11.

20 *Œuvres de François Rabelais*. Hg. von Abel Lefranc. Paris: Champion 1913, 1:26. François Rabelais: *Gargantua. Première édition critique faite sur l'Editio princeps. Text établi par Ruth Calder. Avec introduction, commentaires, tables et glossaire par M. A. Screech*. Genève: Droz 1970, 25. Rabelais: *Œuvres complètes*.

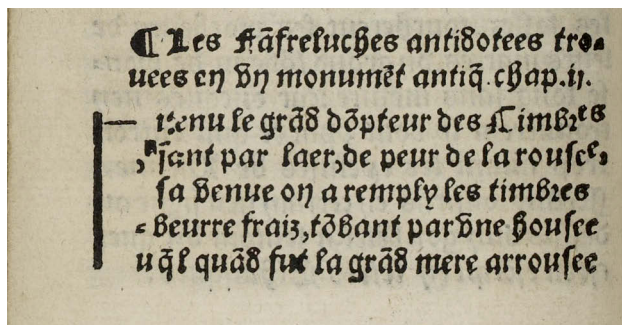


Abb. 1: Entstellter Text zu Beginn der »Fafreluches antidotées«²¹

Der rechte Rand der ersten vier Zeilen enthält einzelne verstreute Buchstaben und Linien, aber keine Worte. Die Löcher und Flecken in der Beschreibgrundlage des entstellten Textes werden mit den Möglichkeiten der Drucktechnik imitiert. Diese Auflösung der Schrift in »nicht-kodierte Zeichen«²² hat den Effekt, dass die Leser:innen zumindest im Ansatz die gleiche ästhetisch-hermeneutische Erfahrung machen, die die Erzählfigur zuvor theoretisch schilderte: Die Unmöglichkeit, zu lesen, führt unvermittelt zur Konfrontation mit den Zeichenträgern, mit der Schriftlichkeit des Textes selbst. Auch der spekulative Deutungsprozess kann performativ nachvollzogen werden, denn die fehlenden Silben und Wörter sind aus dem Kontext zu erraten, wie spätere Editionen zeigen, die diese Lesarten im Apparat anführen.²³

21 François Rabelais: *Gargantua*. [Lyon: François Juste] 1534, fol A5^v. Quelle: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Rés. Y2 2126, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8609586k> (7.1.2022).

22 Körte: *Essbare Lettern, brennendes Buch*, 106: »Rabelais' zerfressene Abhandlung wird nicht paraphrasiert, sondern zu Beginn des zweiten Kapitels des *Gargantua* übersetzt«, indem der Verfasser einige Bedeutungsträger in nicht-kodierte Zeichen auflöst. Hier desertiert Schrift als Notationssystem in ein nichtsprachliches System bzw. scheint sich zurückzubilden.«

23 Rabelais: *Œuvres de François Rabelais*, 26: »Voici venue le grand dompteur des Cimbres, | Passant par l'aer, de peur de la rousée, | A sa venue on a remply les timbres | De beure fraiz, tombant par une housée. | Duquel ...«. Steinsiecks deutsche Übersetzung integriert diese Lesarten als Emendationen gar in den Fließtext: »(Ce)...kommen ist er nun,

In Johann Fischarts im Jahr 1575 erstmals publizierter *Geschichtklitterung*,²⁴ der ersten ›Übersetzung‹ des *Gargantua* in eine andere Sprache überhaupt, die durch seine Erweiterungen jedoch fast auf den vierfachen Umfang seiner Vorlage kommt – in der *Geschichtklitterung* also wird dieselbe Konstellation noch einmal deutlich radikalisiert: Im großen Ganzen folgt Fischart der Darstellung des Rabelais. So schildert auch er den Verfall des Dokuments und der Schrift in sprachartistischer Anschaulichkeit. Das gefundene Büchlein ist durch

»das schaben^eäsige vnd madenfräsig^e alter [...] also verzert/ abgenutzt/ durchlöchert/ vergettert/ zerflözt/ abgeezt vnd zerfezt [worden]/ das man kaumlich den anfang vnd das end am rand vnd bort hat können erkennen.«²⁵

Innerhalb der fiktiven Schilderung dieses Schriftstücks werden »alle Vorkehrungen getroffen [...], die Lesbarkeit des Textes zu verhindern.«²⁶ Augenzwinkernd berichtet die Erzählinstanz, wie es ihr gelungen sei, durch eine Art Zeitreise zum Entdeckungszeitpunkt des Manuskripts zurückzureisen, wo sie den Auftrag erhalten habe, das Dokument im Grab des Riesen zu entziffern, das bereits fast gänzlich verfault und verrottet war. Durch den Einsatz einer Kunst, die als »halb Cabbalistisch«²⁷ charakterisiert wird, sei es der Erzählinstanz gelungen, den Sinn der Buchstaben zu erraten und so

»die vertipfelte/ verzwickte/ geradprechte/ verzogene/ zeycentrügliche/ ziferräterische/ abgeprochene/ ausgehauene/ abgefallene/ versunkene/ vnsichtbare/ geschundene/ vnd (das ich wider atham hol) die geschändte geplendte buchstaben vnd wörter auszulegen.«²⁸

der Kimbernüberwinder, | (Qu) ...er durch die Lüfte hin, aus Abscheu vor dem Tau. | (Als) ... er erschienen ist, da füllt man die Zylinder | (Mit) ... frischer Butter, die als Regenhenstau« (Rabelais: *Gargantua. Pantagruel*, 25).

- 24 Das Wort *Geschichtklitterung*, unter dem dieses Werk allgemein bekannt ist, erscheint erst ab der zweiten Ausgabe von 1582 auf dem Titelblatt; in der Ausgabe von 1575 findet sich stattdessen noch die allgemeinere Bezeichnung *Geschichtsschrift*.
- 25 Johann Fischart: *Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtsschrift* [...]. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575 (= VD16 F 1127), fol. B7r.
- 26 Yvonne Al-Taie: *Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan*. Paderborn: Wilhelm Fink 2021, 98.
- 27 Fischart: *Geschichtsschrift*, Fol. B7v.
- 28 Ebd.

Dieser abenteuerliche Deutungsprozess wird zur Grundlage für die Wiedergabe eines Ausschnitts des Textes im folgenden Kapitel. Die Schilderung der handschriftlichen Buchstaben, deren Integrität durch den Verfall zerstört wurde, wird in der ›Edition‹ des Dokuments zu Beginn des nächsten Kapitels wiederum typographisch umgesetzt. Doch war noch bei Rabelais nur der linke Textrand vom Verfall betroffen, so ist nun bei Fischart der ganze Text über je acht Zeilen zu Beginn sowie – einige Seiten weiter hinten – am Ende des wiedergegebenen Textes bis zur Unverständlichkeit entstellt (Abb. 2).

