

Motivtheorien  
Konturen eines Paradigmas

# MEDIEN PHILOLOGIE

*Konturen eines Paradigmas*

Herausgegeben von  
Friedrich Balke und  
Rupert Gaderer

Einleitung	1
1.1. Einleitung	1
1.2. Einleitung	1
1.3. Einleitung	1
1.4. Einleitung	1
1.5. Einleitung	1
1.6. Einleitung	1
1.7. Einleitung	1
1.8. Einleitung	1
1.9. Einleitung	1
1.10. Einleitung	1
1.11. Einleitung	1
1.12. Einleitung	1
1.13. Einleitung	1
1.14. Einleitung	1
1.15. Einleitung	1
1.16. Einleitung	1
1.17. Einleitung	1
1.18. Einleitung	1
1.19. Einleitung	1
1.20. Einleitung	1
1.21. Einleitung	1
1.22. Einleitung	1
1.23. Einleitung	1
1.24. Einleitung	1
1.25. Einleitung	1
1.26. Einleitung	1
1.27. Einleitung	1
1.28. Einleitung	1
1.29. Einleitung	1
1.30. Einleitung	1
1.31. Einleitung	1
1.32. Einleitung	1
1.33. Einleitung	1
1.34. Einleitung	1
1.35. Einleitung	1
1.36. Einleitung	1
1.37. Einleitung	1
1.38. Einleitung	1
1.39. Einleitung	1
1.40. Einleitung	1
1.41. Einleitung	1
1.42. Einleitung	1
1.43. Einleitung	1
1.44. Einleitung	1
1.45. Einleitung	1
1.46. Einleitung	1
1.47. Einleitung	1
1.48. Einleitung	1
1.49. Einleitung	1
1.50. Einleitung	1
1.51. Einleitung	1
1.52. Einleitung	1
1.53. Einleitung	1
1.54. Einleitung	1
1.55. Einleitung	1
1.56. Einleitung	1
1.57. Einleitung	1
1.58. Einleitung	1
1.59. Einleitung	1
1.60. Einleitung	1
1.61. Einleitung	1
1.62. Einleitung	1
1.63. Einleitung	1
1.64. Einleitung	1
1.65. Einleitung	1
1.66. Einleitung	1
1.67. Einleitung	1
1.68. Einleitung	1
1.69. Einleitung	1
1.70. Einleitung	1
1.71. Einleitung	1
1.72. Einleitung	1
1.73. Einleitung	1
1.74. Einleitung	1
1.75. Einleitung	1
1.76. Einleitung	1
1.77. Einleitung	1
1.78. Einleitung	1
1.79. Einleitung	1
1.80. Einleitung	1
1.81. Einleitung	1
1.82. Einleitung	1
1.83. Einleitung	1
1.84. Einleitung	1
1.85. Einleitung	1
1.86. Einleitung	1
1.87. Einleitung	1
1.88. Einleitung	1
1.89. Einleitung	1
1.90. Einleitung	1
1.91. Einleitung	1
1.92. Einleitung	1
1.93. Einleitung	1
1.94. Einleitung	1
1.95. Einleitung	1
1.96. Einleitung	1
1.97. Einleitung	1
1.98. Einleitung	1
1.99. Einleitung	1
1.100. Einleitung	1

Wallstein Verlag

MEDIEN  
PHILOGIE  
Kontexte eines Wandligns

Herausgeber:in  
Friedrich Balke und  
Rupert Gaderer

Walter Verlag

Inhalt

FRIEDRICH BALKE & RUPERT GADERER

Einleitung . . . . . 7

I. Relationen

RUPERT GADERER

Was ist eine medienphilologische Frage? . . . . . 25

FRIEDRICH BALKE

Medienphilologie und die zerbrochene  
'Kette des Enthusiasmus' . . . . . 44

MICHAEL CUNTZ

Putting things together  
Abwege der Ermittlung 1887-1927 *oder* Was könnte  
Medienphilologie gewesen sein, als sie noch nicht so hieß? . . . . 69

II. Kulturtechniken

CHRISTINA LECHTERMANN

ein grund/ anleitung vnd verstendigen eingang  
Philologie und Philotechnie in Walther Ryffs  
'Vitruvius Teutsch' . . . . . 99

HARUN MAYE

Winzige Sprünge  
Das Kaiserpanorama als Medienerzählung . . . . . 126

DIETMAR SCHMIDT

Umblättern statt lesen  
Lektüren des Nichtlesens bei Thomas Bernhard . . . . . 143

JULIA KURSELL

Notenlesen . . . . . 172

### III. Nichtliterarische Medien

NICOLAS PETHES

Actor-Network-Philology?

Papierarbeit als Schreibszenen und Vorgeschichte

quantitativer Methoden bei Jean Paul . . . . . 199

NATALIE BINCZEK

Gesprächsliteratur – Goethes Diktate . . . . . 225

HANIA SIEBENPFEIFFER

Die Kunst des Minutiösen

Mikroskopie, Mikrografie und Mikropoetik bei

Barthold Heinrich Brockes und Robert Hooke . . . . . 254

### IV. Audiovisuelle Medien

REMBERT HÜSER

Die japanischen Gärten der Filmphilologie . . . . . 285

LISA GOTTO

Bilder in Bewegung

Zur Medienphilologie des Smartphone-Films . . . . . 306

SIMON ROTHÖHLER

Streaming Outtakes

Medienphilologie des Täterbildes:

Zur Webedition von Claude Lanzmanns *Shoah*-Material . . . . . 321

### V. Digitalität

ANNA TUSCHLING

Capotes Wurf

Sprache und Diskretes als Probleme der digitalen Philologie . . . . . 349

CLAUS PIAS

Medienphilologie und ihre Grenzen . . . . . 364

*Die Autorinnen und Autoren* . . . . . 386

FRIEDRICH BALKE & RUPERT GADERER

### Einleitung

Philologie, so hat man argumentiert, wird ihrem Anspruch und ihrer Kulturbedeutsamkeit erst dann gerecht, wenn sie sich infrage stellt und sich damit »selbst aufs Spiel setzt«.<sup>1</sup> Die in diesem Band versammelten Bemühungen um die *Medienphilologie* geben die Konturen eines Paradigmas zu erkennen, ohne sich das Pathos einer wissenschaftlichen Revolution oder eines epistemologischen Bruchs zu eigen zu machen. Solange von Philologie, ganz gleich mit welcher Spezifikation und ganz gleich auch, welches Spiel sie spielt, die Rede ist, kann ein solches Unterfangen nicht von der langen Geschichte einer Beschäftigung mit Schriften und Texten abgelöst werden – und auch nicht von einer ganz bestimmten affektiven Beziehung zu solchen Korpora, die im ersten Bestandteil des Wortes aufgerufen wird. Als die ›Liebe zum Wort‹ klammert Philologie sogar zunächst einmal die Leitunterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ein, wohl wissend, dass sie zur institutionellen Macht erst in dem Moment wird, als »die Muse schreiben lernte«.<sup>2</sup> Bereits Rhapsoden, so stellt es Platon im *Ion* dar, rezitieren keineswegs nur vor Publikum, was sie auswendig gelernt haben. Ion selbst, so besessen er auch von Homer sein mag, beharrt darauf, dass er »am besten unter allen Menschen *über* den Homeros rede«,<sup>3</sup> womit unzweifelhaft eine Wissensrelation ins Spiel kommt, auch wenn aus Sicht des Philosophen dieses Wissen nichts wert ist.

»Medienphilologie« redet daher nicht bloß einem längst überfälligen philologischen *up-date* das Wort, so als ginge es allein darum, dass die Philologie, im Hinblick auf ihre Gegenstände ebenso wie auf ihre Methoden, endlich bei *bits and bytes* und damit im digitalen Zeitalter und den sogenannten *Digital Humanities* ankommt. Interessanterweise wiederholt sich auch unter diesen neuesten medien-

1 Jürgen Paul Schwindt: Einleitung, in: Was ist eine philologische Frage. Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung, hg. v. Jürgen Paul Schwindt, Frankfurt a.M. 2009, S. 11–20, S. 13.

2 Eric A. Havelock: Als die Muse schreiben lernte. Eine Medientheorie, Berlin 2007. Zur »Einrichtung der Philologie« vgl. auch Heinz Schlaffer: Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, Frankfurt a.M. 2005, S. 159–178.

3 Platon: *Ion*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, Hamburg 1994, S. 68 (530c).

so weiter«, zu denen Latour befindet, sie könnten je nach Einsatz »nahezu alles oder nichts erklären«.

Dies alles muss kein Einwand gegen den experimentellen Einsatz der DH sein, ebenso wenig wie es als Plädoyer für einen universell gültigen Anspruch der ANT zu lesen ist. Sehr wohl lässt sich aber eine wechselseitige Verschachtelung der unterschiedlichen Methoden und Gegenstände auf dem Feld der gegenwärtigen Medienphilologie konstatieren: So, wie die *Digital Humanities* sich in einem spezifischen Akteursnetzwerk bewegen, sind diese Akteursnetzwerke bereits Gegenstand der Beobachtung literarischer Texte um 1800. Daraus folgt nicht notwendig ein Einspruch gegen ihren jeweiligen Einsatz in der Literaturwissenschaft – vielleicht sogar im Gegenteil. Man sollte diesen historischen Status von Methoden bzw. den Eigensinn ihrer Gegenstände aber zur Kenntnis nehmen, bevor man medienphilologische Erkenntnisse einer vermeintlich innovativen Theorie selbst gutschreibt. Und möglicherweise wäre die Aufgabe einer Akteursnetzwerk-Philologie ja ohnehin weniger darin zu sehen, die Entstehung literarischer Text zu rekonstruieren, als darin, komplementär zu einer wissens- und technikoziologischen Perspektive auf die Naturwissenschaften die Papierarbeit und Mobilisierungsmaschinen in den Geisteswissenschaften zu beschreiben und also auch: eine Netzwerkanalyse der *Digital Humanities* zu leisten.<sup>71</sup>

71 Vgl. hierzu weiterführend Marcus Krause/Nicolas Pethes: Scholars in Action. Zur Autoreferentialität philologischen Wissens im medialen Wandel, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94 (2017) [im Druck].

NATALIE BINCZEK

## Gesprächsliteratur

Goethes Diktate

Textarbeit

Eine der wirkmächtigsten Arbeitshypothesen literaturwissenschaftlicher Forschung liegt in der hermeneutischen Annahme, dass sich die Bedeutung eines Textes vor allem aus der Perspektive seiner Entstehung erschließen lasse. Wie ein Autor gearbeitet habe, welche Spuren seines Schöpfungsprozesses sich in den schriftlichen Dokumenten im Umfeld seines Werkes, vor allem aber auch in den Werken selbst nachweisen lassen,<sup>1</sup> bis hin zur Rekonstruktion von Schreibszenen<sup>2</sup>

1 Paradigmatisch ist hier auf die editionsphilologische Textprozessforschung hinzuweisen, wie sie unter dem Titel der *Critique génétique* betrieben wird. Siehe dazu Almuth Grésillon: *Eléments de critique génétique*. Paris 1994. »Die *Critique génétique* versucht – vor dem Hintergrund der medialen Differenz von Hand- und Druckschrift – anhand der überlieferten Schreibspuren eines Autors, »den schriftlichen Entstehungsprozess literarischer Werke zu rekonstruieren.« Sie will gewissermaßen wie Lachmann die »ursprüngliche Tätigkeit« des Autors rekonstruieren – allerdings nicht durch einen Blick in dessen »geistige Werkstatt«, sondern durch einen Blick in dessen Schreibwerkstatt.« (Kai Bremer und Uwe Wirth: *Die philologische Frage. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Theoriegeschichte der Philologie*, in: *Texte zur modernen Philologie*, hg. v. Kai Bremer und Uwe Wirth, Stuttgart 2010, S. 7–48, hier S. 23 f.)

