



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Einfluss des Faksimile auf die Interpretation“

verfasst von

Stefan Lotter

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studzenzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Doz. Dr. Klaus Kastberger

Widmung und Danksagung

Das Verfassen einer Abschlussarbeit erfordert viel Einsatz und ist ohne Unterstützung von Freunden und Familie schwer zu schaffen. Diese Arbeit soll all jenen Menschen gewidmet sein, die mir durch ihren Rat, durch ihren Blick auf die Welt oder auch einfach nur durch ihre Anwesenheit den Abschluss des Studiums ermöglicht haben. Explizit bedanken möchte ich mich bei: Meinen Eltern Maria und Manfred Lotter, sowie meinen Freunden Franz Maier, Florian Pototschnig und Nora Grohs.

Ganz besonders danken möchte ich Stefan Palmetshofer, für seine kritischen Kommentare, die Durchsicht der Arbeit und seine selbstlose Unterstützung. Ludwig Maximilian Breuer danke ich für die letzten Verfeinerungen.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinem Dozenten Klaus Kastberger für die geduldige und gute Betreuung, sowie beim gesamten Team des Literaturhauses Wien für die gute Arbeitsatmosphäre bedanken.

Wien, 3.11.2012, Stefan Lotter

Inhaltsverzeichnis

I. Vorbemerkung.....	8
----------------------	---

II. Hauptteil

A) Grundlagen

1. Die Hinwendung zum Original.....	13
1.1. Was ist ein Faksimile?.....	13
1.2. Geschichte der Faksimilierung.....	17
1.2.1. Die erste Faksimile-Ausgabe.....	17
1.2.2. Entwicklung der Drucktechnik.....	18
1.2.2.1. Holzschnitt.....	18
1.2.2.2. Kupferstich.....	19
1.2.2.3. Lithographiedruck.....	19
1.2.2.3.1. Geschichte.....	19
1.2.2.3.2. Technik.....	21
1.2.2.4. Kurzer Abriss über die weitere Entwicklung.....	22
1.3. Kriterienbildung in der Editionsgeschichte.....	23
1.3.1. Von den Humanisten zu Karl Lachmann.....	23
1.3.2. Lachmannsche Methode.....	27
1.3.2.1. Begriffliche Klärung.....	29
1.3.2.2. Lachmann – Wirkung.....	31
1.3.3. Historisch kritische Ausgabe.....	32

B) Material

2. Einführendes zur Interpretation.....	37
2.1. Bezugnahme der einzelnen Interpretationen aufeinander.....	43
3. Franz Kafka.....	44
3.1. Nachlass.....	44
3.2. Ausgaben.....	45
3.3. Franz Kafkas Arbeitsweise.....	49
3.3.1. Einflüsse.....	51
3.3.2. <i>Der Proceß</i>	54
3.3.2.1. Beschreibung des Materials.....	54

3.3.2.2. Konzeption.....	54
3.3.2.3. System des Teilbaus.....	55
3.3.2.4. Paginierung.....	55
3.3.2.5. Zeitliche Dauer.....	56
3.3.2.6. Die Arbeit am Text.....	58
3.4. Interpretative Folgen der Bearbeitung.....	59
3.4.1. Gerichtsmetaphorik.....	60
3.4.2. Komposition – Ein Prinzip Kafkas?.....	61
4. Friederike Mayröcker.....	64
4.1. Vorlass.....	65
4.2. Ausgaben.....	66
4.3. Die Arbeitsweise Friederike Mayröckers.....	67
4.3.1. Wissenschaftliche Aufarbeitung.....	67
4.3.2. Der Schaffensprozess.....	74
4.3.2.1. Was der Text sagt.....	74
4.3.2.2. Was die Autorin sagt.....	77
4.3.2.3. Was das Material sagt	93
4.3.2.3.1. Voraussetzungen.....	93
4.3.2.3.2. Einflüsse.....	94
4.3.2.3.3. Beschreibung des Materials.....	94
4.3.2.3.4. Konzeption.....	94
4.3.2.3.5. Paginierung.....	95
4.3.2.3.6. Arbeit am Werk.....	97

C) Einbettung der Ergebnisse in kulturtheoretische Überlegungen

5. Wandel des Denkens anhand Walter Benjamin.....	103
5.1. Vom Kultobjekt zum Massenprodukt.....	104
5.2. Der Film und die neue Kunsttheorie.....	105
5.3. Die Echtheit des Originals.....	107
5.4. Die Auswirkungen auf den Künstler.....	109

III. Conclusio

6. Conclusio.....	115
-------------------	-----

IV. Verwendete Literatur

7. Bibliografie.....	119
----------------------	-----

V. Anhang

8. Beschlagwortete Zeitungsartikel.....	127
9. Abstract.....	134
10. Curriculum Vitae.....	136

I. Vorbemerkung

Bei der Suche nach Forschungsliteratur zu Primärtexten findet man in den Bibliotheken Arbeiten mit unterschiedlichsten Zugängen. Von Interpretationen in Sammelbänden über historisch vergleichende Studien bis zu sprachwissenschaftlichen Analysen, bietet sich den Interessierten ein weites Spektrum an Herangehensweisen. Eine davon ist die historisch kritische. Seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts entstand eine Vielzahl an Ausgaben, in denen die Arbeitsmaterialien des Autors/der Autorin eine zentrale Rolle spielen. Das Faksimile des Originals übernimmt dabei die Aufgabe, dem Schaffensprozess der Schreibenden möglichst genau abzubilden. Auf den ersten Blick scheint damit der heilige Gral zum Greifen nahe gerückt zu sein: Denn wie kann man die Entstehung des Werkes besser verfolgen, als über die Materialien des Autors/der Autorin? Textpassagen erscheinen unter komplett neuem Licht, wenn man sieht, wie sie ihren Weg in den fertigen Drucktext gefunden haben; Streichungen, Umformulierungen, Verschiebungen zeigen klar die Entstehung des Textes, die Schaffung der Leerstellen und den Prozess der Komposition des Werkes. Wir stehen – so mag es scheinen – am Ende der Geschichte! So mag es scheinen.

Doch auch der Text schafft Texte. Jede Fassung – so nah oder so fern sie dem ersten Gedanken des Autors/der Autorin auch steht – ruft Auseinandersetzungen mit dem Werk hervor. Schon beim ersten Vergleich der Interpretationen zu verschiedenen Ausgaben zeigen sich oft gravierende Unterschiede. Und jede Ausgabe hat ihren Platz in der Geschichte des Werkes; hat ihre Auswirkungen in der allgemeinen Meinung über den Text.

Dabei stellt sich heute die Frage, auf welche Art und Weise die Faksimilierung in verschiedensten Ausgaben die Interpretation beeinflussen. Ein erster Schritt zur Klärung dieser Frage soll mit dieser Arbeit vorgenommen werden.

Dazu wird zuerst der Begriff des Faksimiles anhand eines historischen Abrisses geklärt. Die Entwicklung der Drucktechnik und die Veränderungen in der Editionsgeschichte bis zur Erfindung der Fotografie sollen ein Gefühl für die lange Tradition der Bildwiedergabe im europäischen Raum vermitteln (1.2.2.). Daran anschließend wird anhand ausgewählter historisch-kritischer Ausgaben die weitere Entwicklung aufgezeigt. Am Beispiel exemplarischer Werke Franz Kafkas und Friederike Mayröckers wird im anschließenden Teil (B. Material) gezeigt, welche Wege die Forschung bereits beschritten hat, um dem Schaffensprozess des Autors/der Autorin näher zu kommen. Die Faksimilierung der Handschriften steht dabei im Zentrum des Interesses. Den Abschluss dieses Punktes bildet jeweils die Gegenüberstellung der Schlüsse unterschiedlicher Herangehensweisen.

Am Ende der Arbeit wird schließlich unter Einbeziehung der durch die Arbeit gewonnenen Erkenntnisse die Entwicklung des Kunstwerks vom Kultobjekt zum Massenobjekt anhand von Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹ verdeutlicht.

Im Anhang befindet sich ein beschlagworteter Katalog der Zeitungsartikel, die im Kapitel zu Friederike Mayröcker verwendet wurden. Damit soll dem Lesenden die Suche nach Quellen zur Person und zum Schaffen Friederike Mayröckers erleichtert werden.

Ein Teil der Zeitungsartikel wurde von der Seite www.wiso-net.de bezogen. Da diese nicht frei verfügbar ist, wird in den Fußnoten und dem Literaturverzeichnis die dauerhafte Web-Adresse der Seite angegeben.

¹ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

II. Hauptteil

A) Grundlagen

1. Die Hinwendung zum Original

In beinahe jeder Textausgabe ist es heute üblich, auf irgendeiner Seite das eine oder andere Abbild des Manuskriptes zu drucken. *Das Original* rückte im Laufe der letzten 50 Jahre zusehends ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Publikums – und nicht nur des Lesenden! Die Musikszene beispielsweise erlebt neben den Klagen über immer weniger verkaufte Tonträger durch die blinde Verbreitungswut via Internet und – dazu konträr – die Nutzung dieses Mediums zur nicht gewerblichen Publikation ganzer Alben, ein erneutes Aufleben der Vinyl-Platte, der ja schon in der Geburtsstunde der CD der Tod vorhergesagt worden ist. Reprints von großen Meisterwerken der Malerei zieren schon seit mehreren Jahrzehnten die Wohnzimmer der gehobenen Mittelklasse. Bei allen drei genannten Kunstformen steht dabei ein Bedürfnis im Mittelpunkt: Man möchte sich im Moment, in dem man die Schriftzüge, Farbstriche, Töne sieht und/oder hört, dem Geist der Zeit durch den Filter des Künstlers/der Künstlerin und schlussendlich des Mediums annähern – soweit dies möglich ist; man will dem Schöpfer/der Schöpferin nahe sein; und versucht gleichzeitig die „Geschichte, der [das Original] im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist“², darin wieder zu finden. Auch in der Editionsphilologie ist man bemüht, den Text in seiner Ganzheit zu präsentieren, um den VerlegerInnen bei der Auswahl des Drucktextes ein möglichst umfassendes Bild zu präsentieren.

Die Forderung an die wissenschaftlichen Textausgaben ist also ganz klar: „Fac simile“ - mach es ähnlich!

1.1. Was ist ein Faksimile?

Laut Manfred Kramer ist

[e]in Faksimile [...] die technisch-mechanische Wiedergabe, unter möglichst vollständiger Ausschaltung händischer Kopierarbeit, einer einmaligen, praktisch zweidimensionalen Vorlage unter größtmöglicher Beibehaltung der inneren und äußeren Kriterien des Originals und unter Heranziehung aller zur Verfügung stehenden technischen Mittel, die ein Bewahren und Erschließen des Originals garantieren und so den wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen gerecht werden. Ein Faksimile muß das Original für Forschung und Bibliophilie möglichst vollwertig ersetzen können.³

2 Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Tiedemann, Rolf (Hg.), Schwepphäuser, Hermann (Hg.). 3. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, S. 437.

In seinem eben zitierten Werk *Fac simile – mach es ähnlich.*, das 2010 im Faksimile Verlag München/Gütersloh erschienen ist, erklärt er anhand „bedeutender Faksimile-Editionen“⁴ die Geschichte der Faksimilierung sowie die heute gängigen Praktiken derselben.

Aus dieser Definition – so kompakt sie auch erscheinen mag – kann man fünf Punkte extrahieren, die als entscheidend für das Wesen eines Faksimiles anzusehen sind:

1. Die Produktion eines Faksimiles muss so weit als möglich technisch-mechanisch erfolgen, d.h. unter „möglichst vollständiger Ausschaltung händischer Kopierarbeit.“
2. Das zu faksimilierende Dokument darf in dieser Ausführung nur einmal vorhanden sein.
3. Jegliches Kriterium im Erscheinungsbild des Originals muss so weit als möglich beibehalten werden,
 - 3.1. d.h., soweit es die derzeitig vorhandenen „technischen Mittel“ erlauben.

Der erste Punkt nimmt bei der Definition eine zentrale Position ein, verkleinert er doch den Bereich der in Frage kommenden Schriftstücke immens und grenzt ihn zeitlich ab: So ist die Überlieferung des antiken Bildungsgutes beispielsweise hauptsächlich den Abschriften der Mönche in den Klöstern des europäischen Mittelalters zu verdanken. Diese werden aber, auch wenn sie versuchten, die antiken Vorlagen originalgetreu wiederzugeben, nicht als Faksimiles bezeichnet.⁵

Mit dem zweiten Punkt werden die Schriftstücke, die noch in Frage kommen, weiter differenziert. Die Wichtigkeit dieses Gegensatzes wird von Kramer im Verlauf des Werkes immer wieder betont. Unter anderem meint er dazu:

Von Faksimile können wir nur sprechen, wenn es sich bei der Vorlage um ein einmaliges Original, also ein Unikat handelt. Die Wiedergabe bereits vervielfältigter Vorlagen (eine gleichartige Vervielfältigung ist nur durch den Druck möglich) ist in jedem Fall als Nachdruck oder Reprint zu bezeichnen, [...].⁶

Der dritte Punkt führt nun von der Auswahl zur Bearbeitung, wobei die Formulierung „so weit als möglich“ eine Einschränkung suggeriert, die, unter Beachtung der weiteren

3 Kramer, Manfred: *Fac simile – mach es ähnlich*. Alte Kunst in neuem Glanz. Faksimile Verlag: München/Gütersloh 2010. S. 21-22.

4 Kramer: *Fac simile - mach es ähnlich*. S. III.

5 Eine exakte zeitliche Einordnung der ersten Faksimiledrucke erfolgt im Punkt 1.2. *Die Geschichte der Faksimilierung*.

6 Kramer: *Fac simile - mach es ähnlich*. S. 24.

Erklärungen im Laufe des Werkes, eigentlich nicht existieren dürfte. Erst wenn ein Faksimile das Original „unter größtmöglicher Beibehaltung der inneren und äußeren Kriterien“ ersetzt (das Adjektiv größtmöglich eröffnet in dieser Formulierung wieder Raum für Interpretationen), ist es als solches zu bezeichnen, heißt es in der Definition. Die Beantwortung der Frage, wie weit die Grenzen der Vollständigkeit, die das Wort „Beibehaltung“ ja suggeriert, durch „größtmögliche“ erweitert werden, führt uns von der Bearbeitung wieder zur Auswahl: Laut Kramer halten Faksimile Ausgaben⁷ dann den heutigen „Qualitätsbeurteilung[en]“⁸ stand,

wenn eben nur solche Handschriften zur Faksimilierung ausgewählt wurden, deren originalgetreue Wiedergabe durch die jeweils gegebenen technischen Möglichkeiten garantiert werden konnte.⁹

Es zeigt sich also, dass frühere Versuche einer Faksimilierung – auch wenn diese dann nicht zu 100 % dem Original entsprachen – als Faksimiles bezeichnet werden, Editionen¹⁰ jüngerer Datums¹¹ jedoch einem strengeren, d.h. absoluten Kriterium in Bezug auf Materialität unterliegen.

Zwei Annahmen, die man als Laie auf dem Gebiet der Faksimilierung möglicherweise hegt, können nun an dieser Stelle widerlegt werden. Erstens ist das Verfahren, womit ein Faksimile hergestellt wird, für den Status als solches irrelevant. Dazu Kramer:

Es ist egal, in welcher Technik ein Unikat vervielfältigt wurde. Erreicht eine solche Publikation das ihrer Zeit entsprechende, definierte Ziel, so ist sie als Faksimile zu bezeichnen.¹²

Auch der Gedanke, dass die Dokumente, die faksimiliert werden, Handschriften oder Zeichnungen sein müssen, ist in dieser Weise nicht haltbar. Denn zweitens ergibt sich aufgrund dieser Definitionen das Paradoxon, dass auch Drucke unter bestimmten Voraussetzungen zur Faksimilierung herangezogen werden:

[...] auch handkolorierte Drucke, die durch die individuelle farbliche Bearbeitung zum Unikat werden, können durch ihre originalgetreue Vervielfältigung zum Faksimile werden.¹³

7 Zur Unterscheidung von Faksimile und Faksimile Ausgaben bzw. Editionen weiter unten.

8 Kramer: Fac simile - mach es ähnlich. S. 52.

9 Ebda., S. 52-54.

10 Ebda., S. 52.

11 Kramer spricht im zuvor zitierten Fall von einer Faksimilierung aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, vgl. Ebda.

12 Ebda., S. 26.

13 Kramer: Fac simile - mach es ähnlich. S. 24.

Ein letzter Punkt, der in der Definition eines Faksimiles noch keinen Eingang gefunden hat, sind Faksimile-Editionen. Was den Abdruck einzelner Faksimiles von dem einer Faksimile-Edition unterscheidet, ist der Anspruch auf Vollständigkeit und Verständlichkeit der letzteren. Zu den drei oben genannten Punkten kommt damit zur Definition von Faksimile-Editionen noch ein vierter hinzu, der in der Formulierung Kramers keines weiteren Kommentars bedarf:

Von einer modernen Faksimile-Edition kann man nur dann sprechen, wenn dem Faksimileband auch ein fundierter wissenschaftlicher Kommentarband zur Seite gestellt ist, der den Kodex in all seinen Aspekten für den Laien wie für den Fachwissenschaftler, egal welcher Disziplin, nach dem jeweiligen Stand der Forschung so vollständig wie möglich erschließt.¹⁴

Dies gilt auch dann, wenn nur Teile eines Werkes faksimiliert werden. In diesem Fall spricht man von „Mappenwerke[n]“¹⁵ oder „Kassetten-Editionen“¹⁶.

Für das Faksimile in historisch-kritischen Ausgaben, wie es in dieser Arbeit beleuchtet werden soll, ist diese Definition jedoch unbrauchbar. Für den Anfang der vorliegenden Arbeit wurde sie gewählt, um verständlich zu machen, dass sich hinter dem Begriff *Faksimile* durch die unterschiedlichsten Anwendungsbereiche dieser Technik überhaupt, in der deutschen Philologie im speziellen und konkret bei der editionswissenschaftlichen/-technischen Behandlung neuerer deutscher Literatur ein weiter Bereich einerseits der Realisierungsmöglichkeit und andererseits der Verwendung verbirgt. Im Folgenden sollen zur Verdeutlichung dieser beiden die Entwicklung der technischen Möglichkeiten bis zum Stadium der ersten Umsetzung beschrieben werden. Zudem wird ein chronologischer Auszug der editionswissenschaftlichen Kriterienbildung zu deren Anwendung im Bereich der Grundlagenforschung zur Edition von Texten der neueren deutschen Literatur gegeben werden.

14 Ebda., S. 54.

15 Ebda., S. 18.

16 Ebda.

1.2. Geschichte der Faksimilierung

1.2.1. Die erste Faksimile-Ausgabe

Wie oben gezeigt wurde, gibt es mehrere Kriterien die erfüllt sein müssen, um ein Dokument als Faksimile bezeichnen zu können. Eines davon, das Interesse an der Vervielfältigung der Handschrift, lässt sich das erste Mal im späten Mittelalter belegen.

Bestünde die Idee des Faksimilierens lediglich darin, ob eine Handschrift den vorhandenen technischen Möglichkeiten entsprechend erstmals vervielfältigt wurde, müssten wir die Geschichte des Faksimiles dort ansetzen, wo auch unsere Druckgeschichte beginnt.¹⁷

Die ersten Bestrebungen nach der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert¹⁸ gingen nämlich tatsächlich dahin, „alle formalen Eigenheiten des handschriftlichen Buches [...] festzuhalten“¹⁹, was dem dritten Kriterium der zuvor gegebenen Definition entspricht. Die Produkte waren technisch-mechanisch hergestellt und erfüllen somit auch das erste Kriterium. Was jedoch die Grundintention der Vervielfältigung betrifft, so entsprechen diese Drucke nicht dem Begriff des Faksimiles aus der heutigen Definition. Es ging nämlich nicht „um die Wiedergabe individueller Ausfertigungen“^{20,21}, sondern „ausschließlich um den gemeinsamen Inhalt“²².

Die erste Faksimilierung, die ihrem Bestreben nach als solche bezeichnet werden kann, stammt aus dem Jahre 1600 und gibt den Sternbildercodex der *Phainomena des Aratos von Soloi* aus dem dritten Jahrtausend vor Christus in einer lateinischen Version aus dem zweiten Viertel des neunten Jahrhunderts nach Christus wider. Der niederländische Philosoph, Theologe und Rechtsgelehrte Hugo Grotius, der im Alter von 17 Jahren in den Besitz des Dokumentes kam, ließ es den heutigen Anforderungen weitgehend entsprechend drucken: Die Bild-/Textaufteilung sowie das Format wurden entsprechend der Vorlage übernommen. Allein die Schrift wurde dem Standard entsprechend in Antiqua²³ gesetzt. Wie bei dieser lag auch bei den weiteren Versuchen, Handschriften zu dokumentieren, im 17. und auch 18.

17 Kramer: Fac simile - mach es ähnlich. S. 32.

18 Diese Angabe bezieht sich auf die westliche Welt. Experimente mit Druckstempeln aus Keramik (Vgl. Gutenbergs Lettern) wurden bereits im Jahre 1040 n.Ch. in China von Bi Sheng durchgeführt.
<http://www.gutenberg.de/erfindu2.htm> (eingesehen am 25.10.2012).

19 Kramer: Fac simile - mach es ähnlich. S. 32.

20 Ebda., S. 33.

21 Vgl. Punkt 2 aus der Definition: Das zu faksimilierende Dokument darf in dieser Ausführung nur einmal vorhanden sein.

22 Kramer: Fac simile - mach es ähnlich. S. 33.

23 Im 16. Jahrhundert zählten daneben Typen und Lettern in Fraktur- sowie Kursivschrift zum Standard.

Jahrhundert das Hauptaugenmerk auf deren Bildschmuck.

Die Faksimilierung der *Tractatio de Bulla aurea* (Abhandlung über die goldene Bulle) des Frankfurter Rechtshistorikers Heinrich Günther Thülemeyer aus dem Jahre 1697 wird von Kramer als die erste Faksimile-Ausgabe bezeichnet. Dieser beließ es nämlich nicht nur bei der nahezu originalgetreuen Wiedergabe des Werkes, sondern legte auch noch eine „ausführliche Dokumentation der Handschrift“²⁴ bei, die der heutigen Anforderung eines Kommentarbandes weitgehend entspricht.²⁵

1.2.2. Entwicklung der Drucktechnik

Das schrittweise Entstehen von Faksimile-Ausgaben geht Hand in Hand mit der Entwicklung der Drucktechnik. Wie gezeigt werden wird, hat die europäische Drucktradition ihre Wurzeln in der Bildwiedergabe. Die Art und Weise, wie dabei das Bild vom Druckstock auf das Material gebracht wird, spielt eine entscheidende Rolle für den Verwendungszweck der jeweiligen Drucktechnik. Ein Blick auf die Geschichte der Drucktechnik ist deshalb auch für die Zwecke dieser Arbeit interessant.

1.2.2.1. Holzschnitt

Zur Herstellung eines Holzschnittes benötigt man eine etwa daumendicke Holzplatte (Holzstock), deren eine Fläche zur Bearbeitung glattgehobelt und mit Kreide grundiert wird. Auf diesem so präparierten Holzstock wird die Vorzeichnung spiegelverkehrt aufgetragen.²⁶

Alles das, was nicht gedruckt werden soll, wird nun mit speziellen Werkzeugen herausgenommen, sodass „nur die Linien und Flächen der Vorlage erhaben stehenbleiben“²⁷, an denen dann die Farbe haftet. Es handelt sich hierbei um ein Hochdruckverfahren, das in seiner Weise als „das älteste Verfahren zur Vervielfältigung linearer oder flächiger Motive“²⁸ gilt. Die Entstehungszeit ist nur schwer festzumachen. Hofstätter verweist auf die Holzstempel der Babylonier und Ägypter im 4. Jahrtausend v. Chr., sowie auf eine bedruckte Schriftrolle aus dem Jahre 868 nach Christus, die in den Höhlenklöstern von Tun-huang

24 Kramer: Fac simile - mach es ähnlich. S. 40.

25 Für die genaue Beschreibung der einzelnen Arbeitsschritte siehe ebda.

26 Hofstätter, Hans H.: Lithographie und Serigraphie. München: Heinz Moos Verlag 1968. (= Hofstätter, Hans H. (Hg.): Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken 3) S. 5.

27 Ebda., S. 7.

28 Ebda., S. 5.

entdeckt wurde, heute im Britischen Museum in London liegt und in die Geschichte des Blockdrucks eingereiht wird. Der Druck mit beweglichen Lettern aus Metall, der heute allgemein mit dem Namen Gutenberg verbunden wird, ist erstmals 1392 in Korea anhand einer Kundgebung eines Königs der Yi-Dynastie nachweisbar:

Die Holzplatten nützen sich beim Druck ab, und es ist eine nicht zu bewältigende Arbeit, für alle Bücher der Welt Holzplatten zu schneiden. Nach unserem Willen und Gesetz soll man deshalb aus Kupfer Schriftzeichen herstellen und damit alle Bücher drucken, damit so die Schriftkunde sich ausbreite und für jedermann zu Nutzen werde.²⁹

Neben der Tatsache, dass der Druck im heutigen Sinne also nicht aus Europa, sondern aus Asien stammt, ist daran in diesem Zusammenhang weiters die Erwähnung der „Schriftkunde“ interessant: Im Abendland werden bis ins 18. Jahrhundert Stoffe und später auch Tapeten mit Stempeln bedruckt, was als Zeugdruck bezeichnet wird. Wahrscheinlich ausgehend vom ägyptischen Stempelwesen, entwickelt sich hier also der Buchdruck aus der Bildwiedergabe: Dem Bilddruck, der Ende des 14. Jahrhunderts entsteht, wird ein Begleittext beigelegt. Dieser zunächst handschriftlich. Später wird er ebenfalls in die Platte eingeschnitten. Nach der Gutenbergschen Revolution im Buchdruck löst sich dieses von Hofstätter als „ideale Einheit“³⁰ bezeichnete Zusammenspiel auf und das „Bild wird zur Textillustration“³¹.

1.2.2.2. Kupferstich

Durch die niedrige Alphabetisierungsrate in Europa bis ins 18. Jahrhundert, erscheint es nicht verwunderlich, dass die nächste Entwicklungsstufe in der Drucktechnik, der Kupferstich, hauptsächlich zur Bildwiedergabe genutzt wurde. Die ersten Anwendungen finden sich am Beginn des 15. Jahrhunderts. Erwähnt sei an dieser Stelle der Name Alfred Dürer. Beim Kupferstich handelt es sich um ein Tiefdruckverfahren. Anders als bei den Holzplatten, wird hier das zu druckende Bild in die Kupferplatte eingegraben. Der hohe Anpressdruck und spezielle Kräfte, die zwischen der Kupferschicht, der Farbschicht und dem zu bedruckenden Material herrschen, führen während des Druckvorganges zur Farbübertragung.³² Mit diesen Vorlagen können höchstens 1000 Exemplare hergestellt werden. Auch wenn es damit theoretisch möglich ist, die zuvor genannten Kriterien für Faksimiles zu erfüllen, wird der

29 Nach ebda: S. 7.

30 Hofstätter, S. 9.

31 Ebda.

32 Zur genauen Erklärung siehe Hofstätter, S. 43-45.

Kupferstich heute nicht zu den Verfahren der Reproduktionstechnik gezählt. Hanns-Peter Schöbel reiht ihn in Abgrenzung dazu den „rein künstlerisch geschaffenen Druckstöcken“³³ zu.³⁴

Neben den technischen Voraussetzungen muss also auch das Interesse an der Faksimilierung eines Originals gegeben sein. Eben dieses wird erstmals bei Alois Senefelder, seines Zeichens Erfinder des Lithographiedruckes, erkennbar.

1.2.2.3. Lithographiedruck

1.2.2.3.1. Geschichte

Lithographie ist „die Kunst, Zeichnungen auf und mit gegebenen Materialien gezeichnet, so zu vervielfältigen, daß jede vervielfältigte Zeichnung original ist.“³⁵

Die Entstehungszeit dieser Drucktechnik wird von dem Kunsthistoriker Wilhelm Weber auf die Jahre 1797/98 datiert. Wie Weber erwähnt, zeigt das Musterbuch vom 1. Januar 1809 dazu einige Proben,

darunter Nachahmung[en] von Holzschnitten, Handzeichnungen, der „radierten und geschnittenen“ Kupferstiche, Abdruck von Originalhandschriften berühmter Männer, von Musiknoten, von Kursiv- und Drucklettern, Landkarten und so weiter³⁶.

In den Anfängen ging es Senefelder vor allem darum, Schriftstücke und Musiknoten zu reproduzieren. Zu der Verwendung von Farben wurde er durch Versuche in England veranlasst. Im Zuge eines Aufenthaltes in London erlernte er die betreffenden Techniken, die dort bereits in Verwendung waren und die er mit seiner Rückkehr mit nach Offenbach brachte.³⁷ Trotzdem ist hier festzustellen, dass diese Drucktechnik im Verlauf ihrer weiteren Entwicklung faktisch hauptsächlich zur (Re-)Produktion von Bildern verwendet wird. Dabei ist für den Bereich der Faksimilierung eines zu bemerken: Senefelder weist selbst darauf hin, dass mit der Lithographie Originalhandschriften wiedergegeben werden können. Seine intensive Beschäftigung mit der Technik des Steindrucks zur Wiedergabe von Zeichnungen ist

33 Schöbel, Hanns-Peter: Entwicklung der Reproduktionstechnik in der Druck- und Mediovorstufe und die Folgen für die Arbeitsorganisation. Vortragstext IADM, Basel, 1.11.2006, S. 2. <http://www.cre-aktiv.com/downloads/vortragschoebel.pdf> (eingesehen am 25.10.2012).
<http://www.arbeitskreis-druckgeschichte.de/downloads/vortragschoebel.doc> (eingesehen am 20.10.2012).

34 Als Entstehungsjahr dieser Technik gibt Schöbel hier 1446 an, bis heute wird die Technik im Kunsthandwerk verwendet.

35 Senefelder, nach Hofstätter: S. 98.

36 Weber, Wilhelm: Saxa Loquuntur. Steine reden. Geschichte der Lithographie. Heidelberg/Berlin: Impuls Verlag Heinz Moos 1961, S. 86.

37 Vgl. ebda., S. 21-24.

vor allem auf das Interesse der Künstler dieser Zeit an dieser Möglichkeit zurückzuführen.³⁸ Der Bereich des Erfolges darf hier nun nicht mit dem des Einflusses verwechselt werden. Die nachhaltige Beeinflussung der Typographie des 19. Jahrhunderts durch dieses Druckverfahren ist zwar wenig beachtet, aber unbestritten, und das Aufkommen historisch-kritischer Ausgaben, die Hinwendung der Denkart auf eine solche Art und Weise der Betrachtung des Werkes eines Dichters/einer Dichterin, die in dieser Erfindung so etwas wie die erste – zumindest potentielle – Manifestation ihres Ursprungs erfahren hat, dürfen nicht außer Acht gelassen werden.

1.2.2.3.2. Technik

Mit seinem 1818 veröffentlichten Werk *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei* bringt Senefelder schlussendlich seine Ergebnisse an die Öffentlichkeit. Verschiedene lithographisch hergestellte Dokumente sind bereits ab 1799³⁹ im Umlauf. Das Neue daran ist neben dem Material die Methode: Bei der Lithographie handelt es sich um ein Flachdruckverfahren, d.h. jene Stellen die gedruckt werden, liegen auf der gleichen Ebene mit denen, die nicht gedruckt werden. Dazu wird die „gegenseitige Abstoßung von Fett und Wasser“⁴⁰ genutzt. Zu Beginn wird wegen der großen Saugfähigkeit vor allem Kalkstein verwendet, ab etwa 1835 benutzt man auch Zinkplatten und später Aluminium.⁴¹ Der Vorteil an den letzteren ist offensichtlich das geringere Gewicht. Was an dieser Methode wirklich als revolutionär im Sinne der Faksimilierungen angesehen werden kann, ist die Tatsache, dass man hier erstmals direkt auf die Druckvorlage zeichnen kann. Das heißt, es sind keine Holzschneider oder Stecher mehr nötig, durch die das Original übertragen wird. Nachdem Senefelder zudem das Umdruckverfahren erfand, ist es auch nicht mehr notwendig, spiegelverkehrt zu zeichnen, was die massenweise Reproduktion eines Originals nun erstmals auch realistisch umsetzbar erscheinen lässt. Diese Entwicklung geht natürlich Hand in Hand mit der Zeitgeschichte: Wie Hofstätter treffend bemerkt, gehört seit der Französischen Revolution „die Kunst dem Volke“⁴². Die dazu einsetzende Industrialisierung und die Hochkonjunktur des Genie-Gedankens am Ende des 18. Jahrhunderts tragen zur Entstehung einer verhältnismäßig hohen

38 Vgl. ebda., S. 85.

39 Ein Dokument vom 28. September 1799 mit dem Offenbacher Musikverleger Johann Anton André belegt den Start der Lithographien diverser Musikstücke. (vgl. Weber, S. 21-22).

40 Cliffe, Henry: *Lithographie heute. Technik und Gestaltung*. Otto Maier Verlag, Ravensburg 1965.

41 Erstmals 1892 von Adolf Heinrich Wilhelm Scholz ausgeführt, unterscheidet sich diese Technik nur durch die Verwendung des anderen Materials von der Steindrucktechnik und wird als Algraphie oder Aluminiumdruck bezeichnet. <http://www.zeno.org/Meyers-1905/A/Algraphie> (eingesehen am 25.10.2012).

42 Hofstätter, S. 96.

Anzahl von Archiven und Museen entscheidend bei. Die um 1800 herausgegebenen Nachdrucke der Klavierkonzerte Mozarts sollen an dieser Stelle als erste reproduzierte Musikautografen erwähnt sein.

Die vorrangige Bedeutung des Bildes vor der Schrift im europäischen Raum macht sich hier wieder bemerkbar. Ein Anliegen Senefelders ist es, die Werke großer Galerien möglichst originalgetreu zu reproduzieren, um sie so einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das erklärt auch seine Experimente mit mehreren verschiedenen Farben. Zwischen 1825 und 1830 werden die kolorierten Drucke immer präziser, 1837 lässt sich der deutsch-französische Lithograf Godefroy Engelmann eine farbige Variante der Lithographie, das so genannte chromolithographische Verfahren, patentieren. Im selben Jahr wird durch Louis Jacques Mandé Daguerre die Photographie erfunden, wodurch es nun möglich ist, in bis dahin ungeahnter Geschwindigkeit und Präzision das Original auf die Druckvorlage zu übertragen und zu reproduzieren. Durch den 1855 von Alphonse Louis Poitevin erfundenen Lichtdruck können zudem „wesentliche Elemente der manuellen Kopierarbeit“⁴³ ausgeschaltet werden, was Hans und Heidi Zotter dazu veranlasst, ihn als „ältestes Faksimileverfahren“⁴⁴ zu bezeichnen.

1.2.2.4. Kurzer Abriss über die weitere Entwicklung

Bis in die Gegenwart ist man bei der Erforschung der Reproduktionstechniken immer bemüht gewesen, ein möglichst originalgetreues Produkt zu erhalten. Es geht dabei um Halbtonaufnahmen, um Retuschen, um Rasterung, um Druckformenherstellung etc. Ab 1950 tritt dann die elektronische Reprötechnik ihren Siegeszug an, die mit „elektronischen Graviermaschinen für den Hochdruck“⁴⁵ die Präzision weiter steigern. Mitte der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts kommt es zur Etablierung von Bildbearbeitungssoftwares und die Frage nach der richtigen Arbeitsorganisation rückt in den Mittelpunkt.

Wie bereits erwähnt, spielt neben der richtigen Technik, die Idee eine große Rolle. Gleich dem Werkzeug, will auch hier überlegt sein, wie man dem Objekt damit adäquat begegnet. Vorhandene Konstrukte müssen überdacht, neue Gegebenheiten mit einbezogen und alte Ziele neu formuliert werden.

Das Medium, mit dem Schrift präsentiert wird, ist das Buch. Der metaphorische Türsteher – sozusagen der Charon der Textvarianten, der sie ans Ufer der verschriftlichten Ewigkeit führt

43 Kramer, Manfred: Das Faksimile. Luzern: Faksimile Verlag, 2006, S.9.

44 Ebda.

45 Schöbel, S. 4.

– ist der Editor. Neben der Revolution der Drucktechnik fällt in die Zeit um die Jahrhundertwende auch eine Revolution der Editionstechnik, die ganz eng mit dem Namen Karl Lachmann verbunden und – seit der Mitte des letzten Jahrhunderts in Fachkreisen bekannt: fälschlicherweise – als Lachmannsche Methode bezeichnet wird.

1.3. Kriterienbildung in der Editionsgeschichte

„Die Tendenzen der gegenwärtigen Edition werden erst mit dem Blick auf ihre Geschichte erkennbar.“⁴⁶ Wendet sich ein Editor heute einem Text zu, kann er zur Erstellung einer Leseausgabe auf eine Reihe historisch-kritischer Ausgaben zurückgreifen, in denen die verschiedenen Textstufen, sowie die Materialien zum Werk dargestellt sind. Auch wenn sich darin noch kein editionstechnischer Standard entwickelt hat, der als verbindlich anzusehen ist, sind sich die verschiedenen Ausgaben in ihrem Anliegen doch ähnlich: Es soll auf verständliche Art und Weise die Entstehung des Werkes dargestellt werden. Vom Beginn der europäischen Druckgeschichte bis in die Gegenwart hat sich dieser Gedanke bedeutend gewandelt. Lag am Beginn das Hauptinteresse darin, den Text überhaupt beschaffen zu können⁴⁷, ging es später um die Rekonstruktion eines Urtextes⁴⁸; sollte erst dann das zu „Ende reife Werk des Dichters“⁴⁹ präsentiert werden.

Im Folgenden soll ein kurzer Abriss über die Entwicklungen innerhalb der Editionsgeschichte gegeben werden. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Fortschritten im Bereich der Rekonstruktion der Textgeschichte.

1.3.1. Von den Humanisten zu Karl Lachmann

Zur Zeit der Humanisten griff man beim Verlegen der Texte normalerweise auf junge Abschriften aus Klöstern zurück, die „in den meisten Fällen einen von den Kopisten durch Interpolation hergerichteten und „verschönerten“ Text“⁵⁰ wiedergeben. Den auf diese Art übernommenen Text bezeichnet man als Vulgattext. Erscheint er dem nächsten Herausgeber

46 Seidel, Gerhard: Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozeß. Erweiterte Neuausgabe von „Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition“, 1. Auflage, Stuttgart: Metzler 1977, S. 15.

47 Vgl. Timpanaro, Sebastiano: Die Entstehung der Lachmannschen Methode. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage. Helmut Buske Verlag: Hamburg 1971, S. 3.

48 Vgl. Seiffert, Hans Werner. Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte. Akademie-Verlag Berlin, Berlin: 1963, S. 120.

