

Einleitung

Hinführung

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

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

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

2 Ebd.

3 Ebd., S. XIV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

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

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

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

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

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

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

25 Rahn: Druckschrift und Charakter, S. 5.

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

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

28 Ebd., S. 42.

29 Ebd., S. 36.

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

31 Vgl. die Abbildungen auf S. 221.

32 Clauß: Die Schwabacher Schrift, S. 46.

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

Abb. 1: Ursprung des deutschen Trauerspiels 1928, Titelblatt

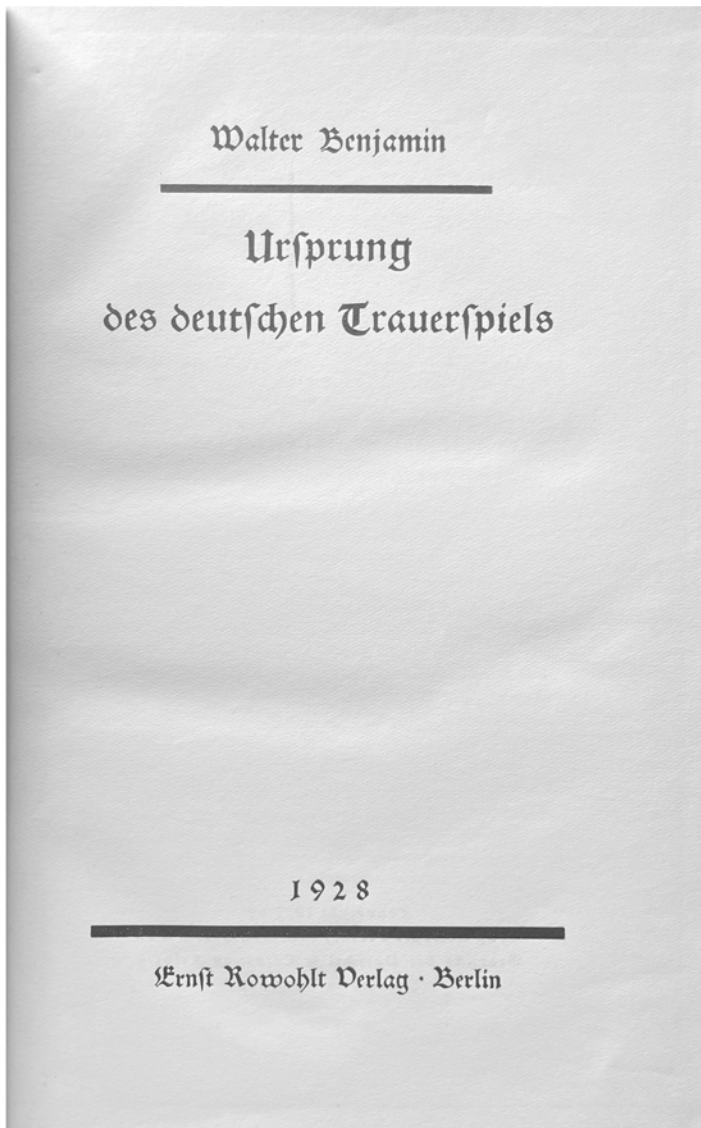


Abb. 2: Ursprung des deutschen Trauerspiels 1928, S. 11

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

Johann Wolfgang von Goethe: Materialien zu einer Geschichte der Farbenlehre

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

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

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

Stand der Forschung

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

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

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

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

38 Busch: Unger-Fraktur, S. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

47 Ebd., S. 16.

48 Ebd., S. 25.

49 Ebd., S. 45.

50 Vgl. ebd., S. 116–134.

51 Vgl. ebd., S. 134–154.

52 Vgl. ebd., S. 569–604.

53 Ebd., S. 27.

54 Ebd., S. 35.

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

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

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

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

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

58 Ebd., S. 11.

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

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

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

61 Busch: Unger-Fraktur, S. 21.

62 Ebd., S. 15.

63 Ebd., S. 21.

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

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

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

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

66 Ebd., S. 4.

67 Ebd.

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

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

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

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

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

73 Ebd., S. 85.

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

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

Auch Rahn kritisiert diesen Umstand:

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

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

74 Ebd., S. 82.

75 Ebd., S. 83.

76 Ebd., S. 92.

77 Rahn: Werkschriften, S. 233.

78 Cahn: Opera Omnia, S. 92.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dramaturgie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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