

Jörg Döring

b) Neuere deutsche Literatur

Keine «New Philology» in der Neugermanistik?

Von der Diskussion, die in der Mediävistik mittlerweile in der ganzen Breite des Fachs um Nutzen und Nachteil einer *New Philology* für die altgermanistische Editionspraxis geführt wird, hält die Neugermanistik sich fern. Sie glaubt sich von einem Problem entlastet, das in der mediävistischen Auseinandersetzung im Zentrum steht und mit der spezifischen Überlieferungssituation mittelalterlicher Texte zu tun hat: dem Fehlen autorisierter Textzeugen und der Existenz vieler varianter Abschriften fremder Hand. Weil der mittelalterliche Text gleichsam nur in seinen Varianten bezeugt sei, forderten die Verfechter einer *New Philology* die konsequente Rückkehr zur Einzelhandschrift in ihrer je historisch-konkreten Ausdrucksgestalt. Ganz gleich von welcher Hand verfasst, müsse jedes Überlieferungszeugnis als prinzipiell gleichrangiger Editionsgegenstand angesehen werden. Das klang zunächst reichlich unzeitgemäß, so als müsste der alte Karl Lachmann nochmals vom Thron gestoßen werden. Doch obwohl dieser radikale Vorstoß die anhaltende Forschungsentwicklung in der deutschen Mediävistik seit dem späten 19. Jahrhundert souverän missachtete, zwang er das Fach, sein Konzept von mittelalterlicher Autorschaft und seinen Werkbegriff gründlich auf den Prüfstand zu stellen. Der mediävistische Burgfrieden, der seit Roethes und Stackmanns Begründung des Leithandschriftenprinzips bestanden hatte, war aufgekündigt.¹ Mittlerweile ist die neuphilologische Konzeption des «unfesten», varianten Textes zu einem «offenen Problem des Faches geworden.»²

Die Neugermanistik hingegen findet eine ungleich komfortablere

Überlieferungssituation vor. Im Idealfall kann sie auf originale Autorhandschriften zurückgreifen. Deshalb begreift sie in erster Linie Entstehungs-, weniger Überlieferungsvarianten des gegebenen Textmaterials als ihre zentrale editorische Herausforderung.³ Weil die Varianz in der Regel jenem Urheber zurechenbar ist, um dessentwillen überhaupt ediert wird, stellt sich – vordergründig betrachtet – der Neugermanistik das Problem der *mobilité* bzw. *incessante réécriture* (Bernard Cerquiglini), das die mittelalterliche Überlieferung kennzeichnet, nicht in seiner ganzen Tragweite.

Dass aber die Neugermanistik mit einem eigenen Überlieferungsproblem zu kämpfen hat, zeigt die anhaltende Debatte um die Prinzipien der historisch-kritischen Edition. Sie wird nicht in der ganzen Breite des Fachs geführt wie der Streit um die *New Philology* in der Mediävistik, aber kaum weniger erbittert. In Frage steht – und das macht beide Debatten vergleichbar – der Stellenwert der Handschrift für die Textkonstitution und -interpretation.

Die neugermanistische Kontroverse entzündete sich an Friedrich Beißners Großer Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe (1943–85). Beißner galt als der erste Editor, der für das Problem der Darstellung von Textentwicklung innerhalb eines komplexen handschriftlichen Befundes eine überzeugende Lösung gefunden zu haben schien. Anstatt wie zuvor den Apparat als (mehr oder weniger vollständiges) gleichsam mechanisch erzeugtes Variantenverzeichnis zu gebrauchen, erfand Beißner den so genannten Treppenapparat: ein Editionsmodell, das Hölderlins Handschriften textgenetisch zu deuten beanspruchte. Den handschriftlichen Befund übersetzte er in eine mit Leitziffern und -buchstaben versehene Stufendarstellung, die das «Ineinander und Durcheinander» von Entwürfen, Korrekturen und vermeintlicher Reinschrift «zu einem Nacheinander [...] entwirren»⁴ sollte. Beabsichtigt war, das «ideale Wachstum» des Hölderlin'schen Gedichts «vom ersten Keim des Plans und Entwurfs bis zur endgültigen Gestalt»⁵ sichtbar zu machen. Diese Deutung der Handschrift als organisch sich ausbildenden Gestaltzusammenhang einer fortschreitenden Vervollkommenung machte Beißner dann zur Grundlage seiner Textkonstitution. In Zweifelsfällen, wann immer das Hölderlin'sche Arbeitsmanuskript keine chronologische Abfolge der Schreibphasen ein-

deutig zu erkennen gab, musste sich der Editor für die vermeintlich vollkommenste Textgestalt entscheiden. Beißner scheute sich nicht, von «mitdichtende[r] Betrachtung des Werdenden»⁶ zu sprechen.

Dieses Verfahren blieb nicht lange unumstritten, aber ein Verdienst Beißners konnten auch seine zahlreichen Kritiker seither kaum bezweifeln: Die Große Stuttgarter Ausgabe popularisierte Hölderlin und hatte fachgeschichtlich einen enormen Produktivitätsschub zur Folge. Erst Beißners historisch-kritische Anstrengung half einen Autor endgültig zu kanonisieren, dessen Spätwerk lange Zeit mit dem Makel behaftet war, einem umnachteten Hirn entsprungen zu sein. Kaum ein anderer Autor der neueren deutschen Literaturgeschichte ist seither so leidenschaftlich interpretiert worden wie Hölderlin.

Noch das geringste Detail der Textgestalt konnte beanspruchen, bedeutungsrelevant zu sein. Doch gerade aufgrund der gestiegenen Wertschätzung Hölderlins musste die Beißner'sche Textkonstitution schon bald zum Problem werden. Die Heerschar von Interpreten interpretierte Hölderlin auf der Basis der von Beißner gedeuteten Handschrift, zugespitzt gesagt: einer in Drucktext verwandelten Umschrift fremder Hand. Was dabei kenntlich wurde, war ein allgemeines Dilemma neugermanistischer Arbeitsteilung: Weil man die historisch-kritische Verwaltung der Handschriften einer Hand voll von Editionsspezialisten überließ, hatte sich das Fach sein eigenes Überlieferungsproblem geschaffen – nicht vorgefunden, wie in der Mediävistik, sondern ganz und gar hausgemacht. Und das, obwohl doch das autorisierte Original des zu interpretierenden Textes prinzipiell verfügbar war.