2 Siehe dazu unter Berufung auf Rüdiger Campes Unterscheidung der Begriffe »Schreibszenen« und »Schreib-Szene«: Martin Stingelin (Hg.): »Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, München 2004; Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: Von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München 2005; Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): *System ohne General. Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München 2006; Thomas Fries, Peter Hughes und Tan Wälchi (Hg.): *Schreibprozesse*, München 2008; Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008; Martin Stingelin und Matthias Thiele (Hg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, München 2009. Siehe dazu aber auch: Oliver Ruf: *Erlebte Poetik. Kreative Schreib-Szenen in ästhetischer Theorie, literarischem Leben und Literatur vermittelnder Praxis*, in: *Germanistische Mitteilungen* 37/2 (2011), S. 5–22.

und damit auch der Werkzeuge und Materialien, die er verwendet hat, prägen bis heute den Fokus zum Teil methodisch und konzeptuell sehr unterschiedlicher Untersuchungen. Stets wird dabei das grundsätzliche Problem adressiert, ob sich Produktionsprozesse überhaupt rekonstruieren lassen und mit ihm die Frage, was alles unter die Kategorie der Produktion fällt. In welchen Phänomenen sucht man sie auf? Wo lässt man eine Produktion beginnen und wo enden? Welche Akteure sind einzubeziehen? – Auf derart intrikate, den Bezugsrahmen sowie die Grenzen des Untersuchungsgegenstandes unmittelbar betreffende Fragen muss sich einlassen, wer einem Autor beim Schreiben zuzuschauen versucht. Indes ist mit der Festlegung auf den Schreibprozess als basale Operation literarischer Arbeit bereits eine Vorentscheidung getroffen, die im Folgenden gerade infrage zu stellen ist. Literarische Produktion lässt sich nämlich ebenso wenig mit dem Schreiben gleichsetzen, wie dieses als exklusives Verfahren der Textherstellung gilt.

Je produktiver Goethe wurde, je mehr Texte unter seiner Ägide entstanden und unter seinem Namen veröffentlicht wurden, desto weniger hat er selbst geschrieben, sondern zunehmend per Diktat schreiben lassen. Interessant ist dieser Umstand in vielfacher Hinsicht und nicht zuletzt deshalb, weil er auf einen Textherstellungsprozess hindeutet, der in Form einer Schreibszene kaum angemessen erfasst werden kann. Die Arbeitssituation, auf die er verweist, ist zu vielschichtig und die einzelnen Arbeitsschritte zu zerstreut, als dass sie sich in der Einheit eines Handlungsverlaufes in vollem Umfang darstellen ließen. Es gibt Indizien dafür, dass jenseits der rekonstruierbaren Szenen des Schreibens und Diktierens<sup>3</sup> Entscheidendes geschieht.<sup>4</sup> Zu den

<sup>3</sup> Insofern handelt es sich um eine ›Schreib-Szene‹ im Sinne von Rüdiger Campe, wenn folgende Charakterisierung zugrunde gelegt wird: »Auch und gerade wenn die ›Schreib-Szene‹ keine selbstvidente Rahmung der Szene, sondern ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste bezeichnet, kann sie dennoch das Unternehmen der Literatur als dieses problematische Ensemble, diese schwierige Rahmung genau kennzeichnen. Dann aber lohnt es, Ensemblebildung und Rahmung in ihrer begrenzten Geltung und mit ihren Rissen zu beschreiben.« (Rüdiger Campe: Die Schreibszene, Schreiben, in: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin 2012, S. 269–282, hier S. 271.)

<sup>4</sup> Für die folgende Darstellung ist zentral, dass die Literaturproduktion einerseits und die dokumentierten Schreib- bzw. Diktatszenen andererseits

Charakteristika dieses Produktionsprozesses gehört eine kooperativ-arbeitsteilige Struktur. Unterschiedliche Beteiligte, die zum Teil simultan an unterschiedlichen Orten verschiedene Arbeitsschritte durchführen und überdies auf persönlicher Ebene asymmetrische, gleichwohl in beide Richtungen weisende Interdependenzen ausbilden, sprengen die für die Arbeitsweise von Schriftstellern der Goethezeit typische, vielmehr idealtypisch unterstellte Anordnung.<sup>5</sup> Hier sitzt nämlich kein einsamer Autor am Schreibtisch. Hier herrschen Arbeitsverhältnisse, die dem Treiben in einer Werkstatt vergleichbar sind,<sup>6</sup> wobei die Textproduktion und die Textautorisierung nicht

nicht deckungsgleich sind. Als *Szenen* beglaubigen Letztere nämlich nicht nur, wenn überhaupt, bestimmte Ereignisse des literarischen Lebens, sondern sind selbst bereits Ausdruck spezifischer Vorentscheidungen und Konzept der Literaturproduktion. Sie legen immer schon vorab fest, was Produktion literarischer Texte ist, wie sie prozessiert und wen oder was sie berücksichtigt.<sup>5</sup> Siehe dazu: »Bis zum 18. Jahrhundert schien *geschriebene Sprache* in erster Linie lediglich eine der Mündlichkeit untergeordnete ›Intonationsvorlage‹ bzw. ›Partitur‹ für das sinnliche, laute Lesen zu sein. So lange war schriftliche Sprache so gut wie immer in mündliche Verwendungszusammenhänge integriert und hatte lediglich eine der Mündlichkeit untergeordnete Verdauungs- und Konservierungsfunktion: Gelesen wurde fast nur laut oder halblaut, und auch die Textproduktion war über das sehr gebräuchliche Diktat an Lautlichkeit gebunden. Noch Goethe hielt am Ende des X. Buches von *Dichtung und Wahrheit* fest: ›Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich Lesen ein trauriges Surrogat der Rede‹ (Martin Reisigl: Literarische Texte als heuristische Quellen und kunstfertige Herausforderung für die Analyse gesprochener Sprache. Eine Fallstudie am Beispiel von Friedrich Glauser, in: Noch einmal Dichtung und Politik. Vom Text zum politisch-sozialen Kontext, und zurück, hg. v. Oswald Panagl und Walter Weiss, Wien/Köln/Graz 2000, S. 237–288, hier S. 248). Entgegen der Annahme Martin Reisigls, der für die Zeit um 1800 eine an der Mündlichkeit orientierte und im Diktat praktizierte Schriftauffassung konstatiert, hebe ich hervor, dass Goethe trotz der in *Wahrheit und Dichtung* vertretenen Poetik des Diktats dieses vor allem als Instrument der Effizienzsteigerung einsetzte.

<sup>6</sup> Sennett unterscheidet in diesem Sinn den in einer Werkstatt arbeitenden Renaissance-Künstler von dem autonom tätigen modernen und beschreibt von dort aus die historische, um 1800 abgeschlossene Differenzierung der autonomen Kunst vom Handwerk: »[N]ur wenige Künstler der Renaissance arbeiteten tatsächlich in Isolation. Aus der Werkstatt des Handwerkers wurde das Atelier des Künstlers, und auch das Atelier war voller Gehilfen und Lehrlinge, doch die Meister dieser Ateliers bemühten sich tatsächlich erstmals um Originalität – einen Wert, den die Rituale der Handwerkszünfte nicht feierten. Dieser Unterschied prägt heute noch unser Denken: Kunst scheint

immer kongruieren. Zwar ist die Leistung der Zu- und Mitarbeiter in der auktorialen Signatur ausgestrichen, was gelegentliche Konflikte zur Folge hatte, dennoch lässt sie sich in Teilen als ein eigenständiger und eigenverantwortlicher Arbeitsprozess der an der Produktion beteiligten Gehilfen rekonstruieren.

#### Die kooperativen Beziehungen

Nachdem er 1782 das Haus am Frauenplan in Weimar bezogen hatte, näherte Goethe seine Produktionsweise zunehmend derjenigen eines Unternehmers an, der unter dem Markennamen ›Goethe‹ eine Fülle verschiedener Publikationen entwickelte und fertigstellte, wofür er die Beteiligung mehrerer Mit- und Hilfsarbeiter benötigte. »Goethe sind viele«,<sup>7</sup> schreibt Markus Krajewski, womit er eine berühmte Selbstaussage Goethes, die dieser am 17. Februar 1832 geäußert haben soll, variiert. Nach den Aufzeichnungen Frédéric Sorets soll Goethe kurz vor seinem Tod gleichsam bilanziert haben:

Was bin ich denn selbst? Was habe ich gemacht? [...] [M]ein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe.<sup>8</sup>

Das es auf die Produktbezeichnung, mithin den Autornamen ankommt und nicht so sehr darauf, wer es wo mit welchen Mitteln her- und zusammengestellt hat, hebt Goethe in diesen Zeilen hervor, womit er eine der Grundvoraussetzungen seines eigenen unternehmerischen Erfolgs benennt. Überdies deutet er auf einen weiteren maßgeblichen Aspekt

die Aufmerksamkeit auf eine einzigartige oder zumindest herausragende Arbeit zu lenken, während Handwerk an eine eher anonyme, kollektive, stetige Praxis denken lässt. Doch wir sollten vorsichtig mit dieser Unterscheidung sein. Originalität ist auch ein soziales Etikett, und Originale gehen seltsame Verbindungen zu anderen Leuten ein.« (Richard Sennett: *Handwerk. Aus dem Amerikaner*. von Michael Bischoff, Berlin 2009, S. 94.)

<sup>7</sup> Markus Krajewski: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M. 2010, S. 243.

<sup>8</sup> Frédéric Soret: *Zehn Jahre bei Goethe. Erinnerungen an Weimars klassische Zeit 1822-1832*. Aus Sorets handschriftlichem Nachlaß, seinen Tagebüchern und seinem Briefwechsel zum erstenmal zusammengestellt, übersetzt und erläutert von H.H. Houben. Mit 39 Abbildungen und Faksimiles, Leipzig 1929, S. 630.

seiner Produktionsweise hin, wenn er die Kategorie des »Lebenswerks« in Anschlag bringt. Die Autorschaftszuschreibung verlangt nämlich nach einer Strategie, mit der das Produkt durch Verankerung im Leben des Urhebers gewissermaßen beglaubigt und im Zuge dessen veredelt wird. Als eine poetologisch-politische »Erfindung« Goethes unterstützt die literaturhistorisch überaus einflussreiche Kategorie des »Lebenswerks« die »eigentumsrechtliche Bindung von Autor und Werk«.<sup>9</sup>

Sein Arbeitszimmer befand sich neben seinem Schlafzimmer, der intimste und privateste grenzte somit unmittelbar an den Arbeitsraum an, womit in der Innenarchitektur des Hauses am Frauenplan eine die poetologisch maßgebliche Nähe von Leben und Werk aufnehmende Nachbarschaft bestand. Dabei lässt sich anhand von Erich Trunz' in *Ein Tag aus Goethes Leben* vorgenommener Beschreibung der Nutzung dieser Räume eine für die Konzeption des *Lebenswerks* charakteristische Konzentration nachvollziehen. »In keinem anderen Raum des Hauses hat er sich so viel aufgehalten wie hier«, in seinem Arbeitszimmer. Das Schlafzimmer sei demgegenüber klein und die Ausstattung sehr einfach gewesen. »In diesem kleinen Zimmer hat Goethe alle Krankheiten seines Alters durchgemacht, und hier ist er auch gestorben«,<sup>10</sup> so Trunz. Das Leben aber spielte sich in seinem Arbeitszimmer ab, dem Ort, an dem auch ein Großteil seines *Lebenswerks* entstand. So wird in dieser Beschreibung das Schlafzimmer Goethes vor allem mit dem Tod in Verbindung gebracht und dem im Leben und in der Arbeit verankerten *Lebenswerk* kontrastiert. Gleichzeitig wird es aufgrund seiner Marginalität innerhalb der innenarchitektonischen Anordnung des Hauses gegenüber dem anliegenden Arbeitsraum in seiner Signifikanz deutlich herabgesetzt. Trunz' Interesse richtet sich im Folgenden auf die Arbeitsprozesse, wie sie sich aus dem Interieur des Arbeitszimmers herleiten lassen, wobei das Diktat im Fokus dieser Rekonstruktion steht.

