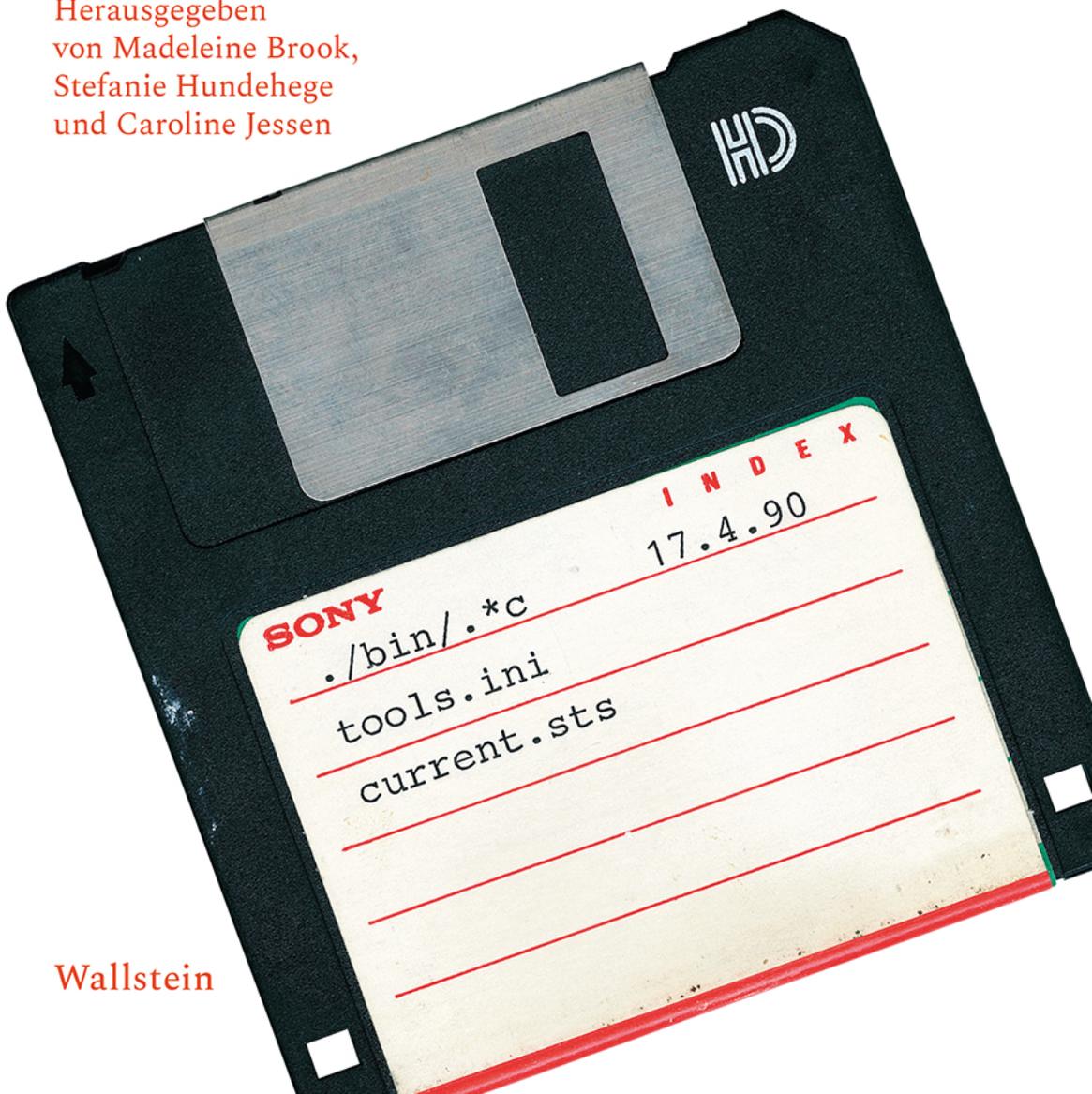


KULTUREN  
DES  
SAMMELNS  
4

# »VERSCHWINDEN«

Vom Umgang  
mit materialen  
und medialen Verlusten  
in Archiv und Bibliothek

Herausgegeben  
von Madeleine Brook,  
Stefanie Hundehege  
und Caroline Jessen



Wallstein

»*Verschwinden*«

KULTUREN DES SAMMELNS  
Akteure – Objekte – Medien

4

Herausgegeben von der  
Herzog August Bibliothek

Editorial Board

Lucas Burkart (Basel), Thomas Döring (Braunschweig),  
Robert Felfe (Hamburg), Ina Heumann (Berlin),  
Randolph C. Head (Riverside, CA), Markus Hilgert (Berlin),  
Christiane Holm (Halle), Henrike Lähnemann (Oxford),  
Reinhard Laube (Weimar), Ulinka Rublack (Cambridge),  
Marília dos Santos Lopes (Lissabon), William H. Sherman (London)

H E R Z O G  
A U G U S T  
B I B L I O  
T H E K

# »VERSCHWINDEN«

VOM UMGANG MIT MATERIALEN  
UND MEDIALEN VERLUSTEN  
IN ARCHIV UND BIBLIOTHEK

Herausgegeben von  
Madeleine Brook, Stefanie Hundehege  
und Caroline Jessen



WALLSTEIN VERLAG

Dieser Band und die ihm zugrunde liegende Tagung wurden im Rahmen des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UO1303B gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Herausgeber:innen und Autor:innen.

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.



GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz  
CC BY-SA 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaber:innen.

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

© Autorinnen und Autoren 2024  
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024  
[www.wallstein-verlag.de](http://www.wallstein-verlag.de)

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Roboto  
Umschlaggestaltung: Wallstein Verlag unter Verwendung einer Diskette aus dem  
Nachlass von Friedrich Kittler (Foto: Deutsches Literaturarchiv Marbach)

ISBN (Print) 978-3-8353-3683-4  
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8035-6  
DOI <https://doi.org/10.15499/kds-004>

# INHALT

*Madeleine Brook* • *Stefanie Hundebege* • *Caroline Jessen*  
Verschwinden  
Vom Umgang mit materialen und medialen Verlusten  
in Archiv und Bibliothek . . . . . 7

## 1. Vor dem Archiv: Arbeitsprozesse und Sammlung

*Stefan Höppner*  
Zwischen Verlustangst und kontrolliertem Verlust  
Goethe gestaltet seinen Nachlass . . . . . 23

*Katharina Günther*  
Vom Leben und Sterbenlassen in Reece Mews  
Francis Bacons fotografisches Arbeitsmaterial . . . . . 37

## 2. Spurensicherung: Dokumentation, Rekonstruktion, Kompensation

*Christine Rüth*  
Nach dem Vergessen  
Forschungen zu Provenienz-Clustern des zwanzigsten Jahrhunderts  
an der Herzog August Bibliothek . . . . . 55

*Klaus-Peter Möller* • *Lothar Weigert* (†)  
Überlieferung als Lückentext und Palimpsest lesen lernen  
Der Berliner Zweigverein der Deutschen Schillerstiftung und  
seine jüdischen Unterstützer, Mitglieder und Destinatäre . . . . . 66

*Maximilian Görmar* • *Joëlle Weis*  
Rekonstruktion und Exploration  
Vom Nutzen digitaler Methoden in der sammlungsbezogenen  
Heuristik . . . . . 78

### 3. Ephemeres und Ereignishaftes: Verlustbehaftete Speicherung im Archiv

*Lina Sophie Dolfen*

Märchen sammeln – geht das überhaupt? . . . . . 99

*Toni Bernhart • Lorenz Wesemann*

Schall und Rauch?

Das skalierbar Ephemere in der Materialität akustischer Archive . . . 112

*Claus-Michael Schlesinger • Mona Ulrich*

Quelltexte in Netzliteratur aus archivarischer und literatur-  
wissenschaftlicher Perspektive . . . . . 125

*Steffen Fritz • Alex Holz • Heinz Werner Kramski*

Wenn es nicht so gut läuft

Emulation, Eigenschaften und Ästhetik . . . . . 140

### 4. Sichtbarkeit: Verlustgeschichten ausstellen und kommunizieren

*Elisabeth Geldmacher • Nadine Kulbe*

Von geraubten Büchern, fairen Lösungen ... und Lücken

Wie NS-Provenienzforschung ausgestellt werden kann . . . . . 155

*Ute Haug • Emilia Krellmann*

Der Umgang mit Abwesendem in Kunstmuseen . . . . . 169

Kurzbiografien . . . . . 187

Madeleine Brook • Stefanie Hundehege •  
Caroline Jessen

## VERSCHWINDEN

VOM UMGANG MIT MATERIALEN UND MEDIALEN  
VERLUSTEN IN ARCHIV UND BIBLIOTHEK

### Einleitung

Angesichts der Fülle historisch und kulturell bedeutsamer Objekte, die in Archiven und Bibliotheken bewahrt werden, tritt das Unvollständige, das Verlorene, das Zerstörte, das nicht Überlieferte, nicht Speicher- oder Archivierbare oftmals in den Hintergrund, und doch müssen sich alle sammelnden Institutionen mit ihm auseinandersetzen. Die Gründe für diese Verluste können ganz verschiedener Art sein: Papier, das Hauptmedium, auf dem das geschriebene oder gedruckte Wort festgehalten wurde und wird, ist ein zwar beständiger, aber gegen schädigende Einflüsse nicht sehr widerstandsfähiger Werkstoff. Archiv- und Bibliotheksgebäude sind zudem durchaus verwundbar. Beispiele aus der jüngeren Geschichte sind den Leser:innen dieses Bandes sicherlich bekannt: Bei dem durch ein defektes Kabel ausgelösten Großbrand der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar 2004 wurden rund 50.000 Bücher zerstört und weitere 118.000 durch Feuer, Hitze, Rußpartikel, Rauch oder Löschwasser beschädigt.<sup>1</sup> Beim Einsturz des Historischen Archivs der Stadt Köln im Jahr 2009 wurden rund 90 Prozent der Archivalien verschüttet, konnten aber immerhin mühsam über einen Zeitraum von zwei Jahren wieder geborgen werden.<sup>2</sup> 2021 wurden infolge eines sich am Tafelberg ausbreitenden Flächenbrands Gebäude der Universitätsbibliothek und des Universitätsarchivs im südafrikanischen Cape Town mit schwerwiegenden Folgen für die Bestände zerstört.<sup>3</sup>

1 Vgl. Klassik Stiftung Weimar: Nach dem Brand. Die Verfahren der Mengenbehandlung zur Bewältigung von Brandfolgen (<https://www.klassik-stiftung.de/herzogin-anna-amalia-bibliothek/die-bibliothek/nach-dem-brand/>, Zugriff: 16. Juni 2023).

2 Vgl. Stadt Köln: Bergung der Archivalien ist beendet (<https://www.stadt-koeln.de/artikel/04442/index.html>, Zugriff: 16. Juni 2023).

3 Vgl. University of Cape Town: Completion of Phase One: Salvage (<https://lib.uct.ac.za/articles/2021-05-18-completion-phase-one-salvage>, Zugriff: 16. Juni 2023).

Obwohl solche dramatischen und folgenschweren Schadensereignisse angesichts ihres Ausmaßes die Vulnerabilität des Materials in Gedächtnisinstitutionen nachdrücklich vor Augen führen, handelt es sich bei Gebäudeeinstürzen und Feuerkatastrophen um seltene Ausnahmefälle. Doch bereits bevor das Geschriebene von einer sammelnden Institution aufgenommen wird, drohen Verschwinden und Verlust. In der Literaturgeschichte sind viele Beispiele der absichtlichen und unabsichtlichen Zerstörung von Handschriften, Manuskripten oder gegebenenfalls einzigartigen Druckschriften durch Schriftsteller:innen oder ihre Erb:innen überliefert. Prominente Beispiele an dieser Stelle sind Nikolai Gogol und Franz Kafka – die beide selbst eigene Schriften vernichteten oder ihre Bekanntschaft baten, dies zu tun;<sup>4</sup> die Briefe Jane Austens wurden wiederum zum vermeintlichen Schutz ihres Rufs nach ihrem Tod von der Familie zum Teil verbrannt, zum Teil durch das Ausschneiden einzelner Passagen zensiert.<sup>5</sup> Auch kriminelle Energien können eine Rolle spielen, sei es im unglücklichen Einzelfall – Ernest Hemingway hatte im Jahr 1922 am Pariser Bahnhof Gare du Lyon den Diebstahl eines Koffers, der seine sämtlichen frühen Schreibversuche sowie ein eben fertiggestelltes Romanmanuskript und dessen Blaupausen enthielt, zu beklagen<sup>6</sup> – oder auch im größeren Rahmen, wie etwa im Falle der während des Zweiten Weltkriegs ausgelagerten und dann entwendeten Bestände des Theodor-Fontane-Archivs.<sup>7</sup>

Verluste und der Umgang mit Verlusten gehören also in Archiven und Bibliotheken auf vielfache Weise zur Alltagspraxis. Eine besondere Herausforderung stellen beispielsweise stark beschädigte Handschriften und Bücher dar, die durch die Erwerbung mehrfach translozierter und oftmals jahrelang unter ungünstigen Bedingungen aufbewahrter Nachlässe Eingang in den Archiv- und Bibliotheksbestand finden. Einerseits gilt es grundsätzlich, Beschädigungen zu restaurieren, andererseits gilt es im speziellen Fall,

4 Vgl. Giorgio van Straten: *In Search of Lost Books. The Forgotten Stories of Eight Mythical Volumes*, übers. von Simon Carnell und Erica Segre. London 2018, S. 72f.; Galili Shahar und Michael Ben-Horin: *Franz Kafka und Max Brod*, in: *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Bettina von Jagow und Oliver Jahraus, Göttingen 2008, S. 85–96.

5 Vgl. Deidre Le Faye: *Jane Austen: A Family Record*, Cambridge 2004, S. 270–280; Angelika Beck: *Jane Austen. Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt a. M. und Leipzig 1995, S. 10–13.

6 Vgl. Straten (Anm. 4), S. 42f.

7 Vgl. Klaus-Peter Möller, Peer Trilcke: *Das Theodor-Fontane-Archiv 1945 – und 75 Jahre danach. Unbekannte Dokumente zur Bestandsgeschichte*, in: *Fontane Blätter* 110, 2020, S. 8–23.

der Überlieferungsgeschichte der Objekte und ihrer Integrität als Quelle Rechnung zu tragen. So sind beispielsweise die Schäden an Büchern, die den jüdischen Dichter Karl Wolfskehl 1933 nach Italien und schließlich 1938 ins neuseeländische Exil begleiteten, historisch signifikant, in ihnen materialisiert sich ein Moment seiner Exilerfahrung. Schäden und Fehlstellen können in solchen und vielen ähnlichen Fällen nicht ›wegrestauriert‹ werden, ohne einen Informationsverlust zu forcieren.

Spuren des Gebrauchs und der Aneignung von Handschriften und Drucken werden aus philologischer Perspektive seit langem als Spuren von Arbeits- und Produktionsprozessen ausgewertet. Zunehmend wird, aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, auch den nur mittelbar mit dem Schreibprozess verbundenen Gebrauchsspuren Rechnung getragen. Für eine materialaufmerksame Forschung ist daher die Bewahrung der Integrität der Objekte zentral. Andererseits sind hier auch immer wieder Kompromisse notwendig, denn Bibliotheken und Archive haben die Aufgabe, Bücher zugänglich zu machen und eine Benutzung zu ermöglichen, bei der die Objekte möglichst wenig neuen Schaden nehmen. Die moderne Bestandserhaltung berücksichtigt dabei, dass Gebrauchsgegenstände wie Bücher als Gesammeltes in der Bibliothek zwar ihren Status verändern, ihre ›Biografie‹ aber in der Sammelstätte nicht endet.<sup>8</sup>

Auch das digitale Zeitalter stellt sammelnde Einrichtungen in diesem Zusammenhang vor nicht zu unterschätzende Herausforderungen. Literatur, die auf elektronischen Geräten oder in digitalen Formaten geschrieben, produziert und verbreitet wird, ist nicht weniger vom Verlust bedroht als Literatur, die auf Papier geschrieben oder sogar mündlich überliefert wird. Die Möglichkeiten des Verlusts potenzieren sich: Hardware und Software haben ihre eigenen Aufbewahrungsbedingungen und unterliegen anderen Formen der ›Alterung‹, sie werden von neuen Versionen oder, im Falle der Hardware, Modellen überholt und dadurch obsolet; einige neuere Medien, allen voran die sozialen Medien und das Internet, setzen oft auf die kontinuierliche Beschaffung von neuen Inhalten, sodass es schwierig sein kann, Vorhergegangenes und den Umgang damit sichtbar zu machen. Hier sei nur ein Beispiel angeführt: Salman Rushdie verkaufte 2006 einen Teil seines literarischen Vorlasses an die Emory University. Nur mit viel Mühe, Zeitaufwand und Gesprächen mit dem noch lebenden Autor konnte ein Bild von Rushdies Online-Aktivitäten für eine bestimmte Periode seines kreativen, literarischen

8 Vgl. Thomas Thiemeyer: Museumsdinge, in: Handbuch Materielle Kultur, hg. von Stefanie Samida, Manfred K.H. Eggert und Hans Peter Hahn. Stuttgart 2015, S. 230–233; Nina Hennig: Objektbiographien, in: Ebd., S. 234–237.

Schaffens rekonstruiert werden.<sup>9</sup> Man ahnt: Die Menge an digitalen Daten, die für Wissenschaftler:innen von Interesse sein könnte, aber aufgrund der Beschaffenheit digitaler Medien und der Art und Weise, wie die Gesellschaft sie anwendet, vielleicht unvermeidlich verloren geht, ist sehr groß.

Jenseits dieser unbeabsichtigten und ungewollten Verluste gibt es solche, die sammelnde Einrichtungen in Kauf nehmen oder die sie sogar forcieren, um ihrem Auftrag gerecht zu werden. Polemisch zugespitzt hat Terry Cook einmal formuliert: »The major act of historical interpretation occurs not when historians open boxes but when archivists fill the boxes [...]. This is the great silence between archivists and historians. It is called archival appraisal.«<sup>10</sup> Cook bezieht sich hier auf die nach außen kaum sichtbaren Auswahlprozesse im Zuge der archivischen Überlieferung, die die Quellengrundlage historischer Forschung verzerren. Wenige Sammlungseinrichtungen können systematisch und umfassend die Eingriffe in das ihnen zur Bewahrung Angebotene und die daraus resultierenden Verluste sichtbar machen. Auswahlprozesse der Archive können sammlungspolitisch, pragmatisch (Platzmangel), ökonomisch oder persönlich motiviert sein.<sup>11</sup> Gerade weiter zurückliegende Erwerbungs- und Katalogisierungsvorgänge sind oft nur lückenhaft oder nicht dokumentiert und kaum noch zu rekonstruieren. Dies erfordert eine besondere Form der Quellenkritik, oft auch einen ›archäologischen Zugang.<sup>12</sup>

Aufmerksamkeit verlangen auch diejenigen Verluste, die sich aus den Sammlungs- und Archivierungspraktiken von Schriftsteller:innen und Künstler:innen ergeben, deren Nachlässe in die Sammlungen von Archiven und Bibliotheken integriert werden. Zwar sind die Phänomene des Nachlassbewusstseins und der Selbstkuratierung nicht neu, jedoch lässt sich eine steigende Tendenz zum sogenannten ›Vorlass‹ im Archiv – das heißt der Aufnahme von Unterlagen oder Objekten einer noch lebenden Person in

9 Vgl. Dan Rockmore: The digital life of Salman Rushdie, in: The New Yorker, 29. Juni 2014.

10 Terry Cook: Remembering the Future, in: Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory. Essays from the Sawyer Seminar, hg. von Francis X Jr. Blouin und William G. Rosenberg. Michigan 2007, S. 169–181, hier S. 171.

11 Vgl. Jürgen Fohrmann: »Archivprozesse« oder Über den Umgang mit der Erforschung von ›Archiv‹. Einleitung, in: Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung, hg. von Hedwig Pompe und Leander Scholz. Köln 2002, S. 19–23.

12 Vgl. Ulrike Trenkmann: Bibliotheken ›ausgraben‹. Archäologische Quellenkritik und Überlieferung von Büchersammlungen, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 46, 2021, 1, S. 138–148; Luca Giuliani: Zur Frage der Provenienz. Überlegungen eines Archäologen, in: Ebd., S. 131–137.

das Archiv – konstatieren.<sup>13</sup> Der Akt der Selbstkuratierung, des Spurenverstellens oder -löschens, den Autor:innen oder Künstler:innen, meist ohne ›Dokumentation‹, mit ihrem Werkmaterial vollziehen, birgt tiefgreifende Herausforderungen für die Einrichtungen, die solche Sammlungen bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen.

Mit diesen Fragen knüpft der vorliegende Band an literatur- und zum Teil kunstwissenschaftliche Fragen der Sammlungs- und Provenienzforschung an, die im Zentrum der Arbeit des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel standen.<sup>14</sup> Dies unterstreichen die den Band eröffnenden Beiträge von Stefan Höppner und Katharina Günther. Sie befassen sich mit zwei Polen des Themas: einerseits mit der Angst vor dem Nachlassverlust und der gezielten Sicherung seiner Überlieferung, die aber notwendigerweise auch die kontrollierte Vernichtung in sich birgt, und andererseits mit den Auswirkungen eines gleichsam organischen, aber dennoch beabsichtigten Verlusts des Arbeitsmaterials und seinen Folgen für die spätere Kuratierung und Erforschung des Nachlasses.

Das Spektrum der Beiträge dieses Bandes deutet an, dass Verluste und der Umgang mit ihnen die philologische und historische Arbeit grundieren. Die Aufmerksamkeit für das möglicherweise Verlorene und Zerstörte sowie auch für das nicht Bewahr- und Archivierbare zählt jedoch zu den schwierigsten, selten explizierten Aspekten wissenschaftlicher Arbeit. Immer wieder gilt es einzuschätzen und zu verstehen, wie das durch seine Präsenz suggestive Überlieferte angesichts der kaum genau zu bemessenden Lücken Wirklichkeit abbildet und zugleich verstellt. Das ungewisse Ausmaß der Verluste lässt selbst das Erhaltene prekär werden. Arnold Esch hat die daraus resultierenden methodischen Herausforderungen für historische Forschungsansätze in einem erhellenden Aufsatz im Rekurs auf die Begriffe des Überlieferungszufalls und der Überlieferungschance thematisiert.<sup>15</sup> Was

13 Vgl. Kai Sina und Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017.

14 Vgl. zum Beispiel Ulrike Gleixner et al. (Hg.): *Biographien des Buches*. Göttingen 2018; Elisabeth Gallas et al. (Hg.): *Contested Heritage. Jewish Cultural Property after 1945*. Göttingen 2019; Stefan Höppner, Caroline Jessen und Ulrike Trenkmann (Hg.): *Der komplexe Faden der Herkunft: Provenienz*. Themenschwerpunkt, in: *IASL (Anm. 12)*, S. 109–322; Sarah Gaber, Stefan Höppner und Stefanie Hundehege: *Provenienz. Materialgeschichte(n) der Literatur*. Göttingen 2024 (im Erscheinen).

15 Vgl. dazu grundlegend: Arnold Esch: *Überlieferungs-Chance und Überlieferungszufall als methodisches Problem des Historikers*, in: *Historische Zeitschrift* 240, 1985, 3, S. 529–557.

verbürgt die Aussagekraft, die vermeintliche Repräsentativität des Erhaltenen? Und sind in dieser Situation Formen des produktiven Umgangs mit Verlusten möglich? Diese Fragen betreffen eine Sammlungsforschung, die sich nicht nur für den ›Bestand‹ als das synchron gerade Vorhandene, Gegebene, sondern auch für die Spuren früherer Material- und Wissenszusammenhänge sowie für die Zeitlichkeit ihres Gegenstands interessiert. Und sie gewinnen in der zunehmend digitalen, zunehmend ephemeren Umgebung, in der sich Wissenschaftler:innen ebenso wie Archive bewegen, eine neue Dringlichkeit.

Diese Überlegungen bildeten die Grundlage für die Tagung, deren Titel auch dieser Band trägt und die im September 2021 stattfand. Der vorliegende Band enthält Beiträge aus dem Tagungszusammenhang sowie im Zuge der Bandkonzeption zusätzlich eingeworbene Texte, die uns wichtig für die Ausrichtung der Publikation erschienen. Dadurch hat dieser Band einen anderen Charakter als die Tagung. Die Gruppierung der hebt thematische Zusammenhänge hervor, die im Mittelpunkt unseres Projekts standen. Andere Zusammenstellungen wären denkbar gewesen, wie nicht zuletzt unsere Einleitung andeutet.

In der wissenschaftlichen Praxis lässt sich jenseits der Klage über Verlorenes die Suche nach Möglichkeiten beobachten, Verluste oder zumindest deren Auswirkungen zu verringern: durch das Aufspüren des irgendwo zufällig Erhaltenen, das Ausgraben von Verschüttetem oder Vergessenem sowie auch die Rekonstruktion vergangener Ereignisse mit Hilfe erhaltener Spuren – und nicht geringen Spielräumen für Interpretation. So haben insbesondere die Architekturwissenschaft und die Denkmalpflege – um wichtige Beispiele aus dem weiten Feld jenseits der textzentrierten Wissenschaften zu nennen – in der Auseinandersetzung mit Konzepten der Rekonstruktion und Restaurierung Antworten formuliert,<sup>16</sup> die öffentlich sehr sichtbar sind und daher immer wieder auch breit diskutiert werden.

Im Fall der Diskussion um den Wiederaufbau des im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten und in der DDR gesprengten Berliner Stadtschlusses sowie um den Abriss des Palasts der Republik, der in der DDR an die Stelle des Schlusses getreten war, zeigt sich dabei beispielsweise, wie konträr und affektiv Ideen der Wiederherstellung zerstörter Objekte und die Sichtbarkeit historisch bedingter ›Leerstellen‹ infolge von Krieg und Zerstörung disku-

<sup>16</sup> Vgl. Alexander Stumm: *Architektonische Konzepte der Rekonstruktion*. Basel, Berlin und Gütersloh: Birkhäuser 2017; Uwe Altröck, Grischa Bertram und Henriette Horni: *Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume*, hg. vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung. Berlin 2010.

tiert werden.<sup>17</sup> Dies betrifft, wendet man sich dem Feld der Literatur und Kunst zu, unmittelbar die Provenienzforschung in Museen, Bibliotheken und Archiven, wo immer sie Fragen kultureller Erinnerung und kulturellen Vergessens berührt und mit Eigentumsfragen engführt.<sup>18</sup> Es ist daher vielleicht auch kein Zufall, dass sich im Falle des 2020 im Berliner Stadtschloss eröffneten Humboldt Forums Auseinandersetzungen um die Rekonstruktion einer zerstörten, symbolisch gewordenen Residenz der Hohenzollern und Diskussionen um die Rückgabe von Kulturgut aus kolonialen Sammlungszusammenhängen, die hier ausgestellt werden sollten, verbinden.

Provenienzforschung schafft durch die Rekonstruktion von Besitzer:innenwechseln und Eigentumsverhältnissen zum einen Voraussetzungen für eine Restitution von Kulturgütern, die ihren Eigentümer:innen unrechtmäßig entzogen beziehungsweise geraubt wurden. Das heißt, sie schafft die Möglichkeit, einen Verlust aufzufangen, kann eine Form des ›Wiedergutmachens‹ darstellen. Insbesondere im Zuge der Auseinandersetzung mit den systematischen Enteignungen als Element der nationalsozialistischen und kolonialen Vernichtungspolitik sowie den Kulturgutentziehungen im Rahmen der Bodenreform in der DDR hat diese Arbeit starke gesellschaftliche Relevanz gewonnen.

Die Provenienzforschung trägt zudem aber dazu bei, widerrechtliche Besitzer:innenwechsel und Eigentumsverluste durch dichte Beschreibungen und eine sichtbare Dokumentation der Geschichte überlieferter Objekte sichtbar zu halten.<sup>19</sup> Im vorliegenden Band beschäftigen sich die Beiträge von Ute Haug und Emilia Krellmann (aus museumspraktischer und kunsthistorischer

17 Einen Eindruck von der kaum noch abzubildenden Diskussion vermitteln: Joachim Fest: Plädoyer für den Wiederaufbau des Stadtschlusses, in: Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Großstadt, hg. von Vittorio Magnagno Lampugnani und Michael Mönninger. Stuttgart 1991, S. 76–79; Stiftung Humboldt Forum (Hg.): Palast der Republik. Ein Erinnerungsort neu diskutiert. Berlin 2017; Hans von Trotha: Die große Illusion. Ein Schloss, eine Fassade und ein Traum von Preußen. Berlin 2021; Marlene Militz: Vorwärts in die Vergangenheit. Das Berliner Schloss als Restaurationskulisse, in: Blätter für deutsche und internationale Politik 2, 2021, S. 114–120 (<https://www.blaetter.de/ausgabe/2021/februar/vorwaerts-in-die-vergangenheit>, Zugriff: 10. April 2023).

18 Vgl. grundlegend zu diesen Fragen: Bénédicte Savoy: Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe. Berlin 2018; dies. und Felwine Sarr: Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter. Berlin 2019.

19 Vgl. Emily Bilski: The Lives of Objects beyond Ownership. The Meaning of Provenance, in: IASL (Anm. 12), S. 200–321.

Perspektive),<sup>20</sup> von Elisabeth Geldmacher und Nadine Kulbe<sup>21</sup> (aus museologischer Perspektive) sowie von Christine RÜth (aus literaturhistorischer Perspektive) mit den Möglichkeiten, die eine Dokumentation von Provenienz und die Integration dieses besonderen Wissens für das wissenschaftliche Arbeiten, aber auch für die Verhandlung dieser Themen im gesellschaftlichen Diskurs öffnen.

Welche epistemische Bedeutung muss in diesem Zusammenhang den Verlusten und dem Bewusstsein von den Leerstellen zugeschrieben werden, gerade auch nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust oder in der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte?<sup>22</sup> »Die staatliche Verfolgung und Enteignung der Opfer des Nationalsozialismus, die Vernichtung von Beständen oder ganzen Archiven haben unüberbrückbare Lücken in die Überlieferung gerissen, die immer neue Lücken nach sich ziehen«, konstatiert Klaus Peter Möller, der dies in Zusammenarbeit mit Lothar Weigert<sup>23</sup> am Beispiel der überlieferten Zeugnisse zu den jüdischen Mitgliedern der Deutschen Schiller-

20 Im Rahmen des fünften Workshops »Provenienzen Ausstellen« der MWW-Forschungsgruppe »Provenienz« am 17. November 2022 hatte Ute Haug die Gelegenheit, mit ihrem Vortrag »Provenienzen ausstellen am Beispiel der Hamburger Kunsthalle – Wunsch und Wirklichkeit an einem Kunstmuseum« einen Beitrag für das Workshop-Thema liefern zu können. Um das Thema für die schriftliche Ausarbeitung breiter darzustellen, haben die beiden Autorinnen dieses Beitrags ihre Perspektiven und Forschungsansätze zusammengebracht. Emilia Krellmann reichte im August 2021 ihre Masterarbeit mit dem Titel »Zeugenschaft in Abwesenheit. Präsentationsformen der infolge der NS-Zeit entstandenen Leerstellen in Museums-sammlungen« am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden ein. In ihrer nun anstehenden Dissertation wird sie dieses Thema ausweiten und vertiefen.

21 Ebenso haben Elisabeth Geldmacher und Nadine Kulbe ihren Vortrag »Von geraubten Büchern, fairen Lösungen ... und Lücken – NS-Provenienzforschung an der SLUB Dresden ausgestellt«, gehalten im November 2022 im Rahmen des oben genannten Workshops (ebd.) für den vorliegenden Band ausgearbeitet.

22 Vgl. zu diesem Themenkomplex einführend: Nicolas Berg: Geschichte des Archivs im 20. Jahrhundert, in: Handbuch Archiv. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven, hg. von Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart 2016, S. 57–75; vgl. zum Beispiel Carolyn Hamilton et al. (Hg.): Refiguring the Archive. Cape Town/Dordrecht 2002; Ann Laura Stoler: Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense. Princeton 2009.

23 Lothar Weigert starb am 29. Januar 2019, noch bevor unsere Tagung stattfinden konnte. Da seine Zusammenarbeit mit Klaus-Peter Möller einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu dem Tagungsvortrag und anschließend zum jetzt in diesem Band erscheinenden Text ausgemacht hat, wird an dieser Stelle seine de facto Co-Autorschaft anerkannt.

stiftung herausgearbeitet hat und in seinem Beitrag zeigt, wie Lücken in der Arbeit mitgedacht werden müssen, gerade wenn Nachlässe und Archive in Unrechtszusammenhängen der Zensur, Zerstörung und Überschreibung ausgesetzt sind. Ausgangsfrage der Recherchen von Weigert und Möller war die Rolle Theodor Fontanes innerhalb der Stiftung. In anderen Zusammenhängen hat Klaus-Peter Möller wiederholt auf die komplizierte Überlieferungsgeschichte der während des Zweiten Weltkriegs ausgelagerten und von ihrem vermeintlichen Sicherungsort entwendeten Handschriften aus dem Fontane-Archiv hingewiesen. Die Verluste hat das Archiv nach einer Bestandsaufnahme aus dem Jahr 1999 auf seiner Homepage erfasst – sie betreffen unter anderem über 3.000 Seiten handschriftlicher Entwürfe und Manuskripte Fontanes.<sup>24</sup> Nur wenig weist aber bislang für Benutzer:innen in Sammelstätten wie dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, die im Handel auftauchende Handschriften dieser Provenienz, teilweise unwissentlich, in den Jahren nach 1945 erworben haben, auf die komplexe Geschichte dieser Manuskripte hin. Die Frage nach Verlust und Gewinn wurde in den erwerbenden Einrichtungen lange Zeit ausgeklammert, aus Sicht der Archive war entscheidend, dass die Archivalien nicht zerstört und für die Forschung zugänglich waren.<sup>25</sup> Dennoch lässt sich fragen, warum diese Überlieferungsvorgänge nicht für Benutzer:innen sichtbar gemacht werden, obwohl sie zum einen die Rekonstruktion zerstörter Sammlungs- und Wissenskontexte ermöglichen, zum anderen aber auch die Diskontinuität von Überlieferung, die sich mit dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg verbindet, prägnant aufzeigen.

Formen indirekter Überlieferung von Literatur und Kunst lassen die Frage der Verluste noch einmal sehr anders aufscheinen. Diese indirekte Überlieferung ermöglicht als Spur, sich dem (verlorenen) Gegenstand zu nähern, ihn zu rekonstruieren oder zu beschreiben. Verloren scheint aber oft – beispielsweise in der Überlieferung von Märchen, denen sich der Beitrag von Lina Dolfen zuwendet – gerade das Eigentümliche künstlerischer Werke, in diesem Falle mündlich tradiert Literatur, ihre Beweglichkeit, Veränderlichkeit und Offenheit. Ähnlich steht es um die intendierte Ver-

24 Vgl. zu den vermissten Beständen auch: Manfred Horlitz: Vermißte Bestände des Theodor-Fontane-Archivs. Eine Dokumentation im Auftrag des Theodor-Fontane-Archivs. Potsdam 1999; Theodor-Fontane-Archiv. Vermisste Bestände (<https://www.fontane-archiv.de/bestaende/handschriften/vermisste-bestaende#2125>, Zugriff: 10. April 2023).

25 Vgl. mit Hinweisen auf Forschungsliteratur zum Thema Caroline Jessen: Nachlass und überlieferte Handschriften Fontanes, in: Theodor Fontane Handbuch, Bd. 1, hg. von Rolf Parr et al. Berlin und Boston 2023, S. 907–919.

gänglichkeit der höfischen Feste der Frühen Neuzeit<sup>26</sup> oder die Einmaligkeit von Lyrik-Lesungen als In-Erscheinung-Treten an einem spezifischen Ort zu einer spezifischen Zeit mit spezifischem ›Publikum‹, um nur drei exponierte Phänomene des nur partiell Bewahrbaren oder nicht auf Dauerhaftigkeit hin Angelegten zu nennen. Ist »die gebrannte Performance«, so der Titel einer CD mit aufgezeichneten Lesungen Thomas Klings, mehr als ein Surrogat?<sup>27</sup> Welchen Status beanspruchen Ton- und Videoaufzeichnung? Zerstören sie den Kern des ästhetischen Phänomens, das sie zu bewahren scheinen, oder werden sie zu Objekten, zu Originalen eigenen Rechts? Der damit verbundenen Frage der »Materialität akustischer Archive« gehen Toni Bernhardt und Lorenz Wesemann nach.

Wie lassen sich diese Fragen auf die digitale Umgebung übertragen, in der Literatur heute zunehmend produziert, vermittelt, konsumiert und rezipiert wird?<sup>28</sup> Neue Produktions-, Publikations- und Distributionsformen literarischer Texte konfrontieren Ideen der Dauerhaftigkeit, Stabilität und Authentizität mit dem zunehmend ephemeren Charakter literarischer Überlieferung.<sup>29</sup> Das Instabile, Bewegliche hat sich seit den 1950er Jahren mit zunehmender Beschleunigung durchgesetzt und wurde durch die Netzwerkfähigkeit von Inhalten und Medien auf die Spitze getrieben. So sind die Verluste fortan vielleicht noch stärker im Inneren der Sammlungseinrichtungen zu suchen: Sie betreffen den Speicher und die nicht primär auf Dauer angelegten Speicherformate.<sup>30</sup> Claus-Michael Schlesinger und Mona Ulrich

26 Vgl. Richard A. Alewyn: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. 2., erweiterte Ausgabe. München 1985.

27 Thomas Kling: *Die gebrannte Performance. Lesungen und Gespräche*. Ein Hörbuch, hg. von Ulrike Janssen und Norbert Wehr. 2. Aufl. Düsseldorf 2015.

28 Vgl., zuspitzend: Wolfgang Ernst: *Historische Überlieferung versus technologische Geltung. Plädoyer für einen erweiterten Begriff von Provenienz*, in: *Tiefenbohrung. Eine andere Provenienzzgeschichte*, hg. von Stephanie Jacobs. Berlin 2022, S. 368–373.

29 Vgl. Harvey Ross und Jaye Weatherburn: *Preserving Digital Materials*. 3. Aufl. Lanham und Maryland 2018, bes. S. 3–16; mit Fokus auf das (Literatur-)Archiv: Jürgen Enge und Heinz Werner Kramski: »Arme Nachlassverwalter ...«. Herausforderungen, Erkenntnisse und Lösungsansätze bei der Aufbereitung komplexer digitaler Datensammlungen, in: *Von der Übernahme zur Benutzung. Aktuelle Entwicklungen in der digitalen Archivierung*, hg. von Jörg Filthaut, Weimar 2014, S. 53–62; Heinz Werner Kramski: *Digitale Dokumente im Archiv*, in: Lepper und Raulff (Anm. 22), S. 178–197.

30 Vgl. Task Force on Technical Approaches for Email Archives: *The future of email archives. A report from the Task Force on Technical Approaches for Email Archives*. Washington, DC, 2018.

widmen sich diesen Fragen mit besonderem Blick auf die Archivierung des Quelltextes von Netzliteratur.

Ist die Überlieferung digital ›geborener‹ Inhalte und Medien zwangsweise mit Verlusten verbunden, sofern ihre Authentizität nicht losgelöst von ihrer originären Umgebung, der Existenz und spezifischen Beschaffenheit von Soft- und Hardware zu denken ist? Wie trägt das Archiv, noch im Bemühen um den Erhalt von Zeugnissen, hier selbst zu Informationsverlusten bei? Welche Eigenschaften digitaler Archivalien beziehungsweise digitaler Sammlungsgegenstände sollten, welche können erhalten werden, um den Fragestellungen von (zukünftigen) Forscher:innen und den Ansprüchen ›authentischer‹ Überlieferung gerecht zu werden?<sup>31</sup> Und was wären Verluste, die akzeptiert, in Kauf genommen werden können? Geht es lediglich um Inhalte, zum Beispiel den Text zu bewahrender E-Mails und die zugehörigen Metadaten – oder geht es auch um die Umgebung, in der diese Mails geschrieben und/oder gelesen wurden –, die im Falle ihrer fortgeschrittenen Obsoleszenz zu ›fingieren‹ wären.<sup>32</sup> Viele dieser Fragen deuten an, dass Lösungen neue Formen der Zusammenarbeit von DH-Forscher:innen und auf die Bewahrung digitaler Objekte spezialisierten Archivar:innen erfordern.<sup>33</sup> Wie können die Umgebungen, in denen Computerspiele gespielt werden, durch Emulation erhalten werden, und wie sind diese emulierten Umgebungen ihrerseits zu bewahren? Formen des digitalen Spiels und des digitalen Erzählens erweitern das Sammlungsspektrum öffentlicher Bibliotheken und Archive. Sie seien hier stellvertretend für komplexe interaktive digitale Objekte genannt, zu denen aber beispielsweise auch die Forschungssoftware zählen kann, mit der Forscher:innen ihren Gegenstand analysieren. Wie

31 Vgl. Matthew Kirschenbaum et al.: Digital Materiality. Preserving Access to Computers as Complete Environments, in: iPRES 2009: The Sixth International Conference on Preservation of Digital Objects, 5–6 October 2009. University of California 2009 (<https://escholarship.org/uc/item/7d3465vg>, Zugriff: 10. April 2023).

32 Vgl. zu diesen Fragen bes.: Dirk von Suchodoletz: Funktionale Langzeitarchivierung digitaler Objekte. Erfolgsbedingungen des Einsatzes von Emulationsstrategien. Freiburg im Breisgau 2008 (<http://files.d-nb.de/nestor/edition/01-suchodoletz.pdf>, Zugriff: 10. April 2023); Guttenbrunner, Mark, Christoph Becker und Andreas Rauber: Keeping the Game Alive. Evaluating Strategies for the Preservation of Console Video Games, in: International Journal of Digital Curation 5, 2010, 1, S. 64–90 (<http://www.ijdc.net/article/view/147/209>, Zugriff: 10. April 2023).

33 Vgl. Matthew Kirschenbaum: The .txtual Condition: Digital Humanities, Born-Digital Archives, and the Future Literary, in: Digital Humanities Quarterly 7, 2013, 1 (<http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000151/000151.html>, Zugriff: 7. Dezember 2020).

lassen sich diese Objekte bewahren, untersuchen und einsatzbereit halten? Wären dabei, gerade im Hinblick auf die Archivierung ›literarischer‹ Computerspiele auch Rezeptionsformen und Interaktionen zu bewahren?<sup>34</sup> Mit diesen Fragen beschäftigen sich im vorliegenden Band Steffen Fritz, Alexander Holz und Heinz Kramski.

Die historiografische und philologische Arbeit in lückenhafter Quellenlage lässt sich in die genaue Quellenkritik und das spielerische Hineindenken in Überlieferungsprozesse und verschütteten Alltag auffächern. Letzteres mag bisweilen (ungenannt) zur einzigen Möglichkeit werden, Unsicherheiten produktiv werden zu lassen, fordert Forschung jedoch als eine unter dem Verdacht der Nicht-Wissenschaftlichkeit und Unzuverlässigkeit stehende Praxis heraus. Wie verändern digitale Forschungsinstrumente diese prekäre Situation? Was bedeutet dies für die (digitale) Sammlungsforschung? Welche Möglichkeiten öffnen digitale Umgebungen und Forschungsinstrumente, den Verlusten in Archiv und Bibliothek zu begegnen? Die Fülle des Überlieferten ist in der Arbeit mit umfangreichen Archivbeständen suggestiv. Das alles sind keine neuen Überlegungen, aber sie gewinnen seit einigen Jahren neue Signifikanz, je mehr digital ad hoc ›vorhanden‹ ist. Wie gehen DH-Projekte mit dieser Verantwortung um, wie nutzen sie neue, innovative Möglichkeiten, Verluste sichtbar zu machen und zugleich belastbare Hypothesen im Hinblick auf das Nicht-Überlieferte zu ermöglichen, ›Lücken zu füllen‹? Diesen Fragen widmet sich im vorliegenden Band der Beitrag von Joëlle Weis und Maximilian Görmar.

Die Kataloge von Archiven und Bibliotheken reagieren notwendigerweise als gewachsene Infrastrukturen langsam auf Veränderungen, neue Wertsetzungen und Aufmerksamkeiten in der wissenschaftlichen Arbeit mit Archivmaterial, Büchern, Erinnerungsgegenständen.<sup>35</sup> Doch je stärker sich das Interesse der Forschung auch auf das Verlorene – dessen Erkenntnisfunktion einerseits, Dokumentation und Rekonstruktion andererseits – richtet, desto mehr werden sich auch die Katalogisierungspraktiken der Bibliotheken und Archive in den kommenden Jahren verändern und neue Zugänge für die digitale Sammlungsforschung ebenso wie die ›klassische‹ literaturwissenschaftliche Arbeit ermöglichen und unterstützen. Die Erkenntnisfunktionen der expliziten Thematisierung von Verlusten aufzuzeigen, war ein Anliegen

34 Zum Thema literarischer Computerspiele vgl. bes. Astrid Ensslin: *Literary Gaming*. Cambridge, MA, 2014.

35 Vgl. hierzu exemplarisch Laura Pohlmann: *Von der Kapsel zu Kallias. Erschließungsgeschichte am Beispiel des Deutschen Literaturarchivs Marbach* [unveröffentlicht. Master-Arbeit (M.LIS), Technische Hochschule Köln 2020], mit Verweis auf weitere Literatur.

dieser Publikation, die zu diesem Zweck ein weites Spektrum von Ansätzen und Beispielen versammelt. Unberührt davon bleibt die Tatsache, dass sich die in diesem Band versammelten Verluste in ihrer historischen Signifikanz unterscheiden und dass sich einige der größten Verluste auch durch Rekonstruktion nicht auffangen lassen. Mit dieser Einschränkung und ohne Anspruch auf Vollständigkeit in der Zusammenstellung der Themen hoffen wir, dass dieser Band einen Beitrag zur weiteren Verknüpfung von Forschung und Sammlung in der Beschäftigung mit dem von Archiven und Bibliotheken Bewahrten und vor allem dem Nicht-Bewahrten leistet.

Unser Dank gilt dem Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel und den drei Einrichtungen, die diesen Verbund begründet und dadurch neue Diskussionszusammenhänge ermöglicht haben. Es versteht sich eigentlich von selbst, dass eine Tagung und die anschließende Publikation ihrer Ergebnisse (inklusive der sichtbar gewordenen Leerstellen) nicht ohne die Unterstützung vieler helfender Hände stattfinden kann. Wir danken vor allem unseren Kolleg:innen, die diese Tagung 2021 während der Covid-Pandemie sowie auch den vorliegenden Band möglich gemacht haben, allen voran Heinz Kramski, Steffen Fritz und Alex Holz für ihr Mitwirken in der konzeptionellen Arbeit im Vorfeld der Tagung. Vinca Lochstampfer, Dilan C. Çakir und Birgit Wollgarten haben uns bei der Organisation und Durchführung der Tagung hervorragend unterstützt. Torsten Kahlert leistete standhafte Koordinierungsarbeit zwischen Verlag und Herausgeberinnen, und Caroline Kleibs führte das Korrektorat mit großer Sorgfalt durch – wir danken beiden herzlich dafür. Besonderer Dank gilt Marie Limbourg für ihre unendliche Geduld in der Koordination unserer redaktionellen Arbeit.



**1.**  
**VOR DEM ARCHIV:  
ARBEITSPROZESSE  
UND SAMMLUNG**



Stefan Höppner

## ZWISCHEN VERLUSTANGST UND KONTROLLIERTEM VERLUST

GOETHE GESTALTET SEINEN NACHLASS

Ich habe [...] das doppelte Gefühl, daß man einerseits [...] noch gar nicht begonnen hat, mich zu lesen, [...] gleichzeitig habe ich andererseits das Gefühl, daß zwei Wochen oder einen Monat nach meinem Tod nichts mehr bleiben wird. Außer dem, was an Pflichtexemplaren in der Bibliothek aufbewahrt wird.

Jacques Derrida<sup>1</sup>

Mag sein, dass es nichts nutzt / aber es beschleunigt / und wenn es nur beschleunigt / was ohnehin vergeht / ist das kein Vergehen / durchaus zu verstehen / und ein Grund mehr für Feurio!

Einstürzende Neubauten<sup>2</sup>

Die bewusste Gestaltung des schriftstellerischen Nachlasses auf seine posthume Rezeption hin ist ein aktuelles Thema einer praxeologisch ausgerichteten Literaturwissenschaft. Kai Sina und Carlos Spoerhase haben für die notwendige Geisteshaltung den Begriff des Nachlassbewusstseins eingeführt.<sup>3</sup> Ein möglicher Grund für seine Entstehung könnte in etwas liegen, das Eva Geulen die »Zumutungen der Unverfügbarkeit des eigenen Werks in seiner späteren Rezeption und ihren neuen Ordnungen«<sup>4</sup> nennt. Niemand kann sein Nachleben vollständig kontrollieren. Man kann es aber beeinflussen – dadurch, wie man seinen Nachlass gestaltet, welche Manuskripte, Briefe,

1 Jacques Derrida: *Leben ist Überleben*, übers. von Markus Sedlaczek. 2. Aufl., Wien 2017, S. 41f.

2 Blixa Bargeld: *Feurio* (1989), in: *Headcleaner. Text für Einstürzende Neubauten/Text for Collapsing New Buildings*. Berlin 1997, S. 103.

3 Vgl. Kai Sina und Carlos Spoerhase: *Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 23, 2013, 3, S. 607–623.

4 Eva Geulen: *Unverfügbarkeit. Überlegungen zum Spätstil* (Goethe, Adorno, Kommerell), in: *Goethes Spätwerk / On Late Goethe*, hg. von Kai Sina und David Wellbery. Berlin und Boston 2020, S. 15–23, hier S. 17.

Objekte überliefert werden und wie damit umgegangen werden soll. Goethe war vermutlich nicht der Erste, der dazu Überlegungen anstellte und den Übergang vom Nachlass als ›Überrest‹ zur gezielten ›Tradition‹ vollzog. Ganz sicher war er jedoch ein Pionier auf diesem Gebiet.

Im Folgenden wird der Begriff ›Nachlass‹ in einem erweiterten Sinn verwendet. Gemeint ist nicht nur die Menge der unpublizierten Papiere, der Kunst- und Naturaliensammlungen, die gerade in Goethes Fall reichlich vorhanden sind, sondern ebenso die Masse der veröffentlichten Texte, von denen bei Goethe ein Teil dazu dient, andere Texte zu erklären. In diesem Aufsatz soll es um zwei Punkte gehen: Zum einen hat die Forschung einige miteinander zusammenhängende Phänomene – Nachlassbewusstsein, Werkpolitik, das in der Forschung vielfach zitierte ›Sich-selbst-historisch-Werden‹ Goethes samt seiner Wendung zum Archiv – bisher weitgehend getrennt behandelt. Diese Phänomene lassen sich jedoch unter einem gemeinsamen Begriff zusammenzufassen. Dafür eignet sich der von Janine Katins-Riha geprägte Terminus der Nachlasspolitik.<sup>5</sup> Zum anderen scheint mir in diesem Kontext ein wichtiger Aspekt bisher nicht genügend berücksichtigt. Nachlasspolitik schließt nämlich nicht nur die bewusste Überlieferung von Texten und materiellen Objekten ein. Auch Verluste lassen sich gezielt erzeugen. Gerade Goethes Vorgehen ist von der Spannung zwischen erheblicher Verlustangst und gezielt erzeugten Verlusten geprägt. Sein Ziel war es, der Nachwelt ein Bild seiner selbst zu vermitteln, das möglichst stark der eigenen Intention entsprach, weil es sich letztlich nur auf diejenigen Materialien stützen konnte, die Goethe selbst autorisierte.

Dieser Beitrag besteht daher aus drei Abschnitten: Erstens werden die Begriffe des schriftstellerischen Nachlasses und die historische Entstehung eines dazugehörenden Nachlassbewusstseins erläutert. Im zweiten Abschnitt werden Goethes Nachlasspolitik und ihre zentralen Elemente näher beschrieben: Das sind a) autobiografische Texte, in denen Goethe eine autorisierte Erzählung des eigenen Lebens lieferte – und das zu einer Zeit, in der die aufstrebende Philologie Werke zunehmend biografisch erklärte. Das sind b) autorisierte und immer umfangreichere Ausgaben des eigenen Werks. Und das sind c) Verfügungen zur materiellen Überlieferung seiner Hinterlassenschaften. Es handelt sich also um ein Ensemble aus textuellen Strategien und materiellen Praktiken. Der dritte und letzte Teil schließlich behandelt das dazu komplementäre Phänomen: Die gezielten Verluste, die Goethe immer

5 Vgl. Janine Katins-Riha: Nachlassbewusstsein, Nachlasspolitik und Nachlassverwaltung bei Gerhart Hauptmann. Berlin 2017; Eva Geulen spricht von »vielfältige[n] werkpolitische[n] Zurüstungen« (Anm. 4), S. 18.

wieder in seinem Nachlass erzeugte, die aber ebenso zu dessen Gestaltung nach den Wünschen des Dichters beitragen. Erst beides zusammen, so die Grundthese dieses Aufsatzes, macht den von Goethe intendierten Nachlass aus.

Der Begriff des schriftstellerischen Nachlasses ist nicht einfach zu bestimmen, auch wenn Ulrich von Bülow's Wort vom »Nachlass als materialisiertes Gedächtnis«<sup>6</sup> eine griffige Formel bietet. Carlos Spoerhase unterscheidet zwei wesentliche »Nachlassformationen«:<sup>7</sup> zum einen »[n]achgelassene Handschriften« als »textuelles Reservoir für die zukünftige Herstellung hinterlassener Schriften in Buchform«,<sup>8</sup> zum anderen die materielle Sammlung oder Ansammlung von posthumen Papieren, die Ausgangspunkt für solche Publikationen sein können, aber nicht müssen.<sup>9</sup> In der einfachsten Definition ist Nachlassbewusstsein schlicht ein reflektiertes Bewusstsein von Schriftsteller:innen zum Umgang mit diesen kulturellen Formationen nach ihrem Tod.

Diese Art von Bewusstsein hat es nicht immer gegeben.<sup>10</sup> Zwar existierten schon im achtzehnten Jahrhundert konkurrierende Bezeichnungen für einen ähnlichen Sachverhalt. Carlos Spoerhase nennt als Beispiele »Verlassenschaft«, »Hinterlassenschaft«, »Nachlass« oder »Archiv«.<sup>11</sup> Als »epistemische Formation«,<sup>12</sup> mit der eine »imaginierte Nachwelt«<sup>13</sup> umgehen soll, bilden

6 Vgl. Ulrich von Bülow: Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarische Überlieferungsform, in: Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie, 1750–2000, hg. von Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen 2017, S. 75–91.

7 Carlos Spoerhase: Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an postumen Papieren, in: Sina und Spoerhase (Anm. 6), S. 21–48, hier S. 37.

8 Sina und Spoerhase (Anm. 3), S. 29.

9 Vgl. Sina und Spoerhase (Anm. 3), S. 30.

10 Ein Grund dafür ist, dass der Begriff Nachlass juristisch traditionell das gesamte Erbe einer Person bezeichnet, nicht nur ihre Papiere; vgl. Barbara Baumann-Eisenack: Nachlass, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Georg Braungart, Harald Fricke und Harald Müller. Bd. 2, Berlin und New York 2000, S. 672–674, hier S. 672f. Tatsächlich umfasst der unikale schriftstellerische Nachlass, der seinen Weg in die Archive und Bibliotheken findet, nur einen kleinen Teil dieser potenziellen Masse; vgl. Bülow (Anm. 6), S. 78–79. Aus diesem Grund bildete sich lange Zeit kein eigener Nachlassbegriff für die literarischen Papiere einer Person heraus; vgl. Spoerhase (Anm. 3), S. 22.

11 Sina und Spoerhase (Anm. 3), S. 24.

12 Kai Sina: Die vergangene Zukunft der Literatur. Zeitstrukturen und Nachlassbewusstsein in der Moderne, in: Sina und Spoerhase (Anm. 6), S. 49–74, hier S. 50.

13 Sina (Anm. 12), S. 50.

sich der Nachlass und das damit verbundene Bewusstsein aber erst um und nach 1800 heraus.<sup>14</sup> An diesem Prozess sind nicht nur Autor:innen, sondern auch Philologie und Archive beteiligt.<sup>15</sup> Diese Selbsthistorisierung hat einen bestimmbareren Zweck, so Kai Sina: Ihr sei »stets ein Moment der Kontrolle« zu eigen, »und zwar entgegen dem faktischen Kontrollverlust, dem Verlust an unmittelbarer Werkherrschaft, der sich mit dem Tod unweigerlich einstellt«.<sup>16</sup> Daraus ergibt sich aber für Autor:innen die Notwendigkeit, selbst zu handeln, eine gezielte Nachlasspolitik zu betreiben, um den posthumen Umgang mit dem Nachlass zu steuern. Nachlassbewusstsein und Nachlasspolitik sind eng verbunden.

Aspekte der Selbsthistorisierung sind bei Goethe früh zu beobachten, beispielsweise in der Lyrik der frühen Weimarer Jahre – etwa im Gedicht »Ilmenau« (1783), in dem er eine Bilanz der früheren Ausschweifungen mit Herzog Carl August zog und sich zugleich von diesem Lebensabschnitt distanzierte. Doch seine Nachlasspolitik erreichte erst nach 1820 ihren vollen Umfang. Sie war nicht das Ergebnis einer sorgfältigen Planung, trotzdem ergänzten sich ihre Bestandteile wechselseitig. Für den alternden Goethe war vergehende nicht mehr nur verstreichende Zeit. Er fühlte sich fremd in einer Epoche der »Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe«, die zugleich ein »Jahrhundert für die fähigen Köpfe, für leichtfassende praktische Menschen«<sup>17</sup> sei. Diese Distanzerfahrung war aber kein Grund, zu verstummen. Nicht nur blieb Goethe produktiv, er setzte sich auch aktiv mit seiner Rezeption auseinander.

14 Dafür gibt es Gründe: »Erst seit dem liberalen Zeitalter, in dem mit dem geschichtlichen Sinn auch der Sinn für die Individualität der Persönlichkeit, ihr »Genie« und ihr Urheberrecht erwachte, bewahrte man Nachlässe als Quellen für spätere historische Forschungen auf.« Bülow (Anm. 6), S. 77.

15 Vgl. Sina: Die vergangene Zukunft (Anm. 12), S. 50. Die Voraussetzung dafür ist zumindest auf Autor:innenseite etwas, das Kai Sina die »doppelte zeitliche Semantik« der Selbsthistorisierung nennt – die »Ausstattung des schriftstellerischen »Selbst« mit literaturgeschichtlicher Bedeutsamkeit bei gleichzeitiger Anregung einer zukünftigen, die eigene Lebenszeit überdauernden Überlieferung« (ebd., S. 53). Barbara Baumann-Eisenack sieht die Anfänge eines modernen Nachlassbegriffs denn auch nicht bei den Autor:innen, sondern in der Philologie, »parallel mit der Edition der großen historisch-kritischen Ausgaben der Dichter der Klassik und der Romantik« (Anm. 10), S. 673. Das läge allerdings erst Jahrzehnte nach Goethes Tod, denn bekanntlich entwickelte die Philologie erst um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ein breiteres Interesse an jüngerer Literatur; vgl. auch Sina (Anm. 12), S. 59.

16 Sina (Anm. 12), S. 55.

17 Johann Wolfgang Goethe an Karl Friedrich Zelter, 6. Juni 1825, in: Sämtliche Werke nach den Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter. Bd. 20.1, Berlin 2006, S. 851.

Er wurde außerdem Zeuge einer beginnenden Goethe-Philologie. Allein ein Blick in seine Bibliothek zeigt etwa ein Dutzend Titel zur Rezeption seiner Werke: Da stehen Carl Ernst Schubarths ausführliche Monografie *Zur Beurtheilung Goethe's* von 1820 ebenso wie James Bells *Letters from Wetzlar* (1817), eine ausführliche Untersuchung der biografischen Umstände bei der Entstehung des *Werther*. Joseph Stanislaus Zauper sandte ihm seine *Studien über Goethe* (1822) und Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs druckte 1825 *Aesthetische Vorlesungen über Goethes Faust*.<sup>18</sup> Der Schluss liegt nahe: Goethe konnte sich auch deshalb historisch werden, weil es eine Mitwelt gab, die ihn bereits als historisches Phänomen verhandelte. Prospektiv schrieb er sich in eine Gedenkkultur ein, die in dieser Phase des neunzehnten Jahrhunderts erst in Ansätzen sichtbar wurde.

Das erste Element von Goethes Nachlasspolitik waren seine autobiografischen Schriften. An Biografien anderer arbeitete Goethe seit den 1790er Jahren, so an der Lebensbeschreibung des Florentiner Künstlers Benvenuto Cellini, die zuerst 1796 in Schillers *Horen* und später (1803) in Buchform erschien, oder an der Schrift *Winkelmann und sein Jahrhundert* (1805). Diese Texte waren auch Testläufe für die Hinwendung zur eigenen Biografie *Dichtung und Wahrheit*, in der Goethe schon im Vorwort Bezug auf einen Zusammenhang von Leben und Werk nimmt. Hier begründet er seine Autobiografie als Antwort auf einen (fiktiven) Brief, in dem ein Freund ihn bittet,

daß Sie uns Ihre [...] nach gewissen innern Beziehungen geordneten Dichtwerke in einer chronologischen Folge aufführen und sowohl die Lebens- und Gemütszustände, die den Stoff dazu hergegeben, als auch die Beispiele, welche auf Sie gewirkt, nicht weniger die theoretischen Grundsätze, denen Sie gefolgt, in einem gewissen Zusammenhange vertrauen möchten.<sup>19</sup>

- 18 Vgl. Carl Ernst Schubarth: *Zur Beurtheilung Goethe's*. Mit Beziehung auf verwandte Litteratur und Kunst. 2. Aufl., Breslau und Wien 1820 (Ruppert 1949); James Bell: *Letters from Wetzlar*, written in 1817, developing the authentic particulars on which the sorrows of Werter [sic] are founded. London 1821 (Ruppert 1919); Joseph Stanislaus Zauper: *Studien über Goethe*. Als Nachtrag zur deutschen Poetik aus Goethe. Wien 1822 (Ruppert 1955); Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs: *Aesthetische Vorlesungen über Goethe's Faust*. Halle 1825 (Ruppert 1935). Die Katalognummern der Exemplare gehen auf den gedruckten Katalog von Goethes Bibliothek zurück; vgl. Hans Ruppert: *Goethes Bibliothek*. Katalog, Weimar 1958.
- 19 Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: *Sämtliche Werke nach den Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter. Bd. 16, Berlin 2006, S. 10.