Um die zwangsläufig interpretierenden Entscheidungen eines Editors hinreichend transparent (und damit auch kritisierbar) zu machen, forderte Hans Zeller, der Herausgeber der historisch-kritischen Conrad-Ferdinand-Meyer-Ausgabe, die strikte Trennung von «Befund und Deutung»⁷ als editorisches Grundprinzip. Den Blick auf die Handschrift selbst wollte auch er den Benutzern seiner Edition noch nicht gestatten, aber anstelle des Beißner'schen Treppenapparats entwickelte er ein komplexes System graphischer Verweise und diakritischer Zeichen, das auch über die texträumliche Position von Autorkorrekturen innerhalb der Handschrift informieren sollte. Trotz seiner Überset-

zung in Drucktext sollte der handschriftliche Befund im Wesentlichen rekonstruierbar bleiben.

Mit diesem Verfahren plädierte Zeller für eine Selbstbescheidung des Editors in szientifischer Absicht: Statt Beißners «mitdichtender Betrachtung» war nun Bezeichnungspräzision angemahnt im Umgang mit den Mehrdeutigkeiten des handschriftlichen Befundes. Das Problem von Zellers richtungsweisendem Modell kennt jeder Lehrende aus dem akademischen Unterricht, der Studierenden der Germanistik die Benutzung historisch-kritischer Editionen nahe zu bringen versucht: furchtgebietende Apparaturgetüme, unterschieden in Erst- und Zweitapparate, Kolonnen voller (uneinheitlicher) diakritischer Zeichen – Editions-Esperanto, das gelernt sein will, bevor überhaupt die Frage gestellt werden darf, wie viel Nutzen man davon hat.

Seit 1975 gibt es – zunächst für Hölderlin, seither auch für eine Reihe weiterer Autoren – einen dritten Editionstypus, der die Benutzungskomplikationen mit den monströsen Apparaten historisch-kritischer Ausgaben zu vermeiden sucht. Dietrich E. Sattler konzipierte die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, und zwar in ausdrücklicher Konkurrenz zu Beißners Edition. Zellers Maxime, Befund und Deutung zu trennen, machte er sich zu Eigen, aber er konnte dessen Darstellungsprobleme vermeiden durch einen ebenso radikalen wie verblüffend schlichten Einfall: Statt eines aufwendig annotierten Apparats bot Sattler eine fotomechanische Reproduktion aller Hölderlin-Autographen, der er eine die texträumlichen Verhältnisse des handschriftlichen Befundes typographisch nachbildende diplomatische Umschrift⁸ gegenüberstellte. Seine Deutung der Arbeitsphasen in Hölderlins Schreibprozess kennzeichnete er durch verschiedene Schrifttypen. Damit waren die Trennung von ediertem Text und Apparat aufgehoben und die Idee einer Faksimile-Edition geboren. Der Benutzer hat die Handschrift selbst vor Augen – eine Annäherung an die Archivsituation; zudem eine Revalorisierung der Einzelhandschrift als Editionsbestandteil und insofern in der Konsequenz dem neuphilologischen Vorstoß in der Mediävistik durchaus vergleichbar. Die diplomatische Umschrift bei Sattler kann der Benutzer als Lesehilfe gebrauchen und die textgenetische Deutung des Editors am Material selbst überprüfen.

Seit sich auch die Reproduktionsmöglichkeiten von Handschriften

durch Computersatz entscheidend verbessert haben, gibt es eine ganze Reihe von Editionsunternehmungen, die sich an Sattlers Ausgabentypus orientieren: eine Edition von Büchners *Woyzeck* durch Gerhard Schmid,⁹ die Brandenburger Kleist-Ausgabe,¹⁰ Ausgaben von Trakl, Keller und Kafka. Am Beispiel der «Historisch-Kritischen Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte» Franz Kafkas (herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt a. M. u. Basel, 1995 ff.) soll veranschaulicht werden, wie der Nutzen einer Faksimileedition in der Neugermanistik bislang diskutiert wird.

Wie soll man Kafkas «Process» edieren?

Unter der Überschrift «Welche Editionsart für welchen Zweck?» formuliert der Editionswissenschaftler Siegfried Scheibe grundsätzliche Einwände gegen den Typus der Faksimile-Ausgabe:

Zwar wird von den Philologen, die für solche Faksimileausgaben eintreten, immer wieder betont, dass der Benutzer anhand der Handschrift selbst die Entscheidungen des Editors überprüfen können soll. Das ist zwar gut gemeint, aber schlecht bedacht. Der Editor hat sich im Laufe seiner Arbeit mit großem Eifer und viel Geduld in die schwierigen Schreib- und Korrekturverhältnisse seines Autors eingelezen und eingearbeitet, er kennt die von ihm verwendeten Buchstaben und Buchstabenkombinationen aus seinem jahrelangen Umgang mit der Schrift und vermag deshalb, ausgehend eben von diesen Erfahrungen, Kenntnissen und Fähigkeiten, am ehesten eine schwierig zu deutende Stelle zu lesen und zu entziffern [...] So schön also Faksimiles sind und sein können – den von ihren Befürwortern angestrebten eigentlichen Gewinn werden sie kaum einmal erbringen können, da die unkundigen Benutzer selten eine Handschrift besser lesen können als der eingearbeitete Editor.¹¹

Deutlich spürt man den Affekt, dass mit dem Typus der Faksimile-Edition die Handschrift – zuvor noch einem exklusiven Benutzerkreis vorbehalten – sich gleichsam gemein mache und in die Hände Unkundiger gerate. In Bezug auf Franz Kafka freilich kann dieser Sachwalter editorischen Erfahrungswissens ganz unbesorgt sein. Für kompetente Leser des Deutschen braucht es keine jahrelange Übung, um Kafkas schöne Kanzleischrift entziffern zu lernen. Auch der «unkundige Benutzer» wird die Transkriptionsentscheidungen eines Editors anhand eines Kafka-Autographen relativ mühelos nachvollziehen können.

Wie kam es zu der Idee, Kafkas *Process* als Faksimile zu edieren? Die Editions-geschichte dieses Textkonvoluts ist ein besonders prominentes Beispiel für ein neugermanistisches Überlieferungsproblem. Bekanntlich beruhte die Erstveröffentlichung von 1925, die jene erstaunliche Wirkungsgeschichte Kafkas zur Folge hatte, auf einer in strategischer Absicht korrumpierten Textgestalt – der Fremddredaktion durch den Herausgeber Max Brod. Seit 1923 war der Kafka-Vertraute im Besitz des Manuskripts, unmittelbar nach Kafkas Tod richtete er das Textkonvolut für den Erstdruck her in der ausdrücklichen Hoffnung, den bewunderten Freund auf dem Buchmarkt als Romancier zu lancieren. Nicht nur ignorierte er die Verfügung Kafkas, alles Geschriebene «ausnahmslos am liebsten ungelesen» zu vernichten. Auch glaubte er, Kafkas Akzeptanz in der literarischen Öffentlichkeit entscheidend zu steigern, wenn er die handschriftlich nachgelassenen und allesamt unvollendet gebliebenen Manuskripte *Der Process*, *Das Schloss* und *Der Verschollene* als Romane ausgab. Im Nachwort zur Erstausgabe bekannte sich Brod ausdrücklich zu dieser Absicht: «Erst diese Werke [gemeint sind *Schloss* und *Process*, J. D.] werden zeigen, daß die eigentliche Bedeutung Kafkas, den man bisher mit einigem Recht für einen Spezialisten, einen Meister der Kleinkunst halten konnte, in der großen epischen Form liegt.»¹² Des Herausgebers Hoffnung erfüllte sich rasch – Kafka reüssierte posthum als Romancier.