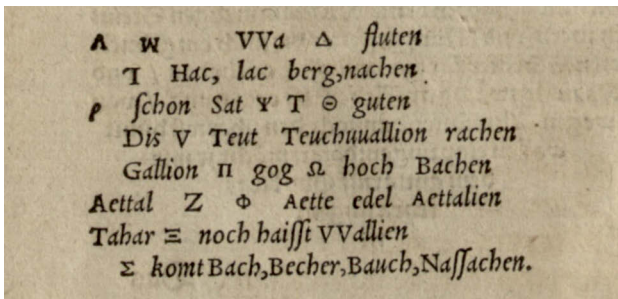


Abb. 2: Entstellter Text zu Beginn der Fanfrelischeit²⁹

Neben einzelnen Wörtern, die durch große Abstände voneinander getrennt sind, finden sich viele einzelne Buchstaben, die wild auf der Seite verstreut sind: große und kleine Typen, griechische und lateinische. Diese Zerteilung der Schrift scheint gar vor den einzelnen Lettern nicht halt zu machen: Nicht nur ist einem T die rechte Hälfte seines Querbalkens abgebrochen, einem A fehlt der Querstrich, etc. Dies ist bemerkenswert, da selbst anagrammatische Praktiken, die das Wort in seine Einzelteile zerlegen, den Buchstaben als kleinste, nicht nur bedeutungsunterscheidende, sondern auch nicht weiter zerteilbare Einheit von schriftlicher Sprache behandeln; nicht von ungefähr wird bereits bei Lukrez eine Analogie zwischen den Buchstaben

29 Johann Fischart: *Affenteurliche vnd Vngeheurliche Geschichtschrift*. Strasbourg: Bernhard Jobin 1575, B8v. Quelle: Bayerische Staatsbibliothek München, ESlg/P.o.gall. 1769d, <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047235-2>, Lizenz: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de> (7.2.2022).

und den *elementa* der Atomisten hergestellt.³⁰ Doch in Fischarts textmimetischer Wiedergabe der entstellten Schriftlichkeit wird selbst die Integrität des einzelnen Buchstabens verletzt. Unter den medialen Bedingungen des Buchdrucks im 16. Jahrhundert stellt dies eine technische Herausforderung dar, insofern Johann Fischart – respektive seinem Drucker, Bernhard Jobin – nur ein äußerst beschränktes Inventar unterschiedlicher Drucktypen zur Verfügung stand. Um die unendliche Vielzahl von deformierten handschriftlichen Buchstaben zu simulieren, sind also eine Reihe von typographischen Trickserien und Transformationen nötig. So entpuppt sich das T mit dem abgebrochenen Querbalken bei genauer Betrachtung als ein kopfstehendes L, während es sich beim A ohne Querstrich um ein griechisches Lambda oder (ein gedrehtes) V handelt.

Die simulierten Entstellungen und Lücken im Druckbild sind in diesem ersten Abschnitt so ausgeprägt, dass es – anders als bei Rabelais – kaum möglich ist, aus den wenigen intakten Wörtern dieser Zeilen einen kohärenten Sinn zu rekonstruieren.³¹ Weiter ist der Abschnitt dadurch entstellt, dass er, wie auch der Rest des abgedruckten Textes, zur sprachlichen Simulation des hohen Alters des Manuskripts in einem von Johann Fischart konzipierten archaischen »Altdeutsch«³² verfasst ist, das sich locker an den Lautstand des

-
- 30 Aufbauend auf der Ambiguität des lateinischen Worts *elementum*, das sowohl Teilchen als auch Buchstabe bedeuten kann, etablierte Lukrez in *De rerum natura* eine weitgehende Analogie zwischen den physikalischen Teilchen (Partikeln) und den Buchstaben des lateinischen Alphabets, vgl. dazu Michael Franz: *Von Gorgias bis Lukrez. Antike Ästhetik und Poetik als vergleichende Zeichentheorie*. Berlin: Akademie 1999, 613–615 sowie Eva Marie Noller: *Re et sonitu distare. Überlegungen zu Ordnung und Bedeutung in Lukrez, De Rerum Natura I, 814–829*. In: Christian David Haß / Eva Marie Noller (Hg.): *Was bedeutet Ordnung – was ordnet Bedeutung? Zu bedeutungskonstituierenden Ordnungsleistungen in Geschriebenem*. Berlin: de Gruyter 2015, 137–172, hier: 144, die festhält: »Der Analogisierung von Buchstaben und Atomen auf der Mikroebene entspricht auf der Makroebene die Gegenüberstellung von Text und Welt.«
- 31 Rekonstruktionsversuche dieses Textabschnitts bieten Tobias Bulang: *Sprachhybridisierung und Mythensynkretismus in Johann Fischarts Geschichtsklitterung und Rabelais' Gargantua*. In: Elsa Kammerer / Jan-Dirk Müller / Anne-Pascale Pouey-Mounou (Hg.): *Langues hybrides (XVe-début XVIIe siècles). Hybridsprachen (15.–Anfang 17. Jahrhundert)*. Genève: Droz 2019, 366–384 und Beate Kellner: *Apologie der deutschen Sprache und Dichtkunst in Johann Fischarts Geschichtsklitterung*. In: *Daphnis* 49.3 (2021), 379–415.
- 32 So der Begriff von Jan-Dirk Müller: *Fischarts Altdeutsch. Sprachgeschichtliche Spieleereien*. In: Tobias Bulang (Hg.): *Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühneuzeitliche Autorschaft im intermedialen Kontext*. Wiesbaden: Harrassowitz 2019, 263–272, der die Diffe-

Althochdeutschen anlehnt.³³ Darin ist vermutlich eine spielerische Referenz auf Otfrid von Weißenburgs *Liber evangeliorum* in »altfrenckischen reimen«³⁴ zu sehen, das erst 1571 von Matthias Flacius Illyricus erstmals ediert und in den Druck gebracht wurde.³⁵ Zugleich spielt die Erzählfigur in ihren Ausführungen auf die umfangreichen Fälschungen antiker Texte durch Annius von Viterbo³⁶ an und markiert damit implizit seinen eigenen Status als fiktives Dokument. Gerade in Fischarts Bearbeitung der *Geschichtklitterung* ist die Auseinandersetzung mit entstellter Schriftlichkeit also im Kontext humanistischer Editionsbemühungen zu verstehen, die unzählige antike und mittelalterliche Handschriften zum ersten Mal für den Druck vorbereiteten.

Sowohl der *Gargantua* von François Rabelais als auch dessen deutsche Bearbeitung von Johann Fischart bedienen sich wiederholt der kynischen Denkfigur der *reductio ad materiam*, wobei Geist auf Materie und hochtrabende Ideen auf basale Körperfunktionen wie Verdauen und Defäkieren zurückgeführt werden.³⁷ In den *Fanfreluches antidotées* wird diese Operation auf die Ebene des Textes übertragen: Die *Fanfreluches* sind nicht darum enigmatisch, weil darin besonders hohe Ideen verhandelt würden, die nur ein kleiner Kreis von Eingeweihten zu verstehen vermag, sondern weil die Schrift auf der Ebene der einzelnen Zeichenkörper durch den Verzehr so sehr entstellt und zerstört ist,

renz zwischen der fiktiven archaisierenden Sprache des Dokuments und dem historischen Althochdeutsch markiert.