Auf den ersten Blick wirkt das paradox: Der Frage nach der Entstehung einzelner Werke, nach einem »unmittelbaren Einblick in die [...] Werkstatt, in den aktuellsten Zustand der Produktion«<sup>20</sup> begegnet Goethe mit einer zusammenhängenden Lebenserzählung, aus der wiederum die einzelnen Texte abgeleitet werden. Tatsächlich verträgt sich diese Praxis gut mit dem Wunsch, Leben und Werk als harmonische Einheit darzustellen, deren einzelne Teile folgerichtig auseinander hervorgehen. Das gilt auch und gerade, weil *Dichtung und Wahrheit* laut Peter Sprengel »ein Werk der Krise« war und »in einer Situation des Verlustes und der Verunsicherung [...] der Selbstvergewisserung und Selbstlegitimation des Autors« diente.<sup>21</sup>

Dass das, was Goethe in *Dichtung und Wahrheit* beschreibt, nicht immer der recherchierbaren Realität entspricht und das Geschehen literarisch überformt ist, erkennt schon der Titel des Buches an. Auch im Vorwort spricht Goethe von einer »halb poetische[n], halb historische[n] Behandlung«<sup>22</sup> seines Themas. Mit seiner Autobiografie lieferte Goethe nicht nur eine autorisierte Deutung des Zusammenhangs von Leben und Werk. Er schrieb zugleich eine definitive Lebenserzählung, die konkurrierende Deutungen überstrahlen konnte und sollte. Das gilt besonders für heikle Punkte wie die Entstehung des *Werther*, die Liebe zu Charlotte Buff, den Bruch mit seiner Elsässer Verlobten Friederike Brion oder die verfllossene Freundschaft zu Jakob Michael Reinhold Lenz, die heruntergespielt werden.

Es gelang Goethe nicht, sein ganzes Leben so ausführlich festzuhalten, wie er es zunächst geplant hatte, doch die zentrale Episode der *Italienischen Reise* und seine Teilnahme an den Kriegszügen von Herzog Carl August in die Champagne und nach Mainz bilden hier eine Ausnahme. Nicht umsonst publizierte Goethe diese Texte ursprünglich mit *Dichtung und Wahrheit* unter dem gemeinsamen Reihentitel *Aus meinem Leben*. Auch der Briefwechsel mit Schiller, den Goethe 1829 edierte, gehört in diese Reihe. Was an Lücken blieb, versuchte er durch die knappen *Tag- und Jahreshefte* aufzufangen,<sup>23</sup> in denen er die Ereignisse jedes Jahres (bis 1822) summarisch zusammenfasste. Dabei blieben auch hier so entscheidende Elemente wie seine Liebe zu Char-

20 Stephan Porombka: Der Eckermann-Workshop. Die »Gespräche mit Goethe« als Einübung in die Literatur der Gegenwart, in: Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis 2, 2007, S. 183–218, hier S. 199.

21 Peter Sprengel: Kommentar zu: Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: Goethe (Anm. 19), S. 881.

22 Goethe (Anm. 19), S. 11–12.

23 Nicht umsonst lautet der vollständige Titel »Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse«; vgl. auch Rüdiger Nutt-Kofoth: Zum Verhältnis von Nachlass und Editions-konzeption, in: Sina und Spoerhase (Anm. 6), hier S. 97.

lotte von Stein oder sein Zerwürfnis mit Lenz ausgespart. Flankiert wurden diese Stücke von weiteren Texten, die definitive Werkinterpretationen liefern sollten, beispielsweise die umfangreichen *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans*. Auch Eckermanns *Gespräche mit Goethe*, die Stephan Porombka als »Werkstattbericht« ansieht,<sup>24</sup> gehören hierhin.

Zweites Element von Goethes Zurichtung des eigenen Nachlasses war die Herstellung autorisierter Texte und Textfassungen.<sup>25</sup> Eine erste Werkausgabe in acht Bänden hatte Goethe 1787 bis 1790 im Leipziger Verlagshaus Göschen publiziert, auch um kursierenden Raubdrucken eine autorisierte Sammlung entgegenzusetzen. Immerhin die Hälfte der Bände enthielt bis dahin Unpubliziertes, unter anderem *Iphigenie auf Tauris*, *Torquato Tasso* und das *Faust*-Fragment. Diese Edition ergänzte Goethe später durch *Goethes neue Schriften* (1792–1800) im Berliner Verlagshaus Unger. Nach dem Wechsel zu Cotta erschienen immer neue Werkausgaben, jede umfangreicher als die vorhergehende, nicht nur durch die Aufnahme neu entstandener Texte, sondern auch, weil Goethe jedes Mal weitere alte, unveröffentlichte Texte zugab.<sup>26</sup> Den vorläufigen Schlusspunkt setzte die vierzigbändige *Vollständige Ausgabe letzter Hand*, die zwischen 1827 und 1830 bei Cotta erschien. Der Titel verrät, dass es um eine definitive Gestalt der Texte und des eigenen literarischen Gesamtwerks ging, damit »der weitläufige und in manchem Sinne bedenkliche Nachlaß in's Klare komme und auch von dieser Seite bestellt sey«.<sup>27</sup> Ein Langzeitprojekt: Von Goethes Entschluss bis zur Publikation des letzten Bandes dauerte es acht Jahre. Auch hier kamen unveröffentlichte Werke hinzu oder wurden eigens für die *Ausgabe letzter Hand* fertiggestellt, unter anderem die *Novelle*, die zweite Fassung der *Wanderjahre*, der dritte Band der *Italienischen Reise* und der 3. Akt von *Faust II*.<sup>28</sup> Zudem plante

24 Porombka (Anm. 20), S. 21.

25 Sie handeln, wie Carsten Rohde schreibt, »nicht nur von der Ganzheit und Einheit seiner Werke [...], sondern [werfen] zugleich die Frage [...] [auf] nach der Ganzheit und Einheit von Goethe selbst.« Carsten Rohde: *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*. Göttingen 2006, S. 207.

26 Die in älteren Ausgaben enthaltenen Texte wurden dafür jeweils redigiert. Allerdings korrumpierte Goethe viele Texte ungewollt, da er hauptsächlich Doppel- und Nachdrucke seiner Werke benutzte; vgl. Waltraud Hagen: *Werkausgaben*, in: *Goethe-Handbuch*, hg. von Bernd Witte et al. Bd. 4.2, Stuttgart und Weimar 1998, S. 1137–1147; 1998, hier S. 1141.

27 Johann Wolfgang Goethe an Johann Friedrich Cotta, 19. April 1822, in: *Goethes Werke: Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen*. Bd. IV.36, Weimar 1907, S. 20–21.

28 Vgl. Hagen (Anm. 26), S. 1144.

Goethe selbst noch 20 weitere Bände *Nachgelassener Werke*, die seine Mitarbeiter Eckermann und Riemer betreuen sollten. Letzterer war nicht umsonst ein professioneller Philologe. Hier erschienen ab 1833 unter anderem die Erstdrucke des ganzen *Faust II*, des vierten Bandes von *Dichtung und Wahrheit* und des Berichts der *Schweizerreise* von 1797. Zudem wurden die Textfassungen Goethes jeweils geänderten ästhetischen Auffassungen angepasst.<sup>29</sup> Neu an der *Ausgabe letzter Hand* war außerdem, dass sie ihre Rezeption durch die Kritik und die sich formierende Goethe-Philologie mitdachte. Der »philologischen Nachwelt«, so Eva Geulen,

blieb gar nichts anderes übrig, als Erfüllungsgehilfin des Autors zu werden. [...] Zu den Folgen gehört, dass die geläufige Unterscheidung zwischen vom Autor [...] autorisierten Texten und nachgelassenem Material in der Goethe-Forschung keine Rolle spielt. Der Autor selbst hat sie systematisch untergraben und sich die nachfolgende Wissenschaft gefügig zu machen versucht. Bis heute.<sup>30</sup>

Eine solche, bewusst gehandhabte ›Werkpolitik‹, wie sie Steffen Martus nennt, war schon zu Goethes Zeiten kein ganz neues Phänomen, sondern eine bestimmte Art »literarischer *Kommunikation*«,<sup>31</sup> die sich zwischen 1700 und dem frühen neunzehnten Jahrhundert allmählich etablierte. Gemeint ist, »daß Werke u. a. im Blick auf ihre Kritik geschrieben werden und daß diese Kritik selbst wiederum unter Bedingungen [von] Kritik höherer Stufe steht«. <sup>32</sup> Als »Virtuose des Gesamtwerks«, <sup>33</sup> gehörte Goethe zu einer Gruppe von Autor:innen, die »(proto-)philologisches Leseverhalten adressieren«. <sup>34</sup>

29 Vgl. Hagen (Anm. 26), S. 1137.

30 Geulen: *Unverfügbarkeit* (Anm. 4), S. 18. Besonders die *Weimarer-* oder *Sophien-Ausgabe* orientierte sich bewusst an der *Ausgabe letzter Hand* als »Vermächtniß« Goethes (Bernhard Suphan: Vorbericht, in: *Goethes Werke*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Bd. I.1, Weimar 1887, S. XVIII–XXV, hier S. XIX). Auch der Nachlass im Goethe- und Schiller-Archiv ist generell noch heute nach der Gliederung dieser Werkausgabe geordnet; vgl. Nutt-Kofoth (Anm. 23), S. 101.

31 Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin und New York 2007, S. 5.

32 Martus (Anm. 31), S. 5.

33 Martus (Anm. 31), S. 461.

34 Martus (Anm. 31), S. 444. Eine erstaunliche Wendung, denn bis zur Mitte seiner Karriere – man denke an die gemeinsam mit Schiller verfassten *Xenien* – stand Goethe der Kritik, speziell dem Rezensionswesen, ablehnend gegenüber; vgl. ebd., S. 445–446.

Eine gezielte Zurichtung und Rahmung von Texten, wie sie die *Ausgabe letzter Hand* bot, regte aber nicht nur die Beschäftigung der Kritik und der Philologie mit dem eigenen Werk an. Diese fanden selbst wieder öffentlich statt und machten das Publikum auf die besprochenen Werke aufmerksam. Das konnte wiederum weitere kritische und philologische Beiträge nach sich ziehen ... ein potenziell unendliches Spiel und beste Werbung für den Autor.<sup>35</sup>

Das dritte und letzte Element der Nachlasspolitik ist etwas, das sich als *archival turn* des späten Goethe beschreiben ließe. Zwar betrieb der ausgebildete Jurist seit jeher einen umfangreichen Schriftverkehr und archivierte ihn, wenn auch unsystematisch; das nahm im Alter geradezu hypertrophe Züge an. Ernst Robert Curtius formuliert ironisch: »Goethe verwaltet längst nicht mehr nur Amtsgeschäfte. Er verwaltet seine eigene Existenz. Und wenn er zu anderm keine Kraft mehr hat, findet er darin Befriedigung, daß der geregelte Gang der Selbstverwaltung weiterläuft.«<sup>36</sup> Im Sommer 1823 ließ Goethe die Papiermengen von dem Bibliothekar Friedrich Theodor David Kräuter (1790–1856) ordnen, der bereits seine private Büchersammlung verwaltete. Kräuter schaffte es, mehrere tausend Blätter so zu ordnen, dass

nicht allein Gedrucktes und Ungedrucktes, Gesammeltes und Zerstreutes vollkommen geordnet beisammensteht, sondern auch die Tagebücher, eingegangene und abgesendete Briefe in einem Archiv beschlossen sind, worüber nicht weniger ein Verzeichnis, nach allgemeinen und besondern Rubriken, Buchstaben Nummern aller Art gefertigt, vor mir liegt, so daß mir sowohl jede vorzunehmende

35 »Der Kritiker [...] läßt nicht nur Autoren ins Spiegelstadium der Kritik eintreten; er stößt selbst einen Prozeß unendlicher Vervielfältigung von Meinungen an [...]. Anders gesagt: Die Kritik stellt sich Probleme, die sie dann löst oder eben auch nicht, mit denen sie sich aber in jedem Fall am Laufen hält« (Martus (Anm. 31), S. 112). Die bewusste Gestaltung der Goethe-Werkausgaben auf ihr Nachleben hin fällt nicht zufällig mit der Durchsetzung des Urheberrechts als »Werkherrschaft« zusammen, die Autor:innen Verfügungsgewalt über ihre Schriften einräumte (die man wiederum »freiwillig« an Verlage abtreten konnte oder musste). Vgl. Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. 2. Aufl., Paderborn 2014. Gerade Goethe hatte durchgesetzt, dass seine Schriften unter einem besonderen Privileg des Deutschen Bundes erschienen und damit der Nachdruck der autorisierten Ausgaben aus dem Verlag von Johann Friedrich Cotta verboten war; vgl. Martus (Anm. 31), S. 461). Damit waren auch andere Auswahlen und Zusammenstellungen als die von ihm autorisierten unmöglich.

36 Ernst Robert Curtius: *Goethes Aktenführung*, in: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. 2. Aufl., Bern 1954, S. 57–69, hier S. 66.

Arbeit höchst erleichtert, als auch denen Freunden, die sich meines Nachlasses annehmen möchten, zum Besten in die Hände gearbeitet ist.<sup>37</sup>

Erst durch die neue Ordnung gewann Goethe wieder einen Überblick, welche angefangenen Werke er zu Ende bringen und welche er aufgeben konnte. Mit diesem Akt zielte Goethe aber nicht nur auf die eigenen Vorhaben, sondern sprach bereits von den »Freunden, die sich meines Nachlasses annehmen möchten«, die also weitere Bücher mit nachgelassenen Texten publizieren sollten. Goethe überschrieb den eben zitierten Text mit *Archiv des Dichters und Schriftstellers*. Vor Goethe bezeichnete das Wort ›Archiv‹ im Deutschen zum einen »einen Ort, ein Zimmer oder Gewölbe, wo öffentliche, landesherrliche Urkunden, Schriften und Briefschaften aufbewahrt werden, zum anderen aber die Gesamtheit dieser Schriften selbst«. <sup>38</sup> Indem Goethe sie auf seine privaten Papiere übertrug, wertete er deren Bedeutung zugleich auf. Da es Literaturarchive als öffentliche Institutionen noch nicht gab (Wilhelm Diltheys Forderung nach ihnen datiert erst auf 1889),<sup>39</sup> musste er zudem eine eigene Archivpraxis entwickeln. Sie sollte vor allem seine alltägliche Arbeit erleichtern, dachte aber den posthumen Umgang mit den Papieren bereits mit.<sup>40</sup>

Schließlich setzte Goethe 1831 in seinem Testament zwar seine drei Enkel als Universalerben ein, verfügte aber zugleich, dass Kräuter seine Handschriften, seine Kunst- und Naturaliensammlung sowie seine Bibliothek als geschlossene Bestände verwalten und nach Möglichkeit zugunsten der

37 Johann Wolfgang Goethe: Entstehung der Annalen, in: Sämtliche Werke nach den Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter, Bd. 14, Berlin 2006, S. 574–575.

38 Willy Flach: Goethes literarisches Archiv (1956), in: Beiträge zum Archivwesen, zur thüringischen Landesgeschichte und zur Goetheforschung, hg. von Volker Wahl. Weimar 2003, S. 336–358, hier S. 337.

39 Vgl. Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur (1889), in: Gesammelte Schriften, Bd. 15, hg. von Ulrich Herrmann. 3. Aufl., Stuttgart 1991, S. 1–16. Bis dahin wurden persönliche Nachlässe meist von Freunden oder Familienmitgliedern verwaltet und ediert (vgl. Sina und Spoerhase (Anm. 3), S. 611–612) – eine Praxis, die Dilthey scharf kritisiert, weil die Nachlässe a) oft unter unzureichenden Bedingungen gelagert würden und leicht verloren gingen und b) gerade Familien dazu neigten, ›problematische‹ Papiere zurückzuhalten; vgl. Dilthey (Anm. 39), S. 9 und S. 12.

40 Nicht umsonst verwendete Goethe die Begriffe ›Archiv‹ und ›Nachlass‹ als fast gleichbedeutend. Vgl. Christiane Holm: Raumordnungen des Nachlasses. Das ›litterarische Archiv‹ in Goethes Wohnhaus, in: Sina und Spoerhase (Anm. 6), S. 132–154, hier S. 134.

Enkel verkaufen sollte.<sup>41</sup> Es ging auch hier darum, den materiellen Nachlass möglichst vollständig an die Nachwelt zu übergeben; Handschriften, Sammlungen und Bibliothek wurden als *eine* Einheit gedacht, und zwar gemeinsam mit dem publizierten Werk. Kai Sina spricht von einer »bemerkenswerten Totalitätsempfasse.«<sup>42</sup> Sie wird dann verständlich, wenn man begreift, dass Goethe all diese Elemente gemeinsam als Substrat seines Selbstbegriff.<sup>43</sup>

Im Hinblick auf solche ausführlichen Anweisungen könnte man tatsächlich von einer »Verlustangst« Goethes sprechen. Das ist nicht als medizinischer Terminus gemeint, wohl aber als spürbare und wachsende Befürchtung in Goethes letzten Lebensjahrzehnten, das eigene Werk oder Teile davon könnten verloren gehen oder anders als von ihm intendiert verstanden werden.

Doch komplementär zu dieser Verlustangst standen kontrolliert erzeugte Verluste, hier als materielle Vernichtung von Schriftgut. Seit seiner Studienzeit in Leipzig und Straßburg verbrannte Goethe immer wieder Manuskripte und andere Papiere. Gero von Wilperts *Goethe-Lexikon* listet die Daten sorgfältig auf: im Oktober 1767 und August 1768 während des Leipziger Studiums, im März 1770 vor der Abreise zum neuen Studienort Straßburg. Am 7. August 1779 verbrannte Goethe ein Tagebuch, vor der Italienreise 1786 einen Großteil seiner Korrespondenz, im November 1792 ein satirisches Tagebuch zur *Campagne* in Frankreich, 1818 ein Konvolut an Papieren aus seiner Zeit in Neapel und Sizilien, 1829 die Papiere zum zweiten römischen Aufenthalt. Sogar 1831 wurde noch einmal ein letzter Schwung Briefe verbrannt. Bedeutende Manuskripte wie der so genannte »Urfaust« oder *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* entgingen der Zerstörung nur zufällig durch Abschriften.<sup>44</sup> Die Originale wurden von Goethe vernichtet.

Die größte dieser Aktionen fand 1797 statt, direkt vor Goethes letzter Reise in die Schweiz. In den *Tag- und Jahreshäften* heißt es dazu: »Vor meiner Abreise verbrenn' ich alle an mich gesendeten Briefe seit 1772, aus

41 Johann Wolfgang Goethe: [Testament vom 6. Januar 1831], in: *Sämtliche Werke nach den Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter. Bd. 18.2, Berlin 2006, S. 341–346, hier S. 342.

42 Sina (Anm. 12), S. 69.

43 Das entspricht auch einem späteren Verständnis des Nachlassbegriffs, das sich im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts durchsetzte. Demnach stellt die »Gesamtheit des aus einer Herkunft stammenden Materials [...] als »Archivkörper« eine erhaltenswerte Ganzheit dar, weil sie Eigentum und Handeln einer natürlichen oder körperschaftlichen Person dokumentiert« Bülow (Anm. 6), S. 84.

44 Vgl. Gero von Wilpert: *Goethe-Lexikon*. Stuttgart 1998, S. 66–67.

entschiedener Abneigung gegen Publikation des stillen Gangs freundlicher Mitteilung«.45 Unter den verbrannten Briefen befand sich auch die Korrespondenz des Darmstädter Freundes Johann Heinrich Merck (1741–1791), deren Vernichtung ihn offenbar große Überwindung kostete.46 In Goethes Tagebuch hieß es eher lakonisch: »Briefe verbrannt. Schöne grüne Flamme wenn das Papier am Drahtgitter brennt.«47

Die Herausgeber:innen der kritischen Tagebuchausgabe, die heute am Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv entsteht, schätzen die Zahl der 1797 verbrannten Briefe auf etwa 1.000 Stück. Jedoch vernichtete Goethe längst nicht »alle« Briefe dieser Epoche, denn etwa 2.400 aus diesem Zeitraum sind weiterhin überliefert; dazu kommen die Briefe Charlotte von Steins, die diese nach Goethes Rückkehr aus Italien zurückgefordert und zerstört hatte. Mit solchen Autodafés – die natürlich nicht einzigartig für Goethe sind48 – war eine neue Stufe erreicht: Die unliebsamen Texte werden hier nicht nur abgedrängt oder unterdrückt, sondern materiell vernichtet. Eine Überlieferung ist nicht länger möglich.

Eine Zwischenstufe von Vernichtung und Publikation ist die zumindest zeitweilige Sonderung von Texten. Der bekannteste Fall ist sicher der zweite Teil des *Faust*, bei dem Goethe mit dem Unverständnis seiner Zeitgenossen rechnete und der deshalb erst in den *Nachgelassenen Schriften* erschien. Oder der so genannte ›Walpurgissack‹, ein Umschlag, in dem Goethe anstößige Teile der entsprechenden Szene im *Faust* verschwinden ließ. Nicht nur sexuell anstößige Passagen finden sich dort. Auch Satan höchstpersönlich

45 Johann Wolfgang Goethe: Tag- und Jahreshefte 1797, in: Goethe (Anm. 37), S. 54.

46 Goethes Jugendfreund Heinrich Sebastian Hüsgen berichtete in einem Brief an Isaak von Gerning, dass Goethe bei den Briefen Mercks, der einen bedeutenden intellektuellen Einfluss auf ihn hatte, »wegen ihres Geistesinhalts« zwei Tage gezögert habe; vgl. Johann Heinrich Merck: Briefwechsel, hg. von Ulrike Leuschner et al. Bd. 5, Göttingen 2007, S. 53.

47 Johann Wolfgang Goethe: Tagebuch, 9. Juli 1797, in: Tagebücher: Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Jochen Golz. Bd. 2.1, Stuttgart und Weimar 2000, S. 120.

48 Vgl. etwa Kleist, der sein Drama *Robert Guiskard* verbrannte, trotz des Lobes von Christoph Martin Wieland; siehe zum Beispiel Peter Staengle: Heinrich von Kleist. München 1998, S. 66–70. Dasselbe tat Sigmund Freud, der 1885 seine Papiere der letzten vierzehn Jahre vernichtete; vgl. Peter Gay: Freud. A Life for Our Time. New York und London 1988, S. xv. Ebenso wenig sind diese Praktiken auf Manuskripte beschränkt. Beispiele sind der Maler Francis Bacon, der frühe Werke später gern aufkaufte und vernichtete, sowie die Band Kraftwerk, die ihre drei Alben vor dem künstlerischen Durchbruch *Autobahn* (1974) seit Jahrzehnten nicht mehr nachpressen lässt.

lässt Goethe auftreten.<sup>49</sup> Aber schon früher hielt der Autor bestimmte Texte gezielt zurück, etwa das »Prometheus«-Gedicht seiner Sturm-und-Drang-Phase oder die autobiografischen Gedichte »Harzreise im Winter 1777« und »Ilmenau«, die erst 1789 beziehungsweise 1815 Eingang in autorisierte Werkausgaben fanden.

Die Motive für Goethes Vorgehen änderten sich sicher im Laufe der Zeit. Bei den frühen Autodafés kann man vermuten, dass Goethe die »misslungenen« früheren Texte als Behinderung seiner aufstrebenden Kreativität sah. Kurt Muthesius stilisiert sie zu »Akte[n] strenger künstlerischer Selbstzucht«.<sup>50</sup> Speziell der Leipziger Vernichtungsaktion ging eine harsche Kritik im Kreis des Aufklärers Christian Fürchtegott Gellert und seiner Schüler voran.<sup>51</sup> Dabei waren die verbrannten Texte Goethe keineswegs gleichgültig geworden. Noch in *Dichtung und Wahrheit* spricht er bei der Leipziger Aktion von einem inneren »Kampfe« und der »Entsagung alles dessen, was man bisher geliebt und für gut befunden hat«.<sup>52</sup> An die Schwester Cornelia schrieb er über seine vernichteten Jugenddramen: »Belsazer [sic], Isabel, Ruth, Selima, ppppp haben ihre Jugendsünden nicht anders als durch Feuer büßen können«.<sup>53</sup>

Später in Weimar ging es offenbar um anderes. Zum einen wurden nun Zeugnisse vernichtet oder zurückgehalten, die Goethes eigener Vorstellung der definitiven Gestalt von Werken entgegenstanden. Zum anderen solche, die Goethe als zu intim oder kompromittierend ansah, sowohl für sich selbst als auch für andere. Das ist summarisch ausgedrückt; die Motive bei jeder einzelnen Vernichtung verdienen jeweils eine Untersuchung – allerdings mit dem Hindernis, dass bei den vernichteten Texten der genaue Inhalt nicht bekannt ist und nur Spekulationen zulässt. Von den früheren Vernichtungswellen distanzierte Goethe sich erst spät, etwa im Brief an den früheren

49 Für eine genaue Beschreibung dieser Paralipomena vgl. Anne Bohnenkamp: »... das Hauptgeschäft nicht außer Augen lassend«. Die Paralipomena zu Goethes »Faust«. Frankfurt a. M. 1994.

50 Kurt Muthesius: Autodafés eigener Produktionen, in: Goethe-Handbuch, hg. von Julius Zeitler. Bd. 1, Stuttgart 1916, S. 129–130, hier S. 130.

51 Vgl. Marcel Atze: »... und kaum blieb etwas verschont«. Reale und fiktive Autoren als Zerstörer eigener Texte, in: Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion, hg. von Mona Körte und Cornelia Ortlieb. Berlin 2006, S. 91–105, hier S. 93–94.

52 Goethe (Anm. 19), S. 281.

53 Johann Wolfgang Goethe an Cornelia Goethe, 12.–14. Oktober 1767, in: Briefe. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Elke Richter und Georg Kurscheidt. Bd. I.1, Berlin 2008, S. 93–99, hier S. 98.

Weggeführten Friedrich Maximilian Klinger, den er um Material für die Autobiografie bat: »Bisher habe ich die Art oder Unart gehabt alles Vergangne eher zu vertilgen als zu bewahren. Nun mag die Zeit des Bewahrens, wenn auch zu spät, eintreten.«<sup>54</sup>

Der wohlgeformte Nachlass Goethes entstand also nicht nur aus einer sorgfältigen Überlieferung heraus, sondern aus dem Zusammenspiel von Überlieferung *und* Vernichtung. Dieses Zusammenspiel war nicht einmalig für Goethe, und der Nachdruck hinter Verfügungen zum Nachlass sagt noch nichts darüber aus, ob und wie sie befolgt werden – siehe Kafkas schon toposisch gewordene Anweisung an Max Brod. Goethes Verlustangst war jedoch die Basis dafür, dass wir heute seine Nachlasspolitik rekonstruieren können – eben weil er dafür Sorge trug, dass trotz aller gezielten Vernichtungen so vieles erhalten blieb.

54 Johann Wolfgang Goethe an Friedrich Maximilian Klinger, 8. Dezember 1811, in: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. IV.22, Weimar 1901, S. 206.

Katharina Günther

## VOM LEBEN UND STERBENLASSEN IN REECE MEWS

FRANCIS BACONS FOTOGRAFISCHES ARBEITSMATERIAL

Der britische Maler Francis Bacon (1909–1992) war sich der Endlichkeit des Lebens schmerzhaft bewusst. »[...] of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher's shop I always think it's surprising that I wasn't there instead of the animal«,<sup>1</sup> erklärte er. Aus diesem Bewusstsein speiste sich eine unstillbare Gier nach Leben und eine intensive Existenzzerfahrung, die er in seiner Kunst vermitteln wollte. Denn, so Bacon, »[a]ll artists are lovers, they're lovers of life, they want to see how they can set the trap so that life will come over more vividly and more violently«. <sup>2</sup> Dies gelang ihm in seiner Darstellung der menschlichen Figur, die verzerrt und verfremdet, regelmäßig intensive emotionale und physische Reaktionen provoziert.<sup>3</sup> Dieses Essay geht der These nach, dass Bacons gesammeltes fotografisches Arbeitsmaterial, und vor allem dessen physischer Zustand, dieses Bewusstsein spiegelte und durch dessen Verwendung in die gemalten Leinwände einschrieb. Vorlagen in die gemalten Leinwände einschrieb. Im Folgenden werden daher zunächst die Genese und die Bedeutung dieser Materialsammlung herausgearbeitet, um anschließend zu diskutieren, wie eine solche Sammlung, die auf Verlust und Verschwinden angelegt ist, kunsthistorisch und museologisch eingeordnet werden kann.

### Bildersammler

Spätestens ab dem Beginn seiner Karriere als Maler um 1930 sammelte Bacon Bildmaterial, das ihn faszinierte und seine Ikonografie bestimmte.<sup>4</sup> In seinen Ateliers türmte sich in den folgenden Jahrzehnten in immer stärkerem Aus-

1 David Sylvester: Interviews with Francis Bacon. London 2009, S. 46.

2 Daniel Farson: The Gilded Gutter Life of Francis Bacon. London 1993, S. 105.

3 Vgl. zum Beispiel Ernst van Alphen: Francis Bacon and the Loss of Self. London 1998, S. 9.

4 Vgl. Katharina Günther: Francis Bacon – In the Mirror of Photography. Collecting, Preparatory Practice and Painting. Berlin 2022, S. 19 und 45.



Abb. 1: Perry Ogden, Francis Bacons Atelier in 7 Reece Mews, 1998. Copyright: The Estate of Francis Bacon. Alle Rechte vorbehalten/ VG Bildkunst 2022 (Foto: Perry Ogden).

maß wechselndes Bildmaterial auf Tischen und Regalen oder lag verstreut auf dem Boden.<sup>5</sup> 1961 bezog Bacon ein Atelier in 7 Reece Mews in South Kensington und lebte und arbeitete dort bis zu seinem Tod. 1998 wurde das gesamte Atelier samt seinen farbverschmierten Wänden in die Dublin City Gallery The Hugh Lane verbracht. Dort ist der rekonstruierte Raum seit 2001 ausgestellt; das originale Arbeitsmaterial ist in den Archivräumen einsehbar.

<sup>5</sup> Vgl. Mollie Craven über Glebe Place in: Farson (Anm. 2), S. 36–37; Douglas Glass, Bacon's Studio in Overstrand Mansions, Battersea, 1957, illustriert in: Martin Harrison: In Camera: Francis Bacon, Photography, Film and the Practice of Painting. London 2005, S. 80, Bildnr. 73.

Ungefähr 4.000 der über 7.000 Gegenstände, die aus dem Atelier geborgen wurden, sind ›Flachware‹ – Fotografien, Bücher, Magazine, Tages- und Wochenzeitungen, herausgerissene Seiten und deren Fragmente, Postkarten und Diapositive. Publikationen über afrikanisches Großwild, Rosenzucht, Krieg, Boxen, Kunst aller Epochen sowie Kataloge eigener Ausstellungen Bacons finden sich dort neben medizinischen Fachbüchern und solchen des Fotopioniers Eadweard Muybridge. Abzüge namhafter Fotografen wie Peter Beard, Henri Cartier-Bresson und John Deakin mischen sich mit privaten Schnappschüssen.

Bacon verweigerte eine systematische Erforschung der Materialien; der Vorschlag, sie einem Archiv zu vererben, veranlasste ihn, zwei Säcke seiner gesammelten Papiere zu packen und zu verbrennen.<sup>6</sup> Die volle technische und konzeptuelle Bedeutung der farbverschmierten Fotografien und herausgerissenen Buchseiten offenbarte sich darum erst posthum. Fast zwei Dritteln der heute bekannten Gemälde konnten zuletzt mit Hilfe des Materials aus Reece Mews ikonografische Vor-Bilder zugeordnet werden.<sup>7</sup> Einige Arbeitsdokumente sind von Bacon durch Zeichnungen und Übermalungen verändert worden. Der Fokus der folgenden Überlegungen liegt aber auf dem physischen Zustand des Materials, der gleichwertig die Gestaltung der Bildelemente auf der Leinwand bestimmte. Die typischen Abnutzungs- und Gebrauchsspuren sind bereits auf den wenigen schon zu Lebzeiten publizierten Einzelillustrationen zu erkennen.<sup>8</sup> Auch sie bestimmten die Gestaltung der Bildelemente auf der Leinwand, finden in der zeitgenössischen Forschungsliteratur zu Bacons Werk aber wenig Beachtung. John Russells Beobachtung, manche Gegenstände seien »composted beyond the point of no recovery«,<sup>9</sup> ist eine seltene Ausnahme. Erst 1999 erkannte Matthew Gale den »enriching decay«,<sup>10</sup> den Bacon zu schätzen und zu nutzen wusste, und Marcel Finke beschrieb die angegriffenen Bilder schließlich 2015 als »physical tool«,<sup>11</sup> das

6 Vgl. Dennis Farr: Francis Bacon in Context, in: Francis Bacon: A Retrospective. Ausst.kat., New York 1999, S. 18–24, hier S. 225, Fußnote 2, zit. aus Harrison (Anm. 5), S. 83.

7 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 46; siehe auch Harrison (Anm. 5).

8 Vgl. beispielsweise Sam Hunter, Francis Bacon: The Anatomy of Horror, Magazine of Art, 45.1, Januar 1952, S. 11–15.

9 John Russell: Francis Bacon. London 2001, S. 65.

10 Matthew Gale: Francis Bacon. Working on Paper, in: Francis Bacon Working on Paper, Ausst.kat., hg. von Matthew Gale. London 1999, S. 13–36, hier S. 15.

11 Marcel Finke: ›I don't find it at all violent myself: Bacon's Material Practice and the Human Body, in: Francis Bacon: A Terrible Beauty, hg. von Logan Sisle. Ausst.kat., Göttingen 2009, S. 122–133, hier S. 131.

dem Künstler geholfen habe, über die Beziehung zwischen den Körpern und dem Medium, in denen sie abgebildet sind, nachzudenken.

### Mechanismen der Flüchtigkeit

Dass 1992 nicht mehr alles in Reece Mews aufzufinden war, was einmal in das Atelier hineingefunden hatte, zeigen historische Film- und Fotoaufnahmen des kleinen Raums. So fehlt etwa ein Teil einer Doppelseite aus *Paris Match*, die 1985 in der *South Bank Show* zu sehen war.<sup>12</sup> Melvyn Bragg interviewte Bacon für diese Sendung in Reece Mews, und in einer kurzen Sequenz werden, je für den Bruchteil einer Sekunde, beispielhaft eine Handvoll herausgerissener Buchseiten und Fotografien eingeblendet.<sup>13</sup>

Dafür sind hauptsächlich zwei Faktoren verantwortlich. Erstens entledigte sich Bacon großer Materialmengen.<sup>14</sup> So erinnert sich sein Freund John Edwards, dass er, kurz nachdem er Bacon 1976 zum ersten Mal getroffen hatte, in dessen Auftrag zehn Müllsäcke voll Arbeitsdokumenten entsorgte.<sup>15</sup> 1981 wiederholte sich dieser Vorgang.<sup>16</sup> Nachdem Valerie Beston, eine Mitarbeiterin der Marlborough Gallery und enge Vertraute Bacons, erfahren hatte, dass Edwards dieses Mal 24 Säcke des Arbeitsmaterials ausgeräumt hatte, schrieb sie verzweifelt in ihr Tagebuch »[f]eel responsible to art world. So many important references lost.«<sup>17</sup> Der Künstler leerte sein Atelier allerdings nie vollständig. Eine Abbildung von Diego Velázquez' *Pope Innocent X* 1665 die 1966 in einem im Atelier geführten Fernsehinterview zu sehen ist, hat ohne nennenswerten Verfall bis 1992 überlebt.<sup>18</sup> Fotografien des Atelierraums, die sich chronologisch nach den dokumentierten Aufräumaktionen einreihen lassen, zeigen außerdem, dass der Künstler ebenso schnell wieder Bücher

12 Gegenstück zu RM98F130:15: Seite aus *Paris Match*, 30 June 1978, zu sehen in *The South Bank Show*, London Weekend Television, 1985; vgl. Günther (Anm. 4), S. 73.

13 Auch existieren von dem Buch *The Films of Alfred Hitchcock* nur noch einige lose Seiten. Vgl. *George Perry: The Films of Alfred Hitchcock*. London 1965, lose Seiten: RM98F24:62, RM98F24:52A und RM98F24:35.

14 Vgl. Harrison (Anm. 5), S. 83.

15 Vgl. John Edwards: Foreword, in: 7 *Reece Mews: Francis Bacon's Studio*, Fotografien von Perry Ogden. London 2001, S. 10–13, hier S. 10.

16 Vgl. Martin Harrison: *Francis Bacon. Painter*, in: *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*, hg. von Martin Harrison. Bd. 1, London 2016, S. 7/63, hier S. 38.

17 Ebd.

18 RM98F105:113: Enrique Lafuente Ferrari, *Velázquez, Ohio* 1960, S. 81–84, hier S. 84, zu sehen in *Fragments of a Portrait*, *Sunday Night Francis Bacon*, BBC Television, 1966.

und Magazine anhäufte, wie er sie zunächst abgestoßen hatte.<sup>19</sup> Das bunte Durcheinander war offenbar ein wichtiges kreatives Werkzeug, das ihn konstant mit Inspiration und direkten Bildvorlagen versorgte – »they [images] breed other images«. <sup>20</sup> Indem er die Bildauswahl regelmäßig erneuerte, sorgte er für neue, anregende Stimulation, neue, spannende Juxtapositionen auf dem Atelierboden.<sup>21</sup> Nicht zuletzt scheint das Sammeln eine Notwendigkeit gewesen zu sein, die sich aus der Auflösung des zuvor Gesammelten direkt ergab.

Zweitens nahm Bacon Verfall und Verschleiß bewusst in Kauf: Er lief über das Material, legte es vor der Leinwand ab und griff es mit farbverschmierten Händen an. Bacon allein war für die »most appalling disorder [in which] photographs get trodden«<sup>22</sup> verantwortlich. Die Tatsache, dass er die Behandlung seiner Arbeitsumgebung in über 30 Jahren nicht änderte, lässt nur den Schluss zu, dass er es nicht anders wollte.<sup>23</sup>

Die Konsequenzen waren verheerend: Wie sich beispielhaft an einer Fotografie von Bacons damaligem Partner George Dyer zeigen lässt,<sup>24</sup> bewirkte der nachlässige Umgang mit dem Bild Risse in der Trägerschicht und Abplatzungen der fotografischen Oberfläche, die das Bild heute wie ein Netz durchziehen. Grüne, weinrote, schwarze und graue Farbspritzer verfremden den Bildinhalt. Es ist nur noch der Ausschnitt des ursprünglichen Bildes sichtbar, der Dyers übereinandergeschlagene Beine zeigt. Oberkörper und Kopf sowie der gesamte Hintergrund fehlen. In einem Prozess, der sich über Jahre und Jahrzehnte hinziehen konnte,<sup>25</sup> verfielen viele der Bilder und zersetzten sich am Ende zu Kleinstteilen und Staub.

Dies aber beförderte die Übernahme formaler Elemente der Bilder als Teilstücke. Bacon entlehnt die überkreuzten Beine von dem Relikt der Dyer-Fotografie in den 1980er Jahren fünf Mal, kombinierte diese allerdings mit

19 Carlos Freire: Francis Bacon in his studio, 7 Reece Mews, London 1977, <https://www.carlosfreirephotographer.com/francis-bacon/>, (Zugriff: 29. Mai 2022).

20 Sylvester (Anm. 1), S. 14.

21 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 73.

22 *Hyman Kreitman Archives, Tate Britain: »Interview Va«,* Transkript einer Videoaufnahme von Transcript of London Weekend Television für Aquarius, April 1975, S. 6.

23 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 90f.

24 RM98F233:1: Fragment einer Fotografie, John Deakin, George Dyer im Reece Mews Atelier, c.1964.

25 Vgl. Wieland Schmied: Francis Bacon. Commitment and Conflict. München 2006, S. 56; Marcel Finke: Francis Bacon's Alter Ego? Critical Remarks on the Barry Joule Collection, in: Francis Bacon – New Studies. Centenary Essays, hg. von Martin Harrison. Göttingen 2009, S. 125–141, hier S. 128–129.



Abb. 2: RM98F233:1: Fragment einer Fotografie, John Deakin, George Dyer im Atelier in Reece Mews, c. 1964  
Sammlung & Bild: Copyright: The Hugh Lane, Dublin.  
Mit Genehmigung von The Estate of Francis Bacon.

dem Kopf von John Edwards, den er gleichermaßen von Porträtfotografien übernahm, so etwa in *Study for a Portrait of John Edwards* (1988). Die Risse und Falten transformierten die Bilder. Bacon erklärte, »this [walking over and crumpling them] does add other implications to an image of Rembrandt's, for instance, which are not Rembrandt's«. <sup>26</sup> Sie eröffneten neue Wege der Figuration; was man in Bezug auf die Bilder Bacons als Deformationen und Missbildungen des Körpers lesen könnte, basiert so nicht zuletzt auf einer deformierten *Darstellung* der menschlichen Figur auf den Bildvorlagen bzw. bildlichen Inspirationsquellen: Die ziehharmonikaartigen Verzerrungen des weiblichen Aktes auf der linken Tafel von *Crucifixion* (1965) finden ihren Ursprung beispielsweise in den Faltungen einer übermalten Buchseite mit der

<sup>26</sup> Sylvester (Anm. 1), S. 38.

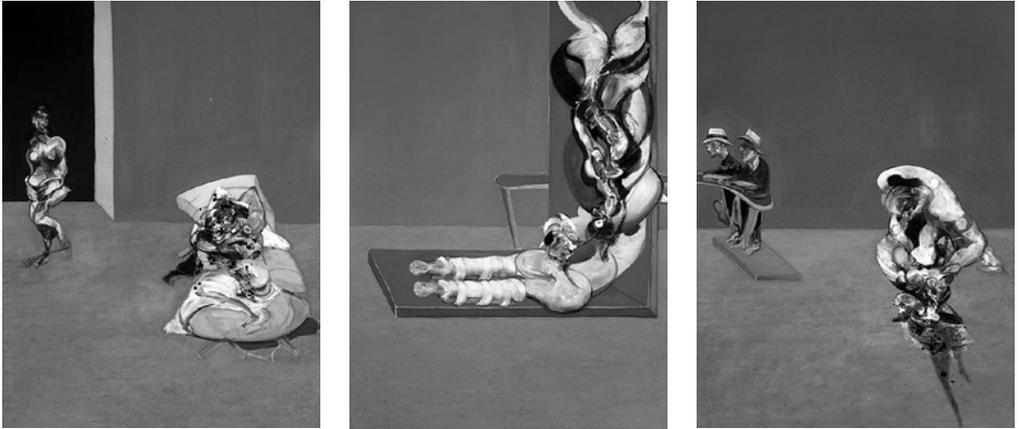


Abb. 3: Francis Bacon, *Crucifixion*, 1965. Copyright: The Estate of Francis Bacon.  
Alle Rechte vorbehalten/VG Bildkunst 2022.

Abbildung einer Frau aus einer Muybridge-Serie.<sup>27</sup> Ebenso korrespondieren die Fehlstellen, Risse, Oberflächenverluste und Faltungen einer Abbildung des Boxers Max Schmeling auf einer losen Seite aus *A Pictorial History of Boxing*<sup>28</sup> mit abstrakten Interventionen in Weiß, Grün und Lila auf Höhe von Kopfe und Kiefer der Figur auf der rechten Tafel desselben Gemäldes. Zudem löst sich der gemalte Arm genau dort in eine ›fleischige‹ Masse auf, an der ein Riss und ›Knüllungen‹ der Buchseite die Anatomie unterbrechen. Selbst den Staub, der neben Schmutz und Farbpigmenten Spuren der zerriebenen Bildträger enthielt, nutzte Bacon für seine Gemälde.<sup>29</sup>

Zerfall und Zeitlichkeit waren für Bacon untrennbar mit ästhetischen Fragen verknüpft. »Discarded newspapers changing colour in the sunlight, bones and carcasses that have been in the sea or sun and sand for a long time, gradually change into other things [...]«, meinte der Künstler und betonte,

27 RM98F105:147: Gefaltete und übermalte Buchseite, Eadward Muybridge, *The Human Figure in Motion*, New York 1955, Tafel 124, vgl. Harrison (Anm. 5), S. 186–187.

28 RM98F130:170: Übermalte Buchseite, Sam Andre und Nat Fleischer, *A Pictorial History of Boxing*, London 1959, o.S., vgl. Katharina Günther: *Francis Bacon. Metamorphoses*. London 2011, S. 37.

29 Vgl. zum Beispiel Andrew Durham: *Note on Technique*, in: Francis Bacon, hg. von Dawn Ades und Andrew Forge. *Ausst.kat.*, London und New York 1985, S. 231–233, hier S. 232.

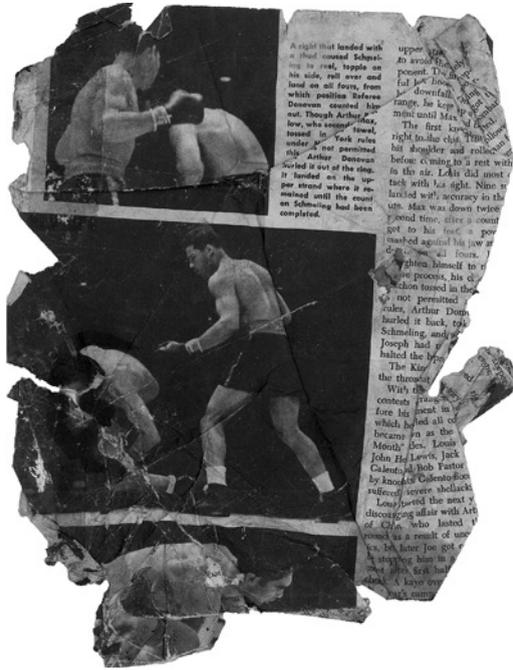


Abb. 4: RM98F130:170: Übermalte Buchseite, Sam Andre und Nat Fleischer, *A Pictorial History of Boxing*, London 1959, o.S., Sammlung & Bild: Copyright: The Hugh Lane, Dublin und The Estate of Francis Bacon. Alle Rechte vorbehalten/VG Bildkunst 2022.

»[t]here is a kind of beauty in that – a kind of magic«. <sup>30</sup> Dass solche Aussagen auf sein Arbeitsmaterial übertragbar sind, bestätigt dieser Kommentar: »Because the places I live in [...] are like an autobiography, I like the marks that have been made by myself, or other people, to be left. They're like memory tracks for me. [...], also the broken mirror and the papers on the floor«. <sup>31</sup> Auffällig ist, wie Bacon den Verfall von Printprodukten mit dem organischen Material sowie mit physischen Erfahrungs- und Erlebnisspuren innerhalb

<sup>30</sup> Peter Beard: Francis Bacon. Remarks from an Interview with Peter Beard, in: Francis Bacon Recent Paintings 1968–1974, hg. von Henry Geldzahler. Ausst.kat., New York 1975, S. 14–20, hier S. 16.

<sup>31</sup> Beard (Anm. 30), S. 15 f.

einer Biografie zusammendenkt. Er sprach dem Arbeitsmaterial Lebendigkeit zu – und einen Alterungsprozess, an dessen Ende die völlige Auflösung im Tod steht.<sup>32</sup> Indem Bacon die Spuren dieses Zerfalls in seine Gemälde übertrug, machte er auch diese zu höchst vergänglichen und somit lebendigen Entitäten. Um Bacons zu Beginn zitierte Formulierung aufzugreifen: Die Falle, die er dem Leben gestellt hatte, schnappte zu, und die Leinwände vermitteln es umso »more vividly and more violently«. <sup>33</sup>

## Schall und Rauch

Zum Zwecke der Inspiration und Motivübernahme angelegte fotografische Sammlungen sind in der Malereigeschichte nicht ungewöhnlich, doch der regelmäßige Austausch des Materials und der bewusst zugelassene Zerfall, dessen Spuren in die gemalte Ikonografie übernommen wurden, machen Bacon in diesem Kontext einzigartig.<sup>34</sup> Trotzdem sind Bacons Arbeitsweise und deren Intention in der Kunstgeschichte nicht referenzlos. Konzeptuelle Anknüpfungspunkte finden sich in zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen, in denen Flüchtigkeit und Vergänglichkeit zentrale Aspekte des »fertigen« Kunstwerkes darstellen. Ohne dem Atelierinhalt den Status eines Kunstwerks zusprechen zu wollen, lassen sich hier gewinnbringend Parallelen ziehen. Allem Anschein nach bediente sich Bacon in seiner Arbeitspraxis ähnlicher Materialstrategien und verfolgte ähnliche künstlerische Ziele, die er aber über den Umweg der Vorarbeiten in seine Kunstwerke einfließen ließ.

Das Ephemere rückt in der Kunst ab Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts verstärkt in den Vordergrund. Erika Fischer-Lichte konstatiert für die frühen 1960er Jahren eine »performative Wende«<sup>35</sup> und Carolin Bohlmann präzisiert, dass Künstler ab dieser Zeit »unter ›Prozess‹ [...] verschiedene, auf den Verlauf zielende Phänomene [verstehen]: natürliche Verfallsvorgänge genauso wie künstlerische Arbeitsweisen oder stilistische Charakteristika von Kunstwerken«. <sup>36</sup> Dies betrifft neue Kunstformen wie Performance, Eat

32 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 89.

33 Farson (Anm 2), S. 105.

34 Vgl. Günther (Anm. 4), S. 93 f.

35 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. 2004, S. 22.

36 Carolin Bohlmann: Vergänglichkeit für die Ewigkeit? Zur musealen Konservierung des Ephemereren, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, 27, 2018, 2, S. 99–114, hier S. 104. Bohlmann verweist auf Kristine Stiles:

Art,<sup>37</sup> Action-painting und Videoinstallationen,<sup>38</sup> aber auch Kunstwerke, die aus flüchtigen Materialien wie Dampf hergestellt werden.<sup>39</sup>

Werke wie Dieter Roths *Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste* (1970) sind ausdrücklich dem Verfall preisgegeben: »[d]ie Gegenstände (die ich, D.R., gemacht habe) welche aus Schokolade u.Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen, abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u.Ä. werden [...]«.40 Dieser Vorsatz korrespondiert mit Bacons Auffassung seiner Materialsammlung, denn Roths Werke sind, ebenso wie Bacons Arbeitsmaterial, »genuin transitorisch«<sup>41</sup> und »explicitly meant to vanish«, sie sind »not meant to survive«.42 Auch die spezifischen Ästhetiken des Verschwindens werden in der ephemeren Kunst wie bei Bacon wertgeschätzt. Für den Künstler Urs Fischer ist beispielsweise »[d]er Verfall [...] etwas Natürliches und viel schöner als das, was wir Menschen machen können. Er hat eine extreme Eleganz, wie alles, was in der Natur geschieht. Wenn Wachs schmilzt, entstehen Formen, die wir nie so entwerfen könnten.«<sup>43</sup>

Process. in: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist's Writings*, hg. von ders. und P. Selz. Berkeley, 2012, S. 577–587.

37 Vgl. Syelle Hase: Einführung. Über das Sammeln des Flüchtigen und Festhalten des Ephemeren, in: *Sammlung des Flüchtigen. Über das Festhalten des Ephemeren*, hg. von Syelle Hase, Katrin Wegemann und Kunstverein Recklinghausen. Ausst.kat., Dortmund 2017, S. 7–14, hier S. 8.

38 Vgl. Tiziana Caianiello: Konkretion des Flüchtigen. Erhaltung und Inszenierung von Medienkunstinstallationen, in: *Medienkunst Installationen. Erhaltung und Präsentation. Konkretion des Flüchtigen*, hg. von Renate Buschmann, Tiziana Caianiello. Berlin 2013, S. 23–48, hier S. 25; vgl. auch Fischer-Lichte (Anm. 35), S. 22.

39 Vgl. *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, hg. von Monika Wagner, Dietmar Rübel und Sebastian Hackenschmidt. München 2002, S. 60f.

40 Roth in Heide Skowranek, *Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth*, in: *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierung des Originalen in der Gegenwartskunst*, hg. von Angela Matyssek. München 2010, S. 87–104, hier S. 100, zit. aus Bohlmann (Anm. 36), S. 106.

41 Bohlmann (Anm. 36), S. 104.

42 James Coddington: *The case against Amnesia*, in: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, hg. von Miguel Angel Corzo. Los Angeles 1999, S. 19–24, hier S. 20.

43 Gerhard Mack: *Ateliergespräch mit Urs Fischer am 8.4.2012* (<https://www.nzz.ch/der-mann-fuers-grosse-format-ld.633689>, Zugriff: 9. März 2023), zit. aus Bohlmann (Anm. 36), S. 108.

Das Material wird zum eigenständigen Bedeutungsträger.<sup>44</sup> In Reijiro Wadas *Freeze* (2007/2014)<sup>45</sup> verrotten so etwa reale Früchte zwischen Glasscheiben. Das vergehende Obst verweist auf barocke Vanitas-Motivik, ist aber zugleich eine physische Manifestation des Vanitas-Gedanken, ähnlich wie Bacons zerfallene Bildersammlung. So ist es »nicht mehr vornehmlich das Dargestellte, aus dem sich die Aussage des Werkes ableiten lässt, das also im vorliegenden Fall auf Tod und Vergänglichkeit bloß verweist; vielmehr kann das Material durch seine Eigenschaften Verwundbarkeit und Dahinschwinden zugleich verkörpern und vorführen«.<sup>46</sup> Bohlmann sieht den Vanitas-Gedanken darum in allen ephemeren Kunstwerken prominent verankert.<sup>47</sup>

### Die Mär vom ewigen Leben

Im Bereich der bildenden Kunst folgte man lange dem Gedanken, »that works of art are fixed and immortal [...]«<sup>48</sup> und dass ein Kunstwerk in genau dem Zustand bliebe, in dem es in das Museum gekommen sei,<sup>49</sup> wo ihm eine Art »Ersatzunsterblichkeit«<sup>50</sup> verliehen würde. Die Grundlage dafür war ein Werkbegriff, der von einem »unveränderlichen und in sich geschlossenen Original« ausging, welches die Künstler:in während des Schaffensprozesses mit Aura aufgeladen hat.<sup>51</sup> Das ewige Artefakt aber gibt es nicht. Im Gegenteil waren Verschwinden, Lücken, Ver- und Zerfall auf verschiedenen Ebenen schon immer ein inhärenter Teil der Kunst- und Kulturgeschichte. Nach manchen Schätzungen sind beispielsweise 70–80 Prozent der im zwölften und dreizehnten Jahrhundert in Italien produzierten Tafelbilder verloren

44 Vgl. Bohlmann (Anm. 36), S. 101; Bohlmann verweist unter anderem auf Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001; und James Elkins: *On some Limits of Materiality in Art History*, in: *Taktilität. Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*. Magazin des Instituts für Theorie, hg. von Stefan Neuner und Julia. Gelshorn und Zürich 2008, S. 25–30.

45 Vgl. Bohlmann (Anm. 36), S. 99.

46 Ebd., S. 101f.

47 Vgl. ebd., S. 99.

48 Ann Temkin: *Strange Fruit*, in: *Corzo* (Anm. 42), S. 45–50, hier S. 50.

49 Vgl. Renée Van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte und Sanneke Stigter: *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation*, in: *ICOM-CC: 16th Triennial Conference, Lisbon, 19–23 September 2011: preprints*, Paris 2011, <https://hdl.handle.net/11245/1.344546>, S. 1.

50 Boris Groys: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, hg. von Michael Krüger. München und Wien 1997, S. 198.

51 Hase (Anm. 37), S. 10, Zitat selbe Seite.

gegangen.<sup>52</sup> Die Gründe erstrecken sich von Ignoranz, fehlendem Wissen, falscher oder schlechter Lagerung oder Konservierung, falschen Zuschreibungen und mutwilliger Zerstörung<sup>53</sup> über Katastrophen und Kriege bis hin zu veränderten Auswahlkriterien für Archive, so dass diese immer auch Orte der »Informationslücken«<sup>54</sup> sind. Aktives »Ausmisten und Wegwerfen«<sup>55</sup> in Archive aber auch Museen sind ökonomisch begründet, denn »[i]f the culture is to live, some works of art must die«.<sup>56</sup> Aufgrund begrenzter Ressourcen bedeutet das Erhalten des einen Werkes demnach auch immer das Verschwinden anderer Werke.

Zeitgenössische Restaurierung, die bei Fragen des Verfalls an vorderster Front agiert, hat sich von dieser statischen Sicht verabschiedet. Heute wird die Veränderung der Kunstwerke begleitet (*managing change*): Statt sie in einem bestimmten Zustand zu fixieren, wird sichergestellt, dass sie sich durch die Zeit bewegen können.<sup>57</sup> »All materials are in a perpetual state of change. Organic materials oxidize, metals corrode, rubbery materials harden, dyes fade.«<sup>58</sup> Performative und materialvergängliche Arbeiten bilden lediglich den extremen Endpunkt eines Spektrums.

Um Alterung, Verfall und Auflösung greifbar zu machen, nutzen Restaurator:innen, aber auch Kunsthistoriker:innen oft eine »Körper- oder Leibmetaphorik«.<sup>59</sup> Sie vergleichen die Werkoberfläche mit Haut<sup>60</sup> und sprechen passend dazu von »Schnittverletzungen«, »Wunden und darauffolgenden

52 Gary Schwartz: *Ars Moriendi. The Mortality of Art*, in: *Art in America* 84, 1996, 11, S. 72–75, hier S. 72. Schwartz nimmt Bezug auf Edward B. Garrison: *Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy*, *Bulletin* 54, 1972, 2, S. 140, zit. aus Peter Galassi: *Conserving Photography and Preserving the Vitality of Our Culture*, in: *Corzo* (Anm. 42), S. 81–84, hier S. 83.

53 Vgl. Hanna Baro: *Vom Werden und Vergehen des Materials. Leinwand als Bildträger in Italien um 1500*, in: *Ephemere Materialien*, hg. von Andrea von Hülsen-Esch. Düsseldorf 2015, S. 11–77, hier S. 12.

54 Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 346.

55 Ebd., S. 345.

56 Vgl. Galassi (Anm. 52), S. 84.

57 Van de Vall, Hölling, Scholte und Stigter (Anm. 49), S. 1 bis 3, Zitat S. 1.

58 David Grattan und R. Scott Williams: *From »91« to »42«: Questions of Conservation for Modern Materials*, in: *Corzo* (Anm. 42), S. 67–74, hier S. 73.

59 Hanna Baro: *Spuren der Zeit. Alterungsprozesse und ihre Körpermetaphorik in der Kunst*, in: *Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken*, hg. von Max Bolze et al. Bielefeld 2015, S. 109–131, hier S. 111.

60 Ebd., S. 111 f.

›Vernähungen‹.<sup>61</sup> Es wird »vom ›Sterben‹, ›Altern‹ oder ganz allgemein vom ›Lebenszyklus‹ eines Kunstwerks«<sup>62</sup> geredet, insbesondere in Bezug auf dessen Materialität. In der materialen Alterung finden Mensch und Kunstwerk ihren Kontaktpunkt.<sup>63</sup> Jedes Kunstwerk ist durch seinen natürlichen Verfall eine Versinnbildlichung für die Endlichkeit des Lebens und den Verfall des menschlichen Körpers – eine Versinnbildlichung, die bei denjenigen Werken, die den Aspekt der Vergänglichkeit in den Fokus stellen, besondere Prägnanz gewinnt: »Die Prozesse des materiellen Zerfalls, der Auflösung und Verwesung in der Zeit, dem alle materiellen Körper ausgesetzt sind, [werden] durch die moderne Kunst symbolisch sublimiert und re-inszeniert [...]«. <sup>64</sup>

### Was bleibt?

Die Archivierung, das Sammeln, die Lagerung und Ausstellung von ephemeren Kunstwerken – oder in unserem Fall: flüchtigem Arbeitsmaterial – stehen vor einem grundsätzlichen Problem: Zerfall und Vergänglichkeit schließen Erhaltung und Bewahrung aus.<sup>65</sup> Bei der Entscheidung, was mit diesem Material geschieht, gibt es verschiedene Faktoren abzuwägen. Der Wille des Künstlers wird in der modernen Restaurierung in standardisierten Interviewprogrammen abgefragt.<sup>66</sup> Wäre es nach Bacon gegangen, wäre sein Atelierinhalt, wie obenstehend beschrieben, nicht archiviert worden. Ein Kunstwerk konstituiert sich neben seinem Material auch aus seinem Konzept.<sup>67</sup> In Fragen der Erhaltung können nicht immer beide ihr Recht bekommen, denn »to freeze an artwork in time could harm the true nature of art that is intended to change or that is immaterial in nature in itself«. <sup>68</sup> Wären nur Künstlerwunsch und Konzept zu beachten, müssten ephemere Werke vergehen, oder wie Arthur C. Danto es formulierte, »preservation should not take unto itself the prerogatives of suicide prevention«. <sup>69</sup>

61 Ebd., S. 114.

62 Ebd., S. 111.

63 Ebd., S. 110.

64 Groys (Anm. 50), S. 198.

65 Vgl. Hase (Anm. 37), S. 7f.; Bohlmann (Anm. 36); S. 99; siehe auch Arthur C. Danto: Looking at the Future Looking at the Present as Past, in: Corzo (Anm. 42), S. 3–12, hier S. 12.