Was Brod den Lesern vorerst verschwie, waren die redaktionellen Vorkehrungen, die er hatte treffen müssen, damit das *Process*-Manuskript Romangestalt annahm. Kafka nämlich hatte die Arbeit an dem Manuskript zu einem Zeitpunkt abgebrochen, als er zwar die zum geplanten Textganzen zugehörigen Manuskriptteile aus den Kladden, in die er zunächst hineinschrieb, schon herausgelöst und zu 16 verschiedenen Konvoluten zusammengefügt hatte. Aber weder waren diese Konvolute im Hinblick auf eine intendierte Kapitelreihenfolge nummeriert, noch gaben sie als einzelne zweifelsfrei zu erkennen, ob Kafka die Arbeit daran jeweils für abgeschlossen erachtete. Brod musste also als Herausgeber zwei Konstruktionsleistungen erbringen: zunächst die unverkennbar fragmentarischen Konvolute aussondern, danach die übrig gebliebenen zu einem möglichst kohärenten Textkontinuum anordnen. Nur so konnte aus dem nachgelassenen Arbeitsmanuskript

Kafkas ein druck- und buchmarkttauglicher Lesetext hergestellt werden. Dass sich Brod der Kühnheit seines editorischen Verfahrens überaus bewusst war, zeigt die zweite Ausgabe des Romans von 1935. Brod als Herausgeber korrigierte sich selber. Die für die Erstausgabe ausgeschiedenen Fragmente wurden nun in einem Anhang mitpubliziert, ebenso eine Auswahl der von Kafka gestrichenen Manuskriptpassagen. Diese erweiterte Edition begründete Brod damit, dass die strategischen Ziele der ersten mittlerweile erreicht seien:

Die vorliegende zweite Ausgabe von Kafkas großen Romanfragmenten hat anderen Sinn, untersteht anderen Gesetzen als die, nun historische, erste. Damals galt es, eine eigenwillige, befremdliche, nicht zur Gänze vollendete Dichtwelt zu erschließen; es wurde daher alles vermieden, was das Fragmenthafte betont, die Lesbarkeit erschwert hätte. Heute, da sich dies Werk von Jahr zu Jahr weiter eröffnet [...] soll einer kritischen, mit Lesarten versehenen Ausgabe, soweit dies möglich ist, vorgearbeitet worden sein.¹³

Auch Brod hielt also eine zukünftige historisch-kritische Ausgabe des Fragments für erforderlich, auch wenn er noch Zweifel an ihrer Realisierbarkeit hegte. Unterdessen konkurrierten aber schon die Interpreten (weit über die Grenzen der Germanistik hinaus) mit den widersprüchlichsten Deutungsangeboten. Das veranlasste schon 1950 Heinz Politzer zu der Forderung, vor aller weiteren Interpretation zunächst für die Herstellung einer «philologisch einwandfreien und unzensurierten Ausgabe»¹⁴ zu sorgen. Erst 1990 allerdings wurde Politzers Forderung Rechnung getragen: Der Doyen der Kafka-Forschung, Sir Malcolm Pasley, legte eine nunmehr «kritisch» genannte Ausgabe des Romantorsos vor. Im Ergebnis aber waren die Unterschiede zu der von Brod konstituierten Textgestalt nicht besonders gravierend. Auch Pasley hielt an der Unterscheidung von für vollendet gehaltenen Kapiteln und Kapitelfragmenten fest, und auch er stellte einen fortlaufenden Lesetext her, der zu weiten Teilen auf Brods Kapitelreihenfolge beruhte. Zwar gelang es Pasley, durch eine akribische Auswertung von Wortdichte und Papierbeschaffenheit des Manuskripts, auf die Chronologie der Textentstehung zu schließen. Aber das Problem einer von Kafka intendierten Handlungschronologie der Konvolute war so noch nicht geklärt. Damit konnte Brod, der seine eigene Arbeitsweise selbst als vorläufig und unkritisch eingestuft hatte, fast als rehabilitiert gelten.

Solange man an der Prämisse festhielt, Kafkas Textkonvolute als Roman zu edieren, kam auch die moderne Textkritik zu keinem durchgreifenden anderen Resultat als der als Zensor gescholtene Erstherausgeber.

Von dieser Prämisse verabschiedet hat sich die 1997 erschienene *Process*-Edition von Roland Reuß und Peter Staengle im Rahmen ihrer «Historisch-Kritischen Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte». Sie präsentiert keinen fortlaufenden Lesetext mehr, sondern faksimiliert Kafkas Manuskripte, stellt ihnen eine diplomatische Umschrift gegenüber und reproduziert auch den ursprünglichen Überlieferungszusammenhang: Ohne eine editorische Vorentscheidung über mehr oder weniger abgeschlossene Kapitel oder die vermutliche Handlungsanordnung werden die nachgelassenen Textkonvolute, so wie man sie im Deutschen Literaturarchiv in Marbach vorfände, als Hefte in einem Schubert versammelt. Über ihren möglichen Zusammenhang soll der Interpret selbst entscheiden – auch darüber, ob der solchermaßen dokumentierte Überlieferungszusammenhang die Gattungskennzeichnung «Roman» schon rechtfertigt oder noch nicht. Der Benutzer kann die Anordnungsprobe der Konvolute, die schließlich zu Brods und Pasleys Editionsverschlüssen führten, eigenhändig vornehmen und deren Plausibilität überprüfen. Zellers Maxime von der Trennung von Befund und Deutung wird hier radikal befolgt – mit der Konsequenz, dass die Deutungskomplikationen bei diesem häufig interpretierten Text nun erst wirklich zutage treten. Die Rekonstruktion des authentischen Überlieferungszusammenhangs soll vermeiden helfen, was die Edition von Brod, selbst die von Pasley noch kennzeichnet: «eine Konfundierung von Editorintention und Autorintention»¹⁵.