Der Tisch in der Mitte diente dem Schreiber, dem er diktierte, und er diktierte viel. [...] Er hatte im Arbeitszimmer immer auch einige

<sup>9</sup> Steffen Martus: *Zwischen Dichtung und Wahrheit. Zur Werkfunktion von Lyrik im 19. Jahrhundert*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, hg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer, Claudia Stockinger, Bern u.a. 2005, S. 61-92, hier S. 77.

<sup>10</sup> Erich Trunz: *Ein Tag aus Goethes Leben. Acht Studien zu Leben und Werk*, München 1990, S. 44.

Nachschlagewerke sowie diejenigen Bücher, mit denen er zur Zeit arbeitete. [...] In dem Arbeitszimmer diktierte Goethe meist vormittags, mitunter auch nachmittags, gelegentlich sogar abends. Er diktierte die Konzepte, die dann in die Reinschrift, das Mundum, übertragen wurden. Das geschah anderswo.<sup>11</sup>

Bemerkenswert ist an der hier beschriebenen Anordnung, dass in ihrem Zentrum, in der Mitte des Arbeitsraumes, der *Schreiber* platziert ist. Damit ist eine Funktionsstelle markiert, die von unterschiedlichen Personen eingenommen werden konnte: von John, Kräuter, Geist, Schreiber u. a.<sup>12</sup> Das Zentrum dieser Arbeitsanordnung bildet demnach eine funktionale und nicht eine personal bestimmte Position, welche die Vermittlungsleistung als zentrales Moment der Textproduktion kenntlich macht, insofern dort das von Goethe Ausgesprochene in eine Schrift, die nicht seine ist, übersetzt, mithin vermittelt wird. So liegt die Vermittlung nicht nur in der Transformation von Stimme in Schrift begründet, sondern auch in der damit einhergehenden Übersetzung der Autorrede in die Schrift eines Schreibers, der weder der Autor noch der Sprecher ist.<sup>13</sup> Im *Grimmschen Wörterbuch* wird *dictieren* unter zwei Gesichtspunkten bestimmt: Zum einen wird es als eine medientechnische Konstellation definiert, indem in der Bestimmung »zum niederschreiben vorsagen, in die feder sagen«<sup>14</sup> das Schreibwerkzeug unmittelbar adressiert ist. Zum zweiten impliziert es in der Bedeutung als »bestimmen, anordnen, zuerkennen«<sup>15</sup> eine hierarchische Dimension, die in der nachfolgenden Erläuterung – »der herr dictiert gesetzte«<sup>16</sup> – paradigmatisch zum Ausdruck kommt.

Recht besehen lassen sich diese beiden Aspekte jedoch kaum voneinander trennen. Denn die Kooperation zwischen einem diktierenden Sprecher und einem diktatnehmenden Schreiber kann zugleich sowohl gemäß dem Herr/Diener-Modell beschrieben als auch in medialer Hinsicht bestimmt werden. Der Herr hat die Stimme, der Diener führt die Feder und trägt so zur Leistungssteigerung des

11 Ebd.

12 Siehe dazu auch: Walter Schleif: *Goethes Diener*. Berlin/Weimar 1965.

13 Siehe dazu Natalie Binczek: *Diktieren*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 9 (2013), S. 174–179.

14 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: »dictieren«, in: *dies.: Deutsches Wörterbuch*. Bd. 2, Leipzig 1860, Sp. 1084–1085, hier Sp. 1084.

15 Ebd.

16 Ebd.

Sprechers bei, wird dessen Rede doch auf Dauer gestellt und über die Reichweite seiner Stimme hinaus distribuiert. Zugleich impliziert das Herr/Diener-Modell auch die Kontrolle und Autorität des Ersteren gegenüber Letzterem.

Durch seine Bedienten, die als Extensionen seiner eigenen Wahrnehmung ausschwärmen, gelingt es dem Geheimrat, seinen persönlichen Aktionsraum auszuweiten, weil er sie nicht nur zu »seinen Geschöpfen«, sondern zu Prothesen seiner selbst herauszubilden versteht.<sup>17</sup>

Die Diener arbeiten an den »Extensionen« Goethes, mehr noch: dessen Werks und Lebenswerks entschieden mit. Signifikant ist allerdings im Rückgriff auf das vorherige Zitat aus *Ein Tag aus Goethes Leben*, dass diese »Extensionen« auch auf andere, im Dunkeln verbleibende Arbeitsstätten verweisen. Denn an einem »anderen Ort«, heißt es da, wurde das Diktierte »in die Reinschrift, das Mundum, übertragen«. Aber wo? Auch hier findet ein Vermittlungs-, ein Übersetzungsakt statt, von dem noch nicht einmal präzise gesagt werden kann, was er im Einzelnen umfasst. Er bezieht sich auf *Konzepte*, womit ein vieldeutiger Begriff genannt ist.<sup>18</sup> Und was bedeutet eigentlich die *Übertragung in Reinschrift*? Ist damit gemeint, dass eine unordentliche Vorlage in ein ordentliches Dokument übertragen wird? Ist damit das Ausschreiben von Abkürzungen, vielleicht aber auch eine Umschrift gemeint? Entscheidend ist, dass diese Übertragung in Abwesenheit des Autors erfolgt, womit sie seiner unmittelbaren Kontrolle entzogen ist. Zu fragen bleibt in Anbetracht dieses Umstandes, ob zur Kennzeichnung der Arbeitsweise Goethes die Metaphorik der »Prothese« bzw. »Extension« noch angemessen erscheint.<sup>19</sup>

17 Krajewski: *Der Diener* (wie Anm. 7), S. 243f.

18 Ernst Robert Curtius rekonstruiert anhand der »Behandlung eines Geschäftes auf dem Verwaltungswege« den von Goethe in Teilen auch für die Produktion seiner literarischen Texte verwendeten mehrstufigen Bearbeitungsprozess: »Er beginnt mit einem Schema. Ihm folgt das Konzept, an dem dann »supplirt« wird. Die endgültige »Redaktion« wird dann »mundirt«. Die Ausfertigung einer schriftlichen Verfügung heißt »Expedition.« (Ernst Robert Curtius: *Goethes Aktenführung*, in: *dies.: Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Bern 1963, S. 57–69, hier S. 61.)

19 In diesen Kontext gehört auch Manuela Günters Beschreibung Eckermans als »lebende[n] Phonograph[en] und Goethes Verlängerung im technischen Medium« (Manuela Günter: *Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten*

Das Ergebnis dieser Tätigkeit – die gefertigte Reinschrift – wird von Goethe schließlich geprüft und der Arbeitsprozess auf diese Weise wieder unter seine Kontrolle gebracht:

In dem Arbeitszimmer hat er mit Riemer – meist nachmittags – alle Reinschriften durchgesehen und mit ihm die Korrekturen besprochen, bevor das Manuskript in die Druckerei geschickt wurde.<sup>20</sup>

Bedeutsam ist, dass auch in diesen Arbeitsschritt ein weiterer Mitarbeiter einbezogen wird. Kein Schreiber und daher nicht mit einem Diener vergleichbar, sondern verschiedentlich als Goethes Sekretär, als Vertrauter gar, bezeichnet, absolviert Riemer mit ihm eine weitere Station der Texterstellung. Die von den Schreibern besorgte Übertragung in Reinschrift wird von Goethe also unter Assistenz eines Mitarbeiters kontrolliert, der im Kontext dieser Zusammenarbeit den Status eines Gesprächspartners und Beraters bekommt.<sup>21</sup> Deutlich ist, dass auf unterschiedlichen Ebenen Kooperation als das maßgebende Prinzip in Goethes Haus am Frauenplan gilt, das zugleich den Anschein eines betriebsamen Unternehmens erweckt. In unterschiedlichen Räumen, Konstellationen und Formen wird an der Fertigstellung seines Lebenswerks gearbeitet. Zahlreiche Publikationsprojekte stehen auf der Agenda. »In den Jahren seit etwa 1820 gab es besonders viel Arbeit für Goethes Schreiber, denn Goethe wollte jetzt sein Lebenswerk einbringen. Die Arbeit ging ins Große.«<sup>22</sup>

Gut zehn Jahre vor seinem Tod arbeitet Goethe an einem Großprojekt, das unter anderem den gesamten Briefwechsel mit Schiller,

der Literatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2008, S. 98), wobei sie trotz dieser Metaphorik deutlich macht, dass Eckermann sich stets auch um die Herstellung eines eigenen Werks bemühte.

<sup>20</sup> Trunz: Ein Tag aus Goethes Leben (wie Anm. 10), S. 44.

<sup>21</sup> Riemer wird als Goethes »langjähriger und engster wissenschaftlich-editorischer Mitarbeiter« bezeichnet. Er war nicht nur Goethes »Trauzeugen«, sondern auch »Teilnehmer am geselligen Leben um G[oethe] und bald uneretzlicher, viel beanspruchter Berater in metrischen, grammatischen und rhetorischen Fragen sowie Materialsammler, Übersetzer aus fremden Sprachen, Redakteur, Revisor, Korrektor und Mitarbeiter an G[oethes] literarischen, wissenschaftlichen, auch naturwissenschaftlichen Schriften, dem G[oethe] auch die Freiheit zu sprachlichen und stilistischen Änderungen gab« (Gero von Wilpert: »Riemer«, in: ders.: Goethe-Lexikon. Stuttgart 1998, S. 892-893, hier S. 893).

<sup>22</sup> Trunz: Ein Tag aus Goethes Leben (wie Anm. 10), S. 45.

zwei Bände Gedichte, den zweiten Teil der *Wanderjahre* und Teile des *Faust II* umfasst. Er beschäftigt damit mehrere Mitarbeiter, vor allem Schreiber sowie die künftigen Nachlassverwalter und Editoren Riemer und Eckermann.<sup>23</sup> *Dichtung und Wahrheit* als Versuch, die Zerstreuung, Heterogenität und Fragmentarität der vielen Vorhaben gewissermaßen als *Lebenswerk* einzuklammern, gehört genauso in diesen Arbeitskontext wie die von Goethe begleiteten und von Eckermann verantworteten *Gespräche* sowie die *Italienische Reise*. Sie funktionieren gleichermaßen als Rahmungen, die literarische Texte in ein *Lebens-Werk* transformieren.<sup>24</sup>

Dass Goethe sich auf das Diktieren verlegte, dass das Diktat ab einem bestimmten Punkt zum beinahe ausschließlichen Verfahren seiner Textproduktion wurde, hing vor allem mit der Optimierung seiner Produktivität zusammen. »Die Fülle der Arbeit ließ sich nur dadurch bewältigen, daß Goethe diktierte. Bei Diktat schrieb sein Sekretär verhältnismäßig schnell.«<sup>25</sup>

Auffällig ist in diesem Zitat, dass hier nicht nur ein Schreiber in der Funktion des Diktatnehmers auftritt, sondern auch dem Sekretär diese Aufgabe zugesprochen wird. Ein Sekretär soll demnach die Diktate aufgenommen und niedergeschrieben haben. Seit der frühen Neuzeit wird allerdings zwischen bloßen Schreibern und Sekretären

<sup>23</sup> »1831 bestellte er [Goethe, N.B.] testamentarisch Riemer neben Eckermann zum Herausgeber seines literarischen Nachlasses (*Nachgelassene Werke*, XX 1832-42) und Riemer zum Herausgeber des Briefwechsels mit Zelter (VI 1833).« (Von Wilpert: »Riemer« [wie Anm. 21], S. 893.)