49 Seiffert, S. 121.

50 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 1.

als unzulänglich, kann dieser entweder auf ältere Abschriften (so genannte Codices) oder Konjekturen⁵¹ zurückgreifen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird an der ausschließlichen Verwendung dieser beiden Methoden Kritik laut. 1789 macht Ruhnken darauf aufmerksam, dass der niederländische Philologe Hemsterhuis in seinem *Elogium Tiberii Hemsterhusii*⁵² „als erster die beiden Notwendigkeiten vereinigt und so die wahre, ausgewogene Textkritik begründet“⁵³ hat.

Etwa ein Jahrhundert nachdem also das erste Faksimile realisiert ist, kann man auch in der Textkritik eine erste Veränderung in der Methodik ausmachen.

Es war die Vereinigung bereits vorhandener Methoden, die eine neue Herangehensweise ermöglichte. Sich diese vielleicht banal erscheinende Erkenntnis an dieser Stelle vor Augen zu führen, ist für das Verständnis des Weiteren von Bedeutung. Denn wie Sebastiano Timpanaro in seinem 1963 erschienen Buch *La genesi del metodo del Lachmann*⁵⁴ klarstellt, ist auch einer der bedeutendsten editorischen Schritte in der Herausgabe historischer Materialien im 19. Jahrhundert nicht auf die Person zurückzuführen, die der Methode ihren Namen gab.⁵⁵ Die Spuren dazu gehen bis in die frühe Neuzeit zurück.

Timpanaro markiert in seinen Ausführungen zur *Emendatio ope codicum von den Humanisten bis Bentley*⁵⁶ den „Beginn einer historischen Betrachtungsweise der handschriftlichen Überlieferung“⁵⁷ bereits im 15. Jahrhundert bei Poliziano. Auf ihn geht der Gedanke zurück, dass jüngere Codices durch mögliche Fehler oder Korrekturen des Abschreibers⁵⁸ nicht als Überlieferung gelten können, wodurch das erste Mal der genealogische Aspekt in derartige Überlegungen eingebracht wird. Auch der Gedanke der „Notwendigkeit von Handschriftenkonstellationen“⁵⁹, die heute unter dem Begriff *Stemma*⁶⁰ bekannt sind, wird Poliziano zugeschrieben, der das erste Mal mit Sicherheit falsche⁶¹ Textzeugen betrachtet, um dadurch Erkenntnisse über die Entstehungsgeschichte des Textes

51 „(lat. coniectura >Vermutung<) Eingriff des Editors bei einer Textverderbnis, wenn zu vermuten ist, daß auf diese Weise der originale Text wiederhergestellt werden kann.“ Plachta, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Reclam, Stuttgart:1997, S. 137.

52 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 1.

53 Ebda., S. 2. Dieser Schluss beruht laut Timpanaro darauf, dass in diesem Text „eher die schädliche Übertreibung beider Richtigungen als ihr positiver Aspekt herausgestellt“ (ebda., S. 2.) wird.

54 Timpanaro, Sebastiano: *La genesi del metodo del Lachmann*. Le Monnier, Firenze: 1963.

55 Genauerer siehe dazu im Punkt 1.3.2. *Lachmannsche Methode*.

56 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S.1.

57 Ebda., S. 4.

58 Derart verbesserte Handschriften werden als „interpoliert“ bezeichnet.

59 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 5.

60 Der Begriff wurde erstmals von Carl Gottlob Zumpt 1831 verwendet.

61 „Falsch“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Materialien auf denen der Text überliefert ist, diesen nicht in seiner Urform wiedergeben.

zu erlangen. Der erste Versuch, die Abhängigkeitsverhältnisse auch tatsächlich zu bestimmen, geschieht aber erst im 18. Jahrhundert durch Johann Albrecht Bengel.⁶²

Das Ziel des Editors dieser Zeit ist das Streben nach einem ursprünglichen Text. Die dazu verwendeten Methoden werden in zwei Bereiche unterteilt:

Der Betrachtung unterschiedlicher Textzeugen – der *recensio* – steht die *emendatio*, die Möglichkeit durch Konjekturen den angestrebten Urtext wieder herzustellen, gegenüber. Diese ist Ergebnis der „inneren Kritik“⁶³ oder

examinatio, bei der – im Blick auf Wortschatz, Grammatik oder Metrik und nicht zuletzt unter Berücksichtigung der Wortbedeutung – die Authentizität der [...] Textgrundlage geprüft⁶⁴

wird. Die für heutige Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen nahe liegende Annahme eines *Archetypus*, also eines nicht mehr vorhandenen Textes, der allen Abschriften zugrunde liegt, lässt sich das erste Mal bei Erasmus von Rotterdam ausmachen, der zwar noch keine Arbeiten in die Richtung der Erstellung eines solchen unternimmt, den Gedanken jedoch in *Adagiorum Chiliades* 1538⁶⁵ expliziert. Der – nach Timpanaro nicht geglückte – Versuch der tatsächlichen Erstellung eines solchen Archetypus, wird erstmals Ende des 16. Jahrhunderts durch Joseph Justus Scaliger unternommen. Mit den umfangreichen Sammlungen von Handschriften durch den holländischen Philologen Nicolaas Heinsius im 17. Jahrhundert wird der eingeschlagene Weg in Richtung einer Zurückdrängung der *examintio* zugunsten der Betrachtung der Textzeugen scheinbar fortgesetzt. Seine Vorliebe für „elegante lateinische Verse“⁶⁶ veranlasst ihn jedoch, wie viele andere Philologen dieser Zeit, zu Textverschönerungen im Sinne der *examinatio*.

In dieser Epoche ist allgemein eine Tendenz hin zu einer Anhäufung von unterschiedlichen Textzeugen auszumachen. Auch wenn es aus heutiger Sicht nahe liegend wäre, werden diese, wie oben angedeutet, nicht zur Erstellung einer Geschichte der Entwicklung des Textes verwendet. Dazu kommt es erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Seit den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wird sie als explizites Ziel verschiedener Ausgaben genannt

62 Vgl. Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 17.

63 Lüdeke, Roger: Materialität und Varianz. Zwei Herausforderungen eines textkritischen Bedeutungsbegriffes. In: Fotis, Jannidis (Hg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. De Gruyter: Berlin (u.a.) 2003, S. 454.

64 Ebda.

65 Erasmus, Desiderius: Adagiorum Chiliades Quatuor Cum Sesquicenturia. Basel: in officina Frobeniana per Hieronymum Frobenium, & Nicolaum Episcopium Froben, Hieronymus ; Episcopius, Nicolaus , 1559.

66 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 11.

und gilt als eine Grundvoraussetzung für das Entstehen von historisch-kritischen Ausgaben.⁶⁷ Einen entscheidenden Schritt in dieser Entwicklung unternimmt aber bereits Richard Bentley Ende des 17. Jahrhunderts, indem er die unterschiedlichen Überlieferungen der Texte des Horaz auf eine bis dahin (und auch danach) nicht erreichte Art und Weise bearbeitet, mit der es ihm gelingt, „die echte Überlieferung von der interpolierten zu trennen“⁶⁸. Leider bleibt die Genauigkeit seiner textkritischen Arbeit lange unbeachtet. Erst Karl Lachmann bemerkt sie fast hundert Jahre später.

Neben der Tatsache, dass es bis ins 19. Jahrhundert und damit bis zum Beginn der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Geschichte auf breiter Basis, dauert, die schon vorhandenen Gedanken zur Erneuerung der Edition von Texten zu bündeln, tragen dazu auch politische Faktoren bei.

Die Vulgata als einzig sichere Quelle anzusehen und auf ältere Codices nur im äußersten Notfall zurückzugreifen, hat sich seit den Humanisten als Tradition etabliert und gilt vor allem bei dem wichtigsten Text dieser Zeit als eisernes Gesetz. Die Grundlage des Neuen Testaments bildet bis 1831 der *textus receptus* von Elzevier in Leyden aus dem Jahre 1624, dem die auf schlechten byzantinischen Abschriften beruhenden *Editio princeps* von Erasmus von Rotterdam aus 1516 als Vulgattext – und damit als unumstößliche Basis – zu Grunde liegt. Der zuvor genannte englische Philologe Richard Bentley plante um 1720 als erster eine Ausgabe des griechischen Neuen Testaments auf alleiniger Grundlage der ältesten Handschriften sowie des lateinischen Vulgattextes.⁶⁹ Die Umsetzung dieser Forderung in der Ausgabe fand aber durch den Druck der Theologen seiner Zeit nicht statt. Zu bemerken ist jedoch, dass er damit neben der Wiederherstellung der Texte des Horaz durch die *examinatio* aus historischer Sicht auch einen entscheidenden Beitrag die Entwicklung der *recensio* betreffend leistet. Erst 1831 bzw. 1842⁷⁰ kam es schließlich zur Herausgabe des neuen Testaments auf Basis der ältesten Handschriften durch Karl Lachmann.

67 Genauerer dazu siehe im Punkt 1.3.3 *Historisch-kritische Ausgabe*.

68 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 10.

69 Bei der textkritischen Arbeit zum neuen Testament von Erasmus bis Lachmann lassen sich noch andere methodische Neuerungen ausmachen, die detailliert im Kapitel *Das Streben nach einer systematischen Recensio im 19. Jhd.* (Timpanaro, Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 12-25.) von Sebastiano Timpanaro dargestellt sind.

70 1831 wurde die *Editio minor*, 1842 die *Editio maior* veröffentlicht, die sich beide der ältesten Handschriften bedienen.

1.3.2. Lachmannsche Methode

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts kam es im Denken der Textkritiker⁷¹ wieder zu einer Rückbesinnung auf die inneren Kriterien zur Erschließung eines Textes. Bei der Erstellung eines ursprünglichen Textes antiker Autoren, wie beispielsweise für Platonhandschriften durch Immanuel Bekker, spielt „die gründliche Kenntnis der Sprache und des Stils eines Autors“⁷² die weitgehend bedeutendste Rolle. Nicht der Vergleich der vorhandenen Textdokumente also, sondern die stilbedingte Kohärenz des Textes wird als Kriterium bei der Erschließung einer Urform angesetzt.

Mit seiner 1816 in Leipzig erschienenen Properzausgabe tritt nun Karl Lachmann auf die Bildfläche. In der ersten Phase bis zu seiner Veröffentlichung der Nibelungen 1826, in der er noch keine germanistischen Texte ediert, lässt sich bei der Behandlung der verwendeten Textzeugen ein Gedanke ausmachen, der für die Methode, der er später seinen Namen gab, entscheidend werden sollte. Laut Timpanaro bezeichnet er als

wichtigstes Bedürfnis [die Vorlage] [...] streng diplomatische[r] Ausgaben, welche die Überlieferung in der frühesten uns erreichbaren Form wiedergäben „ohne die mindeste Rücksicht auf den Sinn oder die Vorschriften der Grammatik“^{73, 74}.

Das Zurückdrängen der *examinatio*, das Roger Lüdeke als „kennzeichnend für seine [Lachmanns, Anm. SL] wissenschaftliche Grundlegung der textkritischen Methode“⁷⁵ versteht, ist also schon hier angelegt, auch wenn das obige Zitat von Timpanaro dieses als „mit einer gewissen polemischen Überspitztheit formuliert“⁷⁶ bezeichnet und er damit dessen Wahrheitsgehalt relativiert. Nicht ganz zu Unrecht, wie man sehen wird. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass Lachmann bei dieser Edition sozusagen einen „Kampf für Echtheit gegen Eleganz“⁷⁷ bestreitet, in dem er jeglichen Kommentar zum Text aus seiner Properzausgabe verbannt und die Leserschaft bei Fragen nach der Interpretation auf andere Werke verweist.⁷⁸ Damit positioniert er sich am Gegenpol zu anderen Textkritikern seiner Zeit. Lachmanns Vorgehensweise in dieser Phase spiegelt das jedoch nicht wider: Die Verhältnisse der Handschriften zueinander bleiben noch weitestgehend ungeklärt und auch deren Anzahl ist

71 Erwähnt seien hier Gottfried Hermann und Immanuel Bekker.

72 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 27.

73 Hermann, Gottfried: Godofredi Hermanni Opusculum VI. Leipzig 1835. S. 2.

74 Ebda., S. 28.

75 Lüdeke: Materialität und Varianz, S. 454.

76 Ebda., S. 30.

77 Ebda., S. 28.

78 Vgl. ebda.

eher bescheiden.⁷⁹ Eine „größere Sorgfalt bei der Suche nach Handschriften“⁸⁰ lässt sich in der zweiten Phase der Editionstätigkeit Lachmanns erkennen, als er in der Zeit von 1826 bis 1841 das Nibelungenlied, Iwein und andere Texte aus dem deutschen Mittelalter verlegte.⁸¹ Der Grund dafür mag darin liegen, dass das Ziel Lachmanns bei den ersten Texten war, die große Anzahl an „wertlosen Varianten“⁸², die sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts dazu angesammelt hatten, zu beseitigen, während er es im zweiten Fall für nötig erachtete, die Materialbasis zu den Texten zu erweitern. Ab 1830 beginnt übergreifend zur zweiten Phase mit der Herausgabe des neuen Testaments die dritte Phase der Lachmannschen Editionstätigkeit. Neben anderen lateinischen Texten, bei deren Edition er sich auf nur einen Codex stützte, veröffentlichte Lachmann 1831 und 1842 das neue Testament erstmals auf Grundlage der ältesten Handschriften.⁸³ Entscheidende Gedanken zur genealogischen Herangehensweise an das Handschriftenmaterial werden dabei in der zweiten Ausgabe, der *Editio maior*, erstmals klar formuliert. Wie Timpanaro gezeigt hat und wie es auch aus den hier vorliegenden Ausführungen ersichtlich ist, kann man bei diesbezüglichen Gedanken auf eine lange Tradition, beginnend bei Poliziano im 15. Jahrhundert zurückblicken. Als direkten Vorläufer zu Lachmanns Formulierung nennt Timpanaro Johann Albrecht Bengel.

Wie am Beginn dieses Kapitels angedeutet und in dem anschließenden kurzen Abriss der Editions-geschichte verdeutlicht, war es nicht Lachmann allein, dem man die Trennung von *examinatio* und *recensio*; dem man also die Hinwendung auf die Geschichte einer Handschrift und somit der Entstehung des Textes, den sie trägt, zuschreiben kann. Wie oben erwähnt, besann sich die Welt der Editoren zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder auf die inneren Kriterien bei der Erschließung des Textes, der für die Publikation als richtig erachtet wurde. Es ist sicherlich auch der Bedachtheit auf sein Bild innerhalb der wissenschaftlichen Elite der Zeit und auch der Nachwelt zuzuschreiben, dass sich Lachmann mit seinen schriftlichen Äußerungen zur Methodik der Textkritik von der vorherrschenden Meinung absetzen wollte. Das kann man beispielsweise dadurch belegen, dass sich seine eigene Vorgehensweise bei

79 Timpanaro führt diese einerseits auf den eingeschränkten Zugriff Lachmanns auf Textzeugen, als auch auf seinen Widerwillen, „nutzlose[...] Gelehrsamkeit“ (Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 33) anzuhäufen zurück.

80 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 34.

81 Nach ebda., S. 32.

82 Ebda., S. 33.

83 Andere Quellen sprechen davon, dass bereits die von Johann Jacob Griesbach 1774 publizierte Edition diese ältesten Handschriften als Grundlage verwendet hat, was im Widerspruch zu Timpanaros Ausführungen steht, der von einer schriftlichen Kritik Lachmanns an Griesbach spricht (Vgl. Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 37). Siehe dazu im Allgemeinen das Kapitel „Lachmann als Herausgeber des neuen Testaments“ (Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 36–42).

Weitem nicht so strikt darstellt, wie er sie von anderen in seinen Publikationen fordert. Um dies zu verdeutlichen wird im Folgenden noch die Entwicklung der bereits erwähnten, und für die Anliegen der Arbeit zentralen Begriffe *stemma* sowie *archetypus* zu der uns heute gängigen Bedeutung geklärt. Im Anschluss wird der Begriff der Lachmannschen Methode erläutert.⁸⁴

1.3.2.1. Begriffliche Klärung

Das zuvor im Zuge der Gedanken Polizianos genannte *stemma* zur Darstellung der Genealogie der Werkmaterialien geht laut Timpanaro auf Carl Gottlob Zumpt zurück und erfährt durch Friedrich Wilhelm Ritschl eine bedeutende Änderung in der Darstellung. Er stellte erstmals in seiner Ausgabe des *Thomas Magister* den rekonstruierten Text mit griechischen Buchstaben dar.

Ritschl war es auch, der erstmals den Terminus „Textgeschichte“⁸⁵ verwendete. Er hatte diesen von seinem Lehrer Wolf, der in der Praefatio zu Platons *Gastmahl* von „Geschichte des Textes“⁸⁶ gesprochen hatte, übernommen.

Die *stemma* wurden von Ritschl jedoch nicht zur Rekonstruktion eines Archetypus anhand mechanischer Regeln benutzt, wie sie Lachmann und zuvor Bengel bereits vorgelegt hatten.

Die erste Verwendung des Ausdrucks *codex archetypus* wie er uns heute bekannt ist, geht auf Madvig zurück, der ihn 1833 in seiner Abhandlung *De emendandis Cicerionis orationibus pro P. Sestio et in P. Vatinius*⁸⁷ benutzt. Er ist auch der erste, der davon spricht, das *stemma* zur Rekonstruktion des *codex archetypus* anzuwenden.

Am Ende dieses Punktes soll eine kurze Zusammenfassung der Hauptpunkte der Lachmannschen Methode nach Sebastiano Timpanaro angefügt werden, die vor Augen führt soll, wie sehr Lachmanns Vorgänger und Zeitgenossen an der Entwicklung der Methoden beteiligt waren. Zu diesem Zwecke habe ich die betreffenden Namen als Unterpunkte vermerkt.

84 Die weiteren editorischen Arbeiten Lachmanns wie der Lukreztext oder die Lessing Ausgabe werden hier deshalb nicht behandelt, weil sie zur beabsichtigten Darstellung der Entwicklung nichts mehr wesentliches beitragen würden. Siehe für genaueres zum ersten Timpanaros Kapitel *Lachmanns Arbeiten über den Lukreztext* (Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 55-69).

85 „[A]d perspicendam textus historiam“, nach in: Thomae Magistri sive Theoduli Monachi Ecloga vocum Atticarum ex rec..... F. Ritschelii, Halle 1832, S. XXIX., Timpanaro. XXX.

86 Nach Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 46.

87 Ebda., S. 50.

I. Die Abkehr von der *vulgata* und die Forderung, nicht nur gelegentlich auf die Codices zurückzugreifen, sondern sie zur Grundlage der Ausgabe zu machen [...]

[Bentley (sowie Ernesti und Wolf)]

II. Das Mißtrauen gegenüber den Handschriften des Humanismus [...]

[Scaliger (sowie Poliziano und Vettori)]

III. Die Rekonstruktion der Textüberlieferung und ganz besonders der genealogischen Zusammenhänge, die zwischen den auf uns gekommenen Handschriften bestehen [...]

[Zumpt (sowie Madvig und Ritschl)]

IV. Die Aufstellung von Kriterien, die es erlauben, mechanisch zu entscheiden [...] welche [...] verschiedenen Lesarten auf den Archetypus zurückgeh[en]: Das ist Lachmanns wirklicher Eigenbeitrag, wenn man sich auch dessen bewußt sein muß, was er Bengel verdankte.⁸⁸

88 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 69f.

1.3.2.2. Lachmann – Wirkung

Es handelt sich bei der Lachmannschen Methode also um ein Bündel an Konzeptionen, die auf eine Vielzahl an Philologen zurückzuführen sind. Warum es dennoch als die Lachmannsche Methode in die Geschichte einging, hat nach Timpanaro mehrere –auch außerphilologische – Gründe. Einerseits schaffte es Lachmann „eine Aura von Verehrung“⁸⁹ um sich herum aufzubauen, was auf seine Vorliebe für umständliche Formulierungen zurückzuführen ist. Aus diesem Grund lehnte er auch Darstellungsweisen ab, bei denen der didaktische Gedanke im Vordergrund stand, was ihn nach Timpanaro auch davon abhielt, *stemma* zur Präsentation der Chronologie der Handschriften zu verwenden; andererseits trug die Darstellung seines Schaffens durch seine Schüler und späteren Verehrer⁹⁰ dazu nicht unwesentlich bei.

Was man wirkungsgeschichtlich als seinen größten Verdienst ansehen kann, ist, dass er durch seine – wodurch auch immer bedingte – Vorliebe für unterschiedliche Codices⁹¹ die Aufmerksamkeit der Fachwelt auf die *recensio* lenkte, und damit einen bedeutenden Schritt hin zur Darstellung des gesamten Schaffensprozesses innerhalb einer Edition machte.

89 Timpanaro: Die Entstehung der Lachmannschen Methode, S. 71.

90 Die Namen und Werke siehe ebda., S. 72, allen voran kann man hier Moritz Haupt nennen.

91 Es sei an dieser Stelle auf Bentley verwiesen.

1.3.3 Historisch kritische Ausgabe

Mit dem bisher Gesagten sollte versucht werden, die Bausteine der Überlegungen darzulegen, die sich im Anschluss an Karl Lachmann ihren Weg bahnten und zum heutigen Umgang der Editions-wissenschaft mit historischen Materialien führte. Bodo Plachta hat 1997 mit seinem Reclamband *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*, versucht, Prinzipien für diesen Umgang aufzustellen. Im Laufe des ausklingenden 19. und des gesamten 20. Jahrhunderts gab es eine Vielzahl an historisch-kritischen Ausgaben, deren Ziele sich schrittweise zu dem wandelten, was Bodo Plachta wie folgt formuliert:

Texte sind historische Dokumente. Ihre Entstehung und die aus ihr resultierenden Ergebnisse müssen als ein historischer Prozeß beschrieben und fixiert werden. Diesen Entstehungsprozeß in seiner Komplexität aus historischen, biographischen oder poetologischen Komponenten möglichst umfassend zu dokumentieren und zu erläutern, ist ein wichtiges Ziel der historisch-kritischen Ausgabe.⁹²

In seiner 1963 erschienen Dissertation *Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte* an der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin legte Hans Werner Seiffert eine Arbeit vor, in der er diesen Wandel vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in seine Zeit darstellt.

Er unterscheidet dabei die sieben Methoden

- A. Die historische (genealogische) Methode⁹³
- B. Auswahlapparate⁹⁴
- C. Descriptiv-genetische Methode⁹⁵
- D. Das genetische Verfahren⁹⁶
- E. Autorenapparat⁹⁷
- F. Die handschriftentreue Wiedergabe (Diplomatik)⁹⁸
- G. Die genetische Textsynopsis⁹⁹

92 Plachta, S. 13-14.

93 Seiffert, S. 119.

94 Ebda., S. 121.

95 Ebda., S. 135.

96 Ebda., S. 141.

97 Seiffert, S. 157.

98 Seiffert, S. 163.

99 Seiffert, S. 168.

Diese diskutiert er anhand von Problemen der Überlieferung, Textveränderungen, semantischen Fragen und Fragen der Textkonstitution. Für die Belange der Arbeit ist daran vor allem die Erwähnung von Otto Weiß' historisch-kritischer Schoppenhauer-Ausgabe aus dem Jahre 1919 interessant, in dem dieser erstmals zwischen textkritischem Verzeichnis und Variantenapparat trennt, was Georg Witkowski in seinem theoretischen Werk *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch*. aus dem Jahre 1924 als äußerst sinnvoll erachtet. Denn damit wurde endlich eine Lösung gefunden, die Unmengen an vorhandenen Textzeugen zu den Werken von Schriftstellern und Schriftstellerinnen aus dem Bereich neuerer deutscher Literatur für den Benutzer/die Benutzerin übersichtlich darzustellen.¹⁰⁰ Die Textkritik übernimmt dabei, und bis über die 1950er Jahre hinaus noch immer, eine interpretative Funktion, die dann im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer weiter zurückgeht. Einen guten Überblick dieser weiteren Entwicklung im Bereich der Vorgehensweise in historisch-kritischen Ausgaben bietet Roger Lüdekes Beitrag *Materialität und Varianz. Zwei Herausforderungen eines textkritischen Bedeutungsbegriffs in Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie* aus dem Jahre 2003. In seine Darstellung bezieht er u.a. die angelsächsische *textual bibliography* mit ein, die am Beginn des 20. Jahrhunderts die Überlieferungskriterien auf Drucke ausdehnte und eine Trennung zwischen Textgestalt und Textträger vorschlug, wie später noch gezeigt werden wird. Seit den 1960er Jahren gilt das Prinzip „der Konstitution kritischer Mischtexte“¹⁰¹ als überholt, die interpretierende Wirkung des Herausgebers wird dementsprechend herabgemindert und die Bewahrung der Historizität im abgedruckten Text steht im Vordergrund. Als zentraler Begriff in den Diskussionen der neugermanistischen Editionstheorie wird von Roger Lüdeke *Autorisation* genannt. Darin ist man heute an einen Punkt gelangt, an dem es nicht mehr um die Bestimmung eines vom Autor/von der Autorin legitimierten Textes, sondern vielmehr um die „angemessene“¹⁰² Darstellung der „unterschiedlichen historischen Realisierungsformen“¹⁰³ des Werkes geht.¹⁰⁴ Jedweder Textzeuge legitimiert sich in diesen Ausgaben also allein durch seinen Status. Durch die immer detaillierteren Fotografie- sowie Druckmöglichkeiten rückten in dieser Entwicklung auch die Textträger selbst immer mehr in den Mittelpunkt. Schon die angelsächsische *textual*

100Zur genaueren Kritik Witkowskis siehe entweder Witkowski, Georg: *Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch*. Haessel: Leipzig 1924 oder Seiffert: *Untersuchungen*, S. 131-134.

101Lüdeke, S. 456.

102Nach Lüdeke, S. 457.

103Ebda.

104Die alternativ zu *Autorisation* vorgeschlagenen Begriffe in diesem Zusammenhang sind im Beitrag *Materialität und Varianz* von Roger Lüdeke kurz und prägnant dargestellt.

bibliography versuchte, wie zuvor bereits erwähnt, zwischen Textgestalt und Textträger zu trennen, setzte diese Differenzierung jedoch „in editionspraktischer Hinsicht“¹⁰⁵ noch nicht hinreichend um. Die 1975 begonnene Frankfurter Hölderlin Ausgabe, herausgegeben von Ewald Sattler, setzte sich erstmals das Ziel, den „handschriftlichen Nachlaß [...] vollständig zu dokumentieren und für den Leser nachprüfbar zu erschließen.“¹⁰⁶

Durch dieses und viele nachfolgende Projekte stehen wir heute an einem Punkt, an dem die Art und Weise auf die der Textträger den Text repräsentiert, entscheidend auf dessen Deutung einwirkt.

105Lüdeke, S. 456.

106www.stroemfeld.de/de/editionen_0_3_1/ (eingesehen am 25.10.2012).

B) Material

2. Einführendes zur Interpretation

Der Umgang mit Textträgern im editionstechnischen Verfahren hat sich seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts signifikant geändert. Der Wunsch, einen Urtext zu erschließen, ist durch die Entwicklung eines neuen Textbegriffs verschwunden. Jede Niederschrift der Gedanken des Autors zum Werk wird heute als eigenständiger Text betrachtet. Dabei stellt sich natürlich die Frage, inwieweit diese neue Herangehensweise einerseits eine neue Art der Darstellung fordert, und wie sie andererseits die Wahrnehmung des Werkes – vorerst im wissenschaftlichen Diskurs – verändert. Um diese beiden Fragen beantworten zu können, sei an erster Stelle eine kurze Einführung in den Wandel der Interpretation durch die verschiedenen Strömungen des 20. Jahrhunderts gegeben. Wie am Ende des ersten Kapitels erwähnt, sollte die Präsentation eines Textes in wissenschaftlichen Ausgaben so gewählt werden, dass sie dem Original entspricht. Ähnlich verhält es sich mit der Interpretation.¹⁰⁷ Aus diesem Grund bezieht sich die vorliegende Arbeit bei der Darstellung der Entwicklung der Interpretationspraxis eingangs auch auf ein Werk von Els Andringa, das den Wandel der Interpretation anhand von Kafkas Erzählung *Vor dem Gesetz* beleuchtet.¹⁰⁸

„Zu Beginn hat, der hermeneutischen Tradition entsprechend, die historisch bedingte *Intention des Autors* als regulativer Bezugspunkt des Interpretierens gegolten.“¹⁰⁹ Diese „Intention des Autors“ wird von Andringa in zwei Punkte unterteilt: Einerseits wird sie „als interpretatives Ergebnis[, das] eine von Vorkenntnissen beeinflusste Sinnkonstruktion des Interpreten“¹¹⁰ meint, bezeichnet, und andererseits als Antwort auf die Frage „was der 'Dichter' wohl hatte sagen wollen“¹¹¹. Andringa stellt diese beiden Unterteilungen in der Wahl ihrer Mittel als Gegensätze dar. Er meint, dass sich der/die Interpretierende bei erstem auf textinterne Merkmale, und bei zweitem auf Dokumente aus dem Schaffensumfeld des Autors/der Autorin bezieht. Bei den dadurch geschaffenen Rahmen handelt es sich um subjektive Konstruktionen des Interpreten/der Interpretin, was die Autorintention als „selbstverständliches Deutungsziel“¹¹² zu einem Streitpunkt werden lässt. Über die russischen Formalisten, die tschechischen Strukturalisten und die Bewegung des New Criticism in Amerika, wendet sich die Interpretationspraxis im Punkt Referenzrahmen dann strukturellen

107 Zur Verdeutlichung dieses Argumentes siehe Zabka, Thomas : Pragmatik der Literaturinterpretation . - Tübingen : Niemeyer , 2005, worin der Autor u.a. eine „kritische Reflexion und Revision wissenschaftlicher Literaturinterpretation formulier[t]“ (S.1).

108 Andringa, Els: Wandel der Interpretation. Kafkas "Vor dem Gesetz" im Spiegel der Literaturwissenschaft. Westdeutscher Verl.: Opladen 1994.

109 Andringa, S. 40.

110 Ebda., S. 41.

111 Ebda.

112 Andringa, S. 43.

Mustern im Text zu. Auch daran wird bald Kritik laut, da diese Art der Interpretation den historischen Aspekt eines Textes komplett vernachlässigen würde. Die Schlüsse, die aus dem objektivierten Sprachmaterial gezogen würden, seien wiederum subjektiv, so der Kritikpunkt.

„Was Autoren wollen, wie Leser reagieren und welche gesellschaftlichen Kräfte in die Produktion des Textes eingreifen – das war [im New Criticism] alles irrelevant.“¹¹³ Der für die Belange der Arbeit wichtige Punkt liegt in der Vorgehensweise dieser Bewegung, die seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts über 50 Jahre prägend für die Literaturkritik in Amerika blieb. Aus dem vorigen Zitat lassen sich zudem Rückschlüsse auf den Strukturalismus machen. Für kurze Zeit schien es auch, als würde er in Amerika die konservative Strömung des New Criticism ablösen. Das Herausarbeiten von Ambiguitäten und thematischen Oppositionen und vor allem die Beantwortung der Frage, wie sich diese zu einem Textganzen vereinigen, kann dabei als systematische Überschneidung beider Richtungen angesehen werden. In Anbetracht dessen erscheint es auch nicht verwunderlich, dass in der Editionstechnik dieser Zeit das Augenmerk stärker auf die Entstehung des Textes als Arrangement einzelner Textteile, denn als Manifestation eines einheitlichen Gedankens gerichtet wurde. Der Strukturalismus sollte jedoch nicht auf den New Criticism folgen. Auf der John-Hopkins Konferenz 1966 vollbrachte "der damals noch unbekannte"¹¹⁴ Jacques Derrida etwas Verblüffendes. Er schaffte es, den amerikanischen Teilnehmern der Konferenz den Strukturalismus auszureden, bevor sie ihn für sich entdecken konnten. Durch diese Rede und darauffolgende Publikationen etablierte sich der Poststrukturalismus im Anschluss an den New Criticism. Der wichtige Unterschied dabei liegt in der grundlegenden Arbeitshypothese des Poststrukturalismus. Wollten der New Criticism und der Strukturalismus die Entstehung eines Textganzen erklären, ging der Poststrukturalismus von vornherein davon aus, dass es etwas Derartiges gar nicht gibt. Die 20 bis 30 Jahre, die zwischen dieser Wende in der Literaturwissenschaft in den USA und Deutschland liegen, lassen sich daraus erklären, dass hier eine weit größere Skepsis gegenüber dem Poststrukturalismus vorherrschte und sich die Anhänger desselben – anders als dort – auf keinen institutionellen Oberbau berufen konnten, der ihnen die Lehre desselben erlaubt hätte. Erst „[d]ie Anerkennung der Leserrolle in der deutschen *Rezeptionsästhetik* löst [hier] die Fixierung auf die isolierte Werkstruktur ab“¹¹⁵. Mit diesem Schritt ist die eigentliche Loslösung von der Forderung nach der Rekonstruktion der Autorintention vorerst einmal vollzogen: Ab der ersten Hälfte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts wird in der neu

113 Winthrop-Young Geoffrey : Friedrich Kittler zur Einführung. Junius Verlag GmbH: Dresden 2005. (= Zur Einführung 307), S. 27-28.

114 Ebda., S. 29.

115 Andringa, S. 45.

erarbeiteten, empirischen Literaturwissenschaft dann das Hauptaugenmerk auf die unterschiedlichen Reaktionen verschiedener Gruppen, die einen Text unter jeweils anderen Bedingungen rezipieren, gelegt.¹¹⁶ Parallel dazu beginnt sich auch im deutschen Sprachraum der Poststrukturalismus oder Dekonstruktivismus um die schillernde Figur Jaques Derridas durchzusetzen, im Zuge dessen die Frage, ob der Text vom Leser/von der Leserin, oder der Leser/die Leserin vom Text hervorgebracht wird, als unbeantwortbar bezeichnet wird.¹¹⁷ Daneben erwähnt Andringa noch kurz die marxistischen und die feministischen Literaturtheorien, ohne diese jedoch näher auszuführen.

Er kommt zum Schluss, dass Literatur immer einer Auseinandersetzung mit der Welt entspringt, und deshalb nie „ohne Bezugnahme auf das 'Weltwissen' der Leser/Interpreten“¹¹⁸ auskommt. Andringa stellt in seinem 1994 erschienen Buch am Ende seines kurzen Abrisses zur Interpretationsgeschichte fest, dass seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts ein Methodenpluralismus an Boden gewinnt, der mit einer Reihe von Metadiskussionen einhergeht.¹¹⁹

Nachdem die Frage nach dem Urtext durch den Wunsch einer Darstellung der Genese eines Textes ersetzt wurde, stand also die Frage nach der wahren, richtigen Interpretation zur Disposition. Günter Abel unterteilt in einem 1993 erschienen Buch¹²⁰, die Interpretation in drei Ebenen: 1. „die ursprünglich-produktiven [...] Zeichenfunktionen“¹²¹, 2. „die durch Gewohnheit verankerten und habituell gewordenen Gleichförmigkeitsmuster“¹²² und 3. „die aneignenden Deutungen“¹²³. Dabei spielt die 1. Ebene eine entscheidende Rolle, weil sie das Fundament für die beiden weiteren Ebenen bildet. Wie wir also die „ursprüngliche Zeichenverwendung“¹²⁴ im Werk, unabhängig von allem was auf Ebene 2 und 3 noch passieren mag oder schon passiert ist, deuten, ist entscheidend eben für die Ebenen 2 und 3.¹²⁵ Damit kommt man aber zu einer Frage der Sprachphilosophie, die seit Platon auf ihre Beantwortung wartet: Wie sieht es mit dem Verhältnis von Wort (oder bei Sokrates auch dem logos) zum Sein der Dinge aus? Abel behauptet, dass uns der Zugang zur „Idee einer objektiven Welt“¹²⁶ verwehrt sei, und unsere Weltauslegung jene Objektivität erzeuge, auf die

116 Vgl. Groeben, Norbert; Vorderer, Peter: Textverständnis – Textverständlichkeit. Münster: Aschendorf 1982.

117 Vgl. Culler, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London: Routledge 1983.

118 Andringa, S. 48.

119 Vgl. Booth, Wayne C. : Critical understanding : the powers and limits of pluralism / Wayne C. Booth . - Chicago [u.a.] : Univ. of Chicago Press , 1979, Butler (1988/89).

120 Abel, Günter: Interpretationswelten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

121 Ebda., S. 14.

122 Abel, Günter: Interpretationswelten, S. 15.

123 „[D]ie aneignenden Deutungen, z.B. die Vorgänge des Beschreibens, Theoriebildens, Erklärens, Begründens oder Rechtfertigens“ (Abel, Günther: Interpretationswelten, S. 15.)

124 Zabka, S. 116.

125 Die Tautologie die sich daraus ergibt wollte ich bewusst schaffen, um die Fehlerhaftigkeit dieses Schlusses zu verdeutlichen.

126 Zitiert nach Zabka, S. 117.

sich die Ebene 2 und 3 stützen. Ohne Abel unterstellen zu wollen, er kenne die klassischen Positionen der Sprachphilosophie zu diesem Thema nicht, ist diese Erkenntnis trotzdem weder neu¹²⁷ noch wirklich hilfreich: Daraus ergibt sich nämlich lediglich die Antwort, dass die Dinge so sind wie sie sind, weil wir eben glauben (oder schon immer geglaubt haben), dass sie so sind (vgl. Ebene 2). Und daran anschließen, dass das, was wir darüber sagen, nicht mehr und nicht weniger als unser subjektives Urteil über die Welt ist (vgl. Ebene 3) – was ebenfalls bereits Aristoteles angedeutet hat.

Die genannten Probleme werden auch von Abel in ähnlicher Weise erkannt, und er kommt zu dem ernüchternden Schluss, den schon Saussure für sein Gebiet formuliert hat: Es ist unmöglich die Interpretation zu interpretieren.

Neben dieser sehr nüchternen und definitiv mehr de- als präskriptiven Einsicht über das Wesen der Interpretation, gibt es in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts aber auch noch andere Ansichten. Eine davon soll hier kurz skizziert werden. Zabka hat sie in das Modell von Abel eingebettet, an dieser Stelle genügt jedoch ein Kritikpunkt daraus, auf den wir am Ende dieses Kapitels stoßen werden:

Literatur wird dadurch gemacht, dass sie als Literatur präsentiert wird. Nach Zwaan und Fish lesen Personen, die glauben, einen literarischen Text vor sich zu haben, weit langsamer und behalten den Wortlaut besser in Erinnerung:

Leser mit literarischer Erwartung bauen in geringerem Maße Situationsmodelle auf, fragen also weniger nach einer realen Situation, auf die sich der Text beziehen könnte. Stattdessen interessieren sich Literatur-Leser stärker als Nachrichten-Leser für die Disposition des Verfassers. Literatur-Leser stellen weniger Verknüpfungen zwischen den einzelnen Propositionen her, sie erwarten also in geringerem Maße wahre, zusammenhängende und widerspruchsfreie Aussagen über die Wirklichkeit. Ihre Kohärenzerwartungen richten sich mithin nicht auf die referentielle Leistung des Textes, wohl aber auf dessen thematische Einheitlichkeit.¹²⁸

An diesen Untersuchungen, so schön deren Ergebnisse vielleicht in die eine oder andere Vorstellung passen, kritisiert Zabka vier Punkte. Einerseits a)¹²⁹ wird den Probanden nicht anhand textinterner Kriterien die Wahl gelassen, zu entscheiden, ob es sich dabei um einen literarischen Text handelt oder nicht. Er wird als literarisch oder nicht-literarisch präsentiert, was die Probanden natürlich unter Zugzwang setzt, in der Analyse ihr Textsortenwissen zu aktivieren. Zweitens b)¹³⁰ wird die

127 Schon Aristoteles spricht von einem sozialen Faktor bei der Bildung der Namen, und spätestens seit John Locke ist der Gedanke, dass die Bedeutung durch Übereinkunft erreicht und dann sozial stabilisiert wird, in diesem Bereich der Philosophie, oder später auch Sprachwissenschaft, verankert.