Es muss erstaunen, dass die Fachwissenschaft die Provokation durch Reuß' und Staengles editorischen Vorstoß bislang allenfalls misstrauisch und halbherzig zur Kenntnis genommen hat. Von einer innovativen Auslegungspraxis, die der wiederhergestellten Textgestalt Rechnung trüge, ist noch nichts zu sehen, und im engeren editionswissenschaftlichen Kontext werden allen Ernstes die Buchhandelspreise der konkurrierenden Kafka-Ausgaben gegeneinander aufgerechnet und paternalistisch das Recht auf einen «eingängigen und eleganten Lesetext»¹⁶ geltend gemacht, so als müsste Kafka – wie noch zu Brods Zeiten – auf dem Buchmarkt erst durchgesetzt werden. Was zudem

noch aussteht, ist eine Debatte, die explizit in kulturwissenschaftlicher Perspektive geführt würde: Wie verändert sich prinzipiell unsere Lektürepraxis, wenn als Textgrundlage die Autorhandschrift präsentiert wird?

Faksimileedition und Kulturwissenschaft

Vor nicht allzu langer Zeit konstatierte der Germanist und Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme zwei seiner Ansicht nach gegenläufige Therapien, mit denen die Germanistik ihre oft beschworene Krise zu bewältigen suche: Die eine bestünde in einer Engführung der literaturwissenschaftlichen Tätigkeit, die andere in deren Erweiterung. Mit Engführung meinte er die Editionsphilologie als Rückzug der Germanistik auf ein vermeintlich krisensicheres grundwissenschaftliches Terrain. Die Tendenz zur konstitutionstheoretischen Erweiterung erkannte Böhme in der Öffnung des Fachs für kulturwissenschaftliche Fragen. Beide Krisenreaktionsfraktionen verhielten sich zueinander bislang bloß im Modell einer «innenkonkurrentische[n] Diversifikation»¹⁷ – Editionsspezialisten tun die Kulturwissenschaft als allerjüngste Theoriemodus mit beschränkter Haltbarkeitsdauer ab; im Gegenzug belächeln die Kulturwissenschaftler die Editionsphilologen als Staubfresser, die in dunklen Archivkellern wegen eines falsch gesetzten Kommas Glaubenskriege entfachen.

Auch wenn Böhme eine fast schismatisch zu nennende Situation des Fachs heraufbeschwört: Vielleicht lässt sich gerade am Beispiel der Faksimileedition ein Forschungsfeld aufzeigen, indem kulturwissenschaftliche wie editionstheoretische Fachinteressen sich sinnvoll ergänzen. Drei Implikationen dieses Zusammenhangs verdienen dabei besondere Beachtung:

1. Die Seitenansicht eines Autographen, das Bild einer Schrift vor Augen zu haben – wie es der Typus der Faksimileedition ermöglicht –, schärft den Blick für den mediengeschichtlich gravierenden Transformationsprozess, dem ein Text durch seine Verbreitung als Druck und in Buchform zwangsläufig unterworfen ist. Das indiskrete Medium des Drucktextes muss das «Ineinander und Durcheinander» eines handschriftlichen Befundes in ein strikt lineares Zeichenkontinuum über-

führen. Damit wird der spezifische «Konstellationscharakter»¹⁸ autographischer Aufzeichnungen unkenntlich gemacht, der gleichsam topographische Zusammenhang der Handschrift im Schreibfluss (oder -stau), das *cluster* aus neben- und übereinander Geschriebenem, Gestrichenem oder Unterstrichenem. Gerade wenn kein autorisierter Drucktext überliefert ist, bewahrt allein die Handschrift die (möglicherweise bedeutungsrelevante) Integrität des Unabgeschlossenen. Durch die Arbeit mit der ursprünglichen Seitenansicht einer Handschrift könnte die Germanistik als Kulturwissenschaft zu nicht weniger gelangen als einem material-gelichtvollen Begriff des Fragmentarischen.

2. Das Lesen einer Handschrift – im Unterschied zu dem von Drucktexten – verändert die Lektürepraxis, da es dem Muster von Privat- oder Intimkommunikation ähnelt. Handschriften (außer der eigenen) begegnen uns heute fast ausschließlich in Form von speziell an uns gerichteten Mitteilungen: dem Brief, den Einkaufswünschen der Mitbewohnerin auf dem Küchentisch, dem Zettel an der Windschutzscheibe des Autos: «Wollen Sie verkaufen?» Aber auch diese müssen nicht mehr notwendigerweise handschriftlich abgefasst sein. Im Allgemeinen aber kann gelten: Je spezifischer der Adressatenbezug, desto wahrscheinlicher, dass – trotz aller koexistenten Möglichkeiten – noch immer die Form der handschriftlichen Mitteilung gewählt wird – vielleicht gerade als Ausweis einer besonders persönlichen Kommunikationseröffnung. Für uns als Leser wird diese Kommunikationshandlung durch ihren eindeutigen Adressatenbezug aufgewertet. Wir im Besonderen sind gemeint und fühlen uns daher zu einer alltagshermeneutischen Lektürepraxis verpflichtet (vor allem natürlich im Falle des Briefs), die wie selbstverständlich die Mitteilung auf alle ihre bedeutungsrelevanten Aspekte hin befragt – weit über den propositionalen Gehalt hinaus. Auch die Handschrift selbst, ihre Kontur und ihre Konstellation in der Seitenansicht, könnte uns einen Teil der an uns gerichteten Botschaft verraten. Beim Briefelesen sind wir immer schon Schriftpsychologen, suchen den Text auf Gebrauchsspuren ab (Kaffeeflecken, Aschenreste), achten auf die Materialität des Handschriftträgers (holzfreies Briefpapier oder Schmierzettel), schließen über das Mitgeteilte hinaus auf die Gemütsverfassung des Schreibenden (Tränenspurten, die die Tinte verlaufen lassen), wir versuchen, selbst noch

das Durchgestrichene zu entziffern (das Protokoll einer verworfenen Schreibabsicht), wir fahnden nach Schrifthinweisen, die ein Zögern des Schreibflusses andeuten könnten – Indizien für eine vielleicht problematische Stelle. All dies ist Teil einer alltagshermeneutischen Interpretationsroutine beim Lesen von an uns gerichteten Handschriften.