<sup>24</sup> Steffen Martus beschreibt diesen Prozess unter dem Stichwort »Werkpolitik« folgendermaßen: »Die ›Vollständigkeit‹ des Werks erweist sich bei Goethe auch als Effekt der Dezentrierung des Werks: Der Buchmarkt erzeugt konzeptionell das Lebenswerk; dabei kommt es dem Publikum mehr auf die Kontexte und Entstehungsbedingungen als auf die Perfektion des Werks an. Zugleich bezieht sich diese Dezentrierung auf ein Zentrum, auf ›des Verfassers Naturell, Bildung, Fortschreiten und vielfaches Versuchen nach allen Seiten hin‹, wie Goethe es in der [...] Ankündigung seiner Ausgabe letzter Hand formuliert hatte. Diese Dezentrierung durch Zentrierung vermag dann auch Kontexte in das Werk einzubeziehen, die dem Autor des Werks nicht mehr als Urheber zugesprochen werden können. So überlegt Goethe beispielsweise, eine Rubrik ›Auf mich und meine Werke Bezügliches‹ in die Ausgabe letzter Hand einzubauen.« (Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 472.)

<sup>25</sup> Trunz: Ein Tag aus Goethes Leben (wie Anm. 10), S. 46.

mit Nachdruck unterschieden.<sup>26</sup> Überschneiden sich in Goethes Unternehmen die Tätigkeitsbereiche der Schreiber und Sekretäre also, sind sie bis zu einem gewissen Grad sogar austauschbar? Oder handelt es sich vielleicht um unterschiedliche Formen des Diktats, die Goethe mit seinen unterschiedlich qualifizierten Mitarbeitern durchführte? – Wie auch immer diese Fragen beantwortet werden, feststeht, dass Goethe ohne Mithilfe seiner Schreiber und Sekretäre die Bandbreite und Vielzahl der Projekte, mit welchen er sich in den letzten zehn Jahren seines Lebens befasste, kaum zu bewältigen imstande war. Indes gehört zur Wirkmächtigkeit, die die Kategorie des *Lebenswerks* erzeugt, dass die Goethe-Forschung keinen überforderten, unterstützungsbedürftigen Autor zeichnet, sondern eine sich stets selbst überschreitende und festigende Autorität. Überforderungen werden ausschließlich auf der Seite der Leser konstatiert. Im Nachwort zu *Dichtung und Wahrheit* schreibt Klaus-Detlef Müller, Bezug nehmend auf die zweite Gesamtausgabe von Goethes Werken bei Cotta 1806–08 dementsprechend:

Goethe war offenbar versucht, abermals das Unfertige zu vollenden und Fehlendes zu ergänzen, aber er bemerkte nun, daß ihm die eigenen Pläne so fremd geworden waren, daß eine solche Lösung sich verbot. Für das distanzierte und historische Sicht sich nähernde Selbstbewußtsein verlor sich der Entwurfscharakter des Werkganzen zugunsten des Zeugniswerts der abgeschlossenen und der fragmentarisch vorliegenden Teile. Das bedeutete aber zugleich eine Überforderung des Lesers.<sup>27</sup>

heißt es hier. Dabei wird das *Selbstbewusstsein* Goethes als ein Transformationsmedium apostrophiert, dem es gelingt, den »Entwurfscharakter« seines Werks zu überwinden, indem dieses mit einem *Zeugniswert* belegt wird bzw. sich in ein Zeugnis verwandelt. Bezeugt

<sup>26</sup> Siehe dazu: »Der Sekretär zählt im Allgemeinen zur Latein beherrschenden Bildungselite und legt darauf Wert, als Adept der *studia humanitatis*, des um die antike Rhetorik zentrierten humanistischen Bildungsprogramms, zu gelten.« (Jan-Dirk Müller: Archiv und Monument. Die Kultur der Sekretäre um 1500, in: Europa. Kultur der Sekretäre, hg. v. Bernhard Siegert und Joseph Vogl, Zürich, Berlin 2003, S. 13–27, hier S. 14.)

<sup>27</sup> Klaus-Detlef Müller: Kommentar, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Bd. 14: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Frankfurt a.M. 1986, S. 995–1061, hier S. 998.

wird die Geschichtlichkeit eines Lebens, aus welchem heraus die Texte verstehbar und auf dessen Grundlage sie gleichsam vervollständigt werden. Indes ist anzunehmen, dass die »Überforderung«, aus der Fülle der unfertig-fragmentarischen Zeugnisse mit ihrem jeweiligen historischen Index ein *Lebenswerk* zu extrahieren, nicht nur auf der Seite der Leser bestanden haben kann. Dies ist nicht zuletzt dann der Fall, wenn auch dem Leser der Eindruck der Vollständigkeit vermittelt werden soll, was wiederum nur textförmig zu leisten ist. Die Projekte, deren besondere Bedeutung darin bestand, die Fragmentarität des Geschriebenen in die Abgeschlossenheit eines Lebenswerks zu transformieren und damit »das Autor-Ich als die verbindende Sinnmitte eines Gesamtentwurfs«<sup>28</sup> zu postulieren, allen voran *Dichtung und Wahrheit*, aber auch Eckermanns *Gespräche mit Goethe*, werden ihrerseits einer unaufhörlichen Überarbeitung unterzogen. Ihre Fertigstellung ist auf die Mithilfe von Assistenten angewiesen. Soll die Konstruktion des *Lebenswerks* nämlich gelingen, lässt sie sich nicht allein im *Selbstbewusstsein* des Verfassers verankern, sondern bedarf einer Vermittlung, an welcher qualifizierte Mitarbeiter zu beteiligen sind, und dies über den Tod des Autors hinaus.

#### Diktieren als Arbeitstechnik

Dass Goethe diktieren hat, wird in der Goethe-Forschung zwar immer wieder zur Sprache gebracht, jedoch ist das vielfältige Bedeutungsspektrum dieser Arbeitstechnik in und für sein Werk bislang kaum untersucht worden.<sup>29</sup> Neben der arbeitsökonomisch relevanten Funktion, die zugleich an die in Kanzleien gebräuchliche Schreibpraxis erinnert und mit dem Juristen Goethe daher auf das Engste verknüpft zu sein scheint, verweist das Diktat jedoch auch auf die etymologisch begründete Einführung von *Dichten* und *dictare*, also

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Avital Ronells unter dem Titel *Dictations* veröffentlichte, das Thema jedoch in anderer Perspektive vertiefende Studie einmal ausgenommen. Avital Ronell: *Dictations. On Haunted Writing*, Bloomington 1986. Siehe zur »poetologische[n] Genealogie des Diktats« aus dem Kontext von *Dichtung und Wahrheit*: Stephan Kammer: Dichterwort. Die poetische Okkupation der Diktat-Szene, in: Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung, hg. v. Natalie Binczek und Cornelia Epping-Jäger, München 2015, S. 171–185, hier S. 180.

sprechen.<sup>30</sup> Auch Homer soll seine Epen diktiert haben.<sup>31</sup> Dieser Genealogie zufolge bildet das Diktat die historisch und systematisch primäre Mitteilungsförm dichterischen Ausdrucks. Konterkariert wird somit die nahe liegende Vorstellung einer kanzleiartig organisierten Textproduktion von einem anderen Konzept, der phonozentrischen Annahme nämlich, wonach sich die im literarischen Sinn auktoriale Leistung in der mündlichen Formulierung, also im *dicere* bzw. *dictare* unmittelbar niederschlägt. Das Schreiben gehört in dieser Konstellation der eigentlichen literarischen Produktion nicht an, weshalb es aus dem Kernbereich der schöpferischen Tätigkeit ausgegliedert werden kann, indem es mithilfe kompetenter, schreibgeschwinder Mitarbeiter besorgt wird. Deren Einsatz ermöglicht den Fortlauf eines Sprechens, das ohne den Umweg der Niederschrift erfolgen kann:

Der inspirationsfeindlichen, ablenkenden und verlangsamenden Mechanik des Schreibprozesses als hemmender Zeitverschwendung abgeneigt, pflegte Goethe seine Prosa und besonders seine Korrespondenz seinen Schreibern, Dienern oder auch anwesenden Freunden im Umhergehen zu diktieren, um dann ggf. erst im Manuskript zu verbessern und zu feilen.<sup>32</sup>

So gelte ihm die Schrift als »inspirationsfeindliche [...] Mechanik«, womit seitens der Goethe-Forschung eine Auffassung vertreten wird, die sich mit der mediopoetisch bestimmten, im zehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit* im Zusammenhang mit der mündlichen Gattung des Märchens vorgebrachten Ansicht zur Deckung bringen lässt: »Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache, stille für sich Lesen ein trauriges Surrogat der Rede.«<sup>33</sup> Dabei ist nicht nur festzuhalten, dass eine solche Poetik in einem vorwiegend schriftlich operierenden und auf die Einheit des Buchs fixierten Literaturbetrieb<sup>34</sup> ausschließlich

30 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 14), Art. »Dichten«, Sp. 1057–1062, hier Sp. 1058.

31 Siehe dazu Otto Ludwig: Die Geschichte des Schreibens. Bd. 1: Von der Antike bis zum Buchdruck. Berlin 2005, S. 66.

32 Von Wilpert: Goethe-Lexikon (wie Anm. 21), Art. »Diktieren«, S. 223.

33 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*, in: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 14: Autobiographische Schriften I, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a.M. 1986, S. 486.

34 Siehe zur Konstitution der medienhistorischen Einheit von Werk und Buch bei Goethe: Martus: Werkpolitik (wie Anm. 24), S. 462 ff.

mithilfe des Diktats umsetzbar erscheint, sondern auch umgekehrt bedarf die zum Zeitpunkt der Fertigstellung und Veröffentlichung des ersten Bandes von *Dichtung und Wahrheit* von Goethe praktizierte Arbeitstechnik des Diktats auch einer entsprechenden poetologischen Grundlegung. Diese wird sowohl mithilfe der Autobiografie als auch mithilfe von Eckermanns *Gesprächen* geleistet, wo immer wieder geschildert wird, dass sich Goethe auch zum Zweck der Korrektur seine nunmehr schriftlich gefassten Texte gewissermaßen re-oralisieren ließ. Zum einen also diktierte er, um auf diese Weise Mündliches auch in der schriftlichen Fassung eines Textes gleichsam zu konservieren und den Text mithin lebendig zu halten, zum anderen und infolgedessen musste sich die nunmehr schriftlich vorliegende Fassung eines Textes in der mündlich präsentierten, lauten Lektüre bewähren:

Goethe war in der besten Laune. [...] Der Abend schien bestimmt zu sein, mit Riemern das Manuskript seiner fortgesetzten Selbstbiographie durchzugehen, um vielleicht hinsichtlich des Ausdruckes hin und wieder noch Einiges zu verbessern. [...] Ich [Eckermann, N.B.] hatte schon im Laufe des Sommers die Freude gehabt, alle diese noch ungedruckten Lebensjahre bis auf die neueste Zeit herauf wiederholt zu lesen und zu betrachten. Aber jetzt in Goethes Gegenwart sie laut vorlesen zu hören, gewährte mir einen ganz neuen Genuß. – Riemer war auf den Ausdruck gerichtet und ich hatte Gelegenheit seine große Gewandtheit und seinen Reichtum an Worten und Wendungen zu bewundern. In Goethen aber war die geschilderte Lebensperiode rege, er schwelgte in Erinnerungen und ergänzte bei Erwähnung einzelner Personen und Vorfälle das Geschriebene durch detaillierte mündliche Erzählung.<sup>35</sup>

Eine besondere Etappe des Korrekturgangs erfolgt also mit Blick auf den »Ausdruck« eines Textes. Im hier zitierten Passus wird er anhand der noch ungedruckten »Lebensjahre«, also anhand von *Dichtung und Wahrheit* geprüft. Damit ist ein mediopoetisches Ensemble beschrieben, in welchem die »Lebensjahre«, deren Funktion in der Konstitution und Rahmung eines Lebenswerks besteht, in unmittelbare Beziehung zum lebendigen Ausdrucksmedium der Mündlichkeit