66 Vgl. zum Beispiel Coddington (Anm. 42), S. 23f.; Bohlmann (Anm. 36), S. 112.

67 Vgl. Grattan und Williams (Anm. 58), S. 73.

68 Van de Vall, Hölling, Scholte und Stigter (Anm. 49), S. 2f.

69 Danto (Anm. 51), S. 12.

Es gibt allerdings sehr gute Argumente dafür, dem nicht nachzugeben. Denn sollte zeitgenössische Kunst nur für das zeitgenössische Publikum erlebbar sein?<sup>70</sup> Jede Entscheidung für oder gegen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen entscheidet mit darüber, was die Zukunft über das zwanzigste und einundzwanzigste Jahrhundert wissen wird. Liefße man alles vergehen, könnte man kaum etwas über die Zeit- und Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts lernen oder sich an dieser erfreuen.<sup>71</sup> Wäre Bacon zu seinem Willen gekommen, wäre das gesamte Feld der ikonografischen Quellenforschung sowie der Analyse des technischen Aufbaus seiner Gemälde, seiner Arbeitsprozesse und kreativen Vorarbeiten wesentlich beeinträchtigt gewesen. Was die Zeit überdauern soll, ist letztendlich eine komplexe ethische und (kultur-) politische Frage, deren Beantwortung nicht allein in Künstlerhand liegen sollte. Idealerweise wird sie von einer möglichst großen, heterogenen Gruppe aus Konservator:innen, Fachleuten, Museum und Sammler:innen gefällt.<sup>72</sup> Am Ende fließen ihre unterschiedlichen Perspektiven und Priorisierungen in das konservatorische »decision making model«<sup>73</sup> ein.

Aufgrund der immensen Bedeutung Bacons für die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist die Erhaltung des Atelierinhalts sicher gerechtfertigt. Die Kunst besteht wie bei allen ephemeren Werken darin, das Material so auszustellen und zu bewahren, dass seine Veränderlichkeit deutlich wird. Museologie, Restaurierung und Kunstgeschichte schlagen drei relevante Strategien vor. Ein ephemeres Ereignis kann durch die Vermittlung von Sinneserfahrungen zugänglich gemacht werden, denn »[...] confronting the ephemeral experience from a multisensory vantage can provide access to the essential nature of the event, [...]«.<sup>74</sup> Zudem können der Prozess, das Ereignis und die Aufführung re-inszeniert werden. Verantwortlich dafür sind oft die Restaurator:innen, die – im besten Fall mit präzisen Anweisungen

70 Vgl. Coddington (Anm. 42), S. 19.

71 Vgl. Grattan und Williams (Anm. 58), S. 73.

72 Vgl. Galassi (Anm. 52), S. 83 f.; Coddington (Anm. 42), S. 19; Bohlmann (Anm. 36), S. 103.

73 Ijsbrand Hummelen und Dionne Sillé: The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art, in: *Modern Art Who Cares?* hg. von ders. Amsterdam 1999, S. 164–172, zit. aus Bohlmann 2018 (Anm. 36), S. 104.

74 Jennifer Jenkins: Archiving the Ephemeral Experience, in: *Emerging Trends in Archival Science*, hg. von Karen F. Gracy. London und New York 2018, S. 77–93, hier S. 80.

der Künstler:innen<sup>75</sup> – wie der Interpret eines Musikstücks ein ephemeres Werk wiederaufführen.<sup>76</sup> Eine andere Taktik ist es, Faksimiles der Alterung preiszugeben und die Originale geschützt aufzubewahren.<sup>77</sup>

Die Hugh Lane Gallery hat eine Mischform gewählt. Wände, Boden, Decke und die Treppe zum Atelier sind in einer eigens gebauten Erweiterung des Museums rekonstruiert. Das Material besteht teils aus Originalen, teils aus Faksimiles. Man kann das Atelier nicht betreten, aber umrunden, was zumindest zu einer Raum- und Distanzerfahrung führt, die mit der Fülle der zu sehenden Bilder verknüpft werden kann. Austausch- und Abnutzungs- beziehungsweise Alterungsprozesse werden nicht vermittelt. Ihr kunsthistorischer Wert verbietet eine Re-Inszenierung des Verfallsprozesses mit den Originalen, es wäre aber äußerst spannend auszuloten, ob an dieser Stelle digitale Verfahren gewinnbringend eingesetzt werden könnten, indem etwa ein Algorithmus den Zerfall weiterdenkt. In anderen Kontexten existiert bereits Software, die mit Hilfe von künstlicher Intelligenz die Alterung menschlicher Gesichter berechnet.<sup>78</sup> Zumindest theoretisch wäre es denkbar, eine solche Simulation mit den typischerweise auftretenden Alterungs- und Abnutzungsspuren, die sich an den Buchseiten, Zeitungsausschnitten und Fotografien aus Bacons Atelier zeigen, sowie deren Fortschreiten zu trainieren. Bereits vorhandene Knicke in einer Fotografie könnten so – virtuell – zu Rissen werden, die einer Fragmentierung des Objektes vorausgehen. Dies würde es erlauben, dem Betrachter den transitorischen Charakter von Bacons Materialsammlung nahezubringen.

### Carpe diem

Bacons Arbeitsmaterial-Sammlung war ein permanent in Flux befindlicher, flüchtiger Bilderkosmos, der auch als solcher begriffen werden muss. Eine lückenhafte Quellenlage ist der Sammlung, wie sie heute erhalten ist, somit

75 Hase (Anm. 37), S. 11.

76 Vgl. Groys (Anm. 50), S. 204, Hase (Anm. 37), S. 11, Bohlmann (Anm. 36), S. 103.

77 Galassi (Anm. 52), S. 82f.

78 Vgl. beispielsweise Ling J. Wang, C.X: Artificial Aging of Faces by Support Vector Machines. In: Advances in Artificial Intelligence. Canadian AI 2004. Lecture Notes in Computer Science, hg. von A.Y.Tawfik und S.D.Goodwin. Bd. 3060, Berlin und Heidelberg 2004, [https://doi.org/10.1007/978-3-540-24840-8\\_44](https://doi.org/10.1007/978-3-540-24840-8_44) und Leah Asmelash und Brian Ries: This app shows you what you'll look like as you age, in: CNN, 16. Juli 2019, <https://edition.cnn.com/2019/07/16/us/face-app-drake-dwyane-wade-trnd/index.html>, (Zugriff: 30. Mai 2022).

eingeschrieben. Sie bildet kein vollständiges Gegenstück zu Bacons Ikonografie und ist für quantitative Untersuchungen, etwa als Beweis für Bacons Interesse an der einen oder anderen Thematik, nur bedingt geeignet.<sup>79</sup> Fehlstellen können etwa durch die Recherche der Ursprungspublikation eines Seitenfragments gefüllt werden. In einer Referenzkopie lässt sich gewinnbringend nach ikonografischen Quellen oder anderen Hinweisen zu Bacons Arbeit suchen; die eventuell vorhanden gewesenen Alterungsspuren, Risse und Farbspritzer sowie der Abrieb des Originals aber fehlen. Vom Leben und Sterbenlassen in Reece Mews lehren sie uns nichts. Denn jenseits seiner formästhetischen Funktion war das Bildmaterial für Bacon konzeptuell wichtig: Es war für ihn ebenso vergänglich wie das Leben, die Bilder alterten und zerfielen wie alles Fleischliche – eine Vorstellung, die er durch die Aneignung der Alterungsspuren in seine Gemälde übertrug. Das Material Bacons bildet, ebenso wie ephemere Kunstwerke, die Speerspitze der Erkenntnis, dass alle Kunst, genau wie wir selbst, letztendlich vergeht. Wie eingangs für Bacon beschrieben, lässt sich auf dieses *memento mori* trefflich mit einem emphatischen »*Carpe diem!*« antworten.<sup>80</sup>

79 Günther (Anm. 4), S. 62.

80 Vgl. Bohlmann (Anm. 36), S. 100.

**2.**  
**SPURENSICHERUNG:**  
**DOKUMENTATION,**  
**REKONSTRUKTION,**  
**KOMPENSATION**



Christine RÜth

## NACH DEM VERGESSEN

FORSCHUNGEN ZU PROVENIENZ-CLUSTERN  
DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS  
AN DER HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK

Aus den Augen, aus dem Sinn: von der Vergesslichkeit  
einer Gedächtnisinstitution

»Das kulturelle Gedächtnis ist nicht nur von Institutionen des Erinnerns bestimmt, sondern auch von Institutionen, Praktiken und Prozessen des Vergessens.«<sup>1</sup> – Der von Aleida Assmann formulierte, ebenso evidente wie irritierende Grundsatz, dass zum Auftauchen das Verschwinden, zum Finden das Verlieren und zum Erinnern notwendigerweise das Vergessen gehört, erweist sich für das Verständnis der Arbeitsweise von Gedächtnisinstitutionen als produktiv. Der Umstand, dass mit jeder Entscheidung und jeder Kanonisierung immer eine Marginalisierung einhergeht, wird auf diese Weise von der traurigen Realität zur Normalität erhoben. Die ineinandergreifenden Prozesse der Aus- und Abwahl erfolgen im besten Falle strukturiert und überlegt, geschehen aber oft auch unbewusst und folgen dabei Konjunkturen des wissenschaftlichen, bibliothekarischen, musealen oder archivarischen Interesses. Hinter das institutionelle Vergessen führen nur schmale Pfade zurück. Die Provenienz- und Sammlungsforschung ist – gewissermaßen als Archäologie der Gedächtnisinstitution – ein solcher Weg.<sup>2</sup> Was sie zu Tage fördern wird, ist am Anfang der Grabung kaum abzusehen. Denn die

- 1 Aleida Assmann: Archive im Wandel der Mediengeschichte, in: Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, hg. von Knut Ebeling und Stephan Günzel. Berlin 2009, S. 165–175, hier S. 168.
- 2 Die Metapher des Ausgrabens und der »Bibliotheksarchäologie« verwendet – unter Rückgriff auf ein *Denkbild* Walter Benjamins – Jürgen Babendreier: Ausgraben und Erinnern. Raubguttrecherche im Bibliotheksregal, in: Bibliotheken in der NS-Zeit. Provenienzforschung und Bibliotheksgeschichte, hg. von Stefan Alker, Christina Köstner und Markus Stumpf. Göttingen 2008, S. 15–41, hier S. 22–27; vgl. Walter Benjamin: Denkbilder, in: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV 1, Frankfurt a.M. 1972, S. 305–438, hier S. 400f.; siehe auch Assmann (Anm. 1), S. 169.

Suche gilt eben nicht dem bereits Bekannten, das sich im aktivierten Raum des Funktionsgedächtnisses befindet oder, durch Metadaten erschlossen, im Speichergedächtnis der Benutzung harrt.<sup>3</sup> Vielmehr ist es ein Drittes im Komplex des kulturellen Gedächtnisses, das die Provenienz- und Sammlungsforschung zum Ziel hat: »latente Erinnerungen, die ihre Stunde hinter sich oder noch vor sich haben«.<sup>4</sup>

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, derartige Prozesse und Praktiken des Vergessens wie auch des Erinnerns in der jüngeren Geschichte der Herzog August Bibliothek exemplarisch zu beschreiben.<sup>5</sup> Als Beispiel wird der Fall einer Privatsammlung diskutiert, die bereits in den 1970er Jahren in den Bestand der Bibliothek eingegangen war und lange Zeit ein Dasein als *hidden collection* führte.<sup>6</sup> Ihre Neuevaluation im Zuge eines aktuellen Projekts zur NS-Raubgut-Forschung führte zur Wiedereingliederung der Sammlung in die bewusste Erinnerung der Gedächtnisinstitution.<sup>7</sup>

3 Dazu Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, besonders S. 343–358 und 408–413; Assmann (Anm. 1), S. 168–172.

4 Assmann (Anm. 1), S. 169. Assmann adaptiert für diese ungezielte Ablagerung von »Spuren, Reste[n], Relikte[n], Sedimente[n] einer vergangenen Zeit, die zwar noch da sind, aber (vorübergehend) bedeutungslos, unsichtbar geworden sind«, den von F.G. Jünger geprägten Begriff des »Verwahrensvergessens« (Assmann (Anm. 3), S. 409f.); Friedrich Georg Jünger: Gedächtnis und Erinnerung. Frankfurt a.M. 1957, S. 32–39.

5 Siehe zu diesem Thema auch den Beitrag der Verfasserin: Sammlungen als Provenienz-Cluster. Ein Blick aus der NS-Raubgut-Forschung auf die Sammlungsgeschichte der Herzog August Bibliothek im 20. Jahrhundert, in: Die Herzog August Bibliothek. Eine Sammlungsgeschichte [im Erscheinen].

6 Zum Phänomen von sog. *hidden collections* in Bibliotheken und zu dessen Auswirkungen auf die wissenschaftliche Arbeit vgl. Barbara M. Jones: Hidden Collections, Scholarly Barriers. Creating Access to Unprocessed Special Collections Materials in America's Research Libraries, in: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage 5, 2004, S. 88–105; Jürgen Weber: NS-Raubgut und *hidden collections*. Herausforderungen für ein neues Sammlungsmanagement, in: NS-Raubgut in Bibliotheken. Suche. Ergebnisse. Perspektiven, hg. von Regine Dehnel. Frankfurt a.M. 2008, S. 175–184.

7 Die vorliegende Studie ist im Rahmen des durch das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste geförderten Projekts »NS-Raubgut unter den antiquarischen Erwerbungen der Herzog August Bibliothek seit 1969« (2020–2022) entstanden. Für die sorgfältige Durchsicht des fraglichen Bestandssegments danke ich Monika Biel. Für hilfreiche Hinweise und Anregungen bin ich den Diskutant:innen im Rahmen der Midterm-Tagung des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel sowie den Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes zu Dank verpflichtet.

## Erwerbung ohne Folgen? Die »Typographie-Sammlung« Erhard Göpels

Alles begann im Juni des Jahres 1976 mit einem Brief auf dem Schreibtisch des Wolfenbütteler Direktors Paul Raabe (1927–2013). Dieser hatte 1968 die Nachfolge des Schriftstellers und Bibliothekars Erhart Kästner (1904–1974) angetreten, der das Amt seit 1950 bekleidet hatte. Bei seinem Ausscheiden gab Kästner Raabe in seiner Schrift *An meinen Nachfolger*, die gleichermaßen Rechenschaftsbericht und Verpflichtung sein sollte, das Diktum mit auf den Weg, »daß von einem Bibliotheksleiter nichts bleibt als das, worum er seine Sammlung vermehrt hat«. <sup>8</sup> Kästners eigener Beitrag zur Vergrößerung und Profilierung des Bibliotheksbestands war der Aufbau einer international beachteten Künstlerbuchsammlung. Als Berater und Agent unterstützte ihn bei diesem Vorhaben ein langjähriger Freund: der Journalist und Kunsthistoriker Erhard Göpel (1906–1966). <sup>9</sup> Es dürfte dieser Verbindung geschuldet sein, dass sich ein Jahrzehnt später die Witwe Barbara Göpel mit einem Angebot an den neuen Direktor der Herzog August Bibliothek wandte: <sup>10</sup>

Die sehr umfangreiche Bibliothek meines vor mehreren Jahren verstorbenen Mannes, Erhard Göpel, muss ich jetzt verringern und einige Komplexe veräußern. [...] Mein Mann hat sich sein Leben lang für Buch- und Schriftkunst sehr interessiert, deshalb würde es mir schwer werden, diese Publikationen – etwa auf dem Wege einer Auktion – zu zerstreuen, und es wäre mir lieber, wenn der Komplex beisammen bliebe. [...] Ich könnte mir denken, dass Sekundärliteratur zur neueren Buchkunst in Wolfenbüttel noch nicht so vollständig vertreten ist.

Bemerkenswert an der offerierten Sammlung erschien den damaligen Verantwortlichen – der Direktor Raabe führte die Korrespondenz, griff aber immer wieder auf die Expertise erfahrener Mitarbeiter:innen zurück – vor allem ihr

- 8 Erhart Kästner: *An meinen Nachfolger*, in: *An meinen Nachfolger*. Erhart Kästners Vermächtnis als Direktor der Herzog August Bibliothek, hg. und mit einer Einleitung versehen von Helwig Schmidt-Glintzer. Wiesbaden 2015, S. 37–120, hier S. 62.
- 9 Dazu Werner Arnold: *Die Künstlerbuchsammlung der Herzog August Bibliothek*, in: *Das Malerbuch des 20. Jahrhunderts*. Die Künstlerbuchsammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, bearbeitet von Werner Arnold. Wiesbaden 2004, S. 9–25, hier S. 16–19; Julia Freifrau Hiller von Gaertringen: *Diese Bibliothek ist zu nichts verpflichtet außer zu sich selbst*. Erhart Kästner als Direktor der Herzog August Bibliothek 1950–1968. Wiesbaden 2009, vor allem S. 152f.
- 10 Der Erwerbungsverfahren, aus dem hier und im Folgenden zitiert wird, ist im Bibliotheksarchiv dokumentiert: Herzog August Bibliothek, BA V, 181 (o.S.).

Gegenstandsbereich. Seit Kästners Initiative in den 1950er und 1960er Jahren waren Typografie und Buchkunst im weiteren Kontext der Druck- und Buchgeschichte zu einem neuen Sammelschwerpunkt der Wolfenbütteler Bibliothek avanciert. Der Erwerb eines durch langjähriges fachliches Interesse geformten Konvoluts aus Originalobjekten und Sekundärliteratur erschien vor diesem Hintergrund als willkommene Ergänzung der eigenen Bestände.<sup>11</sup> Falls Raabe die Person Erhard Göpels oder dessen Verbindung zu seinem (zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen) Vorgänger Kästner bekannt waren, ließ er dies in der Korrespondenz mit Barbara Göpel nicht erkennen. Auch in den Erwerbungsakten bleibt dieser Umstand unerwähnt, und in den *Wolfenbütteler Bibliotheks-Informationen* aus dem Juli des Folgejahres 1977 wird mit Blick auf den Ankauf »aus dem Nachlaß des verstorbenen Münchener Kunstschriftstellers Dr. Erhard Göpel« explizit der buchgeschichtliche Quellenwert der Sammlung hervorgehoben, auf seine Person jedoch nicht weiter eingegangen.<sup>12</sup> Es bleibt daher bei Raabes nach Durchsicht der Bestände nüchtern formulierter Überraschung: »Ich sehe aus den Publikationen, daß Ihr Gatte mit Erhart Kästner zusammengetroffen ist [...].«

Das Zurücktreten des Ursprungs der (von Barbara Göpel so benannten) »Typographie-Sammlung« hinter ihren wissenschaftlichen Wert hatte weitreichende Folgen sowohl für die Arbeit mit den Beständen als auch für die Aufarbeitung der Biografie des Sammlers. Bei der Einarbeitung in den Bestand der Herzog August Bibliothek stand zunächst der bibliografische Aspekt im Vordergrund. Sekundärliteratur, seltene Pressendrucke und auch die von Göpel umfangreich gesammelte Graue Literatur wurden umgehend – allerdings nach Materialgattungen und Erscheinungsjahren getrennt und auf mehrere Signaturengruppen verteilt – in Bestand und Katalog aufgenommen und sind noch heute oft im Freihandbereich der Bibliothek zu finden. Die Herkunft der Bände wurde dabei nicht vermerkt. Überzähliges und im bibliothekarischen Erschließungssystem schwer Abzubildendes wurde dagegen ins Archiv verwiesen und dort nach dem Provenienzprinzip lose gekennzeichnet beiseitegelegt.<sup>13</sup>

11 Raabe reflektiert diese Erwerbungspraxis und eine Zahl herausragender Ankäufe in seinen Memoiren: Paul Raabe: *Bibliosibirsk oder Mitten in Deutschland. Jahre in Wolfenbüttel*. 2. Aufl., Zürich und Hamburg 2007, S. 274f. Die Sammlung Erhard Göpels gehört nicht zu den von Raabe hier erinnerten Erwerbungen.

12 Zwei Sammlungen zur Buchgeschichte erworben, in: *Wolfenbütteler Bibliotheks-Informationen* 2, 1977, S. 9.

13 Insgesamt wurden ca. 400 Bände der Sammlung in den regulären Bestand der Herzog August Bibliothek übernommen. Sie sind heute in den Signaturengruppen Wa (Erscheinungsjahre bis 1950) und Numerus currens (Erscheinungsjahre ab 1950)

Die Vereinzelung der Bestände ohne Dokumentation ihrer gemeinsamen Provenienz führte über die Jahre zum Verschwinden der Sammlung Erhard Göpels aus dem Gedächtnis der Bibliothek. So bleibt Göpel etwa in dem 1992 als Festschrift für Paul Raabe erschienenen *Lexikon zur Geschichte und Gegenwart der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, in dem auch Vorbesitzer:innen bedeutender Teilsammlungen gewürdigt werden, unerwähnt.<sup>14</sup> Die wissenschaftliche Aufarbeitung des in der Herzog August Bibliothek verwahrten Nachlasses von Erhart Kästner führte zwar zur Aufarbeitung der Korrespondenz Kästners mit Göpel und konturierte so deren geschäftliches wie freundschaftliches Verhältnis; der Umstand, dass gerade der Teilbestand aus Göpels privater Bibliothek, der im Zentrum des gemeinsamen Interesses mit Kästner stand, ebenfalls in Wolfenbüttel verwahrt wird, fand jedoch keinen Eingang.<sup>15</sup> Entsprechend konnte die Existenz der Sammlung auch in der bislang umfangreichsten Rekonstruktion der Biografie Göpels nicht berücksichtigt werden.<sup>16</sup>

### »Andenken«: neue Fragen an die Sammlung Göpel

Ihre neuerliche Evaluation – und damit den Weg aus dem Vergessen – verdankt die »Typographie-Sammlung« Erhard Göpels einem übergeordneten Vorhaben. Anliegen der NS-Provenienzforschung in Bibliotheken ist die Prüfung aller ab 1933 erfolgten Zugänge in den Bestand auf mögliche NS-Raubgut-Zusammenhänge. Dies betrifft grundsätzlich auch später getätigte Ankäufe oder Schenkungen von vor 1945 erschienenen Werken.<sup>17</sup> Die

sowie unter dem Sonderstandort *Ars librorum* aufgestellt. Im Bibliotheksarchiv befindet sich unter dem Namen Göpels zusätzlich ein laufender Meter an weitgehend unsortiertem Material.

- 14 *Lexikon zur Geschichte und Gegenwart der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*. Paul Raabe zum 29.2.92, hg. von Georg Ruppelt und Sabine Solf. Wiesbaden 1992.
- 15 Von Hiller (Anm. 9), hier S. 103, 152f. und 162.
- 16 Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner: Erhard Göpel im Nationalsozialismus – eine Skizze. München 2018 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003675>, Zugriff: 12. Oktober 2022).
- 17 Siehe etwa den Leitfaden Provenienzforschung zur Identifizierung von Kulturgut, das während der nationalsozialistischen Herrschaft verfolgungsbedingt entzogen wurde. Magdeburg 2019, hier S. 27f. (<https://www.proveana.de/de/link/lit10002991>, Zugriff: 23. Oktober 2023). Explizit zur Problematik des sogenannten »sekundären Raubguts« auch Johannes Mangei: Zu wenig beachtet: NS-Raubgut und aktuelle antiquarische Erwerbung, in: *Bibliotheksdienst* 46, 2012, S. 608–617.



Abb. 1: Sammlerstempel Erhard Göpels  
zusammen mit dem Stempel des Vorbesitzers  
Tom Poggenbeek (HAB: Wa 3274), vor 1966 (?)  
(Foto: Herzog August Bibliothek).

Signaturengruppe, in die bei ihrer Erwerbung im Jahr 1977 die älteren Bände aus der Sammlung Göpel eingereiht wurden, ist seit 2020 Gegenstand eines entsprechenden Projekts zur Suche nach NS-Raubgut in den antiquarischen Zugängen der Herzog August Bibliothek.<sup>18</sup> Bei der autoptischen Sichtung der Bestände wurde der für den gesamten Nachlass charakteristische Stempel mit der Aufschrift »Ex libris Erhard Göpel« insgesamt 199 Mal erfasst und so die Sammlung – gewissermaßen durch Zufall – wiederentdeckt.<sup>19</sup> Über die Zugangsbücher führte der Weg ins Bibliotheksarchiv, wo der zugehörige Erwerbungs Vorgang aufgefunden wurde. Anhand der dort enthaltenen Details und der umfangreichen Forschungsliteratur zur Tätigkeit des Kunsthistorikers und Kunstagenten Erhard Göpel konnte rasch die Biografie des Sammlers rekonstruiert und eine erste Einschätzung seiner Sammlung getroffen werden.<sup>20</sup>

18 <http://diglib.hab.de/?link=108> (Zugriff: 12. Oktober 2022).

19 Alle Bände der ehemaligen Sammlung sind mit ihren Provenienzen im Bibliothekskatalog der Herzog August Bibliothek erschlossen und online suchbar: [https://opac.lbs-braunschweig.gbv.de/DB=2/CMD?ACT=SRCHA&TRM=prn+g%C3%B6pel+sgn+wa\\*](https://opac.lbs-braunschweig.gbv.de/DB=2/CMD?ACT=SRCHA&TRM=prn+g%C3%B6pel+sgn+wa*) (Zugriff: 12. Oktober 2022).

20 Erhard Göpel gehört zu den am umfangreichsten erforschten Figuren im Kunstbetrieb des zwanzigsten Jahrhunderts und insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus. Vgl. Jonathan Petropoulos: *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*. Oxford 2000, S. 155–158; Fuhrmeister und Kienlechner (Anm. 16); Petra Winter: »... too much baggage«. Zur Biografie Erhard Göpels, in: Max Beckmann. *Das Vermächtnis Barbara Göpel*, hg. von Andreas Schalhorn und Petra Winter. Berlin 2018, S. 34–36.

Erhard Göpel machte sich in den 1930er Jahren als Journalist und Kunstkritiker einen Namen, war aber auch auf dem Kunst- und Antiquariatsmarkt bestens vernetzt. Von 1938 bis 1939 arbeitete er zusammen mit Erhart Kästner, der zu diesem Zeitpunkt hauptberuflich an der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden beschäftigt war, an der Vorbereitung der für das Jahr 1940 in Leipzig geplanten Gutenberg-Reichsausstellung.<sup>21</sup> Ab 1942 war Göpel als Vertreter des sogenannten »Sonderauftrags Linz« in den besetzten Niederlanden tätig. Im Rahmen seiner Aufgaben erwarb er auf dem niederländischen, belgischen und französischen Kunstmarkt zahlreiche Werke für das geplante »Führermuseum«. Dass derartige Erwerbungen unter Ausnutzung der macht- und geldpolitischen Asymmetrien eines Besatzungsregimes erfolgten und oftmals durch den bewussten Einsatz von Druckmitteln in die Wege geleitet wurden, ist umfassend belegt. Entsprechende Praktiken sind auch für Erhard Göpel anzunehmen.<sup>22</sup>

Gleichzeitig nutzte Göpel seine exponierte Stellung, um entgegen der Linie des Regimes den Kontakt zum durch die Nationalsozialisten verfolgten und in die Niederlande emigrierten Künstler Max Beckmann (1884–1950) zu halten und dessen Werke zum Verkauf oder zur Publikation ins Deutsche Reich zu transportieren.<sup>23</sup> An das Engagement für den Künstler knüpfte Göpel in den 1950er und 1960er Jahren wissenschaftlich an. Bereits wenige Jahre nach

21 Siehe dazu Erhart Kästner: Die Gutenberg-Reichsausstellung Leipzig 1940. Ein Vorbericht, in: Leipziger Jahrbuch 1938, S. 29–37; zum Gesamtprojekt Hainer Michalske: Die Gutenberg-Reichsausstellung 1940. Ein Beitrag zur nationalsozialistischen Kulturpolitik. Stuttgart 2007.

22 Zu Göpels Agieren Fuhrmeister und Kienlechner (Anm. 16), S. 8–21; Christian Fuhrmeister und Susanne Kienlechner: Tatort Nizza. Kunstgeschichte zwischen Kunsthandel, Kunstraub und Verfolgung, in: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken, hg. von Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald. Berlin 2008, S. 405–429, hier S. 422–429. Das niederländische *Kulturgutportal Cultuurgoederen Tweede Wereldoorlog* – Cultural goods Second World War verzeichnet bei 629 als möglicherweise NS-verfolgungsbedingt entzogen geltenden Werken eine Beteiligung Erhard Göpels ([https://wo2.collectienederland.nl/search?qf\[\]=nk\\_owner\\_filter:Göpel&qf\[\]=nk\\_owner\\_filter:Göpel,%20E.](https://wo2.collectienederland.nl/search?qf[]=nk_owner_filter:Göpel&qf[]=nk_owner_filter:Göpel,%20E.), Zugriff: 23. Oktober 2023).

23 Bekannt sind mindestens fünf Gemälde, bei deren Verkauf durch Beckmann Göpel nachweislich als Kurier fungierte; siehe etwa das Datenblatt zu Erhard Göpel unter <https://beckmann-research.org/goepel-erhard> (Zugriff: 12. Oktober 2022). Ein weiteres auch für Göpel durchaus riskantes Beispiel diskutiert Andreas Hansert: Hermann Hesse, Max Beckmann und das Linzer »Führermuseum«. Bibliophile Buchprojekte der Bauerschen Gießerei in Frankfurt während des Zweiten Weltkriegs, in: Kirchliche Zeitgeschichte 20, 2007, S. 381–402, hier S. 390–401.

Beckmanns Tod wirkte er als Herausgeber der Tagebücher des Künstlers aus der unmittelbaren Kriegs- und Nachkriegszeit.<sup>24</sup> Zusammen mit seiner Frau Barbara erarbeitete Göpel außerdem das lange Zeit gültige Verzeichnis der Gemälde Max Beckmanns.<sup>25</sup> Eine feste Anstellung fand er aufgrund seiner Tätigkeit während der Zeit des Nationalsozialismus als politisch nicht tragbar eingestufte Göpel jedoch nicht. Stattdessen betätigte er sich als freier Journalist und Kunstagent – auch für Erhart Kästner und die Wolfenbütteler Bibliothek.

Die Erkenntnisse über Göpels Agieren in den durch das Deutsche Reich besetzten Gebieten und seine nachweisliche Täterschaft im Kontext des nationalsozialistischen Kulturgutraubs führten bei der Prüfung seiner durch die Herzog August Bibliothek angekauften Privatsammlung zu erheblichen Verdachtsmomenten. Hier – ebenso wie im Fall der von Barbara Göpel testamentarisch an die Staatlichen Museen zu Berlin vermachten Sammlung von Werken Max Beckmanns<sup>26</sup> – stellte sich unmittelbar eine Vielzahl von Fragen: Aus was für Werken setzt sich die Sammlung zusammen? Sind darunter Exemplare, die klare Hinweise auf einen Vorbesitz in anderer Hand aufweisen? Was lässt sich über die Umstände des Sammlungsaufbaus durch Göpel herausfinden? Könnte es sich entweder bei einzelnen Bänden oder sogar beim ganzen Konvolut um NS-Raubgut handeln?

In einem ersten Schritt wurde die Sammlung vor diesem Hintergrund nach formalen Kriterien analysiert. Im Fokus standen insgesamt 186 Werke, die vor 1945 erschienen waren. Die Publikationsjahre erstrecken sich dabei von 1886 bis 1944, wobei ein deutlicher Schwerpunkt in den 1930er und 1940er Jahren zu erkennen ist. Eine Eigenpublikation sowie 17 Widmungsexemplare konnten von dem Anfangsverdacht eines NS-verfolgungsbedingten Entzugs befreit werden. Anders zu bewerten sind demgegenüber fünf Werke, die tatsächliche Hinweise auf andere Vorbesitzer enthalten, und 163 Bände, die abgesehen von Göpels Sammlerstempel keinerlei Provenienzspuren aufweisen.

Eine weiterführende Gruppierung erlaubte an diesem Punkt der Blick auf die konkreten Inhalte der Sammlung. So ließen einige der vorhandenen

24 Max Beckmann: Tagebücher 1940–1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, hg. von Erhard Göpel. München 1955.

25 Erhard Göpel und Barbara Göpel: Max Beckmann. Katalog der Gemälde, 2 Bde., Bern 1976. Auf dieser Arbeit basiert auch das neue von Anja Tiedemann erarbeitete Online-Werkverzeichnis: Max Beckmann. Catalogue Raisonné der Gemälde, Ahlen 2021 (<https://www.beckmann-gemaelde.org/>, Zugriff: 12. Oktober 2022).

26 Vgl. zu den dortigen Recherchen Sven Haase: Eine Annäherung an den Bestand. Provenienzforschung zum Vermächtnis Barbara Göpel, in: Schalhorn und Winter (Anm. 20), S. 37–43.

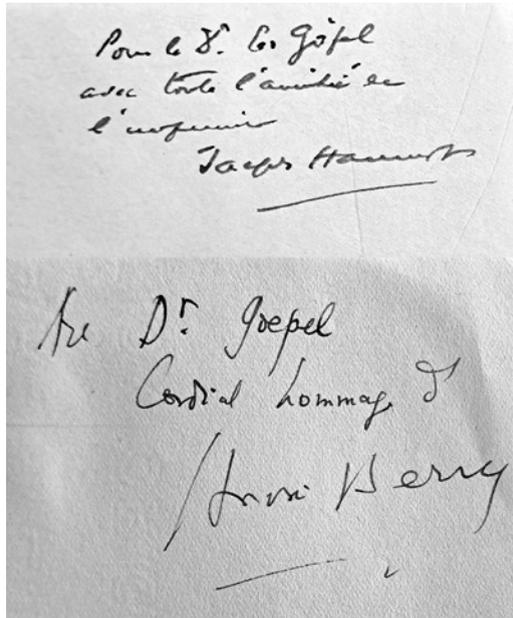


Abb. 2: Widmungen des Verlegers Jacques Haumont und des Schriftstellers André Berry an Erhard Göpel (HAB: Wa 3232/Wa 3234), 1943/1941 (Foto: Herzog August Bibliothek).

Materialien einen Zusammenhang mit Göpels journalistischer und wissenschaftlicher Tätigkeit erkennen. Darunter sind etwa fünf Werke aus der Bauerschen Gießerei in Frankfurt am Main zu zählen, mit der Göpel im Rahmen mehrerer Publikationsprojekte zusammenarbeitete.<sup>27</sup> Weitere zwölf Bände stammen aus dem Haus des Verlegers Jacques Haumont (1899–1974), mit dem Göpel im besetzten Paris in Kontakt stand. Untermauert wird dieser Umstand unter anderem durch ein Widmungsexemplar Haumonts an Göpel, das als Teil der Sammlung in die Herzog August Bibliothek kam. Und auch der gleichzeitig in Paris stationierte Ernst Jünger (1895–1998) erinnert sich an entsprechende Zusammentreffen mit beiden Personen – bei einer Gelegenheit sogar zusammen mit dem Schriftsteller André Berry (1902–1986), von dem in Wolfenbüttel ebenfalls ein Widmungsexemplar an Göpel erhalten ist.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Vgl. etwa Hansert (Anm. 23).

<sup>28</sup> Siehe etwa den Tagebucheintrag Jüngers vom 10. November 1943. Ernst Jünger: Das zweite Pariser Tagebuch, in: Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 3, Stuttgart 1979,

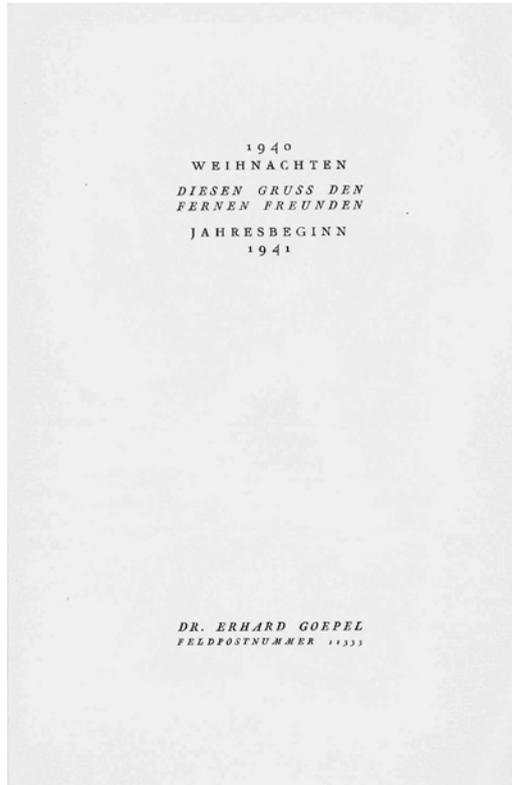


Abb. 3: »Diesen Gruß den fernen Freunden ...«, Titelseite des Privatdrucks von Friedrich Hölderlins Gedicht *Andenken* für Erhard Göpel, 1940 (Foto: Herzog August Bibliothek).

Tatsächliche Verdachtsmomente ergaben sich nach diesem Ausschlussverfahren vor allem für vier Werke aus der Sammlung Erhard Göpels (eine weitere enthaltene Vorprovenienz erwies sich als unverdächtig). Von diesen Bänden tragen zwei den Besitzstempel des Amsterdamer Kunsthandwerkers Tom Poggenbeek (1872–1942). Eine NS-Verfolgung Poggenbeeks konnte bislang zwar nicht nachgewiesen werden; wie und unter welchen Umständen die beiden Bände in Göpels Besitz gelangten, war ebenfalls nicht zu klären. Ein NS-Raubgut-Verdacht lässt sich daher angesichts der von Göpel in den

S. 9–294, hier S. 188. Zu Göpel und Jünger auch Fuhrmeister und Kienlechner (Anm. 16), vor allem S. 7f.

1940er Jahren in den besetzten Niederlanden eingenommenen Position und den damit verbundenen Druckmitteln nicht mit Sicherheit ausschließen. Ähnliches gilt für zwei weitere Bände, die nicht namentlich gekennzeichnete beziehungsweise nur bruchstückhaft erhaltene Einträge bislang ungeklärter Herkunft enthalten. Symptomatisch für die Verquickung des Agierens Göpels für den NS-Staat mit privaten Interessen ist auch ein auf den ersten Blick unauffälliges Konvolut, das bei der Einarbeitung in den Bibliotheksbestand unberücksichtigt blieb und heute im Archiv der Herzog August Bibliothek lagert. Es handelt sich um eine in mehreren Exemplaren erhaltene Ausgabe von Friedrich Hölderlins Gedicht *Andenken*, die Göpel 1940 bei der Pariser Schriftgießerei Deberny & Peignot als Weihnachts- und Neujahrsgruß in Auftrag gegeben hatte. Wie es zu dieser Dienstleistung kam und inwiefern Göpel hier seine Stellung nutzen konnte, ist bislang nicht bekannt.

### Nach dem Vergessen: NS-Raubgut-Forschung

Der Fall der 1977 durch die Herzog August Bibliothek erworbenen Sammlung Erhard Göpels zeigt, wie Prozesse des Erinnerns und Vergessens einer Gedächtnisinstitution im Einzelfall wellenartig verlaufen können. Für den spezifischen Zweck der Suche nach NS-Raubgut braucht es dabei nicht immer ein vollständiges Entreißen einer gesamten Sammlung aus dem Dunkel des institutionellen Vergessens. Eine (partielle) Sammlungsrekonstruktion, wie sie am Beispiel der Bibliothek Göpels vorgeführt wurde, ist eher die Ausnahme; im Einzelfall – etwa, wenn es konkrete, in der bekannten Person und Sammelstrategie eines Vorbesitzers liegende Verdachtsmomente gibt – kann sie dennoch nötig und sinnvoll sein. Oftmals ergeben sich bei der Prüfung der Bestände aber nur kleinere Provenienz-Cluster, lose Verkettungen und Vernetzungen eher zufälliger Einzelprovenienzen. Ihre punktuelle, auf das konkrete Forschungsziel ausgerichtete Evaluation birgt im erinnern somit das nächste Vergessen.

Klaus-Peter Möller • Lothar Weigert (†)

## ÜBERLIEFERUNG ALS LÜCKENTEXT UND PALIMPSEST LESEN LERNEN

DER BERLINER ZWEIGVEREIN DER DEUTSCHEN  
SCHILLERSTIFTUNG UND SEINE JÜDISCHEN  
UNTERSTÜTZER, MITGLIEDER UND DESTINATÄRE

### Forschungslücken als Ausgangspunkt

Gemeinsam mit meinem Kollegen Lothar Weigert habe ich von 2014 bis 2019 die Geschichte des Berliner Zweigvereins der Deutschen Schillerstiftung erforscht. Zunächst wollten wir nur klären, welche Rolle Theodor Fontane in der Stiftung hatte. In seiner Wohnung wurde der Berliner Zweigverein am 21. Juli 1855 gegründet, bis an sein Lebensende blieb er engagiertes Mitglied, ab 1873 trug er als Vorstandsmitglied Mitverantwortung für alle Entscheidungen des Zweigvereins.<sup>1</sup> Trotzdem war über seine Tätigkeit für die Stiftung bisher so gut wie nichts bekannt. Ein kleiner Aufsatz sollte es werden, aber das Thema erwies sich als komplex, die Materialfunde waren vielfältig und aufschlussreich, so dass der Forschungsbericht schließlich über 500 Seiten umfasste. Vermutlich wäre er noch umfangreicher ausgefallen, wenn nicht das Schicksal einen schwarzen Schlussstrich unter die gemeinsame Arbeit gesetzt hätte. *Memento mori* heißt in unserem Zusammenhang auch, dass unser Tun fragmentarisch bleiben muss. Es klaffen stets Wissenslücken zwischen den Inseln der Erkenntnis, die zu immer neuen Forschungsexpeditionen herausfordern oder verlocken: jede neue Insel ein Ozean von Fragen.

Das Fragmentarische, die Lückenhaftigkeit von Überlieferung und Historiografie sind uns bei den Recherchen zu diesem Projekt auf verschiedenen Ebenen immer wieder begegnet. Der Forschungsliteratur ist zu entnehmen, dass Fontane über Jahrzehnte hinweg für die Schillerstiftung als Gutachter tätig gewesen sei.<sup>2</sup> Bekannt war bislang lediglich sein Schreiben

1 Dass Fontane nicht von Anfang an Vorstandsmitglied des Berliner Zweigvereins war, hängt offenbar mit seinem längeren Aufenthalt in London während der Gründungsphase des Vereins zusammen.

2 Roland Berbig: Berliner Zweigstelle der Deutschen Schillerstiftung, in: Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine. Berlin und Boston 2000, S. 434–440.

über den dichtenden Drechslermeister Karl Weise, den »Hans Sachs von Freienwalde«,<sup>3</sup> das als eines dieser Gutachten galt. Rudolf Goehler<sup>4</sup> hat auf dieses Schriftstück hingewiesen, Roland Berbig<sup>5</sup> hat es im Archiv der Schillerstiftung gefunden und publiziert. Durch unsere Archivrecherchen sollten einige weitere Gutachten ermittelt werden.

Zunächst konzentrierten sich die Recherchen auf das Archiv der Deutschen Schillerstiftung in Weimar, das ca. 2.500 Akten umfasst, darunter etwa 2.000 Personenakten. Mit Hilfe des Online-Verzeichnisses ließen sich die Namen von 944 Personen ermitteln, die Destinatäre des Berliner Zweigvereins gewesen sein könnten. Wir stellten eine Liste mit etwa 100 Autor:innen zusammen, deren Wirkungsort Berlin war und die einen Bezug zu Fontane vermuten ließen. Aber weder in deren Akten noch sonst irgendwo fanden sich die gesuchten Gutachten. Und es konnte sich auch keines finden, denn die Abfassung der literarischen Gutachten über die Destinatäre der Stiftung war Aufgabe der Generalsekretäre.<sup>6</sup> Auch Fontanes Schreiben über Karl Weise war, wie sich herausstellte, kein Gutachten, sondern ein Antrag zugunsten eines Dritten, wie ihn jeder an die Zentralstiftung oder an eine der Filialen richten konnte. Um Fontanes Tätigkeit für die Schillerstiftung zu verstehen, mussten wir zunächst Geschichte, Struktur und Arbeitsweise dieser Korporation erkunden sowie den Zusammenhang des Berliner Zweigvereins mit der Zentralstiftung und den anderen Filialen. Die beeindruckenden, auf umfassende Archivstudien gestützten Studien von Rudolf Goehler und Susanne Schwabach-Albrecht konnten diese Fragen nur in Teilbereichen beantworten.<sup>7</sup> Gebrauchte wurde eine Darstellung aus der Perspektive der Peripherie auf die Zentralstiftung und die anderen Filialen.

- 3 Theodor Fontane: Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Zweiter Teil: Das Oderland. Barnim-Lebus, hg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau. Berlin 1994, S. 77.
- 4 Rudolf Goehler: Die Deutsche Schillerstiftung 1859–1909. Eine Jubiläumsschrift in zwei Bänden. Bd. 1: Geschichte der Deutschen Schillerstiftung. Berlin 1909, S. 236–237.
- 5 Roland Berbig: Theodor Fontanes Akte der Deutschen Schiller-Stiftung. Mit einem unveröffentlichten Gutachten für Karl Weise, in: »Spielende Vertiefung ins Menschliche«. Festschrift für Ingrid Mittenzwei, hg. von Monika Hahn. Heidelberg 2002, S. 149–166.
- 6 Rudolf Goehler: Die Deutsche Schillerstiftung 1859–1909. Eine Jubiläumsschrift in zwei Bänden. Bd. 2: 178 literarische Gutachten der Deutschen Schillerstiftung. Berlin 1909.
- 7 Susanne Schwabach-Albrecht: Die Deutsche Schillerstiftung 1909–1945. Archiv für Geschichte des Buchwesens, hg. von der Historischen Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V., Bd. 55, 2001, S. 1–156. Die Autorin hat eine

Zweck der 1855 an Schillers 50. Todestag initiierten und 1859 zu seinem 100. Geburtstag gegründeten Deutschen Schillerstiftung war es, Schriftsteller:innen, die mit ihrem literarischen Werk einen bedeutenden Beitrag zur poetischen Nationalliteratur (Belletristik) geleistet hatten, in existenziellen Notlagen finanziell zu unterstützen. Die Stiftung war föderal strukturiert und hatte eine Reihe zentraler Organe: den Verwaltungsrat, den Generalsekretär, die Generalversammlung. Der »Vorort« (Sitz) sollte nach einem Rotationsprinzip wechseln, war aber aus pragmatischen Gründen während der meisten Verwaltungsperioden in Weimar. Die Zweigvereine bzw. Zweigstiftungen waren als selbständige Körperschaften öffentlichen Rechtes in ihren jeweiligen Ländern organisiert. Sie hatten eigene Vorstände und Vorsitzende und führten ebenfalls regelmäßig Generalversammlungen durch. Sie bauten eigene Kapitalvermögen auf, die sie selbständig verwalteten. Von den Erträgen transferierten sie einen Teil an die Zentralkasse, über einen Teil verfügten sie satzungsgemäß in eigenständiger Verantwortung.

Das Weimarer Archiv dokumentiert die Tätigkeit der Zentralstiftung. Das betrifft natürlich auch die Personenakten, in denen die vom Verwaltungsrat bearbeiteten Anträge auf Unterstützung abgelegt sind. Wir suchten also nicht nur nach dem falschen Gegenstand, den Gutachten Fontanes, sondern auch am falschen Ort. Im Verwaltungsrat der Gesamtstiftung hat Fontane den Berliner Zweigverein nicht ein einziges Mal vertreten. Er votierte mündlich oder schriftlich über die auf lokaler Ebene bearbeiteten Verfahren, richtete einzelne Anträge an die Zentrale, wie den zugunsten von Weise, oder an den Vorstand des Berliner Zweigvereins, führte in einigen Fällen die nicht immer konfliktfreie Korrespondenz mit der Zentrale. Die meisten Verfahren, an denen er beteiligt war, wurden vollständig auf der Ebene des Berliner Zweigvereins abgewickelt, der im Zeitraum bis 1898 etwa 400 Unterstützungen bewilligte, die Zahl der abgelehnten Anträge ist nicht einzuschätzen. Die Unterlagen dieser Verfahren blieben vor Ort und wurden nicht dem Archiv der Gesamtstiftung überstellt.

Dass der Berliner Zweigverein auch ein eigenes Archiv aufgebaut hatte, steht außer Zweifel. Durch die Satzung waren die Zweigvereine und Zweigstiftungen verpflichtet, die von ihnen eigenständig auf lokaler Ebene bearbeiteten Vorgänge zu dokumentieren und zu archivieren und der Zentrale regelmäßig Rechenschaft über diese Verfahren zu geben. Auch in der Korrespondenz fanden sich Hinweise auf das Archiv des Berliner Zweigvereins. Es wurde jeweils vom Schriftführer verwahrt und gepflegt. Dieses Archiv ist

Reihe weiterer wichtiger Aufsätze zur Geschichte der Schillerstiftung und zu Isidor Landau geschrieben, auf die hier nur global verwiesen werden soll.

leider verschollen. Zur Beantwortung der Forschungsfrage mussten andere Quellen erschlossen werden.

*Schmalhansküchenmeisterstudien versus Petitionsschriftstellerei* haben wir unseren Forschungsbericht genannt,<sup>8</sup> weil wir wie die zeitgenössischen Juroren der Stiftung Einblick erhielten in die desaströsen Verhältnisse zahlreicher Haushalte von Schriftsteller:innen und uns andererseits mit dem Phänomen konfrontiert sahen, dass so mancher Dichter:in sein bzw. ihr Talent nutzte, um regelmäßig bei der Stiftung mit neuen Petitionen einzukommen, denn diese Art von Schriftstellerei brachte auch ein schönes Stück Geld ein. Als Motiv für den Umschlag haben wir das hoffnungsgrün geschmückte Elbschiff ausgesucht, mit dem die Festgesellschaft am 10. Mai 1855 von Dresden aus hinausgefahren war nach Loschwitz, um den 50. Todestag des Dichters am Schillerhäuschen in den Weinbergen zu begehen, darunter Karl Gutzkow, Wilhelm Wolfsohn und Berthold Auerbach. An diesem Tag erging aus Dresden der Ruf zur Gründung der Schillerstiftung. Auf der politischen Agenda war das Projekt ›nationale Einheit‹ in der Restaurationsepoche nach der Märzrevolution von 1848 wieder in weite Ferne gerückt. Aber die Gestalt des in allen Ländern deutscher Sprache verehrten Dichters Friedrich Schiller machte es möglich, über die Ländergrenzen hinweg eine bürgerliche, wohl-tätige Stiftung zu gründen, in der die Hoffnung auf nationale Einheit und Freiheit wenigstens im Raum der Literatur zu einem gemeinsamen Projekt werden konnte. Fontanes für den *Fest-Tunnel* zur Säkularfeier von 1859 gedichteter Toast *Es sprach Apoll ...* gipfelte in dem Ausruf: »*Und Schiller kam – und Deutschland war geeinigt.*«<sup>9</sup>

8 Lothar Weigert, Klaus-Peter Möller: *Schmalhansküchenmeisterstudien versus Petitionsschriftstellerei*. Theodor Fontane und der Berliner Zweigverein der Deutschen Schillerstiftung. Würzburg 2023.

9 Theodor Fontane: *Es sprach Apoll ...*, zit. nach: Schillerfeier des literarischen Sonntags-Vereins, in: *Preußische Zeitung*, Berlin Nr. 527, 10. November 1859, Morgen-Ausgabe (das Zitat im Original gesperrt); Theodor Fontane: *Gedichte*, hg. von Joachim Krueger und Anita Golz. Berlin 1995, Bd. 2, S. 84–85; dass. in: *Schiller-Denkmal*, Berlin: Riegel's Verlagsbuchhandlung 1860, Bd. 1, S. 121; dass. in: *Erstes poetisches Schiller-Album*. Zur Erinnerung an die Säkularfeier des Dichters: begangen den 10. November 1859, hg. von Herrmann Joseph Landau. Hamburg 1860, S. 17.

## Erschließung alternativer Quellen

Nachdem Ziele und Fragestellung der Recherche aufgrund dieser Erkenntnisse konkretisiert waren, erschloss sich umfangreiches Quellenmaterial zu dem Projekt, auch im Archiv der Deutschen Schillerstiftung und anderer Filialstiftungen. Tätigkeit, Geschichte und Struktur einer Körperschaft wie der Schillerstiftung spiegeln sich in ihrer Überlieferung und ihren Selbstdarstellungen wider, in Verwaltungsakten und Jahresberichten. Die Akten über die Destinatäre beinhalten die Korrespondenz über die betreffenden Personen, darunter Auskünfte, die bei den Zweigvereinen vor Ort eingeholt wurden. In Gutachten, Berichten und Voten finden sich Hinweise auf frühere Verfahren, auch auf der Ebene der Zweigvereine. Vorgänge wurden vom Zweigverein an die Zentrale delegiert, wenn höhere Unterstützungszahlungen notwendig oder angemessen schienen, als nach den Festlegungen der Satzung auf lokaler Ebene bewilligt werden konnten. Auch mehrjährige und lebenslange Zahlungen wurden nur von der Zentrale bewilligt. Umgekehrt reichte die Zentrale Vorgänge an die Zweigstiftung weiter, wenn die Förderwürdigkeit von Autor:innen nicht überzeugend feststellbar war. Voraussetzung für eine Unterstützung war immerhin ein Verdienst um die Nationalliteratur, ein Kriterium, das häufig zu Diskussionen Anlass gab, während die Bedürftigkeit in den meisten Fällen anrührend evident war. Natürlich gab es auch eine gefühlte Armut. Mehrfach kam es zu Vereinbarungen über Co-Finanzierungen zwischen der Zentrale und dem Berliner Zweigverein. Spannend wurde es, wo im Zusammenhang mit einzelnen Verfahren oder in grundsätzlichen Fragen Auseinandersetzungen zwischen der Peripherie und der Zentrale über ästhetische, ethische oder politische Fragen geführt wurden. In solchen Fällen nahm Fontane kein Blatt vor den Mund und vertrat seinen Standpunkt mit klaren Worten.

Nicht nur im Archiv der Zentralstiftung, auch in den Archiven der anderen Filialen fanden sich Dokumente zur Geschichte des Berliner Zweigvereins, besonders im Archiv der Dresdner Zweigstiftung, die in den Gründungsjahren als Mutterstiftung wirkte. Deshalb ist in Dresden auch Korrespondenz über die Gründung des Berliner Zweigvereins überliefert, unter anderem ein Exemplar des ersten Rundschreibens, das die Berliner Initiatoren drucken ließen, um es am 31. Oktober 1855 an 300 Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens zu verschicken. Es bestand aus einem Anschreiben, in dem sich das provisorische Comité der Filial-Stiftung für Berlin vorstellte, dem Aufruf *An die Deutschen* vom 10. Mai 1855, den interimistischen Statuten vom 31. Mai 1855 sowie einem Formular zur Beitrittserklärung mit Adresse für die Rücksendung an Karl Bormann, den ersten Vorsitzenden des Berliner

Zweigvereins.<sup>10</sup> Die Unterzeichner des Rundschreibens waren Karl Bormann, Friedrich Eggers, Theodor Fontane, Franz Kugler, Bernhard von Lepel, Adolph Menzel, Wilhelm von Merckel, Julius Pabst und Friedrich Zabel.

Personelle Verflechtungen und inhaltliche Schwerpunkte der Vereinstätigkeit führten zu parallelen Überlieferungen an verschiedenen Stellen. Zahlreiche Dokumente sind in den Nachlässen beteiligter Personen überliefert. Korrespondenz wurde oft von einem oder beiden Korrespondenzpartnern gesammelt, geschäftliche mit privater Korrespondenz vermengt oder in privaten Schreiben fortgeführt oder reflektiert. Persönliche Aufzeichnungen und Notizen wie die Tagebücher von Julius Rodenberg (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar) enthalten Hinweise auf Aktivitäten des Vereins. Eine gedruckte Einladung zur Generalversammlung am 4. April 1870 fand sich im Familiennachlass Eggers im Rostocker Stadtarchiv; Friedrich Eggers hatte das Blatt für seine tagebuchartigen Aufzeichnungen (»Wochenzettel«) genutzt. Im Nachlass von Karl Frenzel (Goethe- und Schiller-Archiv Weimar) sind Mitgliederlisten des Berliner Zweigvereins aus den Jahren 1904 und 1905 überliefert. Der Briefnachlass von Moritz Lazarus (Humboldt-Universität Berlin) enthält Korrespondenzstücke, die an Lazarus als Vorsitzenden des Berliner Zweigvereins gerichtet waren, darunter einen Folge-Antrag von Agnes Mylius zugunsten ihres Bruders Otto Mylius, des Urhebers des Berliner Gassenhauers *Mutter der Mann mit dem Koks ist da*. Mit Blaustift wurde auf dem Blatt vermerkt: »Gesuch Coaks-Mann«. Auch die Entscheidung des Berliner Zweigvereins über diesen Antrag wurde als Randbemerkung festgehalten: »50 Mk aus der Vorstandscasse«.<sup>11</sup> Der Vorstand des Berliner Zweigvereins jonglierte offensichtlich mit verschiedenen Handkassen, aus denen kleine Beträge verauslagt wurden, ohne dass jedes Mal umständlich ein reguläres Verfahren deswegen geführt werden musste. Das wurde auch durch andere Dokumente bestätigt.

Obwohl das Archiv des Berliner Zweigvereins vollständig verschollen ist, tauchten einzelne Dokumente auf, die zweifellos aus diesem Archiv stammen bzw. in dieses Archiv gehörten. Eines davon wurde 2014 zur Auktion angeboten und glücklicherweise durch die Humboldt-Universität ersteigert.<sup>12</sup> Es handelt sich um ein Zirkular, mit dem die Vorstandsmitglieder des Berliner Zweigvereins 1892 über einen Antrag von Bertha Glogau abstimmten. Der Vorsitzende Moritz Lazarus gab das von ihm handschriftlich vorbereitete

10 Stadtarchiv Dresden: 12.2. Schillerstiftung, B. XI b. 3 Vol. II 1855, Bl. 185–187.

11 Agnes Mylius an Moritz Lazarus, Berlin, 6. März 1887. Humboldt-Universität Berlin: Briefnachlass Moritz Lazarus, I, 660.

12 Humboldt-Universität Berlin: Autographensammlung Moritz Lazarus.

Formular in Umlauf, die Vorstandsmitglieder notierten nacheinander an der bestimmten Stelle ihre Voten, dann ging der Umlauf zurück an Lazarus, der auf der Rückseite das Resultat der Abstimmung zusammenfasste. Auf welchem Weg dieses Dokument in den Autografenhandel gelangt war, ließ sich nicht ermitteln.

Eine weitere wichtige Quelle waren Tageszeitungen. Berichte über Aktivitäten oder Generalversammlungen beinhalteten stets auch statistische Angaben über den Zweigverein und seine Tätigkeit. Informationen auf diesem Wege zu beschaffen, ist allerdings aufwendig. Viele Stunden haben wir damit verbracht, Mikrofilme hin und her zu rollen oder Fiches einzulegen und hin- und herzuschieben, ohne die gesuchten Informationen zu finden. Die rasch voranschreitende Digitalisierung wird solche Arbeiten zukünftig wesentlich erleichtern.

Vereine unterliegen der obrigkeitlichen Aufsicht, das war auch im neunzehnten Jahrhundert schon so. Bei Verwaltungs- und Aufsichtsbehörden bilden sich die entsprechenden Aktenbestände. Vorgänge zu Eintragungen im Vereinsregister, Jahresberichte, die genaue Kassenberichte beinhalteten, sowie Protokolle der Vorstandswahlen fanden sich in den Akten des Berliner Amtsgerichts und in den Polizeiakten. In einigen Rechenschaftsberichten sind Namenlisten von unterstützten Personen enthalten, die besonders wertvoll sind, weil die Namen der Destinatäre in den Jahresberichten teilweise nicht veröffentlicht wurden.

Beinahe in allen Beständen gibt es Lücken und Verwerfungen. Der Zweite Weltkrieg hat zu erheblichen Verlusten geführt. Neben den zufälligen Überlieferungslücken sind aber auch bewusste Fälschungen von Überlieferung feststellbar. Besonders betroffen sind die Dokumente über die jüdischen Sponsoren, Mitglieder und Destinatäre der Schillerstiftung. Diese Beobachtung zieht auch methodische Konsequenzen nach sich. Das Vorhandene muss das Fehlende ersetzen. Sogar wo beinahe alles fehlt, muss sich Historiografie als Technik bewähren, die überlieferten Fragmente und Falsifikate zu lesen und zu deuten und aus einzelnen Steinchen, selbst aus fehlenden, Hypothesen über das gesamte Mosaik abzuleiten.

### Jüdische Sponsoren, Mitglieder und Destinatäre des Berliner Zweigvereins

In den Akten des Berliner Amtsgerichts und des Polizeipräsidiums im Landesarchiv Berlin fanden sich Dokumente, aus denen hervorging, dass Lion Feuchtwanger von 1928 bis 1933 Vorstandsmitglied des Berliner Zweigver-

eins war.<sup>13</sup> Er war eines der prominentesten Mitglieder der Schillerstiftung, aber weder in den historischen Darstellungen über die Stiftung noch von der Forschung zu Feuchtwanger war das bisher registriert worden. Feuchtwanger gehörte zu den Autor:innen, deren Bücher am 10. Mai 1933 auf dem Berliner Opernplatz und in 18 weiteren deutschen Universitätsstädten öffentlich verbrannt wurden. Sein Name findet sich auf der ersten Ausbürgerungsliste, die am 25. August 1933 im *Deutschen Reichs-Anzeiger* veröffentlicht wurde, zusammen mit den Namen von Alfred Kerr, Heinrich Mann, Ernst Toller, Kurt Tucholsky und 30 anderen Personen.