- 33 Hans-Jürgen Bachorski: *Irrsinn und Kolportage*. Trier: WVT 2006, 404: »Während einzelne, vor allem hinsichtlich des Lautstandes charakteristische Momente des Althochdeutschen sehr gezielt übernommen werden, spielen andere – aus dem Bereich der Morphologie oder der Lexik etwa – überhaupt keine Rolle.«
- 34 Matthias Flacius (Hg.): *Otfridi Evangeliorum liber [...] Euangelien Buch/ in altfrenckischen reimen/ durch Otfriden von Weissenburg/ Münch zu S. Gallen/ vor sibenhundert jaren beschrieben: Jetzt aber ... in truck verfertiget*. Basel: Heinrich Petri 1571.
- 35 Tobias Bulang: Zur poetischen Funktionalisierung hermetischen Wissens in Fischarts *Geschichtklitterung*. In: Beate Kellner / Jan-Dirk Müller / Peter Strohschneider (Hg.): *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*. Berlin / New York: de Gruyter 2011, 41–68, hier: 56.
- 36 Tobias Bulang: Ursprachen und Sprachverwandtschaft in Johann Fischarts *Geschichtklitterung*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 56.2 (2006), 127–148, hier: 132f.
- 37 Zum Begriff vgl. Sina Dell'Anno: Zerstückelung und Einverleibung: Fragmente einer Poetik des saturierten Texts. In: Yvonne Al-Taie / Marta Famula (Hg.): *Unverfügbares Verinnerlichen. Figuren der Einverleibung zwischen Eucharistie und Anthropophagie*. Leiden: Brill 2020, 89–112, hier: 98. und Barbara M. Benedict: Material Ideas: Things and Collections in *Gulliver's Travels*. In: Hermann J. Real / Kirsten Juhas / Sandra Simon (Hg.): *Reading Swift*. Paderborn: Wilhelm Fink 2013, 459–481.

dass der korrupte Text auch im Editionsprozess nicht mehr emendiert werden kann. Die Schriftlichkeit wird thematisch, weil sie in dieser Perspektive einen basalen Bestandteil in der Konstituierung eines literarischen Textes darstellt, dessen Entstellung den ganzen Text und allen höheren Sinn zerstört.

3. Die Tintenkleckereien des Katers Murr

E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* sind 1819 und 1821 in zwei Bänden (jeweils auf das folgende Jahr vordatiert) erschienen. Es handelt sich dabei um einen besonders einschlägigen Fall einer vertrackten Herausgeberfiktion, welche die prekäre Materialität der abgedruckten Schriftstücke ins Zentrum stellt. In seiner Vorrede zur ersten Auflage erläutert der Herausgeber, der als ›E.T.A. Hoffmann‹ unterzeichnet, wie jenes »verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander«³⁸ entstanden sei, von dem bereits der Titel kündigt. Er habe dem Verleger Dümmler auf Biten eines ungenannten Freundes das Manuskript des schreibenden Katers Murr vermittelt und erst beim Studium der ersten Druckfahnen bemerkt, dass in Murrs Geschichte immer wieder »fremde Einschießel vorkommen, die einem anderen Buch [...] angehören«.³⁹ Seine Nachforschungen hätten schließlich ergeben, dass der Kater beim Verfassen seiner Lebensansichten ein anderes Buch, die Lebensgeschichte Johannes Kreislers enthaltend, in einzelne Seiten zerrissen und diese »theils zur Unterlage, theils zum löschen«⁴⁰ gebraucht habe; diese Makulaturblätter aber seien im Manuskript verblieben und daher »aus Versehen mit abgedruckt«⁴¹ worden. Um seine grundlegende Unterlassung, das Buch nicht gelesen zu haben, zumindest partiell zu korrigieren, habe er, so versichert der Herausgeber, die Bruchstellen durch die »eingeklammerten Bemerkungen Mak. Bl. (Makulatur Blatt) und M. f. f. (Murr fährt fort)«⁴² markiert, was – neben einigen weiteren, nicht immer angebrachten Kommentaren – mithin sein einziger Beitrag zum Text darstellt.

38 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Bd. 1. Berlin: Ferdinand Dümmler 1820, VI.

39 Ebd., V.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

Diese Siglen verweisen laut Nicola Kaminski auf einen »fortsetzungsliterarischen Textdarbietungsmodus«,⁴³ was nicht erstaunt, wurden doch größere Ausschnitte aus dem Buch des Katers Murr erstmals schon im Oktober und November 1819 in der dreimal wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Originalien aus dem Gebiet der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* publiziert.⁴⁴ Diese Umstände nimmt Kaminski zum Anlass, die gezielte Mischförmigkeit der *Lebens-Ansichten* und ihren Fortsetzungscharakter als Eigenheiten ihrer textgenetischen Affinität zur besonders im 19. Jahrhundert weit verbreiteten, periodisch erscheinenden Journalliteratur zu verstehen.⁴⁵ Dieser mediale Rückgriff auf die Form der periodisch erscheinenden Journale erlaubt es nicht nur, deren Gesetzmäßigkeiten bei der Distribution des Textes für die Publikation der *Lebens-Ansichten* zu adaptieren, sondern impliziert auch eine gewisse Flüchtigkeit und Schnelllebigkeit der zugrunde liegenden Schriftlichkeit, die sich insbesondere in dessen Neigung zum Druckfehler zeigt.

Die zentrale Figur bei der Textkonstitution ist der stimm- und namenlos bleibende Setzer und Drucker,⁴⁶ der die eigentliche Transformation des hybriden, handschriftlich-gedruckten Konvoluts in einen einheitlichen Drucksatz vornimmt, wobei die mediale Differenz zwischen den handschriftlichen Notaten des Katers und der gedruckten Biographie Kreislers

43 Nicola Kaminski: »(M. f. f.)« oder Der Herausgeber als Agent der Textdistribution: »die Lebens-Ansichten des Katers Murr« zwischen Journal- und Buchliteratur. In: *Immermann-Jahrbuch* 14–16 (2013), 107–136, hier: 112.

44 Ebd., 128: »Unter der Überschrift »Gefühle des Daseyns, die Monate der Jugend. Fragment von C. [!] T. A. Hoffmann« erscheint in den letzten vier Oktobernummern und der ersten Novembernummer der Zeitschrift »Originalien aus dem Gebiet der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie: der Anfang von Murrs Autobiographie bis zum Ende der als epochemachende »Episode [s]eines Lebens« (1,75) ausgezeichneten Begegnung mit seiner Mutter Mina« (ausführliche bibliographische Nachweise der einzelnen Nummern: Ebd., 128 [Anm. 70]).

