

## LITERARISCHE DISKURSE

Provenienz in literarischen Werken ist kein einfaches Thema, denn das Phänomen ist schwer zu fassen. Einerseits werden die Begriffe ›Provenienz‹ und ›Provenienzmerkmal‹ in belletristischen Texten bis heute nicht oder kaum verwendet. Es handelt sich ursprünglich um wissenschaftliche Fachbegriffe, die in der ›schönen‹ Literatur bis heute nicht Fuß gefasst haben. Andererseits wird dort die Herkunft von Manuskripten, Büchern und Kunstwerken seit der Antike immer wieder thematisiert und problematisiert. Dass der Zentralbegriff ›Provenienz‹ in der Belletristik praktisch nicht verwendet wird, erschwert eine Systematisierung des Feldes, von seiner vollständigen Erfassung ganz zu schweigen. Daher trägt das vorliegende Kapitel einen heuristischen Charakter, fächert das Spektrum auf und geht anhand exemplarischer Beispiele vor.

Eine seit Jahrhunderten etablierte Praxis ist die Herausgeberfiktion. Hier wird die Herkunft eines vermeintlich authentischen, im ›Original‹ oft handschriftlichen Textes fingiert, zumeist von einer Erzählerfigur gerahmt, die zudem beschreiben kann, wie sie an den ›edierten‹ Text gelangt ist und warum sie ihn veröffentlicht. Dabei ist dem Publikum in der Regel bewusst, dass es sich um einen fiktionalen Text und bei der vermeintlichen Herausgeberinstanz um dessen Autor:in handelt. Zugleich findet so eine – fiktive – Beglaubigung der Herkunft der ›herausgegebenen‹ Texte statt.

Ein prominentes Beispiel aus der deutschen Literatur sind *Die Leiden des jungen Werther* (1774) von Johann Wolfgang Goethe (1749–1832). Zu Beginn tritt eine namenlose Herausgeberfigur auf und schildert ihr Anliegen:

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es Euch hier vor. [...] Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen.<sup>1</sup>

1 Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers* [Erste Fassung], in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Bd. 1.2, hg. von Karl Richter u. a., München 2006, S. 196–299, hier S. 197.

Dieser Herausgeber, über dessen Identität nichts zu erfahren ist, wirbt um Empathie für den tragischen Selbstmörder Werther und verknüpft damit eine didaktische Botschaft:

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.<sup>2</sup>

Zum Großteil besteht der Roman aus vermeintlich authentischen Texten des Protagonisten, hinter denen die Herausgeberfigur zurücktritt. Erst in den erzählenden Passagen am Ende des Buches, die Werthers Zusammenbruch und seinen Suizid beschreiben, tritt sie wieder offen in Erscheinung, und zwar als ›sekundärer Augenzeuge‹, der einführend Anteil am Schicksal der Titelfigur nimmt und dabei die Schwelle zum auktorialen Erzählen überschreitet.<sup>3</sup> Die von ihm edierten Texte Werthers sind Briefe an einen sonst nicht in Erscheinung tretenden Adressaten, einen Freund namens Wilhelm. Das entspricht der empfindsamen Briefkultur des achtzehnten Jahrhunderts und dem damit verwandten Briefroman; Wilhelm bleibt dabei eine reine ›Anschreibstation‹, auch über ihn ist nichts zu erfahren. Innerhalb der Fiktion setzt das materielle Vorhandensein der handschriftlichen Briefe voraus, auch wenn das Publikum sich ihres fiktionalen Charakters sicher bewusst war. Die Behauptung ihrer ›Echtheit‹, ihrer authentischen Provenienz dürfte dennoch die Resonanz des Romans beim Publikum erhöht haben.

Andere Texte gehen spielerischer mit der Herausgeberfiktion um. So etwa Johann Gottfried Schnabels (1692–circa 1744/48) *Wunderliche Fata einiger Seefahrer* (4 Bde., 1731–1743), besser bekannt als *Die Insel Felsenburg*,<sup>4</sup> einer der einflussreichsten Romane der deutschen Frühaufklärung. Der vermeintliche Herausgeber mit dem Pseudonym Gisander<sup>5</sup> beschreibt, wie er an das Manuskript gekommen ist – er habe es aus den Händen eines sterbenden

2 Ebd., S. 197.

3 Vgl. Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A.Hoffmann, München und Paderborn 2008, S. 282.

4 Offiziell publizierte erstmals Ludwig Tieck (1773–1853) den Roman 1828 unter diesem Titel, und zwar in einer von ihm herausgegebenen, gekürzten Bearbeitung. Wie Erwähnungen unter anderem in Texten wie Karl Philipp Moritz' (1756–1793) »Anton Reiser« (1785–1790) und im ersten Band von Goethes »Dichtung und Wahrheit« (1811) zeigen, war der Kurztitel »Insel Felsenburg« aber schon vorher gebräuchlich.