Dass der Schillerstiftung die Mitgliedschaft ihres berühmtesten Mitglieds bis heute nicht bekannt war, ist ein eklatantes Beispiel für die Folgen der nationalsozialistischen Fälschungen, von denen auch die Geschichte und die Überlieferung der Deutschen Schillerstiftung betroffen sind. Den Mitgliederlisten von 1904 und 1905, die sich im Nachlass von Karl Frenzel fanden, lässt sich entnehmen, wie hoch der Anteil jüdischer Mitglieder des Berliner Zweigvereins war. Er lag bei etwa einem Drittel sowohl der regulären als auch der Vorstandsmitglieder, unter den immerwährenden Mitgliedern lag er bei zwei Dritteln. Wie hoch der Anteil unter den Destinataren war, ist nicht bekannt. Im Festvortrag, den der Generalsekretär Heinrich Lilienfein zur Feier des 75-jährigen Jubiläums der Stiftung am 11. November 1934 im Deutschen Nationaltheater in Weimar hielt,<sup>14</sup> wird kein einziges jüdisches Mitglied erwähnt, Moritz Lazarus, eine der prägenden Gestalten des Berliner Zweigvereins und der ganzen Stiftung, genauso wenig wie der langjährige Vorsitzende des Berliner Zweigvereins Isidor Landau oder sein Co-Vorsitzender Ludwig Fulda. Kein Wort des Dankes richtete Lilienfein an die jüdischen Sponsoren, denen der Berliner Zweigverein große Geldspenden verdankte und die zu immerwährenden Mitgliedern erklärt worden waren, mithin den Status von Ehrenmitgliedern des Zweigvereins innehatten – darunter Adolph Abraham, Karl Emil Franzos, Meyer Gotthelf, Julius Isaac, Rudolph Mosse, Louis Perl und Julius Schiff. Allein das Bankhaus H.C.Plaut hatte dem Berliner Zweigverein 10.000 Mark gespendet. Auch von den jüdischen Destinataren der Stiftung erwähnte Lilienfein nicht einen einzigen.

- 13 Lothar Weigert, Klaus-Peter Möller: Geschichte als Palimpsest. Lion Feuchtwanger und der Berliner Zweigverein der Deutschen Schillerstiftung, in: Verbotene Bücher. Aspekte einer literaturgeschichtlichen Dynamik, hg. von Barbara Mariacher und Hans Ester. Würzburg 2022 (Deutsche Chronik 64), S. 35–50.
- 14 Heinrich Lilienfein: Schiller und die Deutsche Schillerstiftung. Festvortrag zur Feier des 75-jährigen Jubiläums der Deutschen Schillerstiftung. Im Deutschen Nationaltheater zu Weimar am 11. November 1934. Weimar: Böhlau [o.J.]

Nicht nur die Darstellungen wurden in den Jahren der NS-Diktatur falsifiziert, auch die archivalische Überlieferung ist von komplexen Manipulationen betroffen. Im Archiv der Deutschen Schillerstiftung wurden die Akten von jüdischen Destinatären, Kommunisten und anderen vom NS-Staat verfolgten Personen in den 1930er Jahren systematisch ausgesondert und zur »Papiersammlung« gegeben, wie mit einer gewissen buchhalterischen Akkuratess im Aktenbuch der Stiftung vermerkt wurde. Von den ursprünglich 2.700 Personenakten dieses Archivs wurden 500 bis 600 Akten vernichtet, ein Schattenarchiv, das bei der Forschung berücksichtigt werden muss, auch wenn die Akten selbst unwiederbringlich verloren sind – bis auf einige von einem Autografenjäger daraus entfremdete und dadurch kurioserweise »gerettete« Dokumente.<sup>15</sup> Bei der Verzeichnung der Personenakten wurde auch dieser vernichtete Bestand von immerhin 20 Prozent der Personenakten konsequent erfasst.<sup>16</sup>

Die jüdischen Mitglieder des am 1. Mai 1932 gewählten Vorstandes des Berliner Zweigvereins wurden im Frühjahr 1933 aus dem Verein gedrängt. Erst nach jahrelangem Hin und Her war der neue amtierende Vorsitzende Hanns Martin Elster, der Einzige, der aus der Zeit vor 1933 im Vorstand verblieben war, in der Lage, einen neuen Vorstand zu präsentieren, der aus Mitläufern und Karrieristen bestand, die sich durch ihre Mitgliedschaft in der NSDAP und anderen NS-Organisationen ausweisen konnten. Im Sinne der Satzung tätig wurde dieser Vorstand nicht. In den Jahren ab 1933 hat der Berliner Zweigverein keine Anträge bearbeitet und keine Unterstützungen bewilligt und ausgezahlt. Verlässliche Dokumente darüber, wie die 1932 gewählten Vorstandsmitglieder aus dem Amt gedrängt wurden, gibt es nicht. Susanne Schwabach-Albrecht wies auf eine private Postkarte hin, die Heinrich Lilienfein seiner Frau am 26. März 1933 aus Berlin schickte und auf der er unter anderem mitteilte: »Der gestrige Tag war sehr anstrengend, besonders der Nachmittag, wo es eine recht schwierige Aussprache mit den 2 jüd. Herren gab. Du kannst dir denken, wie delikats und vorsichtig da vorgegangen werden musste.«<sup>17</sup> Mit

15 Es handelte sich nicht um ganze Akten, sondern um Einzelstücke aus den Akten, darunter Briefe von Else Lasker-Schüler und anderen prominenten Destinatären. Sie stammten aus der Sammlung des Weimarer Schauspielers und Landesleiters der Thüringer Reichstheaterkammer Heinrich Gärtner, gelangten in den 1990er Jahren auf den Autografenmarkt und konnten mehrheitlich zurückerworben werden (vgl. die in der folgenden Anmerkung zitierte Projektbeschreibung).

16 Personenakten der Deutschen Schillerstiftung. Projektbeschreibung (<https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=407:910:8125905752152>, Zugriff: 28. Februar 2022).

17 Heinrich Lilienfein an Sofie Lilienfein, Berlin, 26. März 1933. GSA Weimar 58/C, IX,12; vgl. Schwabach-Albrecht (Anm. 7), S. 43.

wem Lilienfein am 25. März in Berlin gesprochen hat und worüber, geht aus dieser Postkarte nicht hervor. Isidor Landau und Ludwig Fulda waren die beiden im März 1932 wiedergewählten Vorsitzenden des Berliner Zweigvereins. Aber Fulda befand sich in Lugano, in seinem Tagebuch vermerkte er für den 25. März 1933 eine Begegnung mit Thomas Mann und Bruno Frank. Außerdem gehörten dem Vorstand des Berliner Zweigvereins folgende Personen an: Alfred Gotthelf (Schatzmeister), Fritz Engel, Lion Feuchtwanger und Max Pategg (Beisitzer) sowie Hanns Martin Elster (Schriftführer). Wenn Lilienfein an diesem Tag wirklich in seiner Funktion als Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung mit jüdischen Vorstandsmitgliedern des Berliner Zweigvereins gesprochen hat, um diese zum Rücktritt zu bewegen, war dieses Gespräch für ihn allerdings delikats und schwierig. Viele der Berliner Vorstandsmitglieder konnten sich auf ihr langjähriges verdienstvolles Wirken für die Schillerstiftung berufen. Isidor Landau war Ehrenmitglied. Ludwig Fulda, einer der meistgespielten deutschen Bühnenautoren, hatte nicht nur die Freie Bühne, sondern auch den Goethe-Bund in Berlin mitgegründet und geleitet. Noch 1932 hatte ihm Reichspräsident Hindenburg die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft überreicht. Feuchtwanger war ein weltberühmter Schriftsteller, allerdings war er umsichtig genug, von einer Vortragsreise in den USA nicht nach Deutschland zurückzukehren; er hielt sich in der Schweiz auf. Der Journalist Fritz Engel war Mitbegründer der Kleist-Gesellschaft und stellvertretender Vorsitzender der Goethe-Gesellschaft. Alfred Gotthelf war nicht nur ein versierter Rechtsanwalt, er gehörte auch den Aufsichtsräten verschiedener Banken und Unternehmen an. Und Max Pategg war ein Berliner Bühnenstar und Theaterdirektor. Dass keine verlässlichen Dokumente über diesen beschämenden Vorgang existieren, ist charakteristisch.

Auch am Schicksal und an der Hinterlassenschaft einzelner Personen lässt sich zeigen, wie Geschichte und Überlieferung im NS-Staat gefälscht und manipuliert wurden. Der Journalist und Theaterkritiker Isidor Landau hat den Berliner Zweigverein fast 20 Jahre lang mit Umsicht und Geschick geleitet und sich nach Kräften für die Belange des Vereins engagiert. 1898 wurde er Nachfolger Fontanes als Vorstandsmitglied, 1914 Nachfolger von Karl Frenzel als Vorsitzender. Von 1920 bis 1924 vertrat er Berlin im Verwaltungsrat. 1925 wurde er von der Stiftung mit der Ehrenmitgliedschaft ausgezeichnet. Nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten wurde er wie alle jüdischen Mitglieder aus dem Vorstand des Berliner Zweigvereins gedrängt. 1939 emigrierte er mit seiner Frau in die Schweiz. Das Deutsche Reich beschlagnahmte seinen Besitz, die Schweiz verlangte eine hohe Kautions für die Aufnahme. Mit nichts ausgestattet als jeweils zehn Mark Bargeld

gingen Landau und seine Frau am 25. Mai 1939 ins Exil. Die Sätze, mit denen er 1914 die Publikation einer kleinen Auswahl von Briefen aus seinen reichen Korrespondenz-Mappen eingeleitet hatte, lassen ahnen, was für ein reiches, wertvolles Archiv sich über die Jahre in seinen Schreibtischschubladen angesammelt hatte.<sup>18</sup> Nur wenig davon ist überliefert. Sein Nachlass in der Berliner Staatsbibliothek umfasst zwei Archivboxen. Umso wertvoller ist das jüngst auf dem Autografenmarkt aufgetauchte Schreiben vom 17. Oktober 1898, mit dem Karl Frenzel seinen Kollegen Isidor Landau schlicht und feierlich als neues Vorstandsmitglied begrüßte.

Hochgeehrter Herr College!

Sie drückten mir gelegentlich Ihre Bereitwilligkeit aus in den Vorstand des Berliner Zweigvereins der Deutschen Schillerstiftung einzutreten. Ich habe die Meinung der Kollegen, der Herren Geh. Rath Lazarus, Dr. Rodenberg, Dr. von Hanstein, Hr. Waldeck Manasse und Hr. Kaufmann Gotthelf, eingeholt und habe nun die Freude Ihnen mittheilen zu können, daß Sie einstimmig aufgenommen worden sind. Seien Sie uns also herzlichst willkommen. Unsere nächste Angelegenheit ist die Generalversammlung die im November stattfindet. Wenn die Herren Gotthelf und Manasse ihren Bericht fertig gestellt haben, setze ich Sie in Kenntniß.

Besten Gruß

von Ihrem sehr ergebenen Karl Frenzel.

Berlin 17. Okt. 98.<sup>19</sup>

Die staatliche Verfolgung und Enteignung der Opfer des Nationalsozialismus, die Vernichtung von Beständen oder ganzen Archiven haben unüberbrückbare Lücken in die Überlieferung gerissen, die immer neue Lücken nach sich ziehen. Isidor Landau war es auch, der die letzte Generalversammlung vor der Machtergreifung leitete, die am 1. Mai 1932 im Hotel am Zoo zusammentrat. 31 Destinatäre wurden im Rechenschaftsbericht namentlich aufgezählt, darunter auch einige jüdische Autor:innen, die wir nicht identifizieren konnten. Wie wertvoll es sein kann, nur einen Namen zu wissen,

18 Isidor Landau: Interessante Briefe Verstorbener. Unveröffentlichte Schreiben von Ernst v. Wildenbruch, Otto Brahm und Kosima [!] Wagner, in: Neues Wiener Journal, 22. Jg., Nr. 7431, 5. Juli 1914 (als Zeitungsausschnitt ohne Angabe der Zeitung in: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin, Handschriftenabteilung, Nachlass Isidor Landau, Kasten 2).

19 Karl Frenzel an Isidor Landau, Berlin, 17. Oktober 1898. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Handschriftenabteilung der Berliner Staatsbibliothek, die das Dokument im Februar 2022 erwarb (Signatur: Autogr. I/4982).

hat die Sozialwissenschaftlerin Judith Kessler gezeigt, die über die Familie Meyerowitz recherchierte.<sup>20</sup>

Die Verluste von Quellen und die Fälschungen der Geschichte des Berliner Zweigvereins der Deutschen Schillerstiftung veranlassten uns zu der Konsequenz, dass vergleichbare historische Forschungsprojekte verpflichtet sein sollten, sämtliche Namen von beteiligten Personen mit ihren Quellen festzuhalten und zu dokumentieren. Allerdings war das im Rahmen des hier geschilderten Projekts mit den verfügbaren Ressourcen nicht zu leisten. Es wäre eine Liste mit mehreren tausend Namen geworden. Die aufgefundenen Dokumente können das Fehlende nicht ersetzen. Aber sie ermöglichen es, eine Vorstellung davon zu gewinnen, was fehlt. Man muss die Lücken mitdenken – das Unterdrückte, Verheimlichte, Überschriebene, die Überlieferungs- und Nichtüberlieferungsstrategien und -zufälle – und die historischen Subtexte mitlesen lernen. Der fragmentarische Charakter von Informationen muss unterschiedlich bewertet werden. Wo Überlieferung von systematischer Vernichtung und Verfälschung betroffen ist, bekommen scheinbar zusammenhanglose Einzelinformationen besonderes Gewicht.

20 Judith Kessler: Familie aus Papier – Hanacha Meyerowitz, Aviva. Online Magazin für Frauen, 4. Februar 2013 (<http://www.jg-berlin.org/fileadmin/redaktion/downloads/meyerowitz.pdf> beziehungsweise [https://www.aviva-berlin.de/aviva/content\\_Juedisches%20Leben.php?id=141650](https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Juedisches%20Leben.php?id=141650), Zugriff: 21. Februar 2023).

## REKONSTRUKTION UND EXPLORATION

### VOM NUTZEN DIGITALER METHODEN IN DER SAMMLUNGSBEZOGENEN HEURISTIK

Spätestens seit dem fünfzehnten Jahrhundert haben Gelehrte Methoden entwickelt, um mit unvollständigen Quellenüberlieferungen umzugehen. Dies führte zu einer zunehmenden Formalisierung der historischen Methode, die durch Johann Gustav Droysen im neunzehnten Jahrhundert als »historischer Dreischritt«, bestehend aus Heuristik, Kritik und Hermeneutik, beschrieben wurde.<sup>1</sup> Die digitalen Geschichtswissenschaften haben sich bisher vor allem auf die digitale Quellenkritik und Hermeneutik, also die Interpretation von Texten und Daten, fokussiert.<sup>2</sup> Man wollte die Selbstreflexion in Bezug auf die Nutzung digitaler Methoden anregen und verwies auf Probleme der Quellenkritik bei der Verwendung digitalisierter Materialien. Gerade die Interpretation von *Big Data* ist für Historiker:innen eine Herausforderung, die neue Fähigkeiten voraussetzt, so etwa die Algorithmenkritik oder den sogenannten *tool criticism*.<sup>3</sup> In den Digital Humanities bisher jedoch wenig rezipiert sind die Chancen, die neue Methoden und Instrumente für den ersten Schritt, die Heuristik, mit sich bringen.<sup>4</sup> Sie muss laut Droysen der Einstieg in jede historische Forschung sein:

- 1 Vgl. Gustav Droysen: Grundriss der Historik. Leipzig 1868. Siehe auch Arthur Alfaix Assis: *What Is History For? Johann Gustav Droysen and the Functions of Historiography*. New York und Oxford 2014.
- 2 Vgl. *Digital History and Hermeneutics. Between Theory and Practice*, hg. von Andreas Fickers und Juliane Tatarinov. Berlin 2022.
- 3 Marijn Koolen, Jasmijn Van Gorp und Jacco Van Ossenbruggen: *Toward a model for digital tool criticism. Reflection as integrative practice*, in: *Digital Scholarship in the Humanities* 34, 2019, 2, S. 368–385.
- 4 Ausnahmen sind Stefan Haas und Christian Wachter: *Visual Heuristics*, in: *Digital History: Konzepte, Methoden und Kritiken Digitaler Geschichtswissenschaft*, hg. von Karoline Dominika Döring et al. Berlin u.a. 2022, S. 213–228; Ulrich Eumann: *Heuristik. Hypothesenentwicklung und Hypothesentest*, in: *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hg. von Marten Düring et al. Münster u.a. 2016, S. 123–138.

Der Ausgangspunkt des Forschens ist die historische Frage [...]. Wie sie beantwortet? Die Heuristik schafft den Stoff zur historischen Arbeit herbei, sie ist die Bergmannskunst, zu finden und ans Licht zu holen, ›die Arbeit unter der Erde‹ [...].<sup>5</sup>

Anders gesagt: Die Heuristik – die Suche mithilfe einer Frage – stellt das historische Material überhaupt erst zusammen, auf dessen Basis wir dann weiterforschen können, und erlaubt uns in der Folge, mit begrenztem Wissen oder unvollständigen Informationen zu wahrscheinlichen Aussagen zu kommen.<sup>6</sup> Damit stellt sie die Basis der historischen Arbeit dar.

Gerade für die historische Sammlungsforschung, die versucht, frühere Material- und Wissenszusammenhänge zu erforschen, ist die Heuristik ein essenzielles Problem. Oft sind die Objekte, die es zu erforschen gilt, die wichtigsten Quellen, sie sind aber in den seltensten Fällen noch in ihrem ursprünglichen Sammlungszusammenhang vollständig vorhanden. Damit ist der Sammlungsforschung der Umgang mit Verlusten und einer fragmentierten Überlieferung inhärent, um nicht zu sagen: Die Unvollständigkeit ist einer ihrer Hauptuntersuchungsgegenstände. In der Praxis führt dies dazu, dass wir unweigerlich mit Wahrscheinlichkeitsszenarien operieren, um zu Aussagen zu gelangen. Deshalb sind die nächsten Schritte, die systematische Untersuchung der Quellen (Kritik) und deren Interpretation (Hermeneutik), immer nur eingeschränkt möglich. Das Resultat ist letztlich ein »prekäres Wissen«,<sup>7</sup> dessen tatsächliche Repräsentativität infrage gestellt werden kann. Hinzu kommt, dass wir oft nicht wissen, wie Sammlungen konkret genutzt wurden. Selten haben sich explizite Gebrauchsspuren – Anstreichungen, Marginalkommentare oder Exzerpte – an den Objekten erhalten, und wo es sie gibt, erschwert es ihr impliziter und fragmentarischer Charakter, sie zu interpretieren. Die Nutzung von Sammlungen und Sammlungsobjekten kann also in der Regel nur durch sekundäre Quellen wie Sammlungsbeschreibungen, Briefe und Tagebücher sowie den Abgleich mit Publikationen, die sich auf die jeweilige Sammlung beziehen, rekonstruiert werden.

Das Ziel muss es demnach sein, die Heuristik zu optimieren, indem man versucht, das Unvollständigkeitsproblem so gut wie möglich zu bewältigen beziehungsweise einen konstruktiven Umgang mit ihm zu finden. Dazu bie-

<sup>5</sup> Droysen (Anm. 1), S. 13.

<sup>6</sup> Jörn Rüsen: *Rekonstruktion der Vergangenheit. Grundzüge einer Historik II: Die Prinzipien der historischen Forschung*. Göttingen 1986, S. 102–106.

<sup>7</sup> Martin Mulrow: *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*. Berlin 2012.

ten sich im Wesentlichen zwei Lösungen an: Erstens können wir uns fragen, welche Aussagekraft das Nicht-Überlieferte hat. Wir können die Verluste produktiv nutzen und Aussagen aus ihnen generieren. Zweitens können wir versuchen, mit unterschiedlichen Mitteln Quellenbestände zu rekonstruieren. In beiden Fällen können digitale Methoden geeignete Hilfsmittel sein. Durch das Kompilieren großer Datensätze und deren maschinelle Auswertung können im Idealfall Überlieferungslücken systematisch sichtbar gemacht – man denke etwa an Löcher in einer Netzwerkvisualisierung – sowie verlorene Quellenbestände mit vergleichbarem Material kompensiert werden. Auf diese Weise lässt sich das historische Material oft erweitern und mit externen Ressourcen, beispielsweise Katalogen, Normdaten oder Digitalisaten, verknüpfen. Dadurch wird es idealiter möglich, flexibel zwischen einer makroskopischen, auf größere Zusammenhänge und Strukturen ausgerichteten Perspektive und einer mikroskopischen Fokussierung auf einzelne Details oder Quellen zu wechseln, ohne dass letztere ihre »strukturelle Aussagekraft« verlieren.<sup>8</sup> Darüber hinaus können digitale Methoden der Sammlungsforschung neuartige, komparatistische Heuristiken bereitstellen, die es erlauben, das oft implizite Wissen über die Nutzung von Sammlungen zu rekonstruieren.<sup>9</sup> Im Folgenden sollen zwei Fallbeispiele zeigen, wie Rekonstruktions- und Explorationstechniken es erlauben, erschlossene Überlieferungslücken durch die virtuelle Zusammenführung verschiedener Quellenbestände auszugleichen.

### Bibliotheksrekonstruktionen als Spiegel vergangener Wissenshorizonte

Im Rahmen mehrerer Forschungsprojekte des Verbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel werden private und institutionelle Bibliotheken, die heute als solche nicht mehr existieren, rekonstruiert und erforscht. Dazu werden die Werke, von denen wir wissen, dass sie einmal zur besagten Sammlung gehörten, systematisch erfasst. Auskunft darüber geben unterschiedliche Quellen wie historische Inventare und Bibliothekskataloge. Ebenso können Auktionskataloge wertvolle Einblicke in nicht mehr existierende Privat-

8 Reinhart Koselleck: Darstellung, Ereignis und Struktur, in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1995, S. 144–157, hier S. 149. Die genannten Möglichkeiten des Zoomens zwischen Makro- und Mikroebene sowie der Verlinkung mit externen Daten bietet etwa die unten (Anm. 42) als Ergänzung zu diesem Aufsatz angeführte Visualisierung.

9 Zur Bedeutung impliziten Wissens für die frühneuzeitliche Ideen- und Kulturgeschichte vgl. Mulsow (Anm. 6), S. 26–30.

sammlungen geben, da diese oft mit Angabe zum früheren Besitzer verkauft wurden. Aber auch die Bücher selbst lassen, wenn sie mit Provenienzeinträgen versehen sind, Rückschlüsse auf Sammlungszusammenhänge zu. Zur technischen Unterstützung der Rekonstruktionen wird das von Hartmut Beyer entwickelte Library Reconstruction Tool (LibReTo) genutzt.<sup>10</sup>

Die Fallstudie Weltwissen, die sich bisher vor allem mit den Bibliotheken der Fürstinnen aus dem Haus Braunschweig-Wolfenbüttel befasst hat,<sup>11</sup> ist besonders geeignet, um das Potential digitaler Methoden zur Sammlungsrekonstruktion aufzuzeigen, da Schriftgut von Frauen tendenziell schlechter überliefert ist. Dies führte in der Vergangenheit dazu, dass sie als Akteurinnen in der Geschichtsschreibung weniger Beachtung fanden. Besonders in der Wissensgeschichte klafft eine große Lücke, was den Beitrag von Frauen zu epistemischen Praktiken betrifft, da die Quellenlage in vielen Fällen besonders dünn ist. Ihre Nachlässe wurden nicht selten bald nach ihrem Tod vernichtet oder die Unterlagen befinden sich in Archivfonds, die bis heute schlecht aufgearbeitet sind. Hier manifestiert sich eine »Überlieferungsungerechtigkeit« demnach in besonderem Maße.<sup>12</sup>

Auch die Bücher von Frauen, die zum Wissenserwerb und zur aktiven Teilnahme an der Wissensproduktion genutzt wurden, bleiben oft unsichtbar. Obwohl sie in den Magazinen vieler Altbestandsbibliotheken überliefert sind, werden sie in ihrer Gesamtheit kaum sichtbar, da vielerorts lange keine systematische Erschließung von Provenienzen stattgefunden hat. Dies war in Wolfenbüttel bis vor wenigen Jahren der Fall, trifft aber ebenso auf die Forschungsbibliothek Gotha oder die Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg zu.<sup>13</sup> Wenn die Bücher identifiziert werden, handelt es sich nicht

10 Hartmut Beyer: *libreto-transform* (<https://github.com/hbeyer/libreto-transform>, Zugriff: 11. Mai 2022). Ergebnisse sind publiziert unter: <https://bibliotheksrekonstruktion.hab.de>, Zugriff: 11. Mai 2022. Vgl. auch Hartmut Beyer et al.: Bibliotheken im Buch: Die Erschließung von privaten Büchersammlungen der Frühneuzeit über Auktionskataloge, in: *Kodikologie und Paläographie im digitalen Zeitalter* 4, hg. von Hannah Busch, Franz Fischer und Patrick Sahle. Norderstedt 2017, S. 43–70.

11 Zum Projekt vgl. Joëlle Weis: Wie geht Sammlungsforschung? Bericht einer Anfängerin, in: *Forschen in Sammlungen. Dynamiken, Transformationen, Perspektiven*, hg. von Peter Burschel et al. Göttingen 2023.

12 Vgl. Arnold Esch: Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers, in: *Historische Zeitschrift* 240, 1985, 3, S. 529–557. Zur Quellenproblematik in der Frauen- und Geschlechterforschung vgl. Silke Lese-mann: *Weibliche Spuren. Archivalische Quellen zur historischen Frauenforschung*, in: *Werkstatt. Geschichte* 5, 1993, S. 5–11.

13 In Gotha befinden sich Teile der Bibliothek von Luise Dorothea von Sachsen-Gotha-Altenburg, s. Gottfried Christian Freisleben, *Katalog der Privatbibliothek*

selten um Zufallsfunde, die aber Aufschluss über die intellektuelle Betätigung von Frauen geben können.<sup>14</sup> Im Falle von Elisabeth Sophie Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel (1683–1767) ist die Überlieferungssituation ungewöhnlich gut.<sup>15</sup> Die geborene Prinzessin von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Norburg besaß eine Bibliothek, die auf über 3.000 Exemplare geschätzt wird. Befreit von ihren Repräsentationspflichten als regierende Herzogin, begann sie als Witwe zudem mit dem Aufbau einer bedeutenden Bibelsammlung, die ungefähr 1.200 Bände zählte.<sup>16</sup> Diese Sammlung schenkte sie im Jahr 1764 der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel, wo sie zunächst auf Wunsch der Stifterin, flankiert mit ihrem Porträt und einer Inschrift, gesondert in einer Nische aufgestellt wurde.<sup>17</sup> Der nichtbiblische Teil ihrer Bibliothek kam erst nach dem Tod Elisabeth Sophie Maries nach Wolfenbüttel und wurde bald in die allgemeinen Bestände integriert; davon berichtet ein überlieferter handschriftlicher Katalog.<sup>18</sup> Der Bibliothekar, der sich um die Verzeichnung kümmerte, konnte nur die Folio- und Quartbände aufnehmen, bevor er angewiesen wurde, die Aufnahme zu beenden. Der Katalog blieb somit unvollständig, die Überlieferung des einstigen Umfangs der Bibliothek lückenhaft. Ein Blick in das Magazin der heutigen Herzog August Bibliothek (HAB) zeigte jedoch, dass viele der Bände sich heute noch dort befinden,

der Herzogin Luise Dorothea (Forschungsbibliothek Gotha, [https://www.db-thuringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt\\_derivate\\_00025507/index.html](https://www.db-thuringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00025507/index.html), Zugriff: 19. Oktober 2022). In Erlangen befindet sich u.a. die Bibliothek Wilhelmines von Bayreuth. Die Sammlung ist mittlerweile im OPAC verzeichnet: <http://digital.bib-bvb.de/collections/FAU/#/documents/DTL-1580> (Zugriff: 19. Oktober 2022).

- 14 Vgl. Ulrike Gleixner: Die lesende Fürstin: Büchersammlungen als lebenslange Bildungspraxis, in: Vormoderne Bildungsgänge. Selbst- und Fremdbeschreibung in der Frühen Neuzeit, hg. von Jean-Luc Le Cam, Juliana Jacobi und Hans-Ulrich Musolff. Köln 2010, S. 207–224.
- 15 Zu Elisabeth Sophie Marie und ihren Sammlungen vgl. Maria Munding und Heimo Reinitzer: Elisabeth Sophie Marie, in: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck 11, hg. von Dieter Lohmeyer. Neumünster 2000, S. 91–94; Christina Hillmann-Apmann: Elisabeth Sophie Marie, in: Braunschweigisches Biographisches Lexikon. 8. bis 18. Jahrhundert, hg. von Horst Rüdiger Jarck. Braunschweig 2006, S. 199; Werner Arnold: Die Bibelsammlung, in: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, hg. von Paul Raabe. Braunschweig 1978, S. 42–49.
- 16 Vgl. Georg Ludolph Otto Knoch: Bibliotheca Biblica. Braunschweig 1752.
- 17 Vgl. Brief von Herzog Karl I. an Georg Septimus Andreas von Praun vom 26. September 1764 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, BA II, 205, fol. 2).
- 18 Standortkatalog der Bibliotheken der Herzogin Elisabeth Sophia Maria sowie der Prinzen Wilhelm Adolf und Ludwig Ernst aus dem Jahr 1768 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, BA I, 634 <http://diglib.hab.de/mss/ba-1-634/start.htm>, Zugriff: 16. Mai 2022).

worauffin eine systematische Suche nach Provenienzmerkmalen wie Exlibris oder auch Altsignaturen begann. Diese Provenienzen werden nach und nach im OPAC der HAB eingetragen. Darüber hinaus wurden weitere Bände in der Bibliothek des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig gefunden, wohin die Bücher nach einer Aufteilung der Wolfenbütteler Bibliothek in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gelangten.<sup>19</sup> Trotz zahlreicher Funde ergibt die händische Suche noch kein komplettes Bild des Buchbesitzes von Elisabeth Sophie Marie. Erst das digitale Zusammenführen der im Katalog aufgenommenen Werke und der Resultate aus der Magazinsuche ermöglicht uns, ein präziseres Bild von Sammlungssystematik und Interessen der Fürstin zu entwickeln.<sup>20</sup>

Der Vorteil der digitalen Rekonstruktion liegt im Zusammenbringen dieser bisher im Magazin der HAB und darüber hinaus verstreuten Bestände. Durch die Akkumulation bibliografischer und exemplarbezogener Daten ergibt sich so nach und nach ein Bild der Sammlungssystematik und des Buchgebrauchs der Herzogin. Vergleichen wir den rekonstruierten Bestand mit anderen erschlossenen Bibliotheken aus dieser Zeit, können wir den Blick auf Gemeinsamkeiten, aber auch auf Abweichungen lenken. So ist etwa der Anteil an theologischer Literatur in der Bibliothek Elisabeth Sophie Maries im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Fürstinnenbibliotheken ungewöhnlich hoch. Während bei der Wolfenbütteler Herzogin Antoinette Amalie (1696–1762), die ihre Bibliothek fast zeitgleich aufbaute, die Theologie und Kirchengeschichte mit 225 Bänden ein gutes Viertel der Bestände ausmacht, darunter eine Vielzahl an Bibeln, ist es bei Elisabeth Sophie Marie über die Hälfte der bisher verzeichneten 528 Folio- und Quartbände, die einen Bezug zur Theologie haben (ohne Bibeln, da diese separat aufgestellt waren).<sup>21</sup> Da bei Antoinette Amalie zudem die Mehrzahl der Theologie-Bände kleineren Formaten zugeordnet ist, können wir davon ausgehen, dass deren Anteil bei Elisabeth Sophie Marie noch höher war.

Eine Herausforderung bleiben die fehlenden Bücher, die weder im Katalog verzeichnet noch im Magazin aufgefunden wurden und über die wir letztlich nichts wissen können – außer die abstrakte Zahl von 3.710 Bänden, die laut

19 Für diese Auskunft danke ich Stephan Bialas-Pophanken, Bibliothekar im Projekt »Weltwissen« des Forschungsverbunds MWW.

20 Die Rekonstruktion der Bibliothek von Elisabeth Sophie Marie ist unter <https://bibliotheksrekonstruktion.hab.de/esm> (Zugriff: 20. Oktober 2022) publiziert und wird laufend erweitert.

21 Die Rekonstruktion der Bibliothek der Herzogin Antoinette Amalie wurde unter <https://bibliotheksrekonstruktion.hab.de/antoinette> (Zugriff: 20. Oktober 2022) publiziert.

Otto von Heinemann angeblich nach dem Tod der Herzogin aus ihrem Bestand an die Wolfenbütteler Bibliothek gekommen sind.<sup>22</sup> Diese Lücken werden wir nie mit Sicherheit schließen können. Dennoch kann hier die Verknüpfung mit fremden Daten ein heuristisches Instrument sein. So zeigt etwa ein direkter Vergleich der Bibliotheken beider Herzoginnen, dass sich 68 gemeinsame Autoren (darunter keine Autorin) in beiden Sammlungen befinden. Im Vergleich mit der knapp 1.500 Bände zählenden Bibliothek des Reichsstifts Gandersheim (Katalog von 1760) ergibt sich eine Überschneidung von 75 Autorennamen (darunter eine Autorin), die sich auch in der Bibliothek Elisabeth Sophie Maries finden.<sup>23</sup> Die Gemeinsamkeiten sind also in beiden Fällen nicht substanziell. Vergleicht man alle drei Bibliotheken, gibt es sogar nur 24 gemeinsame Autoren, davon ist die absolute Mehrheit der Gruppe der lutherischen, auffällig oft pietistischen Theologen des späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts zuzuordnen – zum Teil mit regionalem Bezug zu Braunschweig-Wolfenbüttel. Die Schnittmenge ist demnach genau definiert. Vergleichen wir nun die Sammlungen von Antoinette Amalie und Gandersheim fällt auf, dass sich manche Autoren mit ähnlichem Profil in den beiden Bibliotheken befinden. Die Wahrscheinlichkeit, dass Elisabeth Sophie Marie auch Werke von Autoren wie etwa Johann Anastasius Freylinghausen,<sup>24</sup> Adam Rechenberg<sup>25</sup> oder Johann Georg Walch<sup>26</sup> besaß, ist demnach sehr groß, zumal es sich bei den entsprechenden Werken fast durchgehend um Oktav- und noch kleinere Formate handelt, die (im Gegensatz zu den großformatigen Bänden) in den fragmentarischen Katalog nicht aufgenommen wurden. Dieses Ergebnis kann entweder zur weiteren Recherche anregen oder aber – selbstverständlich unter Angabe von Unsicherheiten – in die Bibliotheksrekonstruktion einfließen. Weitere Vergleichsbibliotheken könnten die Beobachtung nach und nach unterstützen oder ihr widersprechen.

22 Vgl. Otto von Heinemann: Die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel 1878, S. 33.

23 Die Rekonstruktion der Bibliothek wurde unter <https://bibliotheksrekonstruktion.hab.de/gandersheim/gandersheim-histSubject.htm> publiziert.

24 Vgl. Matthias Paul: Johann Anastasius Freylinghausen als Theologe des hallischen Pietismus. Halle 2014.

25 Vgl. Philipp Jakob Spener, Briefwechsel mit Adam Rechenberg, Bd. 1: 1686–1689, hg. von Udo Sträter. Tübingen 2019.

26 Vgl. Gerald MacDonald: Die Religion derer Reformierten. Das Bild der reformierten Kirche in der lutherischen Spätorthodoxie am Beispiel Johann Georg Walchs (1693–1775), in: Reformierter Protestantismus vor den Herausforderungen der Neuzeit, hg. von Thomas K. Kuhn und Hans-Georg Ulrichs. Wuppertal 2008, S. 197–207.

Auch wenn wir davon noch weit entfernt sind: Ziel ist die Rekonstruktion möglichst vieler historischer Bibliotheken, die in ihrer Verknüpfung als Metasammlung funktionieren. In Verbindung mit den Verzeichnissen deutscher Drucke (VD16/17/18)<sup>27</sup> und anderen biobibliografischen Datenbanken können wir zu begründeten Wahrscheinlichkeitsaussagen über verlorene Bibliotheksbestände gelangen sowie strukturelle (Un-)Gleichheiten im Buchbesitz aufdecken. Dies lässt uns in Zukunft – um ein Vielfaches genauer als jetzt – erkennen, wo frühere Wissenshorizonte verliefen. Im konkreten Fall der Fürstinnenbibliotheken bedeutet dies, dass wir dem Beitrag von Frauen in der Buch- und Bibliotheksgeschichte zumindest virtuell endlich den Platz einräumen, der ihnen gebührt.

### Leonhard Christoph Sturm: Korrespondenz und Publikationen

Im Folgenden soll anhand des Beispiels von Leonhard Christoph Sturm (1669–1719), eine der Hauptfiguren in der MWW-Fallstudie »Intellektuelle Netzwerke. Frühneuzeitliche Gelehrtenbibliotheken als Wissens- und Kommunikationsräume«<sup>28</sup> das Potenzial von Netzwerkvisualisierungen bei der heuristischen Exploration heterogener Datenbestände beleuchtet werden.<sup>29</sup> Sturm bietet sich hierfür an, da er als Mathematikprofessor und Architekturtheoretiker nicht nur entsprechende Fachpublikationen vorlegte, sondern auch zu theologischen Kontroversen beitrug, in denen er streitlustig, wenn auch ohne formale Qualifikation auftrat.<sup>30</sup> Sein Werk weist also ein

27 Zu den Verzeichnissen Deutscher Drucke vgl. Dorothea Sommer: VD16, VD17, VD18: Diversität und Integration, in: ABI-Technik – Zeitschrift für Automation, Bau und Technik im Archiv-, Bibliotheks- und Informationswesen 30, 2010, 2, S. 120–129; Schmelze des barocken Eisbergs? Das VD 17 – Bilanz und Ausblick, hg. von Claudia Fabian. Wiesbaden 2010 (= Bibliothek und Wissenschaft 43). Vgl. auch Anm. 23 und 24.

28 Vgl. das VFR-Labor zum Projekt (<https://vfr.mww-forschung.de/web/leonhard-christoph-sturm>, Zugriff: 10. Mai 2022).

29 Zur historischen Netzwerkanalyse allgemein vgl. Wolfgang Reinhard: Freunde und Kreaturen. »Verflechtung« als Konzept zur Erforschung historischer Führungsgruppen. Römische Oligarchie um 1600. München 1979; Düring et al. (Anm. 4); Robert Gramsch-Stehfest: Von der Metapher zur Methode. Netzwerkanalyse als Instrument zur Erforschung vormoderner Gesellschaften, in: Zeitschrift für Historische Forschung 47, 2020, 1, S. 1–40; speziell zu Netzwerkvisualisierungen Mathieu Jacomy: Situating Visual Network Analysis, Aalborg 2021 (<https://vbn.aau.dk/en/publications/situating-visual-network-analysis>, Zugriff: 10. Mai 2022).

30 Vgl. als neueste biografische Skizze Kathrin Ellwardt: Art. Sturm, Leonhard

überaus breites thematisches Spektrum auf, das bisher noch nicht umfassend gewürdigt wurde. Insbesondere sind mögliche Verbindungslinien zwischen den unterschiedlichen Fachbereichen, die sich auch im Sammlungsprofil von Sturms Privatbibliothek widerspiegeln,<sup>31</sup> bisher kaum untersucht worden, da die Forschung sich meist entweder auf Sturm als Architekturtheoretiker oder als theologischen Schriftsteller konzentrierte.<sup>32</sup> Eine netzwerkanalytische Synopse verspricht hier neue Erkenntnisse.

Ziel ist es, Daten zu Sturms Korrespondenz aus dem Kalliope-Verbundkatalog<sup>33</sup> mit Daten zu Publikationen, deren Autor Sturm war oder in denen auf ihn und seine Schriften Bezug genommen wurde, aus den retrospektiven Nationalbibliografien VD17<sup>34</sup> und VD18<sup>35</sup> zu kombinieren. Anhand dieser Datenbasis werden die intellektuellen Verflechtungen, in denen sich Sturm als Mitglied der *res publica litteraria* um 1700 bewegte, als Netzwerkgraph rekonstruiert, visualisiert und einer explorativen Analyse unterzogen. Mit den dabei gewonnenen Befunden können Hypothesen und Forschungsfragen formuliert werden, die die hermeneutische Quellenanalyse heuristisch unterstützen. Durch die Kombination verschiedener Datenquellen wird exemplarisch ein methodischer Zugriff aufgezeigt, der die Forschungen zur frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur erweitert.

Die *res publica litteraria* erscheint in der Forschung oft einseitig als weitgespanntes Geflecht von Korrespondenzbeziehungen.<sup>36</sup> Dieser Trend hat sich mit dem Vordringen digitaler Methoden in der Frühneuzeitforschung

Christoph, in: Neue Deutsche Biographie (NDB) 25, 2013, S. 252–254 (<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117364177.html#ndbcontent>, Zugriff: 10. Mai 2022). Weitere Literatur dort.

31 Vgl. Jörn Münkner und Katrin Schmidt: Bibliothek von Leonhard Christoph Sturm (1719), 2021 (<https://bibliotheksrekonstruktion.hab.de/sturm/index.php>, Zugriff: 10. Mai 2022).

32 Eine Ausnahme ist Jan Harasimowicz: Christoph Leonhard Sturm als Architekt, Mathematiker und Theologe, in: Ders.: Sichtbares Wort. Die Kunst als Medium der Konfessionalisierung und Intensivierung des Glaubens in der Frühen Neuzeit. Regensburg 2017, S. 273–292.

33 Vgl. hier den Eintrag zu Sturm: <http://kalliope-verbund.info/gnd/117364177>, Zugriff: 10. Mai 2022.

34 Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts (VD17), 1996–2022 (<http://www.vd17.de/>, Zugriff: 10. Mai 2022).

35 Das Verzeichnis Deutscher Drucke des 18. Jahrhunderts (VD18), 2009–2022 (<https://kxp.k10plus.de/DB=1.65/>, Zugriff: 10. Mai 2022).

36 Martin Stuber et al.: Exploration von Netzwerken durch Visualisierung. Die Korrespondenznetze von Banks, Haller, Heister, Linné, Rousseau, Trew und der Oekonomischen Gesellschaft Bern, in: Wissen im Netz. Botanik und Pflanzentransfer in

noch verstärkt, da Briefnetzwerke anhand basaler Metadaten wie Sender:in, Empfänger:in, Datum, Absende- und Empfangsort leicht zu rekonstruieren sind.<sup>37</sup> Dementsprechend haben insbesondere fleißige Briefeschreiber:innen und -empfänger:innen Aufmerksamkeit in der Gelehrten-geschichte gefunden.<sup>38</sup> Wie aber lassen sich die intellektuellen Netzwerke eines Gelehrten wie Sturm rekonstruieren, zu dem im Ganzen nur ein Briefcorpus von 65 Briefen (58 von, 7 an ihn)<sup>39</sup> überliefert ist? Vergleicht man diesen Umfang mit den Werten für drei seiner wichtigsten Korrespondenzpartner, Gottfried Wilhelm Leibniz, August Hermann Francke und Gottfried Kirch, wird das Ungleichgewicht augenfällig: Für sie sind jeweils Korpora von wenigstens 15.535 (Leibniz),<sup>40</sup> 16.100 (Francke)<sup>41</sup> und immerhin noch 895 (Kirch)<sup>42</sup> Briefen erhalten bzw. erschließbar.

Deutlich geringer ist der zahlenmäßige Unterschied bei der Anzahl der Publikationen, die sich aus dem VD17 und dem VD18 ermitteln lassen. Sturm schlägt hier mit 172 Titeln zu Buche, Leibniz mit 234, Francke mit 809, Kirch mit 185.<sup>43</sup> Selbst wenn man zugesteht, dass es sich bei einigen dieser Publikationen um Falschzuordnungen handelt oder um Neuauflagen, die nach

europäischen Korrespondenznetzen des 18. Jahrhunderts, hg. von Regina Dauser et al. Berlin 2008, S. 347–374, hier S. 347.

37 Vgl. *Networks of Enlightenment. Digital Approaches to the Republic of Letters*, hg. von Chloe Summers Edmondson und Dan Edelstein. Liverpool 2019; *Reassembling the Republic of Letters in the Digital Age. Standards, Systems, Scholarship*, hg. von Howard Hotson und Thomas Wallnig. Göttingen 2019 (<http://dx.doi.org/10.17875/gup2019-1146>, Zugriff: 10. Mai 2022).

38 Vgl. *Les Grands Intermédiaires Culturels de la République des Lettres*, hg. von Christiane Berkvens-Stevelinck, Hans Bots und Jens Häselser. Paris 2005.

39 Die Daten stammen aus unterschiedlichen Quellen. Neben Kalliope (Anm. 22) wurden verwendet: *Die Leibniz-Connection. Personen- und Korrespondenz-Datenbank der Leibniz-Edition*, hg. von Michael Kempe (<https://leibniz.uni-goettingen.de/>, Zugriff: 11. Mai 2022), hier der Eintrag zu Sturm: <https://leibniz.uni-goettingen.de/persons/view/987>; Thomas Bürger: *Verzeichnis der gedruckten Briefe deutscher Autoren des 17. Jahrhunderts. Teil 2: Drucke zwischen 1751 und 1980. 4 Bde., Wiesbaden 2002*, hier Bd. 4, S. 1345.

40 Vgl. *Leibniz-Connection* (Anm. 28).

41 Vgl. *Kalliope* (Anm. 22), hier den Eintrag zu Francke: <http://kalliope-verbund.info/gnd/118534688>, Zugriff: 11. Mai 2022.

42 Vgl. *Briefverzeichnis. Chronologisches Verzeichnis der Briefe von und an Gottfried Kirch*, hg. von Klaus-Dieter Herbst ([https://gottfried-kirch-edition.de/?page\\_id=73](https://gottfried-kirch-edition.de/?page_id=73), Zugriff: 11. Mai 2022).

43 Vgl. VD17 (Anm. 23); VD18 (Anm. 24). Die Zahlen beziehen sich jeweils auf die Publikationen, die mittels der GND-Nummer mit den Personen verknüpft sind.

dem Tod des jeweiligen Verfassers erschienen,<sup>44</sup> erlauben es die VD-Daten, Lücken, die die größtenteils handschriftliche Briefüberlieferung aufweist, auszugleichen. Diesem Ansatz soll im Folgenden nachgegangen werden. Dazu werden die Daten zu Sturm aus den genannten Metakatalogen, den VDs und Kalliope, digital zusammengeführt und mithilfe eines multimodalen Netzwerks – also eines Netzwerks, das mehrere Knotentypen (zum Beispiel Personen, Briefe, Publikationen, Themen) umfasst – analysiert.<sup>45</sup> Die Metakataloge sind mehr als wertvolle Rechercheinstrumente; sie sind selbst umfangreiche Sammlungen von Forschungsdaten.<sup>46</sup> Die Forschungsdaten lassen sich über verschiedene Schnittstellen maschinell abrufen, so beispielsweise für die Korrespondenzen und Publikationen, die Leonhard Christoph Sturm verfasste, empfing oder in denen er erwähnt wurde. Anschließend wurden die so erstellten Datensätze zusammengeführt, einander angeglichen und bereinigt, um sie mit dem Netzwerkanalyseprogramm Gephi<sup>47</sup> zu analysieren. Als Ergebnis ergibt sich folgende Visualisierung:<sup>48</sup>

44 Vgl. Christoph Boveland: Wer kennt wen? Versuch der Rekonstruktion von Bekanntschaftsnetzwerken aus Daten des VD 17, in: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 40, 2015, S. 97–118, hier S. 118.

45 Zur Rekonstruktion von Netzwerken aus dem VD 17 vgl. Boveland (Anm. 33); zum Einsatz von multimodalen Netzwerken bei der Erforschung der Gelehrtenrepublik: Stuber et al. (Anm. 25); Ingeborg van Vugt: Using Multi-Layered Networks to Disclose Books in the Republic of Letters, in: *Journal of Historical Network Research* 1, 2017, S. 25–51 (<http://jhnr.uni.lu/index.php/jhnr/article/view/7>, Zugriff: 16. Mai 2022).

46 Vgl. Claudia Fabian: Retrospektive nationalbibliographische Erschließungsdaten als Forschungsdaten. Überlegungen zur Zukunftsbedeutung der »Verzeichnisse der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke«, in: *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 68, 2021, 2, S. 72–82; Ulrich Johannes Schneider: Deutsche Nationalkataloge – Herausforderungen an das deutsche Bibliothekssystem. Was aus der Perspektive der Digital Humanities zu tun wäre, in: *ABI Technik* 40, 2020, 1, S. 40–51; Luca Scholz: A Distant Reading of Legal Dissertations from German Universities in the Seventeenth Century, in: *The Historical Journal* 65, 2022, 2, S. 297–327 (<https://doi.org/10.1017/S0018246X2100011X>, Zugriff: 10. Mai 2022).

47 Gephi, Version 0.9.5, 2008–2022 (<https://gephi.org/>, Zugriff: 10. Mai 2022).

48 Da der Detailgrad des Netzwerks in einer einfachen Abbildung nur sehr ungenügend dargestellt werden kann, wurde ergänzend eine zoombare, interaktive Visualisierung erstellt, über die das Diskursnetzwerk Sturms exploriert werden kann. Über Links gelangt man schnell zu externen Ressourcen, die über Normdaten verknüpft zusätzliche Informationen bereitstellen. Abrufbar ist die Visualisierung über das Labor zu Sturm im Virtuellen Forschungsraum von MWW (<https://vfr.mww-forschung.de/web/leonhard-christoph-sturm/diskursnetzwerk>). Zu beachten ist,

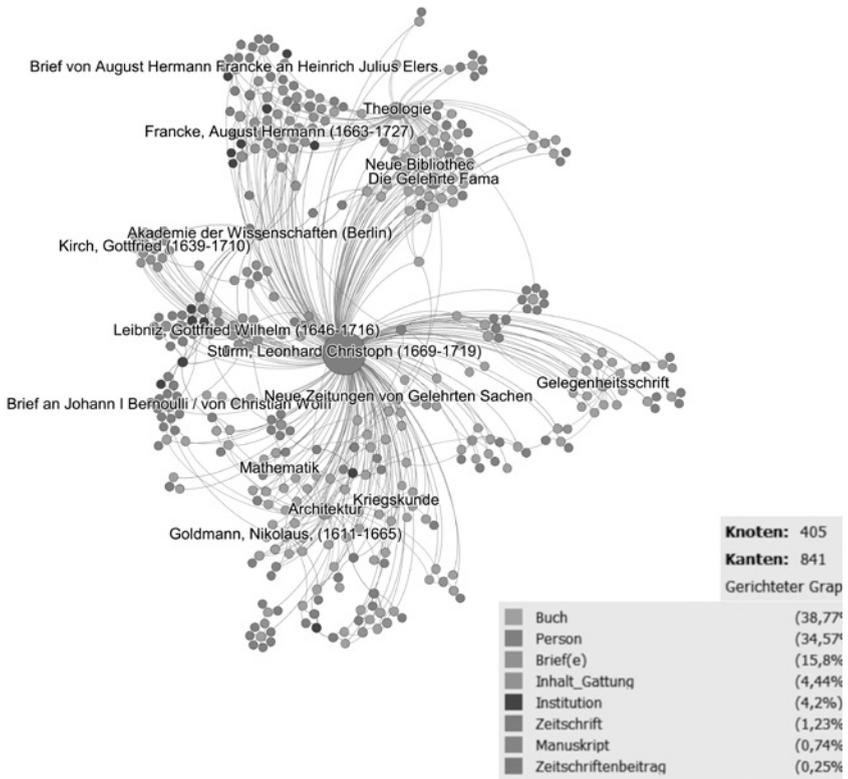


Abb. 1: Netzwerk, bestehend aus Büchern, Briefen, Personen, Inhalten und Institutionen mit Bezug zu Sturm; beschriftet sind Knoten mit degree > 10; Knotengröße = degree.

Klar erkennbar ist die Zentrierung auf Sturm; dieses Netzwerk stellt ein Egonetzwerk dar. Sogleich fallen aber auch andere bedeutsame Personen und Themen ins Auge. So sehen wir im unteren Bereich des Graphs Nikolaus Goldmann, dessen architekturtheoretische Schriften Sturm kommentiert herausgab,<sup>49</sup> in einem Cluster von Knoten, das um die Schlagworte Architektur, Mathematik und Kriegskunde (im Zusammenhang mit dem

dass die Visualisierung im Verhältnis zur Abbildung hier aus technischen Gründen horizontal gespiegelt ist, Oben und Unten also vertauscht sind.

49 Nicolai Goldmann: Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst, hg. von Leonhard Christoph Sturm. Wolfenbüttel und Leipzig 1696.

Festungsbau) kreist.<sup>50</sup> Dies entspricht Sturms Haupttätigkeitsfeld als Mathematikprofessor, Baudirektor und Architekt. Auch der Briefwechsel mit bzw. zwischen den Mathematikern und Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz, Christian Wolff und Johann Bernoulli hat vermutlich Sturms mathematische und architektonische Leistungen thematisiert, schließlich tritt er hier nicht nur als direkter Korrespondenzpartner Leibniz' in Erscheinung, sondern ebenso indirekt, indem er zusammen mit anderen Architekten und Mathematikern wie Euklid, Vitruv, Andrea Palladio oder René Descartes erwähnt wird.<sup>51</sup> Thematisch den mathematischen Wissenschaften zuzuordnen ist ferner Sturms Briefwechsel mit dem Astronomen Gottfried Kirch und dessen Frau Maria Margaretha, der hauptsächlich astronomische Gegenstände behandelte.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Mit den genannten Schlagworten sind beispielsweise folgende Werke als Knoten verknüpft: Sébastien Le Prestre de Vauban: Teutsch-Redender Vauban, Oder: Vollkommene Unterweisung alle Plätze/ Sie seyen regular oder irregular, auff die allerneuste Art und Weiß nach der heutigen Fortifications-Kunst zu befestigen, übers. von Leonhard Christoph Sturm. Mainz 1695; Leonhard Christoph Sturm: Architectura Militaris Hypothetica & Eclectica, Das ist: Eine getreue Anweisung, wie man sich der gar verschiedenen Teutschen, Französischen, Holländischen und Italiänischen Befestigungs-Manieren mit guten Nutzen sowohl in der regular- als irregular-Fortification bedienen könne. Nürnberg 1702; Ders.: Fida Manuctio ad formam munimentorum inexpugnabilium ope axiomatum Georgii Rimpleri inveniendam, in: Acta Eruditorum, 1702, S. 109–113. Vgl. auch Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden, bearb. von Ulrich Schütte und Hartwig Neumann. Wolfenbüttel 1984.

<sup>51</sup> Aus Gründen der Übersichtlichkeit sind diese Knoten in der Abbildung nicht mit Namen versehen. Sie können aber leicht in der ergänzenden Visualisierung (s. Anm. 48) ausfindig gemacht werden. Ein Blick in die zum Teil bereits digitalisierten Briefe, in denen Sturm erwähnt wird, bestätigt im Übrigen die oben aufgestellte Vermutung, dass er hier im Zusammenhang mit seiner mathematischen und architekturtheoretischen Arbeit genannt wird. Christian Wolff führt beispielsweise in einem Brief an Johann Bernoulli aus, er habe unter anderem Werke von Vitruv (in zwei verschiedenen kommentierten Ausgaben), Palladio, »Goldmannum cum Annotationib[us] Sturmii« vergleichend gelesen. Vgl. den Brief von Wolff an Bernoulli vom 29. April 1706, Universitätsbibliothek Basel: UBH L Ia 671, Nr. 1\*, Bl. 104r.-105v. (<http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-15891>, Zugriff: 26. Januar 2023), Zitat auf Bl. 104v.

<sup>52</sup> Maria Margaretha Kirch ist in der Abbildung nicht mit Namen versehen, kann aber wieder leicht in der interaktiven Visualisierung (s. Anm. 48) ausfindig gemacht werden. Es ist nur ein Brief Sturms an sie bekannt, der aber auf weitere Schreiben Bezug nimmt. Nachdem Sturm sich anfangs für seine Säumigkeit bei der Beantwortung eines vorherigen Schreibens der Kirchin entschuldigt hat, berichtet er ihr unter anderem von seinen Beobachtungen der Sonne und der mühseligen

Der zweite Pol im oberen Bereich des Graphs ist die Theologie, die sich mit der Person August Hermann Franckes verbindet. Sturm korrespondierte rege mit Francke, dem Gründer der Halleschen Schul- und Waisenhausstadt, holte sich bei ihm Rat wegen eines Privatlehrers für seinen Sohn, sandte Spenden an das Waisenhaus und bestellte Medikamente in der dortigen Apotheke. Nicht zuletzt wollte Sturm theologische Traktate und Streitschriften mit Franckes Erlaubnis in Halle drucken lassen.<sup>53</sup> Überhaupt ist ein großer Teil des Netzwerkes durch Kontroversen und Streitschriften geprägt, die Sturm beispielsweise um das Abendmahl oder die Zulässigkeit der Astrologie mit anderen Gelehrten führte.<sup>54</sup>

Abgesehen davon weist sein Netzwerk ein Segment (rechts im Bild) auf, das hauptsächlich aus Gelegenheitschriften und Dissertationen, also akademischem Gebrauchsschrifttum besteht. Mithilfe dieser Publikationen begann Sturm ab 1686 sein gelehrtes Netzwerk aufzubauen, indem er akademischen Lehrern, Gönnern und anderen Studenten schuldige Ehrbezeugungen erwies, sich öffentlich für den Erwerb akademischer Grade qualifizierte und so Anteil an jener symbolischen Kommunikationspraxis hatte, durch die sich Marian Füssel zufolge der Gelehrtenstand in der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft habituell abgrenzte und konstituierte.<sup>55</sup> Damit werden Nahbeziehungen sichtbar, die in der erst ab 1697 überlieferten Korrespondenz Sturms kaum abgebildet werden.

Ein aussagekräftiges Beispiel dafür bietet eine Dissertation, die Sturm 1692 unter dem Vorsitz des Metaphysik- und Theologieprofessors Valentin Alberti in Leipzig verteidigte.<sup>56</sup> Die der Dissertation vorangestellte Widmung richtete sich an die Verwalter der Krauß'schen Stipendienstiftung in Nürn-

Beschaffung astronomischer Instrumente. Vgl. den Brief von Sturm an Kirch vom 28. Februar 1707, Universitätsbibliothek Basel: UBH L Ia 724, Bl. 222r./v. (<https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-120210>, Zugriff: 25. Oktober 2022).

53 Der Inhalt der Korrespondenz zwischen Sturm und Francke lässt sich aus den Inhaltsangaben erschließen, die von den Bearbeiter:innen der Franckeschen Stiftungen in den Kalliope-Verbundkatalog eingepflegt wurden. Auf die entsprechenden Katalogeinträge wird aus der ergänzenden Visualisierung (s. Anm. 48) verlinkt.

54 Vgl. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 40, Leipzig und Halle an der Saale 1744, Sp. 1426f.

55 Marian Füssel: *Gelehrtenkultur als symbolische Praxis. Rang, Ritual und Konflikt an der Universität der Frühen Neuzeit*. Darmstadt 2006. Vgl. auch Erich Trunz: *Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur*, in: *Deutsche Barockforschung*, hg. von Richard Alewyn. Köln und Berlin 1965, S. 147–181, hier S. 170f.; Annika Rockenberger: *Gelegenheitsdichtung in der Frühen Neuzeit. Resultate – Probleme – Perspektiven*, in: *Zeitschrift für Germanistik* 23, 2013, S. 641–650.

56 Valentin Alberti und Leonhard Christoph Sturm: *Quaestionem Theologicam: An*

berg.<sup>57</sup> Sturm, der seit dem Vorjahr Stipendiat der Stiftung war,<sup>58</sup> sandte seine Dissertation als Nachweis eines erfolgreichen Theologiestudiums (»Studii Theologici specimen«)<sup>59</sup> in die fränkische Heimat und dokumentierte so Patronageverhältnisse, die bisher offenbar unbeachtet geblieben sind.

Davon zeugen auch zwei der Dissertation beigelegte Briefe des Präses Alberti und des Leipziger Geistlichen Gottlob Friedrich Seligmann. Beide verwiesen auf Sturms Vater, den berühmten Altdorfer Physikprofessor Johann Christoph Sturm, was wiederum vermuten lässt, dass Alberti und Seligmann den Disputanten auch aus Achtung vor Sturm Senior förderten.<sup>60</sup> Dies ist durchaus bemerkenswert, da Leonhard Christoph Sturm bisher während seiner Leipziger Studienzeit als Klient von Christian Thomasius galt,<sup>61</sup> der 1690 gemeinsam mit dem von Sturm später verehrten Francke unter dem Druck der lutherisch-orthodoxen Theologen (darunter Valentin Alberti) Leipzig hatte verlassen müssen.<sup>62</sup> Offenbar musste sich Sturm danach finanziell nach neuen Fördermöglichkeiten umsehen, da er nun nicht mehr als Famulus für Thomasius arbeiten konnte, bei dem er auch gewohnt hatte.<sup>63</sup> Der Übergang zur Theologie mag also unter anderem dadurch bedingt gewesen sein, dass er Sturm die Möglichkeit gab, das Krauß'sche Stipendium zu erlangen.