128 Zabka, S. 112.

129 Ebda., S. 113.

130 Ebda., S. 113-114.

Rolle der/s Experimentierenden als Vermittler/in oder auch Neuproduzent/in des Textes nicht beachtet, d.h. das Beobachterparadoxon wird nicht zu minimieren versucht. Der dritte Kritikpunkt stellt sich für die Belange der Arbeit als äußerst fruchtbar heraus: Unter dem Punkt c), *Behavioristische Handlungstheorie*¹³¹, kritisiert Zabka das Vorgehen Fishs oder Zwaans, die beispielsweise durch das Hinzufügen einer Seitenzahl und der Nennung der Textsorte den Probanden zumindest nahe legen, die erwarteten Handlungsmuster zu reproduzieren. Interessant ist dabei folgender Satz Zabkas:

Im Zweifelsfall hätten sie prüfen können, ob ihr Wissen auf den vorliegenden Text tatsächlich passt: Ist die Namensliste wirklich als Kunstwerk entstanden bzw. dazu gemacht werden [sic!] oder will uns der Dozent nur Glauben machen, sie sei eines?¹³²

Im Punkt d), *Objektivitäts-Annahmen der Experimentatoren*¹³³, zeigt Zabka schließlich noch auf, wodurch der Text im beschriebenen Experiment seine Eigenschaft *Text* zu sein, gewinnt. Dadurch nämlich, dass ihn die Experimentatoren/-innen als literarischen Text präsentieren.

Auch wenn auf den gesamten 273 Seiten der theoretischen Grundlagen zur Interpretation kein einziges Mal das Material als Sinnträger benannt wird, kann man an den genannten vier Punkten doch zwei Dinge sehen:

- 1) Den textinternen Kriterien zur Klassifikation eines Textes als Text soll mehr Beachtung geschenkt werden. Vor allem gegenüber vorherigen Annahmen und Unterstellungen.
- 2) Die Rolle des Vermittlers als Ko-Autor wird angesprochen.

Zabka stellt aufgrund seiner Ergebnisse vier Kategorien der Erkenntnis literarischer Bedeutung fest: *Code*, *Kontext*, *Modus* und *Subjekt*¹³⁴. Als Kategorie für die vorliegende Beschäftigung interessant ist *Code*, die von Zabka wie folgt beschrieben wird:

Bedeutungen sind abhängig von der historischen Semantik und Syntax der Sprache, in der die Kommunikation erfolgt. Der Code umfasst die möglichen Zeichenverwendungen in der Sprache.¹³⁵

Nun stimmt Zabka mit Abel überein, indem er sagt, der *homo interpretans* sei von einer objektivierbaren Welt abgeschnitten. Um diese jedoch zumindest asymptotisch zu erreichen, könne man, nach Umberto Eco, versuchen, sich dem *Code* des Senders auf unterschiedliche Arten

131 Ebda., S. 114.

132 An dieser Stelle sie noch ein Mal auf das Problem der Namen verwiesen, das im vorigen Punkt behandelt wurde.

133 Zabka, S. 115.

134 Zabka, S. 126.

135 Ebda., zur genaueren Definition siehe ebda., S. 127-130.

anzunähern.¹³⁶ Damit wird jedoch noch nichts über die materiellen Zeichen der Sprache gesagt. Zabka spricht im Weiteren zwar von einem anders lautenden *Code* zur Zeit der Entstehung des Prätextes, geht in seiner Definition dieser Kategorie jedoch nie auf die schriftlichen Zeichen ein, die in Bezug auf eine skripturale Kunstform wie die Literatur mit einbezogen werden sollten. Der individuellen Ausführung dieser Zeichen und die damit einhergehende Bedeutungskonkretisierung a) des Wortes b) des Satzes und c) des Textganzen wird damit nicht hinreichend Rechnung getragen.¹³⁷

Wie anhand Günter Abels und auch Thomas Zabkas Unterteilung der Interpretation gezeigt wurde, stellt bei all den weiteren Vorgängen der Bedeutungszuschreibung bezüglich eines literarischen Werkes immer noch der Text und dessen *eigentliche* – d.h., jene von Interpretierenden herausgelesene – Bedeutung den Grundstock dieser Zuschreibungen dar; und mit Ausnahme der Schule der Strukturalisten ist das auch die gängigste Herangehensweise an den Text im Zuge einer Interpretation.

Als entscheidende Frage im Prozess der Bedeutungskonstruierung, die vor und nach Veröffentlichung eines Textes in, mit und rund um diesen geschieht, hebt nun auch Zabka im Wirrwarr der unterschiedlichen „Zuschreibungshandlung[en]“¹³⁸ die „Bedeutung der ursprünglichen Zeichensetzung“¹³⁹ hervor. Dabei übersieht er aber im Weiteren die neuen Möglichkeiten zu deren Erschließung.

Mit der Darstellung der Materialien des Autors/der Autorin kann zwar nie der komplette Bedeutungshorizont, in den ein Text erstens synchron gesetzt und zweitens diachron eingebettet wurde, erschlossen werden; Sie hilft jedoch mit Sicherheit dabei, die Autor-/Autorinnenintention fassbarer zu machen; jener *Idee einer objektiven Welt* im Text näher zu kommen. Das alleinige Streben nach einem Urtext mag vielleicht der Vergangenheit angehören, wie das vorige Kapitel darzulegen versuchte. Da ein Text jedoch eine Vielzahl an Bedeutungen vermittelt, ist der Wunsch verständlich, diese zumindest voneinander abzugrenzen. Denn mag der Autor/die Autorin auch Tot sein, sein/ihr Geist schwebt unweigerlich durch die Zeilen; hat seinen Platz neu definiert und tritt neben der Publikationsform, der sinnmodifizierenden Wirkung der Rezensionen, Interpretationen

136 Vgl. ebda., S. 127.

137 Wird ein Text heutzutage publiziert, wird diese Wirkung in hohem Maß von den (Vorab-) Rezensionen, und den dafür aufgebrauchten Werbemitteln, beeinflusst. Diese Ebene ist in ihrer Wirkungsweise derart komplex, dass die Aufarbeitung derselben den für diese Arbeit zur Verfügung stehenden Umfang wie auch den zeitlichen Rahmen sprengen würde. Vgl. zum Einfluss des Literaturbetriebes auf die Literatur in Österreich: Boehringer, Michael [Hg.] : *Zeitenwende: österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000 - 2010* / Michael Boehringer & Susanne Hochreiter (Hg.) . Praesens-Verl.: Wien, 2011.

138 Zabka, S. 116.

139 Ebda.

und wissenschaftlichen Aufarbeitungen des Textes als unleugbarer Fels im Bedeutungsmosaik seines Werkes an den Tag.

2.1. Bezugnahme der einzelnen Interpretationen aufeinander

Zum im nächsten Kapitel behandelten Autor Franz Kafka und dessen Werk liegt eine Unmenge an Sekundärliteratur vor. Jede Interpretation zu nur einer Erzählung des Dichters in die Untersuchungen mit einzubeziehen, stellt sich für den Rahmen dieser Arbeit als unrealisierbar dar. Im Werk von Els Andringa findet sich dazu eine interessante Statistik, in welcher der Wissenschaftler die intertextuellen Bezüge der verschiedenen Interpretationen zu *Vor dem Gesetz*, darstellt. Auffallend dabei ist, wie wenig vorhergegangene Interpretationen in die jeweils neu erscheinenden mit einbezogen wurden. „Man würde zumindest erwarten, daß in diszipliniert vorgehender Forschung gezeigt wird, was der eigene Beitrag leistet im Vergleich zu dem, was bereits vorliegt.“¹⁴⁰ Wenn man sich aber ansieht, wie wenig der bereits vorhandenen Literatur zu *Vor dem Gesetz* in den einzelnen wissenschaftlichen Werken verarbeitet wird, kann man den Wunsch nach der Darstellung des unverfälschten Originalmaterials nachvollziehen. Wie Andringa feststellt, und wie es wohl jedem/r, der/die schon einmal intensiv in diesem Feld gearbeitet hat bewusst ist, „veralten geisteswissenschaftliche Errungenschaften weniger schnell und sichtbar“¹⁴¹ als dies beispielsweise in den Naturwissenschaften geschieht. Das ist wohl einerseits auf die Kanonisierung, andererseits auch auf die Gruppenbildung unter den Wissenschaftlern/Wissenschaftlerinnen zurückzuführen. Wie dem auch sei, erscheint es dennoch verblüffend, dass mit Turk (1977), der 43% der bereits vorhandenen Literatur in seinem Werk erwähnt, der Höhepunkt der intertextuellen Bezüge im Bereich der Interpretationen zu *Vor dem Gesetz* erreicht ist. Der Durchschnitt liegt bei 10,7%¹⁴². Augenfällig bei den im Buch vorgelegten Zahlen ist die Lücke, die zwischen 1967 und 1976 auftritt. Laut Andringa scheint es plausibel, diese als Indiz für einen Methodenwandel und eine Abkehr von alten Deutungen anzunehmen. Dabei verblüfft jedoch, dass es nach 1976 gerade ältere Werke sind, „die sich stabilisieren“¹⁴³.

140 Andringa, S. 70.

141 Ebda., S. 72.

142 Vgl. Andringa, S. 76.

143 Ebda., S. 77.

3. Franz Kafka

3.1. Nachlass

Die Geschichte des Nachlasses Franz Kafkas beginnt mit einem Brief des Schriftstellers an seinen Freund Max Brod, mit seinem Dokument, in dem er schreibt:

Liebster Max, meine letzte Bitte: Alles, was sich in meinem Nachlaß (also im Buchkasten, Wäscheschrank, Schreibtisch, zuhause und im Bureau, oder wohin sonst irgendetwas vertragen worden sein sollte und Dir auffällt) an Tagebüchern, Manuscripten, Briefen, fremden und eigenen, Gezeichnetem und so weiter findet, restlos und ungelesen zu verbrennen, ebenso alles Geschriebene oder Gezeichnete, das Du oder Andre, die Du in meinem Namen darum bitten sollst, haben. Briefe, die man Dir nicht übergeben will, soll man wenigstens selbst zu verbrennen sich verpflichten.
Dein Franz Kafka.¹⁴⁴

Max Brod, der nach Angaben in der *Weltbühne* genau zu wissen glaubte, dass Kafka wusste, dass er keinen einzigen Zettel vernichten würde, machte sich in den darauf folgenden Jahren an die Sammlung der Manuskripte Kafkas, die sich durch Schenkungen des Autors in unterschiedlichstem Besitz befanden. Aufgrund seines Engagements wurde in den Jahren 1925 bis 1937 eine Werkausgabe Kafkas im Verlag *Die Schmiede* gedruckt. Als Brod zur Zeit Nazi-Deutschlands verfolgt wurde, teilte er Kafkas Nachlass in jenen Teil, der vom juristischen Standpunkt gesehen den Erben Kafkas zustand, und übergab ihn in Jerusalem dem Sammler Salman Schocken. Die persönlichen Schenkungen an ihn selbst, den zweiten Teil des Nachlasses, verwahrte er in einem Safe in Tel Aviv.

Zur Zeit der Suezkrise 1956 wurden die Manuskripte nach Zürich in die Bank Schockens gebracht. Der Teil, der den Erben Kafkas zustand, wurde 1961 von Malcolm Pasley nach Oxford gebracht, wo er noch heute liegt. Der Streit, dessen bisher letzter Akt 2010 vonstattenging, betrifft also „nur“ den Teil des Nachlasses Kafkas, den der Schriftsteller seinem Freund Max Brod anvertraut hatte.

Offiziell schenkte Brod diesen Teil bereits 1945 seiner Sekretärin Esther Hoffe, die daraus dann im Jahre 1988 die Manuskripte zum Prozeß-Roman im Auktionshaus Sotheby's in London um zwei Millionen Dollar versteigerte, und diese in den Besitz des Literaturarchivs Marbach übergaben. Den Streitpunkt daran bildet das Testament Malcolm Pasleys aus dem Jahre 1961. Am 18. Juli 2010¹⁴⁵ wurde auf Beschluss des Obersten Gerichtshofes in Israel der

144 Die Stelle befindet sich im Testament Kafkas, einem kleinen Zettel, den Max Brod bei der Durchsicht seiner Schriften gefunden hat. Hier nach: Alt, Peter André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. 2. durchgesehene Auflage. München: C.H. Beck 2005, S. 19.

145 Diese Angabe bezieht sich auf Wrubel, Dimitrij: Schläge für den Künstler! In: Die Zeit 29/10 (15.07.2010) S. 40. Im Artikel Kilcher, Andreas: Die Akte Kafka. In: Neue Züricher Zeitung 174 (30.7.2010) S. 41. vom

Tresor der beiden Töchter Hoffes in Zürich von einem Nachlassverwalter geöffnet. Der Grund dafür waren hauptsächlich Ungereimtheiten über den weiteren Verbleib des Materials. Während die Hoffe Töchter diesen gern ans Literaturarchiv nach Marbach verkauft hätten, bekundete auch die israelische Nationalbibliothek Interesse daran. Die Rechtsstreitigkeiten entzündeten sich am Status der Manuskripte, die, wie das Kreisgericht Tel Aviv wieder bestätigte, kein Nachlass, sondern seit der Ausstellung einer Schenkungsurkunde von Max Brod an Esther Hoffe Privatbesitz der Familie Hoffe sind. Wie der Kafka Philologe Andreas Kilcher in einem Interview mit Lothar Müller in der Süddeutschen Zeitung vom 26.9.2010 zu berichten weiß, richtete sich das Interesse der Kafka Forschung zu dem Zeitpunkt des Interviews mehr auf den Nachlass Max Brods, denn auf die Manuskripte und Briefe Kafkas. Diese sind seit Mitte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts bereits in einer detaillierten Inventarliste vorhanden.¹⁴⁶ Wenig später ergab sich in dieser Geschichte jedoch eine Wendung, als Roland Reuß und Peter Stängle die Oxforder Quartheft als Faksimile neu edierten.

Wie der Kafka-Biograf Reinhard Stach in einem Interview mit der ZEIT vom 26.01.2010 bereits erwähnte, und wie sich nach dem Öffnen des Safes als wahr herausstellen sollte, wurden dort auch unpublizierte Zeichnungen Kafkas aufbewahrt. Niels Bokhove und Marijke van Dorst publizierten bereits 2003, und 2011 in einer verbesserten Ausgabe, alle bis dahin bekannten Zeichnungen Kafkas.¹⁴⁷ Damit setzten die beiden einen Wunsch Max Brods in die Realität um, der schon zu Lebzeiten Kafkas von dessen Fähigkeiten als Zeichner begeistert war, und ihn mit expressionistischen Künstlern wie George Grosz und Paul Klee in Verbindung brachte.

Wie man also sieht, bietet das Werk Kafkas auch beinahe 90 Jahre nach dessen Ableben immer noch Stoff zu breiten Diskussionen und Neupublikationen. In wie weit der Zugang zu faksimilierten Originalen für eine breite Öffentlichkeit die offenen Fragen in absehbarer Zukunft erschöpfen oder diese noch um andere Aspekte erweitern wird, wird sich zeigen.

3.2. Ausgaben

Wie bereits erwähnt war es Max Brod, der gegen den expliziten Willen des Autors als erster die Werke Franz Kafkas verlegte, die Manuskripte sammelte und auch keine Mühen scheute, Briefe und andere Schriftstücke des Schriftstellers an einen Ort zusammenzuführen. Von 1925

22. Juli als dem Tag an dem der Safe geöffnet wurde.

¹⁴⁶ Vgl. dazu die Apparatabände zu Kafkas Werken in der S. Fischer Ausgabe.

¹⁴⁷ Bokhove, Niels (Hg.)/van Dorst, Marijke: 'Einmal ein großer Zeichner'. Franz Kafka als bildender Künstler. Vitalis, 2011.

bis 1948 erschienen in der Herausgeberschaft Max Brods *Der Prozeß*¹⁴⁸, *Das Schloß*, *Amerika*, *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, *Gesammelte Schriften* sowie *Ein Brief an den Vater*. Dabei geht der Herausgeber nach dem Lachmann'schen Prinzip vor: Er wird zum „Geburtshelfer“¹⁴⁹ des Autors. Durch seine langjährige Freundschaft sieht er sich in die Lage versetzt, die Texte in diejenige Form zu bringen, die er für das Kafka'sche Werk für angemessen hielt. Die Veröffentlichung von *Der Prozeß*, die bereits im Jahre 1925 in der Reihe *Die Romane des 20. Jahrhunderts*¹⁵⁰ stattfand und am Anfang der Herausgeberschaft von Kafkas Texten durch Max Bord steht, diente beispielsweise dazu, den Autor als „Epiker zu etablieren“¹⁵¹. Da die einzelnen Kapitel des Romans von Kafka selbst in keine endgültige Anordnung gebracht wurden, sah sich der Herausgeber dazu veranlasst, die losen Abschnitte in eine Reihenfolge zu bringen, um die Erwartung des lesenden Publikums nach Textkohärenz zu erfüllen. Hätte er es nicht getan und stattdessen die Unabgeschlossenheit des Werkes zur Maxime erhoben, wäre die Reputation Kafkas, von deren hohem Stand die bereits 1930 erschienene Übersetzung seiner Romane ins Englische¹⁵² zeugen, sicher deutlich geringer ausgefallen.¹⁵³ Wie anhand dieses Beispiels zu verdeutlichen versucht wird, verfolgten die Edition von Kafkas Werken durch Max Brod keinen wissenschaftlichen Anspruch, sondern versuchten durch einen „möglichst leserfreundlich[en]“¹⁵⁴ Text, den Autor zu etablieren. Der Herausgeber/die Herausgeberin bringt sich dabei als Ko-Autor/in ins Spiel, was bei der gegebenen Absicht vertretbar ist. Äußerst fragwürdig hingegen erscheint die Tatsache, dass die Veränderungen – Streichungen und Hinzufügungen, die am Text vorgenommen wurden – nicht als solche markiert sind.¹⁵⁵

148 Die Manuskripte zu diesem Fragment nahm Max Brod nach eigenen Angaben im Juni 1920 an sich. Vgl. Hemecker, Wilhelm: Franz Kafka. Stationen des Editionsprozesses. In: Fetz, Bernhard (Hg.): Von der ersten zur letzten Hand: Theorie und Praxis der literarischen Edition. Folio-Verlag: Wien (u.a.) 2000. (=Forschung / Österreichisches Literaturarchiv 7), S. 57.

149 Zitiert nach Steinich: Kafka Editionen, Annette: Kafka Editionen. In: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte, S. 250.

150 Kafka, Franz: Der Process. Berlin: Die Schmiede 1925. (= Die Romane des 20. Jahrhunderts)

151 Steinich: Kafka Editionen, , S. 251.

152 Vgl. Kafka, Franz : Amerika / by Franz Kafka. Transl. by Edwin Muir. Pref. by Klaus Mann. Afterword by Max Brod. Ill. by Emlen Etting . - 1. Schocken paperback ed. . - New York, NY : Schocken Books , 1962 . - XVIII, S. 299. (Schocken paperbacks; 28).

153 Vgl. zu den Gründen, warum Max Brod das Werk als Romanganzes publizierte Reuß, Roland: ~~Lesen, was geschrieben wurde~~. Für eine historische-kritische Kafka Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hg. v. Reuß, Roland (Hg.) unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michael Leiner und KD Wolff. Stroemfeld/Roter Stern: Basel/Frankfurt a.M. 1995, S. 9 – 24.

154 Steinich: Kafka Editionen, S. 252.

155 Zur genaueren Darstellung der Editionstätigkeit Max Brods siehe Steinich: Kafka Editionen, S. 249–253 oder Hemecker, 57-58.

Die zweite Phase der Herausgabe der Werke Kafkas stellt die Reihe der gesammelten Werke in Einzelbänden in der Fassung der Handschrift im S. Fischer Verlag dar, die mit dem Roman *Der Verschollene* in der Herausgeberschaft von Jost Schillemeit 1983 eröffnet wird und neben den Romanen *Der Proceß* und *Die Verwandlung*, die Briefe Kafkas, Materialien und Fragmente aus dem Nachlass, Tagebücher sowie die Drucke zu Lebzeiten des Autors enthält.¹⁵⁶

Die Zusammenfassung der Arbeitsweise Franz Kafkas, die im nächsten Kapitel besprochen wird, bezieht sich zu einem Großteil auf die Erkenntnisse Malcolm Pasleys, der u.a. als Herausgeber von *Der Proceß* in der Reihe des S. Fischer Verlages agierte. Diese Ausgabe wählt einen anderen Zugang als jene in der Herausgeberschaft Max Brods, indem sie die Handschrift des Autors als Grundlage des Textes heranzieht. Damit gilt sie als die erste wissenschaftliche Edition der Werke Franz Kafkas. Anders als Brod vermeidet sie Eingriffe in den vom Autor gewählten Wortlaut. Die gewählte Darstellungsweise ist die der „Doppeledition, d.h. die Texte werden sowohl in den von Kafka veranstalteten Drucken als auch im Kontext der Manuskripte wiedergegeben.“¹⁵⁷

Anders als in Beißners Hölderlin Ausgabe, die zum ersten Mal eine vollständige Faksimilierung der Handschriften eines Dichters umsetzte, wurde hier aber der Lesbarkeit des Textes der Vorzug gegeben. Beschreibungen der Verteilung der Schrift am Blatt finden in diese Ausgabe keinen Eingang, man begnügt sich mit dem Sinn des Wortes.¹⁵⁸

Zur Anordnung der Kapitel im Roman *Der Proceß* setzte sich Pasley detailliert mit der Handschrift Kafkas auseinander, und stützte seine Wahl schließlich zu einem großen Teil auf die Kohärenz der Schriftgröße und Zeichenabstände.

Als letzte Phase ist die Stroemfeld Ausgabe¹⁵⁹ zu nennen, die mit dem 1995 erschienen Einleitungsband eine neue Art der Darstellung wählte, indem sie sämtliche Schriften auch als Faksimile darstellte, und ohne jegliche „unausgewiesene Korrekturen oder Veränderungen“¹⁶⁰ auskommt. Als weitere Neuerung darin bezeichnet der Stroemfeld Verlag den Abdruck von „amtlichen Schriften Kafkas und die Hebraica“¹⁶¹, die in den früheren Ausgaben fehlen. Bisher in dieser Edition erschienen sind *Die Verwandlung*, *Der Process*, *Oxforder Oktavhefte*

156 Sie wird in wissenschaftlichen Werken als KKA bezeichnet.

157 Steinich: Kafka Editionen, S. 254.

158 Jost Schillemeit geht sogar weiter, und spricht von einem „besonderen 'Verhältnis zum Buchstaben'“ (nach Steinich: Kafka Editionen, S. 253, FN 27). Er bezieht sich dabei auf die graphematische Ausgefeiltheit der einzelnen Buchstaben, was die getroffene Art der Darstellung fragwürdig erscheinen lässt.

159 In der Forschung wird diese als FKA bezeichnet.

160 http://www.stroemfeld.de/de/editionen_0_5_1/ (eingesehen am 25.10.2012).

161 Ebda.

1 bis 6, *Beschreibung eines Kampfes*, *Ein Landarzt*, *In der Strafkolonie*, *FKA Einleitung* und das *Oxforder Quartheft 17*, das *Die Verwandlung* enthält.¹⁶² Beim Process-Roman ist die separate Anordnung der einzelnen Kapitel in jeweils einem Heft als große Neuerung dieser Ausgabe zu erwähnen. Denn wenn man sich an den Satz „Literatur wird dadurch gemacht, dass sie als Literatur präsentiert wird“ aus dem vorigen Kapitel erinnert, und den Gedanken weiterspinnt, sagt dieses Zitat, und vor allem der Teil „als Literatur“, auch etwas über die Anordnung der einzelnen Textteile aus. Wenn diese Erwartungshaltung durch die Digitalisierung des Buchmarktes vielleicht auch im Wandel begriffen ist, so kann man zumindest zum jetzigen Zeitpunkt noch davon ausgehen, dass sich die Lesenden in einem Buch einen Text erwarten, der von Seite 1 – x Kohärenz aufweist und damit auch – natürlich abhängig vom jeweiligen Genre- gewisse Erzähl- und Handlungsmuster reproduziert. Durch die neue Art der Darstellung lagert die Stroemfeld-Ausgabe die Entscheidung der Abfolge der Kapitel aus, und überlässt die Komposition dem/der Lesenden. Dabei spielten zwei Punkte eine wichtige Rolle. Erstens der „Sicherungs- und Archivierungsauftrag“¹⁶³, der die Faksimilierung der Handschriften rechtfertigt und die darauf vorhandenen Informationen für die Nachwelt sichern soll. Zweitens liegt dieser Ausgabe ein anderes Verständnis von Text zu Grunde, bei dem jedem abgeschlossenen Schreibprozess der Status eines eigenen Textes zugesprochen wird.¹⁶⁴

Ein Kritikpunkt an der Ausgabe ist, dass die Faksimiles nicht in Farbe abgedruckt sind, wodurch der Status des Abbildes als Abbild noch einmal verstärkt wurde, und die Korrekturen in unterschiedlichen Farben – wie sie von Max Brod vorgenommen wurden – als solche nicht erkennbar sind. Anette Steinich forderte 2005 eine „Farbfaksimilierung in der Originalgröße des jeweiligen Schriftträgers“¹⁶⁵.

Wie erwähnt wurde, war einer der größten Streitpunkte in der Edition von *Der Process* die Anordnung der einzelnen Textteile. Die Stroemfeld-Ausgabe¹⁶⁶ bietet dazu eine Alternative an, bei der dieses Problem bewusst umgangen wird. Annette Steinich fasst dazu gut zusammen:

162 Innerhalb dieser Edition wurden *Der Process*, *Die Verwandlung*, *In der Strafkolonie* und *Ein Landarzt* neben einer Faksimile Edition zusätzlich als Reprint der Erstausgabe veröffentlicht. Zur genaueren Beschreibung der einzelnen Bände siehe http://www.stroemfeld.de/de/editionen_0_5_2/ (eingesehen am 25.10..2012).

163 Steinich: *Kafka Editionen*, S. 256.

164 Die Fragen nach dem Status der Werkmaterialien und dem editionstechnischen Umgang mit ihnen zählt zu den Grundproblemen in der Editionsphilologie. Eine einführende Darstellung dazu bieten die Seiten 1 – 22 innerhalb Hurlbusch, Klaus: *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*. In: Hans Zeller/Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 7-51.

165 Steinich: *Kafka Editionen*, S. 257.

166 Diese Ausgabe wird im Weiteren als FKA (Franz-Kafka Ausgabe) bezeichnet.

Wer sich die zum Paradigma historisch-kritischer Edition gehörende Selektion und Hierarchisierung von Textmaterial gänzlich verzichtet, 'überwindet' den Apparat und die in ihm begründete Problematik. Die FKA lehnt den autoritären Akt, den die Bewertung des Materials als 'konstitutiv' oder 'nicht-konstitutiv' für den Text darstellt, grundsätzlich ab und versteht sich deshalb als gleichsam 'basisdemokratische' Kontrollmöglichkeit bisheriger Editionen.¹⁶⁷

Als weiterer Kritikpunkt dieser Edition gilt, dass darin nur minimale kritische Elemente vorkommen. Die Bezeichnung als historisch-kritische Ausgabe wird daher in Frage gestellt.

3.3. Franz Kafkas Arbeitsweise

Im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts haben sich unterschiedliche Ansichten zur Arbeitsweise Franz Kafkas entwickelt. Im Folgenden wird anhand einiger wichtiger Positionen gezeigt, wie sich der Charakter dieser Einschätzungen geändert hat.

Vor allem durch die Beschäftigung mit den Werkmaterialien zu *Der Proceß* in der Reihe der gesammelten Schriften im S. Fischer Verlag erarbeitete sich Malcolm Pasley ein detailliertes Wissen über die Arbeitsweise Franz Kafkas. Eine Auswahl der dazu vorliegenden Publikationen bildet die Grundlage des folgenden Kapitels genommen, in dem versucht wird, die Arbeitsweise Franz Kafkas anhand spezifischer Kriterien darzustellen.

Ein Hauptkritikpunkt am kritischen Teil dieser Ausgabe wurde von Roland Reuß formuliert. Er bezieht sich auf die Analyse der Anordnung der Buchstaben. Die detaillierte Auseinandersetzung des Wissenschaftlers mit der Ausgabe Pasleys findet sich auf 12 Seiten im Begleitheft zu *Der Proceß* in der Stroemfeld Ausgabe.¹⁶⁸ Die Entscheidung, folgender Arbeit die Erkenntnisse Malcolm Pasleys zugrunde zu legen, hat folgenden Grund: Um die Kritikpunkte Roland Reuß' an der Ausgabe Malcolm Pasleys zu verstehen, ist es notwendig, sich mit den daraus resultierenden Ergebnissen vertraut zu machen. Die überblicksmäßige Darstellung derselben soll eine Einführung dazu geben. Auf die Qualität der Erkenntnisse Malcolm Pasleys wird im letzten Punkt dieses Kapitels kurz eingegangen.

Im Gegensatz zu Max Brod hatte Malcolm Pasley Kafka nicht persönlich gekannt, und konnte daher bei der Anordnung der einzelnen Textteile auch nicht auf persönliche Gespräche mit dem Autor zurückgreifen. Pasley setzte sich aber intensiv mit dem Nachlass des Dichters

¹⁶⁷ Ebda.

¹⁶⁸ Kafka, Franz; *Der Process*. Franz Kafka Hefte. 1. Faks.-Ed. / hrsg. von Roland Reuß. Unter Mitarb. von Peter Staengle. Basel (u.a.): Stroemfeld: 1997. S. 3-15.

auseinander und entwickelte daraus seine Theorie über dessen Arbeitsweise. Einige dieser Erkenntnisse sind durchaus hilfreich, wenn man versuchen will, tiefer in die Texte dieses Schriftstellers, der die deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt hat, einzudringen. Was die Interpretationen und Deutungen der einzelnen Texte anbelangt, musste sich aber auch Pasley auf Annahmen verlassen. Daran konnte auch die lange Beschäftigung mit Leben und Werk des Autors nichts ändern. Denn so gern das wohl jeder Interpret/jede Interpretin gerne wissen würde: Der genaue Gedankengang der Autoren und Autorinnen wird ihnen immer verborgen bleiben.

Im Folgenden soll nun in der Fortführung Zabkas ein Überblick über die Erkenntnisse Malcolm Pasleys gegeben werden. Wie man im bisherigen Verlauf dieses Kapitel und anhand der Gegenüberstellung der theoretischen Grundlage zur Interpretation und der beiden ersten Editionen der Werke Franz Kafkas gesehen hat, hat sich der Wert der originalen Handschriften darin nicht bedeutend gewandelt. In der letzten Edition der Werke Kafkas im Stroemfeld Verlag ab dem Jahre 1995 erhalten diese einen neuen Stellenwert. Durch die neue Art der Präsentation des Textes wird keine feststehende Anordnung der Kapitel unterstellt. Dadurch wird jedoch nicht die Unabgeschlossenheit des Werkes sondern die Möglichkeit unterschiedlicher Anordnungen betont und ein neuer Zugang zum Entstehungsprozess des Textes gezeigt.

Betrachtet man Franz Kafka unter dem Aspekt der Arbeitsweise, lässt sich sein Leben in zwei Abschnitte unterteilen. Er beginnt auf losen Blättern zu schreiben, die uns auch als solche überliefert sind. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zeichnet sich für Kafka jedoch immer mehr die Verbindung zwischen Gedankengang und Schreibvorgang – und dabei vor allem die physische Verbindung mit dem Schreibmaterial – ab. Aus diesem Grund benutzt Kafka ab 1909 keine losen Blätter mehr, sondern Hefte, weil sie beschränkend wirken und den Schreibstrom eindämmen.¹⁶⁹ Die Wichtigkeit dieser Eigenschaft des Schreibmaterials für die Arbeit intensiviert sich bis 1914, und zeigt sich dann prototypisch bei der Arbeit an *Der Prozeß*. Diesen verfasste er in den für ihn berühmt gewordenen Quartheften, wobei er zu Beginn das erste und das letzte Kapitel verfasste, um sich dadurch einen Rahmen zu schaffen. Auch die Frage nach dem Grund, warum sich Franz Kafka dazu entschloss, einen Text zu beginnen, beschäftigt die Forschung. Aufgrund der Briefe und Tagebücher, die uns Dank der genauen und unnachgiebigen Sammelarbeit Max Brods erhalten sind, gibt es heute eine

¹⁶⁹ Vgl. Kafka, Franz: Franz Kafka: Der Proceß. Die Handschrift redet. Pasley, Malcolm (Bearb.). Marbach am Neckar: Dt. Schillerges. 1990. (Marbacher Magazin, 52), S. 12.

Grundlage für die Theorien zu diesem Thema.

Nach Einsicht dieses Materials kam die Kafka-Forschung zu dem Schluss, dass der Dichter immer nach „unerfreuliche[n] Ereignisse[n]“¹⁷⁰ zu schreiben begann. *Der Proceß* sowie die Erzählung *In der Strafkolonie* schrieb er direkt nach der Auflösung seiner Verlobung mit Felice Bauer, den Roman *Das Schloss* (1922, unvollendet) nach seiner Trennung von Milena:

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat – Beobachtung, Tat – Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der 'Reihe' aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg.¹⁷¹

Man merkt, dass das Schreiben für Kafka eine therapeutische Wirkung hat. Doch diese Abstraktion, mit der er sich von der Welt entfernt, führt ihn – als hypothetisches Ziel dieser Abstraktion – an einen Punkt, der sich doch wieder auf die Welt bezieht:

Zeitweilige Befriedigung kann ich von Arbeiten wie 'Landarzt' noch haben, vorausgesetzt, daß mir etwas derartiges noch gelingt (sehr unwahrscheinlich). Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann.¹⁷²

Man kann also von einer gefühlten Ausweglosigkeit ausgehen, die Kafka zum Schreiben trieb. Einerseits Therapie, andererseits Aufgabe. Das tragische Moment darin ist, dass die Aufgabe zum Scheitern verurteilt ist. Einfachster Weg aus diesem Teufelskreis zu entkommen, scheint das schlichte Aufhören zu sein. Doch auch dieser Weg ist Kafka verwehrt. Felice Bauer legte einem Graphologen einige Schriften Kafkas vor, der darin *literarisches Interesse* feststellte. Dazu Franz Kafka: „Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein.“¹⁷³

3.3.1. Einflüsse

Natürlich schrieb Franz Kafka nicht unabhängig von der Geschichte und der Zeit in der er lebte. Aufgrund einiger Stellen in seinen Briefen und Tagebüchern schließt

Robertson auf seine „eigentlichen [literarischen] Blutsverwandten“¹⁷⁴. Neben anderen hebt er

170 Robertson, Ritchie: Franz Kafka. Leben und Schreiben. Aus dem Englischen von Josef Billen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009. S. 25.

171 Zitiert nach Robertson: Franz Kafka. S. 26. aus T892.

172 Ebda., aus T838.

173 Ebda., S. 24

174 Robertson: Franz Kafka., S. 24.

dabei Flaubert, Dostojewski, Kleist und Grillparzer hervor. Die Art der Herleitung ist, wenn auch in manchen Teilen vielleicht nachvollziehbar, doch nicht mehr als die Bestätigung bereits vorhandener Annahmen.¹⁷⁵ So stellt Robertson den engen Bezug von Kafkas Werk zu Flaubert u.a. aufgrund des folgenden Zitates her:

Nach einem Besuch Flauberts bei ihrem [seiner Nichte Caroline, Anm. SL] verheirateten Freund und seiner großen Familie habe er wehmütig bemerkt: [...] 'Sie sind in der Wahrheit' [...]. Diese Bemerkung drückte genau Kafkas Gefühl vom unermesslichen Verlust, aber genau so vom unermesslichen Gewinn aus, der aus seiner leidenschaftlichen Identifizierung mit der Literatur hervorging.¹⁷⁶

Etwas nachvollziehbarer, auf der Ebene der Validität jedoch ähnlich, ist die Verbindung zu Dostojewskij. Robertson spricht davon, dass die Verbannung des russischen Dichters nach Sibirien in die Bilderwelt der Zwangsarbeit, des Gefängnisses und der Folter mit eingeht¹⁷⁷, die bei Kafka vor allem nach der Verlobung mit Felice Bauer auftauchen. Die Verbindung zu Grillparzer beruht ebenfalls auf motivischen Korrespondenzen zwischen Werk und Leben der Schriftsteller.

Etwas differenzierter geht dabei Malcolm Pasely vor, wenn er beispielsweise anhand des Prozeß Romans darzustellen versucht, was die Identifizierung literarischer Quellen „zum Verständnis dieser Gerichtsinstanz, die für den Romanhelden bis zuletzt unergründlich bleibt, beitragen kann“¹⁷⁸. Eine davon ist Salomon Maimons Lebensgeschichte¹⁷⁹. „Läßt man den angedeuteten Zusammenhang mit der Maimon-Passage gelten, so stützt er eine Interpretation des Romans, nach welcher das Gericht keine despotische Macht darstellt.“¹⁸⁰

Die detaillierte Herleitung ist an dieser Stelle nicht von Belang. Die Wortwahl im zitierten Satz Malcolm Pasleys zeigt jedoch, dass er den relativen Status jeglicher Interpretation

175 Diesem Grundproblem des Wissenschaftlichkeitsanspruches der Interpretation widmet sich u.a. Jean Paul Sartre in seinem Buch *Was ist Literatur*, und expliziert dazu schon im Vorwort eine interessante Theorie, indem er nämlich behauptet, dass die Literatur im Unterschied zu anderen Künsten wie der Malerei oder Musik, Symbole verwendet um Dinge wie Emotionen – mittelbar – darzustellen. Die Erzeugnisse der anderen Künste sind keine Symbole sondern sind – um beim vorigen Beispiel zu verbleiben – die Emotion die sie darstellen wollen, denn „Noten, Farben und Formen sind keine Zeichen, sie verweisen auf nichts, was außerhalb ihrer läge.“ (S. 8) Wenn man an den Gerichtsmaler Tintorello in Kafkas Prozeß denkt, ist dabei auch interessant, dass Sartre im gleichen Kapitel über das Bild Golgatha von Tintoretto (man beachte die beinahe Namensgleichheit) schreibt: er hat „Jenen gelben Riß am Himmel [...] nicht gewählt, um damit die Angst zu bezeichnen oder gar um sie hervorzurufen; dieser Riß ist Angst und gleichzeitig gelber Himmel.“ (S. 9), Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur? Ein Essay*, Übersetzung Hans Georg Brenner, Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1958 (= rohwolts deutsche enzykloädue, hrg Ernesto Grassi, Universität München).