5 Eine Anspielung auf Schnabels Geburtsort Sandersdorf bei Bitterfeld und seine Initialen J.G.S.

Reisenden erhalten, der einen Unfall mit einer Postkutsche erlitten habe.<sup>6</sup> Damit liefert er vordergründig eine Antwort auf die Frage, ob man »sich auch darauf verlassen« könne, »daß deine Geschichte keine blossen Gedichte, *Lucianische* Spaas-Streiche, zusammen geraspelte *Robinsonaden*-Späne und dergleichen sind?<sup>7</sup> Der Herausgeber beglaubigt mit seiner detaillierten Erzählung der genannten Begegnung einerseits die Authentizität und damit den Wert der Papiere, andererseits hält er die Angelegenheit kunstvoll und spielerisch in der Schwebel:

Warum soll man denn dieser oder jener, eigensinniger Köpffe wegen, die sonst nichts als lauter Wahrheiten lesen mögen, nur eben solche Geschichte schreiben, die auf das kleinste *Jota* mit einem körperlichen Eyde zu bestärken wären? Warum soll denn eine geschickte Fiction, als ein *Lusus ingenii* [Spiel des Geistes], so gar verächtlich und verwerfflich seyn?<sup>8</sup>

Mit der Herausgeberfiktion verwandt ist der Typus des fiktiven Buchs (*pseudo-biblion*) oder Manuskripts, das innerhalb einer Erzählung aufgerufen und oft bis ins Detail beschrieben wird. Der Aspekt der Herkunft wird hier oft besonders elaboriert ausgestaltet, um der Erzählung besondere Glaubwürdigkeit zu verleihen; dabei werden oft fiktive Elemente und reale Bezüge vermischt.

Ein Beispiel ist das so genannte *Necronomicon*, das wiederholt in den Schriften des US-amerikanischen Horror-Autors Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) auftaucht. Nach seiner 1927 geschriebenen Skizze »History of the Necronomicon« stamme das Buch von dem fiktiven arabischen Gelehrten Abdul Alhazred, der es um das Jahr 700 verfasst habe. Im Original trage es den Namen *Al Azif* – »das von den Arabern verwendete Wort, um jenen nächtlichen [...] Laut zu bezeichnen, der dem Geheul von Dämonen gleicht.«<sup>9</sup> Im Jahre 950 sei das Buch von dem – fiktiven – Gelehrten Theodorus Philetas ins Griechische übersetzt und später von dem – realen – Papst Gregor IX. (circa 1167–1241) auf den Index gesetzt worden; der englische Mystiker John Dee (1527–1608/09) habe eine Übersetzung angefertigt, von der nur Bruchstücke erhalten seien. Im Folgenden zählt Lovecraft einige fiktive und reale Bibliotheken auf, die angeblich Exemplare des Buches besäßen. »Das Buch wird von den Behörden der meisten Länder und jedweder planmäßig

6 Vgl. Johann Gottfried Schnabel: *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer* (1731/43). Bd. 1, hg. von Markus Czerwionka, Frankfurt am Main 1997, S. 13–14.

7 Ebd., S. 10.

8 Ebd., S. 12.

9 Howard Phillips Lovecraft: *Geschichte des Necronomicon*, illustriert von Rolf Münzner, übers. von Wolfram Benda, Bayreuth 2019, ohne Seitenzahl.

ingerichteten Kirchlichkeit unerbittlichst unterdrückt. Seine Lektüre zeitigt schreckliche Folgen.«<sup>10</sup> Innerhalb von Lovecrafts Erzählungen beglaubigen wiederholte Bezüge auf die schriftliche Autorität des *Necronomicon* zum einen scheinbar die geschilderten übernatürlichen Ereignisse, die die Lektüre des Buches als lebensgefährlich ausweisen. Dabei unterstreicht die Vagheit der Andeutungen den ominösen Charakter des *Necronomicon* noch zusätzlich. Zum anderen schaffen die Referenzen in den einzelnen Texten eine intertextuelle Konsistenz von Lovecrafts Erzählungen, die in einem stark stilisierten Neuengland angesiedelt sind, namentlich in Providence, Lovecrafts Heimatstadt im US-amerikanischen Rhode Island.