Sowohl Seligmann als auch Alberti bescheinigten Sturm eine für sein kurzes Theologiestudium erstaunliche Kompetenz,<sup>64</sup> zumal sich Alberti Sturm inhaltlich verbunden fühlte. Wie Alberti, der an der Philosophischen und an

Et In Quantum In Articulis Fidei Liceat Argumenta Petere Ex Ratione? [...] proponit M. Leonh. Christoph. Sturm [...]. Leipzig 1692.

57 Vgl. Kraussisches hundertjähriges Jubel-Fest, Das ist: Dankbares Ehren-Gedächtnuß, der, von der Erbarñ Viel- Ehr- und Tugendreichen Frauen Elisabeth, des Erbarñ und Wolfürnehmen Conrad Krausens, Handelsmanns allhie, hinterlassenen Wittib, vor hundert Jahren testamentlich vermachten ganz ungemeynen löblichen Stiftung. Nürnberg 1739.

58 Ebd., S. 13.

59 Alberti und Sturm (Anm. 50), fol. A1v.

60 Ebd. fol. A2r./v. und A3r./v. (A3 ist am Ende eingebunden).

61 Vgl. Ellwardt (Anm. 21); Claus Bernet: Sturm, Leonhard Christoph, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, hg. von Friedrich Wilhelm Bautz, fortgef. von Traugott Bautz. Bd. 19, Herzberg 2001, Sp. 1349–1369.

62 Vgl. Detlef Döring: Christian Thomasius und die Universität Leipzig am Ende des 17. Jahrhunderts, in: Ders.: Studien zur Wissenschafts- und Bildungsgeschichte in Deutschland um 1700. Gelehrte Sozietäten – Universitäten – Höfe und Schulen, hg. von Joachim Bahlke und Mona Garloff. Wiesbaden 2015, S. 151–171, hier S. 165 f.

63 Vgl. Bernet (Anm. 55), Sp. 1349.

64 Seligmann schrieb etwa: »Tu vero utut nuper admodum Theologiae Te applicaveris, utut hos novos inter conatus laboribus, quibus distineris quotidie, fueris tantum

der Theologischen Fakultät lehrte, verkörperte Sturm eine »mixtura Philosophiae ac Theologiae«, denn die Mathematik, Sturms Spezialgebiet, sei, so Alberti, der edelste Teil der Philosophie (»in Philosophia [...] nobilissimam eius partem«).<sup>65</sup> Alberti benannte damit jenen Charakterzug Sturms, der bei der Betrachtung seines intellektuellen Netzwerkes heraussticht. Zudem war das Thema der Dissertation, ob und inwieweit es erlaubt sei, in Glaubensartikeln mithilfe der menschlichen Vernunft zu argumentieren, für Alberti (aber im Kontext der Frühaufklärung auch ganz allgemein) hoch relevant.<sup>66</sup> Sturm scheint nun ganz im Sinne der lutherischen Orthodoxie und Albertis argumentiert zu haben und legte eine zumindest skeptische Sicht gegenüber der Urteilsfähigkeit der Vernunft in Glaubensfragen an den Tag. In diesem Sinne bestimmte er die Rolle der Mathematik in den der Dissertation angehängten Corollarien so, dass sie am meisten dazu beitragen könne, die Vernunft den in der Bibel offenbarten Prinzipien zu unterwerfen.<sup>67</sup>

Sturm ordnete die Mathematik wie auch die weltliche Gelehrsamkeit insgesamt also strikt der Theologie unter, erkannte aber gleichwohl ihren Nutzen an, sodass er sich die wissenschaftsfeindlichen Positionen seines Briefpartners August Hermann Francke nicht zu eigen machte. Dies schlug sich im Übrigen auch in einer unterschiedlichen Sammlungs- bzw. Entsammelungspraxis nieder, denn Francke, der in der Bibliomanie vieler Gelehrter ein Laster sah, hatte nicht nur die ererbte väterliche Bibliothek verkauft, sondern bezeugte auch »von Herzen, daß ich lebenslang keine Bibliothecam zulegen werde.«<sup>68</sup> Zwar blieb Francke diesem Anspruch nicht ganz treu und trug später doch eine beträchtliche Privatbibliothek zusammen. Diese bestand aber zu über drei Vierteln aus theologischen Werken.<sup>69</sup> Sturm dagegen nutzte nicht nur ausgiebig die mathematischen, architekturtheoretischen und naturwissenschaftlichen Bestände der herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel, sondern erwarb auch eine Privatbibliothek, die seine mathematischen

non obrutus, difficultates nihilominus, & absque difficultate quidem, superasti omnes.« (Alberti und Sturm (Anm. 50), fol. A3r./v.).

65 Ebd., fol. A2r./v.

66 Ebd.

67 »Mathesis rationi principii revelatis subjugandae plurimum conferre potest.« (ebd.).

68 Zitiert nach Wolfgang Martens: Hallescher Pietismus und Gelehrsamkeit oder vom »allzu großen Mißtrauen in die Wissenschaften«, in: Res Publica Litteraria. Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit, Tl. II, hg. von Sebastian Neumeister und Conrad Wiedemann. Wiesbaden 1987, S. 497–523, hier S. 503.

69 Vgl. Christoph Schmitt-Maaß: Die Privatbibliothek von August Hermann und Gotthilf August Francke, in: Pietismus und Neuzeit 40, 2014, S. 214–223; Franckes Privatbibliothek (<https://digital.francke-halle.de/mod7>, Zugriff: 25. Oktober 2022).

und theologischen Interessen genau widerspiegelte und somit ein breiteres fachliches Spektrum abdeckte als die Büchersammlung Franckes.<sup>70</sup> Auf diese Weise konnte Sturm zwei so scheinbar fernstehende Fachgebiete in seiner Bibliothek und seiner Person vereinen, wobei er, der sonst als Pietist charakterisiert wird, auch auf die zumindest kurzzeitige Förderung durch orthodoxe Lutheraner wie Valentin Alberti aufbauen konnte.

Diese Zusammenhänge gerieten heuristisch erst durch die Gesamtschau des Netzwerks in den Blick und konnten dann exemplarisch an einer ausgewählten Quelle nachverfolgt und interpretiert werden. Sie unter Einbeziehung weiterer Materialien und des wissenschaftsgeschichtlichen Kontextes genauer zu analysieren, bleibt weiteren Forschungen vorbehalten.

### Fazit

Die vorgestellten Beispiele haben gezeigt, wie digitale Methoden bei der Rekonstruktion und Exploration von historischen Sammlungsbeständen und damit zusammenhängenden Quellen heuristisch fruchtbar gemacht werden können. An diese Heuristik, die dazu dient, Hypothesen zu generieren und Wege für den weiteren Gang der jeweiligen Untersuchung aufzuzeigen, kann und sollte die hermeneutische Auswertung des Materials anschließen. Sie führt unter Umständen zu wieder neuen Fragen und Ergänzungen am Datenmaterial. So wäre, neben der erweiterten Bibliotheks- und Archivrecherche, zum Beispiel ein möglicher nächster Schritt, die Daten zu Bibliotheksrekonstruktionen und zu den intellektuellen Netzwerken für die jeweiligen Personen, Elisabeth Sophie Marie von Braunschweig-Wolfenbüttel und Leonhard Christoph Sturm, zusammenzuführen und zusammen zu analysieren, um etwa die Frage nach einem theologischen Lektürekanon im Herzogtum Braunschweig-Lüneburg zu beantworten. Vor allem im Hinblick auf pietistische Netzwerke könnte ein solches Experiment ergiebig sein; Lücken und blinde Flecken würden deutlicher zutage treten. Das Wechselverhältnis der von uns vorgestellten digitalen Heuristik zur Hermeneutik ist also als iterativer Rückkopplungsprozess, mithin eine Art digital angereicherter hermeneutischer Zirkel zu charakterisieren, bei dem sich Distant und Close Reading-Methoden optimal ergänzen.<sup>71</sup>

<sup>70</sup> Vgl. Münkner und Schmidt (Anm. 22); Jörn Münkner, Katrin Schmidt und Rebecca Sperl: Historische Ausleihverzeichnisse der Herzog August Bibliothek (1708), 2020 (<https://vfr.mww-forschung.de/web/leonhard-christoph-sturm/ausleihregister>, Zugriff: 15. Oktober 2022).

<sup>71</sup> Insofern vertreten wir hier ein anderes Verständnis digitaler Hermeneutik, als es

In den Beispielen zeigt sich der Mehrwert, den digitale Methoden der Rekonstruktion und Exploration für die Sammlungsforschung haben. Wenn- gleich Verluste dabei selbstverständlich nie ganz kompensiert werden können, ist gerade die Perspektiveerweiterung durch vergleichende Methoden ein Gewinn für den Umgang mit historischem Material. Damit das Potenzial in Zukunft noch besser ausgeschöpft werden kann, braucht es allerdings eine umfassendere Sensibilisierung für systematisch normierte Datenerfassung und, noch wichtiger, die offene Verfügbarmachung von Daten – eine Aufgabe, der wir nur als starke und vernetzte Forschungsgemeinschaft gerecht werden können.

etwa für das *Journal of Digital History* programmatisch formuliert wurde. Vgl. Andreas Fickers und Frédéric Clavert: On pyramids, prisms, and scalable reading, in: *Journal of Digital History* 1, 2021 (<https://journalofdigitalhistory.org/en/article/jXupS3QAeNgb>, Zugriff: 12. Mai 2022).



**3.  
EPHEMERES UND  
EREIGNISHAFTES:  
VERLUSTBEHAFTETE  
SPEICHERUNG IM ARCHIV**



Lina Sophie Dolfen

## MÄRCHEN SAMMELN – GEHT DAS ÜBERHAUPT?

Es vergeht wohl kaum eine deutsche Kindheit ohne sie: die Märchensammlung. In vielen Haushalten, Kindergärten und Schulen steht das ein oder andere Exemplar. Meistens sind es die 1812 erstmals veröffentlichten *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Jedoch ist für die Gattung Märchen auch die mündliche Tradierung relevant. Hier liegt ihr vermuteter Ursprung, denn in Ermangelung schriftlicher Zeugnisse sowie aufgrund niedriger Alphabetisierungsraten wurden Erzählungen bis ins achtzehnte Jahrhundert zumeist mündlich weitergetragen und auf diese Weise stetig verändert.<sup>1</sup> Mit der Fixierung in Buchform erfolgt jedoch eine Zäsur dessen. Es stellt sich daher die Frage, inwiefern diese mündliche Tradierung in den Märchenbüchern ihre Spuren hinterlassen hat beziehungsweise ob das Sammeln von mündlichen und damit ephemeren Erzählungen überhaupt möglich ist oder diese unweigerlich dem Verlust ausgesetzt sind. Zu diesem Zweck sollen im Folgenden die verschiedenen Modi des Sammelns von Märchen vorgestellt und auf ihre Verbundenheit zur Mündlichkeit befragt werden. Außerdem soll die aktuelle Situation des mündlichen Märchenerzählens beleuchtet werden, um abschließend zu klären, ob das mündliche Märchen bewahrt werden kann oder verschwinden muss.

### Märchen-Text-Sammlungen

Als erste Märchensammlung der Weltliteratur gelten die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Hier muss von einem Handschriftenkonvolut ausgegangen werden, das auf arabische Quellen des achten bis zehnten Jahrhunderts beruht. In der Folge entstanden verschiedene Fassungen, die sich in der Anzahl der Erzählungen sowie deren Gestaltung unterschieden. Erst zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts wird diese Sammlung in Europa rezipiert, nachdem sie ab 1704 in französischer Übersetzung und freier Bearbeitung von Jean Antoine Galland erschien.<sup>2</sup> Die ersten europäischen

<sup>1</sup> Vgl. Stefan Neuhaus: Märchen. 2. Aufl., Tübingen 2017, S. 5f.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 56.

Märchensammlungen stammen aus Italien. 1550 und 1553 erschienen die Märchensammlungen von Giovan Francesco Straparola. Es handelte sich hierbei sowohl um Übernahmen aus literarischen Quellen sowie mündlich überlieferte Erzählungen. Diese sind besonders durch ungeschliffene Derbheit und Drastik gekennzeichnet. 1634 und 1636 erschienen dann *Lo cunto de li cunti* – auch als *Pentamerone* bekannt – von Giambattista Basile. Hier wird von einer ausschließlichen Übernahme aus der mündlichen Erzähltradition ausgegangen. Jedoch wurden die Erzählungen durch Basile stark bearbeitet und in einen einheitlichen, barocken Stil übertragen. Besonders einflussreich für die europäischen Märchensammlungen waren die viel rezipierten französischen Feenmärchen. Hervorzuheben ist hier Charles Perrault, dessen Prosamärchen ebenfalls auf mündlicher Überlieferung beruhen sollen. Auch in Deutschland entstanden seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts diverse Märchensammlungen, über deren Verhältnis zur mündlichen Erzähltradition verschieden zu urteilen ist.<sup>3</sup> Auch wenn hier nur die bekanntesten Märchensammlungen angerissen wurden, wird bereits deutlich, dass das Verhältnis zwischen mündlicher Tradierung und schriftlicher Fixierung sehr unterschiedlich ausfallen kann. Inwiefern es sich jeweils um wortgetreue Wiedergaben von mündlichen Erzählsituationen handelt, ist zumindest fraglich. Im Folgenden soll dieser Frage am Beispiel der Brüder Grimm genauer nachgegangen werden.

Als die Brüder Grimm zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts aktiv werden, gibt es also schon einige berühmte und weniger berühmte Vorbilder für Märchensammlungen. Doch Jacob und Wilhelm Grimm sollten das Gebiet der Märchensammlung grundlegend verändern und die bis heute berühmteste und meistrezipierte Märchensammlung der Welt veröffentlichen.

Um 1800 begann die mündliche Erzähltradition zu verschwinden. Die Gründe sind vielfältig: etwa veränderte Familienstrukturen, Erwerbs- und Lebensgewohnheiten im Zuge der industriellen Revolution sowie gesteigerte Alphabetisierung durch die allmähliche Einführung der Schulpflicht in den deutschsprachigen Ländern. Die traditionellen Orte und Zeiten des Erzählens existierten um 1800 kaum noch.<sup>4</sup> »Es war vielleicht gerade an der Zeit, diese Märchen festzuhalten, da diejenigen, die sie bewahren sollen, immer seltener werden«,<sup>5</sup> schreiben die Grimms in der Vorrede zu ihren *Kinder- und Haus-*

3 Vgl. Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung. 6. Aufl., Stuttgart 2019, S. 13–22.

4 Vgl. ebd., S. 25–27.

5 Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm, hg. von Heinz Rölleke. Bd. 2, Stuttgart 2010, S. 15.

*märchen* 1819. Somit sehen sie das Projekt einerseits als Rettungsaktion, auch wenn schon damals das Märchen im alltäglichen Erzählen nur eine untergeordnete Rolle spielte.<sup>6</sup> Gleichzeitig steht ein gewisser wissenschaftlicher Anspruch im Zentrum, was sich auch im Erscheinungsbild der ersten Ausgabe zeigte. Die ausführliche Einleitung und die umfangreichen Anmerkungen erinnern eher an einen wissenschaftlichen Text als an ein Märchenbuch. Ihr Ziel war es, so die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Maria Tartar, »eine Art Archiv der deutschen Volksdichtung«, »eine Stätte des kulturellen Erinnerens« zu schaffen. Sie waren auf der Suche nach Ursprünglichkeit und Natürlichkeit und hatten den Anspruch, dies originalgetreu festzuhalten.<sup>7</sup>

So wird der Eindruck vermittelt, ihre Sammeltätigkeit sei von intensiver Feldforschung geprägt gewesen, bei der einfache Leute auf dem Land aufgesucht wurden, um deren Geschichten wortgetreu aufzuzeichnen. Doch dies entspricht nicht der Wahrheit. Vielmehr bestand die Arbeit der Grimms an ihrer Märchensammlung zu Beginn hauptsächlich in der Auswertung von literarischen Quellen. Sie exzerpierten als geeignet scheinende Texte aus Büchern. Zunächst stammten diese zu einem großen Teil aus der Privatbibliothek von Clemens Brentano, ihrem Auftraggeber und Gönner.<sup>8</sup> Später kam es auch zur Zusammenarbeit mit verschiedenen Märchenerzählenden. Als Ikone der Grimm'schen Märchenezugenden gilt Dorothea Viehmann. Ihr Bild zierte sogar das Frontispiz der Sammlung.<sup>9</sup> Von den Grimms wird sie als »ächt hessisch[e]« »Bäuerin«, »noch rüstig und nicht über fünfzig Jahre alt« beschrieben.<sup>10</sup> Doch diese Märchenerzählerin kann bei genauerer Betrachtung nicht als die Stimme aus dem einfachen Volke durchgehen, als die man sie zu verkaufen versuchte. Die geborene Dorothea Pierson war französisch-hugenottischer Herkunft, und der entsprechende Einfluss durch die französischen Feenmärchen ist in ihren Texten erkennbar. Darüber hin-

6 Vgl. Simone Stiefbold: Grimms Märchen erinnern. Die narrativen Strukturen (post-)moderner Erinnerungsräume am Beispiel von Märchenparks, in: Zwischen Identität und Image. Die Popularität der Brüder Grimm in Hessen, Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Neue Folge, Bd. 44/45, hg. von Harm-Peer Zimmermann. Marburg 2009, S. 530–541, hier S. 531.

7 Vgl. Maria Tartar: Grimms Märchen, in: Deutsche Erinnerungsorte, hg. von Etienne François. Bd. 1, 4. Aufl., München 2001, S. 275–289, hier S. 277–276.

8 Vgl. Rölleke (Anm. 3), S. 36–37.

9 Zur Stilisierung Viehmanns als idealtypische Märchenerzählerin insbesondere durch die bildlichen Darstellungen vgl. Isamitsu Murayama: Intermediale Wechselwirkung von Text und Bild zur Stilisierung einer idealen Märchenerzählerin, in: Fabula 60, 2019, 3–4, S. 217–243.

10 Das Attribut hessisch wurde nur in der ersten Auflage genutzt und danach ersatzlos gestrichen. Vgl. Rölleke (Anm. 3), S. 90.

aus stammte ihr Märchenrepertoire möglicherweise teils aus ihrer Kindheit, die sie als Wirtstochter verbrachte. Es ist also gut möglich, dass sie hier einige Erzählungen von einkehrenden Fuhrleuten und Bauern aufschnappte. Darüber hinaus war sie mit dem Dorfschneider verheiratet und kann so kaum als Bäuerin zählen, obwohl sie manchmal im Garten selbst gezeigtes Gemüse auf dem Markt verkaufte.<sup>11</sup> Somit ist das Narrativ der idealtypischen Märchenerzählerin der Grimms ein Mythos, ein Konstrukt.

Insgesamt waren die Zutragenden der Grimm'schen Sammlung zunächst ausschließlich hochgebildete, junge Frauen aus gutem Hause, oftmals mit französisch-hugenottischer Herkunft. Eine Beeinflussung durch die französische Märchentradition ist hier also vorhanden gewesen. Besonders hervorzuheben ist beispielsweise Marie Hassenpflug (später verheiratete von Dalwigk von Schaumburg). Ihr Vater war ein hochangesehener Verwaltungsbeamter in Hessen-Kassel, ihre Mutter stammte aus einer hugenottischen Migrantenfamilie. Marie, ihre Schwestern und ihre Mutter waren eloquente Erzählerinnen, wovon die mit ihnen befreundeten Grimm-Brüder bei ihrer Arbeit zu profitieren wussten.<sup>12</sup> Sie stammten aber nicht aus der oralen Erzähltradition der Unterschicht, die es ja eigentlich abzubilden galt. Doch mit Menschen, die dazu in der Lage gewesen wären, kamen die Brüder kaum in Kontakt.<sup>13</sup>

Darüber hinaus kann bei den mündlich zugetragenen Märchen nicht von exakten, wörtlichen Übernahmen durch die Grimms gesprochen werden. Meist machten sie sich nur kurze Notizen, fassten das Gehörte knapp zusammen.<sup>14</sup> Ebenso wie die Texte aus literarischen Quellen wurden diese inhaltlich und stilistisch stark bearbeitet. Teils wurden mehrere Erzählungen zu einer verbunden, teils Ausschmückungen vorgenommen.<sup>15</sup> Bald jedoch hatten die Brüder ein konkretes Vorbild – ein Muster, an dem sich alles orientierte. Diese Idealtexte stammten von dem Maler Philipp Otto Runge, und sie sind unter den Titeln *Von dem Fischer un syner Fru* sowie *Von dem Machandelboom* in die Grimm'sche Sammlung integriert. An ihnen orientierten sich die Grimms in der Folge stets, wenn es um die literarische Form ihrer Märchen ging. Gleichzeitig mussten sich die Stoffe auch inhaltlich an Runge's Texten messen lassen. Das Ziel war es, ansprechende Geschichten zu erzählen.<sup>16</sup> Überdies erfolgten diverse redaktionelle Eingriffe, um dem Zeitgeschmack

11 Vgl. ebd., S. 90–91.

12 Vgl. ebd., S. 76–77.

13 Vgl. ebd., S. 68.

14 Vgl. ebd., S. 38.

15 Vgl. Hans-Jörg Uther: Handbuch zu den »Kinder- und Hausmärchen« der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin 2008, S. 504–512.

16 Vgl. Rölleke (Anm. 3), S. 57–68.

zu entsprechen. Dies zeigt sich insbesondere an Textveränderungen zwischen den Auflagen, die teils auf direkte Kritik zurückzuführen sind. So wurden viele Erzählungen verharmlost und entsprechend den geltenden Moralvorstellungen deutlich entschärft.<sup>17</sup>

Zusammenfassend kann man sagen: Die Grimms folgten einer Idealvorstellung, die sich im Laufe der Zeit entwickelte und in der Begründung der sogenannten *Gattung Grimm* mündete. Dieser ordneten sie sowohl die Textauswahl als auch die Bearbeitung der Stoffe unter und entwickelten einen eigenen Stil. Die vermutete Herkunft aus der mündlichen Überlieferung als wichtigstes Kriterium für ihre Arbeit blieb jedoch bestehen. Sie waren der Meinung, durch ihr Vorgehen das Ursprüngliche wieder hervorzubringen,<sup>18</sup> obwohl sie sich gleichzeitig immer mehr vom Duktus des mündlich tradierten Märchens entfernten.<sup>19</sup>

Entgegen dem eigenen Anspruch der Brüder Grimm kann hier also nicht von einer objektiven Ansammlung mündlichen Erzählgutes nach heutigen Maßstäben gesprochen werden. Sie trafen aber eindeutig den Geschmack der Zeit und konnten so das Märchen durch einen Medienwechsel erhalten, wenn auch in anderer Form. An die Stelle der abbrechenden mündlichen Traditionskette trat das Buchmärchen,<sup>20</sup> welches bis heute überleben konnte und sich derzeit sehr starker Beliebtheit erfreut. Seit nunmehr 30 Jahren kann wieder von einem regelrechten Märchenboom gesprochen werden,<sup>21</sup> der nicht abbricht.<sup>22</sup> Ohne die Entwicklung der *Gattung Grimm* wäre dies laut Heinz Rölleke nicht möglich gewesen. Wortgetreue Niederschriften aus dem »Volksmund« hätten damals keinerlei Interesse geweckt, da dies nicht dem von Biedermeier und Romantik geprägten Zeitgeschmack entsprach. Somit hätte das Projekt ohne die literarische Überarbeitung keine Chance gehabt, bis heute zu überdauern und weitere Sammlungen zu inspirieren.<sup>23</sup>

17 Vgl. Tatar (Anm. 7), S. 279–280.

18 Vgl. ebd., S. 67–68.

19 Vgl. ebd., S. 33.

20 Vgl. ebd., S. 27.

21 Vgl. Nicole Nieraad-Schalke: Märchen-Pop und Grimms-Krams. Das Kulturerbe »Märchen« im Spannungsfeld von Tourismusmarketing und Identitätsstiftung in Hessen, Philipps-Universität 2011, S. 170–175.

22 Die von Nieraad-Schalke 2011 identifizierten Symptome des Märchenbooms lassen sich bis heute weiterverfolgen. So beispielsweise die weiterhin starke filmische Bearbeitung von Märchenstoffen (siehe hierzu beispielsweise die anhaltenden Neuverfilmungen der Disney-Märchenfilme) oder Zunahme von Institutionen der Märchenvermittlung und -förderung (so etwa die Gründung neuer Museen, beispielsweise GRIMMWELT 2015).

23 Vgl. Rölleke (Anm. 3), S. 68.

Das Buchmärchen ist also die logische Konsequenz aus dem mündlichen Märchen, welches zeitgleich weitgehend verschwindet. Für das Buchmärchen scheint das Märchenbuch zunächst ein geeignetes Sammelmedium. Doch auch dieses ist nicht vor Verlusten gefeit. Märchenbücher waren Gebrauchsgegenstände. Sie wurden gelesen und auch achtlos entsorgt. Von einigen Sammlungen ist durch Erwähnungen in Quellen bekannt, dass es sie gegeben hat. Es ist jedoch kein Exemplar der Forschung bekannt. Darüber hinaus bleibt die Frage nach den unbekanntem Fehlstellen.<sup>24</sup> Das Märchen ist also auch nach seiner Aufnahme in eine Märchensammlung nicht davor bewahrt zu verschwinden. Das Buch beziehungsweise das Märchenbuch ist kein sicheres Speichermedium, kein nachhaltiges Archiv. Wir sind hier auf den Überlieferungszufall angewiesen. Dies kann auch die Grimm-Forschung erschweren, wenn es beispielsweise um die Frage geht, welche Texte den Grimms selbst und ihren Zutragenden bekannt waren und woher die Märchen und Motive tatsächlich stammen.<sup>25</sup>

### Märchen-Ding-Sammlungen

Interessant ist das Buchmärchen jedoch auch aus einer anderen Sicht: Das ursprünglich mündliche und damit ephemere Märchen erlebt hier durch die Verschriftlichung eine erste Stufe der Materialisierung. Simone Stiefbold spricht etwa von dem Buch als materialisierter Form des Erinnerens.<sup>26</sup> So schaffte es das Märchen, nach der mündlichen Überlieferung aus dem individuellen Gedächtnis eine andere Form zu finden, über die es im kollektiven, kulturellen Gedächtnis verbleiben konnte. Und das Märchen ›materialisierte‹ sich weiter. Es hat Eingang in eine Vielzahl von Medien gefunden. Angefangen bei den Bilderbögen über Filme, Porzellan, Spielzeug und Textilien bis zu Computerspielen und Street Art sind Märchen allgegenwärtig. In einer steigenden Anzahl von Märchenmuseen werden diese Objekte gesammelt und der Öffentlichkeit präsentiert.

Auch bei diesen Sammlungen kann sicherlich nicht von eigentlichen Märchensammlungen gesprochen werden, denn hier wird nicht das Märchen selbst, sondern Zeugnisse seiner materiellen Kultur gesammelt. Was sie jedoch sehr eindrücklich zeigen können, ist die Karriere des Märchens. Märchendinge erzählen eine Kulturgeschichte der Märchenrezeption. Sie

24 Vgl. ebd., S. 20.

25 Vgl. ebd., S. 21.

26 Vgl. Stiefbold (Anm. 6), S. 531.

zeigen das Bedürfnis, sich immer und immer wieder an Märchenstoffen abzuarbeiten und das auf unterschiedliche Art und Weise.

### Märchen-Erzähl-Sammlungen

Während also Bücher als Sammlungsort für literarische Märchen oder Buchmärchen fungieren können und lange Zeit die einzige Möglichkeit einer Überlieferung von mündlich tradierten Märchen waren und gleichzeitig eine Vielzahl an Objekten dazu in der Lage sind, die Kulturgeschichte der Märchenrezeption abzubilden, bleibt die Frage nach dem Sammeln von mündlichen Erzählungen. Im zwanzigsten Jahrhundert entstanden diverse institutionalisierte Archive der Volkserzählung in Europa. Ausgangspunkt hierfür war der erste Kongress der Märchenforscher in Lund 1935. In einer gemeinsamen Resolution wurde hier die Gründung nationaler folkloristischer Zentralarchive beschlossen, in denen sämtliche Aufzeichnungen mündlicher Überlieferung gesammelt werden sollten. Das Zentralarchiv der deutschen Volkserzählung wurde 1936 als Hauptstelle für deutsche Erzählforschung in Berlin gegründet.<sup>27</sup> 1948 wurde es an die Philipps-Universität Marburg übergeben, wo es heute an das Institut für Europäische Ethnologie angegliedert ist. Das Zentralarchiv der deutschen Volkserzählung versammelt eine Vielzahl älterer Sammlungen unter seinem Dach und verfolgte eigene Sammeltätigkeiten. Die meist transkribierten Erzählungen sind sowohl nach regionalen, als auch nach motivischen Gesichtspunkten erschlossen.<sup>28</sup> Wie genau die Aufzeichnungen entstanden sind, beziehungsweise wie nah die Mitschrift tatsächlich am mündlich Erzählten liegt, ist schwer nachzuprüfen. In jedem Fall muss von unterschiedlichen Vorgehensweisen der jeweiligen Sammelnden beziehungsweise Mitarbeitenden des Archivs ausgegangen werden. Jedoch kann hier von einer weitaus größeren Verbundenheit zur Mündlichkeit als bei der

27 Zur NS-Vergangenheit des Archivs und des ersten Leiters Gottfried Henßen vgl. Siegfried Becker: Erinnerungsrbeit und Vergessen. Märchen, Märchenforschung und Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Vergessen und Erinnern im und mit Märchen. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 44), hg. von Harlinda Lox, Sabine Lutkat. Krummvisch 2019, S. 131–151, hier S. 134–136.

28 Vgl. Siegfried Becker: Die Tonaufnahmen im Zentralarchiv der Deutschen Volkserzählung, in: Tonaufnahmen des gesprochenen Deutsch. Dokumentation der Bestände von sprachwissenschaftlichen Forschungsprojekten und Archiven (Phonai, Texte und Untersuchungen zum gesprochenen Deutsch 40), hg. von Peter Wagener und Karl-Heinz Bausch. Tübingen 1997, S. 151–155.

Grimm'schen Sammlung ausgegangen, was sich aus dem Forschungsinteresse ergibt. Dies lag im ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts insbesondere in der Sammlung von Varianten, durch die die Wanderung von Motiven und Erzählstoffen verfolgt werden sollte. Etwa ab den 1930er Jahren wird die wörtliche, wissenschaftliche Aufzeichnung zur gängigen Methode im Umgang mit Märchentextsammlungen.<sup>29</sup>

Doch wie nah können solche schriftlichen Aufzeichnungen an der mündlichen Version sein? Gottfried Henßen, der erste Leiter der Hauptstelle für deutsche Erzählforschung und später des Zentralarchivs der deutschen Volkserzählung, formuliert die Problematik folgendermaßen:

Bei den Aufzeichnungen ... ist darauf zu achten, daß sie das Gehörte wirklichkeitsgetreu wiedergeben. Die hier und da immer noch anzutreffende Übertragung der Geschichten ins Hochdeutsche dürfte heute nicht mehr vorkommen; stellen sich doch bei solchen Übertragungen immer Ungenauigkeiten und sehr häufig Mißverständnisse und unbewußte Fälschungen ein.<sup>30</sup>

Das heißt, der Faktor Mensch ist stets eine mögliche Fehlerquelle. Doch darüber hinaus ist ein anderer Aspekt für Henßen zentral. Als ein Begründer der »Märchenbiologie« lag sein Interesse auf der Persönlichkeit der Erzählenden und deren Gemeinschaft. So schreibt er weiter:

Dazu gehen die jeweilige Eigenart des Erzählers und seine individuelle Sprechweise ebenso wie die Eigenart der Sprachlandschaft verloren, also gerade alles, was das Einmalige der Erzählung ausmacht.<sup>31</sup>

Das Erzählen ist ein Akt zwischenmenschlicher Kommunikation. Hierbei ist das gesprochene Wort nicht die einzige Komponente – nicht einmal die wichtigste. In der Kommunikationswissenschaft geht man davon aus, dass nur etwa 35 Prozent des Informationsaustauschs auf dieser Ebene stattfindet. Das heißt, dass gute 65 Prozent auf nonverbale Kommunikationsformen entfallen.<sup>32</sup> Der Großteil verschwindet also unweigerlich durch die rein schriftliche Fixierung.

29 Vgl. Katalin Horn: Über das Weiterleben der Märchen in unserer Zeit, in: Die Volksmärchen in unserer Kultur. Berichte über Bedeutung und Weiterleben der Märchen. Frankfurt a.M. 1993, S. 25–71, hier S. 27.

30 Gottfried Henßen: Sammlung und Auswertung volkstümlichen Erzählgutes. In: Hessische Blätter für Volkskunde 43, 1952, S. 5–29, hier S. 8.

31 Ebd.

32 Vgl. Axel Hübler: Das Konzept »Körper« in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften. Tübingen und Basel 2001, S. 11.

Aspekte wie Betonung, Pausen, Sprechgeschwindigkeit und dergleichen lassen sich durch Tonaufnahmen festhalten. So begann Henßen bereits im Jahr der Archivgründung 1936 mit intensiver Feldforschung, bei der Tonaufnahmen von Erzählungen erstellt wurden.<sup>33</sup> Eine ähnliche Sammlung legte Johannes Künzig an. Nachdem er 1945 als Professor für Volkskunde entlassen und 1949 in den Ruhestand versetzt worden war,<sup>34</sup> gründete er das Institut für Volkskunde der Deutschen des östlichen Europa.<sup>35</sup> Im Rahmen dessen brachte er sogar Schallplatten mit Erzählungen heraus.<sup>36</sup> Jedoch kann auch eine Tonaufnahme nicht alle Aspekte zwischenmenschlicher Kommunikation festhalten. Was ist mit Gestik und Mimik? Was ist mit der Körperhaltung? Henßen ließ ergänzend Fotos der Erzählsituation erstellen, später auch vereinzelt Videoaufnahmen.<sup>37</sup> Auch in anderen volkskundlichen Archiven befinden sich Videoaufnahmen von Erzählsituationen, allerdings in einem sehr überschaubaren Umfang.<sup>38</sup>

Auch wenn Videoaufnahmen zweifellos die besten technischen Möglichkeiten bieten, das mündliche Märchen festzuhalten, sind diese Möglichkeiten begrenzt. Es zeigen sich drei Probleme, die erneut dagegensprechen, hierin eine objektive Ansammlung mündlichen Erzählgutes zu sehen. Zunächst betrifft dies die Aufnahmesituation, welche ist immer in gewisser Weise artifiziell ist. Die aufgenommene Person wird in jedem Falle durch diese Situation beeinflusst, sie verhält sich anders, als wenn sie nicht aufgenommen wird. Dies muss insbesondere für die damals in den 1950er und 1960er Jahren aufgezeichneten, eher betagten Personen gelten. Videokameras gehörten sicher nicht zu ihrem Alltag. Außerdem muss ein Aufnahmegerät vorhanden sein, dieses muss ausgerichtet und angeschaltet werden. Die Wahl von Standort und Ausrichtung des Gerätes beeinflussen das Ergebnis. Henßens Feldforschung litt zudem unter erheblichen technischen Problemen. Das Ge-

33 Vgl. Becker (Anm. 28), S. 153.

34 Zu seinen Aktivitäten im Nationalsozialismus vgl. Ernst Klee: *Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*. Frankfurt a.M. 2003, S. 349.

35 Vgl. Institut für Volkskunde der Deutschen des östlichen Europa: *Die Geschichte des IVDE* (<https://www.ivdebw.de/institut/profil/geschichte>, Zugriff: 4. März 2022); Gottfried Habenicht: *Das Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde*, in: Wagener und Bausch (Anm. 28), S. 60–62, hier S. 62.

36 Vgl. zum Beispiel *Ungarndeutsche Märchenerzähler I. Die Rosibäs aus Hajos. Authentische Tonaufnahmen 1967. Drei Langspielplatten mit Textheft*. Freiburg 1969.

37 Vgl. Becker (Anm. 28), S. 153.

38 So beispielsweise auch im IVDE (Anm. 35).

rät störte oftmals die Erzählsituation.<sup>39</sup> Jedoch auch mit modernerer Technik ist die Realitätsnähe von Aufnahmen jeder Art in Frage zu stellen, denn sie können immer nur Reproduktion von Realität sein, deren Wahrheitsgehalt nicht überprüft werden kann.<sup>40</sup> Das zweite Problem liegt erneut in der Natur zwischenmenschlicher Kommunikation begründet: Der essenzielle Aspekt von Kommunikation, nämlich die direkte Interaktion zwischen Erzählenden und Zuhörenden, fehlt. Das Märchenerzählen als aktive, lebendige Auseinandersetzung zwischen Menschen lässt sich nicht konservieren, weil es erlebt werden muss. Überdies müssen die Gewährsleute betrachtet werden: Das Erzählen war schon zur Zeit der Grimms dabei, zu verschwinden, es existierte kaum noch. Wie viel von dieser Tradition war also überhaupt noch lebendig, als Henßen begann, Märchenerzählende aufzunehmen? Sammeltätigkeiten wie die von Henßen im Zentralarchiv werden auch als »letzte Ernte« bezeichnet. Die Zuträger »sind oft nicht mehr in lebendiger Tradition stehende Vermittler, sondern Erinnernde«.<sup>41</sup>

Was heißt dies für das audiovisuelle Archivieren von Märchen? Es kann hier immer nur eine Annäherung geben, denn Märchen können nicht in ihrer Gänze konserviert werden – etwas verschwindet immer. Denn auch wenn das Märchen und das Märchenerzählen vielfach materialisiert wurden, können diese Materialien stets nur als Stellvertreter dienen. Doch muss daraus ein unwiederbringlicher Verlust des mündlichen Erzählens geschlossen werden?

### Erzählen als lebendige Kulturpraxis

Die Erzähltradition, welche die Grimms zu retten versuchten, ist verschwunden. An deren Stelle ist einerseits das Buchmärchen getreten. Doch auch das Märchenerzählen selbst hat einen neuen Modus gefunden, um zu überleben – beziehungsweise um in neuer Form zurückzukehren.

Diese Entwicklung begann in Deutschland etwa ab dem Ersten Weltkrieg. Das nicht textgebundene Märchenerzählen war zwar verschwunden, doch an seine Stelle traten nun neue Arten des mündlichen Vortrags von Märchen. Dieses zweite Leben des mündlich erzählten Märchens war stets von dem Wunsch geprägt, eine aussterbende Volkskunst zu pflegen. Eine

<sup>39</sup> Vgl. Becker (Anm. 28), S. 153.

<sup>40</sup> Vgl. Christian Huck: Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: Authentisches Erzählen, Narratologia 33, hg. von Antonius Weixler. Berlin 2012, S. 239–264, hier S. 243–249.

<sup>41</sup> Vgl. Horn (Anm. 29), S. 26.

zentrale Institution der Märchenpflege in Deutschland ist die in den 1950er Jahren gegründete Europäische Märchengesellschaft (EMG). Im Sinne des satzungsgemäßen Ziels der Förderung heutiger Erzählgemeinschaften bietet sie einerseits ein Forum, auf dem sich Fachleute, Forschende, Erzählende und interessierte Laien austauschen können. Darüber hinaus werden zahlreiche Seminare zur Aus- und Weiterbildung von Märchenerzählenden angeboten.<sup>42</sup> Das Interesse hieran ist groß, besonders seit den 1990er Jahren wird ein deutlicher Anstieg der Nachfrage bemerkt.<sup>43</sup> Derzeit werden 54 professionelle Erzählende als aktive Mitglieder der EMG-Erzähler-Gilde gelistet.<sup>44</sup> Um in diese Gilde aufgenommen zu werden, müssen bestimmte Kriterien erfüllt werden. Die Zugehörigkeit gilt als begehrtes Gütesiegel, das nicht alle erlangen.<sup>45</sup> Wie viele Märchenerzählende derzeit in Deutschland aktiv sind, lässt sich hieran also nicht ablesen. Auch gibt es noch einige weitere Institutionen, die Erzählende ausbilden und nicht unbedingt mit der EMG kooperieren.<sup>46</sup> Die Märchenforscherin Kathrin Pöge-Alder beschäftigte sich Ende der 1990er Jahre intensiv mit den deutschen Erzählenden.<sup>47</sup> Sie zählte vor nunmehr über 20 Jahren 285 Personen im deutschsprachigen Raum und sprach in den folgenden Jahren stets von einem weiteren Anstieg.<sup>48</sup>

Pöge-Alders Forschung bietet einen Einblick in die Arbeitsweise dieser neuen Erzähltradition. Erzählt wird zumeist auf Veranstaltungen, Märchenfesten und Ähnlichem vor Publikum. Es hat sich zu einer Kleinkunstform entwickelt, ist weniger Bestandteil der Alltagskultur. Die Erzählenden nehmen meist Honorar und leben mehr oder weniger von ihrer Kunst. Ihr Repertoire ist zum Großteil angelesen, stammt aber auch aus dem Erzähltre-

42 Vgl. ebd., S. 32–33.

43 Vgl. Europäische Märchengesellschaft e.V., Auszüge aus unserem Antrag an die Deutsche UNESCO-Kommission, das Märchenerzählen als immaterielles Kulturerbe zu schützen (<https://www.maerchen-emg.de/images/EMG-UNESCO-Mitteilung.pdf>, Zugriff: 23. November 2021).

44 Vgl. <https://www.maerchen-emg.de/dozenten-erzaehler/erzaehler?name=&plz=>, Zugriff: 7. März 2022.

45 Vgl. Kathrin Pöge-Alder: Strategien des öffentlichen Erzählens heute, in: Strategien des populären Erzählens. Kongressakten der Bursfelder Tagung der Kommission Erzählforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Studien zur Kulturanthropologie, Europäischen Ethnologie 4, hg. von Ulrich Marzolph. Berlin 2010, S. 107–125, hier S. 108. Hier spricht Pöge-Alder noch von der »Blauen Liste«, die mittlerweile nicht mehr geführt wird.

46 So beispielsweise der umstrittene Troubadour Märchenzentrum e.V.

47 Beginnend mit der Anfertigung eines Erzählerlexikons: Kathrin Pöge-Alder: Erzählerlexikon. Deutschland, Österreich, Schweiz. Marburg 2000.

48 Vgl. Pöge-Alder (Anm. 45), S. 108.

pertoire anderer Erzähler oder aus Lehrgängen. Dabei sind die *Kinder- und Hausmärchen* der Grimms nach wie vor normgebend, wobei vermehrt auch andere Märchen erzählt werden. Teilweise werden auch selbst geschriebene Texte präsentiert. Dabei werden stets neue Erzählformen und Stile erprobt und entwickelt, um dem sich verändernden Geschmack des Publikums zu entsprechen. Manche Erzählende tragen einen vorgefundenen oder bearbeiteten Text wörtlich vor. Andere erzählen aus dem Stegreif immer wieder neu. Viele nutzen Requisiten und/oder Kostüme in ihrer Darbietung. Das Märchenerzählen ist heute eine Performance.<sup>49</sup> Daher sieht sich das heutige Märchenerzählen mit dem Vorwurf der »Fakelore« konfrontiert. Es sei eine künstliche, ja sogar gefälschte Folklore, die hier präsentiert wird. Jedoch verweist Katalin Horn darauf, dass die Wiederbelebung auch zur Bildung einer neuen Tradition führen kann.<sup>50</sup>

Die Unterschiede zwischen der Erzähltradition der Vormoderne und der aktuellen sind offensichtlich. Es hat eine Institutionalisierung und Professionalisierung des Märchenerzählens gegeben. Entgegen dem sogenannten »Volkserzähler« sind sich die neuen Erzähler ihres Wertes bewusst und kultivieren eine Kleinkunstform auch mit dem Ziel, diese zu erhalten. Es handelt sich nicht mehr um einen Teil der Alltagskultur. Es wird nicht mehr in der Spinnstube oder abends am Feuer erzählt, sondern auf Veranstaltungen vor einem teils zahlenden Publikum. Auch wird das Repertoire nicht mehr mündlich von Generation zu Generation tradiert, sondern stammt überwiegend aus Büchern.<sup>51</sup> Es handelt sich also nicht um eine Fortführung der Erzähltradition wie sie zu Zeiten der Grimms bestanden hat, und auch nicht um eine echte Wiederbelebung dieser, sondern um eine neue Tradition. Das Märchenerzählen war verschwunden, hat sich den Gegebenheiten angepasst und ist in neuer Form wieder lebendig. Den kulturellen Wert dieses zweiten Lebens des Märchenerzählens erkannte 2016 auch die Deutsche UNESCO-Kommission an: Das Märchenerzählen wurde in die Liste des Immateriellen Kulturerbes aufgenommen.

49 Vgl. Kathrin Pöge-Alder (Anm. 47), S. 10–14.

50 Vgl. Horn (Anm. 29), S. 32.

51 Vgl. Pöge-Alder (Anm. 47), S. 13.

Fazit: Märchen sammeln – geht das überhaupt?

Das mündliche Märchen ist nicht in seiner Gänze fassbar. Bei dem Versuch, es zu sammeln, müssen unweigerlich einzelne Aspekte verschwinden. Eine nach heutigen Maßstäben objektive und umfassende Archivierung ist also nicht möglich. Jedoch ist es durchaus möglich, Annäherungen oder Stellvertreter zu sammeln. Doch auch das lebendige, mündliche Märchen hat sich transformiert. Dies ist auch durch die Entstehung des Buchmärchens begründet, ohne das es gleichzeitig nicht mehr existieren würde. Nur durch seine Veränderungen und Medienwechsel konnte die Gattung Märchen und das mündliche Märchenerzählen in neuer Form überdauern. Die Sammlungsbemühungen der Vergangenheit – so unzulänglich sie auch erscheinen können – haben es letztlich vor dem Verschwinden bewahrt.

## SCHALL UND RAUCH?

### DAS SKALIERBAR EPHEMERE IN DER MATERIALITÄT AKUSTISCHER ARCHIVE

#### Autoritäten und Hierarchie der Sinne

Dass gerade die Stimme zu den Ephemera eines Archivs gezählt wird, liegt an der mediengeschichtlich überkommenen Konstellation, die das geschriebene Wort als ein auf Dauer, Stabilität und Gewähr angelegtes Medium vor das gesprochene Wort stellt. Doch spätestens seit Edisons Erfindung des Phonographen 1877 ist diese Position nicht mehr haltbar. Mittlerweile ist fast jeder Vor- und Nachlass angereichert mit auditiven Medien, seien sie analog oder digital.

Die literatur-, kultur- und medienhistorische Bedeutung, die auditiven Materialien im einundzwanzigsten Jahrhundert zugeschrieben wird, ist eine grundlegend gewandelte. Während akustische Quellen, zumal als Beigaben von Nachlässen, bis weit in die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in der Regel nicht Archiven einverleibt, sondern kassiert oder antiquarisch verramscht wurden, ist heute eine sehr viel größere Sensibilität vorhanden und wirksam. Analog zu der verhältnismäßig jungen Aufmerksamkeit auf Nachlassbibliotheken wird auch Tonträgersammlungen oder unikalen Tonaufnahmen weit größere Aufmerksamkeit geschenkt als noch vor wenigen Jahrzehnten. In den Beständen des Deutschen Literaturarchivs Marbach etwa werden mittlerweile über 34.000 Tondokumente bewahrt. 21 Prozent davon stammen aus Nach- oder Vorlässen. Der Nachlass des experimentellen Lyrikers Oskar Pastior, um nur ein Beispiel zu geben, beinhaltet über 200 Tondokumente (Tonbänder, Kompaktkassetten, Vinylschallplatten, CDs). Es gibt keinen von Pastior veröffentlichten Text, der nicht auch in der aufgezeichneten und somit reproduzierbaren Form seiner Stimme existiert. Trotz solcher Bestände überwiegt nach wie vor die Ansicht, dass die gesprochene, aufgenommene, reproduzierbare Stimme im Rang der Schrift nicht gleichgestellt ist, sei es aus philologischer oder archivarischer Perspektive. Daraus lässt sich eigentlich nur folgern, dass die Stimme als das akustische Abbild des Menschen bis heute eine Aura umgibt, die sich aus ihrer unerhörten Wiederkehr speist und die in die Ratio ordnender Zeichensysteme nur schwer

integrierbar ist. Dies mag an einem der Stimme unterstellten Verlustcharakter liegen: Wenn ein Klang rezipiert wird, wenn man also über ihn sprechen kann, dann ist der Klang notwendigerweise verklungen.

Die Geschichte des Ephemeren des Akustischen in Archiven ist immer auch eine Geschichte der Autorität und der Hierarchisierung der Sinne. Seit der Neuzeit wird dem geschriebenen oder gedruckten Wort, weil visuell evident, gemeinhin größere Verbindlichkeit und höhere Autorität zugeschrieben als dem gesprochenen oder gehörten Wort, das flüchtig und fluide sei. Die Antike dagegen maß Gesprochenem, weil akustisch evident und hörbar, größeres Gewicht bei.<sup>1</sup> Im sechsten Buch der *Aeneis* von Vergil ist davon die Rede, dass Aeneas sich Auskunft und Rat bei der Seherin Sibylle holt, die ihre Auskünfte auf Blätter (gemeint sind erst einmal Blätter von Bäumen und Pflanzen) zu schreiben pflegt und sodann den Auskunftsuchenden aushändigt. Aeneas dagegen pocht darauf, dass sie die Auskunft (»carmina«) singe oder spreche, ihm also akustisch zu Gehör bringe.

[...] foliis tantum ne carmina manda,  
ne turbata volent rapidis ludibria ventis;  
ipsa canas oro.<sup>2</sup>

Blättern überantwortete Äußerungen würden von den Winden zerstiebt, ihr Zusammenhang würde zerrissen und ihr Sinn zerlöst. Verbindlichkeit dagegen böte die zusammenhängende Klanglichkeit des gesprochenen oder gesungenen Wortes im Ton und aus dem Mund der Urheberin. »Töne mir, fleh' ich, du selbst!« wird Johann Heinrich Voß die Zeile »ipsa canas oro« übersetzen:

Nur nicht Blättern vertraue du deine Verkündung,  
Daß nicht, Winden ein Raub, sie verwirrt durch einander zerfliegen;  
Töne mir, fleh' ich, du selbst!<sup>3</sup>

Weniger eindeutig hinsichtlich des medialen Modus, ob das Wort ein Schriftbild oder ein Textklang ist, ist die erste Zeile des Evangeliums von Johannes,

1 Früh dazu Günther Wille in seiner Tübinger Habilitationsschrift von 1959, die 2001 im Druck erschien: Günther Wille: *Akroasis. Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit.* Tübingen 2001.

2 Publius Vergilius Maro: *Aeneis VI*, 74–76. The Latin Library (<http://thelatinlibrary.com/vergil/aen6.shtml>, Zugriff: 15. Juni 2023).

3 Des Publius Virgilius Maro Werke. Von Johann Heinrich Voß. Bd. 2: *Äneis I–VI*, Braunschweig 1799, S. 347 (<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10243224-6>, Zugriff: 15. Juni 2023).



Abb. 1: Verkündigung, unbekannter fränkischer Meister, um 1480 (Domschatz- und Diözesanmuseum Eichstätt).

wonach das Wort an allem Anfang gestanden habe und dieses Gott selbst gewesen sei: »Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος.«<sup>4</sup> Martin Luther übersetzt: »IM anfang war das Wort / Vnd das wort war bey Gott / vnd Gott war das Wort.«<sup>5</sup> Entschiedener verhalten sich ikonografische Traditionen: Sie favorisieren den akustischen und auditiven Aspekt, wenn sie das Wort des Gottes als ursächlich für die Schwangerschaft der Gottesgebärerin Maria darstellen.

4 Barbara und Kurt Aland et al. (Hg.): *Novum Testamentum Graece*. 28. Aufl., Stuttgart 2012 (<https://diebibel.ibep-prod.com/bibel/NA28/JHN.1>, Zugriff: 15. Juni 2023).

5 Martin Luther: *Biblia: das ist: Die gantze Heilige Schrift: Deusch. Auff's new zuge-richt*. Wittenberg 1545, S. CCXCVI (<http://digital.slub-dresden.de/id452297591/594>, Zugriff: 15. Juni 2023).



Abb. 2: Titelblatt der Phonographischen Zeitschrift, 1909, Hans Mützel, Reichsverband des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels (Bayerische Staatsbibliothek).

Ein unbekannter fränkischer Meister lässt den Engel den Gruß an Maria, das *Ave Maria*, sprechen, die Richtung der Botschaft ist unidirektional und führt vom Engel zu Maria, die buchstäblich empfängt. Um den Vorgang zu verdeutlichen, lässt der Maler aus der oberen linken Bildecke einen weißbärtigen Gott drei Strahlen aussenden, auf denen ein nacktes Menschlein in den Kopf Mariens schwebt. Diese Metapher der Transformation des gesprochenen Wortes in die Materialität der Leiblichkeit des Kindes greift das Titelblatt der *Phonographischen Zeitschrift* auf, indem erlauschter Schall durch Kopf und Körper einer Frau geleitet und mittels Schreibgeste wie als Schallplattenrille auf einem Papierstreifen materialisiert wird. Die *Phonographische Zeitschrift* mit dem Untertitel *Fachblatt für die Gesamt-Interessen der Sprechmaschinen-Industrie und verwandter Industrien* erschien von 1900 bis 1933 in Berlin

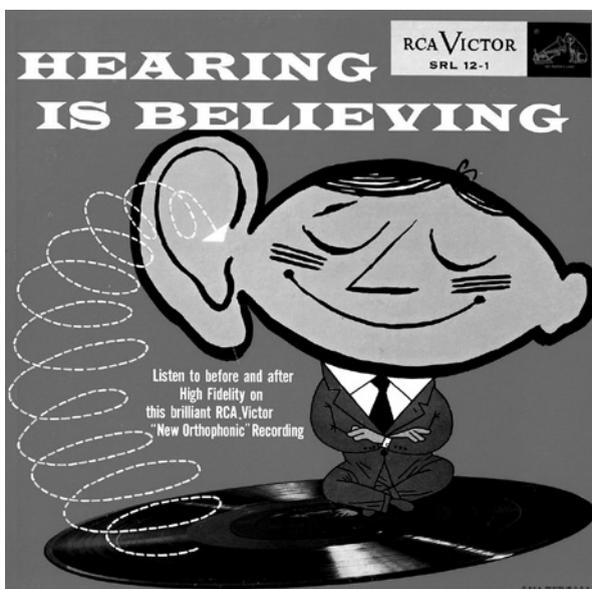


Abb. 3: Cover der Platte *Hearing Is Believing*, RCA Victor, Urheber:in unbekannt, 1954 (private Sammlung).

und war das Organ des Reichsverbandes des Deutschen Sprechmaschinen- und Schallplattenhandels. Wie die Materialität der Schallplattenrinne in die Flüchtigkeit des Schalls – oder in die glaubenswürdige Verbindlichkeit des *High Fidelity* zurückgeführt werden kann, zeigt das Cover einer Platte von 1954. Unter dem Titel *Hearing Is Believing* veröffentlichte der US-amerikanische Plattenhersteller RCA Victor eine Platte, die die Vorzüge neuartiger Schallaufzeichnungstechnik bewarb. »New Orthophonic« war die herstellereigene Bezeichnung für eine sogenannte Schneidekennlinie, die den schallplattentypischen Frequenzgang bei der Wiedergabe entzerren und einen vermeintlich natürlichen Höreindruck vermitteln sollte. Die Richtung der Wandlungsbewegung ist auch hier wieder unidirektional: von der Plattenrinne in das Rohr – ähnlich der Verkündigung und Empfängnis Mariens.

### Phonautogramme und Gespensterlogik

Am 9. April 1861 singt der französische Drucker und Buchhändler Édouard-Léon Scott de Martinville in den von ihm erfundenen Phonautographen

die Strophe: »Au claire de la lune, / mon ami Pierrot, / Prête-moi [...]«. <sup>6</sup> Ohne die Intention, ohne den Gedanken an ein Playback ging es Scott de Martinville darum, die Stimme als Klang direkt und nicht über den Umweg der Alphabetschrift schreiben zu können. 16 Jahre vor Thomas Alva Edisons Erfindung des Phonographen stellt diese kurze Liedsequenz die erste reproduzierbare Aufnahme einer menschlichen Stimme dar. Scott de Martinvilles Stimme wurde dabei in einen Trichter gesprochen, an dessen Ende eine Membran befestigt war, an der wiederum ein Griffel aus Schweinsborsten angebracht war, der schließlich auf einem mit gerußtem Papier bespannten Zylinder auflag, der mit einer Kurbel zu drehen war. Durch die Schwingung der Membran schrieb der Borstenriffel die Frequenzkurve in die gerußte Oberfläche. Fragt man nach dem Ephemereren der Stimme, ihrer medialen Flüchtigkeit, so wirken jene Phonautogramme wie die technische Metapher dieser Annahme: Der Schall wird in einem Trichter gefangen und ritzt in schwarzen Ruß – nichts deutet hier auf Dauer und Haltbarkeit.

»Au claire de la lune, / Mon ami Pierrot, / Prête-moi ta plume / Pour écrire un mot.« <sup>7</sup> Will die Stimme sich direkt, ohne den Umweg über die stumme Schrift schreiben, muss sie sich dafür das Werkzeug, in diesem Fall die »Feder«, leihen. Es versteht sich, dass dies nur in der Nacht, wenn auch im Mondschein, passieren kann. In der stupenden Selbstreflexivität des gewählten Textes ist die romantische Konstellation einer unmittelbaren Schrift des Klangs gesetzt, in aller Naivität ist auch die kaum lesbare Rußschrift eine »Hymne an die Nacht«. Bis ins Jahr 2008 sollte sie ihr Geheimnis bewahren, sollte ein Zeichen bleiben, das zwar von Klang selbst geschrieben, eben ein Phonautogramm war, jedoch beständig nur auf den Verlust seines Ursprungs verweisen konnte. Patrick Feaster gelang es schließlich innerhalb der Initiative »First Sounds« das »Au claire de la lune«-Fragment und weitere Phonautogramme einzuscannen und sie wie klassische Tonspuren von einem Soundprogramm auslesen zu lassen. Damit stillte er zwar nicht das romantische Sehnen nach einer Schrift, die zwischen Form des Zeichens und dem Bezeichneten keine Differenz kennt und der noch Rilke mit seinem Ur-Geräusch nachhing, wenn er über die Klanglichkeit der Schädelnaht phantasierte. <sup>8</sup> Eingespeist wurden die Linien des Phonautographen in ein komple-

6 Nachzuhören mit Downloadmöglichkeit bei firstsounds.org <http://www.firstsounds.org/sounds/scott.php> (Zugriff: 15. Juni 2023); »Im Mondschein, mein Freund Pierrot, leih mir [...]«.

7 In sehr wörtlicher Übersetzung: »Im Mondschein, / Mein Freund Pierrot, / Leih mir deine Feder, / Um ein Wort zu schreiben«.

8 Vgl. Rainer Maria Rilke: Ur-Gräusch, in: Ders.: Werke, hg. von Manfred Engel et al. Bd. 4: Schriften, hg. von Horst Nalewski. Frankfurt a.M. 1996, S. 699–704.

xes System an Übersetzungen, bis schließlich eine Soundkarte Klang daraus produzieren könnte. Bestätigt wurde durch Feaster allerdings die Annahme, dass im Digitalen alles Schrift ist, die in beliebigen anderen Medienformaten ausgelesen werden kann. Des menschlichen Korrektivs bedarf es aber weiterhin: Zunächst schien es, als hörte man ein junges Mädchen das bekannte Wiegenlied singen, bis Feaster über Notizen von Scott de Martinville und eine das Phonautogramm begleitende gleichbleibende Frequenz einer Stimmgabel (optisch nur ein Strich) die Geschwindigkeit korrigieren konnte. Nun klang eine dunkle Männerstimme, die sehr langsam bis zur Aufforderung kam: »Prête moi!«<sup>9</sup> Dass auf der Tonspur dem »Leih mir« kein Objekt zur Seite gestellt ist, erscheint im Rückblick als mediengeschichtliche Evidenz. Was hätte sich Scott de Martinville denn erbitten sollen, »pour écrire un mot«, um ein Wort zu schreiben? Die Feder ist Werkzeug der Buchstabenschrift, und der Griffel aus Schweinsborsten konnte zwar das Wort schreiben, doch bedurfte es der digitalen Technik, um es tatsächlich lesbar werden zu lassen, um es also mit einigem Pathos zum Wort werden zu lassen.

Sechzehn Jahre später wird von Thomas Alva Edison folgende Anekdote überliefert:

Eines Tages kam ein Hund vorbei und bellte in den Trichter [gemeint ist der Schalltrichter] und dieses Bellen wurde in phantastischer Qualität reproduziert. Die Walze haben wir gut aufgehoben und nun können wir ihn jederzeit bellen lassen. Dieser Hund mag von mir aus sterben und in den Hundehimmel kommen [...], aber wir haben ihn – alles, was Stimme hat, überlebt.<sup>10</sup>

Dank den Experimenten Patrick Feasters wäre man fast geneigt, Edison zuzustimmen, wenn man nicht bereits auf über 100 Jahre Geschichte des reproduzierten Klangs zurückblicken würde. In der reinen Technik lässt sich mystisches Überleben sicher nicht mehr vermuten, nur weil sich Stimmen Toter beliebig reproduzieren und hören lassen.

Begreift man allerdings die Gewinnung der Stimme Scott de Martinvilles aus dem geruften Papier als Urszene der digitalen Reproduzierbarkeit von

9 Vgl. Anm. 6.

10 Überliefert bei William Croffut: *The Papa of the Phonograph. An Afternoon with Edison, the Inventor of the Talking Machines [1878]*, in: *The Papers of Thomas A. Edison*, Bd. 4, hg. von Robert A. Rosenberg, Baltimore 1999, S. 218, hier zitiert nach John Durham Peters: *Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme*, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 304.