176 Robertson: Franz Kafka, S. 27.

177 Vgl. Ebda.

178 Pasley, Malcolm: „Die Schrift ist unveränderlich ...“. *Essays zu Kafka*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1995. S. 35.

179 Maimon, Salomon/ Fromer, Jakob (Hg.): *Salomon Maimons Lebensgeschichte*. München: Georg Müller, 1911.

180 Ebda., S. 38-39.

betonen möchte. Anders als Pasley präsentiert Robertson nicht überprüfbare Zusammenhänge als Tatsachen aus. Dieser lässt die Möglichkeit einer anderen Interpretation offen, während jener seine Interpretation absolut setzt.

Die Verbindungen mögen der Wahrheit entsprechen. Ob das jedoch aufgrund der erwähnten Belege mit Sicherheit behauptet werden kann, bleibt zweifelhaft. Diese Annahmen oder Herleitungen bieten in jedem Fall den Grund und Boden für die Rahmentheorien der verschiedenen Interpretationen Kafkas.

Neben diesen Informationen können aus dem Material des Dichters auf der inhaltlichen Seite natürlich auch noch andere Details entnommen werden. Kafka war beispielsweise ein begeisterter Kinobesucher. Das bekannteste Sekundärwerk zu diesem Thema stammt von Hanns Zischler.¹⁸¹ Neuere Forschungsliteratur dazu gibt es u.a. von Anne Brabandt.¹⁸²

Die Darstellung dieser Arten mit dem Material als Quelle für Rahmentheorien umzugehen, wird vor die Darstellung der Arbeitsweise des Dichters gestellt, um den ambivalenten Status der darin verwendeten Erkenntnisse zu kennzeichnen. Nach der Beschäftigung mit dem dazu vorhandenen Material, kann man darin – wie auch anzunehmen war – einen präskriptiven sowie einen deskriptiven Teil unterscheiden. Die beiden Schlüsse einerseits Pasleys und andererseits Robertsons kann man dabei Ersterem zuordnen, vor allem darum, weil sie sich mit der Frage nach dem Warum beschäftigen. Die Frage nach dem Wie wird geklärt, wenn der Blick auf die Schreibmaterialien und Anordnungsprinzipien gelenkt wird.

181 Zischler, Hanns: Kafka geht ins Kino. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1996.

182 Brabandt, Anne: Franz Kafka und der Stummfilm. Eine intermediale Studie. 2009, sowie der Beitrag Filmbeziehungen bei Kafka und Brecht aus dem Blickwinkel der Feldsoziologie im Tagungsband Grauzonen. Positionen zwischen Literatur und Film 1910 -1960. Edition Text + Kritik: München, 2010.

3.3.2. Der Proceß

3.3.2.1. Beschreibung des Materials

Die Niederschriften zum Proceß Roman wurden in 10 Quartheften vorgenommen¹⁸³, die heute nicht mehr existieren und von Malcolm Pasley rekonstruiert wurden¹⁸⁴. Diese wurden auch für andere erzählerische Versuche oder Tagebucheinträge genutzt. Nach Fertigstellung „- vermutlich nach dem Abbruch der gesamten Romanniederschrift -“¹⁸⁵ wurden die verstreuten Romanteile herausgetrennt, und in einzelne Kapitel separiert. Unter jedem Kapitelende findet sich ein Querstrich. Daraus entstanden die Proceß-Konvolute. Bei der Aufbewahrung der Konvolute unterschied Kafka zwei Kategorien. Erstens: Abgeschlossene Kapitel, die er mit einem Deckblatt versah, worauf sich eine Inhaltsangabe befindet. Zweitens: In Kapitel, bei denen sich der Abschluss noch nicht abzeichnet, die er in ein Einschlagblatt legt, das ebenfalls mit einer Inhaltsangabe versehen ist. Die Umschrift dieser beiden Teile findet man als Kapitel und Fragmente in der S. Fischer Ausgabe des Romans.

3.3.2.2. Konzeption

Wenn man den Analysen Malcolm Paselys Glauben schenkt, entwickeln sich die Handlung sowie die Figuren bei Kafkas während des Schreibprozesses. Es ist eine „Weiterentwicklung der Konzeption im Fortgang des Schreibens selbst.“¹⁸⁶ Die Art der Konzeption schließt an diejenige in früheren Projekten an. Diese sind von einer strengen, linearen Entwicklung geprägt. Der Text entwickelte sich – wie dann auch beim Proceß-Roman – während er niedergeschrieben wird, kann jedoch nur in einem Zug zu Ende gebracht werden. Beispielhaft dafür steht die Erzählung *Das Urteil*, die der Dichter in der Nacht vom 22. auf den 23. September 1912 in der Zeit von 22 Uhr Nachts bis 6 Uhr morgens ohne Unterbrechung niederschrieb. In seinem Tagebuch notierte er am nächsten Tag: „Nur so kann geschrieben werden, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.“¹⁸⁷

Diese Arbeitsweise funktioniert bei kurzen Erzählungen. Bei einem größeren Projekt jedoch,

183 Das gesamte Material, inklusive der für die Abschriften und Typoskripte verwendeten Blätter sind im Apparatband zu *Der Proceß* von Malcolm Pasley im S. Fischer Verlag auf den Seiten 15-28 inklusive einer detaillierten Beschreibung aufgelistet. Es handelt sich dabei um 24 größere und 4 kleinere Quartheften, 12 Oktavhefte, 17 Konvolute unterschiedlicher Größe, 2 Einzelblätter, 26 Typoskriptseiten sowie ein abgetrenntes Typoskriptblatt.

184 Diese Rekonstruktion beruht neben Tagebucheinträgen Kafkas auf Pasleys Analyse der Schriftzeichen, und wird von Reuß kritisiert.

185 Kafka: Franz Kafka, S. 73.

186 Ebda., S. 18.

187 Franz Kafka. Tagebücher 1912 – 1913, Fischer: Frankfurt a.M. 1994, S. 101.

bei dem sich „wiederholte Unterbrechungen“¹⁸⁸ nicht vermeiden lassen, besteht die Gefahr, „daß sich die spontan fortstrebende Geschichte 'verlaufen' konnte“¹⁸⁹, wie dies zum Beispiel bei *Der Verschollene*¹⁹⁰ passiert ist. Um so etwas nun zu vermeiden, erweitert Kafka bei *Der Proceß* seine Arbeitsweise.

3.3.2.3. System des Teilbaus

Das Prinzip, dass die erste Niederschrift den Text unverrückbar festlegen soll, ändert sich jedoch nicht. Immer noch gilt bei ihm, dass man „wie in einem dunklen Tunnel schreiben [muss], ohne daß man weiß, wie sich die Figuren entwickeln werden.“¹⁹¹

Eine Stütze dafür bieten Pasleys Forschungen zum Schriftbild¹⁹², in denen er anhand der Veränderung der Größe der Buchstaben sowie des Abstandes der Buchstaben und der Wörter, eine zeitliche Einteilung vornimmt.¹⁹³ Dabei ergibt sich jedoch ein praktisches Problem: Kafka arbeitet an mehreren Romankapiteln und auch anderen Erzählungen gleichzeitig. Für jedes dieser (Klein-)Projekte braucht er ein eigenes Heft. Er fängt daher an, die Hefte umzudrehen, und vom leeren Ende her zu schreiben. Das gilt auch für die Arbeit an *Der Proceß*. Die Kapitel *Advokat/Fabrikant/Maler* und *Kaufmann Block* werden beispielsweise auf diese Weise verfasst. Als die beiden Texte kollidieren, müssen sie in anderen Heften fortgesetzt werden.¹⁹⁴ Hilfreich bei der Rekonstruktion der Chronologie erwies sich für Malcolm Pasley die Paginierung der Hefte, die er Kafka zugeschrieben hatte.

3.3.2.4. Paginierung

Laut Malcolm Pasley paginiert Kafka in den Quartheften jede zehnte Seite, wahrscheinlich um sich einen Überblick über den Umfang des bereits Geschriebenen zu verschaffen. Zudem erfolgt eine Paginierung, wenn ein Kapitel abgeschlossen wird. Zu diesen Ziffern kommen

188 Kafka: Franz Kafka, S. 10.

189 Ebda.

190 Max Brod hat diese Erzählung unter dem Titel *Amerika* 1953 in einer Lizenzausgabe der Schocken Books im S. Fischer Verlag herausgegeben.

191 Kafka: Franz Kafka, S. 18.

192 Roland Reuß hat dieses System in Reuß, Roland: *Zur kritischen Edition von „Der Process“ im Rahmen der Historisch Kritischen Franz Kafka-Ausgabe*. In: *Franz Kafka Hefte 1*. Stroemfeld Verlag: Basel 1997. S. 3-25 kritisiert.

193 Vgl. dazu beispielsweise: „Die beiden Kapitel ['Verhaftung' und 'Ende', Anm. SL] sind nach Ausweis der Manuskriptverhältnisse als erste entstanden, d.h. um den 11. August 1914, und zwar, nach der identischen durchschnittlichen Wortzahl pro Seite zu schließen, in großer zeitlicher Nähe zueinander;“ (Kafka, Franz: *Der Proceß*. *Apparatband*. Pasley, Malcolm (Hg.). Frankfurt a.M.: S. Fischer 1990, S. 111)

194 Vgl. Kafka: Franz Kafka, S. 17.

noch solche dazu, die jedes Mal dann gesetzt werden, wenn der Schreibprozess unterbrochen wird. Die Häufung dieser Ziffern lässt auf Schwierigkeiten in der Fortführung schließen.

Roland Reuß erklärt in einem Band der FKA, dass diese Paginierung von Max Brod hinzugefügt wurde.¹⁹⁵ Diese Feststellung war auch ein Grund für die offene Darstellung der Kapitel des Prozeß Romans in der FKA.

3.3.2.5. Zeitliche Dauer

Die Arbeiten an *Der Proceß* beginnen im Juli 1914 und dauern ungefähr 6 Monate an. Durch die Angst, sich während des Schreibprozesses zu verlieren, wird Kafka veranlasst, nach dem Anfangskapitel *Verhaftung* das Schlusskapitel *Ende* niederzuschreiben. In der ersten Phase, die sich vom 11. August 1914 bis ca. 10. Oktober 1914 erstreckt, schreibt Kafka 200 Seiten, die zweite Phase bis 15. Januar 1915 ist mit 80 Seiten nicht einmal halb so ergiebig.

Die genaue zeitliche Einordnung stützt sich einerseits auf die Forschungen Malcolm Paselys zum Schriftbild, und ist andererseits durch Tagebucheinträge und Briefe Kafkas möglich. Darin bespricht er beispielsweise die Fertigstellung einzelner Kapitel. Die Darstellung auf der nächsten Seite zeigt die Schaffensphase an, in denen die einzelnen Kapitel geschrieben worden sind.

195 Reuß, S. 3-25, hier: S. 11.

Gruppe von Textteilen

Eine durchschnittliche Wortzahl von 305 Wörtern/Seite wird nicht überstiegen¹⁹⁶

- 1 Verhaftung
2. Ende
3. Erste Untersuchung
4. Gespräch mit Frau Grubach/Dann Fräulein Bürstner
5. Im leeren Sitzungssaal/Der Student/Die Kanzleien
6. Der Onkel/Leni
7. Der Prügler
8. + ein beträchtlicher Teil der Kapitel
- 8.1. Advokat/Fabrikant/Maler
- 8.2. Im Dom
- 8.3. Kaufmann Block/Kündigung des Advokaten
9. + Fragment gebliebenen Kapitel
- 9.1. Zu Elsa
- 9.2. Das Haus

2. Gruppe von Textteilen

Diese entstanden nach dem Ende Kafkas Urlaub am 18. Oktober 1914. Die Wortanzahl pro Seite liegt deutlich höher.

Fortsetzung der Kapitel

1. Advokat/Fabrikant/Maler
2. Im Dom (dabei der Spitzenwert von 363 Wörter/Seite)
3. Kaufmann Block/Kündigung des Advokaten

Fragmente

4. B's Freundin
5. Fahrt zur Mutter
6. Staatsanwalt
7. Kampf mit dem Direktor Stellvertreter

¹⁹⁶ Pasley, Malcolm: die Handschrift redet, S. 15; Informationen der gesamten Seite aus: Pasley Malcolm Die Handschrift redet, S. 15ff.

3.3.3.6. Die Arbeit am Text

Prinzipiell sind bei Kafka alle Korrekturen „Entstehungskorrekturen“¹⁹⁷. Diese dokumentieren die vorhin besprochene „Weiterentwicklung der Konzeption im Fortgang des Schreibens selbst.“¹⁹⁸

Kommt es nun während des Schreibens zu Abirrungen in der Handlung, müssen diese sofort korrigiert werden. In den Manuskripten zu *Der Prozeß* wird die Häufung der zu korrigierenden Abirrungen in der zweiten Arbeitsphase durch mehrfache Streichungen sichtbar.

Die bisher präsentierten Erkenntnisse lassen sich allesamt durch einen – wenn auch manchmal mittelbaren – Rückgriff auf das Material belegen. Neben den im Apparatband vorhandenen, deskriptiven Ergebnissen, wurden zu Franz Kafkas Werk in Rückgriff auf den Schreibprozess in dieser Edition jedoch auch präskriptive Schlüsse publiziert. Wie im Punkt *Einflüsse* beschrieben, wurden beispielsweise aufgrund von Motivkorrespondenzen Zusammenhänge als bewiesen ausgegeben.

Beschäftigt man sich mit den originalen Materialien zum Werk, ist eine gewisse Selbstüberschätzung in der eigenen Interpretationskompetenz nach einer Zeit nachvollziehbar. Durch die neue Art der Darstellung können heute in einer Vielzahl von Bibliotheken diese Materialien eingesehen werden und ermöglichen einer weit größeren Anzahl an Leuten eine eingehende Beschäftigung damit, als dies früher der Fall war. Daraus wird sich natürlich eine beinahe ebenso große Anzahl an Interpretationen ergeben. Das ist beim Werk Kafkas nichts Verwunderliches, denn es hat sich „als ein Musterbeispiel klassischer Moderne erwiesen. Man kann es einmal und ein zweites Mal lesen – jedesmal offenbart es etwas Neues“¹⁹⁹. Zudem zeigt sich ja „die Klassizität eines Werkes [...] gerade darin, dass es sich von jeweils neuen Standpunkten aus immer wieder als lebensfrisch und aussagekräftig erweist“²⁰⁰.

Es geht also nicht darum, auf Interpretationen und Schlüsse vollends zu verzichten. Die Forderung der Zeit richtet sich an die Rezipierenden, Deskriptives und Präskriptives zu unterscheiden. Um dem Objektivitätsanspruch der Wissenschaft bei einer derartigen Fülle an sekundärem Material näher zu kommen, erscheint ein kritischer Umgang mit Material als unumgänglich.

Im Folgenden werden zwei präskriptive Schlüsse, wiederum von Pasley und Robertson, präsentiert,

197 Kafka: Franz Kafka, S. 18.

198 Ebda.

199 Robertson: Franz Kafka, S. 32.

200 Ebda.

und dabei die Art der Darstellung hervorgehoben, um auf das Problem, mit dem man dabei als Rezipierender konfrontiert ist, aufmerksam zu machen.

3.4. Interpretative Folgen der Bearbeitung

Kafka hatte bei seinen Arbeiten durchaus auch mit Schreibblockaden zu kämpfen. Diese treten laut Pasely „besonders bei einem Szenenwechsel“²⁰¹ auf. Ein Weg, sie zu überwinden, zeigt sich am von Pasely als solches bezeichnetem „Problem der 'Wiedererweckung' des Advokaten“²⁰². Um der Figur wieder näher zu kommen, schreibt Kafka einen erzählerischen Versuch, das so genannte „>Monderry<-Fragment[...]“²⁰³, in dem das Zimmer des angeblich ermordeten Advokaten Monderry mit den gleichen Elementen, die sich auf dem Textbeispiel in durchgestrichener Form finden, beschrieben werden. Diese kann man, laut Pasley, als Metapher für die Schreibblockade lesen:

Bei einem Verhör wurde er gefragt, warum er gezögert habe, ob vielleicht aus Furcht vor dem, was er in dem Bett etwa zu sehen erwartet hatte. Darauf antwortete er, [...] er habe das Gefühl gehabt, als halte sich etwas irgendwo im Zimmer versteckt und könne plötzlich hervorspringen.²⁰⁴

Neben diesem Schluss führt Pasley noch weitere an.²⁰⁵

201 Kafka: Franz Kafka, S. 18.

202 Ebda., S. 20.

203 Ebda.

204 Ebda.

205 Ebda., S. 20-21.

3.4.1. Gerichtsmetaphorik

In einem Tagebucheintrag vom 23. Juli 1914, den Kafka 12 Tage nach der Lösung seiner Verlobung mit Felice Bauer schreibt, macht Ritchie Robertson eine Passage aus, die „im bald darauf angefangenen Roman wiederkehrt“²⁰⁶. Darin schreibt Kafka über das Ende seiner Beziehung, welches von den meisten Interpreten/Interpretatorinnen als ausschlaggebendes Ereignis für das Verfassen des Romans *Der Proceß* angesehen wird. Am 29. Juli 1914 kommt Josef K. erstmals in einem Fragment vor. Um die Behauptung zu untermauern, Kafka habe den Roman dafür genutzt, um das „schmerzliche Erlebnis [die Trennung von Felice Bauer, Anm. SL] [zu] überwinden“²⁰⁷, zitiert Robertson einen Tagebucheintrag Kafkas vom 15. Oktober desselben Jahres, in dem dieser schreibt: „14 Tage, gute Arbeit zum Teil, vollständiges Begreifen meiner Lage.“²⁰⁸

Die weitere Annahme Robertsons, dass die Gerichtsmetaphorik – wozu das Vorkommen des Gerichts im Plot natürlich genauso zählt wie der Sprachduktus – im Werk benutzt wird, um „allgemeinere Fragen der Gerechtigkeit“²⁰⁹ anzuschneiden, stützt sich auf ein Zitat Henrik Ibsens, das von Walter Müller-Seidl²¹⁰ 1987 als Beleg dafür verwendet wurde, dass „die Metapher 'Dichtung als Gerechtigkeit' um die Jahrhundertwende sehr geläufig“²¹¹ gewesen sei.

Robertson holt sich im konkreten und dargestellten Fall seine Rahmentheorie von Müller-Seidl. Die Glaubhaftigkeit dieser Annahme wird für den Leser/die Leserin dadurch untermauert, dass diese in einer Fachzeitschrift publiziert wurde, deren Titel – *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* – eine ausreichende Kompetenz einerseits der Autoren und Autorinnen, sowie andererseits auch der Lektoren und Lektorinnen und Redakteuren und Redakteurinnen vermuten lässt. Die Belege dafür, dass die Gerichtsmetaphorik (1) benutzt wurde und (2) wo sie erstmals aufzufinden ist, werden hier durch kurze Zitate wiedergegeben.

206 Robertson, Ritchie: *Der Proceß*. In: Müller, Michael (Hg.): *Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Phillip Reclam jun. GmbH & Co: Stuttgart 1994 (= Interpretationen), S. 98.

207 Ebd.

208 Kafka, Franz: *Tagebücher*. Koch, Hans-Gerd (Hg.); Müller, Michael (Hg.); Pasley, Malcolm (Hg.). S. Fischer: Frankfurt a.M. 1990, S. 678.

209 Ebd.

210 Walter Müller-Seidl: „Kafkas Begriff des Schreibens und die moderne Literatur“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Lili* 17 (1987), Nr. 68, S. 104-121, Zitat Ibsens S. 105 vor.

211 Robertson: *Der Proceß*, S. 98.

In seiner gesamten Analyse verwendet Robertson als Primärtext laut Bibliografie Kafkas Werke in der Herausgeberschaft einerseits von Brod und andererseits von Pasley. Seine Ergebnisse über die Arbeitsweise Kafkas am Proceß Roman, stützen sich weitestgehend auf die Theorien Pasleys aus dem Jahr 1990. Im Vergleich mit der letzten Ausgabe im Stroemfeld Verlag muss dabei etwas bereits Erwähntes nochmals hervorgehoben werden: Die Anordnung der einzelnen Kapitel beruhen bei Pasley auf verschiedenen statistischen Verfahren, was die Anzahl der Wörter pro Seite, den Abstand zwischen den Buchstaben u.Ä. betrifft. Die Erkenntnisse daraus haben ihn auch zu der von ihm getroffenen Anordnung der Kapitel in der Ausgabe des S. Fischer Verlages veranlasst. Daraus – und aus einem Tagebucheintrag – schließt Pasley nun auf eine Änderung der Arbeitsweise an den Texten: Dass Kafka nämlich spätestens ab diesem Zeitpunkt einen Rahmen in Form eines Formates des zu beschreibenden Materials braucht (vgl. Quartheft). Diese Ansicht übernimmt Robertson.

In Pasleys Ausführungen zum Arbeitsprozess Kafkas wird der Tatsache, dass er die Kapitel aus den Heften heraustrennte und zu Konvoluten zusammenfügte, wenig Beachtung geschenkt. Durch die geänderte Darstellungsweise in der Edition des Stroemfeld Verlages wurde der Blick der Interpreten und Interpretatorinnen auf diese Eigenheit gelenkt. In einer Darstellung der bis 2005 erschienen Editionen der Werke Franz Kafkas geht Annette Steinich näher auf dieses Prinzip der Komposition ein.

3.4.2. Komposition – Ein Prinzip Kafkas?

„Alle Sammelbände werfen die Frage auf, welcher Bedeutungshorizont sich durch die Zusammenstellung der Texte eröffnet.“²¹² Neben den zu Kafkas Lebzeiten publizierten Erzählbänden *Betrachtung*, *Ein Landarzt* und *Ein Hungerkünstler* hatte er noch zwei weitere „in Erwägung gezogen“²¹³. In *Die Söhne* sollten die Erzählungen *Der Heizer*, *Die Verwandlung* und *Das Urteil* untergebracht werden, in *Strafen* sollten *Das Urteil*, *Die Verwandlung* und *In der Strafkolonie* Platz finden.²¹⁴ An der geplanten Struktur kann man beispielhaft ablesen, dass Kafka der Anordnung und Kombination der einzelnen Texte durchaus Beachtung schenkte. Betrachtet man die Komposition und sucht nach Mustern, wird man schnell fündig. Der Dichter arbeitete mit System. Dabei geht es um die „Konfiguration

212 Steinich: Kafka Editionen, S. 248.

213 Ebda.

214 Vgl. ebda.

von Motiven [und] literarische Versuchsanordnungen²¹⁵. Eine ähnliche Vorgehensweise verwendete auch Johann Wolfgang von Goethe. Annette Steinich benutzt Karl Eibls Begriff der *Ensemble-Bildung*, um die Intersystematik zwischen Kafka und Goethe zu beschreiben.²¹⁶ Interessant ist dabei vor allem die Art und Weise, in der Steinich zu diesem Punkt kommt. An ihr lässt sich beispielhaft ein Wandel der Forschungsmaxime festmachen: Ein Satz wie „Kafka bricht den Entstehungskontext zugunsten eines neuen textuellen Kontextes auf.“²¹⁷ wäre von Malcolm Pasley wahrscheinlich kaum denkbar gewesen. Steinich geht noch weiter und spricht von einer „weitere[n] Bedeutungsebene“²¹⁸, die der Text durch „alternative[n] Anordnungsmöglichkeiten“²¹⁹ erhält. Allerdings beschränkt sie sich dabei auf die Sammelbände. Für Interpretationen der Texte Kafkas in der Zukunft kann sich das Prinzip der Komposition jedoch auf alle Fälle als fruchtbar herausstellen.

Die Darstellungsweise des Textes in der Ausgabe des Stroemfeld Verlages und der dazugehörigen Materialien, zeigt die Unabgeschlossenheit dieses Vorgangs deutlich besser auf, als die vorhergegangenen. „Wo historisch-kritische Ausgaben wie die KKA²²⁰ an die Grenzen des ihnen zugrundeliegenden Paradigmas stoßen, stellt das Verfahren der FKA die einzige den Manuskripten adäquate Editionsmöglichkeit dar.“²²¹

3.4.3. Ergebnisse aus der Beschäftigung mit dem Material

Wie im Kapitel *Gerichtsmetaphorik* (3.4.1.) beschrieben, wählt man, um seine Argumente zu untermauern, als Grundlage aus der vorliegenden Forschungsliteratur die vertrauenswürdigste aus. Wenn es sich dabei um Schlüsse aus den Originalen handelt, war man bisher weitestgehend auf die Erkenntnisse jener angewiesen, die sich längerfristig damit auseinandergesetzt haben. Das singuläre Vorkommen dieser Schriftstücke stellte dabei das größte Hindernis dar. Der daraus entstehende Nachteil, Forschungsfragen nicht direkt an das Material richten zu können, wird dabei zum Beispiel dann evident, wenn sich die Aussagen in der Forschungsliteratur widersprechen. Ein Beispiel dafür betrifft die Lesungen Kafkas.

215 Ebda.

216 Vgl. Steinich: Kafka Editionen, S. 248.

217 Ebda.

218 Ebda., S. 248-249.

219 Ebda.

220 Als KKA wird die Kritische-Kafka Ausgabe in der Herausgabe von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit bezeichnet.

221 Annette Steinich: Schrift-Bilder. Kafkas Oktavhefte endlich im Faksimile zugänglich. (Rezension über: Franz Kafka: Oxforder Oktavhefte 1 & 2. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 2006.) In: IASLonline (23.02.2008) http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1893. (eingesehen am 24.10.2012)

Robertson schrieb 2005:

Kafka hat anscheinend nur zweimal eigene Werke gelesen, nämlich am 4. Dezember 1912 *Das Urteil* während eines Autorenabends der Herder-Vereinigung in Prag, und am 10. November 1916 die Erzählung *In der Strafkolonie* in der Kunstgalerie Glotz in München.²²²

Annette Steinich schreibt dazu im selben Jahr:

Kafka hat das eigene Schreiben immer auch mit den Augen eines Lesers wahrgenommen. Der erste Schritt an die Öffentlichkeit war zumeist das Vorlesen seiner Texte. Davon zeugen Lesungen, Briefe an Freunde und die Familie und in besonderer Weise Schreibspuren in den Manuskripten (Überschreibungen, Titellisten, Markierungen).²²³

Auch Malcolm Pasley konnte durch die Beschäftigung mit dem Material eine Behauptung innerhalb der Kafka-Forschung widerlegen, die aus der Ambiguität des Wortes *Zug* entstand. Durch die genaue Kenntnis der bevorzugten Schreibbedingungen Kafkas konnte Pasley die Annahme widerlegen, die Erzählung *Das Urteil* sei von Kafka während einer Zugfahrt geschrieben worden:

Vor Jahren ist ein Buch über Kafka erschienen, in dem behauptet wurde, die berühmte Erzählung *Das Urteil* sei 'während einer nächtlichen Bahnfahrt' entstanden. Wie denn? In einem *Zuge* sollte er die Geschichte geschrieben haben? Verwundert griff ich nach dem Tagebuch für das Jahr 1912 – und wollte dem Verfasser beinahe schon recht geben: 'Diese Geschichte *Das Urteil* habe ich in der Nacht vom 22. zum 23. von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben.'²²⁴

Wie Pasley dann erkennt, bedeutet „in einem Zug“ hier aber viel mehr, dass Kafka die Erzählung ohne Unterbrechung, und nicht, dass er sie in einem Eisenbahnwagen geschrieben hat.

Doch auch Malcolm Pasley publizierte falsche Annahmen, die auf der Beschäftigung mit den Originalen fußen. In seinem 1990 erschienenen Werk *Die Handschrift redet*, bezeichnet er die Seitenzählung in Kafkas Manuskripten als „aufschlußreich“²²⁵ und deutet, wie bereits erwähnt, die Häufung der Ziffern als Anzeichen für „Schwierigkeiten bei der Fortführung der Geschichte“²²⁶. Wie im Kapitel *Paginierung* (3.3.2.4.) erwähnt, geht man heute davon aus, dass die Seitenzahlen von Max Brod nachträglich eingefügt wurden.

222 Robertson: Franz Kafka, S. 31.

223 Steinich: Kafka Editionen, S. 247.

224 Pasley: Die Schrift ist unveränderlich..., S. 99.

225 Kafka: Franz Kafka, S. 18.

226 Ebda.

4. Friederike Mayröcker

Wie man aus den Darstellungen im vorangegangenen Kapitel erkennen kann, orientiert sich die Art der Präsentation eines Textes innerhalb einer historisch kritischen Ausgabe stark an der Arbeitsweise des Autors/der Autorin. Die Wahl der zweiten Autorin fiel bewusst auf Friederike Mayröcker und zwar aus mehreren Gründen.

Da sich das Schaffen der Schriftstellerin nach eigenen Angaben als eine Art Kontinuum darstellt, beziehe ich mich zur Darstellung ihrer Arbeitsweise auf mehrere Werke. Den Hauptbezugspunkt dafür stellt jedoch das 1984 erschienene Prosawerk *Reise durch die Nacht* dar. Mit 1914/1915 als Entstehungszeit von *Der Prozeß* ergibt sich somit ein zeitlicher Rahmen, der aus historischer Perspektive betrachtet beinahe das kurze zwanzigste Jahrhundert²²⁷ umschließt. Der Wandel in Denken und Technik – um nur zwei Bereiche zu erwähnen – während dieser Zeitspanne war enorm. Auch das Bild des Autors/der Autorin war einem starken Wandel unterworfen, deren Beginn – wie bereits im ersten Kapitel beschrieben – ins 18. Jahrhundert fällt. Um genau diesen Wandel sichtbar zu machen, bietet sich das Werk Friederike Mayröckers als Referenzpunkt an. Sie selbst durchlief einerseits – wie auch Franz Kafka – mehrere Phasen in ihrer Entwicklung als Schriftstellerin. Andererseits thematisiert sie ab den 1970er Jahren in ihren Werken den Schaffensprozess immer stärker. Das Verhältnis zwischen Schrift und Wirklichkeit, das die Philosophie von Platon über Humboldt, Nietzsche und Saussure bis hin zu Derrida seit dem Aufkommen des geschriebenen Wortes interessiert, stellt auch ein zentrales Thema in Friederike Mayröckers Werk dar. Ein weiterer markanter Unterschied zwischen dem Autor und der Autorin betrifft die Überlieferungslage, bzw. die Zugänglichkeit der Materialien. In Bezug auf die selbst publizierten Werke einerseits, andererseits auch in Hinblick auf die Überlieferungen zur Selbsteinschätzung des Werkes und des Schaffensprozesses.

Ist man bei Franz Kafka auf Tagebucheinträge, Briefe und Erinnerungen von Zeitzeugen – und dabei hauptsächlich auf Max Brod – angewiesen, kann man bei Friederike Mayröcker auf eine Vielzahl von direkten Interviews verweisen. Dieses Medium bietet den Vorteil, sich mit Fragen auf getätigte Aussagen beziehen zu können. Daneben wird es aber auch zur Selbstinszenierung genutzt. Viele Sekundärliteraturwerke und Berichte in Periodika über Friederike Mayröcker in den letzten Jahren beschäftigen sich mit diesem Thema.

227 1914: Beginn des ersten Weltkriegs und Teilung Europas, 1989 Öffnung eines Teiles der Staaten der Sowjetunion bzw. 1991 der Zerfall der Sowjetunion. Geprägt wurde dieser Begriff durch Eric J. Hobsbawm, in: Hobsbawm, Eric J.: *Age of Extremes: The short twentieth century 1914-1991*. Joseph: London: 1995.

Neben diesen schriftlichen Quellen besteht bei der Dichterin zudem die Möglichkeit des direkten Kontaktes. Man erkennt schon an dieser Stelle die großen Unterschiede. Was die beiden jedoch vereint, ist ihre (selbst)erwählte Existenz zum Schreiben. Welche Mechanismen im Schaffensprozess von Franz Kafka sowie Friederike Mayröcker auftreten und inwieweit diese vergleichbar sind, wird sich auf den nächsten Seiten der Arbeit zeigen.

An den Beginn wird auch hier wieder ein kurzer Überblick zum Werk der Schriftstellerin gegeben.

4.1. Vorlass.

Den Vorlass der Schriftstellerin findet man in der Wienbibliothek im Rathaus der Stadt Wien. Er wurde dem Archiv in den Jahren 1980, 1988 und 1997 von der Dichterin als Geschenk übergeben und umfasst derzeit 34 Archivboxen. In den ersten 32 Archivboxen befinden sich jeweils Druckvorlagen, Abschriften in unterschiedlichen Fassungen, Vorarbeiten und Druckfahnen zu den bis 1997 erschienen Werken. Die Sammlung wird ständig erweitert und reicht derzeit bis ins Jahr 2007. In der Österreichischen Nationalbibliothek befindet sich eine Schwerpunktsammlung zu Materialien Friederike Mayröckers von Gisela Lindemann, die Schriftstücke zum Werk *Blendung Verblendung am Zungengrund*, die Rede *Dankesworte anlässlich²²⁸ der Verleihung des Roswitha-von-Gandersheim-Preises*, Korrespondenzen mit Gisela Lindemann sowie diverse Materialien zu Friederike Mayröcker enthält.

²²⁸ Die für Friederike Mayröcker typische sz-Schreibung wird weiter unten erklärt und in allen zitierten Textpassagen beibehalten.

4.2. Ausgaben

Bis ins Jahr 2012 sind rund 110 Bände erschienen, davon circa 45 Prosabände, wobei in dieser Zahl die zweite Auflage von *Heiligenanstalt*, *Abschiede* und *Reise durch die Nacht* inkludiert sind. Die gesammelten Prosawerke erschienen im Jahre 2001 in fünf Bänden, herausgegeben von Klaus Kastberger und Peter Reichert.

Des Weiteren sind mehr als 20 Lyrikbände erschienen. Die gesammelte Lyrik von 1939 bis 2003 liegt in einem Band von Marcel Beyer vor, der 2004 erschienen ist. Die Gedichte von 2004 bis 2009 sind unter dem Titel *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* im Jahr 2009 veröffentlicht worden. Daneben gibt es noch mehrere Bände, die die gesammelten Gedichte bestimmter Zeitabschnitte präsentieren. In der Datenbank des Literaturhauses Wien, in der Beiträge in Periodika seit 1997 auch digital katalogisiert sind, sind von diesem Jahr bis Juni 2012 271 Datensätze angeführt, bei denen Friederike Mayröcker als Verfasserin agierte, im Zeitungsausschnittsarchiv finden sich für den selben Zeitraum 66 Einträge mit der selben Funktion der Autorin.

Eine umfassende Bibliografie zu Friederike Mayröckers Schaffen bis 1990 liegt aus dem Jahr 1992 von Marcel Beyer vor. Darin sind über 1500 Publikationen der Autorin aufgelistet.

4.3. Die Arbeitsweise Friederike Mayröckers

Der Schaffensprozess nimmt im Werke Friederike Mayröckers eine besondere Stellung ein. Einerseits übernimmt sie in den Verfahren der Produktion Techniken der bildenden Kunst, andererseits ist der Prozess der Entstehung des Textes ab den 70er Jahren Teil ihrer Texte. Über die Arbeitsweise der Autorin geben hauptsächlich Interviews Aufschluss. Eine Analyse des handschriftlichen Materials liegt mit dem im Jahr 2000 erschienenen Band *Reinschrift des Lebens* von Klaus Kastberger vor, in dem der Entstehungsprozess zu *Reise durch die Nacht* untersucht wird. Die Forschung verfügt bei der Schriftstellerin also über drei Quellen, um sich ihrem Schaffensprozess zu nähern. Einerseits berichten die Prosatexte über die eigene Entstehung, andererseits gibt es Interviews mit der Autorin, in denen sie zur Arbeitsweise befragt wird. Der letzte und bis zum heutigen Zeitpunkt noch am wenigstens begangene Weg ist jener der Analyse des Materials. Inwieweit dieser Aufschluss über die Werkentstehung gibt und welche Einflüsse die Ergebnisse daraus auf das Bild Friederike Mayröckers haben, wird sich zeigen.

4.3.1. Wissenschaftliche Aufarbeitung

In der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Lebens und Werkes der Schriftstellerin finden die ersten beiden genannten Quellen Eingang. Zur Analyse und Interpretation des Textmaterials werden Aussagen aus Interviews als Referenzpunkte herangezogen. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass die Interviews oft von den Forschenden selbst durchgeführt werden. Nach Durchsicht der Bibliografien ergibt sich ein überschaubarer Kreis an Interviewern und Interviewerinnen, deren Beiträge in die Forschungsliteratur Eingang finden.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten Friederike Mayröckers setzt in den 1980er Jahren ein und formt bis in die Mitte der 1990er Jahre zwei Richtungen aus, die weiter unten beschrieben werden. In ihrem 1995 erschienenen Buch *Lebensstudien* analysiert Daniela Riess-Berger die poetischen Verfahrensweisen in den Prosatexten der Autorin und gibt dazu am Beginn eine gute Zusammenfassung über den damaligen Stand der Mayröcker Forschung.²²⁹ Nach ihren Recherchen haben sich zum Zeitpunkt der Publikation ihrer Arbeit zwei zentrale Richtungen etabliert. Die erste steht in der Tradition der Kognitionstheorie und dabei in enger Verbindung mit dem Namen Siegfried J. Schmidt. In *Der Fall ins Ungewisse* formuliert Schmidt die These, dass das Subjekt der „einzig authentisch Ort“²³⁰ sei, an dem der Text konstruiert werden könne. „Es ist also

229 Vgl. Riess-Berger, S. 21 – 37.

230 Siegfried J. Schmidt: *Der Fall ins Ungewisse*, Anmerkungen zu einer Nicht-Erzählerin. In: Friederike Mayröcker, hg. v. Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch 1984, S. 17.

das empirische Subjekt Friederike Mayröcker, das Schmidt zum Zentrum der Texte macht.²³¹ Da die Prosaarbeit der Schriftstellerin immer Ich-zentriert sei, spiegle die „Spracharbeit eines Subjekts“ in ihren Werken „nicht Welt wider, sondern das sprechende/schreibende Subjekt Friederike Mayröcker.“²³² Diese Überlegungen basieren auf der Kognitionstheorie, im Zuge derer behauptet wird, dass Signale der Außenwelt über Rezeptoren ins Hirn gelangen und dabei ihren Charakter verlieren, die Konstruktion der Wirklichkeit also im Subjekt geschieht. Interessant sind dabei die Positionen, die das Ich, das Selbst und das Bewusstsein einnehmen. Von Riess-Berger werden diese wie folgt beschrieben:

Der Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die „Annahme von der dynamisch-prozessualen 'Natur' des Bewußtseins“ als einer Operation des Nervensystems, die sich auf sich selbst bezieht. Das 'Ich' ist demnach keine eigene Instanz, sondern ein spezifischer Zustand der Funktionen im Gehirn. Das 'Selbst' hingegen, so Schmidt, ist eine aufgrund bestimmter Erfahrungen konstruierte Konzeption, die zum Organisationsprinzip weiterer Erfahrungen wird. Demnach stellt das 'Ich' den operationalen Rahmen, während das 'Selbst' Muster für die Einordnung von ankommenden Signalen vorgibt. Dieser Prozeß, dessen Funktionieren Bewußtsein bedeutet, geht unausgesetzt vor sich. Es ist ein ständiger Prozeß der Selbstkommunikation, also Selbstkonzeptualisierung.²³³

Dieser in sich schlüssige Ansatz kann laut Riess-Berger aber nur deshalb funktionieren, weil Schmidt immer wieder auf das Argument *Lebensarbeit=Schreibarbeit=Lebensarbeit* zurückgreift, das beispielsweise Marcel Beyer 1992, also acht Jahre später, in seiner Bibliographie Mayröckers aufgreift. Er versucht das Organisationsprinzip hinter den Texten „die eben kein Zentrum in sich selbst besitzen“²³⁴ zu erklären, indem er ihnen das Subjekt Friederike Mayröcker als Zentrum gibt, das außerhalb des Textes liegt. Mit diesem Interpretationsansatz zentriert er nach Riess-Berger die Texte auf das Subjekt Friederike Mayröcker, was nach ihrem Erachten die „spezifische ästhetische Struktur“²³⁵ der Werke vernachlässigt.