35 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 39, hg. v. Christoph Michel, unter Mitwirkung von Hans Grütters, Frankfurt a.M. 1999, S. 140.

bzw. des Hörens gebracht werden. Für diesen auf den Ausdruck gerichteten Korrekturgang beschäftigt Goethe zwei Mitarbeiter, nämlich Eckermann als Zuhörer und Riemer als Vorleser, während er selbst, indem er sich als »Autor-Ich und damit als die verbindende Sinnmitte eines Gesamtentwurfs«<sup>36</sup> vergegenwärtigt und *Ergänzungen durch detaillierte mündliche Erzählung* vornimmt. Recht besehen dokumentiert die zitierte Textstelle jedoch einen eigentümlichen Entstehungsprozess, der sich bereits in dem Umstand manifestiert, dass die Ich-Erzählung mit Riemers Stimme wiedergegeben wird. Eine Stellvertretung, die nicht Goethe, sondern Riemer *ich* sagen lässt, wo Goethe gemeint ist. Dieser aber – »die verbindende Sinnmitte« des Textes – rückt allmählich an den Rand der Leseszene, von wo aus er nur noch detaillierte mündliche Erweiterungen vornimmt und damit einen Text improvisiert, der sich in der Situation seines Entstehens auch schon wieder verflüchtigt. Das Gesamtarrangement dieser Passage lässt Goethe nicht als Autor, sondern lediglich als Kommentator seines eigenen Lebens zum Vorschein kommen. Nicht unerheblich ist hierbei, dass das, was unter dem Titel *Aus meinem Leben* und unter dem Autornamen Goethe als Erinnerung an Selbsterlebtes apostrophiert wird, sich nicht zuletzt einer vom Autor in Auftrag gegebenen Recherche verdankt. Freunde und Lebensgefährten wurden gebeten, Materialien zur Stadtgeschichte zu sammeln, Gesprächsverläufe zu rekonstruieren oder als Zeitzeugen auszusagen.<sup>37</sup> »Im Januar 1811 beginnt Goethe mit dem Diktat« und eignet sich somit, im Akt der Versprachlichung, die Recherchen als Grundlage seiner *Lebensgeschichte* an. Demgegenüber inszeniert Eckermann in der oben zitierten Passage Goethes Erinnerungen als einen gleichsam vergänglichen Sprechakt, der von der auditiven Rezeption der schriftlichen Fassung von *Dichtung und Wahrheit* stimuliert wird, während sich ihm diese, trotz seiner Autorschaft, gewissermaßen entzieht. Denn hier bringt

<sup>36</sup> Müller: Kommentar (wie Anm. 27), S. 998.

<sup>37</sup> »Goethe bittet Freunde um Mitteilungen und Recherchen: Christian Heinrich Schlosser sammelt Materialien zur Frankfurter Lokalgeschichte, Bettina von Arnim teilt ihm Einzelheiten aus ihren Gesprächen mit seiner Mutter mit, Friedrich von Klinger wird um seine Erinnerungen an die Sturm und Drang-Zeit gebeten, Friedrich Heinrich Jacobi berichtet, was er aus der Zeit der ersten Begegnung im Jahre 1774 erinnert, Karl Ludwig von Knebel wird über die erste Begegnung Goethes mit dem Herzog Carl August in Frankfurt befragt usw. Im Januar 1811 beginnt Goethe mit dem Diktat des Textes.« Ebd., S. 1002.

sich das Erzähler-Ich in der Stimme Riemers buchstäblich zum »Ausdruck«. Mehr noch: So sehr vereinnahmt die Vokalisation den Text, dass Eckermann schließlich in Bezug auf Riemer festhält, er habe nun Gelegenheit bekommen, »seine große Gewandtheit und seinen Reichtum an Worten und Wendungen zu bewundern«. Mit dieser Formulierung aber eignet er Riemer nicht allein den lautlichen Ausdruck zu, vielmehr macht er ihn auch zum Eigentümer des »Reichtum[s] an Worten und Wendungen« und damit letztlich des Textes selbst.

Schreiben: »Marienbader Elegie«

Unter den Bedingungen der Moderne werde Literatur, so die verbreitete Auffassung, vom Autor selbst, also eigenhändig geschrieben.<sup>38</sup> Sie ist daher an die Vorstellung einer autografen Produktion gebunden. Eine Vorstellung, die sich insofern auch in Eckermanns *Gesprächen* niederschlägt, als hier Verweise auf den diktierenden Goethe erstaunlich selten vorkommen, bedenkt man, dass dieser gerade in der Zeit, in der Eckermann ihn begleitet und die er zu dokumentieren vorgibt, fast ausschließlich diktiert. Stattdessen aber wird eine Schreibszenen mit bemerkenswerter Ausführlichkeit entworfen – obgleich Eckermann selbst ihr unmittelbar nicht beiwohnte –, mit welcher nicht nur Goethes schöpferische Tätigkeit wirkungsvoll, sondern auch ein dem Diktat entgegengesetztes medienpoetologisches Programm zur Geltung kommt.

Die »Marienbader Elegie« von 1824 ist, glaubt man der Schilderung in den *Gesprächen mit Goethe*, förmlich mit der Hand gedichtet worden. Dieser habe den Text nämlich

eigenhändig mit lateinischen Lettern auf starkes Velinpapier geschrieben und mit einer seidenen Schnur in einer Decke von rotem Maroquin befestigt, und es trug also schon im Äußeren, dass er dieses Manuskript vor allen seinen übrigen besonders wert halte.<sup>39</sup>

Die besondere Wertschätzung, die Goethe seinem Liebesgedicht angedeihen lässt, spiegelt sich in der Ausführung und Ausstattung des

<sup>38</sup> Vgl. dazu grundlegend: Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit, Berlin 2015.

<sup>39</sup> Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (wie Anm. 35), S. 62.

Manuskripts sowie im Einsatz der auktorialen Handschrift wider, die Züge einer Ersatzhandlung aufweist, wenn Goethe das Gedicht infolge eines unerfüllten Liebesbegehrens verfasst, womit aber eine unmittelbare Beziehung zwischen Leben und Text hergestellt wird. Nachdem er das Diktieren als zentrale Arbeitstechnik durchgesetzt hat, bringt er in einigen seltenen Fällen auch handschriftlich und eigenhändig Texte zu Papier. Texte, über die Eckermann bemerkt, dass Goethe sie »wie eine Art Heiligtum ansehe und geheim halte«. <sup>40</sup> Entscheidend ist im Zusammenhang der *Gespräche*, dass Eckermann der von Goethe zwar selten ausgeübten Praxis des eigenhändigen Nieder- und Aufschreibens hier gleichwohl einen exemplarischen Status verleiht. Dass er diktiert habe, wird nur beiläufig erwähnt, die Entstehung der »Marienbader Elegie« jedoch umfassend dargestellt, als böte gerade sie einen privilegierten Zugang zu Goethes Werk und seiner Arbeitsweise. In diesem von Eckermann arrangierten Schreib-/Schöpfungsszenario steht die Hand des Dichters seiner Inspiration nicht im Wege. Weder verzögert noch unterbricht sie den literarischen Ausdruck, sondern schafft, als folge sie selbst einem internen Diktat, eine unmittelbare Verbindung zwischen der Empfindung des schreibenden Subjekts und dem Papier, auf welches das Gedicht aufgetragen wird. Beglaubigt wird dieser Schreibakt, indem er als direkte Rede Goethes markiert wird:

Ich schrieb das Gedicht, unmittelbar als ich von Marienbad abreis'te und ich mich noch im vollen frischen Gefühle des Erlebten befand. Morgens acht Uhr auf der ersten Station schrieb ich die erste Strophe und so dichtete ich im Wagen fort und schrieb von Station zu Station das im Gedächtnis Gefaßte nieder, so daß es Abends fertig auf dem Papiere stand. Es hat daher eine gewisse Unmittelbarkeit und ist wie aus einem Gusse, welches dem Ganzen zu Gute kommen mag. <sup>41</sup>

<sup>40</sup> Ebd., S. 61. (»G[oethe]s bedeutendes und bedrückendstes Altersgedicht, von ihm nur *Elegie* überschrieben, entstand nach dem letzten Abschied von Ulrike von Leventzow auf der Rückfahrt von Karlsbad nach Weimar am 5-19.9.1823. In Weimar ließ G[oethe] seine Reinschrift kostbar einbinden und zeigte sie nur wenigen Auserlesenen: Eckermann, Humboldt und Zelter, der sie ihm im Dezember 1823 am Krankenbett mehrmals vorlas.« [Von Wilpert: Goethe-Lexikon (wie Anm. 21), Art. »Marienbader Elegie«, S. 676-677, hier S. 676.]

<sup>41</sup> Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (wie Anm. 35), S. 75.

Vieles ist an dieser Beschreibung bedeutsam. Zunächst einmal der Verweis darauf, dass das Verfasste »im vollen frischen Gefühle des Erlebten« entstanden sein soll und damit »eine gewisse Unmittelbarkeit« dokumentiere, mithin etwas, was den diktierten *Konzepten*, die ständigen Korrekturen und Umschriften unterzogen werden, fehlt. Zudem wird hervorgehoben, dass es – auch im Unterschied zu den in Bearbeitung befindlichen Projekten – »wie aus einem Gusse« sei und daher eine formale Einheitlichkeit und Abgeschlossenheit repräsentiere. Im Rhythmus der »von Station zu Station« erfolgenden Fahrt entsteht Strophe um Strophe ein Gedicht, das die Bewegung, die es hervorbrachte, auch formal und inhaltlich aufgreift, wenn es heißt: »So klar beweglich bleibt das Bild der Lieben.« <sup>42</sup> Ein Bild, das »Mit Flammenschrift ins treue Herz geschrieben« <sup>43</sup> ist. Dabei kommt im Motiv des Unterwegsseins auch die Prozesshaftigkeit der Texterstellung zum Tragen. Ging Goethe während der Diktate um den Schreibtisch und den Schreiber herum, <sup>44</sup> so befindet er sich beim Niederschreiben der »Marienbader Elegie« in einer Bewegung, die nicht er selbst erzeugt, sondern das Transportmittel, in dem er sich befindet und dessen Mobilität ihn dazu veranlasst, einen Text zu verfassen.

Indes liegt zwischen dieser beinahe protokollartig dargestellten Niederschrift der »Elegie« auf der Rückfahrt von Marienbad nach Weimar und der wertvollen Ausstattung – Velinpapier, Seidenschnur, Maroquin etc. – des Manuskripts ein Sprung in seiner Herstellung,

<sup>42</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Elegie*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde., hg. v. Hendrik Birus, Dieter Borchmeyer, Karl Eibl u.a. I. Abt. Bd. 2: *Gedichte 1800-1832*, hg. v. Karl Eibl, Frankfurt a.M. 1988, S. 457-462, hier S. 459.