Klang, liegt es nicht fern, in den Stimmen der Vergangenheit, die in jeder Gegenwart wieder auftauchen können, eine Materialisierung des Toten und damit des Unerhörten zu sehen. In diesen Stimmen manifestiert sich eine Gespensterlogik, die mit dem Kulturtheoretiker Mark Fisher als »Ausfall der Absenz« und »Ausfall der Präsenz«<sup>11</sup> beschrieben werden kann – verkürzt gewinnt etwas wahrnehmbare Präsenz, das eigentlich keinen Platz mehr in der symbolischen Ordnung beanspruchen kann. Ein technischer Effekt erlaubt es, stimmlich tönendes Material verstorbener oder abwesender Urheber:innen stumm auf verschiedenen Medien abzulegen und einzuordnen, bis über analoge oder digitale Abspielgeräte eine Stimme ohne Körper erklingt.<sup>12</sup> Unsere akustische beziehungsweise auditive Gegenwart ist in dieser Logik bespukt – Mark Fisher nennt dies in einem von Jacques Derrida gewonnenen Wortspiel »hauntology«.<sup>13</sup> Nun stellt die »hauntology« keine spiritistische Gedankenfigur dar, sondern zielt in die Mitte dessen, was Feaster mit den Phonautogrammen gelang:

Steht Hauntology deshalb in gewisser Weise für einen Versuch, das Übernatürliche zu neuem Leben zu erwecken, oder handelt es sich nur um eine rhetorische Figur? Ein Ausweg aus dieser wenig hilfreichen Opposition eröffnet sich, wenn wir bei Hauntology an das Wirken des Virtuellen denken und das Gespenst nicht als etwas Übernatürliches begreifen, sondern als ein Wirken ohne (physische, körperliche) Existenz.<sup>14</sup>

Der deformierte Klang von Scott de Martinvilles Stimme, der an Soundeffekte von Geisterstimmen gemahnt, unterstreicht, dass man in der reproduzierten Stimme immer einem Phantom oder einem Revenant begegnet, der die eigene

11 Mark Fisher: *Das Seltsame und das Gespenstische*, Berlin 2017, S. 75.

12 Hier drängt sich ein Verweis auf Sigmund Freuds Essay »Das Unheimliche« (in ders.: *Studienausgabe*, hg. von Alexander Mitscherlich und Angela Richards. Bd. IV, Frankfurt a.M. 1982, S. 241–274) und die bei ihm so präsenten Figuren Wiederholung und Verdopplung auf. Der Stimme ohne Körper wird durch den Autornamen auch ein Familienname gegeben.

13 Vgl. Mark Fisher: *Gespenster meines Lebens*. Berlin 2015, S. 28ff.; und Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M. 1995, S. 253: »Spuken heißt nicht gegenwärtig sein, und man muß den Spuk schon in die Konstruktion eines Begriffes aufnehmen. In die Konstruktion jeden Begriffes, allen voran der Begriffe des Seins und der Zeit. Das ist es, was wir hier eine Hauntologie nennen. Die Ontologie stellt sich ihr nur in einer Bewegung des Exorzismus gegenüber. Die Ontologie ist eine Beschwörung.«

14 Fischer (Anm. 11), S. 30.

Gegenwart heimsucht.<sup>15</sup> »Au claire de lune« schält sich aus den Neben- und Störgeräuschen, die sich aus der unsaubereren Speichertechnik (der Griffel schmierte teils über den Ruß, teils verlor er den Kontakt), der Zeit (Ruß ist eng verwandt mit Staub) und dem binären Charakter der digitalen Technik (es ist unmöglich, nur die Stimme aus der Tonspur zu isolieren, das muss das menschliche Ohr leisten) ergeben. In jenen Störgeräuschen aber nehmen wir zuallererst wahr, dass das Klangereignis der reproduzierten Stimme keine saubere Präsenz besitzt. Mark Fisher theoretisiert dies anhand der typischen Knackgeräusche des Vinyls:

Das Knacken ruft uns in Erinnerung, dass wir eine Zeit hören, die aus den Fugen ist; es durchkreuzt in uns die Illusion der Präsenz. Die normale Ordnung des Hörens wird umgekehrt in eine Ordnung, in der wir es, wie Ian Penman es einmal formuliert hat, gewohnt sind, dass das ›Re-«, die Repräsentation der Aufnahme, unterdrückt wird.<sup>16</sup>

Diese Unterdrückung findet sich in der auch archivarischen Praxis, der Person als Ursprung der Stimme den Vorrang vor der Stimme als Ereignis einzuräumen. Indem man der sauber reproduzierten Stimme eines vorzugsweise toten Menschen lauscht, schiebt sich die Evokation der Person in den Vordergrund und droht damit die konkrete Materialität der gesprochenen Sprache zum einen, deren subversives Potenzial vor jeder Ruhigstellung der Signifikanten im Zeichen der Person zum anderen einzukassieren. Nicht so bei diesen frühesten Zeugnissen, aus einer Zeit, die den wieder hörbaren Klang noch nicht kannte. Hier schiebt sich keine Person mehr vor eine Stimme, die in dieser weder gesprochen noch gesungen werden kann. Alles bleibt hier schemenhaft.

Ein Austreten aus der Gespensterlogik gespeicherter Stimmen scheint bei einiger theoretischer Stringenz nicht möglich, und Mark Fisher sieht in genau diesem Faktum die Retro-Trends der letzten Jahrzehnte begründet. Es gilt also, mit dem Unerhörten einer körperlosen Stimme weiterzudenken und deren poetologische wie kulturpoetische Konsequenzen ernst zu nehmen.

15 Sigrid Weigel: Die Stimme als Medium des Nachlebens. Pathosformel, Nachhall, Phantom, in: Stimme. Annäherung an ein Phänomen, hg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer. Frankfurt a.M. 2006, S. 36: »Die Erben [der romantischen Wieder-gänger] sind die Phantomstimmen der Mediengeschichte, aufgezeichnete, reproduzierbare Stimmen, deren Hörbarkeit sich mithilfe technischer Verfahren von der Präsenz des menschlichen Körpers gelöst haben: Stimmen, die durch Grammofon, Film, Tonband oder Radio vernommen werden«.

16 Fischer (Anm. 11), S. 34.

Denn die Naivität des Überlebens in Stimme mag obsolet geworden sein, dass Stimmen weiterexistieren aber ist omnipräsentes Faktum unserer medialen Gegenwart, der somit etwas Gespenstisches innewohnt.

Im Gespenstischen wird die Gegenwart unsicher. Nichts anderes geschieht beim Abspielen einer Tonaufnahme, die, wie Friedrich Kittler 1986 schreibt, zuallererst ein Zeitspeicher ist:

Was erst Phonograph und Kinematograph, die ihren Namen ja nicht umsonst vom Schreiben haben, speicherbar machten, war die Zeit: als Frequenzgemisch der Geräusche im Akustischen, als Bewegung der Einzelbildfolgen im Optischen. An der Zeit hat alle Kunst ihre Grenze.<sup>17</sup>

Über die Dauer der Aufnahme fällt die Gegenwart des Hörens mit der Gegenwart des Sprechens (in unserem Fall also das Jahr 2008 mit dem Jahr 1861) zusammen, die Gegenwart wird also von der vergangenen Zeit der Aufnahme affiziert.<sup>18</sup> Es sind gerade die Nebengeräusche, die im Falle Scott de Martinvilles merkwürdig Ursprungslos sind, die das Klangereignis einer reproduzierten Stimme doppelt kontextualisieren: Einmal über das Abspielgerät und die raumzeitliche Hörsituation beispielsweise im Archiv, zum anderen eben über die Nebengeräusche, die auf der Aufnahme zusammen mit der Stimme gespeichert sind. Die Zeit, in der gehört wird, ist durch das Gehörte nicht mehr sie selbst, doch handelt es sich hierbei, wie bei jedem O-Ton, um ein entstelltes Echo, auch das Gehörte ist nicht mehr es selbst: Obwohl die Stimme als Original erklingt und als solches auch archiviert wird, erklingt sie als Figur der Ungleichzeitigkeit zum Original. Indem aber diejenigen Frequenzen technisch reproduziert werden, die dann Scott de Martinvilles Stimme hervorbringen, fehlt letzteren unmittelbar ihre raum-zeitliche Situierung, das Hören der Stimme nimmt sie als Präsenz innerhalb der eigenen raum-zeitlichen Koordinaten wahr, wobei es den Körper, der die Stimme einst hervorgebracht hat, nur als Figur der Absenz und im Abspielgerät sein Surrogat denken kann. In der aufgenommenen, wieder abgespielten und erneut gehörten Stimme treffen »Ausfall der Absenz« und »Ausfall der Präsenz« aufeinander – wo kein Körper ist, sollte keine Stimme; wo eine Stimme, müsste eigentlich ein Körper sein. Folgt man diesen Überlegungen, dann lässt sich der Rezeptions-

17 Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 10.

18 Vgl. zu diesem Zusammenhang in Bezug auf die Bestände des Deutschen Literaturarchivs und dessen Katalog auch Lorenz Wesemann: *Klang der Schrift: Jandl – Pastior – Scheffer – Mr. Evans*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 65, 2021, S. 363–375.

vorgang, das Hören also, nur als ein Changieren zwischen zwei Gegenwart denken, das der rezeptiven Gegenwart ein Stück ihrer »Handlungsmacht«<sup>19</sup> gegenüber dem Dokument der vergangenen Gegenwart entzieht, muss jene sich doch fürs Vergangene öffnen, ihm zuhören, in dessen Geschwindigkeit, die eben nicht mit der Geduld und Dehnbarkeit der Schrift vergleichbar ist. Zum einen erlaubt nur die Macht des Pause-Knopfes und des Spulens des Bandes beziehungsweise Springens in der Tondatei, der Verlangsamung und Beschleunigung, also der Manipulation der Frequenzen einen Eingriff und die ungestörte Etablierung der eigenen Zeit – auch hier wirken Bannkräfte gegen das Gespenstische, die sich aber nicht mehr auf eine auratische Evokation vergangener Gestalten verlassen müssen, sondern zu technischen Mitteln greifen können, um manipulativ ins gesprochene Wort einzugreifen. Zum anderen legte diese Möglichkeit des Eingreifens in ihrer digitalen Potenz das tatsächliche Klangereignis »Au claire de la lune« in seiner ganzen auditiven Dunkelheit erst frei. In der Frage nach der Zeitlichkeit begegnet man der Möglichkeit, hinter jener Gespensterlogik durch technische und mediale Manipulation das Reale erst freizulegen – wieder Friedrich Kittler:

Mit alldem bricht der Begriff Frequenz, wie ihn erst das 19. Jahrhundert entwickelt. Anstelle des Längenmaßes tritt als unabhängige Variable die Zeit. Eine physikalische Zeit, die mit den Metren und Rhythmen der Musik nichts mehr zu tun hat und Bewegungen quantifiziert, deren Schnelligkeit kein Auge mehr erfasst: von 20 bis 16.000 Schwingungen pro Sekunde. Reales rückt anstelle des Symbolischen.<sup>20</sup>

Nicht also alles, was Stimme hat, überlebt – sondern Stimme überlebt als gespeicherte, zeitlich definierte Äußerung im Raum. Sprache in ihrer physikalischen Realität überlebt. Gespenstisch wird jenes Reale der Schwingungen, weil es die metaphysische Einheit der sprechenden Person verlassen kann. Von daher überrascht es kaum, dass ein weiteres Phonautogramm Scott de Martinilles, aufgenommen nur wenige Tage nach »Au claire de la lune«, das Erstaunen über die Entdeckung des Übernatürlichen, hier in Gestalt eines Gottes, ausdrückt. Es handelt sich um den Prolog Amors in Torquato Tassos Hirtenspiel *Aminta*: »CHi crederia, che sotto humane forme, / E sotto queste pastorali spoglie, / Fosse nascoso vn Dio, non mica [...]«<sup>21</sup> (»Wer gläubet

19 Fisher (Anm. 11), S. 77.

20 Kittler (Anm. 17), S. 42.

21 *Aminta favola boscareccia di M. Torqvato Tasso. Venetia 1581, S. [1].* (<https://archive.org/search.php?query=external-identifler%3A%22proquest%3Aita-bnc-ald-00000400-001%22>, Zugriff: 15. Juni 2023).

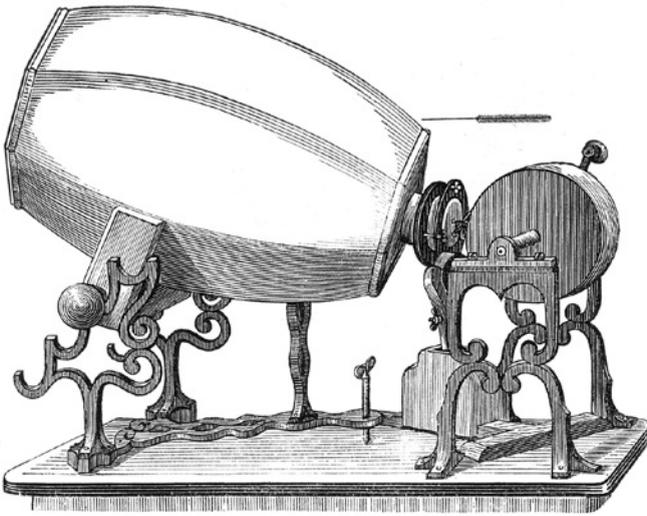


Abb. 4: Der Phonautograph Léon Scott de Martinvilles,  
Abb. aus: Pisko, Franz Josef: Die neuen Apparate der Akustik.  
Wien 1865, S. 74 (CC0).

daß ein GOTT in dieser Hirten-decke / Und unter der Gestalt von einen Menschen stecke?«).<sup>22</sup> Ist »Au claire de la lune« die früheste Aufnahme einer menschlichen Stimme, die wir singend hören können, so ist »Chi crederia« die früheste einer menschlichen Stimme, die wir sprechend hören können. Erneut begegnet man im Abbruch der Rezitation Scott de Martinvilles einer Selbstreflexivität, deren Ursprung sicher nicht in den Intentionen des Sprechers zu suchen ist: Unter der menschlichen Form der Stimme ist zwar kein Gott zu vermuten, wohl aber die Technikgeschichte, die sich zwischen uns und die ersten Versuche der Sprachaufzeichnungen in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts spannt. Mit den Worten »non mica« hört diese Aufnahme auf und in diesem »nicht nur« oder »nicht bloß« liegt die unausgesetzte Herausforderung reproduzierter Stimme verborgen.

Zwischen der visuellen und der akustischen Speicherung von Sprache lässt sich kein hierarchisierendes Verhältnis mehr aufrechterhalten, beide Formen können historisch und systematisch erforscht werden. Das zeigt etwa das For-

22 Amyntas, Hirten-Gedichte Des Berühmten Poeten Torquati Tassi. Aus den Italiänischen übersetzt von Johann Heinrich Kirchoff. Hannover 1742, S. 15 (<http://dx.doi.org/10.25673/47317>, Zugriff: 15. Juni 2023).

schungsprojekt »textklang: Mixed-Methods-Analyse von Lyrik in Text und Ton« am Deutschen Literaturarchiv in Zusammenarbeit mit dem Institut für Maschinelle Sprachverarbeitung und dem Institut für Literaturwissenschaft (Abteilung Digital Humanities) der Universität Stuttgart. Forschungsziel ist die Frage nach der Interrelation zwischen geschriebenen literarischen Texten und ihren lautsprachlichen Realisierungen durch Rezitation und Gesang am Beispiel von Lyrik der Romantik. Hierzu wird ein akustisches Korpus erstellt, das hermeneutisch, computationell und experimentell untersucht wird.<sup>23</sup>

Wo ist also das Ephemere auditiver Quellen aus archivischer Sicht zu suchen? Wo verklingt Stimme noch? Nicht in den Regalen, in denen Tonbänder, Schallplatten, Kompaktkassetten und CDs lagern. Untergründig aber ließe sich sagen, dass auch die gespeicherte Stimme verklingt, und zwar immer wieder – im Sinne einer wiederholbaren Einmaligkeit mit all ihren philosophischen Komplikationen. Doch auch rein materiell gibt es eine Skala der Verflüchtigung: Ein Tonband kann sich auflösen, ebenso die Reflexionsschicht einer CD, die gravierten Rillen von Schallplatten unterliegen mechanischem Verschleiß. Die Vorstellung der Flüchtigkeit von Stimme und Schall – aber auch von geschriebenem (sibyllinischem) Text auf Blättern im Wind – wollte in diesem Essay an einzelne Ton- und Textträgerformen herangeführt werden, wurde auf der einen Seite korrigiert, auf der anderen Seite graduell bestätigt. Denn das kurze Bestehen des gesprochenen Wortes, des vernommenen Klangs mag als sinnliche Erfahrung Evidenz beanspruchen; eingespeist in die Praxis der Speicherung erfährt gerade es selbst Dauer, Stabilität und Gewähr – in den frühesten Formen als Spur im Ruß oder Einritzung in organischem Material.

23 Ausführlich dazu zuletzt Sandra Richter und Toni Bernhart et al.: Der Klang der Lyrik. Zur Konzeptualisierung von Sprecher und Stimme, auch für die computationelle Analyse, in: *Poema. Jahrbuch für Lyrikforschung / Annual for the Study of Lyric Poetry / La recherche annuelle en poésie lyrique* 1, 2023, S. 39–51. (<https://doi.org/10.38072/2751-9821/p4>, Zugriff: 15. Juni 2023). Ein vorläufiger Projektstand ist einsehbar unter <https://clarino3.ims.uni-stuttgart.de/keshif/demo/textklang.html> (Zugriff: 15. Juni 2023).

## QUELLTEXTE IN NETZLITERATUR AUS ARCHIVARISCHER UND LITERATUR- WISSENSCHAFTLICHER PERSPEKTIVE

Wer mit einem derzeit gängigen Browser wie Firefox, Chrome oder Safari eine Webseite besucht, findet im Kontextmenü des Mauszeigers die Funktion »Seitenquelltext anzeigen«. Dieser Quelltext wird vom Server zum Browser übertragen, damit die Seite dort angezeigt werden kann. Es gibt keine Webseite ohne solchen Quelltext. Leser:innen können – mit der genannten Funktion – auf den Quelltext zugreifen und so die Funktionsweise einer Seite nachvollziehen. Für die archivarische Erhaltung einer Seite können die Quelltexte zusammen mit zusätzlichen Ressourcen der Seite, zum Beispiel Bilder, gespeichert werden. Neben Quelltexten, die auf diese Weise gelesen und gespeichert werden können, gibt es auch Quelltexte, die aus Sicht der Leser:innen im Verborgenen bleiben, weil sie beim Aufrufen einer Webseite nicht an den Browser übertragen, sondern nur auf dem Webserver ausgeführt werden. Solche Quelltexte sind nicht direkt zugänglich und können deshalb für die Erhaltung oder die Analyse einer Webseite nicht einfach gelesen oder gespeichert werden. Der fehlende Zugang zu diesen entfernten Quelltexten stellt die Erhaltung der Objekte vor Herausforderungen, weil hier wegen des fehlenden Direktzugriffs keine automatisierten Speicherverfahren eingesetzt werden können. Für den Fall, dass der serverseitige Quelltext gesichert werden kann, kommen noch dessen je spezifische Abhängigkeiten zu einer ausführenden Softwareumgebung hinzu, weil die Ausführungsumgebung ebenfalls gesichert werden muss, wenn der Quelltext mit seiner Funktionalität erhalten werden soll. Für Werke der Netzliteratur ist eine solche umfangreiche Erhaltung in der Regel wünschenswert. Denn ohne die Archivierung eines ausführbaren Quelltexts droht das Werk zu verschwinden.

Um die Bedeutung des Quelltextes für ein einzelnes Werk zu bestimmen, ist eine Funktionsanalyse erforderlich, die die Komponenten und die Grenzen des Objekts identifiziert.<sup>1</sup> Anhand von zwei Netzinstallationen, Kathrin

1 Dragan Espenschied und Klaus Rechart: 207.1 Fencing Apparently Infinite Objects, in: Open Science Framework (OSF), 2022, DOI: 10.17605/OSF.IO/6F2NM (<https://osf.io/6f2nm/>, Zugriff: 20. Januar 2023).

Passigs Twitterbot *Gomringador* (2018–) und Johannes Auers Webseite *free lutz!* (2005–), werden einige Problemstellungen herausgearbeitet, die sich aus der besonderen textuellen Beschaffenheit von Netzliteratur (und weiterführend von digitaler Literatur) ergeben.<sup>2</sup> Ein netzliterarisches Objekt besteht aus mehreren Komponenten, die jeweils abhängig sind von weiteren medientechnischen Komponenten. Es handelt sich um strukturell vernetzte Objekte. Die für die Erhaltung notwendige Begrenzung der Objekte geht deshalb stets mit einem Verlust einher, der nicht nur die ausgeschlossenen Elemente betrifft, sondern auch das zur Erhaltung objektivierte Objekt, weil der Ausschluss von Komponenten jeweils zurückwirkt auf das, was eingeschlossen wird. Oder anders formuliert: Es gibt keinen funktionsfähigen Twitterbot ohne Twitter – die erhaltbaren Elemente laufen ins Leere des nicht Erhaltbaren. Es kann jedoch den Twitterbot *Gomringador* als archivierten Twitterbot auch dann noch geben, wenn die Plattform Twitter möglicherweise längst verschwunden ist.

Im Folgenden geht es um ein Problem, das sich zunächst als medientechnisch bedingtes Abgrenzungsproblem formulieren lässt. Der Fokus liegt dabei auf der Rolle und Funktion von Quelltexten. Für die beiden ausgewählten Gegenstände wird die je spezifische Funktion der Quelltexte exemplarisch herausgearbeitet, verbunden mit dem Ziel, anhand dieser Beispiele einige Punkte zu verdeutlichen, die auch für andere Objekte gelten können. Dabei rücken Quelltexte als Texte in den Blick, die selbst literarisch sein können, ohne dabei den Unterschied zwischen Programmcode und gerenderten Formaten einzuebnen. Programmcode ist vor diesem Hintergrund also operativer Text, dessen Status im Verhältnis zu den weiteren technischen, ästhetischen und performativen Aspekten eines Gegenstands jeweils neu zu bestimmen ist.<sup>3</sup> Für eine solche Verhältnisbestimmung ist zunächst eine Bestimmung der einzelnen Text- und Medienelemente nötig sowie eine Beschreibung oder Setzung von Objektgrenzen, die schließlich die Archivierbarkeit einzelner Elemente und, je nach Objektverbund und Objektverständnis, des gesamten

2 Kathrin Passig: @gomringador, Twitteraccount, 2018 (<https://twitter.com/gomringador>, Zugriff: 20.1.2023). Hier und im Folgenden wird die Bezeichnung @gomringador für den Twitteraccount verwendet und *Gomringador* für das gesamte Objekt einschließlich des Quelltexts. Johannes Auer: free lutz!, 2005, Online-Ressource (<http://freelutz.netzliteratur.net/>, Zugriff: 20. Januar 2023), URN (Archiv): urn:nbn:de:bsz:mar1-ddo01-bsz3968932795.

3 Zur Beschreibung von Programmcode als operativer Text, den ästhetischen Dimensionen von Programmcode und zum Begriff des operativen Texts im Anschluss an Sibylle Krämer siehe Florian Cramer: *Exe.cut[up]able Statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. München 2011.

Objekts bedingen.<sup>4</sup> Hier interessiert schließlich der Status des operativen Texts im Verhältnis zum gerenderten Objekt auf der Bildschirmoberfläche (mit den technischen Zwischenstufen) und im Verhältnis zu den Interaktionsmöglichkeiten, die mit den installativen Aspekten der untersuchten Texte zusammenhängen.

So, wie es zum Verständnis eines Briefromans ein Wissen über die historische Post braucht, ist die Interpretation von Netzliteratur angewiesen auf ein Wissen um die je spezifischen mediengeschichtlichen Bedingungen eines Werks. In welcher medientechnischen Umgebung findet ein Werk statt? Welche Voraussetzungen müssen oder mussten erfüllt sein, damit Lektüren und Interaktion passieren? Welche Funktion übernehmen die feststellbaren Teilaspekte vom Quellcode über den gerenderten Text bis zu erforderlichen Interaktionen für die Realisierung des Werks? Man muss mit Blick auf die heterogenen medialen Elemente von Netzliteratur an dieser Stelle festhalten, dass ›digital‹ oder ›Netz‹ als Distinktionsmerkmal nur eine erste Unterscheidung ist, die je fall- oder auch gattungsbezogen weiter differenziert werden muss.

### Text und Quelltext

Der Begriff »Quelltext« oder »source code« bezeichnet Programmcode, der unter bestimmten Bedingungen ausgeführt oder kompiliert und dann ausgeführt werden kann. Programmcode definiert Prozesse, die bei Ausführung des Codes ablaufen. Quelltext und Source Code sind Begriffe mit einem noch gut erkennbar metaphorischen Element, nämlich dem Bild der Quelle. So, wie eine Quelle Wasser hervorbringt, bringt der Quelltext ebenfalls etwas hervor, im Fall der hier gewählten Beispiele in erster Linie Text, in zweiter Linie Übertragungen von Text. In beiden Beispielen hat der Quelltext also eine generative Komponente und eine Übertragungskomponente. Die Metaphorik der Hervorbringung kommt hier an eine Grenze, insofern die Hervorbringung von Text durch operativen Quelltext an die Operation, das heißt die Ausführung des Quelltexts, gebunden ist. Diese Operation ist nur unter bestimmten Bedingungen möglich und führt daher weitere Komponenten in das Verhältnis von Text und Quelltext ein, etwa die Ausführungsumgebung für ein Programm und die verteilten Komponenten von Installationen, die ganz oder teilweise online stattfinden. Festzuhalten ist: Text und Quelltext stehen in einer besonderen funktionalen Beziehung, die im Fall von *Gomringador* und *free lutz!* erstens eine generative Beziehung

4 Vgl. Espenschied und Rechert (Anm. 1).

ist, das heißt, das Programm generiert automatisch Texte, und die zweitens verbunden ist mit weiteren Funktionen, die das Ausspielen der Texte über die Plattform Twitter (*Gomringador*) oder eine eigene Webseite (*free lutz!*), also die automatisierte Veröffentlichung der Texte betreffen.

Die Quelltexte der beiden hier betrachteten Gegenstände sind besonders, weil es sich um Programme und also Texte handelt, die bei der Ausführung weitere Texte erzeugen, die dann als die eigentlich literarischen Texte veröffentlicht und gelesen werden. Aus literaturanalytischer Sicht sind die Quelltexte also interessant, weil sich hier vielfältige Anschlusspunkte für Lektüren finden, die in den im Web veröffentlichten Texten nicht sichtbar sind.<sup>5</sup> Für generative Texte gehören hierzu insbesondere die formalen Strukturen des generativen Algorithmus. Denn der Quelltext definiert für den generativen Teil einen formalisierten Ausdruck der zugehörigen Poetik. Diese Poetik beschreibt nicht einzelne Texte, sondern ein Set von Texten, das in aller Regel umfangreicher ist als die Menge der veröffentlichten Texte.<sup>6</sup>

Die Quelltexte für *Gomringador* und *free lutz!* sind für Leser:innen nicht zugänglich. Erhaltungsansätze, die den Quelltext als konstitutives Element des Werks mit einbeziehen, sind daher auf aktive Mitteilung des Quelltexts angewiesen.<sup>7</sup> Für Webarchivierungsstrategien mit einem hohen Automatisierungsgrad bedeutet diese Unverfügbarkeit des Quelltexts von Gegenständen im Netz, dass auf die Erhaltung von nicht clientseitigen Prozessen verzichtet werden muss oder nur einzelne Gegenstände vollständig erhalten werden können, für die der manuelle Aufwand bei der Erhaltung des Quelltexts machbar ist.

5 Neben genuin ästhetischen und stilistischen Aspekten finden sich in Quelltexten eine Reihe von Anschlusspunkten für kulturwissenschaftliche Analyseansätze, siehe zusammenfassend Mark C. Marino: *Critical Code Studies*. Cambridge, Mass. 2020.

6 Ausführlicher und mit weiteren Nachweisen Claus-Michael Schlesinger: Kafka stochastisch. Rekontextualisierung und Recodierung in computergestützten Textgeneratoren, in: *Rekontextualisierung als Forschungsparadigma des Digitalen*, hg. von Simon Meier-Vieracker, Gabriel Viehhauser und Patrick Sahle. Norderstedt 2020, S. 97–105, URN: urn:nbn:de:hbz:38-294301 (<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:38-294301>, Zugriff: 10. Februar 2021).

7 Der Quelltext für *Gomringador* wurde von der Autorin Kathrin Passig auf Anfrage zur Verfügung gestellt. Der Quelltext für *free lutz!* ist nicht Teil des Archivpakets, das im Zuge der Erhaltung des Werks am Deutschen Literaturarchiv Marbach erstellt wurde.

Kathrin Passig: *Gomringador*

Die Arbeit *Gomringador* von Kathrin Passig ist ein Twitterbot, das heißt es werden automatisiert Texte auf der Plattform Twitter veröffentlicht. Der erste Tweet – so werden auf Twitter veröffentlichte Texte genannt – wurde am 26. Januar 2018 um 20:59 Uhr gesendet. Der Account ist zum Zeitpunkt des Schreibens dieses Artikels im Dezember 2022 weiterhin aktiv. Bis zum 19. Dezember 2022, 19:44 Uhr wurden 2.758 Tweets gesendet. Das Programm für den Twitterbot @gomringador ist auf das Veröffentlichen von Texten ausgerichtet und beinhaltet keine automatisierten Interaktionen. Die Texte erscheinen entsprechend entweder als Einzeltexte in der Timeline von Nutzer:innen oder können auf der Accountseite als eine lange Folge von Texten gelesen werden.

Der Titel der Arbeit, *Gomringador*, ist zusammengesetzt aus dem Nachnamen des Autors Eugen Gomringer und dem letzten Wort der Konstellation *avenidas* von Eugen Gomringer, »admirador«.<sup>8</sup> Die Texte werden automatisch generiert. Grundlage für die Generierung der Texte sind ein festgelegtes Satzmuster und eine Reihe von Wortlisten, mit der die Leerstellen im Satzmuster gefüllt werden. Das Satzmuster ist, wie mit dem Titel schon angedeutet, übernommen von der Konstellation *avenidas* von Eugen Gomringer. Das Vokabular besteht aus einer Reihe von Wortlisten, die thematisch oder semantisch bestimmt sind. Die Dateinamen sind entsprechend gewählt. So finden sich beispielsweise Wortlisten zu »bauernhof«, »businessgrind«, »cryptocurrency«, »harrypotter« oder »kuehlschrank«. In Version 1 des Bots<sup>9</sup> finden sich 21 Wortlisten mit insgesamt 6.168 Wörtern. Die Texte werden gebildet, indem zunächst eine Wortliste gewählt wird. Im zweiten Schritt wird das Satzmuster aus der Wortliste gefüllt. Der fertige Tweet wird dann im dritten Schritt über die Programmierschnittstelle von Twitter zur Plattform übertragen und dort direkt veröffentlicht.

8 Die Konstellation *avenidas* wurde vielfach publiziert. Eugen Gomringer: *avenidas*, in: eugen gomringer. konkrete poesie, hg. von Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt. Ingolstadt 1992.

9 Alle Überlegungen und Analysen zum Quelltext beziehen sich auf die erste Version des Bots. Passig hat inzwischen eine zweite, erweiterte Version von *Gomringador* erstellt, die hier nicht weiter berücksichtigt ist.

## Zeitgeschichtlicher Kontext

Die Erstveröffentlichung des Bots hängt zeitgeschichtlich mit der heftigen Debatte um eine Fassadengestaltung der Alice-Salomon-Hochschule (ASH) in Berlin zusammen, die im Sommer 2017 im Zuge einer hochschulöffentlichen Debatte zur Neugestaltung der Südfassade des ASH-Campus ihren Anfang nimmt und sich dann über einen längeren Zeitraum in mehreren Wellen intensiviert. Zu den Ausgangspunkten der Debatte zählte ein offener Brief von Studierenden, der mit einer feministischen Analyse der Konstellation *in situ* auf der Hochschulfassade den männlich codierten Blick herausarbeitet und mit den sozialen Situationen im und um das Hochschulgebäude kontextualisiert.<sup>10</sup> Die Studierenden begründeten mit dieser Analyse ihre Forderung nach einer Diskussion der Fassadengestaltung im Akademischen Senat der Hochschule. In einer zunehmend von den konkreten Fassaden-Vorhaben der ASH abgekoppelten Debatte wurde diese Lesart mit Verweis auf die formale Poetik der Konstellation zurückgewiesen.<sup>11</sup> Die Umgestaltung der Fassade ist inzwischen abgeschlossen. Zu sehen ist heute ein Text der Autorin Barbara Köhler, der auf mehreren Ebenen auf die Debatte, den vorherigen Fassadentext und seine produktive Überschreibung Bezug nimmt.

Das Werk *Gomringador* kann in diesem Zusammenhang als vielschichtige Installation gelesen werden, die lyrikanalytische Positionen und literaturgeschichtliche Aspekte der Debatte aufnimmt, poetisch durcharbeitet und kommentiert. In der Serie von generierten Texten werden ganz unterschiedliche Semantiken mit dem Satzmuster von *avenidas* durchgespielt, die durch die semantischen Differenzen einerseits deutlich machen, dass der Austausch der bedeutungstragenden Nomen die Semantik des Texts betrifft. Gleichzeitig lässt sich dieses Spiel auch als konsequenter Vollzug einer poetischen

10 Studierende der Alice-Salomon-Hochschule Berlin: Offener Brief, 16. April 2016 ([https://www.ash-berlin.eu/fileadmin/Daten/Einrichtungen/Pressestelle/mehrls\\_fassade/offener\\_Brief\\_Gedicht\\_ohne\\_Unterschriften.pdf](https://www.ash-berlin.eu/fileadmin/Daten/Einrichtungen/Pressestelle/mehrls_fassade/offener_Brief_Gedicht_ohne_Unterschriften.pdf), Zugriff: 22. Februar 2023).

11 So beispielsweise Nora Gomringer: Was aber ist ein Gedicht?, in: Die Welt, 1. September 2017, S. 21; Paul Ingendaay: Diskussion um Avenidas: Kunst darf alles, nur nicht immer, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, 28. März 2018 (<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/diskussion-um-eugen-gomrings-gedicht-avenidas-15515491.html>, Zugriff: 12. Januar 2023). Ein fortlaufend ergänzter Pressespiegel zur Fassadendebatte findet sich auf den Seiten des Allgemeinen Studierendenausschusses der Alice-Salomon-Hochschule ([https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/presse\\_spiegel-fassadendebatte/](https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/presse_spiegel-fassadendebatte/), Zugriff: 19. Dezember 2022, archiviert: <https://web.archive.org/web/20221219200814/https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/>).

Programmatik der Konstellation lesen, die ihre Texte eben als Spielfeld verstanden wissen will, auf dem nicht Eindeutigkeit übermittelt werden soll, sondern Sinn im Zuge der Rezeption unter aktiver Beteiligung der Leser:innen entsteht.<sup>12</sup> Und schließlich nimmt der Bot ein Phänomen auf, das schon vorher in der Debatte beobachtet wird, nämlich die Memeifizierung der *avenidas*-Syntax, das heißt die Verwendung der Syntax zur Herstellung von Texten mit anderen bedeutungstragenden Nomen.<sup>13</sup> Eine weiter gehende Analyse des Bots im Kontext der zeitgeschichtlichen Entwicklungen steht noch aus, kann hier aber aus thematischen Gründen nicht geleistet werden, was die Erhaltung von *Gomringador* als literarische Arbeit umso wichtiger erscheinen lässt.

### Veröffentlichte Texte (Tweets und Tweetdaten)

Für *Gomringador* als Objekt lassen sich mehrere Elemente unterscheiden, die für die Erhaltung relevant sein können. Zu *Gomringador* als Textgenerator zählen erstens die erstellten und veröffentlichten Texte auf Twitter unter dem Account @gomringador. Auf der Seite des Accounts sind alle Tweets, die über den Account veröffentlicht wurden, zeitlich nacheinander gelistet und können, langanhaltendes Runterscrollen vorausgesetzt, vollständig gelesen werden. Die einzelnen Tweets können im Rahmen des Accounts auch als eigene Seite aufgerufen werden.<sup>14</sup>

Die Plattform Twitter bietet eine Programmierschnittstelle an (API), über die Tweets als strukturierte Daten heruntergeladen werden können. Dabei werden einzelne Tweets mit einem umfangreichen Metadatensatz bereitgestellt. Die Metadaten bieten viele Datenpunkte, die für weitere Analysen genutzt werden können und die in den browserbasierten Ansichten nicht vollständig enthalten sind oder nur schwer extrahiert werden können. Die

12 Eugen Gomringer: weshalb unsere dichtung »konkrete dichtung« nennen, in: Konkrete Poesie, hg. von dems. St. Gallen 1988 (Zur Sache der Konkreten, Bd. 1).

13 Peter Mühlbauer: Gomringer-Gedicht »Avenidas« wird stabiles Mem, in: Telepolis, 29. Januar 2018 (<https://www.heise.de/tp/features/Gomringer-Gedicht-Avenidas-wird-stabiles-Mem-3952741.html>, Zugriff: 19. Dezember 2022, archiviert: <https://web.archive.org/web/20221219194045/https://www.heise.de/tp/features/Gomringer-Gedicht-Avenidas-wird-stabiles-Mem-3952741.html>).

14 So zum Beispiel eine Konstellation, die mit dem Wort »Katzenfutter« beginnt, in: Kathrin Passig: Gomringador (<https://twitter.com/gomringador/status/1447516333000859653>, Zugriff 11. Oktober 2021, archiviert: <https://web.archive.org/web/20211011105619/https://twitter.com/gomringador/status/1447516333000859653>).

strukturierten Daten enthalten dabei keine Informationen zur Darstellung des Tweets in einem Browser, sodass die Publikation eines Texts auf der Plattform Twitter mit den strukturierten Daten nicht in der gleichen Form wiederhergestellt werden kann.

## Twitter-Plattform

Die unter dem Account @gomringador veröffentlichten Texte auf Twitter kann man nur bedingt konzeptionell von der Plattform trennen. Denn abhängig von der primären Einordnung des Objekts als Installation, die auch die möglichen Interaktionen des Publikums umfasst, oder als Textpublikation lassen sich die für die einzelnen Tweets sichtbaren Interaktionen (Likes, Retweets, Antworten/Kommentare) als Teil des Gegenstands beschreiben.

Ohne die Plattform Twitter gäbe es kein Twitterprofil, ohne Twitter-API gäbe es keinen Twitterbot, ohne Twitter-Webseite keine Nutzer:innen und ohne sie keinen Grund, die Texte dort zu veröffentlichen. Twitter-API, Twitter-Webseite und Twitter-Nutzer:innen sind die externen Komponenten des Werks *Gomringador*, anhand derer deutlich wird, dass nicht alles greifbar und erhaltbar ist. Wenn sich eine dieser Komponenten verändert, dann verändern sich die Bedingungen des Werks und damit auch das Werk, hier verstanden als Installation und als Zusammenhang von Produktion, Publikation und Rezeption. Beispielsweise könnte die Twitter-API so verändert werden, dass nur noch ein Tweet pro Tag veröffentlicht werden kann, die Webseite könnte umgestaltet werden, sodass die Beiträge nicht mehr untereinander sondern übereinander angezeigt werden und Nutzer:innen könnten die Plattform verlassen und zukünftige Posts ungelesen und unkommentiert zurücklassen.

## Quelltext

Neben all den Quelltexten, die Twitter zu Grunde liegen, ist das eigentlich operative Element von *Gomringador* ein kurzes Programm, das in der Programmiersprache PHP geschrieben ist.<sup>15</sup> Dieser operative Text implementiert

<sup>15</sup> PHP ist die Abkürzung für PHP Hypertext Preprocessor (rekursives Akronym). Die Programmiersprache wird hauptsächlich für die Entwicklung von Webanwendungen eingesetzt. Die Analyse bezieht sich auf die erste Version der Arbeit, siehe Gomringer (Anm. 8).

die Regeln zur Herstellung der Texte und beinhaltet außerdem die nötigen Anweisungen für die Übertragung der Texte auf die Plattform. In der PHP-Datei sind das Satzmuster von *avenidas* sowie die Anweisungen zum Füllen des Satzmusters aus dem zugehörigen Vokabular festgelegt. PHP-Datei und Vokabular sind also eine vollständige Implementierung der Regeln zur Herstellung aller möglichen *Gomringador*-Texte. Bisher hat *Gomringador* fast 3.000 Texte getwittert. Bevor allerdings der Bot alle möglichen Texte erzeugt hat, ist entweder die Sonne erloschen oder – inzwischen etwas wahrscheinlicher – Twitter existiert nicht mehr. Das vollständige Set aller möglichen Texte umfasst in etwa 1,5 Billionen Texte.<sup>16</sup>

Der Quelltext befindet sich in einem Verzeichnis auf einer Maschine mit Internetzugang, die von der Autorin kontrolliert wird. Er besteht aus dem PHP-Programm und 21 Textdateien mit Wortlisten. Die Wortlisten beinhalten eine je unterschiedliche Anzahl von Wörtern und sind zwischen 16 (»lego«) und 1.787 (»cryptocurrency«) Wörtern lang, mit einer Gesamtzahl von 6.168 Wörtern. Aus dem Quelltext ist zu lesen, dass für jede Konstellation eine Wortliste als wortgebend ausgewählt wird. Die Wortlisten mit den sprechenden Dateinamen bieten deshalb einen ersten Überblick über die thematische Ausrichtung und eröffnen weitere Lektüre- und Analysemöglichkeiten des *Gomringador*-Quelltexts.

Quelltexte von Twitterbots wie *Gomringador* werden oft nicht veröffentlicht, weil der Schwerpunkt der Veröffentlichung auf den generierten Texten oder der Installation liegt. Die Twitterstreams und -daten sind als Textrealisierungen die dem Publikum zugewandte Seite des Gegenstands, der operative oder generative Text ist aus den veröffentlichten realisierten Texten aber nur annäherungsweise rekonstruierbar. Ohne Quelltext also keine Quelltextlektüren und -analysen. Besonders ins Gewicht fällt dies bei Social-Media-Installationen mit einem generativen Anteil. Aber auch für Objekte ohne generativen Anteil lässt sich festhalten, dass eine Analyse der Funktionen, das Herausarbeiten von spezifischen Abläufen und damit auch eine möglichst weitgehende Erhaltung des Objekts mit den entsprechenden Funktionalitäten ohne den Quelltext kaum möglich ist.

16 Die Rechnung lautet, jeweils der Anzahl von Wörtern in einer Liste folgend, unter Berücksichtigung der Besonderheit, dass die letzte Zeile stets aus der Datei »gomringador\_ende.txt« mit 153 Wörter entnommen wird:  $153 \times ((177 \times 176 \times 175) + (50 \times 49 \times 48) + (171 \times 170 \times 169) + (297 \times 296 \times 295) + (1787 \times 1786 \times 1785) + (1577 \times 1576 \times 1575) + (114 \times 113 \times 112) + (106 \times 105 \times 104) + (85 \times 84 \times 83) + (225 \times 224 \times 223) + (64 \times 63 \times 62) + (16 \times 15 \times 14) + (133 \times 132 \times 131) + (119 \times 118 \times 117) + (248 \times 247 \times 246) + (142 \times 141 \times 140) + (124 \times 123 \times 122) + (347 \times 346 \times 345) + (157 \times 156 \times 155) + (76 \times 75 \times 74)) = 1.488.968.430.624.$

## Erhaltung

Aus konservatorischer Sicht ist zunächst eine Beschreibung der einzelnen Elemente des Gegenstands sowie des funktionalen Zusammenspiels nötig. Danach wird untersucht, welche ästhetischen oder konzeptuellen Bedeutungen Elemente und Funktionen für das Werk haben. Schließlich werden anhand der einzelnen Elemente des Werks die Objektgrenzen analysiert und identifiziert. Die Ergebnisse dieser Anamnese ermöglichen dann die begründete Entwicklung und Bewertung der möglichen Erhaltungsmaßnahmen.

Für *Gomringador* kann zunächst zwischen dem nichtöffentlichen Quelltext und dem veröffentlichten Teil des Werks unterschieden werden. Der veröffentlichte Teil des Werks wird von der Plattform Twitter gespeichert und bereitgestellt: Das Profil @gomringador, die Tweets und die Interaktionen anderer Nutzer:innen (Kommentare, Likes, Retweets, Follows). Für die Erhaltung von *Gomringador* insgesamt bedeutet dieser Zusammenhang: Der Quelltext muss in einer kompatiblen Softwareumgebung ausgeführt werden, die Twitter-API, auf die das Programm zugreift, muss vorhanden sein, und Twitter muss als Plattform noch funktionieren.

Im Bereich der Softwareerhaltung schlagen Klaus Rechert und Dragan Espenschied vor, für digitale performative Objekte, also Software, die Objektgrenzen zu untersuchen und davon mögliche und nötige Erhaltungsmaßnahmen abzuleiten. Sie definieren dafür drei verschiedene Kategorien. *Bound* («gebunden») beschreibt Objekte, die eine klar definierbare Grenze haben. *Blurry* («unscharf») meint Objekte, bei denen die Grenze nicht als eindeutig oder trennscharf begründet werden kann. *Boundless* («grenzenlos») sind Objekte, die keine definierbare Grenze haben.

Der generative Gomringador-Quelltext und die daraus entstandenen Texte haben klare Grenzen, sind aber qua im Programm festgelegtem Publikationskanal mit der Plattform Twitter verbunden, die als grenzenlos zu bezeichnen ist. Daher handelt es sich bei dem gesamten Objekt um ein grenzenloses Werk, weil ein Teil davon, die Plattform Twitter, nicht in ihrer Funktionalität erfasst und erhalten werden kann. Erhalten werden können die generierten Texte und der zugrunde liegende Quelltext, der für die Archivierung bei der Autorin angefragt werden muss. Eine Analyse der Funktionsweise und der Abhängigkeiten des Quelltexts ist notwendig, um diesen wieder lauffähig zu machen. Die Ausführung ist abhängig von einer ausführenden Umgebung, zu der eine bestimmte Version der Programmiersprache PHP mit einem kompatiblen Betriebssystem gehört.

Die Tweets von @gomringador können entweder über die Twitter-API angefragt und heruntergeladen werden oder innerhalb der Twitter-Webseite

mit Verfahren der clientseitigen Webarchivierung gespeichert werden. Bei dieser Methode werden die Ressourcen, die Twitter dem Browser beim Laden der Seite schickt, im dafür entwickelten Archivformat WARC (für Web ARChive) gespeichert. Die solchermaßen erzeugten WARC-Dateien bleiben dann dauerhaft und unabhängig von der Originalseite abspielbar. Man hat also eine archivierte Version der Webseite <https://twitter.com/gomringador> zu einem bestimmten Zeitpunkt. Neben den Tweets sind die Twitteroberfläche und vermerkte Interaktionen anderer Nutzer:innen mit erfasst.

Ein Vorteil des zusätzlichen Abrufs der Tweets über die API ist, dass dann die Metadaten zu den einzelnen Texten und zum Account @gomringador in einer strukturierten Form enthalten sind, die weitergehende computergestützte Analysen ermöglichen, beispielsweise bezüglich des Zeitverlaufs der einzelnen Postings, der Textlängen usw., die auf der Grundlage von WARC-Dateien nur mit hohem Aufwand möglich sind.

Im Fall *Gomringador* muss das Ergebnis der clientseitigen Webarchivierung allerdings eher zur Dokumentation als zur Erhaltung des Werks gezählt werden. Denn diese Methode sichert zwar die veröffentlichten Ergebnisse, ermöglicht aber nicht die Erhaltung der Funktionalität des gesamten Objekts. Das schmälert nicht die Bedeutung der archivierten Seiten, sondern zeigt im Gegenteil die wichtige Rolle der Dokumentation für die bestmögliche Erhaltung von grenzenlosen Objekten. Weil die Webarchivierung der Twitterseiten von *Gomringador* stets ein Abbild des jeweils aktuellen Zustands der Seiten erzeugt, muss diese Dokumentation regelmäßig durchgeführt werden, zumindest solange @gomringador noch neue Texte postet.

*Gomringador* kann im Ergebnis nicht vollständig erhalten werden, weil die Twitter-Plattform und die Twitter-API nicht erhalten werden können. Dem vollständigen Verschwinden von *Gomringador* lässt sich aber mit der Erhaltung des Quelltexts und der Dokumentation der Inhalte auf Twitter via Webarchivierung entgegenwirken, sodass zumindest Teile der Funktionalität – die Textgenerierung – und die veröffentlichten Texte in ihrer veröffentlichten Form erhalten werden können.

## Ästhetik und Konzept

Für die Erhaltung zeitbasierter Medienkunst ist es wichtig, die ästhetischen und konzeptuellen Bedeutungen der Bestandteile eines Werks aus Sicht der Autor:innen oder der Künstler:innen zu kennen. Ein klassisches Beispiel in diesem Zusammenhang ist das Problem der mediengeschichtlichen Gebundenheit von Kunstwerken und der intentionalen Auswahl von Medien-

technik für Installationen oder Ausstellungen eines Werks: Darf ein initial verwendeter CRT-Monitor einer Videoinstallation bei einer Ausstellung mit einem LED-Monitor ersetzt werden, wenn der originale CRT-Monitor nicht verfügbar ist? Auf diese Frage gibt es keine allgemein gültige Antwort. Sie muss im Einzelfall abgewogen werden, weil ein originaler Bestandteil werk-konstitutiv sein kann, aber nicht sein muss. Erst das Wissen darum, welche Bestandteile für die Erhaltung und Rekonstruktion angepasst oder ersetzt werden dürfen, erleichtert oder ermöglicht sogar erst eine Wiederaufführung.

Für den installativen Aspekt von *Gomringador* muss in ähnlicher Weise nach der Bedeutung der Bestandteile gefragt werden, gerade wenn sie Risikofaktoren für die Erhaltung darstellen. So ist zum Beispiel realistisch denkbar, dass die im Programm verwendete Twitter-API von den Betreiber:innen verändert wird. Aus Erhaltungssicht stellt sich für einen solchen Fall die Frage, ob der Quelltext von der erhaltenden Institution angepasst werden darf, um die Funktionalität zu erhalten. Solche Fragen können schließlich auch für weitere Teile des Werks gestellt werden, um deren Bedeutung festzustellen und erweiterte Erhaltungsmaßnahmen durchführen zu können.

### Johannes Auer: *free lutz!*

Die Arbeit *free lutz!* (2005) von Johannes Auer ist als Installation und Performance konzipiert.<sup>17</sup> Sie besteht aus einer Netzinstallation in Form einer interaktiven Webseite, die dauerhaft online ist. Der Autor hat außerdem in den Jahren 2005, 2007 und 2009 mehrere Leseproduktionen durchgeführt, bei denen die Netzinstallation als interaktives Element ebenfalls zum Einsatz kam. Website und Performances wurden vom Autor selbst schriftlich und zum Teil per Video dokumentiert.<sup>18</sup> Netzinstallation und Dokumentation sind auf dem Server netzliteratur.net gehostet, der vom Autor betrieben wird. Neben den eigenen Projekten sind dort auch Webseiten mehrerer anderer Autor:innen gehostet, dazu eine Vielzahl an theoretischen und poetologischen Texten.

*free lutz!* basiert auf einem Textgenerator, der die Struktur der *Stochastische[n] Texte* von Theo Lutz mit Eingaben von Nutzer:innen verbindet.

17 Im Folgenden werden die bis hierher entwickelten Aspekte zur Rolle von Quelltexten für die Archivierung und Analyse eines Gegenstands anhand eines zweiten Beispiels durchgespielt, das durch den eingebundenen Textgenerator einige Ähnlichkeiten, als vollständige Webseite und hinsichtlich des Zugangs zum Quelltext aber auch signifikante Unterschiede zu *Gomringador* aufweist.

18 Vgl. Passig (Anm. 2).

Nutzer:innen können über eine kleine Textbox Nomen und Adjektive eingeben (beliebige Zeichenketten sind möglich), die dann in die Struktur der *Stochastischen Texte* eingebaut werden. Auf der Seite wird ein fortlaufender Strom von Sätzen ausgegeben, wobei alle Eingaben berücksichtigt werden. Das System kann mit einer Schaltfläche zurückgesetzt werden und gibt dann Sätze im Stil der *Stochastischen Texte* aus bis zur nächsten Eingabe von Nutzer:innen. Auf diese Weise interagieren Nutzer:innen sowohl mit dem System als auch miteinander. Die Webseite kann deshalb als fortlaufende Installation mit einem performativen Anteil verstanden werden.

Die Webseite basiert auf einer PHP-Anwendung, das heißt, das Programm zur Herstellung der Texte und zur Verarbeitung der Eingaben von Nutzer:innen wird auf dem Server ausgeführt. Es kann nur mit Zugriff auf den entsprechenden Bereich auf dem Server eingesehen werden und ist nicht veröffentlicht. Eine Lektüre des Programms ist damit nicht möglich. Die Archivierung mithilfe eines Webcrawls ist nicht möglich. Die Aufführung endet, wenn der Server vom Netz geht. Eine museale Wiederaufnahme der Installation wäre auf den Quelltext angewiesen, sofern eine Rekonstruktion angestrebt ist, die möglichst nah am Originalmaterial arbeitet. Ein Nachbau, der lediglich auf die dokumentierten Funktionen und das Interface Bezug nimmt, ist auch ohne Zugriff auf den Quelltext möglich.

### Erhaltung

Zugang zum Werk existiert damit zunächst also nur über die öffentliche Website. Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf das deutschsprachige Webinterface des Werks, das auch in weiteren Sprachen verfügbar ist (Englisch, Französisch, Polnisch, Portugiesisch). Im Rahmen des Forschungsprojekts *Aufbau eines Quellencorpus für die seit den 1990er Jahren entstehende Literaturgattung »Netzliteratur«* am DLA wurde untersucht, ob das Werk mittels Crawling durch Webarchivierungstools erhalten werden kann.<sup>19</sup> Diese Methode war jedoch nicht erfolgreich. Der Seitenquelltext, der

19 Deutsches Literaturarchiv Marbach: Aufbau eines Quellencorpus für die seit den 1990er Jahren entstehende Literaturgattung »Netzliteratur«, o.J., (<https://www.dla-marbach.de/bibliothek/projekte/aufbau-eines-quellencorpus-fuer-die-seit-den-1990er-jahren-entstehende-literaturgattung-netzliteratur/>), Zugriff: 20. Januar 2023, archiviert: <https://web.archive.org/web/20221119202326/https://www.dla-marbach.de/bibliothek/projekte/aufbau-eines-quellencorpus-fuer-die-seit-den-1990er-jahren-entstehende-literaturgattung-netzliteratur/>).

vom Server an den Browser gesendet wurde, gibt hier weitere Hinweise.<sup>20</sup> Der textgenerierende Quelltext ist dort nicht enthalten. Es werden Dateien im HTML-Quelltext eingebunden, die diese Funktionen auf serverseitigen Quelltext auslagern: *lutz\_ausgabe.php*, *eingabe.php*, *start.php*. PHP ist eine Programmiersprache, die für die serverseitige Programmierung von Webanwendungen und -seiten verwendet wird. Bei einer PHP-basierten Seite wird das Programm also auf dem Server ausgeführt, im Ergebnis werden dann Daten, zum Beispiel eine Webseite, an den Browser gesendet. Der Inhalt der Datei *Lutz-ausgabe.php* ist also auf dem Server ein anderer als im Browser – das PHP ist verschwunden, weil es bereits serverseitig interpretiert wurde.

Anhand der Beobachtungen und der oberflächlichen Analyse können folgende Bestandteile identifiziert werden: Erstens der Textgenerator, der in PHP geschrieben ist. Teil des Textgenerators sind ein Satzmuster sowie Wortlisten, die mit den Eingaben von Nutzer:innen ergänzt werden. Zweitens die Dokumentation auf der Website *freelutz.netzliteratur.net*. Und drittens die in der Dokumentation benannten und zum Teil auch dokumentierten Performances im Rahmen von Lesungen und Vorträgen.

Aus Sicht der technischen Erhaltung scheint *free lutz!* also ein Werk mit klaren Objektgrenzen (*bound*) zu sein, da die Ressourcen des Textgenerators und der Website lokal abgespeichert werden und durch eine passende Softwareumgebung ausgeführt werden können. Die Bedingung für die Erhaltung ist daher, dass die Ressourcen auf dem Webserver zugänglich sind und von dort kopiert werden dürfen. Die Ressourcen, zu denen der Quelltext gehört, müssen durch eine passende Softwareumgebung ausführbar gehalten werden. Denn nur im ausführbaren und funktionsfähigen Zustand ist der Anteil »Webseite/Netzinstallation« des Werks erhalten. Die serverseitige Archivierung ist allerdings nicht so weit verbreitet, doch ist, wie das Beispiel *free lutz!* zeigt, für manche Objekte notwendig, damit das Werk erhalten werden kann.

## Fazit

Literaturwissenschaftliche Lektüre und archivarische Anamnese haben gezeigt, dass Quelltexte von Netzliteratur literarische und funktionale Ebenen haben, die für das Verständnis und für die Erhaltung eines Werks relevant sind. Das gilt sowohl für Quelltexte, die mit automatisierten Verfahren

<sup>20</sup> Zu unterscheiden ist hier zwischen dem Quelltext des auf dem Server ausgeführten Programms und dem Seitenquelltext, der als Ergebnis dieser Ausführung zur weiteren Darstellung an den Browser geschickt wird.

wie Webcrawling archiviert werden können, als auch für solche, die für die Lektüre oder Archivierung nicht direkt verfügbar sind, sondern manuell und in Zusammenarbeit mit den Autor:innen gesichert werden müssen. Dabei ist der Quelltext in der Regel Teil eines Gesamtensembles, dessen einzelne Komponenten gegenstandsabhängig mit Blick auf Funktionalität und Ästhetik eingeordnet und bewertet werden müssen. Der Quelltext gehört zum Werk und stellt für bestimmte Objekte, beispielsweise *Gomringador* und *free lutz!*, ein zentrales Element dar. Gleichzeitig ist der Quelltext als Teil einer Ausführungsumgebung zu betrachten, wenn funktionale Aspekte wie die Generierung von Texten oder interaktive Elemente einer Webseite erhalten werden sollen. Eine authentische Archivierung sollte daher den Quelltext bei der Prüfung und Bewertung eines Gegenstands hinsichtlich ästhetischer, funktionaler und performativer Dimensionen einbeziehen.

Steffen Fritz • Alex Holz •  
Heinz Werner Kramski

## WENN ES NICHT SO GUT LÄUFT

EMULATION, EIGENSCHAFTEN UND ÄSTHETIK

### Rückblick

Die Computerspielesammlung des Deutschen Literaturarchivs (DLA) umfasste im Herbst 2021 20 im Katalog nachgewiesene Titel. Beginnend mit *Dem Schatz im Silbersee*, veröffentlicht 1993 für MS-DOS 5.0, befinden sich im Bestand Spiele für die meisten relevanten Microsoft-Windows-Versionen bis Windows 7, darunter neun Spiele für Windows XP. Neben Spielen für Windows-Betriebssysteme sind *Zwerg Nase* für MacOS X aus dem Jahr 2003 sowie das webbrowserbasierte Textadventure *ichkannnichtmehr.exe*, veröffentlicht 2017, archiviert. Das ›jüngste‹ Spiel war *The Franz Kafka Videogame* aus dem Jahr 2018. Das DLA konzentriert sich auf die Sammlung und Bereitstellung von PC-Spielen (MS-DOS, Windows, gegebenenfalls Apple) in der Annahme, dass *literarische* und *narrativ herausragende* Computerspiele im Sinne seiner Sammelprinzipien auf dieser Plattform nahezu vollständig vertreten sind. Die Erhaltung und Bereitstellung von *Spielkonsolen* und ihren speziellen Datenträgern würde demgegenüber nochmals komplexere Herausforderungen mit sich bringen.<sup>1</sup>

Seit 2021 wurden sowohl die Erwerbung weiterer Spiele als auch die Instrumente referatsübergreifender Zusammenarbeit von Archiv, Bibliothek, Entwicklung und Forschung deutlich ausgebaut und vorangetrieben. In einem gemeinsamen Wiki werden technische Konzepte zur Diskussion gestellt und praktische Handreichungen gegeben. Spiele können in einem Forum vorgeschlagen und bewertet werden. Die Erwerbungsentscheidung trifft die Mediendokumentation in der Bibliothek, berücksichtigt aber, wie die EDV die technische Erhaltungskomplexität einschätzt. Der Bestand der Computerspiele mit literarischem Bezug konnte stark vergrößert werden und wächst weiter. Die Sammlung bildet schon jetzt ein weites Spektrum ab, auch hinsichtlich der technischen Anforderungen, die mit der Bewahrung der Spiele einhergeht. Während Titel, die vor der Entwicklung einer hardware-

<sup>1</sup> Siehe auch *Computerspiele*. (<https://www.dla-marbach.de/bibliothek/computerspiele/>, Zugriff: 12. Mai 2022).

beschleunigten Grafik entstanden, im Regelfall gut emulierbar sind, trifft dies auf neuere Spiele nicht ohne weiteres zu. Damit und mit dem wachsenden Bestand treten zunehmend Fragen der Bereitstellung in den Fokus.