Der zweite Ansatz wird in der Arbeit Riess-Bergers anhand von Sabine Kyora²³⁶ aufgearbeitet. Bei ihr sind zwei Punkte wichtig: Durch den Bezug zu Freud erklärt sie, wie sich die Subjektkonzeption in den Texten moderner Autoren und Autorinnen verändert hat, wie sich dadurch die „Figuren [...] relativiert und im radikalsten Fall aufgelöst“²³⁷ haben. Dabei kritisiert jedoch Riess-Berger, dass Kyora den Figuren geschlechterspezifische Rollenzuschreibungen unterstellt, wo sie doch im

231 Riess-Berger, S. 30.

232 Schmidt: Der Fall ins Ungewisse, S. 17.

233 Riess-Berger, S. 31.

234 Ebda., S. 32.

235 Ebda., S. 33.

236 Kyora, Sabine: Psychoanalyse und Prosa im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1992.

237 Riess-Berger, S. 33.

Endeffekt die Auflösung der Figuren zeigt. Andererseits seien Metaphern nicht mehr zu Entschlüsseln, sondern „nun anhand ihrer Variationen im Text zu charakterisieren.“²³⁸

Da im Jahre der Publikation der Arbeit Riess-Bergers noch keine „[g]rundlegende Untersuchungen zu größeren Werkkomplexen“ vorlagen, hat sich die Wissenschaftlerin dieser Aufgabe angenommen. Es geht ihr dabei vor allem „[u]m den Zusammenhang von Abschied, Erinnerung und poetischer Textur.“²³⁹ Damit will sie sich einerseits von der Analyse *Fuszstapfen des Kopfes* von Siegfried J. Schmidt²⁴⁰ distanzieren, und andererseits eine Verbindung zwischen den Analysen der frühen experimentellen Prosa Mayröckers und den assoziativen Texten der 70er und 80er Jahre schaffen. Des Weiteren bringt sie den Punkt der Intertextualität in die Mayröcker-Forschung ein, zu dem heute zwei wissenschaftliche Arbeiten vorliegen.²⁴¹

Mayröckers Frühphase in avantgardistischem Umfeld führt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Sprache und den gestalterischen Möglichkeiten, die sich dahinter verbergen. Dass sie jedoch nicht allein dabei verbleibt, sondern sich ab den 70er Jahren in ihren Texten auch mit der realen Welt beschäftigt, mag eine Erklärung für die Ambivalenz in der Deutung der Mayröckerschen Texte geben. Riess-Berger hat dies 1995 mit folgenden Worten formuliert:

Es ist die Frage nach den Möglichkeiten der Sprache auf der einen und dem Status von Wirklichkeit auf der anderen Seite, die sich in dem Problem der Abbildung und der Abbildbarkeit konzentrieren.²⁴²

Ein weiteres Element, das die Wissenschaftlerin im Werke Mayröckers ausmacht, ist das Problem der Wahrheit. In dem schon erwähnten Interview Mayröckers mit Siegfried J. Schmidt in *Fuszstapfen des Kopfes*, spricht Mayröcker von der unerreichbaren Wahrheit, der sie sich annähern will. Dabei geht es nicht darum, sie zu erreichen, es geht um die Anstrengung es zu versuchen. „Wahrheit stellt ein unerreichbares Ziel dar, das Ziel eines Versuches, die Bedeutungsräume von Wirklichkeitserfahrungen zu versprachlichen.“²⁴³ Mayröcker macht dabei jene formalen Einblicke in die Struktur der Sprache fruchtbar, die sie in der experimentellen Literatur ihrer frühen Jahre sammeln konnte. Mithilfe der Form versucht sie, Unsagbares hörbar zu machen. Riess-Berger zeigt

238 Kyora, S. 3.

239 Riess-Berger, S. 14.

240 Schmidt, Siegfried J.: *Fuszstapfen des Kopfes: Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Münster, Kleinheinrich: 1989.

241 Müller, Heidi Margrit (Hg.); Arteel, Inge: „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002. Und Meyer, Petra Maria: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*. Parerga, Düsseldorf (u.a.): Parerga 1997.

242 Riess-Berger, S. 38.

243 Riess-Berger, S. 43.

diese Verfahren in ihrer Studie anhand *lehrstück liliengracht* auf. Sie kann dabei folgende Verfahren im Werk ausmachen:

1. Decollage²⁴⁴

Mayröcker wendet die Decollage in den Bereichen des „Sprachzusammenhanges“, in der „Deformation der wahrgenommenen Umgebung“, die vor allem dazu dient, die Realität ins Kunstwerk zu bringen, und im „Aufbrechen des mechanischen Zeitkontinuums“²⁴⁵ an. In dem Text *lehrstück liliengracht* wird nun das Konzept der Decollage diskutiert. Einerseits braucht man die Decollage zur „Verfremdung des Bekannten“²⁴⁶, das in einem weiteren Schritt verstanden werden soll. Man muss es „Wiedererkennen“²⁴⁷. Damit geht jedoch ein Verbleiben beim Bekannten einher. Riess-Berger bezieht sich nun auf Gisela Dischner²⁴⁸, die in diesem Text „eine Art erkenntniskritischer Decollage“²⁴⁹ ausmacht. Mayröcker setzt damit dem Verbleiben beim Bekannten „einen Prozeß der Neugierde, des sich Einlassens auf immer Neues“²⁵⁰ entgegen. Denselben Anspruch ans Leben werden wir auch bei der Analyse der Interviews wieder finden.

2. Zitatverfahren und Konstruktivität²⁵¹

Bei diesem Verfahren beschreibt sie die Tatsache, dass Mayröcker notiert und aus diesen Zetteln dann die Werke als „Verzettelungssystem“²⁵² schafft. Das alles wird sich in den Interviews und anderen Analysen wiederfinden. Riess-Berger bezieht sich dabei auf ein anderes Interview Mayröckers mit Siegfried J. Schmidt.²⁵³ Die formale Strenge, die den zweiten Schritt des Mayröckerschen Arbeitsprozesses kennzeichnet, hat beispielsweise Ernst Jandl beschrieben und dazu in Bezug gesetzt.²⁵⁴ Für die Dichterin ist „[d]iese Form literarischer Arbeit [das] Ergebnis einer radikalen Zitat- und Collagetechnik.“²⁵⁵ Wie wir anhand der Analyse neuerer Interviews sehen werden, liegt der Ursprung dieser Technik des Arbeitens laut eigenen Angaben bei ihrer Mutter. Mit der Technik des Decollagierens, der Collage und des Zitierens drückt sich in den Texten Mayröckers ihre Verliebtheit in die Spielmöglichkeiten mit Sprache im Allgemeinen und Prosa im

244 Ebda., S. 44.

245 Ebda., S. 44.

246 Ebda.

247 Ebda., S. 47.

248 Dischner, Gisela: Über Friederike Mayröckern. In: manuskripte 95, Oktober 1987, S. 45-46.

249 Riess-Berger, S. 47.

250 Ebda.

251 Ebda., S. 51.

252 Ebda.

253 Schmidt, Siegfried J.: „Es schießt zusammen“. Gespräch mit Friederike Mayröcker (März 1983). In: Friederike Mayröcker, hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a. M. 1984, S. 260-283.

254 Jandl, Ernst: Ein neuer poetischer Raum. Zur Prosa von Friederike Mayröcker. In: Friederike Mayröcker, hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a.M. 1984, S. 51 – 57.

255 Riess-Berger, S. 51.

speziellen Fall der vorliegenden Analyse aus. Dass die Worte in ihrer Kombination darin oft keinen Sinn ergeben, „auf kein Signifikat“²⁵⁶ verweisen, spielt dabei keine Rolle. Es lenkt vielmehr den Blick auf die Autoreflexivität der Texte.

Ein weiterer wichtiger Punkt in der Analyse Riess-Bergers ist der Versuch, die Verbindung zwischen der Poetologie Mayröckers und Kleists *Konzept der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* herzustellen. Dabei ist einerseits die unterschiedliche Definition des Subjekts sowie andererseits der je eigene Zugang zum Sprechen auffällig.

Kleist nimmt einen inneren Wesenskern an, der sich in Gedanken manifestiert und für dessen Ausdruck die Sprache ein schier unüberwindliches Hindernis darstellt. Mayröcker dagegen sieht das Subjekt als ein sich ständig in Auseinandersetzung mit der Welt veränderndes Individuum, dessen Wahrnehmung und Denken immer schon mit Sprache verknüpft ist.²⁵⁷

Durch diesen und auch noch andere Unterschiede sind die beiden Konzepte getrennt. Der Dialog als Darstellungsform, der Bezug zur Sprache, und vor allem die Thematisierung der Prozesshaftigkeit sind es, was Kleist und Mayröcker nach der Ausarbeitung Riess-Bergers verbindet.

In Analysen jüngerer Datums ist vom ersten Weg, der Verlagerung der Handlung ins Subjekt, nur mehr wenig zu spüren. Wie im chronologischen Abriss am Beginn des Punktes verdeutlicht wurde, spielt das System Autor/in, das Thema Autoren- und Autorinnenschaft, eine immer größere Rolle in den Texten Mayröckers. Dass sich ihre Texte für die Analyse dieses Themas schon rein inhaltlich anbieten, wurde bereits erwähnt. Doch auch weitergehende Analysen des Sprachmaterials führen zu immer neuen Erkenntnissen in diesem Interessensgebiet.

Friederike Mayröckers Texte führen die Frage nach der Autorschaft in eine weitere Radikalisierung, die nicht mehr nach einem Ort, einer Personalisierung sucht, sondern eine Bewegung in die Texte einführt, die den Ursprung der Rede unbeheftbar lässt.²⁵⁸

Konkret auf das Thema Autoren- und Autorinnenschaft in den Texten Friederike Mayröckers geht Nathalie Amstutz in einer 2004 vorgelegten Forschungsarbeit ein. In diesem Band wird das Werk *Brütt oder der die seufzenden Gärten*²⁵⁹ besprochen, das von der Autorin als ihr Lieblingswerk bezeichnet wurde. Der Titel enthält mit dem Namen *Brütt* einen Verweis auf die *art brut*, eine Kunstform, die sich durch die Sammlertätigkeit des französischen Künstlers Jean Dubuffet seit den 1920er Jahren etablierte und „durch ihre sozialen Entstehungsbedingungen definiert ist“²⁶⁰.

256 Ebda., S. 53.

257 Ebda., S. 70.

258 Amstutz, Nathalie: Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004, S. 129.

259 Mayröcker, Friederike: *Brütt oder die seufzenden Gärten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

260 Ebda.

Verweise auf Dubuffet können schon in früheren Stellen des Werkes der Autorin ausgemacht werden.²⁶¹ Gleich zu Beginn wird in dieser Analyse auf die „Struktur der Wiederholung“²⁶² hingewiesen, der sich Mayröcker bedient.

Ein interessanter Schluss aus der Arbeit Amstutz' ist, dass sich Mayröcker auch mit „der Frage nach einer möglichen Hinterlassenschaft der Autorin“²⁶³ beschäftigt. Durch das ewige Kreisen „um den richtigen Anfang“²⁶⁴, das Nichtfinden des letzten Satzes, wird einerseits die Unabgeschlossenheit des Werkes thematisiert, andererseits eine „Suche nach der Signatur einer Hinterlassenschaft“²⁶⁵ initiiert.

In dieser Arbeit dienen im ersten Kapitel die Bücher *Das herzerreissende der Dinge*²⁶⁶, *Reise durch die Nacht*²⁶⁷ und *Mein Herz mein Zimmer mein Name*²⁶⁸ als Grundlage zur Beschäftigung mit Mayröckers Auseinandersetzung mit Autoren- und Autorinnenschaft. In diesen Texten Mayröckers werden Konzepte von Autoren- und Autorinnenschaft sowie Genres diskutiert. In *Reise durch die Nacht* beispielsweise die Konzepte der „Autobiographie, Beichte und Psychoanalyse“²⁶⁹. Außerdem enthält der Text „Hinweise auf autobiographische, religiöse wie auch psychoanalytische Diskurse“²⁷⁰, denen jedoch im gleichen Atemzug ein Strich durch die Rechnung gemacht wird.

Neben der Thematisierung von Autoren- und Autorinnenschaft untersucht Amstutz den Text auch in Bezug auf die Theorien Freuds. Die Wissenschaftlerin konstatiert in ihrer Studie, dass „[d]ie Rede von den „Bildern“ in der Sekundärliteratur zu Mayröckers Texten nahe lege, einen Blick in Freuds Traumdeutung zu werfen und kritisch nachzufragen wie bildliche Qualität dort bestimmt wird.“²⁷¹ Der kognitionstheoretische Ansatz wurde hier aufgegeben und die Herangehensweise, auf Freuds Theorien basierend, hin zum Traum verlagert. Diese Studie fand vier Jahre nach der Teilfaksimilierung und Analyse des handschriftlichen Materials zu *Reise durch die Nacht* statt. Die Originale sollten dabei einen verlässlichen Referenzpunkt für Fragen nach dem Schaffensprozess bilden. Interessant an der Studie Amstutz ist nun, dass sie sich auf Freuds Vokabular bezieht, das dieser für die Traumdeutung verwendete. Auch der Begriff des Originals kommt darin vor. Freud spricht in seiner Traumdeutung von „zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen

261 Vgl. ebda., S. 130.

262 Ebda.

263 Ebda.

264 Ebda.

265 Ebda.

266 Mayröcker, Friederike: *Das herzerreissende der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

267 Mayröcker, Friederike: *Reise durch die Nacht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.

268 Mayröcker, Friederike: *Mein Herz mein Zimmer mein Name*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.

269 Ebda., S. 133.

270 Ebda., S. 140.

271 Amstutz, S. 152.

Sprachen²⁷². In Bezug auf Freud und Mayröckers Lektüre desselben, bzw. deren Über- und Aufnahme seiner Schriften und Gedanken in ihr Werk, wird der Begriff des Originals in einer anderen Bedeutung verwendet. Er bezeichnet nicht die erste Niederschrift, nicht eine zum Druck freigegebene Überarbeitung. Hier geht es um die „Beziehung zwischen Trauminhalt und Traumgedanken“²⁷³: „Die Rückübersetzbarkeit des anderen Zeichensystems schafft den Zugang zum Original.“²⁷⁴ und „[d]ie Traumbilder repräsentieren den Traumgedanken, der via Versprachlichung als Original gelesen wird.“²⁷⁵

Obwohl es sich gerade beim Schaffen Mayröckers aufdrängen würde, wird die Handschrift bzw. der spezifische Umgang mit dem Material in der Analyse Amstutz' nur ein einziges Mal explizit genannt. Wenn sie über die formalen Mittel des Zitierens und Wiederholens spricht, die Mayröckers Texte durchziehen und mit denen die Autorin u.a. die Unabgeschlossenheit des Schreibprozesses betont, erkennt Amstutz diesen Mitteln im Text – von Mayröcker in *Reise durch die Nacht* als Papageiensprache bezeichnet – die Funktion zu, „die Problematik einer eigenen Handschrift, eines originalen Werkes“²⁷⁶ zu aktualisieren. Wie vorhin erwähnt, wird über den Bezug auf die Beziehungen zwischen Traum, Unbewusstem und Sprache der Zugang zum Original zwar thematisiert, mit Original ist dabei jedoch vielmehr die Bedeutung gemeint, die sich – im Diskurs der Postmoderne auch nicht anders zu erwarten – bei jeder neuen Setzung, bei jedem Zitat und im Konkreten dann beim jeweiligen Rezeptionsvorgang, neu konstituiert.

Das Interesse an Autoren- und Autorinnenschaft einerseits und der noch nicht konventionalisierte Umgang mit den dazu vorliegenden Materialien andererseits führen bei Amstutz zu folgender Schlussfolgerung:

Dass das Thema Autorschaft in Literatur und Kunst gegenwärtig auf Interesse stösst, ist meines Erachtens mit der Problematisierung möglicher Ordnungsprinzipien in der technologischen und ökonomischen Entwicklung verbunden. Autorschaft, und damit Signatur und Handschrift, ist Teil der Konstellation, in welcher Herstellung, Produkt und Gebrauch voneinander abgegrenzt und zueinander in ein bestimmtes Ordnungsverhältnis gesetzt werden.²⁷⁷

Zeitlich zwischen diesen beiden Analysen, deren Inhalt hier kurz und auszugsweise dargestellt wurde, liegt die bereits erwähnte Analyse des handschriftlichen Materials zu dem Prosawerk *Reise durch die Nacht* von Klaus Kastberger. Das damit einhergehende Interesse am Schaffensprozess

272 Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Studienausgabe in 10 Bänden. Hg. Von Alexander Mitscherlich et. al. Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 284.

273 Amstutz, S. 153.

274 Ebda.

275 Ebda., S. 155.

276 Amstutz., S. 178.

277 Ebda., S. 174.

und in einem weiteren Schritt die Thematisierung von Autoren- und Autorinnenschaft im Text wurde – wie eben gezeigt – auch in die Arbeit von Amstutz aufgenommen. Der kognitionstheoretische Ansatz Schmidts ist darin nicht mehr zu finden. Der von Riess-Berger favorisierte Ansatz unter Einbezug der Theorien Freuds hat sich in Amstutz Analyse auf dessen Traumdeutungen verlagert.

Mit einer Erkenntnis aus dieser Analyse Kastbergers wird jener Punkt berührt, der über allen theoretischen Einsichten zur schaffenden Person Friederike Mayröcker steht. Denn

[o]bwohl die experimentellen Texte der Autorin der Theorie des Experiments – vornehmlich auf dem Gebiet der literarischen Verfahrenstechnik – einiges verdanken, lassen sie sich nicht auf eine solche Theorie reduzieren. Gerade dort, wo das Experiment die allgemeine Herstellbarkeit von Literatur behauptet, weichen die Mayröckerschen Texte in dezidierter Weise ab. Die schriftstellerische Praxis der Autorin umfaßt eben nicht nur das Wissen um die für sie relevanten theoretischen Konzepte, sie weiß darüber hinaus, daß in ihr selbst diese Theorie nie vollständig aufgeht. Der konkrete Schreibakt reflektiert und transformiert die poetologischen Vorstellungen, die ihm eingeschrieben sind – und zuweilen ironisiert er sie auch.²⁷⁸

Es ist dieses Nie-ganz-greifbar-Sein, der latente Widerspruch, die Konzentration auf die Unabschließbarkeit, die das Werk wie auch das Leben der Schriftstellerin durchziehen. Und selbst die Grenze zwischen diesen beiden Bereichen ist nur schwer zu definieren. Es ist nicht *entweder – oder*, es ist *entweder und oder*; es ist die Neugier am Paradoxon der Verstehbarkeit des Nicht-Verstehens. Denn

Mayröckers Texte werfen die Frage nach dem Status des Schreibens wie des Lesens auf, wobei der selbstreflexive Gestus die Opposition von Lesen und Schreiben, Unterscheidungen wie rezeptions- und produktionsästhetische Kategorien aufhebt. Das Ineinander von Lesen und Schreiben problematisiert ausdrücklich das Verstehen.²⁷⁹

4.3.2. Der Schaffensprozess

4.3.2.1. Was der Text sagt

Interpretation trägt immer den Aspekt der Bedeutungsermittlung. Dabei handelt es sich um Deutungen die traditionellerweise divergieren. Bevor man deshalb mit der Frage der Aussage des Textes über den Schaffensprozess beginnt, muss man vorab die verschiedenen Interpretationsansätze zur Literatur Friederike Mayröckers klären. Bis zur Mitte der 1990er Jahre haben sich dabei zwei verschiedene Richtungen herauskristallisiert, die oben dargelegt wurden.

²⁷⁸ Kastberger, Klaus. Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht, S. 16-17.

²⁷⁹ Amstutz, S. 164.

Einen zentrales Motiv in der Literatur Mayröckers in der Frage nach dem Verhältnis von Realität und Geschriebenem, nimmt der Traum ein, der im letzten Jahrzehnt auch in die Forschung immer stärker Eingang findet.

Mit der Rezeption psychoanalytischer Theorie in der Literaturwissenschaft scheinen sich mindestens zwei Tendenzen herauszubilden: Die erste, welche Aussagen und Handlungen der Figur im Text psychoanalytisch liest und einer Analyse unterwirft. Die Argumentation ist dort eine subjektlogische, welche dieses Subjekt im Text überhaupt erst voraussetzen muss, um so vorgehen zu können. In Mayröckers Texten gibt es keine konsequenten Figuren, welche die Subjektivität voraussetzen lassen könnten. Die zweite Tendenz der Forschung bezieht sich auf die Sprache des Textes und setzt diese, mit Verweis auf Freud und Lacan, in Bezug zum sprachlich strukturieren Unbewussten oder zum Traum.²⁸⁰

Seit 1973 mit dem Werk *je ein unwölkter Gipfel* lassen sich die Werke Mayröckers nicht mehr „[a]uf eine Theorie des Experiments, die die Machbarkeit von Literatur in den Vordergrund stellt“²⁸¹ reduzieren. Es geht ihr nun vielmehr darum, sich der Erkenntnisse aus den früheren Sprachexperimenten zu bedienen, und diese „in eine[...] Erzählzusammenhang, der sich allerdings erheblich von traditionellem Erzählen unterscheidet“²⁸², zu bringen. Ab dieser Zeit findet auch die Reflexion auf den Schreibprozess in die Werke Eingang.²⁸³ Die Beschreibung ist jedoch von spezieller Natur. Denn

[ü]ber sich selbst weiß die Mayröckersche Literatur in zweifacher Hinsicht Bescheid. Zum einen liefert sie eine Beschreibung der ihr immanenten Herstellungsverfahren; zum anderen führt sie das Wissen mit sich, daß auch in einer noch so präzisen Beschreibung dieser Verfahren über die Texte nichts Erschöpfendes gesagt werden kann.²⁸⁴

Mit dieser Analyse trifft Kastberger einen Punkt, der sich für die Schriftstellerin als zentral herausstellt. Der latente Widerspruch, die Unabschließbarkeit des Prozesses – in unterschiedlichster Natur –, dieses „nichts erschöpfendes gesagt werden“, zieht sich als wiederkehrendes Element durch das Werk Mayröckers, und tritt vor allem in ihren Prosaarbeiten der 70er und 80er Jahre in Erscheinung.

Aber Schritt für Schritt: Das heißt, in Mayröckers Texten werden der Schaffensprozess und die eingesetzten Methoden besprochen, die sich aus der Aufarbeitung der Handschriften und den

280 Ebda., S. 15-16.

281 Kastberger, S. 24.

282 Riess-Berger, S. 39.

283 Vgl. ebda.

284 Kastberger, S. 23.

Interviews mit der Autorin wissenschaftlich erschließen lassen. „Theorie und Praxis des schriftstellerischen Tuns, die Herstellung von Poesie und ihre Kommentierung, bleiben miteinander in einer unauflösbaren Spiegelung verbunden.“²⁸⁵

Wie die Schriftstellerin selbst in Interviews des Öfteren behauptet hat, weiß sie darüber Bescheid, dass ihre Poesie mehr ist, als die Aufschlüsselung der dafür eingesetzten Methoden. Eine genauere Darstellung der Aussagen in Interviews folgt weiter unten. Eine Auflistung der dort besprochenen Themen mit Verweisen auf die jeweiligen Artikel findet sich am Ende der Arbeit. Das Bewusstsein, dass Literatur mehr ist als die Summe der Methoden, spiegelt sich auch in den Texten der Autorin wider. „Denn auch wenn die experimentellen Texte der Autorin“ für die Forschung auf „dem Gebiet der literarischen Verfahrenstechnik“ einige Erkenntnisse bereit hielten, weichen sie „[g]erade dort, wo das Experiment die allgemeine Herstellbarkeit von Literatur behauptet, [...] in dezidiert Weise ab“²⁸⁶.

Auch wenn die wirkliche Entwicklung der Texte sich anders vollzieht²⁸⁷, erscheint es dem Interpreten, der nur auf den Drucktext angewiesen ist und diesen als Grundlage benutzt so, als entwickelten sich Mayröckers Texte um eine zentrale Fragestellung herum. Bei *Reise durch die Nacht* beispielsweise die Konzepte der „Autobiographie, Beichte und Psychoanalyse“²⁸⁸, wie Nathalie Amstutz feststellt.

Beschäftigt man sich mit den Texten, erkennt man, dass das literarische Schaffen sich mit Hilfe von Analysen strukturell umschreiben lässt; es kann eine Anwendung von verschiedenen Methoden ausgemacht werden. Was den literarischen Text dann jedoch wirklich *literarisch* macht, bleibt dabei im Dunkeln. Die Frage die sich weiter stellt ist: Wie groß ist der Anteil vom *Gemachten*, wie groß der der *Intuition* und vor allem: Inwieweit sind sich die Autoren und Autorinnen über die Verteilung bewusst? Wie bei der Analyse der Interviews zu sehen sein wird, spielt bei Friederike Mayröcker die Intention nach eigenen Angaben eine zentrale Rolle.

Friederike Mayröcker bringt in ihren Texten den Schaffensprozess als Thema des Geschaffenen auf die Bühne, was neben dem Interesse der Wissenschaft auch den Blick des lesenden Publikums darauf lenkt. Nathalie Amstutz führt diesbezüglich den Begriff der *Hyperautorenschaft*²⁸⁹ ein.

Bevor nun die Interviews mit der Autorin betrachtet werden, sei erwähnt, dass die Ergebnisse aus den drei Bereichen der Textinterpretation, des direkten Kommentars und der Analyse des Materials ineinander fließen und sich gegenseitig beeinflussen. Die Unabgeschlossenheit der einzelnen Werke

285 Ebda., S. 22.

286 Kastberger, 16-17.

287 Vgl. den Punkt 4.3.3.3. *Was sagt das Material? - Die Arbeitsweise anhand von Reise durch die Nacht.*

288 Amstutz, S. 133.

289 Amstutz, S. 131.

ist dabei ein Thema, das in allen genannten Bereichen besprochen wird. In ihrem Beitrag meint Nathalie Amstutz,

[d]iese [ihre] Schreibe[r]arbeit setz[e] sich über die einzelnen Bände hinaus als Prozess fort. So sind Anfang und Schluss eines Buches selbst Inhalt des Buches im Erproben, Verwerfen und Annehmen, womit die Grenzziehung zwischen den einzelnen Büchern und Titeln und damit der Begriff des Werkes problematisiert wird.²⁹⁰

4.3.2.2. Was die Autorin sagt

Auch Mayröcker selbst sieht ihr Werk in einem Interview als fortschreitenden Prozess:

Schmidt: Könnte man sagen, daß eigentlich die Bücher seit *je ein umwölkter gipfel* eine Art Kontinuum bilden?

Friederike Mayröcker: Ja, sehr sogar [...]. Also, wenn ich diese Suhrkamp-Bücher alle der Reihe nach sehe [...], dann steht diese Serie in einer gewissen Kontinuität. So wie die langen Gedichte in den *Ausgewählten Gedichten*, die auch im Grunde ein einziges Gedicht sind, sind diese Bücher im Grunde eine Abfolge von einer Ganzheit, von der ich noch nicht weiß, wo sie hingeht.²⁹¹

Über die Selbsteinschätzung der Autorin geben im Falle Friederike Mayröckers eine Vielzahl an Interviews Auskunft²⁹², in denen sie zu ihren Texten und der Arbeit an denselben befragt wurde. Der wissenschaftliche Wert, der in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit aus diesen Interviews gezogen werden kann, hängt von einigen Faktoren ab. So ist einerseits ein signifikanter Anstieg der Interviews nach dem Tod Ernst Jandls sowie nach der Verleihung des Georg-Büchner Preises zu erkennen. Die diesbezüglichen Interviews behandeln teilweise nur die konkreten Ereignisse und erstrecken sich nicht auf Fragen zum Schaffensprozess. Besonders interessant für den Kontext dieser Arbeit sind Interviews, bzw. Gespräche mit Literaten/Literatinnen oder literarisch etablierten Persönlichkeiten wie Bodo Hell und Hans-Jürgen Heinrichs. Im Folgenden werden auf Basis eines Interviews in einem Sammelband zunächst fünf Fragen angeführt, die den Schaffensprozess umreißen. Die Antworten aus den restlichen Interviews werden bei den jeweiligen Fragen ergänzend erwähnt, soweit sie für das Thema relevant erschienen. Am Ende der Arbeit befindet sich eine Liste mit Themengebieten, die in den untersuchten Interviews angesprochen worden sind, zuzüglich der Verweise auf die betreffenden Artikel.

Wenn man sich mit diesem Datenmaterial beschäftigt, kann man im Verlauf der Jahre eine

290 Ebda., S. 130.

291 Schmidt: *Fusztapfen des Kopfes*, S. 139.

292 In der Datenbank des Literaturhauses Wien finden sich für den Zeitraum von 1997 bis Juni 2012 21 Interviews mit der Dichterin in digitalisierter Form.

Veränderung der Fragestellung feststellen, die sich einerseits natürlich aus den temporär nächst liegenden Texten, andererseits auch auf die bereits vorliegende Anzahl an Interviews erklären lässt. Im Jahre 2006 interviewte der deutsche Schriftsteller und Ethnologe Hans-Jürgen Heinrichs die Schriftstellerin für sein Buch *Schreiben ist das bessere Leben*²⁹³. Im Gegensatz zu Interviews in periodischen Formaten, deren Motivation in den meisten Fällen eine neue Werkpublikation oder die Verleihung eines Preises ist, versuchte der Herausgeber in diesem Band die Schriftstellerin in ihrem literarischen Kern zu treffen. Seine Fragen bezogen sich zu diesem Zweck auf fünf Bereiche.

1. Die Organisation: Regelmäßigkeit oder Spontaneität beim Schreibvorgang
2. Der Auslöser: Der Beginn des Schreibens
3. Die Arbeit: Grund der Motivation zum Weiterschreiben
4. Der Inhalt: Selbsterlebnis als Schöpfer oder Durchgangsort
5. Das Gefühl: Schreiben als Zwang oder Freiheit

Nach diesen einleitenden Fragen allgemeiner Natur, interessierte sich Heinrichs für Spezifika der Literatur und Person Friederike Mayröckers, die das Verhältnis von Welt und Geschriebenem, die Biographiehaftigkeit ihrer Texte und das Verhältnis der einzelnen Werke – vor allem der Prosawerke – zueinander betreffen. Da das Interview zu einem Zeitpunkt geführt wurde, zu dem die Schriftstellerin schon auf mehrere erfolgreiche Schaffensperioden zurückblicken konnte, und sich die germanistische Forschung mit ihrem Werk bereits beschäftigt hatte, kann man die hier gestellten Fragen als durchaus adäquat bezeichnen.

Eine Frage, wird man an dieser Stelle vielleicht vermissen. Die Frage nach dem Wo des Schreibens, die ja gerade bei Friederike Mayröcker oft im Zentrum des Interesses steht. Jeder Liebhaber/jede Liebhaberin ihrer Literatur hat schon mindestens einmal eine Abbildung ihrer kleinen Wohnung in der Zentagasse in Wien gesehen, die die Schriftstellerin so selten wie möglich verlässt. Die Wäschekörbe voll von Notizzetteln, die Berge an Büchern, das Klavier, das unter Büchern begraben im Raum steht. Heinrichs erwähnt diesen Raum vor dem Abdruck des Interviews mit folgenden Worten:

Ich wußte [...], daß sie zwischen Stapeln von Büchern und Manuskripten lebte, daß sie selbst ihr Bett jeden Abend aufwendig davon frei räumen muß und daß zwischen all den Buchstabenbergen noch andere Materialien (Kleider, volle oder leere Medikamentenpackungen etc.) lagern und somit die Sache nicht einfacher machen.²⁹⁴

293 Heinrichs, Hans-Jürgen: *Schreiben ist das bessere Leben*. Gespräche mit Schriftstellern. Kunstmann, München 2006.

294 Heinrichs, S. 60.

Dieses vermeintliche Chaos ist jedoch für den Schaffensprozess unabdingbar. Es verhält sich damit auch nicht so, dass irgendwelche Zettel jahrelang herumliegen, per Zufall ausgewählt und dann weiter bearbeitet werden. Denn „wenn etwas zu lange liegt, geht die Zündkraft verloren“ und Mayröcker kann dann die „igene Schrift oft nicht mehr lesen“²⁹⁵. Nach ihren eigenen Angaben ist das, was sie macht kein Sammeln, sondern eher ein Ansammeln. Alles, was in ihrer Wohnung verstreut herumliegt, ist Material, mit dem sie arbeitet.²⁹⁶ Wie aus dem Weiteren ersichtlich sein wird, spielt die Konstanz in ziemlich allen Bereichen ihre Lebens eine große Rolle.

Eine Veränderung des Arbeitsortes lässt sich aber bei der Schriftstellerin im Jahr 2000 ausmachen. Nach Jandls Tod hat sie den Arbeitsplatz in die obere – das war bis zu dessen Tod Ernst Jandls – Wohnung verlegt, weil ihr ihre Notizen „wie Efeu aus [ihrer] Wohnung heraufgeklettert sind.“²⁹⁷

Die Angewohnheit, nur in ihrer Wohnung zu schreiben, kann man bei Mayröcker schon früh ausmachen. Im Jahr 2009 erwähnt sie in einem Interview mit der Presse, dass Jandl im Sommer, wenn die beiden am Land waren, schreiben konnte. Sie selbst hingegen nicht.²⁹⁸ Sie kann nur schreiben, wenn sie alleine und in Wien²⁹⁹ ist. Dieses Allein-sein hat sie dabei ihr ganzes Leben hindurch begleitet. Wobei *Allein* in diesem Zusammenhang nicht meint, dass sie sich komplett von jedem sozialen Umgang fernhalten möchte. Viele Freundschaften sind „Fixsterne“ in ihrem Leben, vor allem „intellektuelle Frauen“³⁰⁰ faszinieren sie. Das mit dem Allein sein auch ein In-sich-Gehen verbunden ist, erscheint nicht verwunderlich. Erstaunlich mag erscheinen, dass es oft nur darum geht „einfach nur da zu sein und [zu] schauen und [zu] schweigen.“³⁰¹ Es darf jedoch kein „Verzweiflungsschweigen“³⁰² sein, sondern muss eines sein, „aus dem Antworten entstehen.“³⁰³

Wenn man sich mit der Arbeit eines Dichters/einer Dichterin beschäftigt, steht auch das Arbeitsgerät im Fokus des Interesses. Spätestens seit Nietzsches Erfahrungen mit der Schreibkugel und seinen diesbezüglichen Texten³⁰⁴ weiß man, dass sich die Wahl des Schreibgerätes auf den Schaffensprozess auswirkt. Mayröcker hat sich dem Computer seit dessen Aufkommen als Arbeitsgerät verweigert. Sie schreibt nur auf ihrer Schreibmaschine, zu der sie ein enges Verhältnis

295 Hage, Volker: "Es ist ein einziges Chaos". In: Der Spiegel 43 (22.10. 2001) S. 220-221.

296 Steiner, Bettina: "Canetti hat den Tod auch so gehasst". In: Die Presse (8.11.2009) S. 48.

297 Kospach, Julia: "Es ist eine Sucht". In: Profil 44 (29.10.2001) S.6/164-165.

298 Steiner, 2009. S. 48.

299 Radisch, Iris: Die Welt ist so reich. In: Die Zeit 52 (16.12.2004) S. 53-54.

300 König, Frank: In Friederike Mayröcker schreibt eine fremde Kraft. In: Berliner Morgenpost (3.01.1997)

301 Hell, Cornelius: "Einfach nur da sein und schauen und schweigen". Die Furche 51-52 (20.12.2001) S. 15.

302 Ebda.

303 Ebda.

304 Einen Überblick dazu bietet Friedrich Nietzsche: Schreibmaschinentexte. Vollständige Edition. Faksimiles und kritischer Kommentar, aus dem Nachlaß hg. v. Stephan Günzel u. Rüdiger Schmidt-Grépalý, mit einem Nachwort von Friedrich Kittler Weimar: Verlag der Bauhaus Universität, 2. verb. Aufl., 2002.

pfllegt.³⁰⁵ Auf diese Angewohnheit ist auch die für Mayröcker typisch gewordene „sz“-Schreibung zurückzuführen: „Bei meiner ersten Hermes Baby war die Taste kaputt. Ich arbeite immer noch mit einer Hermes Baby, da funktioniert zwar das ß – aber mittlerweile habe ich das sz lieb gewonnen.“³⁰⁶ Eine zentrale Rolle im Schaffensprozess nimmt auch das Wann ein. Die Auslöser des Schreibens sind unterschiedlicher Natur, wie unten noch genauer beschrieben wird. Es kann sich dabei beispielsweise um einen Auftrag³⁰⁷ oder eine Liebesgeschichte³⁰⁸ handeln. Entscheidet sich der Autor/die Autorin, das Werk tatsächlich in Angriff zu nehmen, stellt sich die Frage, ob er/sie für die Arbeit bestimmte Zeiten festsetzt oder sich komplett auf die Momente der Intuition verlässt. Mayröcker spricht 2006 davon, dass sie regelmäßig schreibt, „aber dem Spontanen den Vorrang“³⁰⁹ lässt. Sie zwingt sich jedoch nicht zum Schreiben. Wenn sie an einem Tag nicht „schreibfähig“³¹⁰ ist, macht sie „lieber einen Spaziergang oder [liest] etwas.“³¹¹ Weiters erwähnt sie, dass das Schreiben zu festgesetzten Zeiten früher leichter von statten ging. In den letzten Jahren verschob es sich „auf das spontane Schreiben.“³¹² Wie sich die von Spontaneität durchsetzte Kontinuität in der Arbeit an einem konkreten Werk zeigt, wird im folgenden Punkt an *Reise durch die Nacht* aufzuzeigen sein. Wenn sie zu festgesetzten Zeiten schreibt, geschieht das meist am Morgen, da sie nach eigenen Angaben ein „Morgenmensch“³¹³ ist. In einem Interview mit dem Spiegel aus dem Jahr 2001³¹⁴ sprach Mayröcker davon, dass sich ihr Schreiben auf „halb fünf bis halb sieben am Nachmittag“³¹⁵ verlagert habe. Das sei jedoch auf die Beruhigungsmittel zurückzuführen, die sie seit dem Tod Ernst Jandls einnehmen müsse. 2008 spricht sie schon wieder davon, um fünf aufzuwachen und eine halbe Stunde zu „kritz[eln]“³¹⁶, bevor sie frühstücken gehe. Die Frage nach dem Beginn des Schreibens bezog sich im Interview mit Hans Jürgen Heinrichs nicht auf die Zeiten, in denen Mayröcker arbeitet, sondern auf den Entschluss, Schriftstellerin zu werden. Für die Erklärung des Beginns der Arbeit an einem konkreten Text, siehe den Punkt 4.3.2.3.1. *Voraussetzungen*. Laut eines Interviews mit *Die Zeit* im Jahr 2004, war sich Friederike

305 Prillmann, Hilke: Die Droge Dichtung - Hölle, Höhle oder Himmel. In: Welt am Sonntag, Ausgabe Hamburg 53/28 (15.7.2001), S. 40.