45 Ebd., 107.

46 Uwe Wirth: Autorschaft als Selbsttherausgeberschaft: E.T.A. Hoffmanns »Kater Murr«. In: Matthias Schaffrick / Marcus Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin: de Gruyter 2014, 363–378, hier: 374: »In E.T.A. Hoffmanns Kater Murr tritt die zentrale Funktion des Druckers [...] überdeutlich zu Tage: Der Drucker wird zur anonymen Personifikation jenes überpersönlichen »typographischen Dispositivs«, das im Rahmen der technischen Reproduktionsverfahren gleichermaßen für das Gelingen wie für das Scheitern der Verkörperungsbedingungen verantwortlich ist«.

eingebnet wird.⁴⁷ Buchstabe für Buchstabe, Wort für Wort entziffert er den Text und orientiert sich dabei in seinem scheinbar gänzlich mechanischen Vorgehen ausschließlich an den Signifikanten, ohne dem Sinn des Geschriebenen in irgendeiner Weise Aufmerksamkeit zu schenken.⁴⁸ Trotzdem ist die scherzhafte Bemerkung des Herausgebers, »dass Autoren ihre kühnsten Gedanken, die außerordentlichsten Wendungen, oft ihren gütigen Setzern verdanken, die dem Aufschwunge der Ideen nachhelfen durch sogenannte Druckfehler«,⁴⁹ nur halb ironisch zu lesen.⁵⁰ Vielmehr wird mit den »witzigen« anagrammatischen Verschiebungen und Transformationen der Druckfehler eine produktive Dimension des Umgangs mit Schrift angesprochen, die durchaus Konsequenzen für die Sinnkonstitution hat und die analog auch für die Konstellation der beiden vermischten Schriftstücke gilt. Die materiale Schriftlichkeit kann sich, wie Hoffmann mit Murrs *Lebens-Ansichten* demonstriert, bis in die Literarizität eines Textes durchschlagen.

Die Mühelosigkeit, mit welcher der Setzer den Text behandelt, ist umso erstaunlicher, als dass die Schriftlichkeit des vorliegenden Konvoluts gleich in zweifacher Hinsicht prekär ist. Erstens: Ein Buch zu zerreißen und die einzelnen Seiten als Makulatur zu verwenden, bedeutet, seine Schriftlichkeit gezielt zu ignorieren und es auf den reinen Materialwert des Papiers zu reduzieren;

-
- 47 Vgl. Wirth: *Geburt des Autors*, 381–382, der auf die ironische Diskontinuität hinweist, die zwischen der nachlässigen Erstlektüre – bei der dem Herausgeber nicht einmal die grundlegende Differenz zwischen Handschrift und gedrucktem Text auffiel – und der umso akribischeren Zweitlektüre liegt, die »konjunktural von den semantischen Inkohärenzen des Textes auf die monumentalen Brüche des Manuskripts« zurückschliesse, weil die offenkundigen Hinweise in der Materialität der Schrift nach dem Akt des Drucks gänzlich fehlen.
- 48 Remigius Bunia: Die Stimme der Typographie: Überlegungen zu den Begriffen »Erzähler« und »Paratext«, angestoßen durch die »Lebens-Ansichten des Katers Murr« von E.T.A. Hoffmann. In: *Poetica* 37.3 (2005), 373–392, hier: 377: »Die Annahme, daß der Setzer in Druck verwandelt, was immer ihm unter die Augen kommt, erklärt seine eigentümliche Blindheit für den Unterschied zwischen gedruckter Kreisler-Biographie und handschriftlicher Murr-Erzählung.«
- 49 Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, VII.
- 50 Tobias Fuchs: *Die Kunst des Büchermachens: Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815*. Bielefeld: transcript 2021, 172 verortet diese Passage im Kontext ähnlicher Überlegungen zum Verhältnis von Druckfehler und Autorschaft bei Friedrich Justus Riedel, Jean Paul und Johann Wolfgang Goethe.

darüber hinaus wird das Schriftstück nicht nur zum Fragment gemacht, sondern durch Tintenkleckse und Ähnliches weiter entstellt.⁵¹ Zweitens drängt sich die Frage auf, wie es um die Schrift des Katers bestellt ist. Denn in seiner Erzählung berichtet der Kater von den Schwierigkeiten, vor die ihn das Erlernen der Schrift gestellt habe, wobei die Herausforderung weniger in den geistigen Fakultäten lag, die für den Gebrauch von Sprache und Schrift nötig sind, als vielmehr in der physiologischen Beherrschung der Schreibgeräte:⁵²

»Ich mußte einen andern [sic] dem Bau meines rechten Pfötchens angemessene Schreibart erfinden, und erfand sie wirklich, wie man wohl denken mag. [...] Eine zweite böse Schwierigkeit fand ich in dem Eintunken der Feder in das Tintenfaß. Nicht glücken wollt' es mir nehmlich, bei dem Eintunken das Pfötchen zu schonen [...], und so konnte es nicht fehlen, daß die ersten Schriftzüge mehr mit der Pfote, als mit der Feder gezeichnet, etwas groß und breit geriethen. Unverständige mochten daher meine ersten Manuskripte beinahe nur für mit Tinte beflecktes Papier ansehen. Genies werden den genialen Kater in seinen ersten Werken leicht errathen.«⁵³

Wenngleich der Kater später behauptet, seine Fertigkeiten im Umgang mit der Schrift in der Folge verbessert zu haben, stellt sich notgedrungen die Frage nach der Lesbarkeit des Manuskripts, so dass sich die Frage aufdrängt: Handelt es sich beim Setzer – der Herausgeber hatte sowieso nur flüchtig hingeschaut – um eines jener wenigen »Genies«, die auf dem mit Tinte beschmierten Papier die Katerschrift wider Erwarten zu entziffern vermochten? In diesem Falle aber verkörperte der Setzer nicht mehr das maschinelle Transkribieren, sondern stünde für eine produktive Auseinandersetzung mit den schriftlichen Signifikanten, in der die charakteristischen Eigenheiten dieser

51 Julia Genz: Flüchtig oder Dauerhaft? Materialität und Medialität der Schrift am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. In: ZÄK 54.1 (2009), 31–45, hier: 38: »Materialität wird zunächst als widerständig wahrgenommen. Murr hat Schwierigkeiten beim Halten und Eintauchen der Feder. Insgesamt wird die Materialität der Materie [...] in ihrer Vergänglichkeit thematisiert: Papier wird zerkratzt, zerrissen, falsch gebunden und damit als Fehlerquelle auffällig.«

52 Ebd., 40: »Nicht nur, daß er auf die Schilderung seines Schreiberwerbs und seiner Probleme mit Feder und Tinte viel mehr Raum verwendet als auf die Schilderung der Entstehung seiner literarischen Werke«. Genz schließt u.a. aus dieser Stelle, dass Murrs »Vorstellung von Schrift« – im Gegensatz zu jener in den Kreisler-Manuskripten – »rein materiell sei« (ebd.).

53 Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 48f.

Schrift eine entscheidende Rolle bei der Textkonstitution spielen. Zur schriftstellerischen Schöpfungskraft des genialen Katers tritt also eine Auseinandersetzung mit der widerständigen Materialität der einzelnen Buchstaben, die bei der Entstehung des finalen Textes eine ebenso entscheidende Rolle spielen.