Die Deutungsarbeit, die durch Faksimileeditionen angeregt wird, unterscheidet sich davon nur graduell, und das gilt es, sich in kulturwissenschaftlicher Perspektive bewusst zu machen: Zwar sind wir von der Reziprozitätsverpflichtung befreit, der sozialen Nötigung, die Botschaft richtig und in allen relevanten Einzelheiten zu verstehen, weil sie eben nicht primär an uns gerichtet ist. Dichterhandschriften interpretieren wir sozusagen handlungsentlastet – ein Privileg von Wissenschaft. Aber auch die Handschrift, die nicht primär an uns gerichtet ist, führt als Überlieferungsträger jede Menge Bedeutung mit sich. Es hängt von der Lektürepraxis ab, wie viel wir davon zu realisieren geneigt sind. Eine kulturwissenschaftliche Deutung von Handschriften könnte sich unsere alltagshermeneutische Interpretationskompetenz reflexiv zunutze machen.

3. Die Faksimileedition in der Neugermanistik trägt mit dazu bei, den literaturtheoretisch seit über 20 Jahren geschwächten Begriff des Autors zu rehabilitieren. Dies ist der entscheidende Unterschied zu der Debatte um die *New Philology* in der Mediävistik. Dort soll durch den editorischen Rückgriff auf die Einzelhandschrift und die Darstellung ihrer Überlieferungsbedingungen Varianz das Wunschbild eines stemmatologisch zu restituierenden Urtextes gerade entzaubert werden. Damit wird das Konzept von Autorschaft und Autorintention entscheidend depotenziert. Die neugermanistische Faksimileedition hingegen ist beim technisch reproduzierten Abbild dieses Urtextes angekommen und damit bei den Textspuren seines Urhebers. Der Autor erscheint durch die Leibnähe suggerierende Handschrift gleichsam noch restpräsent. Die Integrität der ursprünglichen, durch Autorhand authentifizierten Überlieferung wird emphatisch verteidigt gegenüber wirkungsgeschichtlich vielleicht höchst bedeutsam gewordenen Herausgebereingriffen. Dabei ist, paradox gesprochen, die Autorhand umso interessanter, je weniger Autorintention sie schon zu erkennen

gibt. Gerade der unfeste Text macht die Reproduktion als Faksimile erforderlich, und je mehr authentische Entstehungsvarianz er aufweist, desto bedeutungsvoller erscheint die Konstellation der Handschrift. Auch das stärkt die Position ihres Autors. Kulturwissenschaftlich wäre zu fragen, ob die Reauratisierung der Schrift in der Handschriftendokumentation auch einer Fetischierung des Autors Vorschub leistet.

Der Konstellationscharakter der Handschrift in einem Brief Franz Kafkas

Von Kafkas Briefen sind bislang erst drei als Faksimile ediert worden: drei undatierte Briefe an Milena Jesenská, die im August 1920 geschrieben wurden. Daher muss unser Textbeispiel sich auf diese Ausgabe beziehen.¹⁹ Sie ist kein Bestandteil der historisch-kritischen Kafka-Ausgabe von Reuß und Staengle, greift aber deren Editionsprinzipien schon voraus und will ausdrücklich als «Vorgeschmack»²⁰ darauf verstanden werden. Auch in der konkurrierenden kritischen Kafka-Ausgabe von Pasley u. a. steht die Edition der Briefe an Milena Jesenská noch aus, gegenwärtig ist als Drucktext auf dem Buchmarkt nur eine Studienausgabe verfügbar, herausgegeben von Jürgen Born und Michael Müller.²¹

Kafkas Briefe sind undatiert und geben als Abfassungszeitpunkt nur den Wochentag und gegebenenfalls die Tageszeit an («Sonntag», «Sonntag abend und Montag», «Montag nachmittag»), aber da sie sich auf ein unmittelbar bevorstehendes Zusammentreffen der Briefpartner beziehen, das am Wochenende 14./15. August 1920 im tschechisch-österreichischen Grenzort Gmünd tatsächlich stattfand, schließen die Herausgeber der Studienausgabe, die erstmals eine Datierung der Briefe vorschlugen, im Kontext des Gesamtkonvoluts auf den Abfassungszeitraum 8./9. August 1920.

Kafka war Milena Jesenská zuerst im Herbst 1919 in einem Prager Kaffeehaus begegnet. Sie, die seinerzeit mit ihrem Ehemann Ernst Polak in Wien lebte und als Journalistin und Übersetzerin arbeitete, trat mit dem Vorschlag an Kafka heran, dessen Werk ins Tschechische zu übersetzen. Aus dem Kontakt entstand zunächst Jesenskás Übersetzung von *Der Heizer*. Vom 3. April bis 28. Juni 1920 hielt Kafka sich zur

Kur in Meran auf, dorthin bekam er die Übersetzung zugeschickt, und bald darauf begann ein rasch hochfrequent sich entwickelnder Briefverkehr mit Jesenská in Wien. Vom Mai an schrieb er ihr beinahe täglich, bisweilen sogar mehrmals, und seitdem verzichtete er in der Regel auch auf Anrede oder Briefunterschrift – Ausweis einer verstetigten Kommunikationsbewegung, die sich nicht durch von der Briefform erzwungene Eröffnungs- oder Beschließungsformeln unterbrechen lassen will. Die Liebesbeziehung der beiden entwickelte sich zunächst nur auf postalischer Grundlage. Auf seiner Rückreise von Meran nach Prag allerdings machte Kafka am 29. Juni in Wien Station und verbrachte vier Tage mit Milena Jesenská – wie der Fortgang der Briefe Kafkas verdeutlicht, die rückblickend mehrmals darauf Bezug nehmen, der Höhepunkt ihrer Liebesbeziehung. Da von der Korrespondenz der beiden nur Kafkas Briefe überliefert worden sind, wissen wir nur aus einem Brief Jesenskás an Max Brod vom Februar 1921, wie sie die Wiener Tage empfunden hat:

Ich habe seine Angst eher gekannt, als ich ihn gekannt habe. Ich habe mich gegen sie gepanzert, indem ich sie begriffen habe. In den vier Tagen, in denen Frank neben mir war, hat er sie verloren. Wir haben über sie gelacht [...] Es war nicht die geringste Anstrengung nötig, alles war einfach und klar, ich habe ihn über die Hügel hinter Wien geschleppt, ich bin vorausgelaufen, da er langsam gegangen ist [...] er ist in der Sonne gelaufen, nicht ein einziges Mal hat er gehustet, er hat schrecklich viel gegessen und wie ein Dudelsack geschlafen, er war einfach gesund, und seine Krankheit war uns in diesen Tagen wie eine kleine Erkältung. (370 f.)