306 Dobretsberger, Cristine: Friederike Mayröcker. In: Wiener Zeitung (20.06.2009), S. 6-7.

307 Beispielsweise bei *Die Reise durch die Nacht* und den gewünschten Text von Brocha, wie im Punkt 2.4.3.3.3. Was sagt das Material? - Die Arbeitsweise anhand von *Reise durch die Nacht* dargestellt wird, sowie im Artikel Nüchtern, Klaus: Die Augen weit geöffnet. In: Falter 43 (24.10.2001), S. 22.

308 Vgl. Franz Kafkas Erzählung *Das Urteil*. In: Kafka, Franz: *Das Urteil und andere Erzählungen*. Hamburg: Fischer 1952.

309 Hans-Jürgen Heinrichs: S. 62.

310 Ebda.

311 Ebda.

312 Ebda.

313 Nüchtern, 2001.

314 Kospach: "Es ist eine Sucht", 2001.

315 Ebda.

316 Pisa, Peter: "Grosze Vögel" fliegen im Radio. In: Kurier (7.12.2008), S. 33.

Mayröcker schon in der frühen Kindheit bewusst, niemals ein Leben zu führen, das den gängigen sozialen Konventionen entspricht. Als junge Frau sei sie „schon sehr empfänglich für alle erotischen Dinge“³¹⁷ gewesen „mit dem Beginn des richtigen Schreibens, d.h. mit dem Erscheinen von Tod und Musen, wollten Ernst und ich [dann] aufs Ganze gehen.“³¹⁸. Auf die ähnlich formulierte Frage Heinrichs aus dem Jahr 2006 antwortete Mayröcker mit einer Geschichte, die sich auf ihr 7. Lebensjahr und ihren damaligen „Kindersommer“³¹⁹ in Deinzendorf bezieht. Sie habe damals „eine gewisse Wehmut“³²⁰ verspürt, als sie mit einer „Mundharmonika [...] am Nachmittag zum Ziehbrunnen“³²¹ gegangen war. Dies sei das Gefühl gewesen, dass ihr später, mit „fünfzehn Jahren“³²² noch „die innere Bereitschaft zum Arbeiten“³²³ vermittelt hätte. Diese Geschichte lässt sich in vielen Interviews wieder finden, beginnend in der Periode nach dem Tod Ernst Jandls und den Interviews zu dem danach erhaltenen Georg Büchner Preis.³²⁴ Eine genaue Auflistung der Interviews, in denen diese Geschichte erzählt wurde, findet sich am Ende der Arbeit. Die Wehmut hat sich als ein ständig präsenter Motivator im Schaffen der Schriftstellerin erhalten: „[D]ie Voraussetzungen meines Schreibens, sage ich, liegen in der unvorstellbaren Misere meines äußeren und inneren Daseins“³²⁵.

Die aus der Analyse des Text- und Arbeitsmaterials gewonnenen Erkenntnisse über die angewandten Methoden des Collage- bzw. Zitatverfahrens hat sie laut eigenen Angaben aus den Arbeitsmethoden ihrer Mutter übernommen, der sie sehr nahe stand. Diese hatte „Puppen entworfen“ und ist später aufs „Teppichknüpfen“ umgestiegen. und hat dabei, wie Friederike, „auf einem großen Tisch alles versammelt“³²⁶ Die Initialzündung war also ein Gefühl der Wehmut, die Technik eine Anlehnung an die Arbeit ihrer Mutter.

Der dritte Auslöser des Schreibens ist die Frage nach der intendierten Wirkung des Geschriebenen. Für Friederike Mayröcker war dieser Punkt am Anfang nur von sekundärer Bedeutung. Sie hat heute noch keinen wirklichen Anspruch an die Literatur, beispielsweise „zu heilen oder zu versöhnen“, denn „[m]an kann ja auch nicht jeden Satz erklären, und nicht jeder Satz fließt aus einer Überzeugung“³²⁷. Allerdings gesteht sie, dass sie zur Zeit der Wiener Gruppe in dem Sinne

317 Radisch, 2004.

318 Ebda.

319 Hans-Jürgen Heinrichs, S. 63.

320 Ebda.

321 Ebda.

322 Ebda.

323 Ebda.

324 Konkret im Interview Steiner, 2009 auf S. 48 und in Jandl, Paul; Breitensten, Andreas: Schreiben oder vor die Hunde gehen. In: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe (27.10.2001) S. 49-50.

325 Mayröcker, Friederike: mein Herz mein Zimmer mein Name. 2. Aufl. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1988, S. 236.

326 Dobretsberger, Christine: "Ich bin auf einer Leidensspur". In: Wiener Zeitung 61 (28.03.2003) S. 25.

327 Nüchtern, 2001.

politisch war, etwas verändern zu wollen. „Es war eine Art Revolution“³²⁸. Heute möchte sie sich aus dem Innenpolitischen eher heraus halten.³²⁹ Fragen dieser Natur führen natürlich in einem weiteren Schritt zu Überlegungen zum Sinn und Zweck der Literatur im Allgemeinen. Auch hier bleibt Mayröcker diplomatisch. Sie kann nicht benennen, was Literatur kann oder können muss. Sie glaubt aber nicht, dass sie sensibilisiert.³³⁰

Der nächste Schritt im Katalog solcher Fragen ist vorhersehbar: Wie sich während der Analyse der Interviews herausstellte, werden an Künstler/innen des Formats einer Friederike Mayröcker auch Fragen mit Tiefgang gestellt. So auch die, nach dem Wesen der Kunst.

Das ist natürlich eine sehr komplexe Frage. Ich glaube, es geht in der Kunst darum, Objekte zu schaffen. Dieser Prozess endet nicht dort, wo jemand eine Emotion hat, sondern der muss dann auf eine kritische, eine selbstkritische Position zurückgehen. Dann kann ein Kunstwerk entstehen, alles andere ist bloß subjektiv.³³¹

Es ist also die Entfernung von der subjektiven Wahrnehmung hin zu einer Wahrheit, die man nur unter der Maxime der Selbstkritik erreichen kann. Verwiesen sei an dieser Stelle an die Aussagen Mayröckers im Interview mit Siegfried J. Schmidt bezüglich der Wahrheit im Punkt 2.4.3.2. *Wissenschaftliche Aufarbeitung*. Wenn der aufgeklärte, westliche Mensch an Wahrheit denkt, drängt sich ihm in den meisten Fällen – bewusst oder unbewusst – die Lichtmetapher auf und dabei das Höhlengleichnis des Platon – in der einen oder anderen (Re-)Formulierung auf. Betrachtet man die oben angeführte Formulierung Mayröckers, sollte man diese antike Auffassung überdenken, bevor man zur Interpretation schreitet. Es ist von einem „[Z]urückgehen“ auf „eine selbstkritische Position“ die Rede. Das bedeutet ein Zu-sich-Kommen. Das platonische Zum-Licht-Kommen steht dazu im Gegensatz.

Wie oben als Anstoß der Liebe zu Ernst Jandl dargelegt, spielt die Wahrheitsliebe im Leben und Werk der Schriftstellerin eine signifikante Rolle. Wie die Schriftstellerin in einem Interview mit der Radiostation Ö1 vom 11.5.2012 behauptet, steht die Wahrheit sogar über den Kategorien von richtig und falsch. Es liegt also Nahe, die Aussagen der Schriftstellerin auch immer im Kontext des philosophischen Diskurses der Wahrheitsfindung zu betrachten. Nach der obigen Aussage der Schriftstellerin und in Anbetracht ihrer Arbeitsumstände und ihres bisherigen Schaffensprozesses kann man weiters davon ausgehen, dass die Wahrheit für Mayröcker eher eine innere Kraft darstellt, die man durch Besinnung erreicht, als eine externe, nach der man fortwährend streben muss. Auch

328 Jandl, 2001.

329 Ebda.

330 Dobretsberger: "Ich bin auf einer Leidensspur". S. 25.

331 Pichler, Christian: "Ein ungeheurer Erregungszustand". In: Oberösterreichische Nachrichten (22.11.2001) S. 6.

Amstutz spricht von „innerer Erfahrung“³³², als Problemstellung der Auseinandersetzung der Dichterin im Werk. Am eindringlichsten findet man die Wahrheit nach Mayröcker in den Gedichten Friedrich Hölderlins. Ihm ist auch der Lyrikband *Scardanelli* gewidmet.³³³

An die Frage des Zwecks des Geschriebenen koppelt sich unumgänglich die Frage danach, für wen geschrieben wird. Mayröcker sagt, sie habe kein Publikum vor Augen, wenn sie schreibe.³³⁴ Wie sie ein halbes Jahr später meint, könne sie sich aber „den einzelnen Leser sehr genau vorstellen.“³³⁵ Es gibt auch eine Gruppe, für die sie schreibt. Sie ist sich bewusst, dass ihr Publikum die „studierende Jugend“³³⁶ ist.

Zu den sprachlichen Experimenten in den 60er Jahren und vor allem zum Mittel der Montage, wurde sie aber durch Faktoren aus dem literarischen Umfeld und ihrem Lebenspartner Ernst Jandl geführt. Begonnen hat sie mit Prosa, erst 1947 in *Der Plan*, kamen Gedichte dazu. „[R]ichtig angefangen zu schreiben“³³⁷ hat sie erst, als sie im Rohwolt Verlag *Tod durch Musen* veröffentlichen konnte.

Jandl und sie spürten, dass sie sich von Artmann und Rühm distanzieren mussten, was Mayröcker dann zur Montage gebracht hatte. Es war weniger das Dagegen-Sein. Der vermeintliche Schluss, sie hätte mit Jandl viel zusammengearbeitet, stellt sich als falsch heraus. Die einzige gemeinsame Arbeit mit Jandl war ein Fernsehfilm, nachdem sie beide ein Jahr unbezahlten Urlaub von ihren Berufen genommen hatten. Das waren bei Mayröcker immerhin 24 Jahre als Lehrerin. In Ernst Jandl hat sie sich auf den Jugendkulturwochen in Innsbruck 1954 zwar wegen seiner „Wahrheitsliebe“³³⁸ verliebt, ansonsten aber waren die beiden in ihrem Schaffen immer für sich. Jandl nannte sich einen Anhänger „der aufgeklärten Massenkultur“ und Mayröcker sich selbst angeführt „von so vornehmen geistern wie bach und hölderlin.“³³⁹ Dieser Unterschied spielte aber keine Rolle. „Das eine war sein Werk, das andere meines“³⁴⁰, sagt Mayröcker 2001 in einem Interview mit dem Wochenmagazin *Profil*. Nach Selbsteinschätzung der Dichterin war Jandl diejenige Person, die ihre Werke am besten gekannt hat.³⁴¹ Er hat Mayröckers Werke immer kritisiert und war nach Eigenauskunft der Autorin auch der beste Kritiker ihrer Werke.³⁴² Es

332 Amstutz, S. 62.

333 Eder, Christa: Friederike Mayröcker über Lyrik. In: <http://oe1.orf.at/artikel/305601> (11.5.2012) (eingesehen am 25.10.2012).

334 Pollak, Anita: "An mir ist nichts Interessantes". In: *Kurier* (10.5.2001) S. 29.

335 Jandl, 2001, S. 50.

336 Nüchtern, 2001, S. 23.

337 Dobretsberger: „Ich bin auf einer Leidensspur“, S. 25.

338 Krogerus, Mikael: Die Liebende. In: *Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe* (04. 2006) S. 50-52.

339 Kospach: "Es ist eine Sucht", 2001.

340 Ebda.

341 Pollak, 2001.

342 Dobretsberger: "Ich bin auf einer Leidensspur". S. 25.

herrschte auch nie Neid zwischen den beiden, sie lebten in „reiner Harmonie“³⁴³. Die große Nähe zwischen dem Paar verleitete manchen Journalisten zum Vergleich mit dem Vorzeige-Paar des französischen Existenzialismus, Jean-Paul Sartre und Simon de Beauvoir.³⁴⁴ Vor allem in einer Hinsicht unterschied sich die Beziehung von Jandl und Mayröcker dazu. Die beiden haben während ihrer langen gemeinsamen Zeit wenig über Literatur und Politik gesprochen. Sie haben sich mehr auf „menschlicher Ebene“³⁴⁵ gefunden. Das soll die tiefe, innere Verbundenheit, die zwischen den beiden herrschte, jedoch in keinem Fall herunterspielen.

Der Tod Ernst Jandls am 9. Juni 2000 war ein einschneidendes Erlebnis im Leben der Dichterin. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema, mit diesem Moment, der mit seiner Unausweichlichkeit eine zentrale Position am Ende des Lebens einnimmt, begann jedoch schon früher. Die Gedanken an den Tod gab es „schon mit dreißig“³⁴⁶ Jahren, die Angst vor dem Tod kam aber erst, als sie liebte, als sie Ernst Jandl liebte, weil sie wusste, dass er irgendwann gehen würde.³⁴⁷ Diese Angst hat sich bei ihr zu einem Hass entwickelt, was dahin führte, dass es für sie auch unverständlich ist, wie man den Tod nicht hassen kann. Bei diesbezüglichen Fragen erwähnt sie gerne Elias Canetti³⁴⁸, der dem Tod mit einer vergleichbaren Abneigung gegenüberstand. Wie nahe ihr der Tod Ernst Jandls wirklich gegangen ist, wird dadurch erkennbar, dass die Schriftstellerin, die bekannt ist für ihren Durchhaltewillen, die mehr als ein Mal gesagt hat, sie wolle noch lange Leben, in einem Interview 2006 sagte, sie dachte damals, sie könne „nicht mehr weiterleben.“³⁴⁹ „Ich verlor meine Identität, als er nicht mehr da war. Ich spürte mich nicht mehr.“³⁵⁰ Um über diese schwere Zeit hinweg zu kommen, bediente sie sich dem Schreiben auch als Therapie, als „Metamorphose der Angst vor dem Tod“³⁵¹. Daneben half ihr auch das Lesen von Roland Barthes, Jaques Derrida, Marguerite Duras und Claude Simon.³⁵² Zumindest bis 2008 blieb sie übers Schreiben auch mit Jandl im Zwiegespräch.³⁵³ Es ist anzunehmen, dass sie das bis heute tut. Und natürlich findet er auch Eingang in die Werke: „Es ist in fast allen meiner Bücher so, dass Ernst Jandl – natürlich unter anderem Namen – als Figur auftaucht.“³⁵⁴ 2009 sprach sie schon

343 Hage, 2001. S. 220.

344 Radisch, 2004.

345 Dobretsberger: "Ich bin auf einer Leidensspur". Vgl. zur großen Nähe auch: Hell, 2001, S. 52.

346 Amstutz, S. 141.

347 Krogerus, 2006.

348 Steiner, 2009.

349 Krogerus, 2006.

350 Ebda.

351 Kospach, Julia: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig". In: Profil 44 (27.10.2003), S. 140-144.

352 Krogerus, 2006.

353 Kospach, Julia.: Eine Zumutung, dieses Leben / Ein Skandal, dieser Tod. In: Frankfurter Rundschau (26.09.2008) S. 22.

354 Jandl, 2001, S. 50.

wieder davon, „[a]m liebsten [...] ewig leben“³⁵⁵ zu wollen. Wie gezeigt werden wird, ist für Friederike Mayröcker das Schreiben weit mehr als ein Beruf. Das erkennt man schon an einer Frage aus dem Jahre 2001:

Und wenn sie im Jenseits, nach dem Tod, auch Dichterin sein könnten?
Dann würd ich mir für das Jenseits ein Tischerl mit gebogenen Beinen wünschen, damit ich
weilerschreiben kann.³⁵⁶

Die „Kreativität“³⁵⁷, „das Schreiben“³⁵⁸ ist für Friederike Mayröcker „[d]er Sinn des Lebens“³⁵⁹ und sollte auch – betrachtet man das vorangehende Zitat – Inhalt des Todes sein. Wenn man sich sein Leben lang einer Sache widmet, baut man dazu eine Beziehung auf; setzt sich dazu in Beziehung. Im Zusammenhang mit dem Schaffensprozess wird dahingehend oft die Frage gestellt, in welchem Verhältnis sich der Schreibende während des Schreibvorgangs zum eigenen Text sieht. Betrachtet man Mayröckers Schaffen und ihre Reflexionen auf die unterschiedlichen Konzepte der Autoren- und Autorinnenschaft, wie sie oben dargestellt wurden, ist es nicht verwunderlich, dass sie sich – darauf konkret angesprochen – keiner der konventionellen Positionen zuordnet. Im Interview mit dieser Frage konfrontiert, bezeichnet sie es einerseits als eine „Kraft“³⁶⁰, die durch sie wirkt, andererseits fühlt sie sich „auch als wirklicher Kreator des Schreibens“³⁶¹, wenn „die Erstschrift“³⁶² einmal aufs Papier gebracht ist. Auch „der heilige Geist“³⁶³ im christlichen Sinne wird von ihr oft als Inspirationsquelle angesprochen. Obwohl sie sich nicht als gläubig bezeichnen würde, bezeichnet sie die Kraft, ohne die sie nicht schreiben kann, mit diesem Begriff aus dem christlichen Sujet. Eine Auflistung der Erwähnungen mit entsprechenden Verweisen findet sich am Schluss der Arbeit.

Neben dieser als extern empfundenen Kraft ist es bei Friederike Mayröcker aber auch eine Art Sucht, „eine Erregung“³⁶⁴, die sie zum Weiterschreiben treibt. In den Interviews mit der Schriftstellerin wird dieser Antrieb von ihr selbst meistens als positiv, zumindest nicht als belastend empfunden. So ist es für sie im Jahr 2001 komplett klar, sich erst an den Schreibtisch zu setzen, „wenn der heilige Geist da ist“³⁶⁵. Einzig im Jahr 2008 lässt eine Antwort Mayröckers die Sucht als

355 Steiner, 2009, S. 48.

356 Jandl, 2001, S. 50.

357 Kospach: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig", 2003.

358 König, 1997.

359 Kospach: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig", 2003.

360 Hans-Jürgen Heinrichs, S. 62,

361 Ebda.

362 Ebda.

363 Kospach: "Es ist eine Sucht", 2001.

364 Nüchtern, 2001.

365 Kospach: "Es ist eine Sucht", 2001.

Zwang erscheinen. Auf die Frage von Peter Pisa, ob es nicht eine „entsetzliche Qual“³⁶⁶ sei, immer schreiben zu müssen, antwortet Mayröcker: „Ich weiß es nicht. Ich weiß es nicht. Es ist mein Leben.“³⁶⁷ Damit erreicht man wieder den Punkt, an dem die Schreibearbeit den Charakter einer Arbeit ablegt und zur Lebenseinstellung wird.

Der Sinn meines Lebens liegt in meiner Kreativität, die sich Gott sei Dank immer wieder wiederholen lässt, in der Möglichkeit, neue Erfahrungen zu machen und zwischenmenschliche Beziehungen auszubauen³⁶⁸,

sagt Mayröcker in einem Interview aus dem Jahre 1997. Die Kreativität als Sinn ihres Lebens bestätigt sie auch 2003, also nach dem Tod Ernst Jandls. Es ist somit nicht verwunderlich, dass Gefühle eine große Rolle beim Entstehen der Werke spielen. „Es sind vor allem Emotionen. Daraus entwickeln sich die Figuren“³⁶⁹. Wie sich aus der Analyse des Materials im nächsten Punkt noch zeigen wird, gliedert sich der Weg bis zur Fertigstellung in mehrere Phasen. Mit jeder neuen Überarbeitung kommt die Schriftstellerin dem endgültigen Werk näher. Nach der zweiten Version tritt dabei eine Veränderung ein. Bis zu diesem Punkt ist noch alles sehr intuitiv, aber „ab der dritten, vierten [Version] kommt die eiserne Faust, die Ratio, dann wird alles Emotionale, das übergeschwappt ist, niedergeboxt.“³⁷⁰

Am Beginn ist meistens unklar wohin es geht. Der Prozess führt dann jedoch bald zur Konzeptionsarbeit. Für das Entstehen der Texte ist diese Unklarheit am Beginn jedoch überaus wichtig, denn "[e]rst aus dem Schreibgeschehen ergibt sich eine Richtung."³⁷¹ 2006 stimmt Mayröcker zu, dass ihre Arbeiten an Texten genau nach dem Muster ablaufen, das Marguerite Duras in *Écrire*³⁷² beschreibt. Dabei muss man beachten, dass es sich dabei um eine Zustimmung zu einer Aussage, und nicht um eine Erwähnung der Dichterin selbst handelt.

Der weitere Schreibprozess gestaltet sich für die Dichterin wie „eine Sucht“³⁷³. „Man will dorthin, wo man noch nicht weiß, wo es ist.“³⁷⁴ 2001 vergleicht Mayröcker ihren eigenen Schaffensprozess mit der Entstehung der Welt: „Am Anfang ist es immer ein Chaos, später entsteht daraus ein Kosmos. Das ist ja auch der bekannte Hergang der Weltformung.“³⁷⁵

366 Pisa, 2008, S. 33.

367 Ebda.

368 König, 1997.

369 Nüchtern, 2001.

370 Radisch, 2004.

371 Jandl, 2001. S. 79.

372 Duras, Marguerite: *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993. In deutscher Übersetzung: Schreiben, aus dem Französischen von Spingler, Andrea. Suhrkamp: Frankfurt a.M 1994.

373 Hans-Jürgen Heinrichs, S. 65.

374 Ebda.

375 Jandl, 2001, S. 49.

Bei Friederike Mayröcker sind es also oft Zufälligkeiten, die als wirklicher Schreibanstoß fungieren. Dabei ist wiederum ein wichtiger Teil ihrer Arbeit, „dass man gleichzeitig verschiedenes sieht und denkt“³⁷⁶. Darin liegt auch der Grund, warum sie so wenig über ihre Arbeit sagen kann: „[W]eil ich nicht mehr weiß, woher das Ausgangsmaterial stammt.“³⁷⁷ Im besten Fall verwandeln sich für Friederike Mayröcker die Sinneseindrücke direkt in Sprache, in Literatur.³⁷⁸ Daneben schreibt sie aber auch sehr gern Auftragsarbeiten³⁷⁹, die sie auch zu weiteren Projekten inspirieren, wie man an *Reise durch die Nacht* sehen wird.

Wie im Kapitel über die wissenschaftliche Aufarbeitung dargestellt, kann man aus Mayröckers Texten Einflüsse verschiedener Schriftsteller und Schriftstellerinnen sowie Philosophen und Philosophinnen herauslesen. Auf die Einflüsse angesprochen zählt sie neben den bereits erwähnten Jacques Derrida, Roland Barthes, Claude Simon, Marguerite Duras noch Samuel Beckett und Georges Bataille auf - von Letzterem besonders der Roman *Das Blau des Himmels*.³⁸⁰ 2012 schwärmt sie in einem Interview noch für die eindringliche Darstellung der Wahrheit bei Friedrich Hölderlin.³⁸¹ Neben diesen werden vor allem zwei Personen öfter erwähnt. Das ist

Otto Breicha, der – als es die Protokolle noch gab – [sie] immer wieder aufgefordert ha[be], etwas ganz Neues zu schreiben. Die Prosa, die [sie] dort veröffentlicht habe, waren dann immer die ersten Seiten des neuen Buches.³⁸²

In einem Interview zur Analyse des Materials von *Reise durch die Nacht* sagt Mayröcker, dass Breicha sie zu diesem inspiriert bzw. angestiftet habe. Genaueres dazu im Kapitel 4.3.3. *Was das Material sagt*. Auch bei *Heiligenanstalt* war es Otto Breicha, der für den Schreibbeginn ausschlaggebend war.³⁸³ Der zweite Name ist Maria Lassnig, die Mayröcker als „Vorbild“³⁸⁴ bezeichnet. Vor allem die Beschäftigung der Künstlerin mit „Körperfunktionen“³⁸⁵ wirken stark auf Mayröcker.

Wie bereits erwähnt, spielt auch der Traum im Werk Friederike Mayröckers eine große Rolle. Man muss mit diesem Begriff jedoch vorsichtig umgehen. Wie im Kapitel über die wissenschaftliche Aufarbeitung (4.3.1.) dargestellt wurde, wird der Traum in dieser Herangehensweise auf seine Eigenschaft als Medium der Abbildbarkeit der Realität hin untersucht. Im Schaffensprozess spielt

376 Nüchtern, 2001, S. 22.

377 Ebda., S. 23.

378 Ebda.

379 Ebda., S. 23.

380 Radisch, 2004.

381 Eder, 2012.

382 Nüchtern, 2001, S. 23.

383 Vgl. Pichler, 2001, S. 6.

384 Pichler, 2001, S. 6.

385 Dobretsberger: Friederike Mayröcker, 2009.

der Traum für Mayröcker nach Selbstauskunft eine andere Rolle. Es ist davon auszugehen, dass sich die Eigenschaften eines Objektes – wenn man hier so will: die Prinzipien hinter dem Bewusstseinszustand Traum – in der künstlerischen Arbeit auf unbewusste Art und Weise niederschlagen, wenn man damit arbeitet. Laut eigenen Angaben Mayröckers in den untersuchten Interviews sind für sie die „Verbalträume“³⁸⁶ wichtig. Es ist das „was der Traum spricht“³⁸⁷. Zu Beginn der 1980er Jahre ist ihr aufgefallen, dass sie Verbalträume hat; damals begann sie auch, diese in der Nacht noch aufzuschreiben. "Denn in der Früh ist alles weg."³⁸⁸. Auch in der Titelfindung verlässt sich Mayröcker manchmal auf das, was ein Traum ihr sagt. Auf die Frage, wie sie zum Titel von *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* kam, antwortete sie in einem Interview 2009: „Ich nehme an, ich habe ihn geträumt.“³⁸⁹. Es kann sogar so weit gehen, dass ein Verbaltraum als Initialzündung³⁹⁰ für ein Werk auftritt. Nach der Darstellung der Forschungslage zur Literatur Friederike Mayröckers in der Mitte der 1990er Jahre durch Daniela Riess-Berger, konzentrierte sich, wie bereits erwähnt, eine der beiden Forschungsrichtungen stark auf die Traumdeutung und auf Freud. Dazu interessant sind Aussagen der Dichterin aus dem Jahr 2001. Sie spricht in einem Interview davon, dass der Kreis in dem sie schreibe das „Halluzinatorische[...]“³⁹¹, nicht so sehr der Traum, sondern mehr das „Traumwandlerische“³⁹² und „die Beobachtung von Dingen“³⁹³ sei. Ebenfalls 2001 spricht sie davon, dass die Verbalträume nachgelassen haben.³⁹⁴ Diese differenzierte Betrachtung des Traumes ist wichtig, wenn man sich mit den Texten der Autorin beschäftigt. Denn Bilder spielen für sie ebenfalls eine zentrale Rolle im Akt der Inspiration. Auch wenn sie auf den Reisen aufs Land, die sie in den Sommern mit Ernst Jandl oft unternahm, nie arbeiten konnte, spielt die Natur als Bildobjekt eine wichtige Rolle. „Sie saug[t sich] fest an einem Bild und zieh[t] ihm die Sprache heraus“³⁹⁵. Es sind dies jedoch keine Traumbilder. An dieser Stelle kann man die Brücke zu der Analyse Amstutz' aus dem vorigen Kapitel schlagen. Die „zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen Sprachen“³⁹⁶ von denen Freud sprach, lassen sich auch in den Aussagen der Schriftstellerin erkennen. Bei ihr sind diese „zwei Darstellungen“ die Quelle ihres sprachlichen Inhalts. Es sind die Bilder der Natur und die Worte des Traums, die das Gewebe ihrer

386 Siehe dazu Bartl, Andrea (Hg.): Verbalträume : Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Interviews mit Friederike Mayröcker. Augsburg : Wißner 2005.

387 Nüchtern, 2001.

388 Hell, 2001, S. 51.

389 Steiner, 2009, S. 48.

390 Pichler, 2001, S. 6.

391 Hell, 2001, S. 51.

392 Ebda.

393 Ebda.

394 Kospach: "Es ist eine Sucht", 2001.

395 Steiner, Bettina: Ping-Pong zwischen Malerei und Dichtkunst Mayröcker: "Ich sauge mich fest an einem Bild". In: Die Presse (9.09.2002), S. 10.

396 Freud: Die Traumdeutung, S. 284.

Texte formen. Aus der Tradition der Hermeneutik heraus hat sich eine Frage erhalten, die noch immer – oder heute wieder verstärkt – von Interesse zu sein scheint. Es handelt sich um das Verhältnis der eigenen Biografie zu den im Werk erzählten Figuren und Geschichten. Wie bereits erwähnt, findet Ernst Jandl seit dessen Tod in die eine oder andere Figur Eingang. Doch selbst im Text *Requiem für Ernst Jandl*, in dem sie den Tod ihres langjährigen Lebensgefährten verarbeitet hat, spielt „die Imagination eine große Rolle“³⁹⁷. Wird die Schriftstellerin, die sich selbst als „scheu“³⁹⁸ bezeichnet, auf dieses Verhältnis angesprochen, stellt sie als erstes das Werk in den Vordergrund. An ihr sei „nichts besonderes“, das besondere sei das Werk, und eigentlich wollte sie sich immer „dahinter verstecken.“³⁹⁹ Betrachtet man die Art der Ansammlung des Materials, das zu einem großen Teil aus Notizen während eines Spazierganges o.Ä. bestehen, erscheint es auch nicht verwunderlich, wenn die Dichterin das Autobiographische in vielen Fällen als „Intention“⁴⁰⁰ bezeichnet. Die Welt gibt den Anstoß, doch dann folgt die Arbeit, folgen die „Korrekturschichten“⁴⁰¹.

„Ich bestehe auf meiner Biographielosigkeit.“⁴⁰², gibt sie in dem Interview mit Hans-Jürgen Heinrichs an. Anschließend relativiert sie diese Behauptung, indem sie eingesteht, dass sie „[n]atürlich [...] aus dem eigenen Erleben“⁴⁰³ schöpft. Die Absolutheit der Formulierung lässt sich daraus erklären, dass sie sich immer wieder mit ungeübten Lesern/Leserin konfrontiert sah, die ihre Texte, die zum größten Teil in der Ich-Form verfasst sind, als absolut autobiographisch auffassten, somit die Trennung zwischen Autor und Erzähler nicht vollziehen konnten. Neben der Frage, wie sehr das Leben die Texte beeinflusst, wird von Heinrichs auch die Frage gestellt, wie sehr die Texte das Leben beeinflussen. Heinrichs begeht hier leider den Fehler, eine Tatsache zu präsentieren, der Mayröcker dann zustimmt. Demnach sei „[d]ieser Komplex des Geschriebenen und des Lebens und Gelebthabens, [...] eine Sache geworden.“⁴⁰⁴

Neben Prosa und Lyrik schreibt Friederike Mayröcker auch Hörspiele, die sie jedoch mehr als „Nebenaspekt [ihrer] Arbeit“⁴⁰⁵ betrachtet. Vor allem für „Mayröckers Simultanitätskonzept“⁴⁰⁶ spielten diese jedoch eine wichtige Rolle. Durch die „Stereophonie“⁴⁰⁷ die durch dieses Medium ermöglicht wurde, konnte sie das angesprochene Konzept entwickeln, dass sie im Anschluss daran

397 Pollak, 2001, S. 29.

398 Fischer, Marianne: "Habe Mozart vernachlässigt". In: Kleine Zeitung (9-12.07.2006) S. 72-73.

399 Pollak, 2001, S. 29.

400 Hell, 2001, S. 51.

401 Ebda.

402 Hans-Jürgen Heinrichs, S. 66.

403 Ebda.

404 Heinrichs, S. 67.

405 Paterno, 2008, S. 118.

406 Amstutz, Nathalie: S. 62.

407 Amstutz, S. 62.

auf die Prosa übertrug.

Nach eigenen Angaben aber liegt ihr der Unterschied zwischen Lyrik- und Prosaschreiben viel mehr am Herzen. Diesen „spür[t] [sie] fast körperlich“⁴⁰⁸. In zwei Interviews⁴⁰⁹ bedient sie sich zur Verdeutlichung dessen dem Feld der bildenden Kunst als Vergleichsparameter: „Gedichte sind wie Aquarelle, flüchtig.“⁴¹⁰ Prosa hingegen komme einer Plastik gleich. Die Arbeit eines Prosaschriftstellers/einer Prosaschriftstellerin gleiche der eines „Steinmetz“⁴¹¹. So hat jede Form ihre Eigenheiten, Vor- und Nachteile. „Das Schöne am Prosaschreiben ist [dabei] das Material, das einen auffängt.“⁴¹². Dieses muss geformt, auf das Wesentliche reduziert werden. Dabei spielt normalerweise das Erzählen oder die Erzählung, anhand derer verschiedene andere – auch abstraktere – Dinge aufgegriffen und durchgespielt werden, eine entscheidende Rolle.

Die Mayröckerschen Prosatexte weisen hingegen im Allgemeinen einen Hang zur Abstraktion auf. Sie selbst spricht davon, dass sie nicht wirklich erzählen will. Im Jahr 2001 erwähnt sie allerdings in einem Interview mit dem Kurier, dass es ihr „[i]n den letzten 10 Jahren [...] gelungen sei [, d]ie Lust an der Sprache, also am Text, rundherum aber [auch] eine Art Geschichte“⁴¹³ zu verfolgen. Sie erwähnt dabei vor allem das Werk *Brütt*. An anderer Stelle bezieht sie sich auf die *Magischen Blätter*, in der sie „kurze Prosa[texte]“ gesammelt habe, „in denen es Anklänge an einen Erzählton gibt.“⁴¹⁴ Knapp einen Monat später sagte sie in den Oberösterreichischen Nachrichten, das „Erzählen interessier[e sie] einfach nicht.“⁴¹⁵ Im hohen Alter spüre sie immer mehr das Verlangen, Mainstream zu produzieren. Das darf aber nicht damit verwechselt werden, dass sie zum Erzählen kommen wolle, es ist nur der „Schein des Erzählens“⁴¹⁶. Dass die Mayröckerschen Texte oftmals Dinge, die sie vorführen, im gleichen Atemzug zurücknehmen; dass in ihren Texten scheinbare Widersprüche vorkommen, ist nicht nur auf willkürliche Entscheidungen in der Textgestaltung zurückzuführen. Dies lässt sich beispielsweise an folgendem Zitat verdeutlichen:

Bei mir ist es am Anfang immer so, dass ich einen schönen Erzählweg betreten möchte, doch schon bald sabotiere ich ihn, ganz bewusst. Ich sabotiere den geraden Weg, biege ab und fühle mich erst dann ganz in meinem Bereich. Sonst würde ich schnell die Lust am Schreiben verlieren.⁴¹⁷

Es ist hier abermals das Prinzip hinter der Arbeit, dass sich in den Tiefenstrukturen der Texte

408 Hage, 2001, S. 221,

409 Ebda., sowie Steiner, 2009.

410 Steiner, 2009, S. 48.

411 Prillmann, 2001.

412 Steiner, 2009, S. 48.

413 Pollak, 2001.

414 Nüchtern, 2001, S. 22.

415 Pichler, 2001, S. 6.

416 Jandl, 2001.

417 Hage, 2001, S. 221.

wiederfindet. Wie bereits beim Traum, kann man auch hier eine Parallele zwischen Leben und Text ziehen.

Eine weitere Besonderheit der Mayröckerschen Prosatexte ist deren Unabgeschlossenheit, wie bereits eingangs erwähnt wurde. Die Wissenschaft konstatiert, dass „[d]ie Formen des Geschichtenerzählens [...] in Mayröckers Texten an kein Ende“⁴¹⁸ kommen. Diese Unabgeschlossenheit ist in den untersuchten Interviews die einzige Fragestellung, die, wenn auch nicht widersprüchlich, so doch uneindeutig beantwortet wird. Wie am Beginn dieses Kapitels anhand eines Interviewausschnittes aus dem Jahre 1989 gezeigt wurde, sieht sie ihre Romane vom Beginn der 70er Jahre bis mindestens in das Jahr, in dem das Interview geführt wurde, als Kontinuität an.⁴¹⁹ 2009 spricht sie davon, dass sie nie Fortsetzungen schrieb. Wenn die Prosa an ein Ende kam, war es aus. Darauf folgte meistens eine Zeit mit Gedichten.⁴²⁰ Dabei ist es auch nicht so, dass die Enden tatsächlich geplant sind. „Wenn man keine Kraft mehr hat, ist es aus.“⁴²¹ Es ergibt sich also das Bild, dass das Ende des Prozesses dem Anfang ähnlich ist. Wobei man der Schriftstellerin die letztendliche Konsequenz in Bezug auf ihre Werke nicht absprechen darf, denn „[d]ie letzte Fassung muss tadellos sein.“⁴²²

Natürlich wurde Friederike Mayröcker auch direkt nach der Schreibkunst befragt, die sie des Öfteren in den eigenen Werken be- und umschrieben hat. In *Magische Blätter* definiert Mayröcker die Schreibkunst anhand einer Frage, die nicht durch ein Satzzeichen, sondern nur durch die Wortstellung als solche markiert ist: „Ist die Schreibkunst eine Vernunftkunst, ist die Schreibkunst eine Empfindungskunst, ist die Schreibkunst eine Erfindungskunst, oder alles zusammen nicht.“⁴²³ Auf diese Formulierung angesprochen sagt Mayröcker, dass es alles zusammen ist, weil alles daran beteiligt ist.