Tatsächlich besaß E.T.A. Hoffmann in der Zeit, als das Werk entstand, einen Kater mit Namen Murr, den er in einem Brief an Friedrich Speyer ausdrücklich zum »Vorbild bzw. Ideengeber«⁵⁴ seines Werks erklärte und dessen Todesanzeige, die Hoffmann nach Versterben des Haustiers an mehrere Freunde verschickte, in das Nachwort des zweiten Bandes einging.⁵⁵

Der Todesanzeige an Theodor Gottlieb Hippel ist ein Quartblatt mit den ›Schriftzügen‹ des Katers Murr beigelegt: Ganz gleich, ob die großen schwarzen Tintenkleckse, unter denen in Hoffmanns Hand die Worte »Kater Murr« geschrieben steht, tatsächlich aus der Pfote des Katers stammen oder ob Hoffmann sie fabriziert hat – durch die Beischrift werden sie zum Autograf Murrs erklärt.⁵⁶

Dasselbe Spiel, das die Grenzen von Schriftlichkeit auslotet, spielte E.T.A. Hoffmann ein weiteres Mal in einer Widmung eines Exemplars der *Lebens-*

54 So Caroline Schubert: Der klecksende Autor. Gesten der Fiktionalisierung bei E.T.A. Hoffmann. In: Svetlana Efimova (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von Textpraxis. Digitales Journal für Philologie (2.2018), <http://doi.org/10.17879/77159504443> (18.06.2021).

55 Frederike Middelhoff: *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 2020, 13 stellt die *Lebens-Ansichten* Murrs in den Kontext weiterer sog. ›Autozoographien‹ als Form der Prosopopöia, die es erlaubt, literarisch die Frage zu verhandeln, inwiefern »Haustiere über bestimmte, dem Menschen verwandte emotionale und kognitive Kompetenzen und eine individuelle Lebensgeschichte verfügen«. Dabei versteht Middelhoff »Roman und Quartblatt [als] Signum einer kollektiven Autorschaft« von E.T.A. Hoffmann und seinem Kater: »Hoffmanns Unterschrift kann demzufolge als Transkription oder Translation gelesen werden. Sie übersetzt den Autographen des Katers in eine allgemein lesbare Schriftsprache und stiftet eine Form der Identität und Authentizität: Hier war der Kater Murr am Werk; hier ist der sicht- und lesbare Beweis der Autobiographiefähigkeit dieses Katers« (ebd., 395).

56 Quartblatt mit den Schriftzügen des Katers Murr. Berlin, 1818. E.T.A. Hoffmann an Theodor Gottlieb Hippel. Autograph. Staatsbibliothek Bamberg, E EvSG H 4/1, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ED500000000> (7.1.2022).

Ansichten für Heinrich Meyer,⁵⁷ an deren Ende sich statt seiner eigenen Signatur, erneut an die »Fiktion des tintenklecksenden Katers«⁵⁸ anschließend, ein weiterer Tintenfleck findet, der wiederum die Unterschrift des Katers zu symbolisieren scheint. In beiden Fällen wird damit impliziert, dass die amorphen Formen, wenngleich sie unlesbar sind, Schriftcharakter haben.

Sowohl diese Dokumente als auch die Fiktion des literarischen Textes zeugen von einer spielerischen Verhandlung der Frage, inwiefern der Umgang mit Schriftlichkeit etwas genuin Menschliches sei oder ob auch nicht-menschliche Akteure an diesem Prozess beteiligt sind.⁵⁹ Dass diese Fragen nicht theoretisch-abstrakt, sondern am Beispiel anschaulicher Materialien erörtert werden, erlaubt es Hoffmann, im Vagen zu halten, was die Schriftlichkeit eines Dokuments ausmacht. Damit vermeidet er es, sich auf eine allzu eindeutige Antwort festlegen zu müssen, die für literarisch ambitionierte Katzen und Kater vermutlich vernichtend ausfiele.

Die durchweg ironische Herausgeberfiktion von Hoffmanns Werk entlarvt sich durch ihre diversen Unstimmigkeiten »in ihrer Gemachtheit«⁶⁰ und erweist sich als vorgeschobene Erklärung für das ausgebuffte Kompositionsprinzip dieses Romans, der zwei Texte ineinander verschränkt: So gibt es mehrere logische Inkonsistenzen zwischen dem in der Herausgeberfiktion geschilderten Vorgehen und dem edierten Text.⁶¹ Doch zugleich sind es ge-

57 Widmung E.T.A. Hoffmanns für Heinrich Meyer vom 1.12.1819. Autograph. Staatsbibliothek Bamberg, Sel. 229-c, <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001ED330000000> (7.1.2022).

58 Schubert: Der klecksende Autor, 16.

59 Eine parallele Konstellation findet sich in Miriam Elia / Ezra Elia: *The Diary of Edward the Hamster. 1990 to 1990*. London: Boxtree 2012, in der das Tagebuch des existenzialistisch-depressiven Hamsters Edward in der Herausgeberfiktion als Flohmarktfund dargestellt wird. Es stellt sich mithin die Frage, ob Texte, die angeblich von Tieren verfasst sind, allesamt zur Herausgeberfiktion tendieren, um ihre Publikation zu plausibilisieren.

60 Tina Hartmann: Überdauern im Makulaturblatt: Künstlertum als Fragment am seidenen Faden eines Katzenlebens in E. T. A. Hoffmanns Roman »Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern«. In: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 21 (2013), 42–54, hier: 44.

61 Monika Schmitz-Emans / Pia Honikel: Buch-Literatur. In: Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: Ein Kompendium*. Berlin / Boston: de Gruyter 2019, 735–878, hier: 743: »Der Herausgeber erscheint als wenig souverän, und seine Erklärung der seltsamen Gestalt des Buches ist sogar unlogisch, denn wie sollte das erläuternde Vorwort ins Buch gekommen sein, wenn das Missgeschick mit den durch-

rade die fiktive Konstellation und das darin inszenierte »Spiel mit der Materialität des Herstellungsvorgangs«,⁶² die es erst erlauben, die spezifische Schriftlichkeit als Möglichkeitsbedingung für das Zustandekommen des Textes zu reflektieren.

4. Das vollgeschmierte Bibliotheksbuch

Im Zentrum des experimentellen Romans *S.* von J. J. Abrams und Doug Dorst (2013) steht ein fiktives Buch, das in seiner aufwändigen reproduktionstechnischen Aufmachung eine Reflexion über die einzigartigen medialen Eigenheiten des gedruckten Buches ermöglicht und das direkt auf die neuartigen Möglichkeiten zur digitalen Repräsentation von Geschriebenem reagiert. Konzipiert als »Anti-E-Book«,⁶³ versucht dieser Roman im Angesicht der Möglichkeit, dass das gebundene Buch an kultureller Relevanz verlieren könnte, das ästhetische Potenzial der Materialität der Schriftlichkeit in einem haptischen Objekt aus bedrucktem Papier konsequent auszuloten.⁶⁴

Die Rahmung durch eine »Herausgeberfiktion« – wenn hier überhaupt noch von einer solchen gesprochen werden kann – ist bei diesem Schriftstück im Vergleich zum *Gargantua* und den *Lebens-Ansichten* auf ein absolutes Minimum reduziert: Der schwarze Buchschuber trägt die Namen der beiden

einander geratenen Textteilen sich im Druck erst niedergeschlagen hatte? Auch die angebliche Orientierungshilfe für den Leser in Gestalt der Abkürzung »M.f.f.« (für »Murr fährt fort«) hätte im Fall eines tatsächlichen Missgeschicks beim Drucken ja nicht mitgedruckt werden können.«

62 Hartmann: Überdauern im Makulaturblatt, 44.

63 So Lisa Eckstein: *Das ultimative Anti-E-Book? Der Roman S. – Das Schiff des Theseus von J.J. Abrams und Doug Dorst*. Mainz: Institut für Buchwissenschaft 2017, die sich auf entsprechende Aussagen der beiden Autoren bezieht. Markus Schwarz: Der Text des Theseus: Literaturvermittlung zwischen den Medien. In: *Medienimpulse* 56.3 (2018), 1–26, hier: 12, <https://doi.org/10.21243/mi-03-18-02> (10.1.2022) weist zugleich aber darauf hin, dass das Buch auch »das Potenzial von E-Books [illustriert], da es in seiner elektronischen Version auch neue Möglichkeiten einer digitalen Ästhetik aufzeigt«.