Mit seiner Praxis des *Pseudobiblion* steht Lovecraft nicht allein. Zu nennen wären etwa Jorge Luis Borges' (1899–1986) *Examen de la obra de Herbert Quain* (1941), Stanislaw Lems (1921–2006) *Doskonata próznia* (1971) und Umberto Eco (1932–2016) *Il nome della rosa* (1980), in dem es unter anderem um das nicht erhaltene und in Wirklichkeit vielleicht nie geschriebene zweite Buch von Aristoteles' (384–322 v. Chr.) *Poetik* geht. Dieses Motiv kann auch ganze Bibliotheken umfassen, wie den geheimen »Friedhof der vergessenen Bücher«, den der spanische Autor Carlos Ruiz Zafón (1964–2020) in seinem Roman *La sombra del viento* (2001) einführte. Er liegt an einem geheimen, labyrinthischen Ort in der Altstadt von Barcelona:

Wenn eine Buchhandlung ihre Türen schließt, wenn ein Buch dem Vergessen anheimfällt, dann versichern wir uns, die wir diesen Ort kennen [...], daß es hierhergelangt. Hier leben für immer die Bücher, an die sich niemand mehr erinnert, die Bücher, die sich in der Zeit verloren haben, und hoffen, eines Tages einem neuen Leser in die Hände zu fallen. In einer Buchhandlung werden Bücher verkauft und gekauft, aber eigentlich haben sie keinen Besitzer. Jedes Buch, das du hier siehst, ist jemandes bester Freund gewesen.<sup>11</sup>

Wie die fiktiven Bücher genau dorthin gelangen und wie sich dann die Besitzverhältnisse gestalten, wird in Ruiz Zafóns widersprüchlicher und vager Schilderung nicht ausbuchstabiert. Dennoch nehmen der Roman und seine Fortsetzungen (*El juego del ángel*, 2008; *El prisionero del cielo*, 2011; *El laberinto de los espíritus*, 2016) wiederholt Bezug auf dieses Repositorium und die in ihm enthaltenen Bände. In der Erzählung *El príncipe de parnaso* (2012) liefert der Autor eine nachträgliche Genealogie des Ortes als Schöpfung des

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Carlos Ruiz Zafón: *Der Schatten des Windes*. Roman, übers. von Peter Schwaar, Frankfurt am Main 2003, S. 10.

fiktiven Buchdruckers Antoni de Sempere über dem Grab des spanischen Nationalautors Miguel de Cervantes (1547–1616), dessen wirklicher Ort zur Zeit der Abfassung der Erzählung nicht bekannt war.<sup>12</sup> Damit schreibt Ruiz Zafón seine fiktive Bibliothek nicht nur in die Tradition der spanischen Literatur ein, sondern verleiht ihr mit der Berufung auf *den* spanischen Nationalautor auch die größtmögliche Dignität.

Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts wurde literarischen Nachlässen eine erhöhte Bedeutung zugesprochen. Sie galten zunehmend als »Material für eine ›postume‹ Publikation«, gespeist aus der »Aussicht, eine Nachlassausgabe zu veranstalten oder eine Gesamtausgabe zu veranstalten«.<sup>13</sup> Dies wurde teilweise noch von den Autor:innen selbst geplant. So vereinbarte Goethe mit seinen Mitarbeitern eine zwanzigbändige Ausgabe seiner *Nachgelassenen Schriften*, wobei *Faust II* als erster Band figurierte,<sup>14</sup> und der Philosoph Friedrich Schelling (1755–1854) verfasste eigens eine *Übersicht meines künftigen handschriftlichen Nachlasses* (1853).<sup>15</sup> Zunehmend lösten sich solche Nachlassausgaben jedoch von der Autor:innenintention ab. Stattdessen ging es oft darum, möglichst viele und immer wieder neue unbekannte Texte kanonischer Autor:innen der Öffentlichkeit zu präsentieren; an die Stelle von Freunden und Familienmitgliedern traten bei der Herausgeberschaft zunehmend Liebhaber und die sich etablierende philologische Forschung.<sup>16</sup>

12 Vgl. Carlos Ruiz Zafón: *Der Fürst des Parnass. Eine Erzählung*, übers. von Peter Schwaar, Frankfurt am Main 2014, S. 82–83. Seit 2015 glauben spanische Forscher:innen, Cervantes' Grab in Madrid lokalisiert zu haben.