## Formen der Bereitstellung

In der Vergangenheit stand im DLA der Sammlungsaspekt im Vordergrund. Mangels geeigneter IT-Infrastruktur konnten die erworbenen Spiele Benutzer:innen und Forscher:innen nur in Form von leblosen Installationsmedien (CDs und DVDs) und gedruckten Handbüchern zur Verfügung gestellt werden. Es versteht sich von selbst, dass damit nur sehr wenige Fragen der Forschung beantwortet werden können. Eine adäquate Bereitstellung der Spiele erfordert indes, dass sie als digitale Objekte authentisch ausgeführt werden können. Das heißt, dass sie in ihrer beabsichtigten Performanz interaktiv erlebt und bedient werden können und alle signifikanten Eigenschaften wahrnehmbar und untersuchbar sind:

Ist ein Spiel nicht mehr ausführbar, muss man es als komplett verloren betrachten, da noch nicht einmal Ergebnisse seiner Existenz, von Spielständen und Screenshots vielleicht einmal abgesehen, nachvollziehbar bleiben. Hier gilt zudem, dass Mitschnitte von Spielabläufen, je nach Art eines Computerspiels, nur sehr unvollständig Auskunft geben können und sich daher für wissenschaftliche Untersuchungen in diesem Feld nur sehr bedingt eignen.<sup>2</sup>

Dies gilt auch dann, wenn die typische Nutzung am DLA nicht vor allem das Spiele-Erlebnis sucht, sondern analytische Fragestellungen beantworten will. Damit entstehen jedoch hohe Anforderungen an eine Bereitstellungs- und Wiedergabeumgebung, zumal nicht nur die unvermeidlichen Emulationsverluste,<sup>3</sup> sondern auch betriebliche Aspekte zu Kompromissen zwingen.

Zur Optimierung denkbarer Formen der Bereitstellung wollen wir zunächst folgende Szenarien unterscheiden:

2 Dirk von Suchodoletz: Funktionale Langzeitarchivierung digitaler Objekte. Erfolgsbedingungen des Einsatzes von Emulationsstrategien. Freiburg im Breisgau 2008, S. 49 (<https://files.dnb.de/nestor/edition/01-suchodoletz.pdf>, Zugriff: 12. Mai 2022).

3 Vgl. in diesem Beitrag den Abschnitt: Wo entstehen Verluste?

1. *Gaming PC (Original-Hardware)*: Das Spiel läuft vollständig auf einem leistungsfähigen lokalen PC (mit leistungsfähiger Grafikkarte) auf echter Hardware. Der PC entspricht den oder übertrifft die Systemanforderungen der Spiele.
2. *Lokaler PC mit lokaler Emulation*: Das Spiel läuft in einem klassischen Emulator (mit emuliertem Betriebssystem und gegebenenfalls emulierter Hardware) auf einem leistungsfähigen lokalen PC mit gegebenenfalls anderem Betriebssystem und gegebenenfalls anderer Hardware. Der Emulator entspricht den Systemanforderungen, der PC übertrifft sie.
3. *Lokaler PC mit Javascript-Emulation im Browser, Bereitstellung über das Internet Archive*:<sup>4</sup> Das Spiel läuft in einem Emulator (mit emuliertem Betriebssystem und gegebenenfalls emulierter Hardware) in einem aktuellen Webbrowser auf einem leistungsfähigen lokalen PC mit gegebenenfalls anderem Betriebssystem und gegebenenfalls anderer Hardware. Der Emulator entspricht den Systemanforderungen, der PC übertrifft sie.
4. *Lokaler PC mit »Emulation as a Service« (EaaS) im Browser*:<sup>5</sup> Das Spiel läuft in einem Emulator (mit emuliertem Betriebssystem und gegebenenfalls emulierter Hardware) auf einem leistungsfähigen Server mit anderem Betriebssystem und gegebenenfalls anderer Hardware. Interaktion findet statt über Netzwerke mit einem aktuellen Webbrowser auf einem »normalen« lokalen PC. Der Emulator entspricht den Systemanforderungen, der lokale PC kann sie eventuell unterschreiten. Den *Emulation-Service* kann a) ein Dienstleister oder – prinzipiell, ungeachtet des notwendigen Aufwandes – b) das DLA selbst zur Verfügung stellen.
5. *Lokaler PC mit »Gaming as a Service« (GaaS) via Streaming*:<sup>6</sup> Das Spiel läuft in einer virtuellen Maschine (VM, mit eigenem Betriebssystem, virtualisierter

4 Das Internet Archive verfügt derzeit über 1,4 Mio. Objekte in seiner *Internet Archive Software Collection* (<https://archive.org/details/software>), von denen rund 198.500 für diverse Rechnerarchitekturen in der *Software Library* (<https://archive.org/details/softwarelibrary>) direkt zur Ausführung im Browser zur Verfügung stehen. Dabei kommen zum Beispiel die Javascript-basierten Emulatoren *JSMESS* (<https://github.com/jsmess/jsmess>) oder *EM-DOSBOX* (<https://github.com/dreamlayers/em-dosbox>) zum Einsatz. Die Software-Library ist weiter gegliedert: 7.500 MS-DOS-Spiele findet man zum Beispiel in [https://archive.org/details/softwarelibrary\\_msdos\\_games](https://archive.org/details/softwarelibrary_msdos_games), und die *Historical Software Collection* (<https://archive.org/details/historicalsoftware>) präsentiert 86 Software- und Spielemeilensteine nochmals herausgehoben mit erläuternden Artikeln. (Zugriff: 12. Mai 2022).

5 Emulation-as-a-Service Documentation. 2017. (<https://web.archive.org/web/20210226105112/http://eas.uni-freiburg.de/docs/>, Zugriff: 9. Mai 2022).

6 Sehr preisgünstige, leistungsschwache PCs würden am Markt nicht akzeptiert, wären sie nicht in der Lage, (Youtube-)Videos bis zu einer Auflösung von 1080p (Full HD) mit Hardwareunterstützung via Streaming ruckelfrei wiederzugeben. Das kann man

Hardware und einer speziellen physischen Grafikkarte) auf einem leistungsfähigen Server mit anderem Betriebssystem und gegebenenfalls anderer Hardware. Interaktion findet statt über Netz hoher Bandbreite mit einem in der Regel proprietären Protokoll zwischen Streaming-Server und -Client auf einem »normalen« lokalen PC. Die VM entspricht den Systemanforderungen, der lokale PC kann sie unterschreiten. Den *Gaming-Service* kann erneut prinzipiell a) ein Dienstleister oder b) das DLA selbst zur Verfügung stellen. Denkbar ist auch eine Variante dieses Szenarios, bei der keine VM, sondern eine Gaming-PC nach 1. in eingeschränkter Form als Streaming-»Server« verwendet wird.

In der Bewertung der beschriebenen Möglichkeiten der Bereitstellung sind mehrere Aspekte zu berücksichtigen:

1. *Eignung für ältere Spiele*: Verlustarme, möglichst authentische Ausführung von älteren Spielen (zum Beispiel MS-DOS, Flash) ohne spezielle Hardwareanforderungen.
2. *Eignung für neuere Spiele*: Verlustarme, ruckelfreie, möglichst authentische Ausführung von aktuellen Spielen mit zum Beispiel hochauflösenden 3D-Szenen, die auf hardwarebeschleunigte Grafikausgabe angewiesen sind.
3. *Leistungsbedarf PC*: Hardwareanforderungen an den lokalen (Client-)Rechner der Nutzer:in.
4. *Ortsunabhängigkeit*: Möglichkeit, ein Spiel an wechselnden Clients ohne größere Installation zu nutzen, möglichst auch mit einer Synchronisierung von Spielständen etc.
5. *Externe Abhängigkeiten*: Abhängigkeit von externen Dienstleistern, Spiele-Bibliotheken, Publishern oder Ähnlichem.
6. *Zeitbedarf*: Absehbare Dauer bis zur Einführung.
7. *Aufwand*: Finanzieller und personeller Aufwand sowie technische Komplexität.
8. *Langlebigkeit*: Nutzungsdauer der Lösung bis zur Ablösung.
9. *Rechtssicherheit*: Vermeidung von rechtlichen Risiken, Konformität zu Lizenzvereinbarungen etc.

Aus einer ersten, tentativen Bewertung der beschriebenen Bereitstellungsformen im DLA unter diesen neun Aspekten (mit Punkten von 0 bis 10<sup>7</sup>) ergibt

sich zu Nutzen machen und komplexe Spielegrafik an einem externen leistungsfähigen Rechner berechnen und nur den Bildschirminhalt als Quasi-Video zum lokalen PC streamen. Der Rückkanal für Tastatur, Maus- und Gamepad-Input stellt nur geringe Anforderungen an die lokale Hardware.

- 7 Die negativen Aspekte müssen invertiert werden, damit sich eine einheitliche Dar-

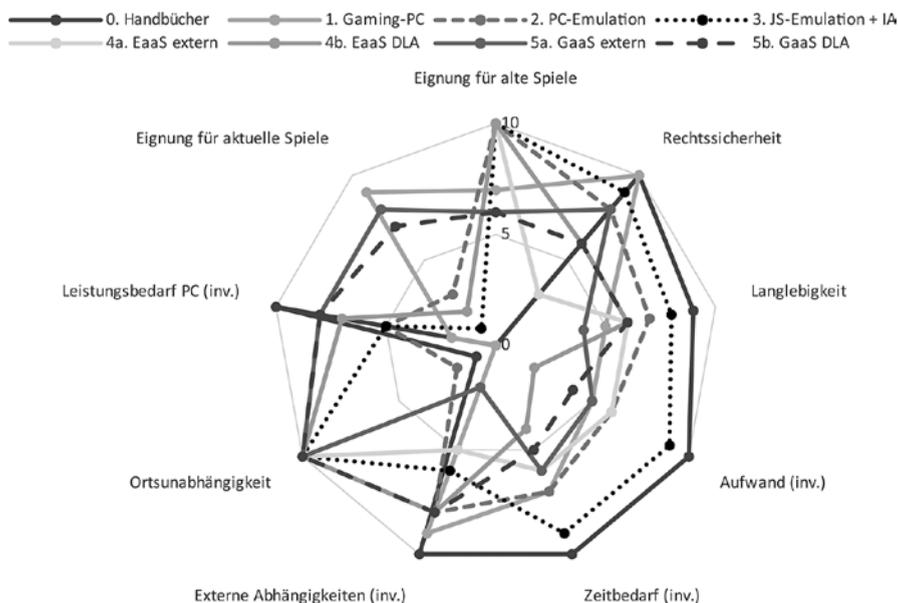


Abb. 1: Bewertete Bereitstellungsformen im Überblick.

sich folgendes Bild:<sup>8</sup> Browser-basierte Emulation via Internet Archive ist der einfachste Weg, historische MS-DOS-Spiele oder ähnliche im Lesesaal zur Verfügung zu stellen, braucht es doch dafür kaum mehr als kuratierte Linksammlungen und Kopfhörer. Diese unter Verwaltungsgesichtspunkten ideale Lösung eignet sich jedoch nicht für aktuelle Spiele.

Grundsätzlich sind für moderne Spiele Szenarien günstig, in denen ihre Leistungsansprüche auf zentral verwaltete Server oder Ähnliches ausgelagert werden können, da im DLA an den Arbeitsplätzen und im Lesesaal der typische Büro-PC dominiert, der für Spiele schlecht geeignet ist. Leider stehen für EaaS und GaaS kaum externe Dienstleister zur Verfügung. Eine EaaS-vergleichbare Infrastruktur, wie sie in den USA nicht nur die Emulationen, sondern auch die Spiele selbst den teilnehmenden Institutionen zugänglich

stellung ergibt. Eine *hohe Punktzahl* etwa beim Leistungsbedarf kennzeichnet also *geringe Leistungsanforderungen*.

<sup>8</sup> Visualisiert wird hier lediglich eine Einschätzung aus betrieblicher Sicht und Erfahrung. Die Bewertung stützt sich nicht auf objektive Daten und nicht einmal auf Umfragewerte unter Fachleuten oder Ähnliches und kann sich im Lichte weiterer Erfahrungen auch noch ändern.

macht,<sup>9</sup> ist aus Urheberrechtsgründen in Europa nicht in Sicht. Lizenz- und Beschaffungsprobleme müssen hierzulande doch wieder von jeder Einzelinstitution geschultert werden. Gleichzeitig hat das DLA auch keine Erfahrung mit einer EaaS-Lösung im Eigenbetrieb, sodass hierzu erst einmal ein (zeit-)aufwändiges Projekt gestartet werden müsste.

Ähnliches gilt für GaaS. Neben teuren VM-Lösungen zum Beispiel in der Amazon-Cloud<sup>10</sup> verbleibt vor allem Blade Shadow als Anbieter von frei bespielbaren, cloud-basierten Windows-PCs,<sup>11</sup> doch hat Shadow nach Insolvenz und Neustart vor einiger Zeit die Preise für Privatanwender:innen auf 30 EUR/Monat verdoppelt und würde für den Einsatz im professionellen Umfeld nochmals höhere Nutzungsgebühren (inkl. Support) fordern, sodass der Kostenvorteil gegenüber eigener, lokaler Hardware dahinschmilzt, selbst wenn man den Administrationsaufwand berücksichtigt, der mit der Bereitstellung eigener Hardware einhergeht. Das günstige Streaming-Angebot etwa von GeForce NOW<sup>12</sup> wiederum stellt keinen frei konfigurierbaren virtuellen PC zur Verfügung, sondern nur einen relativ kleinen Katalog von Spielen, unter denen nur wenige aus dem definierten Sammelprofil zu finden sind.<sup>13</sup> Es ist damit zu rechnen, dass Cloud-Gaming in Zukunft wachsen und weitere kommerzielle Angebote generieren wird.<sup>14</sup> Derzeit sind die Dinge jedoch noch zu sehr im Fluss, zu teuer oder doch mit zu großen Einschränkungen behaftet, um einen Einstieg für das DLA nahezulegen. Eine eigene umfassende GaaS-Serverinfrastruktur wiederum unabhängig von einem kommerziellen Dienstleister aufzubauen, ist im DLA aus Kapazitätsgründen derzeit nicht leistbar.

Für moderne Spiele bleibt daher nur der Einstieg über lokale Original-Hardware, auch wenn die Beschaffungs- und Betreuungskosten hoch ausfallen, sie zunächst nur an Einzelplätzen genutzt werden kann, mit einer raschen

- 9 Emulation-as-a-Service Infrastructure [Homepage]. (<https://www.softwarepreservationnetwork.org/emulation-as-a-service-infrastructure/>, Zugriff: 9. Mai 2022).
- 10 AWS und NVIDIA. GPU-Leistung von der Cloud bis zum Edge. (<https://aws.amazon.com/de/nvidia/>, Zugriff: 9. Mai 2022).
- 11 Shadow [Homepage]. (<https://shadow.tech/de/>, Zugriff: 9. Mai 2022).
- 12 GeForce NOW [Homepage]. (<https://www.nvidia.com/de-de/geforce-now/>, Zugriff: 9. Mai 2022).
- 13 GeForce NOW. Unterstützte Spiele. (<https://www.nvidia.com/de-de/geformte/geformte-experience/games/>, Zugriff: 9. Mai 2022).
- 14 Eine umfassende Übersicht über die schon heute zahlreichen verschiedenen Cloud-Gaming-Anbieter bietet der Reddit-User Matbonucci (<https://www.reddit.com/user/matbonucci/>) als *Miguel's cloud gaming spreadsheet* (<https://sheet.zohopublic.eu/sheet/published/1ciiy43a6foe6d7a4426a9e51bfa8d66e869d>, Zugriff: 9. Mai 2022).

Veralterung der Hardware gerechnet werden muss und Virtualisierungsvorteile wie Snapshots nicht zur Verfügung stehen. Ins Gewicht fällt auch, dass die einzurichtenden Sonder-Rechner dem Bestreben der IT entgegenstehen, durch Standardisierung von Arbeitsplätzen den Supportaufwand für Treiber und Spezialsoftware etc. zu minimieren. Immerhin entsprechen Gaming-Einzelplatz-PCs dem in den meisten Lizenzbestimmungen vorgesehenen Einsatz fast mustergültig, und ihre Abhängigkeit von externen Dienstleistern ist naturgemäß minimal.

Als Nebeneffekt erlauben Gaming-PCs durch ihren Leistungsvorsprung auch den Einstieg in PC-basierte Emulationen, insbesondere für solche Spiele, die nicht über Browser und das Internet-Archive zur Verfügung stehen.

In der praktischen Umsetzung bei der Inbetriebnahme von Gaming-PCs setzt das DLA ergänzend auf die etablierte Bereitstellungsplattform Steam des Anbieters Valve,<sup>15</sup> die über Steam-Cloud<sup>16</sup> für die meisten Spiele eine zentrale Verwaltung von Spielständen bietet und so eine hohe örtliche und zeitliche Unabhängigkeit auch bei physischen PCs bietet.<sup>17</sup> Die gespeicherten Spieledaten in der Steam-Cloud sind sogar über eine Webschnittstelle erreichbar, sodass mit einigem Entwicklungsaufwand eine forschungsorientierte Snapshot-ähnliche Verwaltung von Spielständen bestimmter Meilensteine oder ähnlichem entwickelt werden könnte – ein notwendiger Schritt, wenn Spielesituationen reproduzierbar und zitierbar gemacht werden sollen oder wenn neuen Nutzer:innen wieder eine saubere Ausgangsbasis zur Verfügung gestellt werden soll.

Bei der Prüfung verschiedener herstellerepezifischer Streaming-Protokolle hat sich gezeigt, dass Steam mit dem Steam-Link-Protokoll<sup>18</sup> eine praktikable

15 Steam [Homepage]. (<https://store.steampowered.com/>, Zugriff: 12. Mai 2022).

16 Steam Support: Steam Cloud. (<https://help.steampowered.com/de/faqs/view/68D2-35AB-09A9-7678>, Zugriff: 9. Mai 2022).

17 Ausdrücklich sei Steam hier nur im Zusammenhang mit einer erleichterten *Bereitstellung* gepriesen. Für die *Archivierung* und langfristige *Erhaltung* setzt das DLA natürlich auf DRM-freie Offline-Datenträger aus Verkaufspaketen oder von Plattformen wie Good Old Games (GoG [Homepage], <https://www.gog.com/>), auf die die bewährten Erhaltungsmaßnahmen angewendet werden können, die schon beim Erhalt von unikalen Vor- und Nachlassmaterialien zum Einsatz kommen. Die günstigen Preise der meisten Spiele sowie die mögliche »Familien«-Struktur von Steam-Accounts (Steam Support: Familienansicht, <https://help.steampowered.com/de/faqs/view/6B1A-66BE-E911-3D98>), die sich gut für Archivar:innen und deren Nutzer:innen dehnen lässt, rechtfertigen aber selbst den *zusätzlichen* Erwerb von Steam-Lizenzen allein für die aktuelle Bereitstellung. (Zugriff: 9. Mai 2022).

18 Remote Play Anywhere. (<https://store.steampowered.com/remoteplay#anywhere>, Zugriff: 9. Mai 2022). Der Begriff »Steam Link« ist schillernd und wird von Valve

Minimalversion einer lokalen Streaming-Lösung bereits integriert in seinem Standard-Client anbietet. Steam Link bietet zwar keinen Multi-User-Betrieb wie bei einer vollwertigen GaaS-Lösung, aber doch die Grafikleistung eines Gaming-PCs an beliebigen Büro- und Lesesaal-PCs (und prinzipiell auch an völlig anderen Clients wie Tablets oder TV-Boxen) für zumindest ein einziges laufendes Spiel. Gegenüber kommerziellen Streaming-Diensten und -Protokollen von NVIDIA oder ähnlichen mag Steam-Link geringfügige Nachteile bei der Latenz und Wiedergabequalität haben, aber für die am DLA interessanten Genres, bei denen es überwiegend nicht um kampfentscheidende Millisekunden geht, dürften diese nicht ins Gewicht fallen. Diese Form lokalen GaaS-Streamings lässt sich mit unerwartet geringem Aufwand realisieren. Aus Sicherheitsgründen muss Steam-Link auf das lokale Netz im DLA beschränkt werden.

Insgesamt ergeben sich vier Bereitstellungsformen, die das DLA in naher Zukunft realisieren kann, und die gemeinsam die ganze Bandbreite der betrachteten Spiele-Epochen abdecken: *Gaming-PC*, *PC-Emulation*, *JS-Emulation* und *GaaS DLA* (in der Variante mit einem Gaming-PC als Minimal-»Server«): Alle Formen der Bereitstellung erfordern, schon aus rechtlichen Gründen, dass Installationsmedien von Spielen oder zumindest lizenzierte Installationsdateien vorhanden sind. Ohne DRM<sup>19</sup>-freie Medien oder Offline-Installer ist zudem keine Erhaltung möglich. Spiele, die ausschließlich mit effektivem Kopierschutz vertrieben werden, entziehen sich daher der Archivierung.

Analoges Begleitmaterial und gegebenenfalls Hintergrund- und Kontextmaterial aus der Entstehungsphase bilden weiterhin wichtige Teile der Überlieferung und lassen sich mit den vorhandenen Verfahren sammeln, erschließen und bereitstellen, wenn auch die Erwerbungsprinzipien dafür noch verfeinert und Kontakte aufgebaut werden müssen.

Exemplarische Spieler:innenprofile, Spielstände von Meilensteinen, Walkthroughs und »God-Mode«-Cheats dagegen sind neue digitale Archivobjekte, die für einen effizienten Forschungsaufenthalt begleitend zu den eigentlichen Spielen bereitgestellt werden müssen. Kaum jemand wird seine Spielanalyse auf unterstem Level beginnen wollen, wenn die Zeit knapp ist und die gesamte Spielewelt ausgebreitet zur Verfügung stehen soll. Für diese neu-

zudem offenbar synonym mit »Remote Play« verwendet. Gemeint ist hier das technische Verfahren und nicht eine frühere, nun obsolete Hardware-Streaming-Box gleichen Namens.

19 Digital Rights Management. In der Bibliotheks- und Archivwelt oft nur halb im Spaß als »Digital Restrictions Management« bezeichnet.

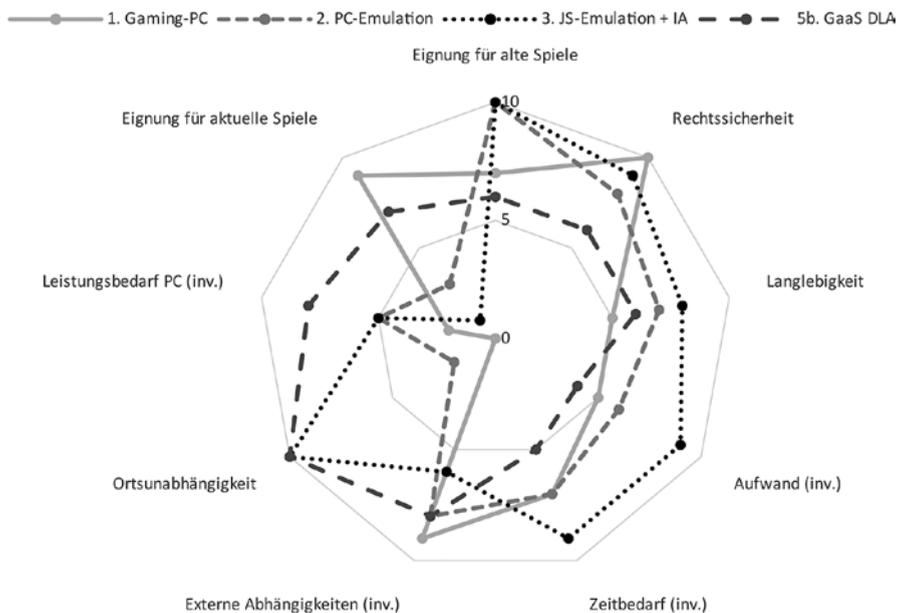


Abb. 2: Kurz- und mittelfristig geeignete Bereitstellungsformen.

artigen Archiv- und Bereitstellungsobjekte müssen geeignete Verfahren noch entwickelt und Verbindungen mit den Communities gesucht werden.

Schließlich sind Emulatoren und Betriebssysteme, die wir heute als »aktuell« bezeichnen, ihrerseits fragile digitale Objekte der digitalen Langzeitarchivierung, sodass sich als Fallback vielleicht doch zusätzliche Screenshots und Screencasts von entscheidenden Spielsituationen anbieten, um Emulationslücken überbrücken zu können. Auch hier ist offen, wie diese neuen Erschließungsleistungen erbracht werden können, da aussagekräftige Screencasts erfahrungsgemäß zeitaufwändig sind.

Nach den unikalen digitalen Vor- und Nachlässen und der Literatur im Netz tut sich mit den Computerspielen erneut ein Sammlungsgebiet des DLA auf, in dem fundiertes IT-Knowhow die bibliothekarisch-archivalische Expertise abteilungsübergreifend ergänzen muss. Bei der Bereitstellung wird dies besonders deutlich, aber informationstechnische Aspekte wie der zu erwartende Bereitstellungsaufwand oder die zu erwartenden Emulationsverluste sollten schon bei Erwerbungsentscheidungen systematisch mitberücksichtigt werden.

## Wo entstehen Verluste?

Bleibt noch die Frage: welche Verluste drohen trotz all der konservatorischen und technischen Maßnahmen? Jens Martin-Loebel<sup>20</sup> führt, mit Bezug auf die Emulation, den aus den Sprachwissenschaften entlehnten Begriff des *Translation Gap* ein. Damit bezeichnet er jene Abweichungen und Verluste, die beim Übersetzen des Spiels aus seiner Originalumgebung in die emulierte Umgebung entstehen.

Selbst wenn wir über Original-Datenträger oder exakte digitale Kopien verfügen, entstehen in der Bereitstellung über einen Emulator Verluste. Das Spektrum reicht von kleinen, kaum wahrnehmbaren Farbverschiebungen oder minimalen Unterschieden in der Abspielgeschwindigkeit bis hin zum kompletten Verlust, weil die geeignete Hard-/Software fehlt oder das System sich nicht emulieren lässt.

Dabei fallen besonders Effekte auf, die erst im Zusammenspiel von Hard- und Software entstehen. So können die Signale, die an Ausgabegeräte wie Monitor oder Lautsprecher geliefert werden, auf beiden Systemen identisch sein und doch durch den Einfluss der Hardware unterschiedlich bei den Spieler:innen ankommen. Computerspielen, die ursprünglich auf einem Röhrenmonitor gespielt wurden und nun über einen Emulator auf einem Flachbildschirm ausgegeben werden, fehlen beispielsweise die typischen Effekte der Kathodenstrahlröhre wie die charakteristische Textur, Bildrauschen, Farbbluten, Bewegungsunschärfe, das Nachglühen des Bildes oder die durch die gewölbte Bildschirmoberfläche entstehende Verzerrung an den Rändern. Emulatoren können diese Effekte beispielsweise über digitale Filter simulieren, verbrauchen dafür aber auch mehr Rechenleistung.

Auch bei der Sound-Ausgabe beeinflusst die ursprüngliche Hardware spürbar das Ergebnis, sodass auf aktueller Hardware das einfache Original-Audiosignal für eine authentische Wiedergabe nicht ausreicht. Die Bearbeitung der Tonwiedergabe in Echtzeit ist jedoch sehr aufwändig und ressourcenintensiv, weshalb hier häufig auf vorgefertigte Samples zurückgegriffen wird.

Die technischen Makel der Originalumgebung, wie zum Beispiel die Bewegungsunschärfe, wurden mitunter im Sinne des Spieles genutzt und so selbst zu einem Teil des Werkes. Es muss also mehr als der Quellcode des

<sup>20</sup> Jens-Martin Loebel: Lost in Translation. Leistungsfähigkeit, Einsatz und Grenzen von Emulatoren bei der Langzeitbewahrung digitaler multimedialer Objekte am Beispiel von Computerspielen. Glückstadt 2014, S. 104 (<https://skriptorium.org/de/publikationen/translation-gap/lost-in-translation-kap4/>, Zugriff: 12. Mai 2022).

Spiels erhalten werden, da die Original-Hardware und ihre Effekte auf das Spielerlebnis einen Teil der Rezeptionsumgebung ausmachen. Die weiterentwickelte Technik aktueller Systeme muss, vor diesem Hintergrund, die damaligen »Mängel« in der Emulation aufwändig nachbauen oder zumindest simulieren, um ein annähernd authentisches Spielerlebnis bieten zu können.

Eine wichtige Rolle spielt dabei die Bildgröße. Viele Spiele wurden und werden im Fullscreen-Modus gespielt. Heutige Monitore sind jedoch deutlich größer und höher aufgelöst als ihre Vorgängermodelle. Das ursprüngliche Bild kann nicht mehr ohne weiteres bildschirmfüllend wiedergegeben werden, sondern nur noch in einem kleineren Bildschirmfenster. Wenn die ursprünglichen Rastergrafiken noch skaliert werden müssen, entstehen auch hier Qualitätsverluste. Gleichzeitig verändert sich die Spielwahrnehmung gegenüber einer Fullscreen-Single-Task-Sitzung ohne Internet, wenn neben dem Spielfenster ein Browser geöffnet sein kann, mit dem man etwa ein Walkthrough betrachtet.

Ein weiterer wichtiger Bereich, in dem Verluste auftreten, betrifft die haptische Seite von Computerspielen. Das Spielerlebnis mit einem Joystick unterscheidet sich deutlich von der Bedienung mit der Tastatur oder einem Touchpad. Gerade bei Spielen wie der 1984 unter anderem für den C64 erschienenen Sportsimulation *Summer Games*, in welcher der Joystick möglichst schnell oder in bestimmten Mustern bewegt werden musste, um die eigene Figur erfolgreich ins Ziel zu bringen, gehört das haptische Erlebnis zum Spiel. *Summer Games* lässt sich auch mit Maus und Tastatur bedienen, zum Beispiel über das Internet Archive als Javascript-Emulation im Browser (Szenario 3), ist dort jedoch deutlich einfacher zu bewältigen und auch weniger physisch. Anders als bei der Bild- oder Tonausgabe kann hier die fehlende Hardware nicht durch Softwarefilter oder Rechenleistung ausgeglichen werden.

Neben diesen vor allem technisch begründeten Verlusten gibt es auch wertvolles Material, das erst durch das Spielen oder während des Spielverlaufs entsteht. Inhalte aus sozialen Interaktionen im Spiel oder aus externen Diensten wie Chat-, Sprach- oder Videokonferenzen (TeamSpeak, Discord etc.), Foren, Cheat-Sammlungen, Videokanäle mit Playthroughs/Walkthroughs, Kommentare, Beschreibungen, Artworks etc. werden kaum gesichert und sollten, zumindest exemplarisch, dokumentiert und in die Bewahrungsstrategie mit aufgenommen werden.

Nicht zuletzt verursachen auch die Emulatoren selbst sowie die Systeme, auf denen sie laufen, oftmals Fehler und unbeabsichtigte Effekte. So können in den komplizierten, geschachtelten Umgebungen leicht Verluste durch falsch konfigurierte Hard- und Software, ungeeignete oder schlecht konfi-

gurierte Emulatoren oder fehlerhafte Installationsdateien entstehen. Andererseits eröffnen Emulatoren neue Möglichkeiten für eine Analyse, indem sie erlauben, Spielabläufe zu beschleunigen oder zu verlangsamen oder entgegen dem Design des Ursprungsspiels Spielesituationen zu speichern und wieder zu laden.

Die Möglichkeiten für Verluste und Abweichungen vom Original bei der Erhaltung und Bereitstellung von Computerspielen sind zahlreich und sehr breit gefächert. Emulatoren ermöglichen es, Spiele auch ohne Original-Hardware zugänglich zu halten, garantieren jedoch keine Vollständigkeit oder gar umfassende Authentizität des Spielerlebnisses. Daher ist es umso wichtiger, dass neben der technischen Implementierung auch »signifikante Eigenschaften der Interaktion (zum Beispiel in den Metadaten) festgehalten werden, um künftigen Nutzern einen Eindruck des Interaktionskonzeptes vermitteln zu können.«<sup>21</sup>

Insgesamt dürfte am Deutschen Literaturarchiv der Spielraum für Emulationen und nicht historisch getreue Hardware aber größer sein als zum Beispiel in Computerspielmuseen, da oft nicht die in kleinsten Details authentische, historische Spieleumgebung, sondern die strukturell unversehrte und korrekte Ausführung der digitalen Werke im Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Forschungsinteresses stehen dürfte. Selbstverständlich ist das ein fluider Bereich, in dem Theorie und Praxis in den nächsten Jahren gemeinsam einen angemessenen Weg definieren müssen.

21 Loebel (Anm. 20), S. 153.



**4.  
SICHTBARKEIT:  
VERLUSTGESCHICHTEN  
AUSSTELLEN UND  
KOMMUNIZIEREN**



Elisabeth Geldmacher • Nadine Kulbe

# VON GERAUBTEN BÜCHERN, FAIREN LÖSUNGEN . . . UND LÜCKEN

WIE NS-PROVENIENZFORSCHUNG  
AUSGESTELLT WERDEN KANN

Lücken sind in der Provenienzforschung ebenso allgegenwärtig wie in jedem kulturhistorisch arbeitenden Fach. Und sie sind unvermeidbar. Provenienzketten weisen Leerstellen auf, nicht für jede Annahme findet sich ein Beweis in Form von Quellen, manche Fragen müssen unbeantwortet bleiben. Zwar geht es darum, im Verlaufe von Recherchen möglichst viele Lücken zu schließen, aber zur NS-Provenienzforschung gehört eben auch, Lücken zu akzeptieren.<sup>1</sup> Welche Arten von Lücken es gibt, welche Bedeutung sie für die Arbeit mit und an NS-Raubgut haben und wie sie darüber hinaus produktiv genutzt werden können, damit beschäftigt sich der folgende Beitrag. Er stellt eine virtuelle Ausstellung vor, die im Rahmen eines von der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste von 2017 bis 2020 geförderten und an der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) angesiedelten Projekts entstanden ist.

## Zur Einleitung: NS-Provenienzforschung an der SLUB

Die Provenienzforschung zu Unrechtskontexten hat sich seit 2009 als eigenständiger Arbeitsschwerpunkt an der SLUB etabliert. Die Arbeiten begannen mit einem Projekt zu den sogenannten Schlossbergungen, das von 2009 bis 2013 vom Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst gefördert wurde.<sup>2</sup> Untersucht wurden über 200.000 Bände in den Zugängen von

1 Vgl. Elisabeth Geldmacher und Nadine Kulbe: Unvermeidbar! Über Lücken in der NS-Raubgut-Forschung und Möglichkeiten, mit ihnen umzugehen, in: *Archivar* 75, 2022, 1, S. 31–33.

2 Vgl. Jana Kocourek: »Offene Vermögensfragen« – von der Suche nach sogenannten Schlossbergungsbeständen in der SLUB Dresden, in: *Treuhänderische Übernahme und Verwahrung*, hg. von Olivia Kaiser, Christina Köstner-Pemsel und Markus Stumpf. Göttingen 2018, S. 115–127 (<https://doi.org/10.14220/9783737007832.115>, Zugriff: 16. Januar 2023).

1945 bis 1990. Daran schloss sich das erste Projekt zu NS-Raubgut an. Gefördert von der damaligen Arbeitsstelle für Provenienzforschung, wurden von 2011 bis 2013 Drucke, Handschriften sowie Karten der Zugangsjahre von 1933 bis 1945 untersucht und letztlich mehr als 1.000 (Verdachts-)Fälle von NS-Raubgut identifiziert. Seit 2017 folgten weitere NS-Raubgut-Projekte mit finanzieller Unterstützung der Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste. Das erste Projekt, in dessen Rahmen auch die hier vorgestellte virtuelle Ausstellung entstanden ist, widmete sich den Erwerbungen der Sächsischen Landesbibliothek nach 1945. Die umfangreichen Bestandsüberprüfungen des Schlossbergungsprojekts hatten zu der Erkenntnis geführt, dass sich auch in den ab 1945 akzessionierten Beständen in größerem Maße Fälle von NS-Raubgut finden.<sup>3</sup>

Alle diese Projekte widmeten sich den Beständen der ehemaligen Sächsischen Landesbibliothek. Die heutige SLUB ist allerdings 1996 durch Fusion der Landesbibliothek und der Bibliothek der Technischen Universität Dresden entstanden. Daher fokussiert ein seit 2021 laufendes Projekt die Bestände der ehemaligen Universitätsbibliothek. Untersucht werden in der ersten Projektphase bis September 2023 die Zweigbibliotheken Rechtswissenschaft, Medizin und Forstwissenschaft.<sup>4</sup> Im Zuge von Stichproben konnten zuvor in zahlreichen Büchern Exlibris, Stempel, Autogramme und Widmungen ermittelt werden, die den Verdacht auf NS-Raubgut nahelegen, darunter die vom NS-Regime als jüdisch verfolgte Juristen Heinrich Klang, Max Alsberg und Heinrich Veit Simon sowie die Großloge von Wien.

Ziele der NS-Provenienzforschung an der SLUB sind auch Dokumentation und Transparenz: gegenüber Nutzer:innen, gegenüber Kolleg:innen im Haus, gegenüber den Kolleg:innen aus dem Bereich der Provenienzforschung, gegenüber den Vorbesitzer:innen und Nachfahr:innen. Denn die Suche nach NS-Raubgut ist eine Aufgabe, die keine Kultureinrichtung allein bewältigen kann. Jede:r Provenienzforscher:in profitiert vom Wissensaustausch. Eine transparente Darstellung von Rechercheergebnissen fördert diesen Austausch. Die SLUB hat daher in den vergangenen Jahren Instrumente entwickelt, um die Ergebnisse der NS-Raubgut-Suche transparent zu machen: Im Online-Katalog der Bibliothek werden Provenienzen angezeigt, und es wird auf weiterführende Datenbanken verlinkt. In der Kollektion *Pro-*

3 Vgl. Elisabeth Geldmacher und Nadine Kulbe: Kein Ende in Sicht?! Voraussetzungen, Herausforderungen und Chancen der Suche nach NS-Raubgut in Erwerbungen nach 1945, in: *olbib* 6, 2019, 4, S. 121–136 (<https://doi.org/10.5282/o-bib/2019H4S120-135>, Zugriff: 16. Januar 2023).

4 Vgl. <https://nsraubgut.slub-dresden.de/slub-projekte/ns-raubgut-in-der-slub-bestaende-der-ub/>, Zugriff 16. Januar 2023.



Abb. 1: Vitrinenausstellung zu einem NS-Raubgut-Projekt an der SLUB, Juni 2019 (Foto: Nadine Kulbe).

*venienzforschung* bei der Deutschen Fotothek werden Provenienzmerkmale veröffentlicht.<sup>5</sup> Auf dem Dokumentenserver *Qucosa* werden Falldossiers zu NS-Raubgut in der Reihe *Provenienzforschung in der SLUB* publiziert. Und schließlich enthält die Datenbank *LostArt* Fundmeldungen zu NS-Raubgut und Verdachtsfällen.<sup>6</sup>

Auch Ausstellungen bieten eine gute Möglichkeit, um die Suche nach NS-Raubgut und die Ergebnisse der Forschung transparent zu machen. Die ersten dezidiert dem Thema NS-Raubgut gewidmeten Ausstellungen der SLUB fanden im Rahmen des von 2017 bis 2020 laufenden Projekts statt. Zunächst wurden drei klassische Vitrinenausstellungen gestaltet, die anhand von geraubten Büchern und Dokumenten jeweils zwei bis vier Fallbeispiele aus der laufenden Arbeit präsentierten. Die beiden Vitrinen standen, flankiert von einem Roll-up mit allgemeinen Informationen zur NS-Provenienzforschung an der SLUB, im Foyer und waren zu den recht langen Öffnungszeiten des Hauses zugänglich. Für zwei Ausstellungen gab es einen konkreten Anlass: den Tag der Provenienzforschung 2019 und die Lange Nacht der Wissen-

5 Vgl. <https://www.deutschefotothek.de/cms/provenienzforschung.xml>, Zugriff: 16. Januar 2023.

6 Vgl. <https://www.lostart.de/de/Fund/541226>, Zugriff: 16. Januar 2023.

schaft an der Technischen Universität Dresden im selben Jahr. Der Vorteil solcher Vitrinenausstellungen ist, dass sie verhältnismäßig schnell und mit überschaubarem Aufwand vorzubereiten sind.

### Mind the gap: Ausstellungskonzept

Bei den Vitrinenausstellungen konnten die untersuchten Bücher, deren NS-Raubgut-Status geklärt war oder bei denen es sich zumindest um Verdachtsfälle handelte, mit ausgestellt werden, weil sie noch nicht restituiert worden waren. Dies ist aber nicht immer zwingend gegeben, denn es ist ja das Ziel der NS-Raubgut-Suche, Objekte zeitnah an die Eigentümer:innen oder deren Nachfahr:innen zurückzugeben. Nach solchen Rückgaben stehen sie aber für eine Präsenzausstellung, die oft erst zum Abschluss eines Projekts stattfindet, nicht mehr zur Verfügung. Daher fiel gleich zu Beginn der Konzeption der Abschlussausstellung zum Projekt über sekundäres NS-Raubgut die Entscheidung, eine virtuelle Ausstellung zu realisieren. Obwohl die Vorbereitung im Sommer 2020 begann, hatte diese Entscheidung nichts mit der Corona-Pandemie, den Lockdowns und der eingeschränkten Zugänglichkeit von Kultureinrichtungen zu tun. Vielmehr war bereits zu diesem frühen Zeitpunkt klar, dass in der Ausstellung Objekte gezeigt werden würden, die bei deren Fertigstellung bereits an die eigentlichen Eigentümer:innen restituiert sein würden. Da aber alle Bände, sofern urheberrechtlich möglich, vor einer Rückgabe digitalisiert werden, um weiterhin für die Nutzer:innen der Bibliothek zur Verfügung zu stehen, konnten die elektronischen Abbilder auch für eine virtuelle Ausstellung genutzt werden.

Generell gilt für virtuelle Ausstellungen zudem, dass sie eine große Reichweite haben und lang verfügbar sind. Die Reichweite war insofern wichtig, weil Bibliotheken als Depot für und Bücher als Objekte von NS-Raubgut in der Öffentlichkeit keine große Rolle spielen. Das Interesse richtet sich meist auf herausragende Einzelstücke und Kunstsammlungen, die jahrelang beforscht und bisweilen auch restituiert werden, was sich im medial überwiegend genutzten Begriff NS-Raubkunst widerspiegelt. Bücher als meist nicht besonders wertvolle und massenhaft geraubte Objekte, als Alltagsgegenstände, sind in der öffentlichen Wahrnehmung kaum präsent.

Darüber hinaus sollten in der Ausstellung nicht nur Einzelschicksale von beraubten Personen und Körperschaften präsentiert werden. Vielmehr war die Idee, die eigentliche Arbeit in den Mittelpunkt zu stellen: als langwierige und Geduld erfordernde Tätigkeit, für die man bestimmte Kenntnisse und auch Erfahrungen braucht. Ziemlich schnell wurde klar, was die Arbeit

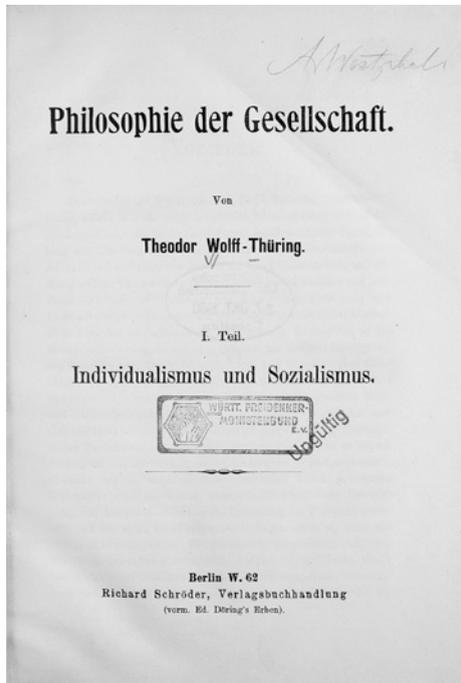


Abb. 2: Titelblatt von Theodor Wolff-Thüring: Individualismus und Sozialismus. Berlin um 1904 (SLUB Dresden).

im Bereich der NS-Provenienzforschung eigentlich ausmacht: nämlich die Lücken und die Versuche, diese Lücken zu füllen. Das beginnt bei Finanzierungslücken und dem Bemühen um Drittmittel, geht weiter mit Wissens- und Informationslücken bei den Recherchen, bei der Rekonstruktion von Verteilungswegen, Biografien oder Institutionengeschichten und endet im besten Fall mit Lücken im Regal, die nach einer Rückgabe entstehen. Die Lücken sind der rote Faden der Ausstellung und gaben ihr letztlich auch den Namen: *mind the gap*, der inzwischen vielfach adaptierte Sicherheitshinweis der Londoner U-Bahn.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Vgl. <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/mind-the-gap/>, Zugriff: 16. Januar 2023. Zur Arbeitsgruppe gehörten: Elisabeth Geldmacher und Nadine Kulbe (Konzeption und Inhalt); Judith Ando (Konzeption, Gestaltung, technische Umsetzung); Jana Kocourek, Robin Reschke und Dominik Stoltz (Konzeption, Redaktion).



Abb. 3: Titelbild der Ausstellung *mind the gap*.

Schnell fiel zudem die Entscheidung, eine Ausstellung bei der Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB) umzusetzen,<sup>8</sup> die mit ihrem Tool *ddb studio* allen Kultureinrichtungen eine kostenneutrale Infrastruktur für virtuelle Ausstellungen zur Verfügung stellt. Die virtuelle Ausstellung präsentiert hier auf über 100 Einzelseiten in ihrer finalen Form knapp 100 Objekte: vorrangig Bilder von Büchern, Provenienzmerkmalen und Archivalien, aber auch Fotografien, darüber hinaus Tondokumente. Die meisten Bildmedien sind statisch, in einigen Fällen beleben animierte GIF-Dateien die Ausstellung. Elf Leihgeber:innen haben sie als Bildgeber:innen unterstützt, darunter die Deutsche Fotothek, die Gedenkstätte Münchner Platz in Dresden, der Verein Stolpersteine Dresden, die National Archives Washington, die Yad Vashem Archives Jerusalem, das Jüdische Museum Prag sowie vor allem die Kulturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Ulrike Migdal.

<sup>8</sup> Vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/journal/ausstellungen>, Zugriff: 16. Januar 2023.

## Lücken Ausstellen

Im Provenienzprojekt der SLUB konnten zwar mehr als hundert Vorbesitzer:innen identifiziert werden, bei deren Eigentum ein NS-verfolgungsbedingter Entzug nachgewiesen ist oder naheliegt, fast jede der dabei rekonstruierten Provenienzketten enthält aber Lücken. Die Ausstellung *mind the gap* geht diesen Lücken anhand von drei Beispielen nach: der jüdischen Schriftstellerin Ilse Weber, der freigewerkschaftlichen Arbeiterbibliothek Rathenow sowie dem Württembergischen Freidenker- und Monistenbund. In allen Fällen handelt es sich nachweislich um NS-Raubgut.<sup>9</sup> Die Auswahl hatte zum Ziel, eine große Bandbreite von Verfolgungsschicksalen zeigen zu können. Zugleich wurden solche Beispiele gewählt, für die einerseits eine große Menge an Rechercheergebnissen und Material zur Verfügung stand, bei denen andererseits aber noch Lücken in den Rekonstruktionen vorhanden waren.

Die Ausstellung besteht aus vier Kapiteln, die ein Prolog eröffnet und ein Epilog abschließt. Die beiden ersten Kapitel führen kurz in die Themen NS-Raubgut und NS-Provenienzforschung an der SLUB ein. Wesentlich umfangreicher sind die beiden nachfolgenden zu den Lücken und dem Umgang mit Lücken. Die Erzählung folgt hier den üblichen Arbeits- und Rechenschritten, sie verweist dabei auch auf Fehler, Probleme oder fehlende Antworten. Um die Lücken hervorzuheben, wurden unterschiedliche Methoden gewählt. Einerseits betonen die Ausstellungstexte immer wieder Fehl- und Leerstellen. Diese werden stilistisch durch Auslassungspunkte hervorgehoben. Auch die verwendeten Grafiken enthalten Lücken: So besteht die Titelseite der Ausstellung aus einer animierten Zusammenstellung von Provenienzmerkmalen, die auftauchen, wieder verschwinden und an dieser Stelle eine Lücke hinterlassen.

<sup>9</sup> Vgl. Elisabeth Geldmacher: Ilse Weber, née Herlinger (1903–1944). Protokoll zur Restitution von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut (NS-Raubgut). Dresden 2020 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-742837>, Zugriff: 16. Januar 2023); Nadine Kulbe: Württembergischer Freidenker- und Monistenbund. Protokoll zur Restitution von NS-verfolgungsbedingt entzogenem Kulturgut (NS-Raubgut). Dresden 2020 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-742889>, Zugriff: 16. Januar 2023); Dies.: Epochen- und fachübergreifende Provenienzforschung am Beispiel der Freien Gewerkschaften, der Deutschen Arbeitsfront und des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes, in: *Retour*. Freier Blog für Provenienzforschende, 30. April 2020 (<https://retour.hypotheses.org/1126>, Zugriff: 16. Januar 2023).

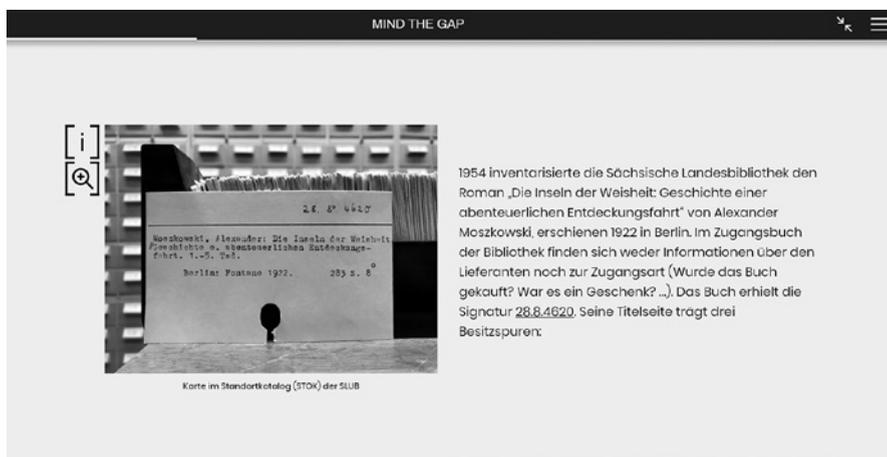


Abb. 4: Seite der Ausstellung *mind the gap* mit der Fotografie einer Karte aus dem Standortkatalog und einem erläuternden Text.

Die leitenden Fragen der Ausstellung sind: Wie können Vorbesitzer:innen identifiziert und die Wege von Büchern rekonstruiert werden? An der SLUB geht die Provenienzforschung immer vom Buch aus. Die in einem bestimmten Bestand vorhandenen Bände werden systematisch überprüft, die enthaltenen Provenienzmerkmale fotografisch und in einer Datenbank dokumentiert. Anschließend werden die mit den Merkmalen verbundenen Personen und Körperschaften anhand von Quellen identifiziert und der Weg der Bücher wird rekonstruiert. Auf dieser Grundlage kann bei ausreichender Datenlage entschieden werden, ob es sich um NS-Raubgut handelt oder nicht.

Somit steht am Beginn einer Recherche ein Buch wie der 1922 erschienene Roman *Die Inseln der Weisheit* von Alexander Moszkowski,<sup>10</sup> dessen Erwerbung im hauseigenen Archiv der SLUB überprüft werden kann. Demnach wurde Moszkowskis Roman 1954 von der Sächsischen Landesbibliothek inventarisiert. Leider finden sich keine Angaben zum Lieferanten, daher können nur die im Buch selbst enthaltenen Provenienzmerkmale Hinweise auf Vorbesitzer:innen geben. In diesem Fall handelt es sich um das auf der Titelseite mit Bleistift geschriebene Autogramm »Ilse Herlinger«, datiert auf 1927, sowie um einen Stempel des Landesvorstands Sachsen des Freien

<sup>10</sup> Alexander Moszkowski: *Die Inseln der Weisheit. Geschichte einer abenteuerlichen Entdeckungsfahrt*. Berlin 1922 (<https://katalog.slub-dresden.de/id/0-1130872920>, Zugriff: 16. Januar 2023).

Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB). Erste Rechenschritte sind die Befragung von analogen und digitalen Archiven, die biografische Informationen enthalten können. Neben einer sondierenden Google-Recherche können vor allem einschlägige Datenbanken wie die Holocaust-Datenbanken von Yad Vashem oder Stolperstein-Webseiten Anhaltspunkte liefern, ob ein Anfangsverdacht besteht oder nicht. Geht man dem Autogramm »Ilse Herlinger« nach, stößt man rasch auf den Wikipedia-Artikel zur Schriftstellerin Ilse Weber, die als Ilse Herlinger 1903 in Witkowitz/Mährisch Ostrau (Vitkovice) geboren wurde und 1930 Willi Weber heiratete. Das Ehepaar lebte mit seinen Kindern Hanuš und Tommy in Witkowitz/Mährisch Ostrau.<sup>11</sup> Bereits der Wikipedia-Artikel benennt die Verfolgung der jüdischen Familie Weber durch die nationalsozialistischen Besatzer, sodass der Verdacht, dass es sich bei dem Roman von Moszkowski um NS-Raubgut handelt, naheliegt.

Wie aber erfolgten Entzüge von Kulturgut und Hausrat in der ehemaligen Tschechoslowakei, und auf welchem Weg gelangte das Buch Ilse Webers nach Dresden? In Folge der deutschen Annexion des Sudetengebietes im Zuge des Münchner Abkommens im September 1938, dem Einmarsch der Wehrmacht in die Tschechoslowakei im März 1939 sowie der endgültigen Zerschlagung des tschechoslowakischen Staates flüchteten Jüd:innen sowohl ins Landesinnere als auch ins Ausland. Zugleich setzte mit der nationalsozialistischen Besetzung auch die Verfolgung von Regimegegner:innen und die Beschlagnahmung von deren Eigentum ein. Entzogenes jüdisches Eigentum wurde durch die »Treuhandstelle« der Zentralstelle für jüdische Auswanderung in Prag<sup>12</sup> verwaltet. Diese organisierte die Zentralisierung sowie die »Verwertung« der geraubten Kulturgüter. Bücher wurden vor allem in einem extra dafür eingerichteten Sammellager in einem Raum der Prager Maisel-Synagoge konzentriert.<sup>13</sup> In den in der SLUB identifizierten Büchern aus dem Eigentum von Ilse Weber finden sich keine Spuren, die Rückschlüsse auf Zwischenstationen geben. Trotzdem liegt die Vermutung nahe, dass die Bände in ein Sammellager in Prag verbracht wurden.

Für die Recherche im Fall Ilse Weber war besonders die Konsultation biografischer Literatur gewinnbringend, die aber leider nur in den allerwenigsten Fällen zur Verfügung steht. Die von Ulrike Migdal publizierten Briefe und

11 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Ilse\\_Weber](https://de.wikipedia.org/wiki/Ilse_Weber), Zugriff: 23. Januar 2023.

12 Seit 1942 umbenannt in Zentralamt für die Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren.

13 Vgl. Jan Björn Potthast: Das jüdische Zentralmuseum der SS in Prag. Gegnerforschung und Völkermord im Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. u.a. 2002, S. 214.; Berta Landré: Jüdische Zwangsarbeit in Prag. In: *Zeitgeschichte* 9, 1981/82, 11–12, S. 369–372.



Abb. 5: Seite der Ausstellung *mind the gap* mit dem Titelblatt eines Buches aus dem Eigentum von Ilse Weber und einem Text, der die Recherchelücken in dem Fall betont.

Lieder Webers gaben Aufschluss über Fluchtstationen der Familienmitglieder.<sup>14</sup> Die Briefe zeigen, dass Ilse Weber den Großteil ihres Eigentums verfolgungsbedingt an ihren ursprünglichen Wohnorten zurücklassen musste. Dank der Hilfe von Ulrike Migdal war es zudem möglich, einen Vergleich der in der SLUB aufgefundenen Namenszüge mit händisch unterzeichneten Briefen Ilse Webers vorzunehmen und damit die Zuordnung der Autogramme zu Ilse Weber endgültig zu verifizieren.

Anhand ihrer Briefe und Dokumenten von NS-Verfolgungs- und Deportationsstellen sowie von Gedenkstätten lässt sich das Verfolgungsschicksal von Ilse Weber weiter rekonstruieren. Zunächst musste sie mit ihrer Familie im April 1939 unter Zwang nach Prag umziehen: erst in eine eigene Wohnung, ab Dezember 1940 in ein ihnen zugewiesenes Zimmer, das sie mit weiteren Personen teilen mussten. Dokumente aus dem Konzentrationslager (KZ) Theresienstadt zeigen, dass Ilse Weber am 6. Februar 1942 dorthin deportiert wurde. Sie arbeitete als Krankenschwester in der Kinderkrankestube des KZ. Auch in Theresienstadt schrieb Ilse Weber weiter Gedichte und Lieder, die sie Kindern und anderen Mitgefangenen vorsang. Am 4. Oktober 1944 wurde sie nach Auschwitz deportiert und dort zwei Tage später ermordet.

<sup>14</sup> Vgl. Ilse Weber: *Wann wohl das Leid ein Ende hat. Briefe und Gedichte aus Theresienstadt*, hg. von Ulrike Weber. München 2008.

In verschiedenen Holocaust-Datenbanken finden sich Dokumente, die auf ihr Schicksal verweisen, so beispielsweise ein Gedenkblatt in der digitalen Sammlung von Yad Vashem.<sup>15</sup>

Die NS-Verfolgung Ilse Webers ist somit erwiesen und der Verdacht, dass Bücher mit ihrem Autogramm unrechtlich entzogen wurden, bestätigt. Im Fall von NS-Raubgut betrachtet sich die SLUB nicht als Eigentümerin der in ihrem Bestand befindlichen Objekte. Sie bemüht sich um eine Rückgabe an die Eigentümer:innen beziehungsweise deren Rechtsnachfolger:innen oder um andere gerechte und faire Lösungen im Sinne der *Washingtoner Erklärung* von 1998. Somit steht am Ende jeder NS-Raubgut-Recherche die oft schwierigste Aufgabe: die Suche nach Nachfahr:innen. Vor ihrem Umzug nach Prag gelang es Ilse und Willi Weber, ihren ältesten Sohn Hanuš mit einem Kindertransport nach England zu schicken. Er überlebte den Holocaust in Schweden. Die zwei Bücher aus dem Eigentum seiner Mutter konnte die SLUB Anfang 2020 an Hanuš Weber zurückgeben. Neben Ilse Weber kamen am 6. Februar 1942 auch Willi und Tommy Weber in das KZ Theresienstadt. Im September 1944 wurde Willi in das KZ Auschwitz deportiert und erlitt infolge der Arbeitseinsätze schwere gesundheitliche Schäden. Nach der Abriegelung von Gleiwitz, einem Nebenlager von Auschwitz, durch die Rote Armee, gelang ihm die Flucht. Er erreichte im Mai 1945 Prag und verstarb im Sommer 1974. Tommy Weber wurde wie auch seine Mutter am 6. Oktober 1944 im KZ Auschwitz ermordet.

Neben den Recherchen zu Ilse Weber musste in diesem Fall auch der ebenfalls in den Büchern enthaltene Stempel des FDGB berücksichtigt werden. Der FDGB nahm am 8. Juli 1945 im Land Sachsen seine Arbeit auf und ist damit eine Nachkriegsgründung. Somit besteht beim FDGB kein Verdacht auf Verfolgung während des Nationalsozialismus, und er kann als Zwischenstation gewertet werden. Wie das Buch allerdings nach 1945 in den Bestand des FDGB gelangte, konnte bisher aufgrund fehlender Quellen nicht geklärt werden. Für das Akzessionsjahr 1954 findet sich in den Unterlagen der SLUB ein größerer Zugang von Bänden, die denselben FDGB-Stempel aufweisen. Sie enthalten rund 80 Parallelprovenienzen, die zum Teil nachweislich tschechischen oder österreichischen Holocaust-Opfern zuzuordnen sind. Vermutlich wurden die Bände nach dem unrechtmäßigen Entzug durch die nationalsozialistischen Besatzer in einem Sammellager zentralisiert und nach 1945 weiterverteilt. Es konnte allerdings bisher keine Verbindung zu Bücherlagern in Prag oder zu dem an anderer Stelle erwähnten Aufbau

15 Für ausführlichere Informationen zur Biografie Ilse Webers und den genutzten Quellen vgl. Geldmacher (Anm. 9).

antifaschistischer Bibliotheken durch »herrenlose« Bücher aus Tschechien nach 1945 in Sachsen<sup>16</sup> ermittelt werden. Aufgrund dieser Lücke bleibt die Provenienzkette unvollständig.

### Mit Lücken umgehen

Weil Lücken in der Provenienzforschung unvermeidlich sind, braucht es Strategien, um mit ihnen umzugehen oder sie zu überwinden. Diesem Punkt ist das abschließende Kapitel der Ausstellung gewidmet. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, werden das Lernen, das Lückenfüllen, das Dokumentieren, das Erinnern, das Akzeptieren und das Sensibilisieren als Strategien thematisiert.

Lernen kann man beispielsweise das Lesen von Handschriften, die Provenienzforscher:innen in vielfältiger Form begegnen: als Provenienzmerkmale in Form von Autogrammen, Widmungen oder Notizen, in Akten oder Briefen als Unterschriften oder Randnotizen. Handschriften sind äußerst individuell und nicht immer gleich gut zu lesen. Es braucht hier vor allem Erfahrung und Übung. So war beispielsweise die Identifizierung eines am oberen Buchrand platzierten und durch Beschnitt nicht ganz vollständigen Autogramms von Ilse Herlinger/Weber nicht leicht und erst durch den Vergleich mehrerer ihrer Unterschriften möglich.

Man muss auch lernen, genau hinzusehen. Dafür steht beispielsweise ein Bild mit einer Lupe nicht nur symbolisch. Denn erst in der Vergrößerung wird deutlich, welcher Stempel den anderen überlagert, was die Reihenfolge klärt, in der diese ins Buch gekommen sein müssen.