Nach diesem von beiden als glücklich empfundenen Zusammensein drängte Milena Jesenská offenbar auf ein weiteres Treffen, das Kafka aber immer weiter hinausschob, auch deshalb, weil er bei seinem Arbeitgeber, der Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt, nach dem langen Kuraufenthalt keinen Urlaub beantragen wollte. Kafka wünschte einerseits die Trennung Milena Jesenskás von ihrem Ehemann Polak, der sie sich wiederum nicht gewachsen fühlte. Andererseits sah Kafka sich trotz der Wiener Tage offenbar außerstande, den Liebesdialog anders als auf postalischem Weg zu führen. Darüber kam es – was aus den überlieferten Briefen Kafkas deutlich hervorgeht – zu einer Verstimmung der Briefpartner, von denen auch noch jene Briefe grun-

diert sind, die dem zweiten Treffen der beiden in Gmünd unmittelbar vorausgehen. Das Treffen im Anschluss an diese Briefe war dann der Anfang vom Ende der Liebesbeziehung zwischen Kafka und Milena Jesenská. Von Gmünd reiste Jesenská weiter an den Wolfgangsee, wo sie, ohne Kafka davon in Kenntnis zu setzen, mit ihrem Mann zusammentraf, um ihre Ehe zu retten. Die Korrespondenz mit Kafka nahm ab, im Januar 1921 kam man überein, sie ganz einzustellen. So viel zum Kontext der drei Briefe vor dem Gmünder Treffen.

Der erste Brief bezieht sich schon unmittelbar auf die bevorstehende Begegnung – resigniert klingt Kafkas Einwilligung:

Sonntag

Das Telegramm. Ja, es ist wohl das Beste, wenn wir zusammenkommen. Wie lange würde es sonst dauern, ehe wir Ordnung machen. Woher ist das alles eingebrochen zwischen uns? Man sieht ja kaum einen Schritt weit [...] Es ist so still geworden, man wagt in die Stille kein Wort zu sagen. Nun Sonntag werden wir ja beisammen sein. 5, 6 Stunden, zum Reden zu wenig, zum Schweigen, zum Bei-der-Hand-halten, zum In-die-Augen sehen genug. (194)

Bei dem zweiten, begonnen am gleichen Tag – «Sonntag abend» –, verdienen zwei Eigentümlichkeiten des handschriftlichen Befundes Beachtung, die im linearen Drucktext gar nicht (oder nur schwer) darstellbar sind. Die erste bezieht sich auf den Konstellationscharakter des Schriftbildes (Abb. S. 210), die zweite auf eine augenfällige Varianz von Kafkas Buchstabengestaltung am Schluss des Briefes (Abb. S. 212).

Schon der erste Blick auf die Handschrift der vorderen Briefseite verdeutlicht, dass der Briefftext sich aus zwei Texten zusammensetzt: einem ordentlichen Haupttext, parallel zu den waagerechten Linien des karierten Konzeptpapiers geschrieben, und einem Nebentext, gepresst an den oberen und rechten Seitenrand. Dabei behält die Schreibhand für den Nebentext nicht etwa die Bewegungsrichtung des Haupttextes bei, so wie man eine nachträgliche Ergänzung einfügen würde – um den Nebentext zu schreiben, musste Kafka, und damit auch seine Adressatin beim Lesen, den Brief auf den Kopf stellen: ein deutliches handschriftliches Signal dafür, dass der Nebentext gegenüber dem Haupttext sein Eigenrecht behauptet und auch als verselbstständiger gelesen werden will. Warum hat ihn Kafka aber dann nicht

Eine Töt mich seit jeher in deiner Argumentation
 im letzten Brief ist es besonders klar, es ist ein
 unzweifelhafter Fehler, auf den hin Du Dich ja
 prüfen kannst: Wenn Du sagst, dass Du (wie
 ja auch wahr ist) keinen Mann so liebst, den Du
 ihn nicht verlassen kannst (denn mir in Liebe nicht
 ich meine: das wäre ja für mich entsetzlich, wenn
 Du es trotzdem tust) so glaube ich es und
 gebe Dir recht. Wenn Du sagst, dass Du ihn
 nicht verlassen könntest, er aber Dich innerlich
 brach und ohne Dich nicht leben kann, dass
 Du ihn also deshalb nicht verlassen kannst, so
 glaube ich es auch und gebe Dir auch recht.
 Wenn Du aber sagst, dass er äußerlich und dem
 Leben ohne Dich nicht fertig werden kann und
 dass Du ihn deshalb (das ist ein Haupt-
 grund gemeint) deshalb nicht verlassen kannst,
 dann ist das entweder um Verdecken der
 früher genannten Gründe gesagt (nicht zur
 Vertärkung, denn Vertärkung brauchen jene
 Gründe nicht) oder aber, es ist nur einer jener
 Späße des Gehirns (von denen Du im letzten
 Briefe schreibst) unter denen sich der

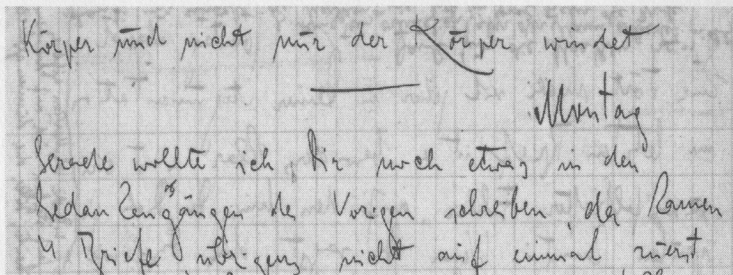
Freitag abend
 10. November 1925
 aus Prag
 an Milena
 die diesem Briefe
 beigefügt ist

D 80. 45/33
 38

einfach als *Post Scriptum* an den Haupttext angehängt, zumal der Haupttext auf der Briefrückseite nur noch eine weitere Zeile umfasst? Offenbar weil er die beiden als getrennt markierten und dennoch korpräsenten Texte auf einer Handschriftseite zueinander in Konstellation treten lassen wollte.