13 Carlos Spoerhase: *Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivarischen und philologischen Interesses an postumen Papieren*, in: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, hg. von Kai Sina und dems., Göttingen 2017, S. 21–48, hier S. 25.

14 Vgl. Waltraud Hagen: *Werkausgaben*, in: *Goethe-Handbuch in vier Bänden. Bd. 4.2: Personen, Sachen, Begriffe L – Z*, hg. von Hans-Dietrich Dahnke und Regine Otto, Stuttgart und Weimar 1998, S. 1137–1147; hier S. 1145–1147. Zu Goethes Umgang mit seinen Papieren, zu dem auch die gezielte Vernichtung von Material gehörte, vgl. zuletzt Stefan Höppner: *Zwischen Verlustangst und kontrolliertem Verlust. Goethe gestaltet seinen Nachlass*, in: *Verschwinden. Vom Umgang mit materiellen und medialen Verlusten in Archiv und Bibliothek*, hg. von Madeleine Brook, Stefanie Hundehege und Caroline Jessen, Göttingen 2024, S. 23–36.

15 Spoerhase: *Neuzeitliches Nachlassbewusstsein* (Anm. 13), S. 25–26.

16 Damit einher ging die Einrichtung literarischer Archive wie das Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv, das 1896 seine Tore für die allgemeine Nutzung öffnete. Für einen wegweisenden Text dazu vgl. Wilhelm Dilthey: *Archive für Literatur* (1889), in: ders.: *Gesammelte Schriften Bd. 15, 3. Aufl.*, hg. von Ulrich Herrmann, Stuttgart 1991, S. 1–16.

Die Praxis solcher Nachlassausgaben wurde ebenfalls zum Gegenstand literarischer Texte, so in der Novelle *The Aspern Papers* (1888) von Henry James (1843–1916).<sup>17</sup> Hier mietet sich ein namenloser Erzähler unter falschem Namen bei Juliana Bordereau ein, der ehemaligen Liebe des vor langer Zeit verstorbenen Dichters Jeffrey Aspern, weil er bei ihr unveröffentlichte Briefe aus dessen Feder vermutet. Diese will er für ein Buch über Aspern verwerten.<sup>18</sup> Je länger er bleibt, desto stärker wird sein – fast erotisch anmutendes – Verlangen nach dem papiernen Nachlass. Asperns Briefe sind für ihn wichtiger als die reale Zeitzeugin Bordereau, die allerdings auch nicht (mehr) über ihr Verhältnis zu Aspern spricht. Er vertraut sich Bordereaus Nichte Tita an, mit der diese zusammenlebt. Sie verspricht, ihn zu unterstützen. Später bietet Juliana Bordereau ihm ein Porträt von Aspern an, doch auch hier gibt der Erzähler seine Absicht nicht zu erkennen, obwohl die alte Frau ihn zu durchschauen scheint. Eines Nachts ertappt Bordereau den Erzähler beim Aufbrechen eines Sekretärs, in dem er Asperns Briefe vermutet. Sie bricht zusammen und stirbt kurz darauf. Tita bietet an, ihm die Briefe zu übergeben – wenn er sie heiratet. Der Erzähler flieht zunächst, weil er Tita nicht liebt. Als er sich, von seiner Habgier überwältigt, anders entscheidet und zurückkehrt, hat sie die Briefe bereits verbrannt. Ihm bleibt allerdings Asperns Porträt.

Tatsächlich dürften literarische Texte, in denen es um die Provenienz bildender Kunstwerke geht, weit häufiger sein als solche, die sich Büchern und dem schriftlichen Nachlass von Personen widmen. Raub und Fälschung sind dabei besonders häufige Themen. Das Thema des Kunstraubs lässt sich – bei einem erweiterten Literaturbegriff – bis in die Antike zurückverfolgen.<sup>19</sup> Ciceros (106 v. Chr.–43 v. Chr.) *Orationes in Verrem* (70 v. Chr.) waren eine Anklageschrift gegen den Adligen Gaius Verres, der sich als Statthalter von

17 Vgl. Henry James: *The Aspern Papers* (1888), in: ders.: *Complete Stories 1884–1891*, hg. von Edward Said, New York 1999, S. 228–320.