Ein allumfassendes und vor allem erschöpfendes Bild zum Schreiben der Schriftstellerin kann man aus ihren Aussagen nicht gewinnen. Sie können jedoch Anhaltspunkte sein, wenn man sich einer hermeneutischen Interpretation bedienen möchte. Dabei sollte man sich jedoch immer dem latenten Hauch von Widerspruch bewusst sein, der beinahe jede Aussage der Autorin umweht.

Aus den Aussagen Mayröckers lässt sich ein Schreibprofil der Schriftstellerin erstellen. Es lassen sich Orte, Zeiten und Einflüsse ausmachen, Grundzüge der Arbeitsweise lassen sich erkennen. Je näher man jedoch dem Text kommt, desto uneindeutiger werden die Aussagen. Das liegt weniger daran, dass die Autorin darüber keine Auskunft geben möchte, vielmehr kann sie es nicht.

418 Amstutz, Nathalie, S. 140.

419 Schmidt: Fusztapfen des Kopfes, S. 139.

420 Dobretsberger: Friederike Mayröcker, 2009.

421 Ebda.

422 Steiner, 2002, S. 10.

423 Hell, 2001, S. 15.

Fasziniert von und hingezogen zur Wahrheit versucht Mayröcker sich unter Zuhilfenahme formaler Techniken dieser anzunähern. Die einzelnen Faktoren aufzulisten, ist in vielen Fällen schwierig aber doch theoretisch möglich. Was das Ausschlaggebende in ihrer Kombination ist, wird wohl ein Geheimnis bleiben.

4.3.2.3. Was das Material sagt

Wie man anhand der bisherigen Ausführungen feststellen kann, setzt sich die Schriftstellerin seit den 60er Jahren intensiv mit Sprache auseinander. Es ist vor allem das Verhältnis von Wort und Wirklichkeit, die Frage nach den Möglichkeiten der Abbildung, die Mayröcker interessieren. In den 70er Jahren wendet sie sich der Prosa zu, was in ihren Texten dazu führt, dass die Frage nach der Entstehung des Textes im Text eine immer größere Position einnimmt.

4.3.2.3.1. Voraussetzungen

Grundlage für *Reise durch die Nacht* sind zwei Materialsammlungen. Die ersten Sätze zu diesem Werk wurden in der Nacht vom 16. auf den 17. Juni 1983 im Schlafwagen von Paris nach Wien notiert und kommen dann auch in der Publikation an erster Stelle vor. Eine zentrale Rolle für den Beginn der Arbeit an diesem Text stellt Otto Breicha, der Redakteur der Literaturzeitschrift *protokolle*, dar. Dieser trat mit der Bitte an Friederike Mayröcker heran, einen Text über den Philosophen Goya zu verfassen. Wie anhand der Analyse der Interviews gezeigt wurde, nimmt Otto Breicha im gesamten Schaffensprozess der Autorin eine zentrale Rolle als Motivator bzw. Auftragsgeber ein. Aus den Aussagen Mayröckers ist im Zusammenhang mit dem konkreten Werk nicht mit absoluter Sicherheit darauf zu schließen, wann Breicha an sie herantrat. Einerseits behauptete sie, die Notizen auf jener oben erwähnten Zugfahrt niedergeschrieben und diese dann so lange nicht weiter verfolgt zu haben, bis sich Breicha an sie wandte, woraufhin sie das bereits Geschriebene weiter verwendete. Andererseits behauptet sie sechs Jahre später, bereits vor dieser Reise nach Paris ein Stück dieses Textes geschrieben gehabt zu haben. Otto Breicha kam mit der Bitte auf sie zu, noch bevor sie nach Paris fuhr. „[D]ie erste Seite von *Reise durch die Nacht*“⁴²⁴ sei danach, aber auf jeden Fall in jenem Nachtzug auf der Rückreise von Paris, entstanden. Ob damit die Anfrage Otto Breichas oder, wie Mayröcker selbst sagte, die „Wut“⁴²⁵ die sie im Bauch hatte, den Auslöser für die ersten Seiten darstellten, kann also aufgrund sich widersprechender Aussagen nicht zweifelsfrei geklärt werden. Dass Breicha und damit auch Goya jedoch einen Einfluss, vor allem in der Anfangsphase besaßen, beweist das weitere Vorgehen.

424 Kastberger, S. 57

425 Ebda.

4.3.2.3.2. Einflüsse

Bei *Reise durch die Nacht* kommt es zu einem speziellen Umgang mit den Quellen. Durch den bereits zuvor erwähnten Bericht, den Otto Breicha über Goya verlangte, liegt es nahe, den Philosophen als eine zentrale Figur der Einflussnahme anzunehmen. Wie sich später zeigen wird, ist einer der geplanten Titel – Nada/Nichts – an eine Radierung Goyas angelehnt. Ansonsten findet sich in der ersten Phase des Schaffensprozesses keine weitere Auseinandersetzung mit dem Philosophen. Vielmehr werden ältere Textstufen in das Material eingearbeitet. Erst später bezieht sie sich wieder auf Goya.

4.3.2.3.3. Beschreibung des Materials

Mit dem Band *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*, wurde versucht „den Prozeß der Herstellung eines Mayröcker-Textes genau und umfassend an einem größeren Textkorpus rekonstruieren zu können“⁴²⁶. Aufgrund des Vorlasses, der sich in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befindet, war das zu diesem Zeitpunkt möglich.

4.3.2.3.4. Konzeption

Am Beginn steht ein *geplanter Prosatext* für die Zeitschrift *protokolle* mit thematischer Ausrichtung Goya. Dazu gibt es die Handschrift *erster Versuch*. Darin wurden zwei Einzeltexte eingearbeitet, die im September bzw. Oktober 1982 schon „zum Druck autorisiert waren.“⁴²⁷. Es handelt sich dabei um ...*habe immer so eine Luftballonkindheit gehabt*⁴²⁸ und *Ländliches Journal, für Walter Höllerer*, die in dieser Ausgabe als Beginn der Textarbeit erscheinen. sind. In der Fassung *erster Versuch* findet sich der Titelvorschlag NADA/NICHTS, der einer Zeichnung Goyas entlehnt ist. Betrachtet man das Textmaterial, handelt es sich bei dieser Stufe um die Umarbeitung und das Zusammenführen bereits vorhandener Texte. Im Dezember desselben Jahres begann Mayröcker auf Grundlage dieses Versuchs die Arbeit an der Materialsammlung 1⁴²⁹. Während der Arbeit an MS I gab es kein durchgehendes Konzept. Es wurde viel versucht und wieder fallen gelassen. Trotzdem sammelte sie weiterhin Material für den Kern der Unternehmung, den projektierten Goya Text. Der

426 Kastberger, I.

427 Ebda., S. 61.

428 Erster Abdruck in: Freibord, Nr. 27, Herbst 1982.

429 Im Folgenden MS I.

zweite Teil des Materials, der in *Reise durch die Nacht* verarbeitet wird, hat seinen Ursprung in den bereits erwähnten Notizen aus dem Schlafwagen, die Mayröcker auf der Zugfahrt von Paris nach Wien im Juni 1983 anfertigte. Dabei war das geplante Ziel auch eine Buchpublikation. "Zusammengefügt wurden die beiden Materialsammlungen erst in der nachfolgenden Textstufe"⁴³⁰, der Reinschrift. Auf den ersten Seiten der MS I gibt es ein paar Versuche, ein Konzept zu finden. Der Titeleintrag „der Vorsager“ sowie ein Motto wurden nachträglich hinzugefügt. „Die ursprünglich ersten neun Seiten [dieser Materialsammlung] tragen die durchgängige Kopfzeile „start (neu)“ (im Original kursiv)⁴³¹. In diesem ersten Teil der Materialsammlung lässt sich eine geplante Unterteilung in Kapitel ausmachen. Im zweiten Teil der MS I geht Mayröcker davon jedoch wieder ab. Er gestaltet sich weitgehend freier und es ist anzunehmen, dass sie sich während der Arbeit daran über den Fortgang nicht im Klaren war. Darauf lässt auch die Weiterverarbeitung des hier angesammelten Materials zu Einzeltexten schließen.

4.3.2.3.5. Paginierung

Anders als in den anderen Textstufen finden sich hier keine genauen Datierungen. Textimmanent ist jedoch immer ein Hier- und Jetzt-Punkt der Anfertigung auszumachen, was dem Material einen tagebuchartigen Zug verleiht. Auf einem „später eingefügten Vorsatzblatt“⁴³² gibt Mayröcker das Datum 21.06.83 als Arbeitsbeginn an.

Der zweite Teil, die bereits erwähnte Notiz im Schlafwagen, die dann zu Materialsammlung 2⁴³³ weiterentwickelt wurde, stellt den Beginn der konkreten Arbeit mit dem Ziel einer Buchpublikation dar. „Anders als in Materialsammlung eins (MS I) wurden hier keine früheren Einzeltexte eingearbeitet“⁴³⁴. Aus der „Anfangspassage“⁴³⁵ entwickelt Mayröcker den Einzeltext *Die Ausläufer meiner Fragen*. Dieser weist in dieser Stufe kaum merkbare Veränderungen zu seinem Abdruck als Teil von *Reise durch die Nacht* auf. Aus diesen Befunden lässt sich schließen, dass mit der Arbeit an MS II, die für Mayröcker auch mit einer gewissen „Leichtigkeit“⁴³⁶ verbunden war, das geplante Buch schon „eine feststehende Form angenommen“⁴³⁷ hat.

Vom 12. Oktober 1983 bis zum 7. Dezember 1983 fertigte Mayröcker aus den beiden vorhandenen Materialsammlungen eine erste Reinschrift an, die 137 Seiten umfasst. „Die interne Textabfolge der

430 Kastberger, S. 46.

431 Ebda., S. 49.

432 Ebda., S. 52.

433 Im Folgenden MS II

434 Ebda., S. 51.

435 Ebda., S. 52.

436 Kastberger, S. 52.

437 Ebda., S. 53.

beiden Materialsammlungen wurde in der Reinschrift weitgehend aufgelöst.⁴³⁸ Konkret geht Mayröcker hier wie folgt vor:

Zunächst hat sie Materialsammlung zwei (MS II) von Beginn bis Ende nach erhaltenswert scheinenden Textpassagen abgesucht, ist dann an den Anfang und den Schluß von Materialsammlung eins (MS I) gesprungen, hat dieses Textkonvolut ab der Mitte bis gegen das Ende hin abgesucht, um anschließend auch noch die vordere Hälfte miteinzubeziehen. Schließlich hat die Autorin [...] beide Materialsammlungen im Hinblick auf übersehene Textpassagen durchforstet.⁴³⁹

Bei der Arbeit daran kommt die oft zitierte „harte Hand“ zum Einsatz: Das Formale wird betont, es erfolgt ein Übergang zur Groß-/Kleinschreibung. Auch die Titelüberlegungen sind hier konkret.

438 Ebda., S. 53.

439 Ebda., S. 53.

4.3.2.3.6. Die Arbeit am Werk

Mit dem als *Die Ausläufer meiner Fragen* betitelten Einzeltext hat für Mayröcker die Anfangssequenz des projektierten Buches bereits im Juni 1983 eine feststehende Form angenommen.⁴⁴⁰

Es werden mehrere Titelvarianten auf der ersten Seite der Reinschrift angeführt, die zeigen, dass die Autorin auf beide Materialkerne Bezug nimmt (die Nummern in Klammer wurden handschriftlich hinzugefügt):

- *REISE DURCH DIE NACHT (6)*
- *DER VORSAGER (1)*
- *NADA.NICHTS. (2)*
- *BIS ANS ENDE DER NACHT (5)*
- *DIE REISE (3)*
- *GEMÜTSWALZER (4)*

Darunter – ebenfalls handschriftlich – die endgültige Aufstellung:

1. *NADA.NICHTS*
1. *Der Vorsager*
2. *BIS ANS ENDE DER NACHT*
3. *REISE DURCH DIE NACHT*

In der Druckvorlage, die im Dezember 1983 erstellt wurde, entschied sich Mayröcker für den Titel *NADA.NICHTS*, der vom Verlag jedoch abgelehnt wurde. „Mayröcker entschied sich daraufhin für das in den früheren Aufstellungen weit hinten gereichte *REISE DURCH DIE NACHT*.“⁴⁴¹ Die Korrekturen die darin noch vorgenommen werden, sind lokal begrenzt. In dem Band *Reinschrift des Lebens* folgen auf diese Darstellung der Werkgenese genaue, textliche Analysen. Wie gezeigt wurde, ist der Text *Reise durch die Nacht* aus zwei Materialsammlungen entstanden, die inhaltlich und thematisch unterschiedlichen Konzepten folgten. Dieses Zusammenführen und Verdichten vorhandenen Materials zeigt sich in der Textgenese. Zur Verdeutlichung dessen wird an dieser

⁴⁴⁰ Kastberger, S. 53.

⁴⁴¹ Ebda., S. 55.

Stelle die Analyse der Zusammenführung der beiden Einzeltexte ...*habe immer so eine Luftballonkindheit gehabt* und *Ländliches Journal, für Walter Höllerer* kurz dargestellt.

Der Titel der Luftballonkindheit sowie umfangreiche Übernahmen des Textes, der in zwei weiteren Abschriften noch leicht verändert wurde, finden sich in V 1/1. In V 1/2 treten diese in Stücken und unter einer Hinzufügung wieder auf.⁴⁴² In dieser Phase wird der Text von der Groß-/Kleinschreibung auch wieder zur durchgängigen Kleinschreibung rückgeführt, was der Schriftstellerin ein leichteres Umstellen des Wortmaterials erlaubt. Auf den zweiten Text wurde in Vers 1/1 verwiesen. Er tritt dann in MS 1 wieder an den Tag. Weggefallen ist dabei nur ein kurzer Teil des Anfangs.⁴⁴³ Durch diese Übernahmen und spätere Zitate des Ausgangstextes versucht Mayröcker, die einzelnen Teile in neue textliche Umgebungen zu setzen und deren Auswirkung zu erproben. Zu diesem Zweck werden auch lautliche sowie lexikalische Änderungen an den Textteilen vorgenommen. Dies geschieht meist handschriftlich. Ausschlaggebend dafür ist oftmals die Metrik des Textes. Durch eine Namensänderung im Luftkinder-Text wird der Bezug zu Goya wiederhergestellt.⁴⁴⁴ In der Buchpublikation nehmen diese beiden Texte nur eine untergeordnete Rolle ein. Als für das Schaffen Mayröckers charakteristisch, stellt Kastberger in diesem Zusammenhang fest, dass

Erfahrungen, die gemacht oder in früheren Texten festgehalten wurden, [...] sich als Phänomene dar[stellen], die von Ort zu Ort, von Datum zu Datum und von Person zu Person verlagert und übertragen werden können.⁴⁴⁵

Damit lässt sich auch nahtlos auf ein weiteres Prinzip überleiten, dass die Schreibearbeit der Schriftstellerin von „den Vorstellungen der traditionellen Schöpfungsästhetik“⁴⁴⁶ trennt: Bei ihr ist der Beginn meistens ein Weiterarbeiten an bereits vorhandenem Material. „Ein Schreiben wie dieses erfindet die Sprache nicht; es findet die Sprache und die ihr inhärenten Wachstumsmöglichkeiten in den gegebenen Materialien vor.“⁴⁴⁷ Für den konkreten Einfluss der Arbeit am Material auf die Interpretation ist die folgende Analyse Kastbergers interessant. Unter dem Schlagwort „Paradigmatische Reihen“⁴⁴⁸ weist er nach, dass eben diese formale Eigenschaft des Textes nicht dazu diene, sich im Erproben der "Möglichkeiten auf die Suche nach dem jeweils

442 Vgl. Kastberger S. 63.

443 Vgl. Ebda., S. 66

444 Vgl. Ebda., S. 67.

445 Vgl. Ebda., S. 67.

446 Ebda., S. 70.

447 Ebda.

448 Kastberger, S. 70.

richtigen und geeigneten Einzelausdruck zu begeben".⁴⁴⁹ Diese Reihen erhalten sich vielmehr von der Stufe Vers 1/2 bis zur Endfassung, in der sie in ausgearbeiteter Form auftreten. Ausgehend davon wird gezeigt, dass sich an den Prozess der Übertragung bzw. Verlagerung jener der Verdichtung bzw. Engführung anschließt. Das bereits oben angeführte Element der Namensänderung und im Weiteren auch der Namenstilgung spielt dabei eine entscheidende Rolle. Dadurch ermöglicht Mayröcker ihren Textpassagen in anderen Umgebungen neue semantische Rollen einzunehmen. Ein "Kern"⁴⁵⁰, um den sich diese Entwicklung vollziehen kann, ist dabei vorhanden.⁴⁵¹ Bei diesem Verdichtungsverfahren spielen die „[m]etrische und morphologische Äquivalenz“, sowie „[t]hematische und/oder metaphorische Netzwerke“⁴⁵² eine Rolle.⁴⁵³

Die Erkenntnisse, die aus dieser Analyse gezogen werden können, tragen mit Sicherheit dazu bei, die Texte der Autorin besser zu verstehen. Man darf sie jedoch nicht als die absolute Antwort auf alle Fragen nach dem Schaffensprozess betrachten. Wie bereits oben des Öfteren erwähnt, beeinflussen sich die drei unterschiedlichen Forschungsansätze des Interviews, der textimmanenten Interpretation und der Analyse des Materials. Um die konkrete Situation, die Mayröcker zum Verfassen dieses Buches bewegte, auszumachen, muss man sich auf ihre Aussagen verlassen. Die beiden folgenden Gesprächsausschnitte zeigen, dass sich derartige Erinnerung über die Zeit verändern.

1986 antwortet die Schriftstellerin auf die Frage, wie sie ihre Schreibe konkret beginne:

Bei Reise durch die Nacht begann es mit der Notiz in der Früh beim Anziehen im Schlafwagen, da habe ich das aufgeschrieben. Da war ich voll Wut, weil alles so eng war, und auch Wut im Rückblick auf Frankreich, obwohl ich Frankreich so liebe und Paris liebe und die Sprache. Plötzlich war das alles entsetzlich, und da habe ich das eben aufgeschrieben. Und dann habe ich mir gedacht, es geht vielleicht weiter, habe aber nicht gleich weitergeschrieben. Otto Breicha wollte dann für die protokolle etwas Neues, und da hab ich gesagt: ich glaube, ich werde so sieben acht Seiten machen können für die protokolle. Da war er sehr froh und hat mir dann auch einen Abgabetermin gesagt, und den habe ich eingehalten. Und da habe ich so acht oder zehn Seiten für die protokolle gemacht. Das war der Anfang von Reise durch die Nacht. Der Anfang wurde dann im richtigen Manuskript ein bißchen geändert.⁴⁵⁴

6 Jahre später auf die Frage nach dem Einfluss Otto Breichas auf einen Text über Schubert:

Das war der Anfang, ja, der Schubert war der Anfang, dann ist die „Heiligenanstalt“ draus geworden. Und so ist es bei manchen Büchern. Auch bei „Reise durch die Nacht“, glaub ich,

449 Ebda., S. 71.

450 Ebda., S. 78.

451 Vgl. ebda., S. 70 – 78,

452 Ebda., S. 78.

453 Zur genauen Darstellung siehe ebda., 78 – 96.

454 Kastberger, S. 57.

war das so, daß ich da schon ein Stückchen gehabt hab, da wollte Otto Breicha etwas über Goya haben – da hab ich schon ein Stückl gehabt und dann hab ich diese Reise gemacht von Paris nach Wien im Nachtzug. Noch im Nachtzug beim Ankommen in Wien hab ich mir die erste Seite notiert, die ist genau im Schlafwagen noch entstanden, die erste Seite von „Reise durch die Nacht“, wir sind jetzt aus Frankreich zurück, mein Ohrenbeichtvater, nein, nicht Ohrenbeichtvater, er hat anders geheißn, und ich.⁴⁵⁵

455 Ebda.

C) Einbettung der Ergebnisse in kulturtheoretische Überlegungen

5. Der Wandel des Denkens anhand Walter Benjamin

Der Vergleich der Materialien von Franz Kafka und Friederike Mayröcker hat gezeigt, dass neben der Arbeitsweise auch die Materialien, die der Wissenschaft zur Erforschung des Schaffensprozesses zur Verfügung stehen, unterschiedlich sind. Dabei kommt es neben den Eigenheiten der Schreibenden natürlich auch auf die Epoche an, in der sie geschrieben haben. Franz Kafka war mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in eine Zeit geboren worden, in der die Welt im Wandel begriffen war. Nicht nur die im Zerfallen begriffenen Großmächte Europas trugen zu dieser Stimmung bei. Auch die tiefgreifenden Veränderungen und Fortschritte in Wissenschaft, Wirtschaft und Warenproduktion des vergangenen Jahrhunderts spielten dabei eine große Rolle. Wie im ersten Kapitel am Beispiel der historisch kritischen Schopenhauer Ausgabe von Otto Weiß gezeigt wurde, fällt auch ein entscheidender methodologischer Wandel in der Editionsphilologie in diese Zeit.

Diesen gesellschaftliche Wandel und seine Auswirkungen auf die Kunst wurden im Jahr 1936 von Walter Benjamin beschrieben. Mit seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁴⁵⁶ unternimmt er diesen Versuch. Dabei verfolgt er vor allem drei Stränge: Erstens hat sich die Kunst in ihrem Gesamtcharakter durch die Reproduzierbarkeit ihrer Produkte verändert. Diese haben dadurch zweitens ihre Aura verloren, was drittens u.a. dadurch geschah, dass sie sich von einmaligen, kultischen Objekten hin zu massenhaften, reproduzierbaren Gegenständen verändert haben, die bei jeder Betrachtung aktualisiert werden. Der Film als neue Kunstform bietet im gesamten Werk den Hauptbezugspunkt.

Die offensichtliche Abneigung Walter Benjamins gegen den aufkommenden Faschismus und der Versuch, diese auch in seine Argumentationen mit einzubeziehen, sind mit dem Erscheinungsjahr 1936 zu erklären. Die kunsttheoretischen Überlegungen im Werk, die für die Belange der Arbeit betrachtet werden, sind von Instrumentalisierungsversuchen jedoch weitgehend frei, auch wenn sie natürlich damit in Zusammenhang stehen, wie dieses Zitat zeigt:

Die im folgenden neu in die Kunsttheorie eingeführten Begriffe unterscheiden sich von geläufigeren dadurch, daß sie für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind. Dagegen sind sie zur Formulierung revolutionärer Forderungen in der Kunstpolitik brauchbar.⁴⁵⁷

Nach einem kurzen geschichtlichen Abriss über den Status des Kunstwerks in der Öffentlichkeit, widmet sich Benjamin danach dem geänderten Verhältnis des/der Kunstschaffenden und des/der Kunstrezipierenden. Die Literatur wird dabei durch ihren Sonderstatus nur zwei Mal und eher am

⁴⁵⁶ Es erschien erstmals in französischer Übersetzung 1936 in der Zeitschrift für Sozialforschung.

⁴⁵⁷ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 8.

Rande berührt. Die Überlegungen zum Kunstwerk sind jedoch in vielen Fällen auf einer Ebene angesiedelt, die es zulässt, die Erkenntnisse daraus auch für andere Bereiche der Kunst anzuwenden. Im Folgenden wird versucht, die Literatur, die literarische Produktion und vor allem das Faksimile in seiner Funktion als Weg zum Schaffensprozess des Autors/der Autorin auf diese Überlegungen zu beziehen. Dabei wird auf die Erkenntnisse aus dem bisher gesagten zurückgegriffen. Zunächst werden die drei oben genannten Punkte in einem ersten Schritt kurz erläutert. Danach wird versucht, die Schlüsse die Benjamin daraus zieht, auf die Literatur anzuwenden.

5.1. Vom Kultobjekt zum Massenprodukt

Die Kunstsparte der Literatur sowie teilweise auch der Musik unterscheidet sich von den bildenden Künsten insofern, als dass ihre technische Reproduzierbarkeit bereits mit der europäischen Druckgeschichte im 15. Jahrhundert einsetzt. Überhaupt konnte alles von Menschen gemachte schon immer von anderen Menschen „nachgeahmt“⁴⁵⁸ werden. „Mit der Lithographie erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe“⁴⁵⁹. Diese Technik eröffnete die Möglichkeit die „Erzeugnisse nicht allein massenweise [wie vordem] sondern in täglich neuen Gestaltungen auf den Markt zu bringen.“⁴⁶⁰ Sie wurde dann, wie im ersten Kapitel dargestellt, relativ schnell von der Photographie abgelöst. Für Benjamin ist damit neben der weiteren Ökonomisierung der Reproduktion auch ein anderer wichtiger Schritt verbunden, der in dieser Form für die schriftbasierten Künste bereits im 15. Jahrhundert vollzogen wurde: Das Durchgangsmedium für den künstlerischen Gedanken zu dessen materieller Manifestation wird in der bildenden Kunst mit der Photographie von der Hand zum Objektiv.

Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.⁴⁶¹

Beim künstlerischen Prozess stellt sich dem Menschen also etwas Technisches an die Seite. Gepaart mit der „massenweise[n]“ Verfügbarkeit der Produkte daraus, ergibt sich eine tiefgreifende Veränderung im Charakter des Kunstwerkes. Der kultische Status der Kunstgegenstände zeigte sich in der frühen Zeit der menschlichen Kulturgeschichte u.a. daran, dass beispielsweise Statuen und Götterbilder nicht der Masse, sondern normalerweise nur den Priestern zugänglich waren, und

458 Benjamin: S. 9.

459 Ebda., S. 10.

460 Ebda.

461 Ebda., S. 11.

selbst das oftmals nur an bestimmten Tagen. Es war bei „diesen Gebilden [wichtiger], wie man annehmen darf [...], daß sie vorhanden sind als daß sie gesehen werden.“⁴⁶² Für die Schrift galt lange Zeit ähnliches, aber weniger darum, weil sie nicht zugänglich gewesen wäre, sondern weil ein Großteil der Bevölkerung nicht lesen konnte. Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle die Architektur erwähnt, die „von jeher den Prototyp eines Kunstwerks [bot], dessen Rezeption [...] durch das Kollektivum erfolgte.“⁴⁶³ Sie nimmt dadurch eine Sonderstellung ein.

Diese Kulthaftigkeit der Kunstwerke wandelte sich im Verlauf der Kulturgeschichte. Die erste kultische Handlung an dem Objekt bedingte seinen „einzigartige[n] Wert“⁴⁶⁴. Alle weiteren Veränderungen im Verlaufe der Zeit sind Garanten für die „Echtheit“⁴⁶⁵ des Gegenstandes. Und diese Echtheit unterscheidet auch das Original von der Reproduktion.

5.2. Der Film und die neue Kunsttheorie

Im Folgenden gelingt es Benjamin herauszuarbeiten, wie sehr die Anwendung falscher – weil nicht mehr zeitgemäßer – Methoden an den Objekten zu unangebrachten Schlüssen verleiten und im Weiteren zu falschen Ergebnissen führen kann. Konkret geschieht das in diesem Werk anhand der Filmtheorie, und deren Problem mit der Definition des Films als Kunstobjekt zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Abel Gance, Séverin-Mars oder Alexandre Arnoux – um nur einige Namen zu nennen⁴⁶⁶ – betrachteten diese neue Kunstform nicht im Lichte einer neuen Kunsttheorie, sondern versuchten die alten Theorien auf das neue Objekt anzuwenden. Dabei war ihnen jedoch nach Ansicht Benjamins nicht bewusst, dass sich der Charakter der Kunst durch ihre Reproduzierbarkeit dermaßen verändert hatte, dass man ihre neuen Objekte nicht mehr unter der elitären Kategorie des Kultes beschreiben konnte.

Definitiv wird die Kunstleistung des Bühnenschauspielers dem Publikum durch diesen selbst in eigener Person präsentiert; dagegen wird die Kunstleistung des Filmdarstellers dem Publikum durch eine Apparatur präsentiert. Das letztere hat zweierlei zur Folge. Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren. Sie nimmt unter Führung des Kameramannes laufend zu dieser Leistung Stellung. Die Folge von Stellungnahmen, die der Cutter aus dem ihm abgelieferten Material komponiert, bildet den fertig montierten Film.⁴⁶⁷

462 Benjamin: S. 27.

463 Ebda., S. 70.

464 Ebda., S. 22.

465 Ebda., S. 13.

466 Ebda., S. 34.

467 Ebda., S. 37.

Neben der Person des Kammermannes/der Kammerfrau, hier stellvertretend für die Gruppe von Menschen die das abgefilmte Material bearbeitet und in die für den fertigen Film angemessene Reihenfolge bringt, muss man nach Benjamin aber auch die Apparatur, dieses künstliche Element, betrachten, wenn man zu einer der neuen Zeit angemessenen Definition der Kunst kommen möchte. Und dabei ergibt sich ein Paradox. Dieses ist zurückzuführen auf eine Eigenschaft jener Ebene, die durch die Apparatur zwischen das Kunstwerk und dem Betrachter eingezogen wird. Der Weg, den das Kunstwerk auf der qualitativen Ebene seiner Öffentlichkeit von der Antike bis ins beginnende 20. Jahrhundert genommen hatte, ist in der Darstellung Benjamins klar einer vom Versteckten, Kultischen hin zum Allgemein Greifbaren, Säkularen. Für die bildende Kunst heißt das beispielsweise, Fotos der großen Meisterwerke sind an vielen verschiedenen Orten der Welt einsehbar. Für das Theater bedeutet das, dass mehrere Personen – auch zu unterschiedlichen Zeiten – der Aufführung beiwohnen können. Mit der Einschränkung, dass die reziproke Beeinflussung von Darsteller/Darstellerin und Publikum beim Betrachten der Aufnahme nicht mehr möglich ist. Im neuen Medium des Films wird das nun eine der Haupteigenschaften: Der Darsteller/die Darstellerin führt sein Schauspiel nicht mehr vor dem Publikum, sondern vor der Kamera auf. Das Publikum andererseits bezieht die Position des Apparats, indem es „testet“⁴⁶⁸, d.h. indem es das Dargestellte bewertet.

Was dabei den Unterschied zum Publikum ausmacht, das den Schauspieler direkt vor sich auf der Bühne sieht, ist, dass der Filmbetrachter/die Filmbetrachterin von der *Aura* des Darstellers/der Darstellerin durch das Medium der Kamera getrennt ist, bzw. dass das Medium Kamera die *Aura* des Künstlers/der Künstlerin, die an sein/ihr „Hier und Jetzt“⁴⁶⁹ gebunden ist, nicht aufnehmen kann. Damit geht aber laut Benjamin noch etwas einher, das für die Kunst – im Speziellen hier für die darstellende Kunst – viel weiter reichende Folgen hat:

Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier [...] besteht [nämlich] darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muß die Aura, die um den Darstellenden ist, fortfallen - und damit zugleich die um den Dargestellten.

Soweit ist die Sache nachvollziehbar. Die Annahme, das Publikum wäre beim Akt des Darstellens abwesend, ist aber nur auf einer physischen Ebene haltbar. Im Bewusstsein der Schauspielers/der Schauspielerin ist es weiterhin vorhanden. Denn „[d]er Filmdarsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun“⁴⁷⁰.

Damit ergibt sich die Situation, dass der Schauspieler/die Schauspielerin für ein Publikum spielt,

468 Benjamin, S. 38.

469 Ebda., S. 40.

470 Benjamin, S. 45

das in seiner Vorstellung das Ausmaß von 1 bis x Personen haben kann, das physisch jedoch nicht vorhanden ist. Womit die direkte Einflussnahme auf das Produkt des/der Darstellenden ausgeschaltet wird.

Diese zwei Punkte kann man parallel auch im Bereich der Literatur, im Speziellen bei den Vorstellungen des/der Schreibenden wiederfinden.

Eine weitere Parallele zur Literatur findet sich in einer Fußnote, in der Benjamin einen Bezug auf Rudolf Arnheims Werk „Film als Kunst“ konkreter ausformuliert. Dort setzt er den Schauspieler/die Schauspielerinnen im Zeitalter des Films in die Nähe eines Requisites, das man „charakteristisch auswählt und [...] an der richtigen Stelle einsetzt.“⁴⁷¹ Betrachtet man die Entwicklung in der Schreibprozessforschung und die immer größere Anzahl an Schreibschulen, die die Literaturproduktion im letzten Jahrhundert deutlich mehr als in den beiden Jahrhunderten davor als erlernbares Handwerk darstellt⁴⁷², liegt es nahe, „Wort“ mit dem Schauspieler/der Schauspielerin parallel zu setzen. Ein Zusammenhang zwischen der von Benjamin beschriebenen Kulturrevolution und diesem Phänomen ist anzunehmen, Forschungen dazu für die vorliegende Arbeit ausfindig zu machen würden jedoch den zeitlichen Rahmen selbiger sprengen.

Die nächste Parallele betrifft die Einheit der Zeit, die im Film nicht mehr gegeben ist. Es ist hier nun nicht mehr nötig, ein Stück in seinem gesamten Ablauf durchzuspielen. Viel mehr können einzelne Szenen so oft gedreht werden, bis sie den Ansprüchen entsprechen und durch das Verfahren der Montage auch beliebig angeordnet werden. Die Parallele zur Produktion literarischer Texte ist augenfällig.

5.3. Die Echtheit des Originals

„Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“⁴⁷³ Das Echte behält gegenüber der manuellen Reproduktion durch eine Kamera seine Autorität aus dem Grund, da bei der Reproduktion das Objektiv „Ansichten“⁴⁷⁴ des Originals hervorheben kann, die dem Auge so nicht zugänglich wären. „Sie kann zudem zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind.“⁴⁷⁵ Das Original zeichnet sich also neben seiner Tradition durch seine Unverwechselbarkeit sowie durch sein einmaliges Vorkommen aus. Durch die

471 Arnheim, nach Ebda., S. 41

472 Dieses Denken gab es zuvor schon im 17. Jahrhundert.

473 Benjamin, S. 16.

474 Ebda., S. 14.

475 Ebda., S. 15.

Reproduktion erfährt das Kunstwerk nun eine Veränderung in seinem Charakter, da diese dem Original weitere Objekte zur Seite stellt, die sich in ihren Eigenschaften von jenem unterscheiden. Das Kunstwerk verliert dadurch seine Aura.⁴⁷⁶

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.⁴⁷⁷

Für Benjamin ist diese „Erschütterung des Tradierten“⁴⁷⁸ der Auslöser einerseits für die Krise der Kunst und auch für die Massenbewegungen seiner Zeit. Damit schlägt er die Brücke von der Kunsttheorie zur Gesellschaftskritik. Das massenweise Vorkommen der Reproduktion und die Auswirkungen wurden im vorigen Punkt besprochen. Interessant für die Belange dieser Arbeit ist hier die Aktualisierung des Reproduzierten.

Das Reprodukt wird durch die Reproduktion aktualisiert. Das heißt für den Bereich der Edition: Die Handschrift wird *ediert*, und den Interessen der Zeit entsprechend *präsentiert*. Wie sich anhand der Geschichte der Faksimile Ausgaben zeigt, geht der Weg dahin, das Original möglichst komplett zu reproduzieren.⁴⁷⁹ Im Fall von historisch-kritischen Ausgaben kommt dabei natürlich *das Arrangement* hinzu. Benjamins Überlegungen beziehen sich hauptsächlich auf die bildende Kunst. Das Bild eines Künstlers ist von den Abmessungen her klar definiert. Beschränkt man sich auf die Bilder, die Walter Benjamin in seinem hier herangezogenen Werk als Vergleichsobjekte für die besprochenen Belange heranzieht⁴⁸⁰, ist der künstlerische Vorgang dahinter der Versuch, einen Zeitpunkt festzuhalten. Dieser Vorgang übersteigt diesen Zeitpunkt von seiner Dauer her deutlich. Die Grenzen eines Buchs sind bei Weitem nicht so klar zu definieren. Wie am Beispiel Franz Kafka gezeigt wurde, entstehen Texte größeren Ausmaßes oft durch das Arrangement kleinerer Einzeltexte. Und auch sonst ist die Entstehung von umfangreicheren Werken im Normalfall durch Textversuche, Verwerfungen, Umänderungen etc. geprägt⁴⁸¹. Die autorisierte Fassung, der erste

476 Ebda., S. 16.

477 Ebda., S. 16-17.

478 Ebda., S. 17.

479 Vgl dazu die Definition Kramers: „Jegliches Kriterium im Erscheinungsbild des Originals muss so weit als möglich beibehalten werden“ (In der vorliegenden Arbeit: S. 2) und vgl. den dargestellten Weg der Faksimileausgaben im ersten Kapitel.

480 Das sind Bilder bis in die Mitte des 19. Jhdt. und etwas darüber hinaus, in jedem Fall jedoch vor den abstrakten Epochen um die Jahrhundertwende.

481 Eine Ausnahme bildet hier beispielsweise Peter Handke, dessen Texte ihre Form nach der ersten Niederschrift normalerweise nicht mehr in großem Ausmaß ändern.

Drucktext, ist dann jener Teil des Kunstwerkes⁴⁸², der diesem seinen „einzigartige[n] Wert“⁴⁸³ verleiht, der „seine Fundierung im Ritual“⁴⁸⁴ hat. Denn niemand würde sich für die Handschrift interessieren, wenn nicht der fertige Text seine Wirkung zuvor entfaltet hätte. Den Vorgang der Entstehung eines Kunstwerkes zu rekonstruieren entspringt dem ursprünglichen Willen der Philologen, den Originaltext zu rekonstruieren.⁴⁸⁵ Dieses Interesse hat sich im Laufe der letzten Jahrhunderte gewandelt. Heute dient die Faksimile-Ausgabe einerseits dazu, den Umarbeitungsprozessen im Werk folgen zu können, sowie dadurch Rückschlüsse auf den Arbeitsprozess und im Weiteren auf die allgemeinen Arbeitstechniken des Autors/der Autorin ziehen zu können. Das Original, wie es Benjamin in seinem Werk thematisiert, und vor allem dessen Echtheit, stehen dabei nicht im Zentrum des Interesses. Vielmehr ist es hier der Versuch, das Schriftbild zu präsentieren. Das Reprodukt des Originals in heutigen Faksimileausgaben kommt damit zweierlei Interessen entgegen. Einerseits einem hermeneutischen Interesse. Über die vorhandenen Manifestationen der Gedanken, d.h. Über alle am Entstehungsprozess des Werkes beteiligten Materialien, versucht man dem/der Autor/in näher zu kommen, indem man die Ausführungen im Werk an die Gedanken des/der Schreibenden rückbindet. Andererseits wird ein strukturalistisches Interesse gefördert. Anhand der Genese des Textes auf Basis der Handschriften kann man versuchen, die Genese der Textsemantik zu rekonstruieren.