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> »So eröffnet der Blick in das nahezu authentisch erhaltene Arbeitszimmer in Goethes Haus am Frauenplan [...] eine Korrektur der mit dem Dichter verbundenen geniesthetischen Schreibszenen: Mit der Einrichtung dieses Zimmers ging Goethe zum Diktat über, wobei er den Schreiber im Zentrum positionierte und ihn selbst gehend umkreiste. Auf einer umlaufenden Galerie von miteinander verklammerten Schreibmöbeln werden die jeweils aktuellen Referenztexte und -objekte bereit gehalten. Das rhythmisch gesprochene Wort und die situative Vergegenwärtigung von Texten und Anschauungsobjekten während des Diktierens bestimmen die Literaturproduktion in einer ganz spezifischen Weise.« (Christiane Holm: »Ausstellung/Dichterhaus/Literaturmuseum«, in: *Handbuch Medien der Literatur*, hg. v. Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer, Berlin/Boston 2013, S. 569-581, hier S. 571.)

die zugleich jedoch auch auf einen Sprung der narrativen Anordnung hindeutet. Denn was bekommt Eckermann eigentlich zu lesen? Auf welchen Textzeugen bezieht er sich? Auf das Dokument der ersten Aufzeichnung dieses Gedichts? Vermutlich nicht. Anzunehmen ist vielmehr, dass nicht nur der Lederumschlag erst nachträglich dem Manuskript hinzugefügt wurde, sondern dass vielmehr auch die auf Velinpapier fixierte Fassung des Textes wohl eine Abschrift oder sogar eine Umschrift des im Wagen zügig Niedergeschriebenen sein muss. Zwar hält sie so die Handschrift Goethes fest, aber ausdrücklich in lateinischen Buchstaben (Antiqua), also solchen, die für den Druck – vor allem seiner früheren Texte, aber auch noch des »Divan« 1818<sup>45</sup> – bestimmt waren, womit eine Distanz gegenüber der ersten Niederschrift im Wagen angedeutet ist. Was in der geschilderten Schreibszene als »Unmittelbarkeit des Erlebten und Empfundene« gekennzeichnet wird, erweist sich bei näherer Betrachtung als Resultat nachträglicher Überarbeitungen auf der Ebene der Typografie und der Ausgestaltung des Manuskripts. Ebenso wenig wie die von den Schreibern, aber auch den Sekretären Goethes verantworteten Übertragungen der Diktate ins Reine lässt sich die Eckermann vertraulich zur Lektüre vorgelegte »Marienbader Elegie« als Zeugnis eines *kairos* nachvollziehen. Zwar wird in Eckermanns *Gesprächen* mit gerade dieser Schreibszene ein Goethebild entworfen und gefestigt, das einer

45 »Die Qualität von Druck und Papier seiner Werke war Goethe wichtig. Im deutschen Buchdruck gab es nebeneinander gebrochene und gerundete Schriften, die in ihrer Ausprägung als Fraktur und Antiqua zur Verfügung standen. Nachdem bis zur Mitte des 18. Jh. die Antiqua vorgeherrscht hatte, nahm gegen Ende mit dem Anwachsen der deutschsprachigen Trivialliteratur der Anteil der Fraktur zu. Goethe neigte zunächst durch den Einfluss der französischen Literatur der Antiqua zu, er gewöhnte sich aber dann an die von Unger und Gubitz entwickelten Frakturen mit klassizistischen Zügen, die auch von den Romantikern bevorzugt wurden.« (Dorothea Kuhn: Sachwörterbuch, in: Goethe und Cotta. Briefwechsel 1797-1832. Textkritische und kommentierte Ausgabe in drei Bänden, hg. v. Dorothea Kuhn. Bd. 3/2: Erläuterungen zu den Briefen 1816-1832, Stuttgart 1983, S. 353.) Siehe dazu auch: Christina Killius: Die Antiqua-Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung, Wiesbaden 1999, S. 253 ff. Erwähnt werden muss hingegen, dass der »West-östliche Divan« beispielsweise 1818 auf Wunsch Goethes in Antiqua gedruckt wurde. Siehe dazu Wulf D. von Lucius: Buchherstellung im Cotta'schen Verlag. Eine Fallstudie: Die Herstellung des »West-östlichen Divan« in den Jahren 1818/19, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens (2002), Bd. 56, S. 125-146, hier S. 128.

in der Kanzlei erfolgten Aktenproduktion entgegengesetzt ist. In beiden Fällen aber – mögen sie im Einzelnen noch so verschieden sein – ist die Genese eines literarischen Textes letztlich nur als Prozess vielfältiger Über- und Bearbeitungen, als Vermittlung und Transformation zu denken. Gleichwohl wird im Kontext der »Marienbader Elegie« jeder Verweis auf eine mögliche Beteiligung von Mitarbeitern gekappt. Nicht zuletzt in der Fokussierung auf ein intuitiv-spontanes Autorsubjekt besteht die poetologische Besonderheit dieser Erzählung.

#### Gespräche

Tatsächlich handelt Eckermanns Buch über weite Strecken von den vielen Über- sowie Neubearbeitungsprojekten, in die er zwar unter Goethes Namen, jedoch durchaus eigenständig involviert war. Es zeigt, in welcher Weise Goethe die Autorschaft im Sinne einer individuellen geistigen Leistung auch unternehmerisch zu organisieren imstande war. Das Konzept einer Urheberschaft, die auf Deckungsgleichheit von Verfasserschaft und Autorschaft beruht, hielt er selbst für *philiströs*.

Die Deutschen, sagte er, können die Philisterei nicht loswerden. – Da quängeln und streiten sie jetzt über verschiedene Distichen, die sich bei Schiller gedruckt finden und auch bei mir, und sie meinen, es wäre von Wichtigkeit, entschieden herauszubringen, welche denn wirklich Schillern gehören und welche mir. Als ob etwas darauf ankäme, als ob etwas damit gewonnen würde, und als ob es nicht genug wäre, daß die Sachen da sind!<sup>46</sup>

Dezidiert spricht sich Goethe hier für eine Kooperativität aus, die sich nicht mehr der Frage stellen will, welche Textstelle von wem stammte, sondern vielmehr das gemeinschaftliche, auf seine ursprünglichen Verfasserschaften nicht mehr rückführbare Produkt zum Ziel haben soll. Im Anschluss hält er mit Blick auf seine gemeinsam mit Schiller verfassten Werke die grundsätzliche Unmöglichkeit fest, ihre jeweiligen Beiträge jemals einem von beiden allein zuschreiben, sie also hinsichtlich ihrer ursprünglichen Urheberschaft differenzieren zu können.

46 Eckermann: Gespräche mit Goethe (wie Anm. 35), S. 292f.

Wir haben viele Distichen gemeinschaftlich gemacht, oft hatte ich den Gedanken und Schiller machte die Verse, oft war das Umgekehrte der Fall, und oft machte Schiller den einen Vers und ich den andern. Wie kann nun da von Mein und Dein die Rede sein!<sup>47</sup>

In einer Zeit, in der das auf dem Konzept individueller Eigenleistung basierende Urheberrecht gerade dabei ist, sich zu etablieren, wird es von Goethe in Anbetracht der »gemeinschaftlich[en]« Projekte mit Schiller hinsichtlich seiner Belastbarkeit auch schon wieder infrage gestellt.<sup>48</sup> Kontrastiert wird ihm hier eine symmetrische, da zwischen zwei gleichwertigen Autoren betriebene Zusammenarbeit, die insofern das Konzept der Ko- bzw. einer doppelten Autorschaft umsetzt, als sie Texte hervorbringt, deren »Gedanken« und die darauf abgestimmten »Vers[e]« jeweils arbeitsteilig entstanden sind. »Wie kann nun da von Mein und Dein die Rede sein!« Demgegenüber sind die Arbeitsverhältnisse, wie sie Goethe mit seinen Schreibern, Herausgebern und Sekretären unterhält, durch eine Asymmetrie gekennzeichnet, die ausschließlich einen Autor duldet. Nur wer diktiert, kann das Diktierte seiner Urheberschaft auch zuschreiben. Wer aber das Diktierte nur niederschreibt und speichert, wer es überarbeitet, redigiert oder neu zusammenstellt, ist in einer lediglich technisch-ausführenden Weise an der Texterstellung beteiligt. Mag diese Asymmetrie in einigen oder vielleicht sogar in den meisten der in Goethes Unternehmen herrschenden Arbeitsverhältnisse widerspruchlos hingenommen worden sein, im Fall von Johann Peter Eckermann resultieren aus dieser Konstellation hingegen Konflikte. Seine *Gespräche mit Goethe* dokumentieren nahezu durchgängig Schwierigkeiten, die aufgrund einer betreffs ihrer Prämissen missverständlichen Zusammenarbeit entstehen. Die Erwartungen und Hoffnungen Eckermanns werden jedenfalls nicht erfüllt, seine Versuche, die asymmetrische in eine symmetrische Beziehung umzudefinieren, in der ihm auch ein Autorstatus eingeräumt würde, scheitern, obgleich er von Goethe mit Tätigkeiten betraut wird, welche ein hohes Maß an konzeptueller Autonomie erfordern. Eckermanns Position innerhalb dieser Arbeitsstruktur,

<sup>47</sup> Ebd., S. 293.

<sup>48</sup> Siehe zu den komplexen Zusammenhängen und immerwährenden, insbesondere medientechnisch motivierten Herausforderungen des Urheberrechts die Studie von Monika Dommann: *Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel*, Frankfurt a.M. 2014.

deren größten literarischen Ertrag die *Gespräche mit Goethe* bilden, ist sowohl kompliziert als auch komplex.<sup>49</sup> Zusammen mit Riemer wird Eckermann von Goethe testamentarisch als Herausgeber seines Nachlasses festgelegt, vielfach auch als Goethes Sekretär bezeichnet. Jedoch porträtiert er sich in den *Gesprächen* selbst als eine Art Geselle, der bei Goethe den Beruf des Schriftstellers zu erlernen hofft,<sup>50</sup> tatsächlich aber eine Ausbildung zum Herausgeber erhält. Überdies wird er als Vertrauter, als Berater, gar Freund und nicht zuletzt, wie von Avital Ronell scharfsinnig beobachtet, als eine Art Adoptivsohn<sup>51</sup> von Goethe einbezogen. Es ist diese vielschichtige Struktur der unterschiedlichen Beziehungsformen und der damit korrespondierenden Erwartungen bzw. Erwartungserwartungen,<sup>52</sup> welche die Zusammenarbeit der beiden Akteure belastet. Eckermann will Autor werden und erhofft sich, dies von Goethe zu erlernen.<sup>53</sup> Goethe aber braucht einen Zuarbeiter, der ihm bei der Fertigstellung seines Lebenswerks zur Hand geht.

Was die im Titel angesprochene Kennzeichnung des in Zusammenarbeit von Goethe und Eckermann entstandenen Werks als »Gespräche« in Aussicht stellt, nach Maßgabe des Verständnisses um

<sup>49</sup> Nicht unerheblich ist in diesem Kontext, dass die Einleitung der Gespräche eine autobiografische Skizze Eckermanns ist, dessen Lebensgeschichte somit in eigentümlicher Weise derjenigen Goethes parallelisiert wird. Sie trägt den Untertitel: »Der Autor gibt Nachricht über seine Person und Herkunft und die Entstehung seines Verhältnisses zu Goethe.« (Eckermann: *Gespräche mit Goethe* [wie Anm. 35], S. 17.) Entscheidend ist hierbei, dass Eckermann sich selbst als »Autor« der nachfolgenden *Gespräche* adressiert und positioniert.

<sup>50</sup> Die Offerte, Rezensionen zu schreiben, schlägt er auf Goethes Anraten aus.  
<sup>51</sup> Dies ist vor allem auch im Sinne der Adoption seiner Schriften gemeint: Avital Ronell: *Der Goethe-Effekt. Goethe – Eckermann – Freud*, hg. v. Friedrich A. Kittler, München 1994, S. 43.

<sup>52</sup> In der Vorrede zum dritten Teil der Gespräche schreibt Eckermann über seine Beziehung zu Goethe: »Mein Verhältnis zu ihm war eigentümlicher Art und sehr zarter Natur. Es war das des Schülers zum Meister, das des Sohnes zum Vater, das des Bildungs-Bedürftigen zum Bildungs-Reichen.« (Eckermann: *Gespräche mit Goethe* [wie Anm. 35], S. 503.) Vgl. dazu auch: Michael Botor: *Gespräche mit Goethe. Studien zu Funktion und Geschichte eines biographischen Genres*, Siegen 1999, S. 125 ff.

<sup>53</sup> Das erinnert an die in den Werkstätten bildender Künstler praktizierte Ausbildung. Nicht unerheblich ist hierbei, dass Eckermann zuerst Künstler werden wollte. »Zu einem tüchtigen Meister zu gehen und ganz von vorne anzufangen, das war mein Plan.« (Ebd., S. 23.)