18 Die Konstellation von Aspern und Juliana Bordereau ist lose an diejenige zwischen Percy Bysshe Shelley (1792–1822) und seiner Halbschwester Claire Clairmont (1798–1879) angelehnt, die den Dichter um viele Jahrzehnte überlebte und im Alter in Florenz lebte. Auch bei ihr mietete sich ein Shelley-Verehrer in der Hoffnung ein, an Shelleys nachgelassene Papiere zu gelangen. Aspern als Figur trägt Züge nicht nur von Shelley, sondern auch von Byron und Puschkin; vgl. Bettina Blumenberg: *Venedig kann sehr kalt sein. Nachwort zu Henry James' »Aspern-Schriften«*, in: Henry James: *Die Aspern-Schriften*, übers. von ders., München 2003, S. 183–203, hier S. 188–190.

19 Für eine historische Quellensammlung zum Phänomen Kunstraub vgl. Isabelle Dolazek, Bénédicte Savoy und Robert Skwirblies (Hg.): *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*, Berlin 2021.

Sizilien widerrechtlich zahlreiche Kunstwerke angeeignet hatte und dabei auch vor Gewalt nicht zurückschreckte.<sup>20</sup>

Die Fälschung Bildender Kunst wurde vor allem seit dem neunzehnten Jahrhundert zum Thema der Literatur, so unter anderem in Ludwig Tiecks *Die Gemälde* (1823), aber auch in der Gegenwart in Martin Suters (\*1948) *Der letzte Weynfeldt* (2008) und in Daniel Kehlmanns (\*1975) *F* (2013). Kehlmann entlehnt in *F* sogar die Figur des Kunstfälschers Heinrich Eulenhöck von Tieck – nur dass es bei ihm der schon verstorbene Eulenhöck ist, dessen Gemälde postum gefälscht werden.<sup>21</sup> Seltener kommen gefälschte Bücher oder Handschriften vor, wie sie in der Realität durchaus existieren. Man denke an das gefälschte Handexemplar von Galileo Galileis (1564–1641/42) *Sidereus Nuncius* (1610), das der Fälscher Marino Massimo de Caro (\*1973) mit angeblich eigenhändigen Aquarellen Galileis versehen und damit dessen Marktwert immens aufgewertet hatte, bevor er entlarvt wurde.<sup>22</sup> Oder an den Architekten Heinrich von Gerstenbergk (1814–1887), der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts reihenweise gefälschte Schiller-Handschriften in Umlauf brachte und dafür rechtskräftig verurteilt wurde.<sup>23</sup>

Ein literarisches Beispiel, das den Topos aufnimmt, ist der wenig bekannte *Goethegeburtstag* (2006) von Gert Theile (\*1958), ein Kriminal- und Schlüsselroman über die damalige Stiftung Weimarer Klassik um die Jahrtausendwende.<sup>24</sup> Hier wird ein Mord unter anderem wegen eines in der Gegenwart gefälschten Goethe-Briefes an dessen Freund Johann Sulpiz Boisserée (1783–1854) begangen. Theiles Buch behandelt aber auch einen fiktiven Fall von NS-Raubgut, hier Zeichnungen von Antoine Watteau (1684–1721). Eine besondere Wendung gibt dem Thema schließlich Stefan Zweig (1881–1942), der in seiner Novelle *Die unsichtbare Sammlung* (1925) die Geschichte eines

- 20 Vgl. zum Beispiel Marcus Tullius Cicero: Erste Verhandlung gegen Verres, in: ders.: Werke in drei Bänden. Bd. 1, hg. und übers. von Liselot Huchthausen, Weimar und Berlin 1989, S. 171–191; zum Prozess und seinen Hintergründen vgl. auch Luca Frepoli: »Ich habe sie gekauft!«, in: Dolazek, Savoy und Skwirblies (Hg.): Beute (Anm. 19), S. 29–35, hier S. 32–34.
- 21 Vgl. Ludwig Tieck: Die Gemälde, in: Tiecks Werke in zwei Bänden, hg. von Claus Friedrich Köpp, Berlin und Weimar 1985, S. 205–284; Daniel Kehlmann: *F*. Roman, Reinbek 2013.
- 22 Vgl. Achatz von Müller: Konjunkturen des Buches oder Ein Text ist kein Buch, in: Biographien des Buches, hg. von Ulrike Gleixner u. a., Göttingen 2017, S. 317–325, hier S. 319–321.
- 23 Zu den Details vgl. Anton Vollert: Der Proceß wegen betrüglicher Anfertigung Schillerscher Handschriften gegen den Architekten und Geometer Georg Heinrich Karl Jakob Victor von Gerstenbergk zu Weimar, Jena 1856.
- 24 Vgl. Gert Theile: *Goethegeburtstag*. Roman, Paderborn 2006.