Warum er so verfuhr, das zeichnet sich ab, wenn man nun den Inhalt der beiden Texte berücksichtigt. Der Haupttext macht Milena Jesenská Vorhaltungen in einer für Kafka ungewöhnlich scharfen und konzisen Form. Er zerlegt ihre (offenbar brieflich vorausgegangene) Argumentation, die begründen sollte, warum sie ihren Mann nicht verlassen könne, und tut sie als lächerlich und bloß vorgeschoben ab. «Eines stört mich seit jeher in Deiner Argumentation» – so die entschieden undiplomatische Eröffnungszeile des Haupttextes, so als sei eine solche Klarstellung überfällig gewesen («seit jeher») – «im letzten Brief ist es besonders klar, es ist ein unzweifelhafter Fehler, auf den hin Du Dich ja prüfen kannst: Wenn Du sagst, dass [...]» (194). Eine ordentliche Widerlegung schließt sich an, die in die vorwurfsvoll gemeinte *conclusio* mündet, ihr «Hauptgrund» (ihr Mann könne ohne sie äußerlich mit dem Leben nicht fertig werden) sei «entweder zum Verdecken der früher genannten Gründe gesagt [...] oder aber, es ist nur einer jener Späße des Gehirns, (von denen Du im letzten Briefe schreibst) unter denen sich der Körper und nicht nur der Körper windet» (195). Er macht sich sogar eine ihrer Formulierungen zunutze, um diese gegen sie zu verwenden. Insgesamt also ein starkes Stück Streitschrift zu einem gewichtigen Thema, das Kafka flüssig und (mit Ausnahme eines unleserlich gemachten Worts) fast ohne Sofortkorrekturen zu Papier bringt.

Der Nebentext hingegen scheint – seiner Rand-Stellung entsprechend – eine Marginalie zum Thema zu haben: Er handelt von Briefmarken, den ausgewählten österreichischen, mit denen Jesenská ihre Briefe frankiert, offenbar auch um einem kleinen Angestellten der Versicherungs-Anstalt zu Gefallen zu sein, der von Kafka die Marken ausgehändigt bekommt. Der begeisterte Sammler ist ein Dauerthema in Kafkas Briefen, auch weil er in diesem sich eine nützliche Mitwisserfigur aufgebaut hat, die wie er selbst von einer hochfrequenten Korrespondenz mit Jesenská profitiert. Insofern sind die Briefmarken, von



denen der Nebentext des Briefes handelt, doch keine Marginalie. Kafka schreibt verkehrt herum auf den oberen Rand: «Dank für die Marken, so ist es wenigstens erträglich, aber der Mann arbeitet nichts schaut nur entzückt die Marken an, wie ich im Stock tiefer die Briefe» (195). Ihre Briefe, die im Haupttext auf derselben Seite noch Anlass für eine verärgerte Klarstellung bieten («Eines stört mich seit jeher»), die ihm entweder unaufrichtig erscheinen oder körperlichen Schmerz bereiten: Im Nebentext will er sie plötzlich entzückt in Händen halten wie der Sammler die Marken (und genauso wenig arbeiten wie jener, stattdessen lieber Briefränder beschreiben)! Ein Kompliment, das den Groll und die Verbitterung des Haupttextes auf das wirkungsvollste konterkariert – Milena möge sich das Profil eines großen Gebäudes imaginieren, wo zwei Menschen in verschiedenen Etagen sehnsüchtig ihren nächsten Brief erwarten. Auch die Randstellung des Nebentextes erweist sich so als bedeutsam. Indem Kafka ihn verkehrt herum direkt über der ersten Zeile des Haupttextes beginnen lässt, bleiben beide Textanfänge aufeinander verwiesen und führen doch in entgegengesetzte (Lese-)Richtungen. Die Konstellation des Schriftbildes zeigt die Koprpresenz zweier Texte, die einander den Rücken zukehren. Je nachdem, wie herum man das Blatt hält, liest man entweder die Streitschrift oder die Liebesminiatur.

Das zweite deutungsrelevante Detail, das nur der Blick auf die Handschrift preisgibt, bezieht sich auf den bereits zitierten letzten Satz des Sonntagabend-Briefs: «[...] oder aber es ist nur einer jener Spässe des Gehirns (von denen Du im letzten Briefe schreibst) unter denen sich der [...]» – hier ist die Briefvorderseite zu Ende beschrieben, der Restsatz («Körper und nicht nur der Körper windet»), mit dem der

Brief beschlossen wird, findet sich auf der ersten Zeile der Briefrückseite. In der Handschrift sieht er folgendermaßen aus (Abbildung 2): zweimal das Wort «Körper» und doch zwei markant verschiedene Ausgestaltungen des Anfangsbuchstabens: das K einmal schwächling und platzsparend ausgeführt, unscheinbar auf der gedachten Hilfslinie auf sitzend, die den Zeilenraum nach unten begrenzt; das andere Mal breit und ausladend, im Abschwung die Zeilenbegrenzung souverän unterlaufend.

Schriftpsychologische Spekulationen, die auf großen statistischen Befunden über Verteilungshäufigkeiten beruhen, haben zumeist etwas Unbefriedigendes an sich. Wer möchte schon eine Hypothese darüber wagen, wann ein Autor aus welchem Grund Großbuchstaben so oder anders entworfen hat? In dem vorliegenden Beispiel ist es anders: Die Varianz einer Schreibweise innerhalb von nur einer einzigen Zeile – zweimal dasselbe Wort annähernd parallel in zwei verschiedenen Schriftkörpern – lässt sogar die Annahme zu, dass diese Varianz dem Handschreiber nicht unwillkürlich unterlaufen ist, sondern bewusst von ihm herbeigeführt wurde. Zumal dann, wenn es sich dabei um einen Prägnanzpunkt wie das Ende eines Briefs handelt.

In dem noch auf der Briefvorderseite begonnenen Satz ist von den «Spässen des Gehirns» die Rede, «unter denen sich der Körper und nicht nur der Körper» windet. Allein den Drucktext vor Augen, ließe sich zu diesem Wortgebrauch kaum mehr sagen, als dass er redundant klingt und stilistisch leicht hätte vermieden werden können (etwa: «der Körper und nicht nur dieser» oder «nicht nur der Körper»). Für das eigentliche semantische Problem des Satzes, wer oder was sich noch unter den «Spässen» aus Milenas Gehirn windet, wenn es «nicht nur der Körper» sein soll, scheint die Wortrepetition im Drucktext keinen Aufschluss zu versprechen. Erst der Blick auf das Bild der Handschrift lässt erkennen, dass Kafka, indem er zwei «Körper» in einer Zeile versammelt, die Aufmerksamkeit auf ihre konträre graphische Gestaltung zu lenken vermag. Die Wortwiederholung wird zu einer Gegenüberstellung mit Signalcharakter, die den Verdacht nährt, mit den zwei Schriftkörpern könnte auch semantisch Verschiedenes bezeichnet sein. Meine These dazu lautet nun: Das weit abschwingende K der zweiten Schreibweise, so wie es die restliche Graphenfolge gleichsam mit un-

terschreibt, fungiert als Chiffre für die Signatur des Briefschreibers. Es ist das K, so wie Kafka es bei seiner Namensschreibung verwendet. Als Beleg mag Kafkas bislang berühmteste Schriftprobe gelten: Jeder Taschenbuchleser kennt noch das weit abschwingende K in Kafkas Unterschrift vom Umschlag der Brod-Ausgabe:



Indem aber ein Stück Kafka-Signatur im Schriftbild aufscheint, verändert sich auch die Semantik von «Körper»: Der Briefschreiber selbst möchte offenbar mitgemeint sein, wenn das zweite Mal innerhalb einer Zeile von «Körper» die Rede ist; die Adressatin soll ihn identifizieren mit dem «Nicht nur», dem «Mehr» als bloß Körper, das sich windet unter den «Spässen» ihres Gehirns.