5.4. Die Auswirkungen auf den Künstler

Zu Beginn seiner Ausführungen bezieht sich Benjamin auf die bildende Kunst. Über das Foto kommt er zum Stummfilm, dann zum Film und schließlich zum Theater als dessen Gegenstück. Im X. Kapitel geht er kurz „auf die geschichtliche Situation des heutigen Schrifttums“⁴⁸⁶ ein. Ende des 19. Jahrhunderts sei die Situation eingetreten, dass durch die immer größere Anzahl an verschiedenen periodischen Druckschriften der „Lesende jederzeit bereit [sei], ein Schreibender zu werden.“⁴⁸⁷ Über den Film, im speziellen den russischen Film, auf den Benjamin diese Einsicht überträgt, kommt er zu einer Aussage, die wiederum gut auf das anwachsende Interesse am Schreibprozess und damit im Weiteren an einer adäquaten Darstellung der Handschriften des Dichters/der Dichterin übertragbar ist:

482 Unter den Begriff „Kunstwerk“ fällt in diesem Fall der gesamte Schaffensprozess.

483 Benjamin, S. 22.

484 Ebda.

485 Vgl. Kapitels 1.2. *Die Geschichte der Faksimilierung*.

486 Benjamin, S. 46.

487 Ebda., S. 47.

Ein Teil der im russischen Film begegnenden Darsteller sind nicht Darsteller in unserem Sinn, sondern Leute die *sich* – und zwar in erster Linie in ihrem Arbeitsprozeß – darstellen.⁴⁸⁸

Denn die Reproduktionstechniken verändern nicht nur das Kunstwerk, sie verändern auch den Künstler/die Künstlerin. Die Möglichkeit der Reproduktion hat die Produzenten dazu gebracht, ihre Kunstwerke für die Reproduktion zu schaffen. Das heißt in strengem Sinne: Vordem wurde ein Kunstwerk als ein Einzigartiges geschaffen. Seine Einzigartigkeit, „seinen originären und ersten Gebrauchswert“⁴⁸⁹ erhielt es durch die „Fundierung im Ritual“⁴⁹⁰. Die Reproduzierbarkeit löste das Kunstwerk dann aus „seinem parasitären Dasein am Ritual“.⁴⁹¹ Führt man diese Gedanken weiter, heißt das, dass ein Künstler/eine Künstlerin nach der Erfindung der Techniken der Reproduzierbarkeit⁴⁹² seine Kunstwerke nicht nur im Wissen um ihre Reproduzierbarkeit, sondern auch zum Zwecke ihrer Reproduktion schafft. Auch wenn die Literatur als Kunstform in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung einnimmt, da ihr, anders als den bildenden Künsten, seit jeher oder spätestens seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Verbreitung – und in dem hier gemeinten Sinne also die Reproduktion – zumindest potentiell innewohnte, kann man den Gedanken Benjamins durchaus auf sie anwenden.

Man muss dabei bedenken, dass das Arbeitsmaterial des Schirftstellers/der Schirftstellerin, eine private Sphäre darstellt. Der Charakter dieses Bereichs hat sich im Laufe des letzten Jahrhunderts verändert. Es ist nicht anzunehmen, dass Franz Kafka damit gerechnet hat, dass seine Manuskripte irgendwann einmal „public domain“ werden könnten. Aus diesem Grund kann man davon ausgehen, dass er sie auch nicht im Bewusstsein verfasst hat, es könnte sie irgendjemand anderes – außer vielleicht der engste Kreis seiner Bekannten – jemals zu Gesicht bekommen. Die Aufforderung an Max Brod, die Inhalte seines Schreibtisches ungelesen zu verbrennen, bestärkt diese Annahme. Das Argument des Freundes, Kafka hätte gewusst, er, Max Brod, würde keinen einzigen Zettel vernichten, muss man natürlich bedenken. Es ist jedoch, selbst wenn man es gelten lässt, dabei dennoch anzunehmen, dass Kafka zu keinem Zeitpunkt bewusst war, welches Interesse um seine Handschriften entbrennen würde. Vor allem auch deshalb, weil seine internationale Reputation hauptsächlich auf die Ausgaben Brods zurückzuführen ist, die dazu dienen sollten, ihn als Epiker zu etablieren.

Anders stellt sich das bei Friederike Mayröcker dar. Bei ihr kann ohne Weiteres angenommen werden, dass sie einen Teil ihrer Werke in diesem Bewusstsein verfasst hat. Vor allem nach 2000,

488 Ebda., S. 50.

489 Ebda., S. 22.

490 Ebda.

491 Ebda., S. 23-24.

492 Benjamin nennt hier als wirklich großen Schritt die Photographie.

nachdem ein Teil ihrer Handschriften faksimiliert abgedruckt worden sind, ist dies sogar relativ sicher festzustellen.

Die Kunstleistung des Bühnenschauspielers/der Bühnenschauspielerin – um hier wieder auf Benjamin und das entsprechende Zitat aus dem Kapitel 5.2. zu kommen – kann man mit dem Schriftsteller/der Schriftstellerin am Schreibtisch vergleichen. Die Niederschriften in ihrer Gesamtheit – aber nur in exakt dem Moment ihrer Produktion – als Abbild derselben. Denn sobald eine ordnende Hand ihre Reihenfolge verändert, wird damit eine Interpretation vorgenommen; wird dadurch zum Material Stellung genommen. Der/die Ordnende, der/die Arrangeur/in, der/die Editor/in, die Leistungen des Schriftstellers/der Schriftstellerin für den Druck präpariert, ist somit im Argument Benjamins derjenige, der prinzipiell „nicht angehalten [ist], diese Leistung als Totalität zu respektieren.“ Es hat sich jedoch im Verlauf der letzten beiden Jahrhunderte, oder, wenn man so will, noch darüber hinaus, gezeigt, dass sich genau das etabliert hat. Die Leistung des Schriftstellers/der Schriftstellerin als Totalität zu respektieren, dem/der Schreibenden im Moment der Gedankenfindung möglichst nahe zu kommen, die Möglichkeit zu eröffnen, die AutorInnenintention bei der Auswahl des Drucktextes, soweit dies möglich ist, beachten zu können; all das spiegelt sich in den letzten historisch-kritischen Ausgaben wider. Sei es in der bis dahin nicht da gewesenen Anordnung der Prozess Kapitel in der Stroemfeld Ausgabe⁴⁹³, oder der detailgetreuen Transkription der Handschriften Arthur Schnitzlers⁴⁹⁴, wie dies in der im Jahr 2012 begonnen historisch-kritischen Ausgabe seiner Werke unter der Leitung von Konstanze Fliedl geschehen ist.

Für Benjamin birgt der theoretisch unbegrenzte Zugang zu allen Kunstwerken durch deren Reproduktion eine Gefahr in sich, die in der Krise der Kunst geendet hat. Zur Ausformulierung dieser Gefahr bezieht er sich auf den Bereich des Kinos:

nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der Einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt.⁴⁹⁵

Das bedeutet, dass durch die massenweise Verfügbarkeit der einzelnen Kunstobjekte, oder eine Präsentation die sich an die Masse richtet, die individuellen Urteile beeinflusst werden. Im Bereich der Literatur, deren Produkte ja beginnend mit der europäischen Druckgeschichte tendenziell einer immer breiteren LeserInnenschicht zugänglich waren, kann man das nicht direkt übernehmen. Die die bewusste Lenkung der Urteile, d.h. die Instrumentalisierung der von Benjamin behaupteten

493 Kafka, Franz: Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Der Proceß. Faks.-Ed. / hrsg. von Roland Reuß. Unter Mitarb. von Peter Staengle. Basel u.a.: Stroemfeld 1997.

494 Schnitzler, Arthur: Werke in historisch-kritischen Ausgaben. Hrsg. von Konstanze Fliedl. Berlin (u.a.): De Gruyter 2012. Bis zur Fertigstellung dieser Arbeit wurden die ersten der Bände fertiggestellt, die die Werke Anatol, Sterben und Lieutenant Gustl umfassen.

495 Zur genaueren Klärung siehe Benjamin, S. 55-56.

Eigenschaft des Massenkonsums von Kunst, findet heute auch in dieser Kunstsparte statt. Und nicht nur dort. Über die Qualität eines Buches und immer mehr auch direkt über die Qualität eines Autors/einer Autorin, entscheidet zu einem großen Maße die Öffentlichkeitsarbeit der führenden Verlagshäuser, sowie Rezensionen in den wichtigen Literaturzeitschriften..⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ Das hat natürlich auch mit dem ständig wachsenden Angebot am Buchmarkt zu tun. Dieser Anstieg wird auch von Benjamin für seine Zeit angeführt. Einen guten Überblick und Analysen zum internationalen Buchmarkt und zu Bestsellerlisten bietet die Homepage des Wiener Germanisten Rüdiger Wischenbart (www.wischenbart.com). In Burkhardt R. Lauterbach: Bestseller: Produktions- und Verkaufsstrategien. Tübinger Verein für Volkskunde e. V., Tübingen 1979 werden die PR- Strategien am Buchmarkt für um das Ende der 1970er Jahre dargestellt. Auf Wikipedia findet sich im Artikel Verlagsmarketing in dem Punkt "Bestsellerlisten" Folgendes: "Die bedeutendsten Bestsellerlisten werden von der Zeitschrift Spiegel und vom Fachmagazin Buchreport erstellt. Ihre Titel auf einer der Listen zu sehen, ist das ultimative Ziel der Marketingabteilung der Buchverlage. Bestsellerlisten haben, in Bezug auf die Meinungsbildung, einen hohen Einfluss auf Konsumenten und tragen so aktiv zur Verkaufsförderung bei. Auch Buchhändler richten sich bei der Zusammenstellung ihres Sortiments zumeist an den Listen. Aufgrund der Tatsache, dass einige Listen nicht auf exakten Verkaufszahlen beruhen, stehen sie des Öfteren im Zentrum öffentlichen Interesses und werden kritisiert. Bestsellerlisten sind aufgrund ihrer Werbetätigkeit ein wichtiger Bestandteil des Bestsellermarketings.". <http://de.wikipedia.org/wiki/Verlagsmarketing#Bestsellerlisten> (eingesehen am 25.10.2012).

III. Conclusio

6. Conclusio

Es hat sich gezeigt, dass das Interesse an Handschriften und Originalen eine lange Geschichte aufweist, in der sich die Hauptpunkte dieses Interesses oftmals verlagert haben. Auch innerhalb der Editionsphilologie dauerte es Jahrhunderte, bis die bereits vorhandenen Erkenntnisse als Methode gebündelt publiziert wurden. Und selbst damit war das Ende noch nicht erreicht. Fortschritt, Krieg und Durchhaltevermögen – die Zeit – hat die Menschen und ihre Interessen verändert. Im Verlauf des vorigen Jahrhunderts hat sich im Zuge dessen Schritt für Schritt der Wunsch nach der Darstellung des gesamten Arbeitsmaterials des Schriftstellers/der Schriftstellerin entwickelt. Anhand zweier Schreibender, die mit ihrer Schaffenszeit am Beginn und am Ende dieses turbulenten 20. Jahrhunderts gelegen sind bzw. liegen, wurden Methoden aufgezeigt, um dem Schaffensprozess des Autors/der Autorin näher zu kommen. Die Erkenntnisse daraus bilden den Rahmen für Interpretationen. Wie es in der Natur der Interpretation liegt, handelt es sich dabei um Annahmen. Durch die vorgestellten Möglichkeiten der Forschung können einige dieser Annahmen bestätigt, andere widerlegt werden, wieder andere unangetastet als Annahmen bestehen bleiben. Es hat sich zudem gezeigt, dass die Faksimilierung von Handschriften keine absoluten Antworten auf Fragen nach dem Schreib- und Schaffensprozess geben kann. Man wird auf der Suche danach vielmehr in ein Methodenbündel verstrickt, dessen einzelne Stränge sich gegenseitig beeinflussen. Was diese Art der Präsentation des Textes bewirkt hat, ist eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Texten, deren zugehörige Werkmaterialien faksimiliert wurden.

Zur Einflussnahme verschiedener Interpretationen aufeinander wurde erstens gezeigt, dass in den 90er Jahren das Interesse dafür aufkam. Wie man an den unterschiedlichen Kafka Interpretationen und der äußerst geringen Bezugnahme aufeinander einerseits, und der Feststellung Riess-Bergers, dass bis in die Mitte der 1990er Jahre keine Analyse der Werke Mayröckers vorlag andererseits sehen kann, spielte die Bezugnahme aufeinander dabei wenig bis gar keine Rolle.

Mit der Betrachtung von Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wurde schließlich die Entwicklung, die sich in den vorigen Kapiteln abgezeichnet hat, auf einer gesellschaftstheoretischen Ebene gezeigt. Durch die diachrone Zugangsweise sollte einerseits die Geschichtlichkeit der Prozesse im Bereich der Interpretation und Editionsphilologie aufgezeigt und andererseits verdeutlicht werden, dass derartige Prozesse unabschließbar und in ständigem Wandel begriffen sind. Das zeigt sich u.a. auch in der Iterabilität der Literatur. An den Anfang seines Werkes stellt Benjamin ein Zitat Paul Valéry's, das man ohne

Weiteres von Ort und Zeitpunkt seines Entstehens lösen und in unsere heutige Zeit setzen kann. Denn die Entwicklungen seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts und dabei vor allem die massenweise Verbreitung des Internets, sind durchaus vergleichbar mit denen des späten 19. Jahrhunderts:

Die Begründung der schönen Künste und die Einsetzung ihrer verschiedenen Typen geht auf eine Zeit zurück, die sich eingreifend von der unsrigen unterschied, und auf Menschen, deren Macht über die Dinge und über die Verhältnisse verschwindend im Vergleich zu der unsrigen war. Der erstaunliche Zuwachs aber, den unsere Mittel in ihrer Anpassungsfähigkeit und ihrer Präzision erfahren haben, stellt uns in naher Zukunft die eingreifendsten Veränderungen in der antiken Industrie des Schönen in Aussicht. In allen Künsten gibt es einen physischen Teil, der nicht länger so betrachtet und behandelt werden kann wie vordem; er kann sich nicht länger den Einwirkungen der modernen Wissenschaft und der modernen Praxis entziehen. Weder die Materie, noch der Raum, noch die Zeit sind seit zwanzig Jahren, was sie seit jeher gewesen sind. Man muß sich darauf gefaßt machen, daß so große Neuerungen die gesamte Technik der Künste verändern, dadurch die Invention selbst beeinflussen und schließlich vielleicht dazu gelangen werden, den Begriff der Kunst selbst auf die zauberhafteste Art zu verändern.⁴⁹⁷

497 Paul Valéry: Pièces sur l'art. Paris [o.J.], p. [103/104](#) ("La conquête de l'ubiquité).

IV. Verwendete Literatur

7. Bibliografie

Primärliteratur

- *ABEL*, Günter: Interpretationswelten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- *BENJAMIN*, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 2006. (nach der letzten, von Benjamin autorisierten Fassung in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972-1989. Bd. I, S. 471-508)
- *BOOTH*, Wayne C.: Critical understanding : the powers and limits of pluralism / Wayne C. Booth . - Chicago [u.a.] : Univ. of Chicago Press , 1979, Butler (1988/89)
- *CLIFFE*, Henry: Lithographie heute. Technik und Gestaltung. Otto Maier Verlag: Ravensburg 1965.
- *CULLER*, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London: Routledge, 1983.
- *GROEBEN*, Norbert; Vorderer, Peter: Textverständnis – Textverständlichkeit. Münster: Aschendorf 1982.
- *HOFSTÄTTER*, Hans H.: Lithographie und Serigraphie. Heinz Moos Verlag: München 1968. (= Hofstätter, Hans H. (Hg.): Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken 3)
- *HURLEBUSCH*, Klaus: Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens. In: Hans Zeller/Gunter Martens (Hg.): Textgenetische Edition. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 7-51.
- *KAFKA*, Franz : Amerika / by Franz Kafka. Transl. by Edwin Muir. Pref. by Klaus Mann. Afterword by Max Brod. Ill. by Emlen Etting . - 1. Schocken paperback ed. . - New York, NY : Schocken Books , 1962 (Schocken paperbacks ; 28).
- *KAFKA*, Franz: Das Urteil und andere Erzählungen. Hamburg: Fischer 1952.
- *KAFKA*, Franz: Der Proceß. Pasley, Malcolm (Hg.). Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1990.
- *KAFKA*, Franz: Der Process. Berlin: Die Schmiede 1925. (= Die Romane des 20.

Jahrhunderts

- *KAFKA; Franz; Der Process. Franz Kafka Hefte. 1. Faks.-Ed. / hrsg. von Roland Reuß. Unter Mitarb. von Peter Staengle. Basel (u.a.): Stroemfeld: 1997.*
- *KRAMER, Manfred: Fac simile – mach es ähnlich. Alte Kunst in neuem Glanz. Faksimile Verlag: München/Gütersloh 2010.*
- *KRAMER, Manfred: Das Faksimile. Luzern: Faksimile Verlag, 2006.*
- *KYORA, Sabine: Psychoanalyse und Prosa im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1992.*
- *LÜDEKE, Roger: Materialität und Varianz. Zwei Herausforderungen eines textkritischen Bedeutungsbegriffes. In: Fotis, Jannidis (Hg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. De Gruyter: Berlin (u.a.) 2003.*
- *LÜDEKE, Roger: Materialität und Varianz. Zwei Herausforderungen eines textkritischen Bedeutungsbegriffes. In: Fotis, Jannidis (Hg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte. De Gruyter, Berlin (u.a.): 2003, S. 454.*
- *MAYRÖCKER, Friederike: Reise durch die Nacht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.*
- *PLACHTA, Bodo: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Reclam, Stuttgart: 1997.*
- *SARTRE, Jean-Paul: was ist Literatur?. Ein Essay. Rohwolt Verlag GmbH, Hamburg: 1950. Redaktion: Ursula Schwerin, Aus der Französischen übertragen von Hans Georg Brenner.*
- *TIMPANARO, Sebastiano: Die Entstehung der Lachmannschen Methode. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage. Helmut Buske Verlag: Hamburg 1971.*
- *TIMPANARO, Sebastiano: La genesi del metodo del Lachmann. Le Monnier, Firenze: 1963.*

Sekundärliteratur:

- *ALT, Peter André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. 2. durchgesehene Auflage. München: C.H. Beck 2005.*
- *AMSTUTZ, Nathalie: Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004.*
- *ANDRINGA, Els: Wandel der Interpretation. Kafkas "Vor dem Gesetz" im Spiegel*

der Literaturwissenschaft. Westdeutscher Verl.: Opladen 1994.

- *BOEHRINGER*, Michael (Hg.) : Zeitenwende: österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000 - 2010 / Michael Boehringer & Susanne Hochreiter (Hg.) . Praesens-Verl.: Wien, 2011.
- *FREUD*, Sigmund: Die Traumdeutung, Studienausgabe in 10 Bänden. Hg. Von Alexander Mitscherlich et. al. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- *HEMECKER*, Wilhelm: Franz Kafka. Stationen des Editionsprozesses. In: Fetz, Bernhard (Hg.): Von der ersten zur letzten Hand: Theorie und Praxis der literarischen Edition. Folio-Verlag: Wien (u.a.) 2000. (= Forschung / Österreichisches Literaturarchiv 7)
- *KAFKA*, Franz: Franz Kafka: Der Proceß. Die Handschrift redet. Pasley, Malcolm (Bearb.). Marbach am Neckar: Dt. Schillerges. 1990. (Marbacher Magazin, 52)
- *MEYER*, Petra Maria: Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker. Parerga, Düsseldorf (u.a.): Parerga 1997.
- *MÜLLER*, Heidi Margrit (Hg.); Arteel, Inge: „Rupfen in fremden Gärten“. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002.
- *REUSS*, Roland: Zur kritischen Edition von „Der Process“ im Rahmen der Historisch.Kritischen Franz Kafka-Ausgabe. In: Franz Kafka Hefte 1. Stroemfeld Verlag: Basel, 1997. S. 3- 25 kritisiert.
- *RIESS-BERGER*, Daniela: Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa. Königshausen & Neumann: Würzburg: 1995.
- *ROBERTSON*, Ritchie: Der Proceß. In: Müller, Michael (Hg.): Franz Kafka. Romane und Erzählungen. Phillip Reclam jun. Gmbh & Co: Stuttgart 1994 (= Interpretationen).
- *ROBERTSON*, Ritchie: Franz Kafka. Leben und Schreiben. Aus dem Englischen von Josef Billen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2009.
- *SEIDEL*, Gerhard: Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Proceß. Erweiterte Neuausgabe von „Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition“, 1. Auflage, Stuttgart: Melzer, 1977.
- *SCHMIDT*, Siegfried J.: Fuszstapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht. Münster: Kleinheinrich 1989.
- *SEIFFERT*, Hans Werner. Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher

Texte. Akademie-Verlag Berlin, Berlin: 1963 (= Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur, 28)

- *STEINICH*, Annette: Kafka Editionen. In: Edition zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editions-geschichte. Hg. v. Nutt-Kofoth, Rüdiger und Plachta, Bodo. Niemeyer: Tübingen, 2005.
- *WINTHROP-YOUNG*, Geoffrey: Friedrich Kittler zur Einführung. Junius Verlag GmbH: Dresden 2005 (= Zur Einführung 307).
- *WEBER*, Wilhelm: Saxa Loquuntur. Steine reden. Geschichte der Lithographie. Heidelberg/Berlin: Impuls Verlag Heinz Moos 1961.
- *WITKOWSKI*, Georg: Textritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke. Ein methodologischer Versuch. Haessel: Leipzig 1924.
- *ZABKA*, Thomas: Pragmatik der Literaturinterpretation. Theoretische Grundlagen – kritische Analysen. Max Niemeyer Verlag: Tübingen 2005(= Braungart, Wolfgang (Hg.), Eisenberg, Peter (Hg.), Kiesel, Helmut (Hg.): Konzepte der Sprach und Literaturwissenschaft 66).

Zeitungsartikel:

- *DOBRETSBERGER*, Christine: Friederike Mayröcker. In: Wiener Zeitung (20.6.2009) S. 1 und Beil. extra, S. 6-7.
- *DOBRETSBERGER*, Christine: "Ich bin auf einer Leidensspur". In: Wiener Zeitung 61 (28.03.2003) S. 25.
- *EDER*, Christa: Friederike Mayröcker über Lyrik. In: <http://oe1.orf.at/artikel/305601> (eingesehen am 25.10.2012)
- *FISCHER*, Marianne: "Habe Mozart vernachlässigt". In: Kleine Zeitung (9-12.7.2006) S. 72-73.
- *HAGE*, Volker: "Es ist ein einziges Chaos". In: Der Spiegel 43 (22.10.2001) S. 220-221.
- *HELL*, Cornelius: "Einfach nur da sein und schauen und schweigen". In: Die Furche 51-52 (20.12.2001) S. 15.
- *HOROWITZ*, Angelika; Howoritz, Michael: "Ich habe nur Kunst im Kopf". In: Kurier (27.10.2010) S. 23.

- *JANDL*, Paul; *BREITENSTEIN*, Andreas: Schreiben oder vor die Hunde gehen. In: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe (27.10.2001) S. 49-50.
- *KILCHER*, Andreas: Die Akte Kafka. In: Neue Zürcher Zeitung 174 (30.7.2010) S. 41. (http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A60&DOKV_DB=NZZ&DOKV_NO=I1JDR&DOKV_HS=0&PP=1)
- *KOLDEHOFF*, Stefan: Wem gehört Kafka? In: Die Zeit 28 (8.7.2010) S. 42. (http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A60&DOKV_DB=ZEIT&DOKV_NO=20100708042110&DOKV_HS=0&PP=1)
- *KOSPACH*, Julia.: Eine Zumutung, dieses Leben / Ein Skandal, dieser Tod. In: Frankfurter Rundschau (26.09.2008) S. 22.
- *KOSPACH*, Julia: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig". In: Profil 44 (27.10.2003) S. 140-144.
- *KÖNIG*, Frank: In Friederike Mayröcker schreibt eine fremde Kraft. In: Berliner Morgenpost (3.01.1997).
- *KROGERUS*, Mikael: Die Liebende. In: Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe (04. 2006) S. 50-52.
- *MÜLLER*, Lothar: Wem gehört Kafka? In: Süddeutsche Zeitung (27.9.2010) S. 12.
- *NÜCHTERN*, Klaus: Die Augen weit geöffnet. In: Falter 43 (24.10.2001), S. 22.
- *PATERNO*, Wolfgang: "Körperwachsamkeit". Interview. In: Profil 50 (5.12.2008) S. 118.
- *PICHLER*, Christian: "Ein ungeheurer Erregungszustand". In: Oberösterreichische Nachrichten,(22.11.2001) S. 6.
- *PISA*, Peter: "Grosze Vögel" fliegen im Radio. In: Kurier (7.12.2008) S. 33.
- *POLLAK*, Anita: "An mir ist nichts Interessantes". In: Kurier (10.5.2001) S. 29.
- *PRILLMANN*, Hilke: Die Droge Dichtung - Hölle, Höhle oder Himmel. In: Welt am Sonntag, Ausgabe Hamburg 53/28 (15.7.2001), S. 40.
- *KOSPACH*, Julia: "Es ist eine Sucht". In: Profil 44/01 (29.10.2001) S. 164. (http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A60&DOKV_DB=PROF&DOKV_NO=PROFIL_20011029_1341310058&DOKV_HS=0&PP=1)

- *RADISCH*, Iris: Die Welt ist so reich. In: Die Zeit 52 (16.12.2004) S. 53-54.
- *STEINER*, Bettina: "Canetti hat den Tod auch so gehasst". In: Die Presse (8.11.2009) S. 48.
- *STEINER*, Bettina: Ping-Pong zwischen Malerei und Dichtkunst Mayröcker: "Ich sauge mich fest an einem Bild". In: Die Presse (9.9.2002) S. 10.
- *VOSWINKEL*, Johannes: Schläge für den Künstler! In: Die Zeit 29/10 (15.07.2010) S. 40. (http://www.wiso-net.de/webcgi?START=A60&DOKV_DB=ZEIT&DOKV_NO=20100715040053&DOKV_HS=0&PP=1)

Internetquellen:

- *ANNETTE STEINICH*: Schrift-Bilder. Kafkas Oktavhefte endlich im Faksimile zugänglich. (Rezension über: Franz Kafka: Oxforder Oktavhefte 1 & 2. Hg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Eine Edition des Instituts für Textkritik. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 2006.) In: IASLonline [23.02.2008] (http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=1893) Datum des Zugriffs: 24.10.2012
- *EDER, CHRISTA*: Friederike Mayröcker über Lyrik. In: <http://oe1.orf.at/artikel/305601> (11.5.2012) Datum des Zugriffs: 25.10.2012
- *SCHÖBEL, HANNS-PETER*: Entwicklung der Reproduktionstechnik in der Druck- und Mediovorstufe und die Folgen für die Arbeitsorganisation. Vortragstext IADM, Basel, 1.11.2006. . <http://www.cre-aktiv.com/downloads/vortragschoebel.pdf> Datum des Zugriffs: 25.10.2012
- http://www.stroemfeld.de/de/editionen_0_5_1/ (eingesehen am 25.10.2012).
- http://www.stroemfeld.de/de/editionen_0_5_2/ (eingesehen am 25.10.2012).

V. Anhang

8. Beschlagwortete Zeitungsartikel

1. Arbeitsweise
 1. Ansammeln: *STEINER*, 2009.
 2. Zettelberg: *RADISCH*, 2004.
2. Anspruch an die Literatur: *NÜCHTERN*, 2001.
3. Arbeitsgerät:
 1. Computer: *NÜCHTERN*, 2001.
4. Arbeitsprozess:
 1. Zeitorganisation: *HELL*, 2001.
 2. Materialien im Chaos: *HAGE*, 2001.
 3. Prosa
 1. Abschluss: *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009.
 4. Beginn des Schreibens: *DOBRETSBERGER*: „Ich bin auf einer Leidensspur“, 2003.; *JANDL*, 2001.
 5. Allein Sein: *KÖNIG*, 1997.
5. Autobiographisch: *HELL*, 2001.
6. Arbeitsort: *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001.
7. Arbeitszeit: *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001; *PISA*, 2008.
8. Biografie:
 1. Deinzendorf: *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009; *DOBRETSBERGER*: "Ich bin auf einer Leidensspur"; *KÖNIG*, 1997; *JANDL*, 2001.
 2. Glückliche Kindheit: *POLLAK*, 2001; *PRILLMANN*, 2001.
 3. Jugenderinnerung Lektüre: *DOBRETSBERGER*: "Ich bin auf einer Leidensspur".
9. Beschäftigung mit dem Tod: *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001.
10. Charakter
 1. Augenmensch: *JANDL*, 2001.
 2. Scheuer Mensch: *FISCHER*, 2006.
11. Text:
 1. Abwendung Experimentelle Literatur: *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009; *JANDL*, 2001.
 2. Authentische – Weniger Authentische Literatur: *RADISCH*, 2004.
 3. Autobiographie: *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009.
 4. Autobiographisch-Imagination: *POLLAK*, 2001.

5. Ernst Jandl als Figur: *JANDL*, 2001.
 6. Erregung: *NÜCHTERN*, 2001; *PICHLER*, 2001.
 7. Existenzfrage: *KÖNIG*, 1997.
 8. Schweigen: *HELL*, 2001.
 9. Sprachexperimente: *RADISCH*, 2004; *HAGE*, 2001 (checken!).
 10. Sucht: *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001.
 11. Thema
 1. Menschliches Leid: *JANDL*, 2001.
 12. Therapie: *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001; *DOBRETSBERGER*: "Ich bin auf einer Leidensspur".
 13. Tod: *KOSPACH*: Eine Zumutung, dieses Leben / Ein Skandal, dieser Tod.; 2008; *KOSPACH*: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig", 2003.
 14. Todesbewältigung: *KOSPACH*: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig", 2003.
 15. Textarbeit: *HELL*, 2001.
 16. Unterschied: Lyrik – Prosa: *HAGE*, 2001.
 17. Verhältnis Welt – Text: *NÜCHTERN*, 2001; *RADISCH*, 2004; *JANDL*, 2001.
 18. Widmung: *STEINER*, 2009; *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009; *KÖNIG*, 1997.
12. Einfluss:
1. Literarisch:
 1. Augustinus: *PATERNO*, 2008.
 2. Derrida: *PATERNO*, 2008.
 3. Maria Lassnig: *PATERNO*, 2008.
 4. Romantik: *JANDL*, 2001.
 5. Surrealismus: *JANDL*, 2001.
 6. Beckett: *NÜCHTERN*, 2001.
 7. Jakob Michael Reinhold Lenz: *PRILLMANN*, 2001.
 8. Otto Breicha: *STEINER*, 2009, *NÜCHTERN*, 2001.
 1. Einfluss auf Heiligenanstalt: *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009.
 2. Malerei:
 1. Andreas Grunert: *STEINER*, 2002.

13. Einstellung zum Werk: *POLLAK, 2001*.
14. Ernst Jandl:
1. Todesverarbeitung: *STEINER, 2009; NÜCHTERN, 2001; KROGERUS, 2006; RADISCH, 2004; KOSPACH: Eine Zumutung, dieses Leben / Ein Skandal, dieser Tod., 2008; HELL, 2001; HAGE, 2001; KOSPACH: "Es ist eine Sucht", 2001*.
 2. Charakter: *KOSPACH: "Es ist eine Sucht", 2001*.
 3. Kritiker Mayröckers: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
 4. Kennenlernen: *KROGERUS, 2006*.
15. Ewiges Leben: *POLLAK, 2001; RADISCH, 2004; KOSPACH: Eine Zumutung, dieses Leben / Ein Skandal, dieser Tod., 2008; JANDL, 2001*.
1. Absage: *PRILLMANN, 2001*.
16. Erste Publikation: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
17. Entstehungsprozess „Brütt“: *JANDL, 2001*.
18. Georg Büchner Preis: *POLLAK, 2001; NÜCHTERN, 2001; PRILLMANN, 2001; HAGE, 2001; KOSPACH: "Es ist eine Sucht", 2001*.
19. Gesundheitszustand: *PISA, 2008*.
20. Glaube: *KOSPACH: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig", 2003; KÖNIG, 1997*.
21. Inspiration:
1. Auftragsarbeit: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
 2. Außenleben: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
 3. Bilder: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
 4. Emotionen: *NÜCHTERN, 2001*.
 5. Heiliger Geist: *STEINER, 2009; RADISCH, 2004; HELL, 2001; JANDL, 2001; KÖNIG, 1997*.
 6. Lektüre: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
 7. Musik: *FISCHER, 2006, DOBRETSBERGER: Friederike Mayröcker, 2009*.
 8. Trauer: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
 9. Wehmut: *DOBRETSBERGER: "Ich bin auf einer Leidensspur"*.
 10. Bildende Kunst: *DOBRETSBERGER: Friederike Mayröcker, 2009*.
22. Hörspiel: *PATERNO, 2008*.
23. Kinderbücher: *STEINER, 2009*.
24. Kunst:

1. Definition: *PICHLER*, 2001.
25. Liebe: *KROGERUS*, 2006.
26. Lesen:
 1. Therapie: *DOBRETSBERGER*: "Ich bin auf einer Leidensspur".
27. Motivation:
 1. Auftragsarbeit: *NÜCHTERN*, 2001.; *FISCHER*, 2006.
 2. Heiliger Geist: *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001.
28. Mutter: *JANDL*, 2001.
29. Natur: *NÜCHTERN*, 2001.
30. Nicht-Angst vorm weißen Blatt: *NÜCHTERN*, 2001.
31. Ohrenmensch: *JANDL*, 2001.
32. Paar Jandl Mayröcker: *POLLAK*, 2001.
 1. Arbeitsweisen: *PRILLMANN*, 2001; *KROGERUS*, 2006, *HELL*, 2001.
 2. Lebensalltag: *RADISCH*, 2004; *HAGE*, 2001; *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009.
 3. Arbeitsort: *KOSPACH*: "ES IST EINE SUCHT", 2001.
 4. Gemeinsame Arbeit: *DOBRETSBERGER*: "Ich bin auf einer Leidensspur". Jandl, 2001
 5. Zusammenleben: *DOBRETSBERGER*: "Ich bin auf einer Leidensspur"
33. Prosa:
 1. Erzählen: *POLLAK*, 2001, *NÜCHTERN*, 2001; *PICHLER*, 2001, *HAGE*, 2001.
 2. Textarbeit: *STEINER*, 2009; *PRILLMANN*, 2001.
 3. Populäres: *NÜCHTERN*, 2001.
34. Politik: *JANDL*, 2001.
35. Schreibstimmung: *RADISCH*, 2004; *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001.
 1. Wehmut: *STEINER*, 2009.
36. Schreibort:
 1. Wien: *RADISCH*, 2004.
37. Sinn des Lebens: *KOSPACH*: Eine Zumutung, dieses Leben / Ein Skandal, dieser Tod., 2008; *KOSPACH*: "Ich halte meine Existenz für völlig unnötig", 2003; *KÖNIG*, 1997.
38. Todeshass: *POLLAK*, 2001; *PRILLMANN*, 2001; *RADISCH*, 2004; *KOSPACH*: Eine Zumutung, dieses Leben / Ein Skandal, dieser Tod., 2008; *DOBRETSBERGER*: Friederike

Mayröcker, 2009; *JANDL*, 2001.

39. Todesverachtung: *STEINER*, 2009.

40. Traum: *STEINER*, 2009; *PICHLER*, 2001; *HELL*, 2001

1. Titelfindung: *STEINER*, 2009

2. Halluzination: *DOBRETSBERGER*: Friederike Mayröcker, 2009

3. Traumbilder – Verbalträume: *JANDL*, 2001

4. Verbalträume: *NÜCHTERN*, 2001, *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001.

41. Vater: *JANDL*, 2001

42. War es der richtige Weg?: *NÜCHTERN*, 2001, *PRILLMANN*, 2001. *RADISCH*, 2004

43. Wunsch:

1. Kinder, *STEINER*, 2009

2. Weiterschreiben: *FISCHER*, 2006.

44. Wiener Gruppe: Avantgardisten: *PRILLMANN*, 2001.

45. Weltekel: *RADISCH*, 2004.

46. Wohnsituation nach Jandls Tod: *KOSPACH*: "Es ist eine Sucht", 2001.

9. Abstract

A) Principles

The first part gives an introduction to the history of facsimile. By presenting important inventions in the area of printing technology on the one hand and the area of edition on the other hand, the change in dealing with manuscripts is shown. Karl Lachmanns method of editing is used as the reference for current developments as well as for developments in the last century.

B) Material

The second part of the paper is dealing with the manuscripts of Franz Kafkas *Der Process* and Friederike Mayröckers *Reise Durch die Nacht*. After a short summary of the history of publication, the historical-critical editions of the works are examined in their goals and outcomes. Their different approaches to writing will be examined and discussed in full. In the case of Friederike Mayröcker, a range of interviews with the author will be analysed.

C) Embedding the results in cultural theory

The last part shows the change in thinking about manuscripts by the means of Walter Benjamins *Das Kunstalter im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* and interlinks it with the aquired results.

In the appendix the interviews with Friederike Mayröcker are listed up and sorted by catchphrases.

A) Grundlagen

Der erste Teil gibt eine Einführung zur Geschichte des Faksimiles. Durch die Präsentation von wichtigen Erfindungen im Bereich der Drucktechnologie und der Edition, wird der Wandel im Umgang mit den Manuskripten des Autors/der Autorin gezeigt. Karl Lachmanns Methode der Edition wird als Referenzpunkt für Entwicklungen im letzten Jahrhundert sowie in der Gegenwart gebraucht.

B) Material

Der zweite Teil der Arbeit behandelt die Manuskripte von Franz Kafaks *Der Prozess* und Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht*. Nach einer kurzen Zusammenfassung der bisher erschienen Werke und Ausgaben, werden die historisch-kritischen Ausgaben in Bezug auf ihre Ziele und ihre Wirkung untersucht. Ihre unterschiedlichen Herangehensweisen zum Prozess des Schreibens werden untersucht und diskutiert. Zu Friederike Mayröcker werden zudem eine Auswahl von Interviews untersucht und analysiert.

C) Einbettung der Ergebnisse in kulturtheoretische Überlegungen

Der letzte Teil zeigt den Wandel im Umgang mit Manuskripten anhand von Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und verbindet es mit den gewonnenen Ergebnissen.

Im Anhang sind die Interviews mit Friederike Mayröcker nach Schlagworten sortiert aufgelistet.

10. Curriculum Vitae

- 1998** Einstieg ins BG/BRG Mürzzuschlag
- 2002 – 2006** Teilnahme an drei Theaterprojekten des BG/BRG Mürzzuschlag,
- 2005** Erster Preis beim Kurzfilmprojekt „Rausch-End“ des Jugendreferates Steiermark
- 2006** Abschluss des Gymnasiums mit “Gutem Erfolg” und der Fachbereichsarbeit *Schiller und Goethe. Eckpunkte einer Epoche* im Unterrichtsfach Deutsch
- 2006:** Inskription an der *Karl Franzens Universität* Graz in den Fächern Deutsche Philologie und Volkskunde; Aufführung des Dramenprojekts “Tandaradei” im Zuge der Lehrveranstaltung Mittelalterliche Literatur verstehen bei Dr. Margarethe Payer
- 2007** Wechsel an die Universität Wien im Wintersemester
- Ab 2010** regelmäßige Teilnahme an diversen Poetry-Slams in Wien
- Nov. 2011** Beginn der Tätigkeit im Literaturhaus Wien