Kunstliebhabers erzählt, von dessen Sammlung erlesener Graphik nur noch die leeren Mappen übrig sind – was dieser nicht weiß, da er längst erblindet ist. Seine Frau und seine Tochter haben die Kunstwerke verkauft, um das Überleben der Familie in der Inflationszeit der 1920er Jahre zu ermöglichen.<sup>25</sup>

Eher selten sind literarische Texte, die direkt von Provenienzmerkmalen in Büchern sprechen oder sie sogar vor Augen bringen, die also den Weg »vom Exemplar zum Einzelstück«<sup>26</sup> gegangen sind. Hermann Hesses (1877–1962) frühe Erzählung *Der Novalis* (um 1900) berichtet von der Exemplarbiographie einer 1837 in Stuttgart erschienenen Ausgabe von Schriften des Frühromantikers Friedrich von Hardenberg (1772–1801)<sup>27</sup> und der damit verwobenen Lebensgeschichte seiner fiktiven Besitzer vom Jahr 1838 bis in die Gegenwart des Erzählers. Anhand von Anstreichungen, Marginalien und Einlagen wird hier von Freundschaften und unglücklichen Lebensbeziehungen berichtet. Dabei werden gleichzeitig Beziehungen zu den in der Ausgabe enthaltenen Novalis-Texten hergestellt; die bloße Tatsache, dass das Buch dadurch selbst zum Unikat wird, ist allerdings kein Thema. Charakteristisch ist eine Passage, in welcher der Erzähler von einer Lektüre eines früheren Besitzers, des Theologen Theophil Brachvogel, berichtet:

Am Rande der »Fragmente« entstanden nachdenkliche Notizen, mit leichtem Bleistift eingetragen, und die Daten mehrerer besonders schöner und glücklicher Waldlesetage wurden auf das leere letzte Blatt geschrieben, manche auch in den Text selber. Jetzt noch steht unter anderen auf Seite 79 neben dem Märchen von Rosenblüte und Hyazinth [aus *Heinrich von Ofterdingen*] zu lesen: »Zum ersten Mal gelesen den zwölften Mai, am Waldrand über Bebenhausen.« Auf derselben Seite haben sich die feinen Rippen eines eingelegten jungen Eichen-

25 Vgl. Stefan Zweig: Die unsichtbare Sammlung, in: Die großen Erzählungen, hg. von Edda Ziegler, München 2013, S. 217–234. Vgl. zu Zweigs Text auch Caroline Jessen: Themenkomplex: Der komplexe Faden der Herkunft: Provenienz. Editorial, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 46/1, 2021, S. 109–130, hier S. 121–122.

26 Vgl. Petra Feuerstein-Herz: Vom Exemplar zum Einzelstück, in: Gleixner u.a. (Hg.): Biographien des Buches (Anm. 22), S. 115–133.

27 Vgl. Novalis: Schriften, hg. von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel, 2 Bde., 4. Aufl., Stuttgart 1837. Hesse war zur Zeit der Abfassung als Buchhändler und Antiquar in Basel tätig und dürfte die Ausgabe wohl genau gekannt haben; in Tübingen, einem Handlungsort der Erzählung, hatte er zuvor eine Lehre als Buchhändler absolviert. Ob die beschriebenen Provenienzmerkmale in einem realen Exemplar zu finden waren, ist allerdings nicht bekannt. In Hesses Nachlassbibliothek im Deutschen Literaturarchiv Marbach ist die Ausgabe jedenfalls nicht zu finden.

blattes in bräunlichen Linien abgedrückt erhalten. Das Blatt selbst ist nicht mehr dabei.<sup>28</sup>

Brachvogel liest die Ausgabe gemeinsam mit seinem Kommilitonen Hermann Rosius, sie wird zu einer ihrer »Freundschaftsreliquien«.<sup>29</sup> Allerdings steht Rosius den Texten skeptischer gegenüber. Sein

streng-frommes Gemüt [konnte] sich den kühneren unter den »Fragmenten« gegenüber der Kritik und des Tadels nicht immer enthalten. Bei zwei Aphorismen religiösen Inhaltes sind von seiner Hand Bibelstellen an den Rand geschrieben.<sup>30</sup>