1800 eine »freundschaftliche Unterredung mit einem andern«,<sup>54</sup> wird jedoch nur im Ansatz erfüllt. Wenn Avital Ronell daher eine Übersetzung der »Gespräche«<sup>55</sup> in »Diktate«<sup>56</sup> vorschlägt, dann setzt sie zu Recht den Akzent auf die Asymmetrie dieser Interaktion. Die Position des Diktierenden und Diktatnehmers legt sie allerdings nicht eindeutig fest. Denn zum einen sind die *Gespräche* so angelegt, dass sie den Anschein erwecken, sie geben Goethe wortwörtlich wieder, Eckermann in der Funktion als Bewahrer dieser Worte tritt im Zuge dessen als Diktatnehmer bzw. Schreiber und Diener zurück. Zum anderen aber lässt sich Goethe in dieser Schrift, obgleich seine Rede – durch Anführungszeichen als wörtliches Zitat markiert – den Text beherrscht, nicht in jeder Hinsicht als Diktierender identifizieren. Schon deshalb nicht, weil die ihm hier zugeschriebene, förmlich in den Mund gelegte direkte Rede gerade in Bezug auf ihre Authentizität höchst zweifelhaft ist. Stammt sie, so muss man fragen, tatsächlich von Goethe oder letztlich doch von Eckermann? Wer also ist ihr Autor?

Wenn die Aufzeichnungstechnik des Diktierens die Aufgabe erfüllt, das Diktierte wortgetreu festzuhalten, dann wird dies von den *Gesprächen mit Goethe* jedoch widerlegt. »Nur folgende Einzelheiten finden sich in meinem Tagebuche notiert«, schreibt Eckermann unter dem Datum »Montag den 16. August 1824«<sup>57</sup> und gewährt damit

54 Johann Christoph Adelung: »Das Gespräch«, in: ders.: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Zweyter Teil, von F-L, Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe, Leipzig 1796, Sp. 633.

55 Bernhard Greiner hebt indes die Dialogizität der *Gespräche* hervor und weist darauf hin, dass sie »ein wesentliches Moment des Goetheschen Altersstils selbst« (Bernhard Greiner: Das projektive Bild des »späten Goethe«: Johann Peter Eckermanns *Gespräche mit Goethe*, in: Altersstile im 19. Jahrhundert, hg. v. Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg 2014, S. 21–36, hier S. S. 34) darstelle.

56 »Man beachte, daß Diktat nicht als eine mit der Rede identische Tätigkeit stattfindet, sondern eine zusätzliche Komplikation in die Wegstrecke bringt, die Sprechen und Schreiben voneinander trennt. Von dieser Perspektive aus betrachtet, läßt sich die Beziehung zwischen Goethe und Eckermann nicht auf einen Gegensatz zwischen Sprechen und Schreiben beschränken – zwischen Sokrates und Platon –, sondern sie ist Teil eines komplexen Schreibapparats, der sich durch verzögerte Performanz auszeichnet. Die Struktur des Diktats, immer ein Stück weit entfernt von der Lebendigkeit der Rede als Präsenz, stellt sicher, daß Goethe sein Sprech-Schreiben fortführen, das heißt Eckermann nach seinem Tod weiter diktieren kann.« (Ronell: Der Goethe-Effekt [wie Anm. 51], S. 72 f.)

57 Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (wie Anm. 35), S. 121.

einen kleinen Einblick in seine Arbeitswerkstatt. Aufschlussreich ist dabei, dass er »die Verbindung und die Anlässe vergessen, aus denen sie [diese Notizen, N.B.] hervorgegangen.«<sup>58</sup> So deutet sich an, dass auch die übrigen als Goethe-Rede ausgewiesenen Passagen im Text Rekonstruktionen, mithin nachträgliche Bearbeitungen von derart knappen Notizen sind – der dritte Band bearbeitet die Notizen sogar mit einem Abstand von gut zwanzig Jahren –, die erst kontextualisiert und, wie zumindest aufgrund der Kürze der Notate anzunehmen, fort-, ja womöglich neugeschrieben wurden. In Eckermanns Notizbüchern findet sich vorrangig Aphoristisches: »Menschen sind schwimmende Töpfe, die sich an einander stoßen.«<sup>59</sup> Oder: »Das Hofleben gleicht einer Musik, wo jeder seine Takte und Pausen halten muß.«<sup>60</sup> Ungeachtet der letztlich unbeantwortbaren Frage, ob es sich bei diesen knappen Einträgen um wortgetreue Aufzeichnungen der Rede Goethes handelt,<sup>61</sup> fällt insgesamt auf, dass dieser in den *Gesprächen* nur selten, wenn überhaupt als Aphoristiker auftritt, vielmehr als Aphorismendeuter und -kommentator. Seine Redeparts sind in der Regel wesentlich länger und ausführlicher, wenn sie nicht sogar eine Tendenz zum belehrenden, fast akademischen Vortrag aufweisen. Auch in Bezug auf die Proportionalität der Redeanteile handelt es sich hier nur bedingt um ein Gespräch.

58 Ebd.

59 Ebd., S. 122.

60 Ebd.

61 Vgl. dazu: »Die Eckermannschen Aufzeichnungen hatten verschiedene Form: teils waren sie auf Stichworte beschränkt (Juli 1827), teils war diesen Stichworten bereits eine Ausarbeitung gefolgt, die Goethe zur Prüfung vorgelegt wurde (November 1826 bis Februar 1827), teils näherte sich die erste Niederschrift bereits der endgültigen Form (Februar und März 1831). Dazu gab es Ausarbeitungen einzelner Gespräche (27. Januar 1824, 10. Januar 1825, 20. Juni 1827, 15. Juni 1828) und eine Fülle von Einzelaussprüchen Goethes, die nicht datiert waren. Namentlich in der ersten Zeit, da die Herausgabe der Gespräche noch nicht geplant war, muß sich Eckermann eine Menge Goethischer Sentenzen und Aphorismen aufgezeichnet haben, sei es zur Förderung eigener Erkenntnis und Bildung, sei es zur Verwendung in den geplanten Aufsätzen über Goethe. Das alles bildete nun einen großen Stoß Papier« (Julius Petersen: Die Entstehung der Eckermannschen Gespräche und ihre Glaubwürdigkeit. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage mit einem Faksimile und einem Anhang ungedruckter Briefe von und an Eckermann, Frankfurt a.M. 1925, S. 60).

Wie aber kommt es zu dieser Extension der Notate,<sup>62</sup> die Goethe übrigens gefallen haben soll? »Goethe, dem ich vor einigen Tagen die ersten Gespräche zeigte«, so Eckermann in einem Brief an seine Verlobte Johanne Bertram, »ist sehr erbaut davon und findet die Arbeit vortrefflich.«<sup>63</sup> Eine Wertschätzung, die nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass die *Gespräche* Goethes Werk in intimer, häuslicher Atmosphäre verankern und somit zu seiner Grundlegung als *Lebenswerk* beitragen. Hervorzuheben ist ferner, dass sie die Konstitution eines anderen, eines neuen Werktyps vorführen: Der *Gesprächsliteratur*, die aufgrund ihrer an die Rede gebundenen »Lebendigkeit« eine entscheidende Facette des *Lebenswerk*-Projekts darstellt.<sup>64</sup> In diesem Sinn schreibt Eckermann im Vorwort zum dritten Teil, dass »sein [Goethes, N.B.] Gespräch jugendlich dahinbrausend, gleich einem aus der Höhe herabkommenden Bergstrom«<sup>65</sup> gewesen sei. »In solchen Augenblicken sagte er das Größte und Beste«, weshalb »sein *gesprachenes Wort* besser sei, als sein geschriebenes und gedrucktes.«<sup>66</sup> Als das Beste von Goethe, mithin als sein stärkstes Werk, wird hier ein vergängliches adressiert. Dieses festzuhalten, hat sich Eckermann mit seinen *Gesprächen* vorgenommen. Parallel zu anderen Projekten und Aufträgen, mit denen er von Goethe betraut wurde, läuft die eigeninitiativ betriebene Arbeit an diesem *making of*<sup>67</sup> des Spät-

62 Marcus Hahn schlägt für dieses Verfahren den Begriff der »Transkription« vor. »Zu lesen bekommt man bloß Transkription. Ihren Effekt.« (Marcus Hahn: Das Eckermannproblem. Versuch in Berührungstheorie, in: Transkribieren. Medien/Lektüre, hg. v. Ludwig Jäger und Georg Stanitzek, München 2002, S. 215–231, hier S. 229.)

63 Eckermann: Gespräche mit Goethe (wie Anm. 35), S. 925.

64 Holger Heubner betont die hermeneutisch-kommentierende Funktion der *Gespräche*, die er aus dem systematischen und historischen Kontext des Autorinterviews entwickelt. Siehe dazu insbesondere: Holger Heubner: Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews, Berlin 2002, S. 45 ff.

65 Eckermann: Gespräche mit Goethe (wie Anm. 35), S. 504.

66 Ebd.

67 »Das *making of* irgendeines Unternehmens – Film, Wolkenkratzer, Tatsache, politische Begegnung, Initiationsritual, Haute Couture, Kochkunst – bietet ein Bild, das sich vom offiziellen gehörig unterscheidet. Es führt einen nicht nur hinter die Kulissen und in die Fertigkeiten und Kniffe der Praktiker ein, sondern es bietet auch die seltene Gelegenheit, einen Blick auf die Entstehung, die Emergenz eines neuen Dings zu werfen, dessen Zeitlichkeit auf diese Weise kenntlich wird. Noch wichtiger ist jedoch, daß, wenn man an irgendeine Baustelle geführt wird, man die irritierende und erfrischende

Lebenswerks Goethes mit, das als Fixierung von Ephemeres, als Aufschrift der Mündlichkeit definiert ist. Es konstituiert Goethes Rede als eine autonome, bislang unerschlossene und medientechnisch schwierig zu rekonstruierende Werkeinheit, die trotz ihrer »Lebendigkeit« erst nach Goethes Tod veröffentlicht wird. Entscheidend ist indes, dass sie weniger Zugang zu einem bislang nicht erschlossenen Werkteil gewährt, als vielmehr diesen über weite Strecken überhaupt erst erfindet.<sup>68</sup> So sind die *Gespräche* einerseits ein Werk Eckermanns, das von Goethe handelt und nur mit dessen Hilfe bzw. mit Referenz auf seine Autorschaft entstehen konnte. Andererseits aber ist es Goethes »gesprochenes Wort« und damit auch dessen Werk, das Eckermann hier wiederzugeben vorgibt. – Die *Gespräche* werden jedenfalls in Goethes *Sämtliche Werke* aufgenommen und so dessen Werk einverleibt, wie übrigens so vieles, was Eckermann für ihn geleistet hat.

#### Outsourcing

Bereits die zweite Einladung in Goethes Haus – am 10. Juni 1823 besucht Eckermann ihn zum ersten Mal, am Folgetag findet dieses zweite Treffen statt – mündet in einen eigentümlichen Auftrag, dem sich Eckermann kaum entziehen kann:

Er brachte zwei dicke Bücher als er zu mir hereintrat. »Es ist nicht gut«, sagte er, »daß Sie so rasch vorübergehen, vielleicht wird es besser sein daß wir einander etwas näher kommen. Da aber das Allgemeine so groß ist, so habe ich sogleich auf etwas Besonderes gedacht, das als ein Tertium einen Verbindungs- und Besprechungs-Punkt abgebe.«<sup>69</sup>

Als Möglichkeit, sich näher kennenzulernen, wird der Beginn dieser

Empfindung hat, daß die Dinge *anders sein könnten*, oder zumindest, daß sie *immer noch scheitern könnten* – eine Empfindung, die angesichts des Endprodukts niemals so stark ist, ganz gleich, wie schön oder beeindruckend es sein mag.« (Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a.M. 2007, S. 153.)