64 Sara Tanderup: Nostalgic Experiments Memory in Anne Carson's *Nox* and Doug Dorst and J.J. Abrams' *S.* In: *Image & Narrative* 17.3 (2016), 46–56, hier: 47: »They celebrate the old medium, stressing ideas of continuity and literary tradition; however, their experimental aesthetics also reflect change, challenging a traditional understanding of the novel and confronting it with other media.«

Autoren, den eigentlichen Titel des Buches – S. – und einen kurzen Klappentext auf der Rückseite, der das fiktive Buch, seinen mysteriösen Verfasser und die Hauptfiguren vorstellt. Dagegen ist das vermeintliche Bibliotheksbuch, das sich im Schutzkarton befindet, in seiner Gesamtheit bereits Teil der Fiktion: Dies gilt nicht nur für die Paratexte inklusive des Titels ›Ship of Theseus‹ und dem Verfassernamen ›V.M. Straka‹ auf dem Buchdeckel, sondern auch für dessen materiale Beschaffenheit vom Einband aus hellgrauem Leinen über die Typographie bis hin zu den gelblich verfärbten Buchseiten.⁶⁵ Es handelt sich bei diesem fiktiven Artefakt um eine »täuschend echte Reproduktion eines geschundenen Bibliotheksbuchobjekts«. ⁶⁶ Auf dem Titelblatt findet sich der Besitzvermerk »Property of Laguna Verde H.S. Library«, im hinteren Buchdeckel finden sich die gestempelten Daten der letzten Ausleihen sowie der ausdrückliche Hinweis: »KEEP THIS BOOK CLEAN. Borrowers finding this book pencil-marked, written upon, mutilated or unwarrantably defaced, are expected to report it to the librarian.«⁶⁷ Trotz dieser ausdrücklichen Anweisung enthalten die meisten Buchseiten handschriftliche Unterstreichungen, Anmerkungen und Kommentare in verschiedenen Farben am Rand des Textes; darüber hinaus sind zwischen die Seiten des Buches verschiedene Briefe, Postkarten, Fotokopien und Pläne eingelegt.⁶⁸ Doch diese mutwillige Beschädigung des Bibliotheksbuchs ist für die Lektüre des Textes konstitutiv, entspinnt sich doch in den Marginalien die schriftliche Unterhaltung zwischen den beiden Hauptfiguren, die neben der Narration des

65 Sara Tanderup: A scrapbook of you + me. In: *Orbis Litterarum* 72.2 (2017), 147–178, hier: 157, <https://doi.org/10.1111/oli.12125> (10.1.2022): »S. is thus characterized by nostalgia for the old media, for handwriting, yellowing pages and for the book itself. It is nostalgic, because it is based on an idealization of these old media that is not grounded in reality – as suggested by the fact that S. itself is based on an illusion. The yellowing color is artificial, and the handwriting is scanned onto the pages. The work is designed to look old and worn while it is in fact an appealing new book.«

66 Mikko Keskinen: Narrating Selves amid Library Shelves: Literary Mediation and Demediation in S. by J. J. Abrams and Doug Dorst. In: *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* 17.1 (2019), 141–158, hier: 141, <https://doi.org/10.1353/pan.2019.0008> (8.1.2022): »a deceptively realistic replica of a maltreated library book object« [Übers. oben: J.T.].

67 Beide Zitate: J.J. Abrams / Doug Dorst: S. Edinburgh: Canongate 2013, o.S.

68 Der bibliographische Referenzeintrag zu S. in der *Library of Congress* verzeichnet dreiundzwanzig eingelegte Schriftstücke mit Seitenzahl: <https://lccn.loc.gov/2013942888> (8.1.2022).

fiktiven Romans eine zweite Handlungsebene⁶⁹ etabliert. Dabei handelt es sich um eine stereotype College-Romanze zwischen einer klugen Studentin und einem Langzeit-Doktoranden, der im Rahmen seiner Dissertation eher erfolglos versucht, die Identität von V.M. Straka zu lüften und im Buch nach versteckten Hinweisen sucht.⁷⁰ Die Herausforderung, diese diversen Spuren der beiden anderen Leser:innen in ihrem komplexen Zusammenhang zu erschließen, macht einen großen Teil des ästhetischen Reizes der Lektüre von *S.* aus. Die handschriftlichen Einträge vermitteln den Eindruck, man habe ein unikales Artefakt vor sich, wenngleich durchwegs klar bleibt, dass es sich dabei um ein massenmedial produziertes und professionell vermarktetes Produkt handelt.⁷¹

Für die Frage der Schriftlichkeit in *S.* ist die Einsicht entscheidend, dass es sich hier im strengen Sinne *nicht* um eine Edition eines fiktiven Textes handelt, sondern um ein Faksimile. Damit geht der Anspruch einher, das erfundene Schriftstück in seiner Materialität zur Gänze bis in die kleinsten Details exakt wiederzugeben. Das Unterfangen, einen Eindruck von der materialen Beschaffenheit des edierten Textes zu geben, das bereits Rabelais und Fischart mit den beschränkten Mitteln des Buchdrucks mit einer finiten Zahl von beweglichen Lettern umzusetzen versuchten, indem sie den zernagten Text durch kopfstehende Drucklettern und große Lücken etc. wiedergaben, ist in *S.* mit den technischen Möglichkeiten der modernen digitalen Reprographie und der Buchherstellung vollständig möglich geworden: Die Materialität des Schriftstücks ist bei der Lektüre direkt erfahrbare.

69 Wolfgang Hallet: Epistolary Forms as Semiotic and Generic Modes in the Multimodal Novel. In: Maria Löschnigg / Rebekka Schuh (Hg.): *The Epistolary Renaissance*. Berlin / Boston: de Gruyter 2018, 125–142, hier: 139.