Bei einem Besuch in Rosius' Heimat dediziert Brachvogel die Ausgabe dem Freund als Geschenk. Später gibt es einen Versuch, die Widmung zu tilgen,<sup>31</sup> denn Rosius' Verlobte Helene Elster und Brachvogel verlieben sich ineinander, der Beschenkte gibt den Band zurück. Über Brachvogels Sohn gelangt der Band nach Italien, auch er vermerkt Ort und Zeit seiner Lektüre: »Settignano bei Florenz, 19. Juni 1873«.<sup>32</sup> Als er stirbt, geht der Band an seinen dort lebenden Freund Hans Geltner über. Dessen Familie kennt wiederum der Erzähler, der zu einem unbestimmten, späteren Zeitpunkt Geltner in Florenz besucht und sich in dessen Tochter Maria verliebt. Die frühere Konstellation wiederholt sich: Als der Erzähler Maria und seinem Freund Gustav Merkel Novalis' Romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais* (1800/1802) vorliest, wird er von beiden verlacht. Gustav und Maria heiraten, ihm bleibt nur »der Novalis«, die alte Buchausgabe von 1837, als Souvenir seines eigenen Scheiterns. Der bedruckte Papierblock mit seinen Eintragungen und (verlorenen) Einlagen wird zum Memento der Biographie unterschiedlicher Figuren. Aus deren Leben werden jeweils nur Ausschnitte rekapituliert, während die Erzählung eine praktisch lückenlose Objektbiographie über mehr als sechs Jahrzehnte hinweg bietet. Die »Ganzheit« des Objekts kontrastiert mit dem fragmentarischen Charakter der erzählten Lebensläufe.

Während Texte wie derjenige Hesses jedoch »nur« von Provenienzmerkmalen berichten, machen andere diese Merkmale selbst sichtbar. Dies wird durch die erweiterten Optionen der Buchgestaltung machbar, die im Zuge

28 Hermann Hesse: Der Novalis, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. von Volker Michels, Frankfurt am Main 2001, S. 26–47, hier S. 36.

29 Ebd., S. 40.

30 Ebd., S. 36.

31 Ebd., S. 39.

32 Ebd., S. 44.

der Digitalisierung möglich werden. Im Zuge eines multimodalen Erzählens in Text, Typographie, Bild und – manchmal multimedialen – Beigaben<sup>33</sup> wird der mediale Charakter des gedruckten Buches materiell vor Augen geführt. Dies bietet auch die Möglichkeit, ›unikale‹ Provenienzmerkmale seriell zu reproduzieren.

Mit dieser Möglichkeit arbeitet der Roman *S.* (2013), der von dem Filmregisseur J.J. Abrams (\*1966) konzipiert und von dem Autor Doug Dorst ausgearbeitet wurde. Auf den ersten Blick gibt sich das Buch als Exemplar eines 1949 erschienenen Romans des fiktiven Autors V.M. Straka, *The Ship of Theseus*. Das Buch ist als Bibliotheksexemplar der ebenfalls fiktiven Laguna Verde High School Library gestaltet, einschließlich eingestempelter Ausleihdaten, Signaturenschild und des Stempels »Keep this book clean«. <sup>34</sup> Diese Aufforderung wird jedoch gleich ironisch gebrochen, denn ab den ersten Seiten des Romans führen die Studentin Jen und der abgebrochene Doktorand Eric einen Dialog in Lesespuren, in dem sie die Identität des mysteriösen Autors Straka und die Liebesbeziehung mit seiner Übersetzerin Filomela Caldeira zu entschlüsseln suchen; Strakas Text ist bereits mit gedruckten Fußnoten Caldeiras versehen.

Im Verlauf des Buches wird das Geflecht der Annotationen immer komplexer: Sie beziehen sich nicht mehr nur auf Stellen in Strakas und Caldeiras Texten, sondern auch auf Jens und Erics vorherige Eintragungen, auf Erics ehemaligen Doktorvater und dessen Assistentin Ilsa, die Erics Forschungen für ihre eigenen ausgeben, ja Jen und Eric sogar bedrohen. Zunehmend geht es auch um Jen und Erics Biographien und die Liebesbeziehung, die sich zwischen beiden entwickelt. Um die mehrfachen Lese- und Annotationsdurchgänge voneinander abzuheben, sind sie unterschiedlich farblich markiert, so dass sich ein zunehmend komplexes Geflecht ergibt, »palimpsests atop palimpsests«. <sup>35</sup> Zusätzlich gibt es zahlreiche Einlagen wie Zeitungsausschnitte, Photokopien vermeintlicher Archivalien, Postkarten und auf Servietten gekritzelte Lagepläne. Marginalien beziehen sich zunehmend nicht nur auf Strakas ›Originaltext‹, sondern auch auf Einlagen und frühere Mar-

33 Zur Konjunktur des multimodalen Erzählens vor allem in der US-amerikanischen Literatur seit der Jahrtausendwende vgl. Jessica Pressman: *The Aesthetics of Bookishness in Twenty-First-Century Literature*, in: *Michigan Quarterly Review* 48/4, 2009, online: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402> (Zugriff: 28. Juni 2022); Danuta Fjellestad: *Forging Uniqueness in Contemporary Fiction Books*, in: *Image & Narrative* 20/1, 2019, S. 43–57.