68 »Die gesamte Konstruktion »Goethe« hängt von einer einzigen Operation ab, die Eckermann in seinem Text meisterhaft beherrscht – das flüchtig gesprochene Wort in ewige Wahrheit zu überführen« (Günter: Im Vorhof der Kunst [wie Anm. 19], S. 99).

69 Eckermann: Gespräche mit Goethe (wie Anm. 35), S. 41 f.

Zusammenarbeit eingeführt und zugleich von der Bitte begleitet, Eckermann möge sich in Weimar niederlassen: »Es ist nicht gut, sagte er, daß Sie so rasch vorübergehen [...].« Als »Verbindungs- und Besprechungspunkt« wird von Goethe bezeichnet, was sich in anderer Perspektive als Auftrag, mehr noch als unentgeltlich auszuführender und nicht ablehnbarer Auftrag zu erkennen gibt. Umgehend wird Eckermann von Goethe in seine laufenden Publikationsprojekte eingebunden.

Sie finden in diesen beiden Bänden die Frankfurter gelehrten Anzeigen der Jahre 1772 und 1773, und zwar sind auch darin fast alle meine damals geschriebenen kleinen Rezensionen. Diese sind nicht gezeichnet; doch da Sie meine Art und Denkungsweise kennen, so werden Sie sie schon aus den übrigen herausfinden. Ich möchte nun, daß Sie diese Jugendarbeiten etwas näher betrachteten und mir sagten was Sie davon denken. Ich möchte wissen, ob sie wert sind in eine künftige Ausgabe meiner Werke aufgenommen zu werden.<sup>70</sup>

Was zunächst als Medium einer Annäherung in Aussicht gestellt wurde, »daß wir einander etwas näher kommen«, wird ein paar Sätze weiter Eckermann von Goethe als bereits gegeben unterstellt, wenn es heißt: »doch da Sie meine Art und Denkungsweise kennen«. Auf der Grundlage der unterstellten Expertise, welcher zufolge Goethe Eckermann als Goethe-Kenner sowohl wahrnimmt als zugleich auch prüft, wird der anspruchsvolle Auftrag erteilt, aus den zwei Bänden der Zeitschrift *Frankfurter gelehrte Anzeigen* diejenigen »Rezensionen« auszuwählen, die von Goethe hätten verfasst sein können. Eckermann wird die Aufgabe zuteil, Goethes Autorschaft Texten zuzuweisen, die anonym erschienen sind – sie »sind nicht gezeichnet« – und möglicherweise gar nicht von ihm stammten.<sup>71</sup> Er soll Goethes Autorschaft auf Texte applizieren, deren Herkunft ungesichert ist. Das ist zweifelsohne nicht philiströs, sondern ein großartiger unternehmerischer Übernahmekt, den Goethe nicht einmal selbst durchführt, sondern an einen Auftraggeber delegiert.<sup>72</sup> Eckermann hat die Aufgabe,

<sup>70</sup> Ebd., S. 42.

<sup>71</sup> Siehe den von Holger Dainat aufgearbeiteten Fall des Textes »Die Natur«, der ursprünglich von Tobler stammte, jedoch von Goethe und dessen Nachlassverwaltern, also auch von Eckermann, Goethe zugeschrieben wurde: Holger Dainat: *Goethes Natur* oder: *Was ist ein Autor?*, in: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, hg. v. Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek, Berlin 2004, S. 101–133.

<sup>72</sup> Vgl. zu dem Aspekt des »Delegierens« auch: Stefan Willer: *Die Schreibszenen des Nachlasses bei Goethe und Musil*, in: »Schreiben heißt: sich selber

die Texte auf ihre Publikationstauglichkeit hin zu untersuchen, womit er in eine zirkuläre Struktur gerät, insofern er mit der Festlegung der »Art und Denkweise« Goethes automatisch auch die Qualität der Texte festschreibt. Er wählt also die besten aus und verleiht ihnen das Qualitätssiegel »Goethe«.

Offenbar überzeugt das Ergebnis des ersten Auftrags, weshalb Goethe Eckermann am 16. Juni, fünf Tage später,

die ersten elf Hefte von Kunst und Altertum [gab] [...]. »Ich wünsche nämlich«, sagte er, »daß Sie diese Hefte gut studierten und nicht allein ein allgemeines Inhaltsverzeichnis darüber machten, sondern auch aufsetzten, welche Gegenstände nicht als abgeschlossen zu betrachten sind, damit es mir vor die Augen trete, welche Fäden ich wieder aufzunehmen und weiter fortzuspinnen habe.«<sup>73</sup>

Die Auftragslage ist üppig. Das Neusortieren und -konzipieren, das Überarbeiten und Neuschreiben des Goetheschen »Jugendwerks« nimmt Eckermann dermaßen in Beschlag, dass er keine Zeit mehr hat, seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit nachzugehen. Ein knappes Jahr nach seiner Ankunft in Weimar, am 6. Mai 1824, ist Eckermann mit weiteren Veröffentlichungsprojekten seines Auftraggebers und auch mit dessen späteren Werkphasen befasst:

So stellte ich im Laufe dieses Winters unter andern verschiedene Abteilungen zahmer Xenien aus den konfusesten Konvoluten zusammen, redigierte einen Band neuer Gedichte, so wie den [...] Theater-Katechismus und eine skizzierte Abhandlung über den Dilettantismus in den verschiedensten Künsten.<sup>74</sup>

Eckermann wird schließlich am *Faust*, an *Dichtung und Wahrheit* und an den *Wanderjahren* mitarbeiten, und dies in konzeptueller Hinsicht. So schreibt er in den *Gesprächen*, dass Goethe ihm »zwei starke Manuskript-Bündel vorlegte«:<sup>75</sup>

»In diesen beiden Paketen«, sagte er, »werden Sie verschiedene bisher ungedruckte Schriften finden, Einzelheiten, vollendete und unvollendete Sachen, Aussprüche über Naturforschung, Kunst,

lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti, München 2008, S. 67–82, hier S. 73.

<sup>73</sup> Eckermann: *Gespräche mit Goethe* (wie Anm. 35), S. 43.

<sup>74</sup> Ebd., S. 117.

<sup>75</sup> Ebd., S. 485.

Literatur und Leben, alles durcheinander. Wie wäre es nun, wenn Sie davon sechs bis acht gedruckte Bogen zusammenredigierten, um damit vorläufig die Lücken der Wanderjahre zu füllen. [...]»<sup>76</sup>

Eckermann ist angehalten, die zwei »starken«, also umfangreichen Manuskriptbündel »auf sechs bis acht gedruckte Bogen« zusammenzustreichen. Auch wenn sich nicht genau beziffern lässt, wie viele Seiten der Streichung zum Opfer fallen sollen, so legt die Passage doch eine gravierende Überarbeitung nahe. Während Eckermann unter Goethes Namen und in seinem Auftrag Textmassen zusammenstreicht, betreibt er im Kontext seiner *Gespräche mit Goethe* offenbar das Gegenteil. Die kurzen Tagebucheinträge werden ausgeweitet, manchmal zu ganzen Seminaren oder Erzählungen ausgebaut, die wiederum zu einem voluminösen Buch anwachsen. Wo aber schreibt er das Buch? Wo protokolliert er Goethes Rede? Zwar arbeitet Eckermann auch in Goethes Arbeitszimmer, etwa wenn er zusammen mit Riemer über Goethes Texte spricht oder sie sich vorlesen lässt, wenn er Goethes Ausführungen zuhört, mit ihm Unterhaltungen führt oder die Aufträge entgegennimmt. Die zahlreichen, oft üppigen Textbündel, die er kürzt, neu zusammenstellt, vielleicht auch in Teilen neu verfasst, bearbeitet er wohl bei sich zu Hause.<sup>77</sup> Dort werden sie im Verfahren einer gleichsam outgesourcten Produktion betreut, während Goethe am Frauenplan tagtäglich aufgrund der Fülle der Arbeit weiter diktiert und dafür mehrere Schreiber gleichzeitig beschäftigt. In Goethes Tagebüchern finden sich Einträge wie: »2. Mai 1824. Kräutern Briefconcepte dictirt. John schrieb an der Schillerschen Correspondenz.«<sup>78</sup> Er betreibt ein Unternehmen, in welchem gleichzeitig an unterschiedlichen Projekten und unterschiedlichen Orten, auch außerhalb seines Hauses, gearbeitet wird. »Er diktierte die Konzepte, die dann in die Reinschrift, das Mundum, übertragen wurden. Das geschah anderswo.«<sup>79</sup> Aber wo?

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Siehe dazu Viola Geyersbach: »Für eine Wohnung in meiner Nähe werde ich sorgen«. Eckermanns Weimarer Wohnungen, in: Johann Peter Eckermann. Leben im Spannungsfeld Goethes, hg. im Auftrage der Stiftung Weimarer Klassik vom Goethe-Nationalmuseum, Weimar 1992, S. 135-140.

<sup>78</sup> Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher, in: ders.: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. III. Abteilung, Band 9: Tagebücher 1823-1824, Weimar 1897, S. 213.

<sup>79</sup> Trunz: Ein Tag aus Goethes Leben (wie Anm. 10), S. 44.

Wir haben viele Berichte von Besuchern des Hauses. Niemals berichtet jemand, er habe einen Schreiber gesehen, der saß und schrieb. Wir haben die in Einzelheiten gehenden Aufzeichnungen von Eckermann, Riemer und Kanzler v. Müller, die vom Treppenhause in Goethes Arbeitszimmer gehen durften. Auch sie berichten nichts über den Raum, wo John oder Schuchardt die umfangreichen Manuskripte für den Druck herstellten. Das Schreibzimmer war also ganz abgelegen. Wenn man zu Goethes Arbeitszimmer ging, kam man nicht daran vorbei.<sup>80</sup>

Das Arbeitszimmer bildet einen Raum, dessen Treiben anderen zugänglich gemacht wird. Es ist Gegenstand des berühmten Gemäldes von Johann Joseph Schmeller »Goethe John diktierend«.<sup>81</sup> Der diktierende Goethe und sein Arbeitszimmer sind also bekannt und belegt. Überdies gab es aber noch die Wohnung Eckermanns, vielleicht weitere Wohnungen sowie eine von jeder Öffentlichkeit abgeschottete Schreibstube, in der auch in Goethes Namen gearbeitet wurde. In einer solchen Stube »schrieb John an der Schillerschen Correspondenz« – was schrieb er denn da genau, möchte man wissen.<sup>82</sup> – Die Bezeichnung »Sekretär« ist aus dem mittellateinischen *secretarius* abgeleitet und bedeutet nicht zufällig »Geheimschreiber«.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Ebd., S. 47.

<sup>81</sup> Vgl. dazu Kammer: Dichterwort (wie Anm. 29), S. 175 ff. Siehe auch: »Das Gemälde gibt dem Betrachter eine Impression von der Arbeitsatmosphäre des Dichters. Goethe bevorzugte das Diktieren gegenüber dem Selbstschreiben. Dabei stimulierte ihn das Umhergehen zu erhöhter Konzentration. Er war der Überzeugung, daß sich die Sprache erst bei Sprechen recht entfalten könne.« (Egon Freitag und Viola Geyersbach: Der Prozeß des Hörens und Schreibens. Eckermanns Leben mit Goethe 1823 bis 1832, in: Johann Peter Eckermann [wie Anm. 77], S. 41-79, hier S. 53.)

<sup>82</sup> Trunz weiß, wo die Schreibstube gewesen sein muss: Hinter Goethes Schlafzimmer.

<sup>83</sup> »Eckermann wird also Goethes Sekretär sein, er wird das Geheimnis [secret] um das Monument namens »Goethe«, um seine Schließung, wahren – und selbst wenn dies Geheimnis darin besteht, daß es Goethe als Ganzes, als Totalität, nicht gibt.« (Ronell: Der Goethe-Effekt [wie Anm. 51], S. 22.)