70 Konzise Inhaltszusammenfassung in Schmitz-Emans / Honikel: Buch-Literatur, 863–866.

71 Monika Schmitz-Emans: Bücher für Kinder, Künstlerbücher, neuere Buchliteratur. In: Ute Dettmar / Caroline Roeder / Ingrid Tomkowiak (Hg.): *Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung: Aktuelle Positionen und Perspektiven*. Stuttgart: Metzler 2019, 27–45, hier: 31: »Die ›Handschriftlichkeit‹ der Rand-Texte ist ebenso Fiktion wie der Unikat-Status des Buchexemplars, und der Leser weiß dies. Dass die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Buchs und seiner Nutzungsoptionen gelenkt wird, bleibt davon unberührt [...]. Auch die vielen Lesezeichen, die in den Band eingelegt sind, sind Multiples (und nicht Resultat individueller Lektüren). Aber indem wir das Buch lesen, müssen wir sie bewegen – und ändern so die materielle Gestalt des Buchganzen.«

Die (scheinbare) Exaktheit der lichttechnischen Reproduktion der Vorlage hat allerdings zur Konsequenz, dass die Herausgeberinstanz und ihr Spielraum bei der Konstitution des edierten Textes vollständig entfallen. Es müssen keine Entscheidungen mehr darüber getroffen werden, wie das vorliegende Dokument transkribiert, ediert und einem Publikum präsentiert werden soll. Die Tätigkeit des Edierens – so scheint es zumindest in J.J. Abrams und Doug Dorsts Roman *S.* – ist durch den technischen Fortschritt obsolet geworden.⁷²

Stattdessen wird die Aufgabe, das Schriftstück in seiner Komplexität zu erschließen und in seiner Schriftlichkeit zu entziffern, zur Gänze der Leserschaft übertragen. Die Aufgabe der Herausgeberinstanz, das Entziffern und Erschließen eines komplexen Konvoluts mit unterschiedlichen Schichten, geht konstitutiv in die Rezeptionsästhetik des Textes ein.

Während der gedruckte Text – V.M. Strakas Erzählung »Ship of Theseus« – keine besonderen Ansprüche stellt, ist die Auseinandersetzung mit den handschriftlichen Marginalien durchaus herausfordernd. So sind die Eintragungen nicht chronologisch angeordnet, sondern gehen wild durcheinander und nehmen nicht nur auf einzelne Worte und Aussagen im Text Bezug, sondern beziehen sich auch direkt aufeinander. Die beiden Schreibenden müssen aufgrund ihrer individuellen Handschriften unterschieden werden, während sich die verschiedenen Zeitebenen an der Verwendung verschiedenfarbiger Stifte erschließen lassen. Auch das Narrativ des Textes in den Marginalien müssen sich die Leser:innen – ganz ohne die Hilfe einer erläuternden oder kommentierenden Anweisung – selbst zusammenreimen. Diese Form der Darbietung erzwingt ein nicht-lineares Lesen, das mehrere Durchgänge durch das Buch verlangt, weil nur so die verschiedenen Schichten handschriftlicher Notate zur Gänze verständlich gemacht werden können.

V.M. Strakas »Ship of Theseus« ist, als Kopie eines fiktiven Buches, ein *simulacrum* im Sinne Baudrillards.⁷³ Es handelt sich dabei um ein hyperreales

72 Hier besteht durchaus eine Parallele zu den Debatten innerhalb der philologischen Editionswissenschaften, in denen sich – angesichts der Möglichkeit, alle relevanten Manuskripte und Druckausgaben eines bestimmten Textes digital perfekt zu reproduzieren – die Frage stellt, ob die Aufgabe einer wissenschaftlichen Edition tendenziell weniger in der Konstitution einer einzigen Fassung als vielmehr in der übersichtlichen Präsentation, Kommentierung und Lesbarmachung des ganzen Konvoluts liegen soll.

73 Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée 1981.

Faksimile⁷⁴ eines einzelnen Exemplars eines Buches aus den vierziger Jahren, das es nie gab und das in gewisser Hinsicht perfekter ist als die Vorlage. Der Status des faksimilierten Werks als *double* zeigt sich auch in der Wahl des Titels »Ship of Theseus«, der auf das gleichnamige philosophische Paradoxon verweist, das erstmals bei Plutarch⁷⁵ überliefert ist und sich mit der Identität eines Objekts über die Zeit beschäftigt: Wenn man beim Schiff des Theseus eine morsche Planke nach der anderen austauscht – handelt es sich dann immer noch um dasselbe Schiff?⁷⁶ In späteren Adaptationen des Problems⁷⁷ wird zusätzlich angenommen, aus den alten Planken des Schiffes würde nach dem Austausch schrittweise gleich neben dem ersten Schiff ein zweites gezimmert, so dass sich die Frage stellt, welches der beiden nun das Schiff des Theseus sei.⁷⁸ In ähnlicher Weise stellt sich bei S. die Frage, inwiefern die nicht vorhandene ursprüngliche Materialität – wie im Falle des ersten Schiffes, dem alle Planken entnommen wurden – tatsächlich konstitutiv für die Authentizität des Schriftstücks ist, oder ob die perfekte Wiedergabe der Struktur dafür nicht bereits ausreicht.⁷⁹

-
- 74 Eines von Umberto Eco's Beispielen für das Phänomen der Hyperrealität amerikanischer Prägung sind denn auch die »Reproduktionen historischer Dokumente«, die in amerikanischen Museumsshops zu kaufen seien: »Die Leute nehmen sie in die Hand und sagen: ›It looks old and feels old‹, denn das Faksimile weckt nicht nur beim Berühren die Illusion von Alter, sondern es riecht auch irgendwie alt. Fast echt. Nur ist dummerweise der Kaufvertrag über Manhattan zwar in pseudoantiken Schnörkelbuchstaben geschrieben, aber englisch, während das Original natürlich holländisch war. Es handelt sich also nicht um ein Faksimile, sondern – wenn der Neologismus erlaubt ist – um ein ›Fak-diverso‹ (Umberto Eco: *Reise ins Reich der Hyperrealität*. In: Umberto Eco [Hg.]: *Über Gott und die Welt: Essays und Glossen*. München: Carl Hanser 1985, 36–99, hier: 44).
- 75 Plut. *Thes.* 23.
- 76 Ludger Jansen: *The Ship of Theseus*. In: Michael Bruce / Steven Barbone (Hg.): *Just the Arguments. 100 of the Most Important Arguments in Western Philosophy*. Chichester: Wiley-Blackwell 2011, 88f.; David Rose et. al.: *The ship of Theseus puzzle*. In: *Oxford Studies in Experimental Philosophy* 3 (2020), 158–174.
- 77 Thomas Hobbes: *De Corpore*, p. II, c. XI; dt. Übers.: Thomas Hobbes: *Elemente der Philosophie. Erste Abteilung: Der Körper*. Hg. von Karl Schuhmann. Hamburg: Felix Meiner 1997, 141f.
- 78 Andre Gallois: *Identity Over Time*. In: Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Winter 2016, <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/identity-time/> (24.01.2022).
- 79 Weitere Deutungsmöglichkeiten des Buchtitels »Ship of Theseus« in Bezug auf das gleichnamige Paradox formulieren Emma de Vries / Yra van Dijk: »Book für Loan«: S. as