34 J.J. Abrams und Doug Dorst: *S. / The Ship of Theseus*, New York 2013, Vorsatz.

35 Ebd., S. 379.

ginalien, was zur Immersion der Rezipient:innen in den Text beiträgt.<sup>36</sup> Erst alle Elemente gemeinsam – *The Ship of Theseus*, Marginalien, Einlagen – ergeben in ihrer Materialität das Gesamtkunstwerk *S*.

Das Ergebnis ist widersprüchlich. Zum einen gelingt Abrams und Dorst mit *S*, was sie beabsichtigen, nämlich »a celebration of the analog, of the physical object. In this moment of e-mails, and texting, and everything moving into the cloud, in an intangible way, it's intentionally tangible.«<sup>37</sup> Auf der anderen Seite können sie ihr (pseudo-)analoges Ziel nur mit digitalen Mitteln erreichen: Die Marginalien im digitalen Manuskript wurden mittels der Kommentarfunktion von Microsoft Word angebracht, und natürlich war die ausgefeilte Gestaltung des Buches ebenfalls nur digital möglich.<sup>38</sup> Das resultiert in einem »uniqueness effect«,<sup>39</sup> einer scheinbaren Aufwertung des seriell produzierten Objekts Buch zum Unikat. Dies geschieht auf Basis einer kulturellen Konvention: Als der Buchdruck zum Regelfall für die Verbreitung von Texten wurde, führte das im Gegenzug zu einer Aufwertung der Handschrift als auratisches und unikales Objekt<sup>40</sup> – wobei in diesem Fall für die Rezipient:innen die serielle Natur ›ihres‹ Exemplars von *S* letztlich ebenso offensichtlich ist, wie es vor 250 Jahren die ›authentischen‹ Briefe des ›armen Werther‹ waren. Das Spiel mit der künstlichen Unikalität trägt trotzdem zum Reiz von Abrams' und Dorsts Buch bei.<sup>41</sup> Zugleich mit solchen Experimenten führt die Digitalisierung als kulturelle Umwälzung zu einer relativen Abwertung gedruckter Bücher – jeder öffentliche Bücherschrank in unseren Dörfern und Städten spricht Bände –, was mit der bleibenden kulturellen Strahlkraft des Objekts ›Buch‹ zwar kontrastiert, diese jedoch bislang nicht außer Kraft setzt.

36 Dieser Effekt war von Abrams und Dorst durchaus beabsichtigt. Vgl. Joshua Rothman: *The Story of ›S‹*. Talking with J.J. Abrams and Doug Dorst, in: *The New Yorker*, 23. November 2013, online: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst> (Zugriff: 28. Juni 2022).

37 Zit. nach ebd. Vor diesem Hintergrund ist es fast ironisch, dass »S« auch als Hörbuch und eBook vermarktet wird.

38 Vgl. ebd.

39 Fjellestad: *Forging Uniqueness* (Anm. 33), S. 45.

40 Vgl. Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015.

41 Diese Kommodifizierung und ›Fälschung‹ des unikaligen Objekts Buch kann man auch kritisch sehen, als »yellowing pages bought at anytime, anywhere on Amazon.com«. Sara Tanderup: *Nostalgic Experiments. Memory in Anne Carson's ›Nox‹ and Doug Dorst and J.J. Abrams' ›S‹*, in: *Image & Narrative* 17/3, 2016, S. 46–56, hier S. 46.

Am Ende bleibt die grundsätzliche Frage, ob es berechtigt ist, in all diesen Fällen den Begriff der Provenienz zu verwenden, wenn es die literarischen Texte selbst nicht tun. Der vorliegende Beitrag beantwortet die Frage mit einem vorsichtigen Ja, da es sich um fiktionale Äquivalente von Sachverhalten und Praktiken handelt, die in der Provenienzforschung anhand von realen Objekten verhandelt werden. Die Hoffnung wäre, dass ein solcher Blick auf fiktionale Texte neue Anstöße zu neuen Forschungen unter dem Blickwinkel des Themas Provenienz gibt – oder dass umgekehrt die reale Provenienzforschung Anstöße daraus empfängt, wie literarische Texte ihr Thema verhandeln.