Dass das weit abschwingende K, selbst wenn man es als Chiffre einer Briefsignatur versteht, dennoch nicht mit einer ordentlichen epistolaren Beschließungsformel verwechselt werden darf, zeigt ein abschließender Blick auf die Handschrift: Nach dem allerletzten Wort des Briefs «windet» hat Kafka den Satzpunkt weggelassen – auch eine Vorkehrungsmaßnahme, diesmal mit den Mitteln der Interpunktion, damit der Briefstrom ungehemmt weiterfließen könne. Am nächsten Tag schon – «Montag» – schrieb er auf der gleichen Seite weiter. Die Herausgeber der Drucktextausgabe *Briefe an Milena* empfinden den fehlenden Punkt am Ende des Briefs offenbar als sinnstörend. Sie glauben, ihn hinzufügen zu müssen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Bennewitz, Ingrid. «Alte «Neue» Philologie? Zur Tradition eines Diskurses». *Zeitschrift für deutsche Philologie* 116 (1997): 46–61, 49 ff.
- 2 Jannidis, Fotis. «Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven». *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Hg. v. ders. u. a. Tübingen, 1999. 3–35, 28.
- 3 Vgl. Plachta, Bodo. *Editionswissenschaft*. Stuttgart, 1997. 28.
- 4 Beißner, Friedrich. *Hölderlin. Reden und Aufsätze*. Weimar, 1961. 214.
- 5 Beißner (Anm. 4), 260.
- 6 Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke* I.2. [= Stuttgarter Ausgabe]. Hg. v. Friedrich Beißner u. Adolf Beck. 8 Bde. Stuttgart, 1943–1985. 318.
- 7 Zeller, Hans. «Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition». *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hg. v. Gunter Martens u. Hans Zeller. München, 1971. 51.
- 8 «Diplomatisch» wird in der Editionswissenschaft die «genaue, urkundliche Wiedergabe einer Handschrift» genannt, «wobei sämtliche Eigenheiten (Fehler, Abkürzungen, gelegentlich auch Zeilenfall) übernommen werden.» Plachta (Anm. 3), 137.
- 9 Büchner, Georg. *Woyzeck*. Faksimile-Ausgabe der Handschriften. Bearb. v. Gerhard Schmid. Wiesbaden, 1981.
- 10 Kleist, Heinrich v. *Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe*. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle. Frankfurt a. M. u. Basel, 1988 ff.
- 11 Scheibe, Siegfried. «Welche Editionsart für welchen Zweck?» *Die Funktionen von Editionen in Wissenschaft und Gesellschaft*. Hg. v. Hans Gert Roloff. Berlin, 1998. 43–61, 48.
- 12 Brod, Max. Nachwort zur ersten Ausgabe. Franz Kafka. *Der Prozeß*. Roman. Frankfurt a. M., 1983. 227 f.
- 13 Brod, Max. Nachwort zur zweiten Ausgabe (Anm. 12), 229.
- 14 Politzer, Heinz. «Problematik und Probleme der Kafka-Forschung». *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 42 (1950): 273–80, 279.
- 15 Jannidis u. a. (Anm. 2), 26.
- 16 Vgl. Wittbrodt, Andreas. «Wie ediert man Franz Kafkas Prozeß?» *editio* 13 (1999): 131–56, 146 f.
- 17 Böhme, Hartmut. «Die Literaturwissenschaft zwischen Editionsphilologie und Kulturwissenschaft». *Perspektiven der Germanistik*. Hg. v. Walter Delabar u. Anne Bentfeld. Opladen, 1997. 32–46, 33.
- 18 Reuß, Roland. «Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur «Textgenese»». *Text. Kritische Beiträge* 5 (1999): 1–25, 19.
- 19 Kafka, Franz. *Drei Briefe an Milena Jesenská vom Sommer 1920*. Faksimileedition. Hg. v. KD Wolff u. Peter Staengle unter Mitarbeit v. Roland Reuß. Frankfurt a. M., Basel, 1995.
- 20 Kafka (Anm. 19), 7.
- 21 Kafka, Franz. *Briefe an Milena*. Erweiterte u. neu geordnete Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u. Michael Müller. Frankfurt a. M., 1986. Im Folgenden durch Seitenangabe zitiert.

Claudia Benthien
Hans Rudolf Velten (Hg.)

**Germanistik als
Kulturwissenschaft**

Eine Einführung in neue Theoriekonzepte

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

rowohlts enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Redaktion Manuela Schulz

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2002
Copyright © 2002 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung: any.way, Walter Hellmann
Satz Minion PostScript, PageMaker bei
Pinkuin Satz und Datentechnik, Berlin
Druck und Bindung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55643 X

Die Schreibweise entspricht den Regeln
der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Einleitung 7

Claudia Benthien
und *Hans Rudolf Velten*

1 Historische Anthropologie

- a) *Werner Röcke* · Ältere deutsche Literatur 35
- b) *Claudia Benthien* · Neuere deutsche Literatur 56

2 Ordnungen des Wissens

- a) *Udo Friedrich* · Ältere deutsche Literatur 83
- b) *Bernhard J. Dotzler* · Neuere deutsche Literatur 103

3 Medien- und Kommunikationstheorie

- a) *Horst Wenzel* · Ältere deutsche Literatur 125
- b) *Natalie Binczek* · Neuere deutsche Literatur 152

4 New Philology/Textkritik

- a) *Jürgen Wolf* · Ältere deutsche Literatur 175
- b) *Jörg Döring* · Neuere deutsche Literatur 196

5 Performativität

- a) *Hans Rudolf Velten* · Ältere deutsche Literatur 217
- b) *Sylvia Sasse* · Neuere deutsche Literatur 243

6 Gender-Theorien

- a) *Judith Klinger* · Ältere deutsche Literatur 267
- b) *Doerte Bischoff* · Neuere deutsche Literatur 298

7 Alterität und Interkulturalität

- a) *Marina Münkler* · Ältere deutsche Literatur 323
- b) *Ortrud Gutjahr* · Neuere deutsche Literatur 345

Über die Autorinnen und Autoren 370

Personenregister 372

Sachregister 376