Erst die Hyperrealität dieses fiktiven Buches macht es möglich, die Schwierigkeit der Rezeptionsaufgabe zumindest ein Stück weit zu senken. Die handschriftlichen Einträge in *S.* sind bemerkenswert leserlich und klar geschrieben. Zwar ist eine mühelose, immersive Lektüre nicht immer möglich,⁸⁰ weil das Lesen der beiden distinkten Handschriften – im Gegensatz zum gedruckten Text – doch eine gewisse Anstrengung verlangt. Gleichwohl findet sich im ganzen Text keine einzige Stelle, an der die Handschriften gänzlich unleserlich sind oder sich auch nur so schwer entziffern ließen, dass dies den Lektüreprozess entscheidend stören würde. Dazu kommt, dass die handschriftlichen Einträge in *S.* so gut wie keine Schreibfehler, Korrekturereingriffe und Streichungen enthalten, die typische Zeichen für einen spontanen Schreibprozess sind. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass sie – genauso wie die gedruckten Passagen des Werks – einem präzisen Korrektorat unterzogen wurden, bevor sie, kunstvoll auf den Druckseiten arrangiert, ins Reine geschrieben wurden. Im Vergleich zu einem ›echten‹ authentischen Dokument sind die Einträge also in gewisser Weise zu ›perfekt‹, sie spiegeln eine Realität wider, die es nicht gibt. Die Hyperrealität des Dokuments ist unauffällig und befördert gar den illusionistischen Effekt der scheinbaren Authentizität des Dokuments, obwohl sich bei näherer Betrachtung gerade darin implizit die Gemachtheit des Schriftstücks zeigt.

Die hyperrealistische Präsentation des Schriftstücks mit seinen mühelos entzifferbaren Handschriften hat die Funktion, das fingierte Artefakt für die Rezeption durch ein breites Publikum vorzubereiten. Sie ist gleichsam die Bedingung dafür, dass auf die Editionstätigkeit eines (fiktiven) Herausgebers verzichtet werden kann. Denn nur, wenn der gesamte Text für alle Rezipient:innen ohne besondere handschriftenkundliche Fertigkeiten lesbar ist, braucht es keine weiteren Hilfestellungen durch eine Vermittlungsinstanz: V.M. Strakas »Ship of Theseus« mit all seinen handschriftlichen Ergänzungen ist also gezielt so präpariert, dass es nicht erst durch eine Herausgeberfigur lesbar gemacht werden muss. Die grundsätzliche Lesbarkeit der Schrift als

Paradox of Media Change. In: Kiene Brillenburg Wurth / Kári Driscoll / Jessica Pressman (Hg.): *Book Presence in a Digital Age*. New York: Bloomsbury 2018, 127–144, hier: 129–131.

- 80 Schwarz: Der Text des Theseus, 5: »Während Medien prinzipiell das Ziel der Immersion verfolgen – der/die geübte LeserIn kann beispielsweise in ein Buch regelrecht eintauchen, weil die Buchstaben nicht mehr entziffert werden müssen, sondern ein Flow möglich ist – verhindert *Schiff des Theseus* dieses schnelle Lesen, erzwingt somit eine Reflexion über die vorhandenen Textebenen und rückt damit die Medialität des Buches in den Vordergrund.«

Effekt der hyperrealistischen Präsentationsform des Dokuments ist die pragmatische Voraussetzung dafür, dass die Leser:innen selbst stellvertretend in die Rolle des Editors schlüpfen können, und das Dokument ohne weitere Anleitung für sich selbst erschließen können. Diese Konstellation führt zu einer direkten Konfrontation der Rezipient:innen mit der Eigengesetzlichkeit der Schrift, insofern die Prozesse beim Lesen und Entziffern direkt von der Auseinandersetzung mit den einzelnen handschriftlichen Buchstaben abhängen.

5. Fazit

Die Schriftlichkeit spielt als basale Möglichkeitsbedingung literarischer Texte eine zentrale Rolle, die weitgehende Auswirkungen auf die Sinnkonstitution hat. Gleichwohl bleibt sie in ihrer Selbstverständlichkeit oft unbeachtet. Literarische Texte, die ihre eigene Schriftlichkeit verhandeln wollen, bedürfen daher eines gezielten Kunstgriffs: Die narrative Rahmung fiktiver Schriftstücke bietet die Gelegenheit dazu, die Bedingung ihrer Überlieferung und Erschließung zu thematisieren. Dies gilt ganz besonders dann, wenn die Dokumente als schwer lesbar imaginiert und materiell repräsentiert werden, wenn also die Schrift aufgrund des Zustands nicht reibungslos funktioniert. In diesem Aufsatz wurden drei literarische Beispiele untersucht, die solche Editionszenen mit der ausführlichen Wiedergabe der zugehörigen fiktiven Schriftstücke kombinieren. Alle drei Werke reagieren in ihren unterschiedlichen historischen Kontexten auf mediale Umbrüche und reflektieren die Konsequenzen, die sich daraus für die Schriftlichkeit ergeben. Rabelais und Fischart stellen vor dem Hintergrund der humanistischen Editionstätigkeit die Frage danach, welche Aspekte der Schriftlichkeit bei der Wiedergabe handschriftlicher Dokumente mit den Mitteln des Drucks mit beweglichen Lettern verloren gehen. Indem E.T.A. Hoffmann in den *Lebens-Ansichten* einen Kater als Schreibenden imaginiert, verhandelt er in spielerischer Weise nicht nur die Frage (nicht-)menschlicher Autorschaft, sondern stellt die Abgrenzung von Schrift und Nicht-Schrift radikal in Frage, indem er den Drucker und Setzer die Kritzeleien des Katers bei ihrer flüchtigen, publizistischen Arbeit schnell und vermeintlich reibungslos entziffern lässt. Abrams und Dorst schließlich nehmen die neuen digitalen Formen von Schriftlichkeit zum Anlass, die besonderen Eigenheiten von Schrift im Rahmen des gedruckten Buchs konsequent auszuloten, indem sie ein Buch in seiner Gesamtheit zum fiktiven materialen

Artefakt machen und unterschiedliche Formen von Schrift miteinander kombinieren.

Das Konzept der Editionsszene – ursprünglich von Uwe Wirth in Analogie zur Schreibszenen eingeführt – wurde in diesem Aufsatz weiterentwickelt, um Konstellationen wie diese zu beschreiben. Im Kern dieses Kunstgriffs steht dabei die Kombination der diskursiven Charakterisierung im editorischen Umgang mit dem Schriftstück in der Rahmenhandlung mit der Wiedergabe des fiktiven edierten Textes selbst, der die Spuren der Materialität und des Editionsprozesses in sich trägt. Damit wird es möglich, die Schriftlichkeit literarischer Texte nicht nur diskursiv zu verhandeln, sondern auch in ihrer jeweiligen Eigengesetzlichkeit am konkreten Objekt zu inszenieren und sie so in den Mittelpunkt zu rücken. Bei dieser Form der Präsentation des Textes wird also eine editorische Interaktion mit der Schrift inszeniert, bei welcher die widerständige Materialität der Buchstaben eine entscheidende Rolle bei der Textkonstitution spielt.