Auch das Erinnern kann helfen, Lücken zu schließen oder gar nicht erst entstehen zu lassen. Eines der an der SLUB entwickelten Instrumente, um die Erinnerung zu befördern, sind Einleger, mit denen jene Bücher ausgestattet werden, die als Geschenk oder Leihgabe im Bestand der Bibliothek verbleiben. Sie enthalten kurze biografische und historische Informationen zum jeweiligen Fall. Über einen QR-Code gelangt man zum veröffentlichten Falldossier.

Die vielleicht wichtigste Erfahrung aus vielen Jahren NS-Provenienzforschung ist, Lücken zu akzeptieren. Nicht immer lassen sich Besitzer:innenwechsel lückenlos nachvollziehen, nicht immer findet sich für jede These ein Beweis, manches bleibt Vermutung. Viele Dokumente sind verloreng-

<sup>16</sup> Vgl. Helmut Eschwege: *Fremd unter meinesgleichen: Erinnerungen eines Dresdner Juden*. Berlin 1991.



Abb. 6: Seite der Ausstellung *mind the gap*, die das genaue Hinsehen als Teil der Provenienzforschung betont.

gangen, wodurch Fragen unbeantwortet bleiben. Dieser Punkt gerät immer wieder in Vergessenheit, obwohl doch gerade die *Washingtoner Erklärung*, die Grundlage jeder NS-Raubgut-Suche, explizit auf die historisch bedingten Lücken hinweist:

Bei dem Nachweis, dass ein Kunstwerk durch die Nationalsozialisten beschlagnahmt und in der Folge nicht zurückerstattet wurde, sollte berücksichtigt werden, dass aufgrund der verstrichenen Zeit und der besonderen Umstände des Holocaust Lücken und Unklarheiten in der Frage der Herkunft unvermeidlich sind.<sup>17</sup>

2018 beschäftigte sich der Provenienzforscher und Historiker Markus Stumpf anlässlich von 20 Jahren *Washingtoner Erklärung* mit der Frage, warum die NS-Provenienzforschung immer noch und unbedingt notwendig ist.<sup>18</sup> In einem »Bullshit-Bingo« hat er alle Ausreden, die ihm im Laufe seiner

<sup>17</sup> Grundsätze der Washingtoner Konferenz in Bezug auf Kunstwerke, die von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurden (Washington Principles), §4 (<https://www.kulturgutverluste.de/Webs/DE/Stiftung/Grundlagen/Washingtoner-Prinzipien/Index.html>, Zugriff: 19. Januar 2023).

<sup>18</sup> Vgl. Markus Stumpf: Warum es nicht funktioniert, keine NS-Provenienzforschung zu betreiben. Ein Bullshit-Bingo anlässlich 20 Jahre Washingtoner Prinzipien und

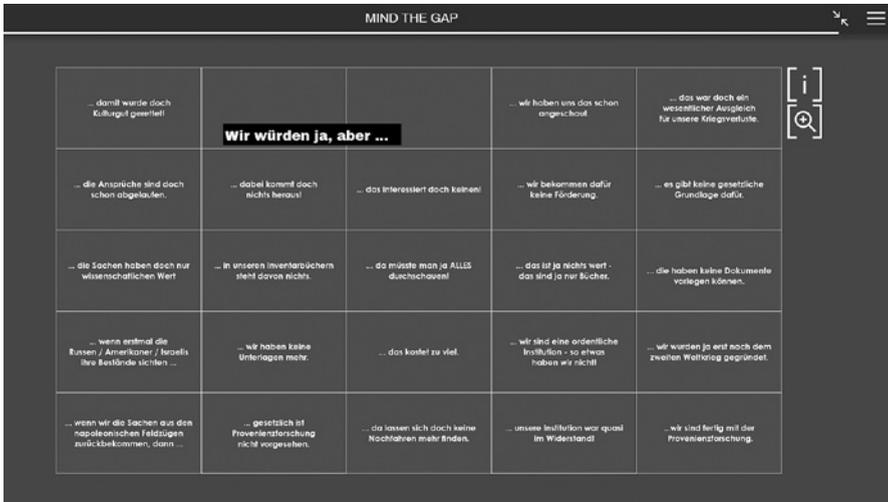


Abb. 7: Seite der Ausstellung *mind the gap* mit einem Bullshit-Bingo zu Ausreden, nicht nach NS-Raubgut suchen zu müssen (nach einer Idee von Markus Stumpf).

langjährigen Beschäftigung mit dem Thema begegnet sind, zusammengefasst. In einer animierten Version ist dieses Bingo in die Ausstellung eingeflossen. Es erinnert daran, dass Lücken auch dadurch entstanden sind, dass die große Aufgabe NS-Raubgut-Forschung erst so viele Jahrzehnte nach dem Ende der NS-Diktatur begonnen hat – und daran, dass ein wichtiger Arbeitsbereich der NS-Provenienzforschung ist, immer wieder auf ihre Relevanz, Langwierigkeit und ihr Potential hinzuweisen. Insofern verbindet sich mit einer Ausstellung wie *mind the gap* die Hoffnung, dass auch sie dazu beiträgt, ein größeres Bewusstsein für die Erforschung von Beständen und ihrer Geschichte in Bezug auf Unrechtskontexte, sei es der Kolonialismus, sei es der Nationalsozialismus, seien es Bodenreform und Republikflucht in der Sowjetischen Besatzungszone und DDR zu schaffen.

Österreichisches Kunstrückgabegesetz, in: BuB 70, 2018, 10, S. 524–525 (<https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:907617/diss/Content/get>, Zugriff: 19. Januar 2023).

## DER UMGANG MIT ABWESENDEM IN KUNSTMUSEEN

Eine bewusste Auseinandersetzung mit Abwesenheit von Wissen und Sammlungsobjekten hat in Kunstmuseen im einundzwanzigsten Jahrhundert in Nachfolge des Einigungsvertrags zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik (1990), der Grundsätze der Washingtoner Konferenz (1998), der Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz (1999) und weiteren Beschlüssen an Bedeutung gewonnen.<sup>1</sup> Mit wachsendem Nachdruck wird in vielen Kunstmuseen vom Publikum erwartet, mehr über die Herkunftsgeschichte der Exponate zu erfahren. Wird ein Sammlungsobjekt mit seiner Provenienzhistorie inklusive der darin eingeschlossenen Wissenslücken ausgestellt, sagt dies auch etwas über das gegenwärtige Selbstverständnis beziehungsweise Wertesystem eines Museums aus. Ähnliches gilt für den Umgang mit Sammlungsobjekten, die gegenwärtig nicht mehr im Museumsbestand vorhanden oder sogar nicht mehr existent sind und dennoch für die Geschichte eines Museums und seiner Sammlung von Relevanz sind und waren.

Kulturgüter sind Spiegel unserer gesellschaftlichen Identität und Zeugnisse der Geschichte. Das Bewusstsein der Abwesenheit eines früher vorhandenen Kulturguts ruft folglich ein breites Spektrum an auch emotionsgeladenen Diskussionen hervor, wofür sich allein im vergangenen und gegenwärtigen Jahrhundert zahlreiche Anlässe boten. Auch wenn die Geschichten abwesender Kulturgüter vielschichtig und in ihrer Bedeutung nicht gleichzusetzen sind, erzählen sie von Geschmacks- und Kanonverschiebungen, Machtverhältnissen, Verlusten, Gewalttaten, (kultur-)politischen Umbrüchen oder eben auch von geführten Debatten um die Übernahme historischer Verantwortung und der Rückgabe zuvor unrechtmäßig entwendeter Kulturgüter. Für den Museumsalltag ergeben sich hieraus Herausforderungen: Wie lassen

<sup>1</sup> Siehe weitere: Handreichung zur Umsetzung der »Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz« vom Dezember 1999; Theresienstädter Erklärung vom 30. Juni 2009.

sich historisch komplexe Zusammenhänge stellen, wenn die sie bezeugenden Kulturgüter abwesend sind? Und wie kann diese Leerstelle als Erinnerungsträger im Ausstellungsraum inszeniert und was kann mit ihr transportiert werden?

### Das Konstrukt ›Kunstmuseum‹ und seine Fehlstellen

Ein Kunstmuseum zeigt Objekte, die der bildenden Kunst zugesprochen werden.<sup>2</sup> Zeigen bedeutet »eine Ermöglichung von Wahrnehmung, und umgekehrt wird von allem, was wahrnehmbar ist, als etwas gesprochen, was sich zeigt«.<sup>3</sup> Mit dem Zeigen kann somit durch Hin- und Verweise auch Verständigung und Erkenntnisgewinn erreicht werden. In der kuratierten Zusammenstellung von gesammeltem, bewahrtem und bestenfalls erforschtem Kunst- und Kulturgut liefern die Präsentationen in Kunstmuseen nicht nur ästhetische Erfahrungen, sondern unter anderem auch (kultur)geschichtliches Wissen.

In den ständigen, oft wenig veränderten Sammlungspräsentationen<sup>4</sup> von Kunstmuseen hängen Werke von Künstler:innen, deren Entstehungs- und Werkzusammenhänge meist für Besucher:innen nicht wahrnehmbar sind und deren Geschichten häufig intransparent bleiben. Sie sind für ein Kunstmuseum Trophäen des Sammelns und Resultate sammlungshistorischer und kuratorischer Entscheidungsprozesse. Bereits die Auswahl der Künstler:innen, des Werkes und die Menge der Werke aus dem Œuvre, die in einem Kunstmuseum repräsentiert werden, reduziert ein Kunstgeschehen. Und von diesen Werken als Fragmenten der (Kunst-)Geschichte

2 Vgl. Walter Grasskamp: *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion.* München 2016. Grasskamp analysierte das Kunstmuseum kritisch und geht auf einige der im Folgenden erwähnten Aspekte wie zum Beispiel Deakzessionen ein (ebd., S. 43–65).

3 Lambert Wiesing: *Zeigen, Verweisen und Präsentieren*, in: *Politik des Zeigens*, hg. von Karen van den Berg und Hans Ulrich Gumbrecht. München 2010, S. 17–27, hier S. 17.

4 In der ständigen Sammlungspräsentation (auch: Schausammlung, Ständige oder Permanente Ausstellung, Dauer- oder Sammlungsausstellung) wird ein repräsentativer Querschnitt der Sammlung kuratiert ausgestellt und langfristig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Diese Form des Zeigens definiert maßgeblich die Identität des Museums. Vgl. Nora Wegner: *Publikumsmagnet Sonderausstellung – Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit.* Bielefeld 2015, S. 29–31; Bettina Habsburg-Lothringen: *Dauerausstellung*, in: *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, hg. von ARGE schnittpunkt. Wien u. a. 2013, S. 153.

gelangt wiederum lediglich ein geringer Teil in den Kanon der ständigen Sammlungspräsentation, viele Werke verbleiben im Museumsdepot, dem Ort der nicht gezeigten Sammlung.<sup>5</sup> Ein Kunstmuseum ist somit eine gesteuerte Einengung eines komplexen Kunstgeschehens auf ein Minimum. »Heute nehmen wir daran keinen Anstoß mehr, wir haben uns längst an die Deutungs- und Beschränkungsmacht der Institution Museum gewöhnt«,<sup>6</sup> charakterisiert Martina Griesser-Stermscheg dieses Phänomen. Erklärende Museumstexte – seien sie analog oder digital –, die beispielsweise erläutern, welche Stellung das gezeigte Werk im Œuvre einer Künstlerin oder eines Künstlers einnimmt, welche Geschichte das Werk ›erlebt‹ hat, warum und unter welchen Umständen es ins Museum gelangt ist und so weiter, fehlen in der Regel. Das Wissen, das mit den möglichen Antworten einherginge, bleibt unsichtbar. Besucher:innen ohne Vorwissen sind sich der Dimension des Nichtvorhandenen, die das Werk und dessen Dasein im Museum bedingt, somit nicht gewahr. Demnach bleibt oftmals die bloße ästhetische Wahrnehmung des individuellen Werkes die einzige Möglichkeit des Zugangs.

Neben dieser gesteuerten und von Informationsmangel geprägten Wahrnehmung existiert das Phänomen absenter Kunstwerke. Dabei handelt es sich um Werke, die sich einmal im Bestand befunden haben und dort aus verschiedenen Gründen, auf die später noch einzugehen sein wird, nicht mehr vorhanden sind. Den Begriff der Absenz begleitet ein dialektisches Prinzip des Nichtvorhandenseins von etwas, das seine einstige Anwesenheit voraussetzt. So ist als ehemalige Gegenwart die Vergangenheit im Hier und Jetzt abwesend.<sup>7</sup> Die physische Lücke, die entsteht, wenn ein Objekt eine Sammlung verlässt, muss keine inhaltliche Leerstelle darstellen, sodass die mit solch einer Abwesenheit einhergehenden gesellschaftlichen und (kultur)politischen Fragen nicht unbeachtet bleiben müssen.

### Formen der Abwesenheit

Die Gründe und die Formen von inhaltlicher wie auch gegenständlicher Abwesenheit in einem Kunstmuseum sind unterschiedlich ausgeprägt. Die Abwesenheit von Inhalten, das heißt von Wissen, Informationen und Kennt-

5 Siehe zum Thema Depot Martina Griesser-Stermscheg: Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Wien, Köln und Weimar 2013, bes. S. 9f.

6 Ebd.

7 Wolfgang Ernst: Absenz, in: Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1: Absenz bis Darstellung, hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart und Weimar 2010, S. 1–16, hier S. 1.

nissen, definiert durch ihre unterschiedlichen Formen wiederum ihre Bedeutungsdimension. Diese ist ausschlaggebend für eine hieraus potentiell resultierende Handlung. Dabei charakterisiert die *unbewusste Abwesenheit* etwas nicht Bekanntes, das außerhalb des jeweiligen zeitbedingten Themenbeziehungsweise Fragekanons liegt und somit eine vergrabene historische Dimension darstellt. Hingegen zeichnet eine *verdrängte Abwesenheit* das Verbannen eines eigentlich bekannten Faktes aus dem Bewusstsein aus, allerdings liegt keine Bereitschaft vor, sich diesem aufklärend zuzuwenden, sich um ihn zu kümmern und sich der Thematik zu stellen. Die *bewusste* oder auch *beabsichtigte Abwesenheit* ist als ein Verschweigen von Informationen zu verstehen, das zum einen bekanntes Wissen nicht vermittelt und zum anderen Weitergegebenes verfälscht. Ausgeprägte und vielleicht auch politisch eingesetzte Formen von Abwesenheit zeigen sich in propagandistischen und manipulativen Informationsübermittlungen.

Neben diesen Informationsabwesenheiten kennt vermutlich fast jedes Kunstmuseum *abwesende Artefakte* beziehungsweise *Kunstwerke*. Dabei können diese aktiv aus dem Museumbestand abgegeben worden sein, wie etwa durch Verkauf, Tausch, Schenkung oder Aussortierung<sup>8</sup> und nicht zuletzt auf Grund von Restititionen. Zudem müssen Museen auch passiv Werkverluste hinnehmen, die auf kriegsbedingte Umstände wie Beutenahmen, Plünderungen oder Beschlagnahmen, Diebstahl oder Zerstörungen durch Brand, mutwillige oder andere menschliche oder naturgegebene Einwirkungen zurückzuführen sind.

Während diese Werke meist physisch für das Museum verloren sind, fristen diejenigen Objekte, die im Depot verwahrt werden, eine kürzer oder länger dauernde *temporäre Absenz* von der Sammlungspräsentation.<sup>9</sup> Diese auf- oder auch weggeräumte Kunst ist das Ergebnis der bewahrenden Museumsakteur:innen, die in einem bewussten Akt ausgewählte und geordnete Zeugnisse der Vergangenheit und der Zeitgeschichte zumindest temporär nicht mehr des Zeigens für würdig erachtet haben. Dieser Prozess wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst, wie beispielsweise kunsthistorischen Relevanzen, Weltanschauungen, Machtinteressen und gelebten Deutungsho-

8 Es steht noch aus, das Handeln des Kunsthistorikers und vormaligen Leiters des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle von 1933 bis 1969, Dr. Wolf Stubbe (1903–1994), zu analysieren. Er hatte 1957 eine bislang noch nicht genau zu benennende Anzahl von Kunstwerken auf Papier aus dem Kupferstichkabinett als »künstlerisch und inhaltlich wertlos« deakzessioniert. Eine erhebliche Anzahl von Werken wurde vor kurzem im Tiefkeller der Kunsthalle entdeckt. Sie werden jetzt sukzessive in den Bestand reintegriert.

9 Siehe hierzu Griesser-Stermscheg (Anm. 5).

heiten. Eine wichtige Frage ist hierbei, wer entscheidet, welche Geschichten in Erinnerung behalten und welche vernachlässigt werden sollen? Im Verlauf der Zeit wurde bewusst Bestimmtes ignoriert oder nicht gesammelt. Gleichzeitig ist es unbestreitbar, dass jedes Kunstmuseumsdepot unbeachtete und vernachlässigte Objekte aufweist. Ideologische, ästhetische und sammlungs-politische Haltungen führten zudem dazu, dass im Depot durch bewusst vorgenommene Deakzessionen Leerstellen geschaffen wurden. Als Bewahrerinnen der Vergangenheit und als Orte der Wissensproduktion konstruieren und vermitteln Museen Geschichte(n). Diese ist (und sind) von der Entstehung und der jeweiligen Historie der Depots geprägt, und auch von den Menschen, die für die Sammlungen verantwortlich sind und diese nutz(t)en.

### ›Vergangene Werke‹ – Ganzheitliche Sammlungsgeschichte

Die Art und Weise, wie mit Kunst in Museen durch Verantwortliche umgegangen wird, ist abhängig von den institutionellen und historischen Rahmenbedingungen sowie von den in der jeweiligen Zeit herrschenden berufsethischen Standards. Verkäufe oder Abgaben in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts können heute als Fehlverhalten beziehungsweise -entscheidungen angesehen werden, wurden möglicherweise aber – zumindest in Teilen – vormals toleriert, wenn nicht gar gefordert.<sup>10</sup>

Eine aussagekräftige Sammlungsgeschichte inkludiert das Wissen der gesamten Sammlung beziehungsweise Sammlungsgeschichte, somit auch das von denjenigen Werken, die sich vormals im Bestand befunden haben. Über den Ankauf eines Werkes einer/-s bestimmten Künstler:in und dessen Stellung innerhalb der Sammlung kann beispielsweise nur dann etwas qualitativ

<sup>10</sup> Siehe hierzu zuletzt Ute Haug: Deakzession und Provenienzforschung und Provenienzforschung und Kulturpolitik, in: Eine Debatte ohne Ende? Raubkunst und Restitution im deutschsprachigen Raum, hg. von Julius H. Schoeps und Anna-Dorothea Ludewig. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage, Berlin 2014, S. 70–84. Außerdem »Vergangene Werke, der ehemalige Bestand der Hamburger Kunsthalle«, Gesa Jeuthe Vietzen im Gespräch mit Ute Haug in: *Museumskunde*, 2/2020, S. 88–91 (siehe auch: [14\\_museumskunde\\_2\\_2020\\_vietzen\\_haug.pdf](#) ([hamburger-kunsthalle.de](#), Zugriff: 31. März 2023); Darstellung des Forschungs-Projektes auf der Webseite der Hamburger Kunsthalle: *Vergangene Werke. Der ehemalige Bestand der Hamburger Kunsthalle | Hamburger Kunsthalle* ([hamburger-kunsthalle.de](#), Zugriff: 31. März 2023); und der Vortrag »Deutsche Kunstmuseen als Akteure im Kunsthandel. ›Vergangene Werke‹ der Hamburger Kunsthalle – ein Werkstatt-Bericht«, 31. Mai 2021 (<https://fokum.org/ute-haug/> und <https://youtu.be/Va6Yu7jPQpg>, Zugriff: 31. März 2023).

umfänglich ausgesagt werden, wenn bekannt ist, ob von dieser/-m Künstler:in zuvor Kunstwerke vorhanden waren, und gegebenenfalls welche, und warum sich hiervon Werke nicht mehr in der Sammlung befinden. Das Vergangene ist also mitzudenken, um das Heutige verstehen zu können.

In dem langfristig laufenden Forschungsprojekt »Vergangene Werke« in der Hamburger Kunsthalle werden diejenigen Werke, die – wie oben bereits kurz beschrieben – aktiv oder passiv den Bestand des Museums verlassen haben, sukzessive ermittelt und ihre Geschichten rekonstruiert.<sup>11</sup> Hierzu werden in der Museumsdatenbank die relevanten Daten erfasst und, sofern diese aussagekräftig vorliegen, in der Sammlung online öffentlich ausgespielt. Diese Daten liefern die Grundlage für eine ganzheitliche sammlungshistorische Analyse.

### Die Geschichten der Werke – Provenienzen sichtbar machen

Wie auch bei dem Projekt der »Vergangenen Werke« kann mittels der »Sammlung Online« die durchaus komplexe Vergangenheit und Herkunftsgeschichte der Werke des Sammlungsbestandes ausführlich angezeigt und transparent gemacht werden.<sup>12</sup> Es gelingt über diesen digitalen Vermittlungsweg, mit den Provenienzangaben, inklusive der Benennung ihrer Herkunftslücken und bestehender Desiderate, mehr Licht in die zuvor nicht sichtbaren Geschichten der Kunstwerke zu bringen. Hingegen fehlen diese Informationen in angepasster, fokussierter Form meist im analogen Display der Kunstmuseen. Klassischerweise könnte dies über die Werkschilder in den Schausammlungen geschehen.<sup>13</sup> Dort tauchen diese Informationen aber nicht oder lediglich in sehr rudimentärer Form auf. Nur in wenigen Kunstmuseen wird die Museums-App oder der Audioguide, als weitere Form der Vermittlungsmöglichkeit, mit entsprechenden Informationen befüllt.<sup>14</sup> So ist

11 Siehe Anm. 10.

12 Siehe hierzu als Beispiel das Gemälde »Elbe und Neustädter Ufer in Dresden im Abendlicht« (1837) von Johan Christian Dahl (1788–1834), Inv. Nr. E-5421. In der Sammlung online: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/E-5421> (Zugriff: 31. März 2023).

13 Zu der Geschichte und der Gestaltung dieser Werkschilder liegen bislang nur wenige wissenschaftliche Untersuchungen vor. Siehe hier: Svea Janzen: Die historischen Bildbeschriftungen der Berliner Gemäldegalerie, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge, 60, 2018/2019, S. 75–84.

14 Siehe zur Bandbreite der Vermittlungsmöglichkeiten des Themas »Provenienz«: Rosa-Lena Bösl: Provenienzforschung in Kunstmuseen. Strategien zur Vermittlung



Abb. 1: Detailaufnahme der Ausstellung *Goodbye and Hello*. Johan Christian Dahl und Carl Blechen in der Hamburger Kunsthalle, 27. Mai bis 8. August 2021, kuratiert von Dr. Markus Bertsch und Dr. Ute Haug. Copyright: Hamburger Kunsthalle (Foto: Christoph Irrgang).

mühsam erforschtes Wissen nur eingeschränkt sichtbar und dem Publikum im analogen Museumsdisplay meist vorenthalten – bis auf wenige Ausnahmen in Sonderausstellungen, die sich speziell dem Thema der Provenienzforschung und deren Ergebnissen widmen, wie etwa die Ausstellung *Goodbye and Hello* in der Hamburger Kunsthalle (27. Mai – 8. August 2021).<sup>15</sup>

der Ergebnisse, Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumsforschung 56, Berlin 2019 ([https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut\\_fuer\\_Museumsforschung/Publikationen/Mitteilungen/MIT056.pdf](https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Mitteilungen/MIT056.pdf), Zugriff: 31. März 2023).

<sup>15</sup> Siehe Ausstellungsbeschreibung: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/goodbye-and-hello> (Zugriff: 30. Mai 2023).

## Abwesende Kunstwerke in Sammlungs- und Ausstellungspräsentationen

Als Folge der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft sind Sammlungsbestände von Kunstmuseen, die vor 1945 gegründet wurden, vermehrt von Abwesenheit gekennzeichnet. Ein Kunstmuseum, das die Abwesenheit eines Kunstwerks ausstellt, ist sowohl durch die Präsentation als in den allermeisten Fällen auch durch seine historische Verstrickung in die Historie des entsprechenden Objektes selbst Teil dieser Abwesenheitsgeschichte. Die Akteur:innen, die diese historischen Konstellationen zum Thema machen – häufig sind es Provenienzforscher:innen –, initiieren auch das Zeigen dieser jeweilig unterschiedlich begründeten Abwesenheit. Ganz gleich ob es sich um einen Verlust infolge der Aktion »Entartete Kunst« beziehungsweise der (Nach-)Kriegsgeschehnisse oder um die Restitution von NS-Raubgut handelt, erfolgt damit eine Auseinandersetzung mit der eigenen Sammlungsgeschichte.

Es fällt auf, dass die Visualisierung von Abwesenheit in den letzten 20 Jahren überwiegend in Form einzelner Displays<sup>16</sup> in temporären Ausstellungen des Museums realisiert worden sind. Dabei handelt es sich in der Regel um transhistorische Ausstellungen, die Objekte aus unterschiedlichen Epochen präsentieren. Museen, die sich entweder in einer gesamten Ausstellungskonzeption explizit der Abwesenheit widmen oder als ein einzelnes Ausstellungsdisplay die Abwesenheit in dauerhafte Präsentationen integrieren, bilden eher die Ausnahme. Zurückzuführen ist dies gewiss auf die Möglichkeiten, die das Format einer Sonderausstellung bereitstellt: Wechsellausstellungen können auf aktuelle Ereignisse (wie die Restitution eines Objekts) reagieren, ermöglichen als themenbezogene Schau aus zusammengeführten Werken, Abwesenheit zu kontextualisieren und auch neue Forschungsergebnisse darzustellen.<sup>17</sup> Vor allem Letzteres spielt häufig eine wichtige Rolle.<sup>18</sup> Das Zeigen abwesenden Kulturguts in einer Sammlungspräsentation ermöglicht, einen Abriss der Sammlungsgeschichte wiederzugeben und gleichzeitig Provenienzforschung als Museumsarbeit sichtbar zu machen. Die Integration

16 »Display« hier verstanden als einmalige, zeitlich begrenzte Inszenierung. Siehe auch zum Begriff »Display«: Fiona McGovern: Display, in: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hg. von Hubertus Butin. Köln 2014, S. 69–72; Christine Haupt-Strummer: Display – ein umstrittenes Feld, in: Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, hg. von ARGE schnittpunkt. Wien u. a. 2013, S. 93–100.

17 Vgl. zu Funktionen einer Sonderausstellung: Wegner (Anm. 4), vor allem S. 36–37.

18 Vgl. Bösl (Anm. 14), S. 27 und S. 60.

einer Abwesenheit in Dauerausstellungen, denen »ein eher starres Image«<sup>19</sup> anhaftet, böte zugleich den Vorteil, sie hierüber abwechslungsreicher, innovativer und experimenteller zu gestalten.

### Inszenierungen absenter Kunstwerke – Beispiele

Lösungsansätze für die Frage, wie mit der Zeugenschaft von Abwesenheit in der Praxis umgegangen werden kann, finden sich im deutschsprachigen Raum in einzelnen Ausstellungen in Kunstmuseen insbesondere der letzten zwei Jahrzehnte:

So können beispielsweise bereits etablierte Gestaltungselemente genutzt werden, um ostentativ Leere zu inszenieren. Der *Zier-Rahmen* als Relikt seines fehlenden Kunstwerks findet regelmäßig Anwendung in kuratierten Zusammenstellungen.<sup>20</sup> So erinnerte der leere Originalrahmen des Gemäldes *Bildnis des Dr. Gachet* (1890) von Vincent van Gogh 2019/2020 im Städel Museum (Frankfurt am Main) in der umfangreichen Schau *MAKING VAN GOGH. Geschichte einer deutschen Liebe* die Verlustgeschichte des Werkes. Als Objekt aus dem Depot des Museums weist es einen direkten Bezug zum abwesenden Gemälde auf und unterstrich das Narrativ der Ausstellung, welches rund um die Entstehung des »Mythos van Gogh«<sup>21</sup> sowie um die Bedeutung seiner Kunst für die Moderne in Deutschland kreiste. Der prunkvolle, auf einen schwarzen Sockel gestellte Rahmen war mit einer entsprechenden Objektbeschilderung versehen. Die beidseitige Präsentation des freistehenden Rahmens hatte den Vorteil, Aufschriften und Aufkleber mit Hinweisen zur Provenienz auf der Rückseite des Rahmens sichtbar machen zu können. Platziert in der Mitte des Raumes und umgeben von den an den Wänden hängenden Originalen gewann die vom Rahmen betonte Leere und somit die Abwesenheit des Gemäldes an Deutlichkeit. Gleichzeitig waren ein Ausschnitt des Gemäldes, übergroß und entfärbt, im Hintergrund des in Szene gesetzten Rahmens sowie eine farbige DIN-A4-Reproduktion in

19 Wegner (Anm. 4), S. 35.

20 Vgl. Ulrike Lehmann: Ästhetik der Absenz, in: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hg. von Hubertus Butin. Köln 2014, S. 35–39, hier S. 36.

21 Vgl. Iris Schmeisser: Das Bildnis des Doktor Gachet. Eine Frankfurter Geschichte, in: *Making van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe* (Ausst.kat. Städel Museum, Frankfurt a. M.), hg. von Alexander Eiling und Felix Krämer. München 2019, S. 160–177.



Abb. 2: Display »Bildnis des Dr. Gachet« der Ausst. *MAKING VAN GOGH. Geschichte einer deutschen Liebe*, Städel Museum, Frankfurt am Main, 2019 (Foto: Norbert Miguletz).

einer Vitrine zu sehen.<sup>22</sup> Zusätzlich zu einem umfänglichen Vermittlungsprogramm thematisiert(e) ein eigens für die Ausstellung produzierter und noch heute abrufbarer fünfteiliger Podcast die Geschichte des Gemäldes und unterstreicht dessen zentrale Stellung für das Museum.<sup>23</sup> Auf der Suche nach dem Gemälde wird von der Entstehung des Werkes, seiner Erwerbung für

22 Zusätzlich war ein Artikel aus der *Frankfurter Zeitung* aus dem Jahr 1937 auf die Wand reproduziert, in dem Benno Reiffenberg (1892–1970), der dort nur als »anonymer« Autor genannt worden war, eine Art Nachruf auf das »Bildnis des Dr. Gachet« und seine Entfernung aus dem Städel geschrieben hatte. Hinweis von Alexander Eiling in einer E-Mail an die Autorin Emilia Krellmann, 10. Mai 2021.

23 Vgl. *MAKING VAN GOGH. Geschichte einer großen Liebe*, Städel Museum, Frankfurt a.M., Video, 05:56, 2019. (<https://www.staedelmuseum.de/de/vangogh>, Zugriff: 15. März 2023). Siehe auch Broschüre zur Ausstellung: Städel Museum (Hg.): *Making van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe. Eine Einführung in die Ausstellung*, Frankfurt a.M. 2019, S. 30–31. Podcast online abrufbar unter: *FINDING VAN GOGH. Auf der Suche nach dem legendären »Bildnis des Dr. Gachet«*, Städel Museum, Frankfurt a.M., Podcast, 2019 (<https://www.staedelmuseum.de/podcast-finding-van-gogh>, Zugriff: 15. März 2023).



Abb. 3: Display *Welke Blätter* der Ausst. *Kunstbesitz. Kunstverlust*,  
*Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Residenzschloss, 2018  
 (Foto: Barbara Bechter).

das Frankfurter Museum durch Direktor Georg Swarzenski (1876–1957), seinem Verbleib im nationalsozialistischen Deutschland bis hin zu seinem Verschwinden auf dem Kunstmarkt berichtet. Auch auf die Konsequenzen der nationalsozialistischen Diktatur für Personen des Museumsbetriebs, die Entstehung des Mythos Vincent van Gogh und das Schweigen der Nachkriegszeit wird eingegangen.

2018/2019 markierte im Residenzschloss der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden ein auf die Ausstellungswand *gezeichnetes Viereck* die Abwesenheit einer zuvor restituierten Zeichnung. Wie der Ausstellungstitel *Kunstbesitz. Kunstverlust. Objekte und ihre Herkunft* der Dresdner Schau impliziert, war das Anliegen des zehnköpfigen Kurator:innenteams, dem Museumspublikum die Ergebnisse eines umfassenden Forschungs- und Dokumentationsprojekts zu Besitz- und Verlustgeschichten zu zeigen und Interesse für die Herkunft der Objekte zu wecken.<sup>24</sup>

24 Siehe zum DAPHNE-Projekt der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: <https://forschung.skd.museum/projekte/detail/daphne> (Zugriff: 5. April 2023).

Weil eine komplexe Raumkonzeption und deren wissenschaftliche Detailfülle Besucherinnen und Besucher vermutlich überwältigen würde, [wuchs] diese Präsentation gleichsam organisch aus den prominenten Dauerausstellungen heraus.<sup>25</sup>

Im Raum zum Thema »Sonderauftrag Linz« verband eine horizontal über alle Wände gezeichnete Linie, die sich als »roter Faden« durch die Ausstellung zog, die Exponate visuell miteinander. An einer Stelle bildete die Linie ein leeres Rechteck, welches als Platzhalter auf die Abwesenheit der Zeichnung *Welke Blätter* des romantischen Künstlers Friedrich Olivier (1791–1859) verwies. Ein neben der Umrahmung angebrachtes Objektschild bildete eine Reproduktion der Zeichnung ab und informierte über die Abwesenheit des Originals. Die Präsentation der absenten Zeichnung unterschied sich von den anderen im Ausstellungsraum gezeigten Werken allein durch die prägnante Inszenierung der leer gebliebenen Rahmung und erhielt damit eine besondere Betonung.<sup>26</sup>

In den Ausstellungsräumen der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden findet sich eine weitere Präsentationsform von Absenz, die Verlust mit Verzicht auf Stellvertreter anzeigt: Das beim Bombenangriff 1945 zerstörte, inzwischen rekonstruierte und 2009 wiedereröffnete Turmzimmer des Museums ist heute nur noch mit einer kleinen Auswahl an Porzellanen bestückt, die an die Ausgestaltung vor 1945 erinnern. Zahlreiche *Wandkonsolen* bleiben jedoch *leer*: »Die frei bleibenden Stellflächen erinnern an die kriegsbedingten Verluste der Porzellansammlung, aber auch an das Schicksal des Residenzschlosses in der Kriegs- und Nachkriegszeit.«<sup>27</sup> Zum Schutz vor Kriegseinwirkungen wurden ab 1941 die 450 Objekte aus dem Turmzimmer in das Schloss Schleinitz bei Meißen ausgelagert. Zurück kehrte aufgrund von

25 Susanne Altmann: Kunstbesitz. Kunstverlust. Objekte und ihre Herkunft, in: Provenienz & Forschung 1, 2019, S. 76–79, hier S. 76–77.

26 Vgl. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): Kunstbesitz, Kunstverlust. Objekte und ihre Herkunft (Ausst.kat. Residenzschloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Dresden 2018; in die Ausstellung einleitend siehe ebd. S. 4–8 sowie zu »Welke Blätter« S. 22. Um die Geschichte der restituierten Zeichnung auch zukünftig zu vermitteln, ist sie in die Online Collection des Museums aufgenommen worden. Siehe weiterführend zu dieser Ausstellung: Maria Obenaus und Gilbert Lupfer: Provenienzforschung als eine Grundlage von Vermittlung im Museum, in: Dresdener Kunstblätter 65, 2021, 3, S. 78–85.

27 Anette Loesch: Das Porzellankabinett im Turmzimmer des Dresdner Residenzschlosses; in: Das Porzellankabinett im Hausmannsturm des Dresdner Residenzschlosses, hg. von ders. Dresden 2019, S. 36–85, hier S. 80.



Abb. 4: Raumansicht Turmzimmer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Residenzschloss, 2021  
(Foto: Emilia Krellmann).

Plünderung und Zerstörung nach Ende des Krieges 1947 nur ein dezimierter Bestand.<sup>28</sup> Um die Inszenierung des Raumes zu begreifen, sind Vermittlungsformate erforderlich: eine historische Aufnahme als Dokument der einstigen Ausstattung, Wandtexte, der Audioguide sowie eine Medienstation mit Filmmaterial.

*Reproduktionen* sind eine gängige Methode, um abwesendes Kulturgut sichtbar zu machen. Allerdings besteht hierbei die Gefahr, dass diese mit den Originalen verwechselt werden, weshalb die Bilder und Objekte meist

<sup>28</sup> Ebd., S. 36–85.

vorbeugend gesondert markiert oder (zum Beispiel farblich) manipuliert wiedergegeben werden. In der Berliner Ausstellung *Moderne Zeiten. Die Sammlung. 1900–1945. Neue Nationalgalerie* 2010/2011 wurden einst zur Sammlung gehörende und nun abwesende Werke in Form einer ›Schattengalerie‹ gezeigt:

Die Einbeziehung von fotografischen Reproduktionen der durch die nationalsozialistische Aktion »Entartete Kunst« enteigneten und vernichteten oder in den Kriegswirren danach verlorengegangenen Werke war ein Versuch, die Sammlungsgeschichte auch in ihren zeitgeschichtlich begründeten Aspekten zumindest auszugsweise transparent zu machen.<sup>29</sup>

In dieser inszenierten ›Schattengalerie‹ wurde auch an den Verlust des Gemäldes *Turm der blauen Pferde* von Franz Marc (1880–1916) erinnert. Eine Schwarzweiß-Reproduktion des Gemäldes in Originalgröße hing gleichwertig neben originären Kunstwerken. Die durch fehlende Farbigkeit und Rahmung auffällige Reproduktion war begleitet von einer ausführlichen Beschilderung, worin kurz die Provenienz mit dem Abwesenheitsstatus »verschollen« gekennzeichnet war.<sup>30</sup> Im Ausstellungskatalog sind im Verzeichnis der ausgestellten Werke auch diejenigen der ›Schattengalerie‹ aufgeführt, die zur Unterscheidung von den ausgestellten Originalen grafisch anders behandelt wurden.<sup>31</sup>

29 »Die Idee zu dieser Form der Präsentation verdankt sich der Schattengalerie im Aachener Suermondt-Ludwig-Museum.« Dieter Scholz: Die Nationalgalerie und die Moderne, in: Die Sammlung der Nationalgalerie. 1900–1945. Moderne Zeiten. Die Dokumentation einer Ausstellung (Ausst.kat. Neue Nationalgalerie), hg. von Udo Kittelmann, Joachim Jäger und Dieter Scholz. Berlin 2014, S. 59ff., hier S. 70. Vgl.: Julien Chapuis und Stephan Kemperdick (Hg.): Das verschwundene Museum. Die Verluste der Berliner Gemälde- und Skulpturensammlungen 70 Jahre nach Kriegsende. Petersberg 2015; Antonia Peter und Natalie Beer: 2015. Die Monumentalität des Verlusts. Die Schattengalerie der Berliner Skulpturen- und Gemäldesammlung, in: Translocations. Ikonographie: Eine Sammlung kommentierter Bildquellen zu Kulturgutverlagerungen seit der Antike, 30. September 2019 (<https://translino.org/hypotheses.org/kommentierte-bilder-2/2015-die-monumentalitaet-des-verlusts-die-schattengalerie-der-berliner-skulpturen-und-gemaelde-sammlung>, Zugriff: 6. April 2023).

30 Objektbeschilderungen (deutsch/englisch) der Ausstellung »Moderne Zeiten. Die Sammlung. 1900–1945. Neue Nationalgalerie«. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin 2010/2021.

31 Zur Kennzeichnung sind diese in Grau gesetzt und mit Sternchen markiert, siehe: Die Sammlung der Nationalgalerie. 1900–1945. Moderne Zeiten. Die Dokumenta-



Abb. 5: Raumsicht *Der Turm der blauen Pferde – Expressionismus als neue Romantik* der Ausst. *Moderne Zeiten*, Neue Nationalgalerie, 2010 (Foto: Roman März).

Eine weitere Option des Zeigens von Abwesendem besteht darin, technische Hilfsmittel für *Projektionen* zu verwenden. Das Spektrum reicht von einer Lichtprojektion für das Gemälde *Der Absinthtrinker* von Pablo Picasso (1881–1973) in der Hamburger Kunsthalle in der Ausstellung *Oscar Trowlowitz: Ein Leben für Hamburg* im Jahr 2013 über Leuchtkästen in der Kunstsammlung Gera in der Präsentation *Otto Dix: retrospektiv. Zum 120. Geburtstag* 2011 bis hin zu einer VR-Installation im Kunstmuseum Moritzburg in Halle 2019. Unmissverständlich implizieren die letzten beiden Zeigevarianten, dass es sich dabei nicht um Originale handelt, sondern um Reproduktionen, die versuchen, einen Eindruck von den einstigen Werkqualitäten zu vermitteln.

Neben den Inszenierungsvarianten, in denen Gestaltungselemente wie Vitrinen, Sockel, Rahmen, Projektionen et cetera von Kurator:innen eingesetzt werden, wird Abwesenheit künstlerisch thematisiert.<sup>32</sup> Dabei wird von

tion einer Ausstellung (Ausst.kat. Neue Nationalgalerie), hg. von Udo Kittelmann, Joachim Jäger und Dieter Scholz. Berlin 2014, S. 504–518.

<sup>32</sup> Vgl. zum Beispiel: Katja Blomberg und Michael Hering (Hg.): *Vermisst. Der Turm der blauen Pferde* von Franz Marc. *Zeitgenössische Künstler auf der Suche nach*



Abb. 6: Rauminstallation *Das Brandzimmer* von Simon Schubert, Kunstsammlung Neubrandenburg, 2018 (Foto: Emilia Krellmann).

Kunstschaffenden häufig das Medium der Installation als orts- oder situationsbezogenes dreidimensionales Kunstwerk gewählt. So erinnert etwa in der Kunstsammlung Neubrandenburg die Rauminstallation *Das Brandzimmer* vom Kölner Künstler Simon Schubert (\*1976) an die 1945 durch Feuer zerstörte Sammlung des Neubrandenburger Palais. Solche Präsentationen ermöglichen das Erinnern an den Verlust und machen diesen zu einem Teil

einem verschollenen Meisterwerk (Ausst.kat. Haus am Waldsee/Staatliche Graphische Sammlung München). Köln 2017.

des öffentlichen Gedächtnisses.<sup>33</sup> Realisiert wurde in den Räumen der Kunstsammlung inzwischen eine weitere Installation von Schubert – *Das weiße Zimmer* als Pendant.<sup>34</sup>

### Der Einsatz von Vermittlungsformaten

Die skizzierten Beispiele zeigen, dass Abwesenheiten in den Displays des Kunstmuseums vielfältig inszeniert und in ihrem historisch jeweils sehr spezifischen Kontext transparent gemacht werden können. Weitere Vermittlungsformate sind jedoch für das Verständnis historisch komplexer Gemengelage unverzichtbar. Sie helfen vertieft einzuordnen, näher zu bestimmen und umfangreich zu erklären. Neben Objektlabels und Wandtexten finden vor allem digitale Formate Anwendung. Aufgrund der Fülle an Informationen über die Ursache einer Abwesenheit werden häufig Medienstation, Audioguide, Digitaltour et cetera eingesetzt, da auf diese Weise umfangreiche Wandtexte vermieden werden können, der Ausstellungsbereich optisch nicht überladen und trotzdem eine ausführliche Vermittlung der Hintergründe gewährleistet ist. Vor allem bei verschwundenen Objekten können hierbei Indizien zu deren Verbleib übermittelt werden, die zudem bewusst Mehrdeutigkeiten, Brüche und Leerstellen zulassen. Mit Hinweisen auf Wissenslücken werden die Position des Museums und die der Wissenschaft als hinterfragbar offenbart. Bei den Erläuterungen der (kultur)politischen Hintergründe von Abwesenheit können in den Vermittlungsformaten Aspekte der Museumsarbeit aufgegriffen und somit Einblicke in üblicherweise verborgene Arbeitsbereiche ermöglicht werden.

33 Elke Pretzel: Eine gebrochene Sammlung. Die Städtische Kunstsammlung in Neubrandenburg (1890–1945). Rekonstruktion der während des Zweiten Weltkrieges verlustig gegangenen Sammlung als Beispiel für Kulturgutverluste kleinerer Museen in Mecklenburg. Friedland 2020, S. 313.

34 Kunstsammlung Neubrandenburg: Weißes Zimmer. Rauminstallation zur Städtischen Kunstsammlung im Palais von Simon Schubert ([https://www.kunstsammlung-neubrandenburg.de/Ausstellungen-Besuch/Ausstellungen/Weißes-Zimmer-Rauminstallation-zur-Städtischen-Kunstsammlung-im-Palais-von-Simon-Schubert.php?object=tx\\_3401.5&ModID=7&FID=3401.48.1&NavID=3401.27&La=1](https://www.kunstsammlung-neubrandenburg.de/Ausstellungen-Besuch/Ausstellungen/Weißes-Zimmer-Rauminstallation-zur-Städtischen-Kunstsammlung-im-Palais-von-Simon-Schubert.php?object=tx_3401.5&ModID=7&FID=3401.48.1&NavID=3401.27&La=1), Zugriff: 4. April 2023).

## Ausblick

Die Forschung zur Sammlungsgeschichte und zur Herkunft von Kunstwerken kann als Untersuchungsfeld nicht alleine die physisch präsenten Werke und Informationsmedien berücksichtigen. Ihre Ergebnisse sind nur aussagekräftig, wenn auch absentes Wissen und absente Objekte mit in den Blick genommen beziehungsweise diese erst wieder ans Tageslicht befördert werden. Dass sich die hierüber ermittelten Erkenntnisse auch zu den abwesenden Kulturgütern zwangsläufig bei der Vermittlung dieser Inhalte in den verschiedensten Displays der Kunstmuseen – wie aufgezeigt – widerspiegeln sollten, läge in der Natur dieser Einrichtung. Bisher jedoch vermitteln sie die Thematik meist nur temporär mittels probater Vermittlungsformate, wie zum Beispiel dem der Ausstellung. Auch mittels anderer Kanäle könnten diese Spuren der Vergangenheit im gegenwärtigen Narrativ des Museums deutlicher verankert werden. Die Beschäftigung mit den verschiedensten musealen Absenzen und die kuratorische und künstlerische Darlegung der damit verbundenen Objekte beziehungsweise Inhalte eröffnen Kunstmuseen, neben dem vorherrschenden ästhetischen Präsentationsmodus, die Chance, selbstkritisch diverse historische Informationen an ein Publikum weiterzugeben, das diese nachweislich immer häufiger umfänglich rezipiert, erwartet und inzwischen auch einfordert.

## KURZBIOGRAFIEN

Toni Bernhart studierte Germanistik, Theaterwissenschaft und Geografie an der Universität Wien. Es folgte die Promotion im Fach Neue deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin und Habilitation an der Universität Stuttgart. Derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter in dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Forschungsprojekt »textklang: Mixed-Methods-Analyse von Lyrik in Text und Ton« und Privatdozent am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Stuttgart. Seine Arbeitsschwerpunkte in Forschung und Lehre sind Auditivität und Akustik in Literatur, Audioedition, Wissenschaftsgeschichte der Digital Humanities, Drama im europäischen Kontext. Zuletzt erschienen ist: Volksschauspiel as Trade Mark, in: Politics of the Oberammergau Passion Play, hg. von Jan Mohr und Julia Stenzel. London und New York 2023, S. 108–119.

Madeleine Brook ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und seit 2020 stellvertretende Leitung des Forschungsreferats am Deutschen Literaturarchiv Marbach. Sie studierte Germanistik und Geschichtswissenschaft in Oxford und München und wurde 2011 mit der Arbeit »Popular history and myth: the depiction of August the Strong in German literature, art, and media« an der University of Oxford promoviert.

Lina Sophie Dolfen (geb. 1989) studierte von 2010 bis 2016 Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Medienwissenschaft in Marburg und Bonn. Ihre Masterarbeit zum visuellen Märchen im Werk Wassily Kandinskys wurde 2017 mit dem Lutz-Röhrich-Preis ausgezeichnet. Seit 2018 arbeitet sie an ihrer Dissertation mit dem Titel »Es war einmal im Museum ... Zum Märchen im musealen Kontext«, die von 2020 bis 2023 durch die Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert wurde. Daneben war sie seit 2009 für verschiedene Ausstellungs- und Sammlungsinstitutionen tätig, darunter das Archäologische Museum der Provinz Alicante, das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main und das LVR-LandesMuseum in Bonn. Seit März 2023 ist sie Gründungsleiterin des Kultur- und Heimathauses der Stadt Blankenberg.

Steffen Fritz studierte Computerlinguistik und allgemeine Linguistik an der Universität Stuttgart und arbeitete anschließend am Deutschen Literaturarchiv in dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt »Netzliteratur« und im Teilprojekt »Aufbau eines verlässlichen Speichers« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel. In dieser Zeit übernahm er einen Lehrauftrag an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Nach einigen Jahren in der Wirtschaft und im IT Service Management kehrte er an das Deutsche Literaturarchiv Marbach als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich digitaler Langzeitarchivierung zurück. Seit 2022 arbeitet er als IT Security Engineer bei einem großen Industrieunternehmen.

Elisabeth Geldmacher studierte Kunstgeschichte und Germanistik an der Technischen Universität Dresden und Kulturmanagements an der Dresden International University. Es folgten Praktika im Bereich Provenienzforschung am Volkskundemuseum Wien und an der Sächsischen Staats- und Landesbibliothek (SLUB) in Dresden. Von 2017 bis 2020 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der SLUB im Projekt »NS-Raubgut an der SLUB (Erwerbungen nach 1945)« und von 2021 bis 2022 wissenschaftliche Koordinatorin für Provenienzforschung beim Museumsverband Thüringen e.V. Seit 2021 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der SLUB im Projekt »NS-Raubgut in der SLUB (Bestände der Universitätsbibliothek)«.

Maximilian Görmar (geb. 1988) absolvierte ein Lehramtsstudium mit den Fächern Geschichte und Latein an der Universität Leipzig und war von 2014 bis 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter am dortigen Lehrstuhl für Geschichte der Frühen Neuzeit. Seit 2017 arbeitet er in mehreren digitalen Editionsprojekten und wirkte in den Fallstudien »Weltwissen« und »Intellektuelle Netzwerke« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel an der Herzog August Bibliothek mit. Im Mai 2023 verteidigte er erfolgreich die Dissertation mit dem Titel »Socialitas, urbanitas, humanitas – Die Leipziger Sozietäten im 17. Jahrhundert zwischen Späthumanismus, lutherischer Orthodoxie und Frühaufklärung«. Neben der Sozietätsgeschichte umfassen seine Forschungsinteressen die frühneuzeitliche Wissens- und Gelehrtengeschichte, Selbstzeugnisse sowie digitale Editorik und Netzwerkanalyse.

Katharina Günther ist Kunsthistorikerin, -kritikerin und Kuratorin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf figurativer britischer Nachkriegsmalerei, dem Verhältnis von Malerei und Fotografie, Fotografie in Krisengebieten sowie Augmented Reality in der zeitgenössischen Kunst. Sie studierte

Kunstgeschichte in Köln und Antwerpen und wurde 2019 mit einer Arbeit über den Maler Francis Bacon von der Universität zu Köln promoviert. Seit 2010 forschte sie in Dublin und London für The Estate of Francis Bacon, die Francis Bacon MB Art Foundation und das John Deakin Archive. Ab 2015 baute sie als Projektleiterin die offizielle Website des Bacon-Nachlasses auf. Gegenwärtig arbeitet sie als Wissenschaftliche Geschäftsführerin des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel an der Klassik Stiftung Weimar.

Ute Haug studierte Kunstgeschichte, Baugeschichte und Geschichte an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen und an der Universität Florenz. Es folgte die Promotion zum *Kölnischen Kunstverein im Nationalsozialismus* (Kurztitel), ein Volontariat und wissenschaftliche Mitarbeit an der Stiftung Museum Schloss Moyland bei Bedburg-Hau von 1998 bis 2000. Sie ist Kuratorin für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte an der Hamburger Kunsthalle (seit 2000), Gründungsmitglied des Arbeitskreises Provenienzforschung (2000), Gründungsmitglied und erste Vorstandsvorsitzende des Arbeitskreises Provenienzforschung e.V. (2014–2017), Kuratoriumsmitglied (2015–2020) und Vorsitzende (2018–2020) des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste, Lehrbeauftragte am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg (seit 2017) und Trägerin des Bundesverdienstkreuzes am Bande. Sie ist Kuratorin zahlreicher Ausstellungen, Autorin diverser Veröffentlichungen und hält regelmäßig Vorträge zur Museums- und privaten Sammlungsgeschichte sowie zum Kunsthandel und zur Provenienzforschung.

Alex Holz ist seit 2020 in der Abteilung »Entwicklung« des Deutschen Literaturarchivs Marbach und arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Referat »Verlässliches digitales Archiv«. Dort ist er als Systemadministrator tätig und befasst sich mit der Langzeitarchivierung von Born-digitals. Zugleich arbeitet er in dem Projekt »Science Data Center for Literature« als Digital-Kurator. Im Projekt »Archivierung, Erschließung und Erforschung von Born-digitals« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel untersucht er den digitalen Nachlass Friedrich Kittlers und entwickelt Konzepte und Workflows für die Bereitstellung und Archivierung von Computerspielen. Er ist Mitglied der Nestor-Arbeitsgruppe »Personal Digital Archiving« und des Arbeitskreises »Digitale Kunstgeschichte«.

Stefan Höppner leitete von 2015 bis 2023 Projekte des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel (MWW) zu Goethes Bibliothek, angesiedelt

an der Herzogin Anna Amalia Bibliothek der Klassik Stiftung Weimar. Von 2015 bis 2019 leitete er außerdem das standortübergreifende MWW-Projekt »Autorenbibliotheken« und ist seit 2020 Co-Leiter der MWW-Forschungsgruppe »Provenienz«. Im Herbst 2023 wechselt er als Geschäftsführer der Literaturkommission zum Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Er lehrt als außerplanmäßiger Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Freiburg und ist Adjunct Associate Professor of German Studies an der University of Calgary, Kanada. Zuletzt erschien seine Monografie *Goethes Bibliothek: Eine Sammlung und ihre Geschichte* (Klostermann, 2022).

Stefanie Hundehege ist seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Deutschen Literaturarchiv Marbach und forscht aktuell im Projekt »Transatlantischer Bücherverkehr. Migrationswege und Transferrouen vor und nach 1945« des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel zu den Autorenbibliotheken von Stefan Zweig und Kurt Pinthus. Sie hat Germanistik und Anglistik in Osnabrück, Duisburg-Essen und Hull studiert und wurde 2017 mit der Dissertation »Writing the Nazi Movement. The Poetry of Baldur von Schirach« an der Universität Kent promoviert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Exilliteratur, Literatur im Nationalsozialismus und literarische Sammlungsforschung.

Caroline Jessen ist seit 2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin des Leibniz Instituts für deutsch-jüdische Geschichte – Simon Dubnow in Leipzig und arbeitete zwischen 2012 und 2021 für das Deutsche Literaturarchiv Marbach. Sie hat Germanistik und Kunstgeschichte in Bonn und St. Andrews studiert. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen Wissenschaftsgeschichte, Archivtheorie, Sammlungs- und Provenienzforschung.

Heinz Kramski (geb. 1960), ist seit 1990 EDV-Referent und langjähriger Leiter des Referats »Wissenschaftliche Datenverarbeitung« am Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA). Neben der »Planung und Einführung der EDV« am DLA, wie es in der ursprünglichen Stellenausschreibung hieß (und wozu rückblickend insbesondere die abteilungsübergreifende Bestandsverwaltung »Kallias« zählt), haben ihn schon früh digitale Vor- und Nachlässe sowie Born-digitals beschäftigt, in jüngster Zeit zunehmend auch Computerspiele. Er ist Mitglied der Nestor-Arbeitsgruppe Formaterkennung (Nestor ist das Kompetenznetzwerk für die langfristige Speicherung und Verfügbarkeit digitaler Ressourcen in Deutschland). Aktuell hat er die Leitung des neuen Referats »Verlässliches digitales Archiv« am DLA übernommen.

Emilia Krellmann (geb. 1995) studierte Kunstgeschichte, Musik- und Architekturwissenschaft an der Technischen Universität Dresden sowie an den Universitäten Prag und Wien. Im August 2021 reichte sie ihre Masterarbeit mit dem Titel »Zeugenschaft in Abwesenheit. Präsentationsformen der infolge der NS-Zeit entstandenen Leerstellen in Museumssammlungen« ein, deren Thema sie nun als Doktorandin weiterführt und in einem breiter gesteckten Rahmen vertieft. Seit Ende 2021 war sie unter anderem für das Deutsche Zentrum Kulturgutverluste tätig, wo sie Sammlungen (einstiger) jüdischer Eigentümer:innen für die Forschungsdatenbank Proveana recherchierte und erfasste.

Nadine Kulbe studierte Germanistik und Kommunikationswissenschaft an der Technischen Universität Dresden. Von 2012 bis 2015 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Landesbibliotheksentrums Rheinland-Pfalz/ Pfälzische Landesbibliothek in Speyer in einem Projekt zur Identifizierung und Restitution von NS-Raubgut. Von 2017 bis 2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (ISGV) im Projekt »Erschließung und Digitalisierung des Nachlasses Adolf Spamer«. Von 2017 bis 2020 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) im Projekt »NS-Raubgut an der SLUB (Erwerbungen nach 1945)«. Seit 2020 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am ISGV im Projekt »Bildsehen / Bildhandeln. Die Freiburger Fotofreunde als Community of Visual Practice« und seit 2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin der SLUB im Projekt »NS-Raubgut in der SLUB (Bestände der Universitätsbibliothek)«.

Klaus-Peter Möller ist seit 1998 Mitarbeiter im Theodor-Fontane-Archiv in Potsdam. Er hat zu Fontane, Feuchtwanger und DDR-Soldatensprache publiziert. Gemeinsam mit Lothar Weigert entstand zwischen 2014 und 2019 eine Studie zu Fontanes Tätigkeit für den Berliner Zweigverein der Deutschen Schillerstiftung, die im Herbst 2023 in der Reihe *Fontaneana* im Verlag Königshausen & Neumann erscheinen soll. Die in diesem Band vorgestellten Beobachtungen sind Resultate dieses Projekts.

Christine RÜth studierte Germanistik und Klassische Philologie an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Von 2018 bis 2020 absolvierte sie das Referendariat für den höheren Dienst an wissenschaftlichen Bibliotheken an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Anschließend bearbeitete und koordinierte sie die vom Deutschen Zentrum Kulturgutverluste geförderten Projekte »NS-Raubgut

unter den antiquarischen Erwerbungen der Herzog August Bibliothek seit 1969« und »NS-Raubgut unter den Zugängen der Herzog August Bibliothek 1933–1969«. Seit Juni 2023 ist Christine Rüth als Fachreferentin an der Universitätsbibliothek Freiburg tätig.

Claus-Michael Schlesinger ist Literatur- und Kulturwissenschaftler und beschäftigt sich mit den Verhältnissen von Technik und Ästhetik in Geschichte und Gegenwart. Er arbeitet derzeit als Mitarbeiter eines Drittmittelprojekts an der Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin. Schwerpunkte seiner Arbeit sind Digitale Literatur, Geschichte und Theorie der Informationsästhetik, Geschichte der Meteorologie und Klimatologie, Methoden und Infrastruktur in den Digital Humanities. Web/ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6718-5773>.

Mona Ulrich ist Digital Preservation Manager mit Schwerpunkt auf Webarchivierung. Von 2019 und 2023 war sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Literatur Archiv in Marbach tätig und arbeitete in dem Projekt Science Data Center for Literature (SDC4Lit). Vor ihrer beruflichen Tätigkeit erwarb sie einen Bachelor-Abschluss im Bereich Neuer Medien an der Merz Akademie und einen Master-Abschluss im Bereich Konservierung Neuer Medien und Digitaler Information an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart.

Lothar Weigert (1937–2019) war Ingenieur und Vorstandsmitglied der Berliner Sektion der Theodor Fontane Gesellschaft. Er hat vielfach zu Fontane publiziert. Gemeinsam mit Klaus-Peter Möller entstand zwischen 2014 und 2019 eine Studie zu Fontanes Tätigkeit für den Berliner Zweigverein der Deutschen Schillerstiftung, die im Herbst 2023 in der Reihe *Fontaneana* im Verlag Königshausen & Neumann erscheinen soll. Die in diesem Band vorgestellten Beobachtungen sind Resultate dieses Projekts.

Joëlle Weis leitet den Forschungsbereich »Digitale Literatur- und Kulturwissenschaften« am Trier Center for Digital Humanities. Von 2019 bis 2021 war sie im Rahmen des Forschungsverbunds Marbach Weimar Wolfenbüttel wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt »Weltwissen. Das kosmopolitische Sammlungsinteresse des frühneuzeitlichen Adels« an der Herzog August Bibliothek, wo sie sich mit der digitalen Rekonstruktion von historischen Privatbibliotheken beschäftigte. 2019 promovierte sie an den Universitäten Luxemburg und Wien mit einer Arbeit zum gelehrten Netzwerk des Historikers Johann Friedrich Schannat (1683–1739), die 2021 bei de Gruyter

erschien. Joëlle Weis publizierte zum Thema Gelehrten- und Sammlungsgeschichte, Kirchengeschichte sowie zu Methoden der Digital Humanities.

Lorenz Wesemann studierte Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte in Tübingen und Bologna. Nach Forschungsstationen in Zürich und Jerusalem war er ab 2011 als freier Redakteur unter anderem für das Goethe-Institut tätig. Seit 2015 arbeitet er für das Deutsche Literaturarchiv Marbach im Bereich der digitalen Erschließung, Präsentation und Erforschung von Tondokumenten zur deutschsprachigen Literatur. Seit 2022 ist er Referent für Bestand und Benutzung der Abteilung »Bibliothek«. Sein Forschungsschwerpunkt ist die deutschsprachige Lyrik (u.a. Paul Celan, Heinrich Heine, Barbara Köhler, Oskar Pastior).